



**POLITÉCNICO
DE LISBOA**



**ESCOLA SUPERIOR
DE MÚSICA DE LISBOA**

Relatório de Projecto Artístico

A originalidade da suite para piano

Goyescas – Los majos enamorados de E. Granados

José João Gomes dos Santos

Mestrado em Música

Setembro, 2018

Orientador: Professor Jorge Moyano

Relatório de Projecto Artístico

A originalidade da suite para piano *Goyescas* –

Los majos enamorados de E. Granados

José João Gomes dos Santos

Relatório de Projecto Artístico apresentado à Escola Superior de Música de Lisboa, do Instituto Politécnico de Lisboa, para cumprimento dos requisitos à obtenção do grau de Mestre em Música, conforme Decreto-Lei nº107/2008 de 25 de Junho.

Setembro de 2018

Orientador: Professor Jorge Moyano

Nota: Este relatório foi redigido em conformidade com o antigo acordo ortográfico.

Agradecimentos

Manifesto o meu agradecimento ao apoio prestado pelo orientador do presente projecto, Professor Jorge Moyano.

Agradeço igualmente à Doutora Zuelma Chaves pelos conselhos que me dispensou na área informática, constituindo uma importante ajuda na elaboração deste trabalho.

A originalidade da suite para piano

Goyescas – Los majos enamorados de E. Granados

Resumo

Goyescas / Los majos enamorados, a mais importante criação de E. Granados, ocupa um lugar de destaque na história do repertório pianístico. Múltiplos elementos confluem nesta obra: as referências especificamente espanholas (motivos de canções ou danças populares, tonadillas, figurações guitarrísticas), a tradição romântica (o piano de Schumann e Chopin, assim como o cromatismo wagneriano), as alusões à pintura de Goya versando os temas do *majismo*, ou ainda as evocações musicais do século XVIII.

Os títulos programáticos das peças deixam entrever que o compositor teria em mente, na elaboração do ciclo, uma sequência narrativa. Com efeito, o material da suite pianística iria originar uma ópera, caso único na história da música - a partitura musical antecedeu o libreto.

Afigura-se, portanto, que uma justa compreensão da obra deverá basear-se numa interpretação narrativa, aspecto que será desenvolvido no presente trabalho. Será igualmente objecto de análise a galeria de temas recorrentes, autênticos *leitmotive* conferindo unidade ao ciclo, que fluem ao longo de um discurso em que prevalece o espírito improvisatório. Serão abordados ainda dados atinentes ao meio social, político e cultural da Espanha de início do século XX que influenciaram o autor. Outro foco a constituir matéria para uma reflexão é o conceito muito pessoal de Granados sobre nacionalismo e casticismo, no âmbito de uma nação multidiversificada - este aspecto poderá levar-nos a melhor compreender a singularidade de *Goyescas*.

Palavras-chave: Goya; Nacionalismo; Casticismo; Majismo; Tonadilla; Piano

The Originality of the piano suite

Goyescas – Los majos enamorados by E. Granados

Abstract

Goyescas / Los majos enamorados has a prominent position in the piano repertoire. It is a highly original work and the most important achievement of Granados. Many varied aspects are interrelated in this piece: the Spanish elements (folk tunes and dances, tonadillas, guitar effects), the Romantic tradition (the piano of Chopin and Schumann, as well as the Wagnerian chromaticism), the references to Goya's paintings and etchings dealing with *majismo* and the allusions to the eighteenth-century music. The programmatic titles of the pieces suggest that the composer had in mind some kind of a plot. As a matter of fact Granados composed an opera from the material of the piano suite – a unique case in the music history, in which the libretto comes after the musical score. A narrative interpretation is therefore an important part of an accurate understanding of the work. The narrative intricacy of the cycle will be examined as well as the improvisatory nature of Granados' style and the recurring themes which work as a unifying device throughout the work. To better grasp the genesis of *Goyescas* one must also pay attention to some background features such as the social, political and cultural context that influenced the author. The very personal approach of Granados to the concept of nationalism, in the frame of a multiregional Spain, will be examined too: it helps to understand the originality of *Goyescas*.

We hope that this report may be useful for an interpreter, helping him to achieve an informed and imaginative performance of *Goyescas*.

