



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PROMUS

**ANDRÉ LUIS DOS SANTOS FIGUEIREDO**

O TENOR NA ZARZUELA ESPANHOLA: uma mostragem da produção específica para o registro vocal agudo masculino dentro do gênero de teatro musical popular espanhol

RIO DE JANEIRO

2023

André Luis dos Santos Figueiredo

O TENOR NA ZARZUELA ESPANHOLA: uma mostragem da produção específica para o registro vocal agudo masculino dentro do gênero de teatro musical popular espanhol

Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Lenine Alves dos Santos

Rio de Janeiro

2023

## Ficha Catalográfica

### CIP - Catalogação na Publicação

d475t dos Santos Figueiredo, André Luis  
O TENOR NA ZARZUELA ESPANHOLA: uma mostragem da  
produção específica para o registro vocal agudo  
masculino dentro do gênero de teatro musical  
popular espanhol / André Luis dos Santos  
Figueiredo. -- Rio de Janeiro, 2023.  
73 f.

Orientadora: Lenine Alves dos Santos.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do  
Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós  
Graduação Profissional em Música, 2023.

1. Musica espanhola. 2. Zarzuela. 3. Romanza. 4.  
Tenor. 5. Teatro musical espanhol. I. Alves dos  
Santos, Lenine, orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

André Luis dos Santos Figueiredo

O TENOR NA ZARZUELA ESPANHOLA: uma mostragem da produção específica para o registro vocal agudo masculino dentro do gênero de teatro musical popular espanhol

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovada em: 15 de dezembro de 2023

Lenine A. dos Santos

---

Profa. Dra. Mary Carolyn McDavit – UNIRIO

Lenine A. dos Santos

---

Profa. Dra. Veruschka Bluhm Mainhard – UFRJ

Lenine A. dos Santos

---

Prof. Dr. Lenine Alves dos Santos – UFRJ

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pelas oportunidades. Agradeço à Danielle, minha musa inspiradora, Paulo André (Filho 1 por ordem de nascimento e não por ordem de amor, pois são amados igualmente) e Pedro Henrique (Filho 2), pela ajuda, compreensão e inspiração para materialização deste trabalho. Agradeço à minha irmã Denize Figueiredo (*in memoriam*) e à minha mãe Alayde Figueiredo (*in memoriam*), que enquanto estiveram neste plano físico durante a confecção de trabalho, me ajudaram a chegar neste momento. Agradeço ao Professor Lenine Santos pelas inestimáveis orientação e paciência. Agradeço ao pianista Alexandre Augusto Cardoni, pela parceria e amizade. Agradeço à minha grande amiga, pianista Dília Tosta pela ajuda, incentivo, amizade e parceria. Agradeço ao Programa de Pós-graduação Profissional em Música – PROMUS – pela paciência, compreensão e oportunidades. Agradeço a Professora Zelma da Rosa por todo apoio e ajuda no “espanhol”, além da amizade. Agradeço aos novos amigos, Barítono Rodrigo Esteves, Maria Luz Gonzalez-Peña pela inestimável ajuda neste trabalho. Agradecimento especial ao Maestro Juan de Udaeta, que contribui muito para o trabalho, além de ter se tornado um amigo pessoal. Agradeço às minhas colegas do Instituto de Hematologia (HEMORIO), Simone, Manuela e Sueli, pelo incentivo e compreensão e parceria durante minhas ausências.

*Valeu a pena? Tudo vale a pena se a alma não é pequena. Quem quer passar além do bojador, tem que passar além da dor. Deus ao mar o perigo e o abismo deu, mas nele é que espelhou o céu.*

Fernando Pessoa

## RESUMO

FIGUEIREDO, André Luis dos Santos. **O tenor na zarzuela espanhola**: uma mostragem da produção específica para o registro vocal agudo masculino dentro do gênero de teatro musical popular espanhol. Dissertação (Mestrado Profissional em Música), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2023.

O presente trabalho mostra, por meio de uma seleção de romanzas escolhidas a partir de pesquisa específica de repertório, um apanhado amostral de peças para tenor que refletem a história da zarzuela espanhola, tendo como produto final a confecção de um documentário audiovisual contendo a interpretação das romanzas escolhidas como meio de divulgação, além de uma breve revisão histórica do gênero, uma análise das obras selecionadas e um relato de experiência de todo processo de preparação do repertório e do documentário. A Zarzuela é uma forma de teatro musical surgida na Espanha, no século XVII, e apresenta partes instrumentais, cantadas e faladas. Teve seu apogeu a partir de meados do século XIX. Apresenta enredo com temas da cultura e rotina espanhola. Os tenores tiveram grande importância na dramaturgia do gênero, em papéis de protagonistas, sobretudo no século XX. No Brasil o gênero foi historicamente pouco divulgado e difundido, sendo este trabalho um dos poucos desenvolvidos em território nacional, acerca do tema.

Palavras-chave: Música espanhola. Zarzuela. Romanza. Tenor. Teatro musical espanhol.

## ABSTRACT

FIGUEIREDO, André Luis dos Santos. **The tenor in the Spanish zarzuela**: a sample of the specific production for the high male vocal register within the Spanish popular musical theater genre. Dissertação (Mestrado Profissional em Música), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2023.

The present work shows, through a selection of romanzas chosen from specific repertoire research, the dramatic and musical evolution of the tenor parts throughout the history of the Spanish zarzuela, having as a final product the production of an audio-visual product. containing the interpretation of the chosen novels, as a means of dissemination, as well as an experience report of the entire process of preparing the repertoire and the documentary, as well as the course activities. Zarzuela is a form of musical theater that emerged in Spain in the 17th century and features instrumental, sung and spoken parts. It had its heyday in the mid-19th century. It presents a plot with themes of Spanish culture and routine. Tenors had great importance in the dramaturgy of the genre, in leading roles, especially in the 20th century. In Brazil the genre is little known and widespread, , this work being one of the few, developed in national territory, on the topic.

Keywords: Spain music. Zarzuela. Romanza. Tenor. Spanish musical theater.



## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1:</b> Compassos 49 a 53 de “ <i>Ten Ninfa, piedad</i> ”, exemplificando a escrita melismática da romanza. ....	19
<b>Figura 2:</b> A figura evidencia trecho da adequação fonética. ....	21
<b>Figura 3:</b> Trecho exaltando a praia de Lloret. ....	22
<b>Figura 4:</b> Trecho exaltando seu amor por Marina. ....	22
<b>Figura 5:</b> Trecho original sem o Si bequadro 4 a partir do Sol bequadro 4. ....	23
<b>Figura 6:</b> Exemplo de modulação no compasso 25. ....	24
<b>Figura 7:</b> Final original da romanza. ....	25
<b>Figura 8:</b> Trecho que exemplifica notas agudas que necessitam de boa dicção. ....	26
<b>Figura 9:</b> Trecho que exemplifica notas agudas, boa dicção e execução em pianíssimo. ....	26
<b>Figura 10:</b> Exemplo de dificuldade técnica na emissão de agudo com vogal /i/. ....	27
<b>Figura 11:</b> Imagem da câmera frontal, mostrando nosso posicionamento no palco. ....	32
<b>Figura 12:</b> Imagem da câmera lateral, mostrando nosso posicionamento no palco. ....	32

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>10</b>
<b>1 A ZARZUELA</b> .....	<b>12</b>
<b>2 A ZARZUELA E OS TENORES</b> .....	<b>15</b>
<b>3 RELATO DE EXPERIÊNCIA</b> .....	<b>17</b>
3.1 DICÇÃO E PRONÚNCIA.....	17
3.2 PREPARAÇÃO DO REPERTÓRIO .....	17
<b>3.2.1 “Te Ninfa Piedad” – ‘Acys y Galatea’ (1708) – Antonio de Literes (1673-1747) (Anexo1)</b> .....	<b>17</b>
3.2.1.1 Autores .....	17
3.2.1.2 Aspectos musicais, dramáticos e interpretativos.....	17
<b>3.2.2 “Cara gitana del alma mia” – “Gitano por amor” (1828) – Manuel García (1775-1832) (Anexo 2)</b> .....	<b>19</b>
3.2.2.1 Autores .....	19
3.2.2.2 Aspectos musicais, dramáticos e interpretativos.....	20
<b>3.2.3 “Costa de la levante” – “Marina” (1843) – Emilio Arrieta (1821 – 1894) (Anexo 3)</b> .....	<b>21</b>
3.2.3.1 Autores .....	21
3.2.3.2 Aspectos musicais, dramáticos e interpretativos.....	21
<b>3.2.4 “Bella enamorada” – El ultimo romântico (1928) - Reveriano Soutullo (1880-1932) y Juan Vert (1890-1931) (Anexo 4)</b> .....	<b>23</b>
3.2.4.1 Autores .....	23
3.2.4.2 Aspectos musicais, dramáticos e interpretativos.....	24
<b>3.2.5 “De este apacible rincón de Madrid” – “Luisa Fernanda” (1932) – Federico Moreno-Torroba (1891-1982) (Anexo 5)</b> .....	<b>25</b>
3.2.5.1 Autores .....	25
<b>3.2.5.2 Aspectos musicais, dramáticos e interpretativos</b> .....	<b>26</b>
<b>3.2.6 “No puede ser” – La tabernera del puerto (1936) – Pablo Sorozabal (1897-1988) (Anexo 6)</b> .....	<b>27</b>
3.2.6.1 Autores .....	27

3.2.6.2	Aspectos musicais, dramáticos e interpretativos.....	27
3.3	CONFECÇÃO DO PRODUTO AUDIOVISUAL .....	28
<b>3.3.1</b>	<b>Gravação do vídeo.....</b>	<b>28</b>
3.3.1.1	Impacto das disciplinas cursadas.....	28
<b>3.3.1.2</b>	<b>Contato com especialistas no gênero .....</b>	<b>28</b>
3.3.1.3	Criação do Roteiro .....	29
<b>3.3.1.4</b>	<b>Gravação, edição e mixagem do vídeo.....</b>	<b>31</b>
<b>4</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>33</b>
<b>5</b>	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>35</b>
<b>ANEXO 1 – TEN NINFA, PIEDAD.....</b>		<b>37</b>
<b>ANEXO 2 – ERNANDO DESVENTURADO.... CARA GITANA DEL ALMA MIA.....</b>		<b>40</b>
<b>ANEXO 3 – COSTA LA DE LEVANTE.....</b>		<b>51</b>
<b>ANEXO 4 – BELLA ENAMORADA .....</b>		<b>54</b>
<b>ANEXO 5 – DE ESTE APACIBLE RINCÓN DE MADRID .....</b>		<b>61</b>
<b>ANEXO 6 – NO PUEDE SE .....</b>		<b>66</b>
<b>ANEXO 7 – QUESTIONÁRIO NORTEADOR .....</b>		<b>70</b>