Keywords: Goya; Nationalism; Casticism; Majismo; Tonadilla; Piano

Lista de ilustrações

	Página
<u>Imagem 1</u> : Granados, desenho de <i>majos</i>	25
<u>Imagem 2</u> : Goya, capricho nº 5, <i>Tal para qual</i>	32
<u>Imagem 3</u> : Granados, desenho para <i>El coloquio en la reja</i>	40
<u>Imagem 4</u> : Goya, capricho nº 10, <i>El amor y la muerte</i>	58
<u>Imagem 5</u> : Goya, <i>A freira e o fantasma</i>	67
<u>Exemplo 1</u> : <i>Sueños de poeta</i> , compassos 13-14	14
<u>Exemplo 2</u> : <i>Apuntes para mis obras</i> , esboço	25
<u>Exemplo 3</u> : <i>Coloquio en la reja</i> , compassos 166-171	26
<u>Exemplo 4</u> : <i>Tirana del tripili</i>	33
<u>Exemplo 5</u> : <i>Los requiebros</i> , compassos 5-20	34
<u>Exemplo 6</u> : <i>Los requiebros</i> , compassos 57-64	35
<u>Exemplo 7A</u> : <i>El majo olvidado</i> , compassos 25-36	35
<u>Exemplo 7B</u> : <i>Los requiebros</i> , compassos 205-216	36
<u>Exemplo 8A</u> : <i>El majo olvidado</i> , compassos 37-46	37
<u>Exemplo 8B</u> : <i>Los requiebros</i> , compassos 217-224	37
<u>Exemplo 9A</u> : <i>La maja dolorosa nº1</i> , compassos 8-15	38
<u>Exemplo 9B</u> : <i>Los requiebros</i> , compassos 252-260	39
<u>Exemplo 10</u> : <i>Coloquio en la reja</i> , compassos 7-16	41
<u>Exemplo 11</u> : <i>Coloquio en la reja</i> , compassos 27-32	42

<u>Exemplo 12:</u> <i>Coloquio en la reja</i> , compassos 39-49	43
<u>Exemplo 13:</u> <i>Coloquio en la reja</i> , compassos 78-83	44
<u>Exemplo 14:</u> <i>Coloquio en la reja</i> , compassos 104-109	44
<u>Exemplo 15A:</u> <i>Jácara</i> , compassos 106-114	45
<u>Exemplo 15B:</u> <i>Coloquio en la reja</i> , compassos 113-115	46
<u>Exemplo 16:</u> <i>Coloquio en la reja</i> , compasso 187	47
<u>Exemplo 17:</u> <i>Cadência andaluza</i>	47
<u>Exemplo 18:</u> <i>El fandango del candil</i> , compassos 1-6	49
<u>Exemplo 19:</u> <i>El fandango del candil</i> , compassos 7-13	50
<u>Exemplo 20:</u> <i>Callejeo</i> , compassos 1-8	51
<u>Exemplo 21:</u> <i>El fandango del candil</i> , compassos 40-41	52
<u>Exemplo 22:</u> <i>El fandango del candil</i> , compassos 59-63	52
<u>Exemplo 23:</u> <i>El fandango del candil</i> , compassos 81-84	53
<u>Exemplo 24:</u> <i>Canção valenciana</i>	54
<u>Exemplo 25:</u> <i>La maja y el ruiseñor</i> , compassos 1-8	56
<u>Exemplo 26:</u> <i>La maja y el ruiseñor</i> , compassos 54-62	57
<u>Exemplo 27:</u> <i>El amor y la muerte</i> , compassos 1-14	60
<u>Exemplo 28:</u> <i>El amor y la muerte</i> , compassos 22-26	61
<u>Exemplo 29:</u> <i>El amor y la muerte</i> , compassos 35-40	62
<u>Exemplo 30A:</u> <i>El fandango del candil</i> , compassos 85-86	63
<u>Exemplo 30B:</u> <i>El amor y la muerte</i> , compassos 81-83	63

<u>Exemplo 31:</u> <i>El amor y la muerte</i> , compassos 92-104	64
<u>Exemplo 32:</u> <i>El amor y la muerte</i> , compassos 165-167	65
<u>Exemplo 33:</u> <i>El amor y la muerte</i> , compassos 176-208	66
<u>Exemplo 34:</u> <i>Epilogo, Serenata del espectro</i> , compassos 1-8	68
<u>Exemplo 35:</u> <i>Epilogo, Serenata del espectro</i> , compassos 9-23	68
<u>Exemplo 36:</u> Tema do Dies Irae	69
<u>Exemplo 37:</u> <i>Epilogo, Serenata del espectro</i> , compassos 140-148	70
<u>Exemplo 38:</u> <i>Epilogo, Serenata del espectro</i> , compassos 201-210	71
<u>Exemplo 39:</u> <i>Epilogo, Serenata del espectro</i> , compassos 244-256	72
<u>Exemplo 40:</u> <i>Epilogo, Serenata del espectro</i> , compassos 257-262	72