## INTRODUÇÃO

Em 07 de julho de 1990, no concerto dos três tenores nas “Termas de Caracalla”<sup>1</sup> em comemoração ao final da copa do mundo de futebol, quando, no final da primeira parte, o tenor Plácido Domingo (1941) cantou a romanza *No puede ser*, da zarzuela *La Tabernera del puerto*, de Pablo Sorozabal (1897-1988), comecei minha grande paixão pela zarzuela. Lembro-me de minhas emoções e sentimentos no momento do primeiro agudo da romanza<sup>2</sup>. Romanza na zarzuela é o monólogo cantado, o que equivale a ária da personagem na ópera. Um prazer incomensurável. Fiquei em êxtase. Estava com 16 anos. Neste momento vislumbrei a vontade de cantar ópera para poder cantar *No puede ser*. Esse foi meu primeiro contato com a zarzuela. Naquela época não existia internet, e pesquisar sobre o assunto era quase impossível. Os anos se passaram, e quando tinha 20 anos iniciei minhas aulas de técnica vocal, vislumbrando cantar *No puede ser* um dia. Esta romanza se tornou quase que um símbolo de zarzuela para os brasileiros, já que o gênero não é muito difundido em nosso país. A partir do referido concerto, assistido por milhões de pessoas, a romanza ajudou a popularizar o gênero por todo o mundo e, sobretudo, no Brasil. Muitos tenores cantaram a romanza, que foi definitivamente introduzida no repertório usual dos tenores, já que o gênero estava consagrado em todo o mundo.

No decorrer dos anos fui me aperfeiçoando no canto e a curiosidade acerca das zarzuelas ia aumentando sem, contudo, surgirem oportunidades de criar competências e experiências com o gênero. A partir do final dos anos de 1990, com a democratização da internet, fui pesquisando e adquirindo conhecimento acerca do tema, ao mesmo tempo em que acumulei um vasto material de partituras de romanzas para tenor.

Ao longo de minha trajetória como cantor fui cumprindo vários desafios na carreira, entretanto, sempre com a vontade de fazer um concerto com romanzas de zarzuela. Foi então que, em 17 de dezembro de 2017, pude realizar meu primeiro concerto com este repertório.

Na preparação para o concerto, incluindo a pesquisa de repertório e contextualização do mesmo, pude mergulhar no universo das zarzuelas, de maneira a compreender sua importância para a cultura e sociedade espanhola, assim como uma das principais manifestações do nacionalismo espanhol renascido em meados de 1850.

Depois de anos pude adquirir experiência neste repertório, de maneira que participei de um concerto com romanzas de zarzuela. Foi um grande sucesso de público, o que me

---

<sup>1</sup> Tradicional concerto em comemoração ao jogo final das copas do mundo de 1990, 1994, 1998, 2002, que reunia os tenores Luciano Pavarotti (1935-2007), Plácido Domingo (1941) e José Carreras (1946).

<sup>2</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=pEd11kCD0r0>.

estimulou ainda mais a aprofundar sobre o tema. Nesse mergulho, constatei que precisava aprender mais e de forma sistemática e organizada, e comecei a pensar em transformar minha curiosidade e paixão sobre o tema em um projeto de pesquisa em arte, que dessa maneira, poderia organizar e ampliar meu conhecimento acerca do tema.

A zarzuela evoluiu progressivamente, como todos os gêneros dramático-musicais, a exemplo da ópera, sofrendo adequações em sua temática de acordo com modificações sociais, culturais e políticas da rotina espanhola, e em consonância com a ópera italiana (CASARES-RODICIO, 2002). Os papéis escritos para tessitura de tenor foram sendo gradativamente introduzidos nos dramas apresentados, já que nos primórdios da zarzuela os papéis eram escritos para vozes de cantores específicos, e não para registros vocais precisos, como tenor, barítono, baixo (CASARES-RODICIO, 2002).

Nosso trabalho trata da interpretação da zarzuela sob o olhar de um cantor brasileiro, e apresenta uma amostra dos papéis para tessitura de tenor ao longo da história da zarzuela a partir da seleção de romanzas expressivas do repertório, que foi selecionado a partir de uma extensa pesquisa de obras, obedecendo a sua ordem cronológica, a contextualização sociocultural espanhola e a adequação da peça ao meu timbre específico. Essa história será contada em um registro audiovisual, concomitante ao presente relato de experiência contando as etapas da montagem e produção do material audiovisual.

No capítulo 1 será discorrido sobre a história da zarzuela espanhola e sua importância e evolução como manifestação cultural e patrimônio imaterial espanhol e sua contextualização para a construção do produto audiovisual.

Adiante, no capítulo 2 será abordado o registro de tenor e sua inserção no protagonismo das zarzuelas espanholas, ao longo da evolução da sociedade espanhola.

Por fim, no capítulo 3 serão mostradas as etapas para a confecção do produto audiovisual apresentado neste trabalho, desde a construção interpretativa de cada romanza das ‘performances’, passando pelos ensaios musicais e estudo diccional do espanhol, até a captação dos vídeos e áudios, e construção, propriamente dita, do produto final.

## 1 A ZARZUELA

A Zarzuela é um gênero de teatro musical que surgiu na Espanha e que se distingue principalmente por conter partes puramente instrumentais, números vocais (solos, duetos, coros) e diálogos falados com narrativas da cultura espanhola, embora existam exceções em que as partes faladas estão completamente ausentes (TALAVERA, 2012). O termo “Zarzuela”, aplicado ao gênero musical e teatral, se originou do *Palacio de la Zarzuela*, um palácio real espanhol localizado perto de Madri, onde se situa o teatro que abriu as primeiras representações do gênero (COTARELO Y MORI, 2001). Acredita-se que o nome derive do pavilhão de caça homônimo, próximo a Madrid, onde no século XVII eram encenadas estas apresentações à corte espanhola (TALAVERA, 2012). A Zarzuela também teve repercussões em Cuba, onde se mesclaram o estilo espanhol e elementos autóctones (TORRES; GALLEGO; ÁLVAREZ, 1989).

Dentro da cronologia musicológica, a primeira zarzuela (do ponto de vista estrutural) que se tem notícia foi *El Jardin de Falerina* de 1649, composta por Juan Hidalgo (1614-1685), exímio harpista da corte de Felipe IV (1605-1665) que, influenciado pelas *tonadillas*<sup>3</sup>, a compôs. Na sequência cronológica, o mesmo Juan Hidalgo compõe *El laurel de Apolo* em 1657. Concomitante ao surgimento da zarzuela como gênero musical na Espanha se verifica na Itália o estilo musical barroco, que influenciou sobremaneira, nos primórdios das zarzuelas, com enredos baseados na mitologia greco-romana. Naquele período as zarzuelas eram encenadas nos jardins do *palacio de la zarzuela* (que apresentava os jardins cheios de *zarza*, que era uma planta nativa, cujo nome se estendeu ao palácio e por consequência ao estilo de teatro musical). Um aspecto importante das zarzuelas “barrocas” é que, embora sofressem influência de enredo do barroco italiano, eram cantadas em espanhol (CASARES-RODICIO, 2002).

Durante o período subsequente, a zarzuela se estabeleceu como gênero cultural tipicamente espanhol, sofrendo adequações à medida da evolução sociocultural, ganhando grande destaque entre as manifestações culturais populares.

Em 1708, o grande compositor Antonio de Literes (1673-1747), em comemoração ao aniversário do rei Felipe V (1683-1746) compôs, com estreia neste mesmo ano, *Acys y Galatea*, que foi a primeira zarzuela encenada em um teatro (RODRIGUEZ, 2015). Interessante ressaltar que, apesar da homenagem, o rei Felipe V não era um simpatizante do gênero, sendo mais receptivo às óperas italianas do período belcantista. Isso levou, a partir dos anos seguintes,

---

<sup>3</sup> Canção tradicional espanhola com influência da música árabe, apresentada de forma teatral que surgiu em meados do século XVII.

ao declínio da zarzuela na Espanha, com sua conseqüente extinção, e vários foram os motivos, desde falta de incentivo da corte até o apelo mercadológico, já que as encenações das zarzuelas duravam mais de três horas, dificultando a manutenção da concentração do público por tão longos períodos (CASARES-RODICIO, 2002).

Concomitantemente ao período de declínio e extinção das zarzuelas, as óperas espanholas ganharam bastante destaque na Espanha e seguiram o estilo de composição do período romântico italiano, porém cantadas em espanhol e usando muitas vezes enredo baseado na cultura popular espanhola. Durante este período, um dos grandes compositores foi Manuel García (1775-1832), que era também um exímio cantor – tenor – e um dos melhores professores de canto da Espanha. Sua última ópera foi “*El Gitano por Amor*” (1828), que narra a história de um homem abastado que se apaixona por uma cigana e, contrariando seu pai, abdica de tudo para viver essa paixão “boêmia”. Os papéis para tenores das óperas de García eram escritos para ele próprio, que tinha um timbre de lírico-ligeiro (RADOMSKI, 2002). Para melhorar o nível das composições operísticas, o Rei Fernando VII (1784-1833) contratou Giacchino Rossini (1792-1868). Este escreveu, nesta época, a ópera “*O Barbeiro de Sevilha*” (1816), cujo personagem “Conde de Almaviva” foi escrito para Manuel García” (RADOMSKI, 2002). As óperas espanholas dessa época seguem os princípios de escrita musical da escola belcantista, seguindo as influências da escola italiana, porém permaneciam escritas em espanhol, e não em italiano.

A partir da queda de Napoleão Bonaparte, após a “Batalha de Waterloo”, em 1815, a Espanha entrou em um novo processo de ressurgimento sociocultural e financeiro, levando ao ressuscitamento da zarzuela, que recomeçou seguindo o formato da ópera italiana (dividida em atos), porém com a história sendo contada a partir das partes faladas, cantada em espanhol, e narrando a rotina espanhola como tema dos enredos apresentados (CASARES-RODICIO, 2002).

A primeira zarzuela nesta nova fase, nomeada de “Zarzuela Grande”, estreia em 1855 no Teatro Circo de Madrid, de título “*Marina*” de Emilio Arrieta (1821-1894) com libreto de Francisco Camprodón (1816-1870). Ela estava organizada em 2 atos distintos e também foi um grande marco para o registro de tenor, pois o primeiro papel escrito especificamente para o registro de tenor foi o de “Jorge” (CASARES-RODICIO, 2002).

Do ponto de vista musicológico esta zarzuela é tão importante, que, a pedido do tenor italiano Enrico Tamberlick (1820-1889), que expressou muito interesse em interpretar a personagem principal, Arrieta, 16 anos após sua estreia, a transforma em ópera com três atos: basicamente converte e readapta as partes faladas para cantadas, e muda o roteiro com a ajuda de Miguel Ramos Carrión (1848-1915), já que Camprodón havia falecido (CASARES-RODICIO, 2002).

Ao longo dos anos os libretos das zarzuelas foram acompanhando a evolução social, política e cultural da Espanha, assim como a parte musical, que acabou ganhando uma atmosfera idiossincrática, com melodias e enredos que remetiam à rotina e cultura espanholas à época. Neste contexto podemos citar a zarzuela *El Ultimo Romantico* (1928), de Reveriano Soutullo (1880-1931) e Juan Vert (1890-1932), ambas com libreto de Jose Tellaeche (1887-1948), que retrata os costumes Madrilenos do século XIX com grande fidelidade e lirismo para contar a história de ‘Enrico e Aurora’. Nesta obra se destaca a romanza *Bella Enamorada*, na qual Enrico deixa explícito seu amor por Aurora.

Podemos citar também, com exemplo de “Zarzuela Grande”, a obra “Luisa Fernanda” (1932) de Federico Moreno-Torroba (1891-1982), com libreto de Federico Romero (1886-1976) e Guillermo Fernández Shaw (1893-1965), que eram grandes libretistas da época, e foi estreada em 1932 no Teatro Calderón, de Madrid. Seu enredo traduz o grande ideal do espanhol nacionalista da época: sair de sua cidade para fazer fortuna e retornar “rico” e bem-sucedido para investir em sua cidade natal. Além disso, mostra os ideais republicanos que tomaram a Espanha no final do século XIX. Na trama é contada a história de “Javier” (tenor), “Luisa Fernanda”, “Vidal” e “Carolina”, dentro de um quarteto amoroso, mas misturando as confusões dos relacionamentos amorosos e discordância de ideologias políticas (CASARES-RODICIO, 2002).



## 2 A ZARZUELA E OS TENORES

O registro de voz de tenor é o mais aguda entre as vozes masculinas e herdado geneticamente (FIGUEIREDO, 2010), com extensão geralmente entre Dó<sup>2</sup> a Dó<sup>4</sup>. Na dramaturgia operística, tradicionalmente, tenores também são utilizados pelos compositores para caracterizar heróis românticos, com as devidas exceções, obviamente

Além da extensão, que varia do Dó<sup>2</sup> ao Dó<sup>4</sup>, também há outros fatores que contribuem para a definição do registro, como o timbre, as zonas de passagem de registro e a comodidade para permanecer cantando na região aguda.

Na zarzuela, sobretudo na “zarzuela grande”, o uso da voz de tenor ganhou grande protagonismo nas tramas. Os papéis escritos para os tenores, assim como na ópera italiana, eram escritos respeitando sua tessitura.

A zarzuela surgiu por volta de 1649 como uma forma de cultura popular, sendo encenada nos jardins do *Palácio de la Zarzuela*, e composta para as camadas mais populares da comunidade. Usava como enredo histórias dos grandes personagens da mitologia greco-romana. Para a execução das partes cantadas, não era exigido grandes recursos vocais, visto que sua escrita não ultrapassava a tessitura da voz falada (CASARES-RODICIO, 2002).

A partir da grande aceitação do público, os enredos ficaram mais complexos, tanto em termos de escrita musical (os papéis eram criados para cantores específicos, obedecendo a suas características vocais) quanto da parte teatral. Desta maneira os cantores foram ganhando notoriedade junto à corte e ao povo espanhóis. Por ter se desenvolvido concomitantemente à ópera italiana no período barroco, as zarzuelas foram ganhando características deste estilo em seus temas musicais, e isso fez com que cantores de ópera se introduzissem no mundo zarzuelístico (TALAVERA, 2012).

A primeira zarzuela encenada em teatro foi *Acys y Galatea* (1708), sendo o personagem *Acys* – um jovem pastor – interpretado por um *castrato*.<sup>4</sup>

Com o declínio e extinção da zarzuela em meados do século XVIII e a ascensão da ópera espanhola, que embora usando a técnica composicional e estilo de ópera italiana, era cantada em espanhol.

Podemos usar como exemplo o personagem *Hernando*, da ópera *El Gitano por Amor* (1828), do compositor, tenor e professor de canto Manuel García (1775-1832). A história

---

<sup>4</sup> É um cantor cuja extensão vocal corresponde em pleno à das vozes femininas, seja de soprano, mezzo-soprano, ou contralto que. Isto ocorre porque o cantor, quando criança, foi submetido à castração para preservar sua voz aguda. Essa prática surge por volta do século IX.

narra o drama vivido por um homem rico que se apaixona por uma cigana e abdica de sua riqueza para viver um grande amor. Aliás, Manuel García escreveu o personagem para ele próprio cantar. Na escrita musical observa-se grande influência da escola belcantista italiana<sup>5</sup> (COTARELO Y MORI, 2001).

Em meados do século XIX, a partir de um movimento nacionalista que envolvia toda a Espanha, alguns abnegados compositores como Joaquín Gaztambide (1822-1870), Emilio Arrieta (1821-1894), Francisco Asenjo Barbieri (1823-1893), Manuel Fernández Caballero (1835-1906), resolveram ressuscitar a zarzuela como grande manifestação cultural nacional. Foi aí que em 21 de setembro de 1855 estréia a zarzuela *Marina*, de Emilio Arrieta (1821-1894), com um grande personagem escrito para o registro de tenor. O tenor Jose Fontes (1830-1893) teve a responsabilidade de interpretar “Jorge” na estréia. A partir desta estreia, o registro de tenor foi sendo incorporado à dramaturgia zarzuelística (COTARELO Y MORI, 2001).

---

<sup>5</sup> Bel Canto é um termo italiano que significa “*belo canto*”. É uma técnica e um conjunto de padrões estéticos vocais surgidos na Itália no *início do século XVIII*, desenvolvido até meados do século XIX. Porém, esse termo também pode designar uma era do desenvolvimento operístico.

### 3 RELATO DE EXPERIÊNCIA

#### 3.1 DICÇÃO E PRONÚNCIA

Acredito ser de suma importância o processo de desenvolvimento da dicção adequada para a execução das peças selecionadas. Com a ajuda da profa. Me. Zelma da Rosa, que propôs exercícios de dicção/fonética com o objetivo de aproximar minha pronúncia àquela dos nativos de Madrid (espanhol peninsular setentrional), já que é capital da Espanha. Dependendo da região espanhola, a fonética varia em função da história étnica (DA ROSA, 2019), o que causaria uma grande confusão na hora de cantar. A dicção foi trabalhada com a profa. Zelma da Rosa a partir de exercícios criados, por ela, para a execução da peça. Usávamos as próprias romanzas como texto base e treinávamos a pronúncia.

#### 3.2 PREPARAÇÃO DO REPERTÓRIO

##### 3.2.1 “*Te Ninfa Piedad*” – ‘*Acys y Galatea*’ (1708) – Antonio de Literes (1673-1747) (Anexo1)

###### 3.2.1.1 Autores

Esta Zarzuela foi composta por Antonio Literes Carrión (1673-1747), ou Antonio de Literes, com libreto de José de Cañizares (1676-1750) para comemoração do aniversário do Rei Felipe V e estreou em 19 de dezembro 1708 no Teatro Coliseo do Bom retiro, em Madrid (CASARES-RODICIO, 2002). Segundo Emilio Cotarelo, *Acys e Galatea* é quase uma ópera, em função do número de recitativos e arietas, e apresenta 2 atos. A romanza aqui apresentada é cantada no 1º ato pelo personagem *Acys*, um jovem pastor, apaixonado por *Galatea*, que por sua vez sofre perseguição do cíclope *Polifemo*, que termina por matar *Acys* por ciúme de *Galatea*. Originalmente o papel de *Acys* era interpretado por um contratenor (RODRIGUEZ, 2015).

###### 3.2.1.2 Aspectos musicais, dramáticos e interpretativos

A partitura foi transcrita para a grafia musical moderna a partir da partitura manuscrita original obtida na Petrucci’s Library – IMSLP<sup>6</sup>. É uma partitura escrita em Ré dórico, sendo originalmente executada por um contratenor (RODRIGUEZ, 2015).

---

<sup>6</sup> [https://imslp.org/wiki/Acys\\_y\\_Galatea\\_\(Literes%2C\\_Antonio\)](https://imslp.org/wiki/Acys_y_Galatea_(Literes%2C_Antonio)).

O acompanhamento foi realizado pelo pianista Alexandre Augusto Cardoni (1984) a partir do baixo contínuo presente na partitura original. A esta romanza se antecede um recitativo, que optamos por não executar, visto que o intuito foi o de ilustrar nosso trabalho com este exemplo, que tem valor musicológico e visto que os tenores, neste período histórico, não eram usados por não fazer parte das tradições dramáticas.

Em função da adequação estilística, optamos por uma execução mais próxima do romantismo, já que no original os instrumentos eram os originais utilizados no período barroco. Isto posto, deliberadamente escolhemos realizar uma interpretação da romanza de De Litteris à maneira dos cantores da primeira metade do século XX, como Beniamino Gigli (1890-1957) ou Kathleen Ferrier (1912-1953), por várias razões:

1. Esta condução estilística se adequa melhor à voz de tenor lírico-*spinto*;
2. Foi uma forma de evocar o estilo daqueles artistas que perpetuaram este repertório através dos tempos, antes das performances historicamente informadas;
3. É o resgate de um estilo de canto que, depois de atravessar as décadas de 1960 a 1990, em que o canto na música antiga foi discutido e pensado sob novos paradigmas, guiados pelo pensamento de artista e musicólogos como Willian Christie (1944), John Eliot Gardiner (1943), Philippe Herreweghe (1947) e Gabriel Garrido (1950), a abordagem contemporânea volta a ser de uma presença vocal mais enérgica, timbrada e impostada, permitindo que os mesmos cantores que se dedicam ao repertório operístico romântico sejam também referências no renascentista e barroco, apenas agregando os vastos conhecimentos atuais sobre os aspectos musicais da interpretação vocal do período quanto a articulações, ornamentações, condução de frase, exploração de possibilidades timbrísticas, entre outras (GARDINER, 1998).