ÍNDICE

Introdução	1
Capítulo I: Contextualizações	4
I.1. A Espanha do tempo de Granados	4
I.2. O percurso artístico de Granados	8
I.3. Nacionalismo / Casticismo	16
I.4. Em torno de Goya, Majos e Tonadillas	18
Capítulo II: Goyescas/ Los majos enamorados: problemáticas da sua abordagem	23
II.1. A génese de Goyescas	23
II.2. A relação de Granados com a obra de Goya	26
II.3. Influências musicais	27
II.4. Goyescas / Ópera	29
Capítulo III: As peças de Goyescas / Los majos enamorados	32
III.1. Los requiebros	32
III.2. Coloquio em la reja	39
III.3. El fandango del candil	48
III.4. Quejas, o La Maja y el ruiseñor	54
III.5. El Amor y la muerte	58
III.6. Epilogo: Serenata del espectro	66

<u>Conclusão</u>	73
<u>Referências</u>	75
<u>Discografia</u>	77

Introdução

Nas notas introdutórias do *Perfil histórico-biográfico/ Estudo crítico* que acompanha a edição integral para piano de Enrique Granados, vinda a público em 2002, constata o seu autor, o musicólogo Xosé Aviñoa, a surpreendente escassez de trabalhos académicos sobre Granados e a sua obra durante todo o século XX. Enquanto que no caso de Albéniz e Falla, os dois mais destacados contemporâneos de Granados, cedo se constituíram fundações, centros de recolha dos espólios dos compositores e pólos de pesquisa dos respectivos legados, tal não sucedeu em relação a Granados. A sua trágica morte¹, inesperada e prematura, teve como consequência uma total dispersão da sua obra, compreendendo manuscritos e correspondência, facto este que viria a dificultar extraordinariamente a tarefa de eventuais investigadores. Das poucas obras que se publicaram em Espanha durante o século XX são referências os trabalhos de Antonio Fernandez-Cid e José Subirá, infelizmente há muito esgotadas e, portanto, quase inacessíveis. É já no princípio do século XXI (2006) que se publica a obra mais actualizada e completa, conforme os padrões da musicologia moderna: a monografia do musicólogo americano Walter Aaron Clark, *Granados, poet of the piano*. Desde então tem sido notório um crescente interesse por Granados, com o surgimento de substanciais teses académicas, maioritariamente americanas. Há que salientar ainda como marco de especial relevância a primeira edição das obras completas para piano, empreendida pela editorial Boileau (2002). Após as edições caóticas, repletas de lapsos e incongruências, esta edição crítica e anotada, dirigida por Alicia de Larrocha e Douglas Riva, é de importância fundamental para os estudiosos da obra pianística de Granados. Outra recente e importante publicação (2016) é o trabalho de Miriam Perandones: *Correspondencia Epistolar de E. Granados*, contributo muito elucidativo sobre a personalidade do compositor e os seus processos criativos.

A suite *Goyescas* para piano, com o subtítulo *Los majos enamorados*, objecto deste projecto artístico, representa o culminar de todo um longo processo criativo, granjeando ao seu autor um lugar de relevo na História da música. Será oportuno precisar desde já a

¹ O facto aludido ocorreu em 1916: regressando de Nova Iorque, onde fora estrear a sua ópera *Goyescas* na Metropolitan Opera, Granados fez uma breve estadia em Inglaterra. No dia 24 de Março, tomou em Folkstone um navio que o deveria trazer ao continente. Em pleno Canal da Mancha, este foi torpedeado por um submarino alemão, causando um naufrágio do qual parte considerável dos passageiros, compreendendo Granados e a sua mulher, não logrou salvar-se.

noção de *goyesca*. Sendo uma fonte de inspiração constante para Granados o universo de Goya, várias obras com ele se relacionam: peças isoladas para piano, a ópera homónima, ou, até de forma indirecta, a colecção de tonadillas para canto e piano, evocação do mundo de majos e majas de finais do século XVIII. Fica, pois, esclarecido que o foco desta pesquisa incidirá sobre *Los majos enamorados*, a suite para piano em duas partes – uma compreendendo quatro peças (*Los requiebros*, *Coloquio en la reja*, *El fandango del candil*, *Quejas o La maja y el ruiseñor*) e outra duas peças (*El amor y la muerte* e *Epílogo/Serenata del espectro*). Todavia, para uma compreensão mais abrangente, não poderá deixar de se prestar atenção, no decurso do presente trabalho, a outras obras de matriz goyesca. É uma especificidade de Granados o recurso às alusões, auto-citações, auto-plágios, ou seja, a circulação de células ou temas entre diversas obras, justificando-se, portanto, uma abordagem intertextual.