A melodia e o texto não apresentam significativas dificuldades técnicas, sendo estas mais relacionadas ao estilo e leveza na interpretação, valendo a pena ressaltar o trecho final que apresenta uma demanda técnica para executar uma ornamentação com 18 notas usando a sílaba – /prê/ – em um único compasso (compassos 27-29) (Figuras 1 e 2). Em função de minhas características vocais, foi necessária uma preparação específica com vocalizes que gerassem leveza e agilidade a meu timbre pesado e escuro, adequado a papéis veristas e românticos. Esta romanza, como citado anteriormente, foi escolhida apenas para ilustrar a evolução dos papéis de tenor, já que esta zarzuela é a primeira do ponto de vista histórico.

Figura 1:



**Figura 1:** Compassos 49 a 53 de “*Ten Ninfa, piedad*”, exemplificando a escrita melismática da romanza.

Na estratégia de estudo utilizada, primeiro extraí o texto da partitura, fiz várias repetições da leitura, associando com a tradução e interpretação do texto. Quando o texto estava memorizado, fiz a leitura rítmica usando a partitura. Depois de memorizado o texto e o ritmo, iniciei os ensaios com o pianista da romanza completa. A memorização definitiva se deu em função das várias repetições da obra completa. Depois de todo o processo, trabalhamos a construção da interpretação.

A romanza em questão foi de fácil assimilação, entretanto, o estilo me fez ter um pouco de dificuldade. Em função de minha história como cantor, comecei a cantar com a voz mais madura, o que me fez pular etapas cruciais do desenvolvimento técnico-vocal com relação ao repertório. Desta maneira, optamos por uma performance mais voltada para o período romântico, o que me trouxe bastante conforto na execução. É uma romanza escrita em uma região muito central, o que me induziria a pesar a voz mais do que o necessário. Então as aulas de técnica vocal direcionadas a uma execução mais “leve e elástica” proporcionaram a adequação às necessidades da partitura. Foram cerca de 3 ensaios para acertarmos andamento e dinâmica. Depois de tudo acertado, nos preocupamos com a memorização.

### 3.2.2 “*Cara gitana del alma mia*” – “*Gitano por amor*” (1828) – Manuel García (1775-1832) (Anexo 2)

#### 3.2.2.1 Autores

Esta foi a última ópera de Manuel García (1775-1832). Começou a ser escrita em 1828 na cidade do México, entretanto foi finalizada em 1829. Ela nunca foi publicada e não há evidências históricas de sua estreia.

Trata-se da história de um jovem de família influente, que se apaixona por uma cigana, que exige sua conversão em cigano “por amor”. Na ária *Cara gitana del alma mia*, cantada no 1o ato, Hernando (o tenor protagonista) pensa duas vezes na proposta de Rosita

(cigana) e se sente culpado por trair seu pai, que é contra sua conversão em cigano. Hernando confessa que são os olhos de sua “cigana” que dão felicidade à sua alma (RADOMSKI, 2002).

Esta peça foi escolhida em função do intervalo de composições de zarzuelas ocorrida entre final do século XVII e início do século de XVIII (CASARES-RODICIO, 2002). Por questões de influência da música italiana, Manuel García compôs esta ópera com influência do período belcantista, mas retratando uma rotina do povo espanhol (RADOMSKI, 2002).

### 3.2.2.2 Aspectos musicais, dramáticos e interpretativos

A partitura usada foi transcrita a partir de manuscritos do maestro Manuel García pelo musicólogo James Radomsky e reduzida para piano, com exclusividade para nosso trabalho, pelo Maestro e Musicólogo Espanhol Juan Jose Gallego de Udaeta (1955). Esta peça não se trata de uma romanza de Zarzuela, mas sim de uma ária de ópera com recitativo, que relata uma história dramatizada da rotina espanhola da época. Em função do período de declínio das composições de zarzuelas, escolhemos essa peça por representar a originalidade dos enredos espanhóis, já que não havia exemplos representativos dessa época (belcanto italiano do século XVII). Esta peça, de fato, não se adequa perfeitamente ao meu tipo de voz, portanto foi o maior desafio dentro do repertório escolhido para nosso trabalho em função da agilidade exigida pela partitura. O compositor foi um dos maiores professores de canto da época, além de um dos maiores tenores espanhóis do final do século XVII e início do XVIII, e compôs o papel para seu tipo de voz: tenor lírico-ligeiro. Em função da escrita pudemos adaptar alguns melismas para que a execução não ficasse fora do estilo, visto que minha voz apresenta muito mais « peso » que a escrita original precisava.

Esta ária foi escolhida apenas como ilustração e como exemplo do desenvolvimento da linguagem musical e dramática, apesar do período sem produção de zarzuelas propriamente ditas, já que não havia obra representativa deste período histórico, de maneira que cantamos apenas o recitativo e a primeira parte da ária, até porque a ária inteira, com recitativo, dura em torno de nove minutos. Todos os arpejos e escalas foram executados como na partitura original, entretanto, por uma questão de adequação fonética de algumas palavras, trocamos as sílabas tônicas como neste exemplo (Compassos 14-15):

Figura 2:

13  
 pe - cho - mi - co - ra - zón, y en mí no ca - be, - cuan - do me

Figura 2: A figura evidencia trecho da adequação fonética.

### 3.2.3 “Costa de la levante” – “Marina” (1843) – Emilio Arrieta (1821 – 1894) (Anexo 3)

#### 3.2.3.1 Autores

A zarzuela Marina foi composta em dois atos por Emilio Arrieta (1821 – 1894), ou Juan Pascual Antonio Arrieta y Corera, e libreto de Francisco Camprodón (1816-1870). Estreou em 21 de setembro de 1855 no Teatro Circo de Madrid com grande aceitação do público. A zarzuela marcou o renascimento da ‘Zarzuela Grande’, e narra a história de “Marina”, uma jovem apaixonada por “Jorge”, um marinheiro. Marina tem medo de se declarar à “Jorge”, que é bem mais velho que ela. A trama fez tanto sucesso que Arrieta, a pedido do grande tenor Enrico Tamberlick a converte em ópera e a expande para três atos. Nesta conversão, o libreto foi readaptado por Miguel Ramos Carrión (1841-1915), já que Camprodón havia morrido. Marina estreia como ópera espanhola em 16 de março de 1871 no Teatro Real.

#### 3.2.3.2 Aspectos musicais, dramáticos e interpretativos

A partitura original (esta que usamos) é escrita em Ré maior.

Esta romanza tem valor artístico-histórico, visto que alguns autores a comparam com a ária “Esultate”, do primeiro ato da ópera “Otello”, de Giuseppe Verdi (1813-1901). Em ambas as peças os protagonistas se apresentam vindos vitoriosos de uma longa viagem depois de um longo período (CASARES-RODICIO, 2002).

O personagem “Jorge” é um marinheiro desbravador, que desembarca na praia de “Lloret” na Costa la de Levante. Ao desembarcar, ele expressa seu amor pela Praia de “Lloret”

(compassos 1-18), e na sequência seu amor por Marina, mesmo ela não sabendo, no trecho “*No, es verdad que con la ausencia...*” (Compassos 19-44).

Figura 3:

The musical score for Figure 3 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is initially *Allegretto* and then changes to *Andante*. The vocal line is for JORGE (a toda voz) and the lyrics are "Cos - ta la de Le - van - te. pla - ya la de Llo - ret, di." The piano accompaniment features a prominent bass line with a strong rhythmic pattern.

Figura 3: Trecho exaltando a praia de Lloret.

Figura 4:

The musical score for Figure 4 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is *Andante*. The vocal line is for JORGE and the lyrics are "No es verdad que con la ausencia del amor se extingue." The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Figura 4: Trecho exaltando seu amor por Marina.

Com relação às escolhas interpretativas, optamos por executar uma variação no compasso 11, adicionando um **Si bequadro** e partindo do **Sol bequadro** contido no compasso e adicionamos uma fermata. Ainda no compasso 11, fizemos uma escala descendente até o Fá sustenido, encerrando desta maneira o compasso 11, e como indicado pelo compositor, encerrando trecho no compasso 12. Esta variação é executada por tradição, como se pode comprovar pela atuação do tenor Alfredo Kraus (1927-1999), que pode ser encontrada na plataforma Youtube<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=RDWAUN\\_nA6U](https://www.youtube.com/watch?v=RDWAUN_nA6U).



Figura 5:

van - te. pla - ya la de Llo - ret, di - cho - sos los o - jos que os vuel - ven a

Figura 5: Trecho original sem o Si bequadro 4 a partir do Sol bequadro 4.

Nas zarzuelas, o coro é personagem importante, entretanto optamos por cortar as partes do coro nesta romanza (cortado 13-18) que termina no compasso 44 (na barra dupla), para que a performance da ária sem a presença do coro não apresentasse momentos de vazio musical.

### 3.2.4 “Bella enamorada” – *El último romântico* (1928) - Reveriano Soutullo (1880-1932) y Juan Vert (1890-1931) (Anexo 4)

#### 3.2.4.1 Autores

Estreada em 8 de março de 1928 no Teatro Apollo em Madrid (CASARES-RODICIO, 2002), a zarzuela “*El último romântico*” foi composta por Reveriano Soutullo (1880-1932) e Juan Vert (1890-1931), tendo como libretista o jornalista Jose Tellaeché (1887-1948). Ela apresenta duas cenas em cada um dos dois atos. A zarzuela retrata uma trama amorosa contendo troca de casais ao longo do tempo, mas com final feliz, após o reencontro de Enrique – romântico de ideais liberais (tenor) e Aurora (Soprano) – Condessa de Tellez e apaixonada por Enrique. A trama mistura ideais liberais para a época e romances proibidos que se concretizaram após mais de 10 anos separados, pois Enrique amava Aurora, que foi obrigada, por sua família, a casar-se com o Conde, que se tornou o principal inimigo de Enrique, fazendo de tudo para prejudicá-lo. Por conta dessa perseguição, Enrique sumiu por mais de 10 anos. Quando voltou, Aurora se encontrava viúva, e desta maneira puderam viver felizes.

### 3.2.4.2 Aspectos musicais, dramáticos e interpretativos

A romanza “*Bella enamorada*” é uma das mais executadas e apreciadas do repertório de tenor, sendo cantada por todos os grandes tenores espanhóis, como Plácido Domingo (1941)<sup>8</sup>, Jose Carreras (1947) e Alfredo Kraus (1927-1999). A partitura é escrita em sol maior, sendo modulada para lá maior a partir do compasso 25 (Figura 6).

Figura 6:

The image shows a musical score for the song "Bella enamorada". It consists of two systems of staves. The top system is the vocal line, and the bottom system is the piano accompaniment. The key signature is G major (one sharp). The score starts at measure 22. At measure 25, there is a modulation from G major to A major (two sharps). Above the vocal line, the tempo marking changes from "poco rit." to "a tempo" at measure 25. The lyrics are: "ya sin tu ca - ri - ño, ya sin tu ca - ri - ño no po - dré vi - vir." There are triplets in the vocal line at measures 23 and 24, and in the piano accompaniment at measures 23 and 24. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Figura 6: Exemplo de modulação no compasso 25.

Durante a trama, a referida romanza é executada no final da última cena do primeiro ato, e tem como objetivo ratificar o amor impossível entre Enrique e Aurora.

A execução da romanza deve ser sempre executada obedecendo a uma intenção de apaixonado, conforme infere o libreto e a partitura, entretanto minha maior dificuldade foi manter esse caráter apaixonado durante todos os momentos, visto que a partitura exigia notas de passagem em pianíssimo e nem sempre era possível do ponto de vista sonoro, mas possível sob o ponto de vista de intenção .

Outro aspecto interessante, foi a introdução de um lá bequadro no final (marcação 117/ compasso 135) já que a introdução desta nota durante a execução se tornou uma tradição. No original termina como na Figura 7.

<sup>8</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?si=fZsDYAR5UikfpzEf&v=pEdl1kCD0r0&feature=youtu.be>. Acesso em: 22 fev. 2020.

Figura 7:

117

poco rit. Allegro vivo

que ya no vol - ve - rá.

Figura 7: Final original da romanza.

Para a execução desses trechos me preparei cantando vocalizes em escalas com intervalos de terça, sempre valorizando minha região de passagem de registro (Mi Natural4-Fá#4). “

### 3.2.5 “De este apacible rincón de Madrid” – “Luisa Fernanda” (1932) – Federico Moreno-Torroba (1891-1982) (Anexo 5)

#### 3.2.5.1 Autores

A zarzuela *Luisa Fernanda* estreou em 26 de março de 1932, no Teatro Carderón de Madrid. Com música de Federico Moreno-Torroba e libreto de Guillermo Fernandez Shaw (1893-1965) e Federico Romero (1886-1976). É considerada o maior sucesso do compositor (CASARES-RODICIO, 2002). Na peça, é contada a história de Javier, jovem militar que conseguiu a patente de coronel, e apaixonado por Luisa Fernanda, que apesar desta paixão, ele a abandona em Madrid, e emigra para alcançar seus objetivos. Quando retorna a Madrid, ainda no 1o ato, canta a romanza “*De este apacible rincón de Madrid*” onde se reconecta ao seu lugar de origem. Embora a temática tenha um discurso ideológico político (Monarquistas x Anarquistas, e revolução gloriosa de 1868), ela narra a história de amor perdido no tempo, entre Javier e Luis Fernanda, além de exaltar os ideais nacionalistas e valorização das origens (emigrar para “vencer na vida” e voltar “rico” para sua terra natal).

### 3.2.5.2 Aspectos musicais, dramáticos e interpretativos

A romanza “*De este apacible rincón de Madrid*” é escrita em Mib Maior, contemplando desde um dó bequadro 3 até um Sib 4. Seu nível de dificuldade é grande visto que boa parte das frases, explora as “notas de passagem”<sup>9</sup>. Essa particularidade da peça se torna um grande desafio para um cantor de voz mais encorpada em função da declamação do texto nas notas mais agudas (Figura 8). Ainda neste quesito, alguns trechos devem ser executados em pianíssimo. Isso torna a romanza mais desafiador (Figura 9).

Figura 8:

4 **rall.** **a tempo**  
 JAVIER *p*  
 De es - te a - pa - ci - ble rin - cón de Ma - drid, don - de mis a - ños de

*dim.* *p*

Figura 8: Trecho que exemplifica notas agudas que necessitam de boa dicção.

Figura 9:

49 **a tempo**  
*pp* >  
 Co - mo un re - man - so de paz y de a - mor, en mi a - gi - ta - do vi - vir,

*pp*

Figura 9: Trecho que exemplifica notas agudas, que necessitam de boa dicção e execução em pianíssimo.

<sup>9</sup> Fenômeno fisiológico que leva a “cobertura da nota”, ou seja, a cartilagem tireóide muda sua conformação para uma melhor adução das pregas vocais levando a um aumento da extensão vocal. Nos tenores essa “passagem de registro” ocorre entre Mi Bequadro 4 e Fá# 4 (APPELMAN, 1986).

### 3.2.6 “No puede ser” – *La tabernera del puerto* (1936) – Pablo Sorozabal (1897-1988) (Anexo 6)

#### 3.2.6.1 Autores

A zarzuela *La tabernera del puerto* estreou em 06 de abril de 1936, no teatro Tívoli em Barcelona. Com música Pablo Sorozabal (1897-1988) e libretto de Guillermo Fernandez Shaw (1893-1965) e Federico Romero (1886-1976) ela é ambientalizada no País Basco. A peça conta a história do marinheiro Leandro que se apaixona por Marola, e para terminar a história junto à sua amada, enfrenta grandes desafios. À época, a Espanha passava pelo descontrole, por parte da segurança pública, do tráfico de entorpecentes, e essa problemática é contada brilhantemente por Sorozabal no enredo.

Antes de conhecer profundamente Marola, Leandro canta a célebre romanza “No puede ser” onde fica explícito sua dúvida acerca do caráter e honestidade de Marola, já que esta era filha de um traficante.

#### 3.2.6.2 Aspectos musicais, dramáticos e interpretativos

A romanza é escrita em Lá Maior. Dentro de suas dificuldades, a declamação do texto tem que se sobrepôr às notas. Isso gera muitas vezes uma dificuldade de emitir um Lá Bequadro 4 com vogal /i/ saindo de um Ré bequadro 4 com vogal /a/ como no trecho exemplificado abaixo (Figura 10)

Figura 10:

The image shows a musical score for the song "No puede ser". It consists of three staves: a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in treble clef, and a piano accompaniment in bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score starts at measure 20. The vocal line has lyrics: "por-que la ví re - zar, por-que la ví que - rer, por-que la ví llo -". Above the vocal line, there are dynamic markings: "ten." (tension) above the first "ví", "affret." (accelerando) above "re - zar", "rit." (ritardando) above "que - rer", and "ten." above "ví llo -". There are also slurs and hairpins indicating dynamics. The piano accompaniment features chords and moving lines in both hands, with "ten." markings above the piano part in the first and last measures.

Figura 10: Exemplo de dificuldade técnica na emissão de agudo com vogal /i/.

### 3.3 CONFECÇÃO DO PRODUTO AUDIOVISUAL

#### 3.3.1 Gravação do vídeo

##### 3.3.1.1 Impacto das disciplinas cursadas

Em função de minha outra formação, sempre trabalhei com ciência. Na ciência, qualquer resultado deve ser reproduzível nas mesmas condições do original por qualquer pessoa. Logo no começo do curso, durante a ministração da disciplina de metodologia da pesquisa em arte, fiquei bastante perplexo quando perguntei ao professor sobre a reprodutibilidade dos resultados individuais. Ele me disse que a reprodução era particular, ou seja, ela podia variar de indivíduo para indivíduo. Na ciência, se tem padrões criados a partir de estudos que usam ferramentas estatísticas para validar os resultados, enquanto na pesquisa em arte, a validação é individual. Isso foi um “divisor de águas” em minha atividade discente. Esses questionamentos foram fundamentais para eu encontrar uma conexão da pesquisa em arte com viés científico .

Desta forma, criamos o produto no formato de documentário, dando um raciocínio lógico à escolha do repertório e a pesquisa de informações históricas acerca das origens da zarzuela espanhola.

##### 3.3.1.2 Contato com especialistas no gênero

Embora o Brasil tenha grandes professores e cantores aptos a orientar a interpretação deste repertório, senti a necessidade de entrar em contato com experts em zarzuelas na Espanha. Primeiramente entrei em contato com o Barítono brasileiro radicado na Espanha, Rodrigo Esteves<sup>10</sup> (1966). Com sólida carreira na Espanha, Rodrigo já participou de inúmeras produções de Zarzuelas.. Rodrigo me apresentou ao maestro e musicólogo espanhol Juan José Gallego de Udaeta<sup>11</sup> (1955). Juan já regeu inúmeras zarzuelas dentro e fora da Espanha, além de ser um pesquisador e restaurador de partituras antigas de zarzuelas e óperas espanholas. Por fim, entrei em contato com a Dra. Maria Luz Gonzales-Peña<sup>12</sup> (1958), Doutora em Musicologia, Musicóloga e diretora do Centro de Documentação e Arquivo (CEDOA) da SGAE, Sociedade Geral de Autores e Editores, além de uma das autoras do *Diccionario de la zarzuela. España e hispanoamérica Vol I e II*.

<sup>10</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=6B88kAYB39E>

<sup>11</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=LvmV1g7XtMw>

<sup>12</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=1Y7J4RNog\\_w](https://www.youtube.com/watch?v=1Y7J4RNog_w)

Todos os contactados foram submetidos a um questionário que continha perguntas norteadoras, acerca do tema, para nós. (Questionário em anexo).

A partir das respostas pudemos entender mais sobre a importância do tema para a cultura espanhola, assim como a escolha do repertório. Não houve a necessidade de publicação das respostas dos contactados, pois como disse antes, o questionário era apenas norteador.

### 3.3.1.3 Criação do Roteiro

Por conta da readequação do produto final em função da pandemia de COVID 19, pensamos em um produto que fizesse sentido artístico e educacional. Desta maneira, pensamos em fazer o produto final no formato de documentário. O roteiro foi pensado a partir de uma linha cronológica sobre a história da zarzuela espanhola, mas colocando o tenor como protagonista deste documentário. Executamos a seguinte ordem:

#### **TAKE 1:**

- O que é zarzuela;
- O que é tenor;
- Falar da influência de outros estilos espanhóis como as Tonadillas na construção da zarzuela;
- Falar um pouco do contexto histórico (Rei Felipe IV) e influências do Barroco Italiano;
- 1ª zarzuela (histórica);
- 1ª zarzuela encenada em teatro (1703):
  - Falar da Acys y Galatea;
  - Falar do papel de Acys (era um castrati);
  - Falar de Antonio de Literes;
  - 1º elenco.