Representando o ciclo das *Goyescas/ Los majos enamorados* um verdadeiro manifesto do nacionalismo musical espanhol, serão assim focados numa primeira parte diversos tópicos tais como:

- o contexto histórico e social da época em que viveu Granados;
- o meio musical e artístico em que se desenvolveu o seu percurso profissional;
- a problemática do conceito de nacionalismo romântico e casticismo no quadro de um país multi-regional;
- os múltiplos elementos setecentistas para que remetem *Los majos enamorados*: o mundo pictórico de Goya; a psicologia do majismo; o culto da tonadilla.

A segunda parte incidirá mais especificamente numa análise do ciclo, procurando realçar-se a sua singularidade no panorama do repertório pianístico. A sua índole narrativa e teatral, a construção baseada em *leitmotive* derivada de uma técnica de raiz wagneriana, fazem da obra um caso sem paralelo – verdadeiro drama, ou se se quiser, ópera sem palavras, destinada ao piano.

Efectivamente, já o Romantismo nos tinha familiarizado com a transposição instrumental de géneros de essência literária tal como, por exemplo, as baladas para piano ou as canções sem palavras. As fantasias e paráfrases, com a ópera como ponto de partida, eram também um género amplamente explorado pelos pianistas-compositores

do século XIX. Ao invés, um ciclo instrumental com uma acção dramática subjacente (e ao qual será inserido posteriormente um libreto para o apresentar em cena) é uma experiência inédita.

Outra questão que se pode suscitar é a pertinência da escolha deste tema como projecto artístico no nosso contexto. Creio que o desconhecimento generalizado desta obra no espaço nacional, obra essa de importância consensualmente reconhecida, legitima por si um esforço de divulgação. Recordo ainda, a este propósito, um comentário ouvido a Lopes-Graça, no decorrer de uma conversa informal com estudantes nos cursos de Verão do Estoril, ao constatar a ignorância generalizada relativamente à música espanhola. Daí advinha, segundo ele, uma deficiente percepção daquilo que designava como Iberismo. À semelhança de Saramago, entendia também Graça que o alegado “espírito ibérico” constituía uma matriz identificativa na sua obra e igualmente no nosso património cultural.

Parece-me, pois, justificado que se preste atenção a uma criação que, sendo produto de uma cultura paradoxalmente próxima e distante, veio à luz na “jangada de pedra”, esperando dar um pequeno contributo para uma melhor compreensão desse espírito ibérico e assim poder ajudar um eventual intérprete da obra de Granados na preparação de uma execução informada e imaginativa.

Capítulo I: Contextualizações

I.1. A Espanha do tempo de Granados

Decorreu quase toda a existência de Enrique Granados (1867 – 1916) durante a época designada pela historiografia de Restauração. Nem todos os historiadores convergem sobre a delimitação desse período: uns definem-no entre as datas de 1875 e 1923 (instauração da ditadura de Primo de Rivera) outros entre 1875 e 1931 (queda da monarquia e proclamação da 2ª república), divergência irrelevante para o presente trabalho.

Na Restauração assistimos ao regresso da dinastia borbónica, afastada do poder em 1868. Nesse ano, teve lugar a sublevação militar correntemente designada como *La Gloriosa* ou *La Septembrina*, a qual teve como consequência o destronamento e exílio da impopular rainha Isabel II. Seguiu-se um período de turbulência política, denominado de Sexénio Democrático, em que se tentou estabelecer um regime de cariz liberal e democrático, primeiro em forma de monarquia parlamentar, com o reinado de Amadeo de Sabóia (1871-1873) e seguidamente em forma de república, a efêmera 1ª República (1873-1874). Com o fracasso de ambas as fórmulas, e procurando uma solução que oferecesse maior estabilidade para o país, fez-se apelo ao jovem representante da linhagem dos Bourbons e filho de Isabel II, aquele que viria a ocupar o trono como Afonso XII.

Após décadas em que as guerras carlistas assolaram o país, impedindo-o de superar um estado de atraso atávico, a Restauração apresentava-se como uma vitória da ordem sobre a anarquia.

No novo regime parlamentar, de base bipartidária, o ritmo da vida política iria ser pautado por uma alternância entre os Partidos Conservador e o Liberal. Estavam, portanto, criadas condições para que se pudessem efectuar gradualmente progressos a nível social, económico e cultural que de alguma forma aproximassem a Espanha à Europa a norte dos Pirinéus.

Com efeito, uma crescente industrialização veio a verificar-se principalmente na área de algumas grandes cidades e certas regiões periféricas como o País Basco, orientado

sobretudo para a indústria pesada, construção naval ou actividade bancária, e a Catalunha, mais focada nos têxteis. Tal fenómeno teve como consequência o desenvolvimento de contactos estreitos com grandes centros industriais europeus, aptos a fornecer as tecnologias mais modernas ou matérias primas. Desta forma o país, tradicionalmente muito fechado em si mesmo, começava a abrir as janelas ao exterior.