#### **Interpretação da romanza: “Ten ninfa Piedad”**

**TAKE 2:**

- Declínio e extinção da zarzuela na Espanha e ascensão da ópera italiana na ópera espanhola, mas sem perder as características nacionalistas;
- Falar de Manuel García como grande professor de canto, cantor, e compositor de óperas
- Falar de “Gitano por amor” (1828) – Nunca foi encenada!
- Papel de Hernando (auto escrito para Manuel García em estilo belcantista).

**Interpretação da ária “Cara Gitana del alma mia”****TAKE 3**

- Falar do ressurgimento da zarzuela na Espanha (a partir de 1850), em função da revolução espanhola e movimentos nacionalistas;
- Ressurgimento da ‘Grande Zarzuela’- com atos igual ópera, mas conservando e exaltando a cultura espanhola;
- Zarzuela “Marina” (1853)
- Falar de Emilio Arrieta
- Falar da sinopse – Personagem “Jorge” (Primeiro papel encenado escrito para tenor);
- Falar da Estreia, 1º elenco e 1º tenor.

**Interpretação da romanza “Costa de la Levante”****TAKE 4:**

- Nova fase da zarzuela (Grande) com temática relacionada aos processos sócio-culturais-políticos do cotidiano espanhol;
- Falar da zarzuela “L’ultimo Romantico” (1928):
- Falar de Sotoulló y Vert
- Sinopse
- Estreia 1º elenco e 1º tenor;
- Contextualização do personagem “Enrique”

**Interpretação da romanza “Bella Enamorada”**



**TAKE 5:**

- Falar da zarzuela envolvendo temas relacionados ao momento sociopolítico da Espanha, como as emigrações populacionais objetivando o enriquecimento, e a volta à pátria natal;
- Falar da zarzuela “Luisa Fernanda” (1932)
  - Federico Moreno-Torroba;
  - Sinopse
  - Estreia, 1º elenco, 1º tenor
  - Contextualizar o personagem “Javier”

**Interpretação da romanza “De este apacible Rincón de Madrid”****TAKE 6:**

- Falar da situação socioeconômica da Espanha, com a ascensão do mercado ilícito de heroína;
- Falar da zarzuela “La Tabernera del puerto” (1936):
  - Falar da sinopse
  - Falar da estreia, 1º elenco, 1º tenor
  - Contextualizar o personagem ‘Leandro’

**Interpretação da romanza “No puede ser”****3.3.1.4 Gravação, edição e mixagem do vídeo**

O produto foi gravado em 15 de setembro de 2021 de 13h às 15h no salão Leopoldo Miguez da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EM-UFRJ). Optamos por gravar todas as peças em sequência, usando apenas intervalos técnicos, já que no projeto inicial (antes da pandemia) o objetivo era filmar um recital didático e entregá-lo como produto audiovisual depois de editado. Infelizmente, por conta da pandemia de COVID 19, tivemos que readequar o produto final em função do isolamento social e prazos para finalização junto ao PROMUS. Além disso, por consequência da COVID 19, tive problemas respiratórios, vocais e musculares que me incapacitaram por vários meses de cantar plenamente.

Como figurino, usamos roupas sociais preta e eu usei uma gravata borboleta vermelha (cor que remete à Espanha)

Usamos 2 câmeras: uma câmera *Canon SL3 + Lente 18-55mm* e um celular *Galaxy S20*. A câmera ficou localizada frontalmente à minha posição – Ficamos de costas para a plateia – e a outra (o celular) ficou lateralmente à minha posição como mostram as figuras 13 e 14.

Figura 11:



**Figura 11:** Imagem da câmera frontal, mostrando nosso posicionamento no palco.

Figura 12:



**Figura 12:** Imagem da câmera lateral, mostrando nosso posicionamento no palco.

Os áudios foram gravados independentes, concomitantemente à filmagem, e sincronizados durante a edição. A captação do som foi feita com o gravador de voz *zoom h1n* usando microfone Condensador *akg Perception 420 P420*, usando Interface de áudio *Behringer U-phoria Ucm22*.

Para a edição de vídeo, foi usado *adobe première*. A edição e o interfaceamento foram feitos em um notebook *dell gamer g3*.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nosso trabalho contamos a história do registro de tenor ao longo da história da zarzuela, que foi evoluindo junto com a sociedade espanhola ao longo desses quase 400 anos. A zarzuela é considerada patrimônio imaterial da Espanha, sendo interessante a maneira com que as histórias são contadas, a partir de enredos intimamente espanhóis, o que influenciou sobremaneira a cultura dos países latino-americanos que foram colonizados por espanhóis, como a Argentina, Paraguai, Cuba e outros. Meu pai adorava um “bolero cubano”, que eu o ouvia cantarolar durante toda minha infância e adolescência e, que hoje, sei que é uma romanza de uma zarzuela cubana chamada *Maria la O*, de Ernesto Lecuona. Talvez esta seja a minha principal influência, e eu só soube agora....

Como artista, a formação oferecida pela PROMUS foi de grande valia, pois me trouxe, a partir das disciplinas oferecidas e do mergulho prático, um grande amadurecimento pessoal e artístico, que culminaram no desenvolvimento deste repertório fascinante relatado neste trabalho. Fui um cantor prático e sempre fiz meus estudos de técnica vocal e percepção musical de forma particular. Quando prestei o concurso para o Mestrado em Música, não tinha consciência que eu tinha um currículo musical. A partir de minha aprovação me dei conta de meu valor artístico.

No meio do curso fomos surpreendidos pela pandemia de COVID 19, que fez uma brusca interrupção do contato social, que influenciou drasticamente na descontinuidade do meu trabalho. Contraí COVID 19 e fiquei com várias sequelas funcionais: Perdi a voz (astenia da musculatura acessória das pregas vocais), broncoespasmo, perda de memória, depressão, transtorno de ansiedade e hipertensão arterial. Minha voz levou quase 1,2 ano para voltar plenamente. Além de todas as sequelas, nesse período perdi minha irmã mais querida, para um câncer. Período difícil...

Durante a preparação do produto, fiz uma grande parceria com o pianista Alexandre Augusto Cardoni, discente da graduação em piano, que aprendeu, assim como eu, este repertório do zero. Outra grande parceria e amizade foi com o Maestro Juan de Udaeta. Juan é um grande especialista no repertório, fez grandes contribuições para este trabalho.

Ainda como artista, houve um salto de amadurecimento no que tange técnica vocal, interpretação e propriocepção. Minhas performances ficaram mais consistentes e convincentes. Esse crescimento se deve à busca do conhecimento e o mergulho no repertório associados a experimentação nas várias performances realizadas, entretanto, em função do tempo exíguo e da pandemia de COVID 19, não pude mergulhar com mais profundidade neste vasto repertório que

tanto contribuiu para a formação da música brasileira. O Mestrado me ajudou a retificar e ratificar minhas convicções artísticas, acerca de minhas performances.

Fizemos várias apresentações do repertório deste trabalho, sempre como recital didático. Sempre contextualizava as peças dentro da história da zarzuela para formação de plateia. Isso gerava um maior interesse da plateia que manifestava um sentimento de pertencimento.

Por fim agradeço a este repertório que me trouxe mais intrinsecamente ao mundo da pesquisa em música, além de um amadurecimento considerável como artista e cantor.

## 5 REFERÊNCIAS

- APPELMAN, D. Ralph. **The Science of Vocal Pedagogy: Theory and Application**. Indiana University Press. [S.l.: s.n.]. 1986. ISBN 978-0-253-20378-6.
- CASARES-RODICIO, E. **Diccionario de la zarzuela: España e Hispanoamerica**. Vol 1 e 2. Madrid: Inst Complutense de Ciencias Musicales, 2002.
- COTARELO y MORI, E. **História de La Zarzuela**. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2001.
- FIGUEIREDO, André Luis dos Santos; AGOSTINHO, L. A.; Rocha, C.; LOBO-HAJDU, G.; PARADELA, E. R.; MIDDLETON, S.R.; PAIVA, C. L. A. . The pattern of genetic inheritance of voice registers. **EHGC European Human Genetics Conference**, 2010, Gothenburg, Sweden. EHGC European Human Genetics Conference, 2010.
- GARDNER, H. Os padrões dos criadores. *In*: BODEN, M. A. **Dimensões da criatividade**. Tradução de Pedro Theobald. Porto Alegre: Editora Artes Médicas Sul Ltda., 1999. p. 149-163
- GUSE, C. B. **O Cantor-Ator: um estudo sobre a atuação cênica do cantor na ópera**. SP: Editora UNESP, 2011. ISBN: 9788539301645.
- HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons: Caminhos para uma nova compreensão musical**. pp. 11-13; 17-22; 23-33; 165-174. São Paulo: Jorge Zahar, 1984.
- HERNÁNDEZ, S; ROJAS, D. La zarzuela en la guerra del pacífico. **Revista de Ciencias Sociales (CI)**, n. 34, p. 47-61. Universidad Arturo Prat. Tarapacá, Chile, 2015. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=70841656004>. Acesso em: 20 jan. 2022.
- MAGRANER, J. S. B.; CAMEJO, F. C. B. El triunfo de la zarzuela realista en el teatro lirico valenciano: *Las Carceleras* (1901) y *Rejas y Votos* (1907) de Vicente Peydro Diez y Ricardo Rodriguez Flores. **Nassarre**, 30, p. 195-207, 2014.
- MILLER, R. **Training Tenor Voices**. Toronto, Canada: Schimer books, 1993.
- RADOMSKI, James. **Manuel García (1775-1832): Chronicle of life of bel canto Tenor at the Dawn of Romanticism**, (New York: Oxford University Press, 2000). Publicado em Espanhol como: “Manuel García (1775-1832): Mestro del bel canto Y compositor, (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002.
- RODRIGUEZ, I. L. *Acis y Galatea: reflexos da Guerra de Sucessão Espanhola na zarzuela de Cañizares-Literes, de 1708*. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 31, p. 300-321, 2015.
- RAY, Sonia. Ciência e Performance Musical: relatos de experiências e aplicações pedagógicas. *In*: RAY, Sonia. (Org.). **Práticas e Atitudes Interdisciplinares na Docência Musical**. Goiania: Vieira e Irokun, 2009.

RAY, Sonia. **Performance Musical e suas Interfaces**. 2a ed. Sonia Ray (Org). Goiânia: Vieira/Irokun, 2015.

ROSA, Zelma Amaral da. Manual de Diccão do Espanhol para Brasileiros. Rio de Janeiro, 2019. 223f. Produto pedagógico. (Mestrado Profissional em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019b. Disponível em: &lt;<https://promus.musica.ufrj.br/index.php/estrutura-curricular/pesquisas-encerradas/?&pesquisa=32#produto-artistico-ou-pedagogico&gt;>; Acesso em: 10 jul. 2023.

RODRIGUEZ, Iara Luzia. *Acis y Galatea*: reflexos da Guerra de Sucessão Espanhola na zarzuela de Cañizares-Literes, de 1708. **Per musi** (31). Jan-Jun 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/permusi2015a31116>. Acesso em: 18 nov. 2020.

TALAVERA, J. C. Sobre la historia del teatro musical español: La zarzuela y sus alrededores, Universidad de Mayores de Experiencia Recíproca. (Conferencia pronunciada por el autor en la Universidad de Mayores Experiencia Recíproca el día 6 de junio de 2011) 2012.

TITZE, I. R.; MAPES, S.; STORY, B. Acoustics of the tenor high voice. **J. Acoust. Soc. Am.**, v. 95, n. 2, February, 1994.

TORRES, J.; GALLEGO, A.; ÁLVAREZ, L. **Enciclopedia La Zarzuela. Música y Sociedad**. Andalucía: Real Musical, 1989. ISBN 84-345-5023-7 (tomo 1), ISBN 84-345-5025-3 (tomo 3).

ZAGONEL, Bernadete. **O que é gesto musical**. 2015. Coleção Primeiros Passos. Disponível em: [www.zarzuela.net](http://www.zarzuela.net). Acesso em: 16 ago. 2020.

## ANEXO 1 – TEN NINFA, PIEDAD

# Ten, ninfa, piedad

~ Acis y Galatea ~

Compositor: A. de Literes

Transc. e Adap.: Rafael Bezerra de Souza

Allegro  $\text{♩} = 90$  

CANTO

Piano

Ten, nin - fa, pie - dad de un

7 1. 2.

CANTO

Pno.

fi - no pas - tor Ten, tor que

14

CANTO

Pno.

mue - re de tu cruel - dad y re - na - ce - de su a - mor,

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of three systems. The first system (measures 1-6) shows the vocal line starting with a whole rest, followed by the lyrics 'Ten, nin - fa, pie - dad de un'. The piano accompaniment begins with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system (measures 7-13) features a first ending (1.) and a second ending (2.). The vocal line has lyrics 'fi - no pas - tor Ten, tor que'. The piano accompaniment uses chords and arpeggiated figures. The third system (measures 14-20) continues the vocal line with lyrics 'mue - re de tu cruel - dad y re - na - ce - de su a - mor,'. The piano accompaniment provides harmonic support with sustained chords and moving lines.

Edição:  
Rafael Bezerra de Souza

2

*Ten, ninfa, piedad*

CANTO

20

ten, nin - fa, pie - dad de un fi - no pas - tor que mue - re de tu cruel-

Pno.

20

CANTO

26

dad y re - na - ce de su a - mor, que mue - re de tu cruel - dad y re - na - ce —

Pno.

26

CANTO

32

— de su a - mor. Yo vi tu dei - dad

Pno.

32

CANTO

39

y fui mi trai - dor ven - dien - do mi li - ber - tad al

Pno.

39



*Ten, ninfa, piedad*

3

46

CANTO

pre - cio de tu ri - gor, \_\_\_\_\_ al pre -

Pno.

51

CANTO

**To Coda**

- - - - - cio, al pre - cio de tu ri -

Pno.

56

CANTO

**D.S. al Coda**

gor. Ten,

Pno.

63

CANTO

tu ri - gor.

Pno.

## ANEXO 2 – ERNANDO DESVENTURADO... CARA GITANA DEL ALMA MIA

## Nº 8. Escena y Aria de Hernando

## ESCENA

**Allegro**

HERNANDO

PIANO

*f*

4

7

*f* *p*

10

*f* *p* *f* *p* *f* *p*

2

## N° 8. Escena y Aria de Hernando

13

*f*

16

19

Her-nan - do des-ven - tu - ra - do, ¿que es lo que ha - ces? ¿a qué

22

suer - te fa - tal te has so - me - ti - do?

*f*

25

## Nº 8. Escena y Aria de Hernando

3

28

¿He per - di - do el sen - ti - do? ¿o que es

31

es - te po - der i - rre - sis - ti - ble que me fuer - za a se - guir has - ta el ho - rri - ble a - bis - mo de des -

34

di - chas y pe - sa - res?

37

## Nº 8. Escena y Aria de Hernando

## ARIA

HERNANDO *Andantino*

PIANO *p dolce* *p* *f* *f*

Ca - ra gi - ta - na del al - ma

5 mí - a, del al - ma mí - a, por tus he - chi - zos da - ré la

9 vi - da, y en mí no ca - be, cuan - do me mi - ras, den - tro del

5

## Nº 8. Escena y Aria de Hernando

13  
8  
pe - cho mi - co - ra - zón, y en mí no ca - be, cuan - do me

16  
8  
mi - ras, den - tro del pe - cho mi co - ra - zón, y en mí no

19  
8  
ca - be mi - co - ra - zón, y en mí no ca - be mi - co - ra -

22  
8  
zón, mi - co - ra - zón,

25  
8  
mi - co - ra - zón, mi - co - ra - zón.

The musical score is written for voice and piano. It consists of five systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The lyrics are in Spanish and describe a scene where a character is overwhelmed by love. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like *p* (piano) and *f* (forte). The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and more complex chordal textures in the right hand.

## Nº 8. Escena y Aria de Hernando

6

30 **Allegro giusto**

34  
Cuan - do mi pa - dre me dio el re - tra - to pen -

38  
- sar no pu - do que tal mal - tra - to

42  
de un hi - jo su - yo de - bió es - pe - rar;

46  
por e - so - sien - to

7

## N° 8. Escena y Aria de Hernando

50  
8

ca - da mo - men - to su jus - ta i - ra,

*cresc.*

54  
8

ha - do fa - tal, por e - so sien - to ca - da mo - men - to su jus - ta

58  
8

i - ra, su jus - ta i - ra, ha - do fa - tal, ha - do fa -

62  
8

tal, ha - do fa - tal,

65  
8

**Andante**

*f p*



## N° 8. Escena y Aria de Hernando

8

69

Pe - ro los o - jos de mi gi - ta -

*f p*

73

na dan a mi al - ma fe - li - ci -

*f p*

77

dad, pe - ro los o - jos de mi gi - ta -

*f p*

81

na dan a mi al - ma fe - li - ci -

*f p*

85

**Allegro**

dad. Cuan - do mi -

*f p*

9

## Nº 8. Escena y Aria de Hernando

89

pa - dre me dio el re - tra - to pen - sar no

*cresc.*

93

pu - do que un tal mal - tra - to de un hi - jo

97

su - yo de - bió es - pe - rar, de - bió es - pe -

101

rar, de - bió es - pe - rar.

*Andante*

*f p*

105

*p*

*f p*

## N° 8. Escena y Aria de Hernando

10

109  
8  
Pe - ro los o - jos de mi gi - ta - na

*f p*

113  
8  
dan a mi al - ma fe - li - ci - dad,

117  
8  
pe - ro los o - jos de mi gi - ta - na

*f p*

121  
8  
dan a mi al - ma fe - li - ci - dad. Pe - ro los

**Allegro**

*p*

125  
8  
o - jos de mi gi - ta - na dan a mi al - ma fe - li - ci - dad, pe - ro los

11

## Nº 8. Escena y Aria de Hernando

129  
8

o - jos de mi gi - ta - na dan a mi al - ma fe - li - ci - dad, dan a mi

133  
8

al - ma fe - li - ci - dad, dan a mi al - ma fe -

137  
8

li - ci - dad, fe - li - ci - dad, fe -

141  
8

li - ci - dad, dan a mi al - ma fe - li - ci - dad.

145

Sigue Final Nº 9

ANEXO 3 – COSTA LA DE LEVANTE

24

# MARINA

BARZUELA EN DOS ACTOS

## Nº 3 bis Aria.

Letra de  
E. CAMPRODÓN

(Jorge, Marina, Pascual y Coro gral)

Música del Mtro  
E. ARRIETA

**Allegretto** **Andante**

**CANTO** JORGE (a toda voz)

**PIANO**

Cos - ta la de Le

van - te. ple - ya la de Llo - ret, di - cho - sos los o - jos que os vuel - ven a

**Piú mosso**  
**PASCUAL**

ver. El cielo a esta orilla te traje es la vida amigos que te aman recibe la prez - reci - be la prez reci - be la prez

**Coro**

**Indes**  
El cielo a esta orilla te traje es la vida amigos que te aman reci - be la prez - reci - be la prez reci - be la prez

**Tenores**  
El cielo a esta orilla te traje es la vida amigos que te aman reci - be la prez - reci - be la prez reci - be la prez

**Bajos**  
El cielo a esta orilla te traje es la vida amigos que te aman reci - be la prez - reci - be la prez reci - be la prez

**Piú mosso**

*mf* *con s. p. s.*

UNIÓN MUSICAL ESPAÑOLA EDITORES



*teu*  
 más sin ma - tar su luz ja - más. sin ma - tar su luz ja - más.  
*zss* recordad a esta qui - zás recordad a des - ta qui - zás.  
*zss* recordad a esta qui - zás recordad a des - ta qui - zás.  
*zss* recordad a esta qui - zás recordad a des - ta qui - zás.

**Allegro moderato** **JORGE**  
 Pas - cual, a - mi, ges ni - os Ma - ri - a

**PASCUAL**  
 don - dees - tá? Por tu fe - liz a - rri - ba al tem - plo, se - ña a orar ya

**JORGE**  
 vuelve Jorge mi - ra la co - rriendo viene a - cá. ¿Ro -

## ANEXO 4 – BELLA ENAMORADA

## Bella enamorada

from *El último romántico*

Soutullo and Vert's full length operetta-zarzuela "The Last Romantic" is set in and around a fashionable café in late 19<sup>th</sup> century Madrid. A dissident young aristocrat, Enrique de Gorbea, has received a mysterious note from an unknown woman warning him of danger, signed "an unhappy lover". He sings of his need for love, the beauty of the night, and his fascination with this mysterious admirer.

Jose Tellaache

R. Soutullo y J. Vert

**Allegretto mosso**

5 **poco rit.**

10 **a tempo**  
ENRIQUE  
Be - lla e - na - mo - ra - da con tu i - ma - gen sue - ño

14 **rit. ten. a tempo**  
y un a - mor dí - cho - so bus - co pa - ra mi.

© 1928 by R. Soutullo - J. Vert Unión Musical Española, S.A.  
This edition © Copyright 2000 by Unión Musical Ediciones, S.L. - Madrid



18

Be-lla e-na-mo-ra-da que e-res mi con-sue-lo,

22

poco rit. a tempo

ya sin tu ca-ri-ño, ya sin tu ca-ri-ño no po-dré vi- vir.