Data de especial relevância foi o ano de 1888: a realização da Exposição Universal de Barcelona. A partir deste evento e com a consolidação de uma burguesia, com considerável poder económico e interesse pela cultura, a capital catalã (cidade residencial de Granados) vai-se progressivamente transformando de capital regional em metrópole internacional. Neste ambiente propício, o debate de ideias e a criação artística em múltiplos domínios vão florescer. Com a sua raiz ideológica no Romantismo – reviver as culturas regionais, redescobrir as tradições e o folclore das províncias – afirma-se o fenómeno da *Renaixença*: os catalães querem promover a sua língua (que até então não tinha codificações estabelecidas e corria o risco de se tornar um mero dialecto) e divulgar a sua história e riqueza cultural com um remoto passado prestigioso.

Simultaneamente, e contrapondo-se a este movimento (e sem que nisso se deva ver uma contradição), desenvolve-se a corrente do Modernismo: jovens artistas procuravam pôr-se a par de todas as novidades em matéria artística que provinham da Europa (Impressionismo, Simbolismo, Art Nouveau de Paris e Bruxelas, Pré-Rafaelitas ingleses) e ousavam lançar-se em experiências estéticas inovadoras. Como representantes deste movimento podem referir-se os architectos Antoni Gaudí, Domenech i Montaner, Josep Puig i Cadafach, Josep Llimona ou pintores como Ramon Casas e Santiago Rusiñol. Ainda neste ímpeto de internacionalização importa referir o entusiasmo que suscitou a obra de Wagner e a rápida difusão das suas óperas – fenómeno sem paralelo noutra cidade do sul da Europa. Em 1901 formou-se a Sociedade Wagner de Barcelona (de que Granados foi associado) com a finalidade de incentivar os estudos wagnerianos e de traduzir para catalão os textos das suas óperas. Testemunho desse culto wagneriano pode ainda hoje observar-se em elementos decorativos derivados da mitologia dos nibelungos no Palau de la Música Catalana, inaugurado em 1908 (obra de Domenech i Montaner).

Se bem que o período da Restauração representasse uma acalmia relativamente aos tempos precedentes, não deve deixar de se assinalar que a vida quotidiana da sociedade

espanhola não estava imune a alguma turbulência. O desenvolvimento real que vinha tendo lugar em certas regiões contrastava com o atraso ancestral e pobreza extrema do mundo rural, dominado por um poder local manifestamente caciquista – realidade da qual encontramos admiráveis retratos em novelas de autores como Pérez Galdóz ou Emilia Pardo Barzón, só para citar alguns. Ao mesmo tempo surgiam movimentos reivindicativos no mundo operário das zonas mais industrializadas. Atentados terroristas não eram uma raridade: a título de exemplo pode mencionar-se o atentado anarquista que causou um elevado número de vítimas junto à Ópera do Liceo de Barcelona em 1893 (e que teve como efeito desencadear uma onda de pânico na população que nessa temporada afluiu em baixa aos espectáculos públicos) ou ainda os tumultos ocorridos em Agosto de 1909 (ano em que Granados se lançou na composição de Goyescas), que viriam a ficar registados na História como a Semana Negra de Barcelona e deixaram a cidade a ferro e fogo.

Transportando-nos à cena madrileña onde, sem florescer o élan inovador catalão, se sediavam, todavia, as instituições nacionais de referência em matéria de educação e cultura há que referir como marco incontornável a fundação em 1876 por Giner de los Rios da *Institución Libre de Enseñanza*, emanação do pensamento krausista² que encontrou ampla difusão na Espanha oitocentista. Por ensino livre deverá entender-se genericamente ensino laico. Num país em que as instituições de ensino estavam dominadas pela Igreja, e submetidas a um rígido dogmatismo ideológico, o surgimento de semelhante instituição foi um instrumento fundamental para operar uma mudança nas mentalidades. A influência da ILE, também estritamente ligada ao polo cultural que foi o Ateneo de Madrid, espalhou-se por todo o território espanhol e exerceu-se sobre toda a jovem *intelligentsia* de finais do séc XIX e séc. XX até à Segunda República. Criação original, tanto pelos conteúdos pedagógicos como pelos métodos de ensino, a instituição visava formar, utilizando palavras do próprio Giner de los Rios, “cabezas bien hechas e no cabezas bien llenas” (Pérez, 2006, p.506), postulando a liberdade e inviolabilidade da investigação científica, defendia um ensino polivalente em que deviam estar presentes a vertente artística, a prática desportiva e as visitas de estudo.

² O krausismo, sistema filosófico do alemão Karl Christian Kraus, um epígono de Kant, professava um racionalismo que contrastava com a visão católica do mundo e, simultaneamente, um espiritualismo oposto ao positivismo. Sem encontrar grande eco na Alemanha, foi em Espanha que teve considerável impacto, formatando as novas gerações liberais (Pérez, 2006, p. 462).

Em suma, propunha-se a criação de um modelo de homem em que confluíssem as melhores qualidades do espírito: o rigor, a honestidade, a consciência profissional, a tolerância, o respeito pelo próximo – ideário a que Granados foi permeável, como se verá no próximo capítulo, e que moldou de alguma forma o projecto da sua própria escola.

E, para concluir um esboço do que foi a realidade espanhola em finais do séc. XIX será imprescindível mencionar o *annus horribilis* de 1898. Neste ano, consuma-se o fim do secular império espanhol com a independência de Cuba, Porto Rico e das Filipinas. Com os Estados Unidos, que apoiam o movimento cubano de autonomia, a Espanha envolve-se num conflito-relâmpago que se salda numa derrota humilhante. O traumatismo que este evento desencadeou na sociedade (não será descabido compará-lo com as ondas de choque que o *ultimatum* britânico provocou em Portugal em 1890), levou uma plêiade de intelectuais, que posteriormente passou a ser designada como Geração de 98 e na qual se incluíam os nomes de Miguel de Unamuno, Ángel Ganivet, Valle-Inclán, Pio Baroja, Azorin, Antonio Machado, Joaquin Benavente só para citar alguns,³ a interrogar-se e reflectir sobre a identidade espanhola, o contraste entre as grandezas do passado e a mediocridade do presente, o papel que a Espanha poderia ocupar no mundo, quais as estratégias para regenerar o país – Regeneração torna-se então a palavra em voga. Não deixa de ser interessante assinalar a emergência de uma das mais brilhantes gerações de escritores, pensadores e artistas que a Espanha conheceu, num contexto de aguda crise identitária. Em capítulo posterior serão abordados alguns aspectos sobre os quais incidiu essa reflexão.

³ O crítico musical Enrique Franco defende que se pode incluir Granados na geração de 98 (Perandones, 2016, p.20).

I.2. O percurso artístico de Granados

Num artigo publicado em 1917 no *Musical Times* escreveu Ernest Newman: “Many a composer becomes in the course of time known only as the composer of one work: but Granados was virtually a one-work composer even in his lifetime.” Porventura exagerada e até injusta esta afirmação, focando os méritos de Granados compositor quase exclusivamente nas *Goyescas*, é, no entanto, um facto que a criação desta obra cimeira (suite para piano / ópera), a sua execução e divulgação, absorveram de maneira obsessiva as energias criativas do autor nos últimos anos de vida, ou seja, de 1909 até à data da sua morte trágica, em 1916.

Para uma melhor compreensão da génese dessa obra, pode ser de alguma relevância um conhecimento genérico do perfil do autor e do seu trajecto enquanto pianista-compositor, justificando-se assim a exposição de alguns dados biográficos.

Filho de um militar de carreira oriundo de Cuba e de uma mãe originária da região de Santander, nasceu Granados em 1867 na cidade de Lérida (na mais recuada das quatro províncias catalãs), para onde o pai pouco antes havia sido destacado. É importante considerar este dado, na medida em que nos permite compreender futuros posicionamentos ideológicos de Granados, que efectivamente nunca se viria a sentir etnicamente catalão. Após um curto período na primeira infância passado em Santa Cruz de Tenerife (1870-1872) a família passa a radicar-se definitivamente em Barcelona. Em 1882 ocorreu a morte do pai, deixando a família em sérias dificuldades financeiras: o jovem Granados, com uma formação musical e pianística informais, encontra um meio de suportar a economia familiar tocando num café (Café de las Delicias de Barcelona). Não passando aí despercebidas as suas invulgares capacidades foi-lhe dada a oportunidade de conhecer o mais prestigiado professor de piano de Barcelona, Joan Baptista Pujol, (1835-1898) com quem viria a estudar regularmente.⁴

Em 1883 ganha o Concurso Pujol de piano onde estava presente como membro do júri o famoso crítico, musicólogo, professor e compositor Felipe Pedrell (1841/1922).

⁴ Para ter uma esquemática percepção do perfil de J. B. Pujol cite-se o que sobre ele escreveu David Dubal: “The father of the Spanish school of piano playing and the most famous Catalan piano teacher. His pupils were Ricardo Viñes, E. Granados and Joaquin Maláts. The Catalan tradition is distinguished by an overall sense of improvisation and color, yet with a stress on clarity as well” (Dubal, 2004, p.282).