26

No-che de a-mor, no-che mis-te-rio-sa,

31

ven ha-cia mí som-bra de mu-jer,

35 **cedendo a tempo**

sua - ve pla - cer — ver lo que so - ña - mos, ————— quie - ro vi - vir —

40 **poco rit. a tempo**

— por vol - ver la a ver. ————— Y - lu - sión per - di - da, ————— quie - ro re - cor -

45 **rit.**

- dar ————— de un a - mór le - ja - no ————— que no vol - ve -

49 **a tempo**

- rá. —————

53

*p*

58

poco rit. a tempo

Da - ma mis - te -

63

- rio - sa que en la som - bra vi <sup>3</sup> - ves, di - me ya quién

67

rit. ten. a tempo

e - res y sa - brás mi a - mor. Be - lla en - tre las

71

be - llas, lin - da e - na - mo - ra da, tú e - res mi tor -

75 *poco rit.* *a tempo*

- men - to, tú e - res mi tor - men - to, yo tu es - cla - vo soy.

79

No - che de a - mor, no - che mis - te - rio sa,

83

ven ha - cia mí som - bra de mu - jer,

87 **cedendo a tempo**

sua - ve pla - cer \_\_\_\_\_ ver lo que so - ña - mos, \_\_\_\_\_ quie - ro vi - vir \_\_\_\_\_

92 **poco rit. a tempo**

\_\_\_\_\_ por vol - ver la a ver. \_\_\_\_\_

97

102 **pp cedendo a tempo**

No - che de a - mor, \_\_\_\_\_ no - che mis - te - rio - sa, \_\_\_\_\_

107 **poco rit.** **a tempo**

ven ha-cia mí — som-bra de mu-jer, i-lu-sión per-dí-da,

112

— quie-ro re-cor-dar de un a-mor le-ja-no

117 **poco rit.** **Allegro vivo**

que ya no vol-ve-rá.

121

*p* *ff*

## ANEXO 5 – DE ESTE APACIBLE RINCÓN DE MADRID

## De este apacible rincón de Madrid

from Luisa Fernanda

The ambitious army officer Javier has grown away from his roots in the peaceful suburbs of Madrid, and from his childhood sweetheart and fiancée, Luisa Fernanda. He is nonetheless unsure whether to follow his star, or remain loyal to the friends of his childhood. In the opening 'romanza' of Torroba's great three-act zarzuela he tries to explain his indecision to the critical old innkeeper, Mariana.

E. Romero y G. Fernandez Shaw

F. M. Torroba

**Andante mosso** **accel.**

4 **rall.** **JAVIER** **a tempo** **p**

De es - te a - pa - ci - ble rin - cón de Ma - drid, don - de mis a - ños de

8 mo - zo pa - sé, u - na ma - ña - na ra - dian - te par - tí sin más cau - dal que mi

12

fe. *f* Por un a - mor im - po - si - ble

16

di - as de triun - fo so - ñe y mi for -

*f* *mf* *p*

20

- tu - na fue tan pro - pi - cia que lo al - can - cé.

*p* *f* *mf*

24

¡Có - mo ol - vi - dar el que - ri - do rin - cón don - de el ca - ri - ño pri - me - ro sen -

*p* *f* *f*



27 *p* *pp*

- tí! ¡Má - gi - ca au - ro - ra de mi co - ra - zón don - de a - pren - dí a so -

31 *rall.* *a tempo* *pp*

- ñar! Y el ca - mí - no de la vi - da yo em - pren - dí sin más cau -

35 *mf* *p*

- dal que la au - da - cia por ban - de - ra y un a - mor por i - de -

39 **Più mosso e marziale**

- al. Con la for - tu - na me he des - po - sa - do; bue - na com - pa -

42

- ñi - a pa - ra ser sol - da - do. Con la for -

45 **rall.**

- tu - na por com pa - ñe - ra, en sus a - las vue - lo a don - de e - lla quie - ra.

49 **a tempo**  
**pp**

Co - mo un re - man - so de paz y de a - mor, en mi a - gi - ta - do vi - vir,

53

es - te pa - ra - je tan e - vo - ca - dor ¡qué co - sas me ha - ce sen -

56 *accel.* *f.*

-tir! Es la vi - da que vuel - ve de mi hu - mil - de ni - ñez. Sien - to

59

ga - nas de vi - vir - la o - tra vez. Pe - ro en - ton - ces yo vo - la - ba

62 *f.*

co - mo un mí - se - ro par - dal ¡y hoy mis a - las am - bi - cio - nan

66 *f.* *pesante*

vue - los de á - gui - la cau - dal!

## ANEXO 6 – NO PUEDE SE

## No puede ser

from La tabernera del puerto

Leandro is an honest, young fisherman from a modern Basque port, where tongues are wagging about a shady relationship between the young 'tabernera' (tavern-keeper) Marola, and an older man with a bad reputation. Despite appearances, Leandro cannot bring himself to think badly of the woman he loves – quite rightly, as it transpires his 'rival' is in fact the girl's father, a cocaine smuggler on the run from the authorities.

F. Romero &amp; G. Fernandez Shaw

P. Sorozábal

**Andante** LEANDRO *p rubato* *cresc.* *f*

¡No pue-de ser! E - sa mu - jer es bue - na.

5 *p* *cresc.* *f* *p*

¡No pue-de ser u - na mu - jer mal - va - da! En su mi - rar

9 **poco affret.** *cresc.* *rit.* *dim.*

co - mou - na luz sin - gu - lar he vis - to que e - sa mu - jer es u - na des - ven - tu -

© Reproduced by kind permission of Pablo Sorozábal Gómez

12 *p* *f*

- ra - da. No pue - de ser u - na vul - gar si - re - na

16 *cresc.*

que en - ve - ne - nó las ho - ras de mi vi - da. ¡No pue - de ser!

20 *ten.* *affret.* *rit.* *ten.*

por - que la ví re - zar, por - que la ví que - rer, por - que la ví llo -

23 *Meno (con calma)* *pp*

- rar. Los o - jos que

*sim.*

*pp* *sim.*

28

llo - ran no sa - ben men - tir; las ma - las mu - je - res

33 *poco rit.* *a tempo*

no mi - ran a - sí. Tem - blan - do en sus o - jos dos lá - gri - mas

38 *cresc.* *poco rit.* *dim.* *a tempo*

ví ya mi me i - lu - sio - na que tiem - blen por mí.

43 *poco rit.* *dim.*

que tiem - blen por mí.

48 **Tempo I**

Vi - va luz de mi i - lu - sión,

52

sé pia-do-sa con mi a - mor, por-que no sé fin -

56 **rit. Più mosso**

- gir, por-que no sé ca - liar, por-que no sé vi - vir.

## ANEXO 7 – QUESTIONÁRIO NORTEADOR

### Cuestionario

Vinculado al proyecto de investigación “**A evolução dos papéis de tenor na zarzuela espanhola, de sua origem à contemporaneidade**”<sup>1</sup> - de la Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ.

Investigador: André Figueiredo.

Observación - Como este se trata de un cuestionario estándar, hay cuestiones que se dirigen más a intérpretes y otras más a investigadores y musicólogos. El entrevistado se puede sentir libre para elegir las preguntas que quiere contestar, guiado por su experiencia individual con el género, así como añadir información y declaraciones no solicitadas en la lista de preguntas.

1- ¿Cuál es la historia de su interés por la zarzuela, y cómo llegó a trabajar con este género musical?

2 - ¿Ya ha cantado, dirigido o investigado Zarzuelas completas?

3- En su opinión, existen diferencias importantes entre la zarzuela y la ópera? Si positivo, cuáles serían esas diferencias y cuáles las características específicas de la zarzuela?

4- En su opinión, la música escrita para la cuerda de tenor en la zarzuela es siempre adecuada a sus características y posibilidades vocales? ¿Ocurren partes de tenor que también pueden ser interpretadas por otros registros vocales, como sucede en la opereta?

5- ¿Usted cree que la alternancia entre secciones cantadas y habladas, propia de la zarzuela, causa alguna dificultad más en su interpretación, desde el punto de vista técnico?

6- ¿Cómo usted ve la evolución de la escritura de las romanzas y otros fragmentos en la zarzuela a través de su historia?

7- La literatura remonta la historia de la zarzuela al período barroco, pero hay una nítida diferencia estilística entre las obras de este primer período a la producción posterior a 1850, además de una caída de producción en el inicio del siglo XIX. ¿Cuáles las causas, y qué subsiste de común entre estos períodos?

8- La zarzuela es frecuentemente comparada a la opereta, y la ópera francesa también tiene muchos diálogos hablados intercalados. ¿Cuáles son las características musicales y dramáticas que usted cree que la diferencia de aquellos géneros?

---

<sup>1</sup> La evolución de los roles de tenor en la zarzuela española, desde su origen a la contemporaneidad”.



9- La opereta, el teatro musical y otros géneros que tienen trechos hablados suelen exigir una preparación de actor más profundizada en relación a la ópera, muchas veces utilizando artistas que son más actores que cantantes. Esto puede ser una realidad también en el ambiente profesional de zarzuela?

10- ¿El tenor tiene características recurrentes y reconocibles en el lenguaje de la zarzuela? ¿Cuáles serían esas características desde el punto de vista vocal, musical y dramático?

11- En la ópera el registro de tenor tiene varias sub-clasificaciones, de acuerdo con la exigencia sonora de la parte musical (*leggero, lírico, spinto, dramático*, etc). ¿Esta sería también una realidad en la zarzuela?

12- ¿En su opinión la zarzuela sigue siendo un género vivo, desde el punto de vista de la composición? ¿Hay obras contemporáneas y compositores relevantes que usted podría citar? Si negativa la respuesta, cuáles serían las razones?

13- ¿Cuáles las romanzas de zarzuelas más importantes usted podría citar como referencias para la comprensión de la evolución de los roles del tenor en el género?

14- ¿Hay características musicales que usted considere específicas de la parte musical de tenor de zarzuela, que sean más recurrentes y evoquen el género?

15- La zarzuela tiene una gran importancia en España, y un desarrollo autónomo en Cuba, Filipinas y México. En su opinión, ¿qué razones hay para que el género no haya encontrado un llamamiento similar en los demás países en América Latina, y cuál es la manera de mejor despertar este interés?

16- ¿Cuáles usted considera sean las más importantes obras escritas sobre la zarzuela, y cuáles las colecciones de partituras más valiosas para consulta y adquisición?