Pouco tempo depois irá iniciar estudos de harmonia e composição com Felipe Pedrell, o aclamado pioneiro da musicologia espanhola e criador da moderna escola nacionalista espanhola (em capítulo ulterior serão abordadas as suas concepções neste âmbito). As competências técnicas de Pedrell no domínio da composição levantaram, todavia, as maiores reservas por parte de diversos críticos e especialistas.⁵ Assim sendo, sem uma autêntica capacidade de dotar o discípulo de uma sólida técnica de compositor, sem lhe proporcionar o domínio das grandes formas, resta-nos concluir que a sua influência em Granados reside principalmente no plano estético. Pode afirmar-se, portanto, que a componente auto-didáctica foi um traço dominante em Granados compositor (o mesmo não sucedia com a sua sólida formação pianística). Fortemente intuitivo, compunha na base do seu julgamento, livre de compromissos estéticos.

Procurando alargar os horizontes musicais decide em 1887 ir estudar para Paris, onde permanecerá dois anos, com suporte do seu mecenas Eduardo Conde. O objectivo inicial era ingressar no Conservatório na classe de Charles de Bériot. Impedido de se apresentar à prova de admissão por grave doença (uma febre tifóide) passou a trabalhar particularmente com o referido mestre. Acerca do ensino de Charles Wilfrid Bériot, filho do violinista Charles August de Bériot e da mais mítica diva do século XIX, Maria Malibran, destaca W. Clark (Clark, 2006, p.17) a ênfase na paleta tímbrica, no cantabile, no jogo de pedais e no culto da improvisação (prática que estava a cair em desuso nos finais do século XIX).⁶

Sobre a influência parisiense exercida em Granados-compositor há que reconhecer que o impacto foi limitado, ao invés de Albéniz ou Falla. Como observa Carol Hess no seu estudo *E. Granados, A Bio-Bibliography* o período em que Granados viveu em Paris coincidiu com uma fase de transição da música francesa: a escola franco-belga de

⁵ Em relação a este aspecto justifica-se citar o que escreveu Carlos Gómez Amat. “No hay un solo crítico moderno que defienda a Pedrell como creador. Todos dan a entender que si sus ideas eran buenas, el artista no las pudo llevar a la práctica. Henri Collet, que estudió mejor que otros la obra musical pedrelliana, fue especialmente duro: «La insuficiencia técnica de Pedrell es flagrante: su única cualidad es la propiedad en la armonización de melodias populares. Pero el canto siempre doblado en la orquesta, el abuso de pedales interminables, la ausencia de desarrollo, hacen aparecer a sus discípulos (Granados, Albéniz o Falla) como dignos de ser sus maestros»” (Gómez Amat, 1984, p. 282).

⁶ A propósito da “genealogia” pianística de Granados poderá ser interessante referir a cadeia histórico-pedagógica que estabelece Piero Rattalino na sua obra *Le grandi scuole pianistiche* : Clementi > Ludwig Berger > Mendessohn > Kufferath > Ch de Bériot > Granados. (Rattalino, 1992, p.17)

Franck/ D'Indy entrava em declínio e o Impressionismo ainda estava por se afirmar. (Hess, 1991, p.8)

É em Paris que Granados inicia uma das obras que mais o viriam a popularizar: a série das *12 Danças Espanholas*, que finaliza após o regresso a Barcelona (1890). Conseguindo então editar a obra, rapidamente alcança um sucesso generalizado, recebendo testemunhos de admiração de músicos como Saint-Saens, Massenet, Grieg, Cesar Cui. A propósito das danças será interessante citar um curto excerto de uma carta a Grieg, de 1892, muito elucidativo da típica atitude de Granados face à música folclórica: "... J' en ai puisé l'inspiration dans le chant du peuple. Elles restent malgré cela originales et ne sont aucunement une transcription" (Perandones, 2016, p.95).

Na verdade, nunca Granados se poderá vir a incluir naquele grupo de folcloristas que na música popular buscam directamente material temático, recolhido em trabalho de campo: o folclore será sobretudo um motor de inspiração e alimento da imaginação criativa.

Etapa seguinte de especial importância é o período entre 1894-96 em que Granados residiu em Madrid. Pressionado pela família (Granados tinha-se casado em 1892), aspirava à obtenção de um posto de docência no Conservatório Real da capital. Por vicissitudes diversas não obteve o lugar visado, mas a sua estadia madrilenha acabou por se tornar extremamente enriquecedora, quer pelos contactos que aí estabelece, quer pelo alargamento de horizontes que o meio social que frequenta lhe proporciona. É nesta fase que consolida as amizades com Casals e Albéniz, que, por coincidência, residiram longos períodos na capital na mesma altura, e que viriam a tornar-se cúmplices e colaboradores de Granados até ao fim da vida. Estreita convívio com diversas individualidades ligadas ao círculo da Institución Libre de Enseñanza e do Ateneo. Realiza as primeiras experiências no âmbito do teatro musical, com a composição das zarzuelas *Jorge, el Gaitero e Valonas*⁷ ou a música de cena para *Torrijos* (general heróico das lutas liberais contra Fernando VII) com textos de Fernando Periquet⁸.

⁷ É salientada por todos os biógrafos a aversão que a zarzuela suscitava em Granados. Se escassas vezes fez algumas incursões no género foi, segundo o próprio, unicamente por motivos lucrativos, que obviamente beneficiavam a família.

⁸ F. Periquet (1872/1940) jornalista e escritor, um apaixonado pela obra de Goya, viria a ser o autor dos textos das *Tonadillas* de Granados e da ópera *Goyescas*.

Compõe duas das raras obras em que abordou a forma clássica de filiação germânica: o Quinteto para piano e quarteto de cordas e o Trio para piano violino e violoncelo (podemos ver aí um reflexo do meio krausista, marcadamente germanizado). E, facto não de somenos importância, familiariza-se com as obras de Goya, que se tornarão um dos pilares da sua inspiração artística ao longo da vida.

De regresso a Barcelona vai passar a ocupar um papel de suma importância na vida musical da cidade, através dos concertos em que actua, e da actividade organizativa e pedagógica.

Como marcos de especial relevância neste período podem mencionar-se:

- A criação da ópera *Maria del Carmen*. Com libreto do escritor catalão Josep Feliu i Codina, que escreveu o texto em castelhano e situou a acção em Murcia, pretendia esta obra afirmar-se como ópera nacional e pode considerar-se que até à data foi a partitura mais ambiciosa de Granados. Estreada em Madrid em 1898, alcança grande sucesso, recebendo por isso uma condecoração da rainha-regente Maria Cristina. A crítica dividiu-se entre os que a apreciaram como paradigma de modernidade e os que manifestaram reservas pelo libreto e pelo radicalismo de algumas opções. Com efeito, Granados procurou distanciar-se do modelo corrente da ópera italiana ou da zarzuela, pelo relevo dado à orquestra e – influência manifestamente wagneriana - pela quebra das divisões tradicionais entre árias e diálogos, assim como pelo emprego de motivos condutores. Mais fria foi a recepção em Barcelona, onde certos sectores do público exprimiram a sua decepção pela ausência de referências catalãs.

- A composição de sete obras lírico-teatrais em catalão no arco entre 1897 e 1911: *La llegenda de la fada*, incompleta e de autor desconhecido; *Blancaflor*, com texto de Adrià Gal; e as restantes, *Petrarca*, *Picarol*, *Follet*, *Gaziel* e *Liliana* com textos do seu amigo e multifacetado artista Apel.les Mestres⁹. Caracterizam-se estas obras pela promoção do idioma catalão, bem com pela sua filiação no movimento modernista. Destaca Clark como principais elementos modernistas: a ênfase na natureza; uma estilização medieval como pano de fundo comum; um estilo musical não hispânico

⁹ Apel.les Mestres (1854-1936), autor de uma considerável obra poética e dramática, escrita predominantemente em catalão, e ainda artista plástico, coleccionador e floricultor, foi uma das personalidades mais carismáticas do seu tempo no meio cultural de Barcelona.

(embora esporadicamente possam despontar alguns elementos da canção popular catalã), mas de raiz centro-europeia, na tradição do romantismo tardio de Wagner e Liszt. Composições completamente esquecidas, presentemente têm estado a decorrer algumas iniciativas para as fazer reviver. Efectivamente estas obras vêm pôr em questão a visão generalizada de Granados construída ao longo do século XX, caracterizando-o como o protótipo do artista anacronicamente romântico, sonhador e distante da realidade. Na realidade era também Granados um homem com compromissos ideológicos (não obstante o desinteresse manifestado face à política), envolvido e actuante na sociedade do seu tempo, esforçando-se por dar um contributo à renovação da cultura catalã. Os dois aspectos, apesar de se afigurarem contraditórios, poderão de alguma forma complementar-se, testemunhando a riqueza de uma personalidade complexa.

- A criação da Academia Granados em 1901, para a qual mais uma vez foi decisivo o apoio do seu amigo e mecenas Eduardo Conde. Embora o ensino já desde há alguns anos tivesse vindo a ocupar parte considerável do seu tempo (a manutenção de numerosa família requeria o exercício de uma actividade em que auferisse proventos regulares) a possibilidade de fundar uma escola permitia-lhe delinear estruturas curriculares próprias e desenvolver métodos pessoais.¹⁰

- E, não se poderá concluir o capítulo sem uma menção da produção pianística anterior às *Goyescas*. Se, como acima se referiu, algumas obras revelam elementos modernistas, tal não se poderá afirmar genericamente da obra pianística, que se filia acima de tudo na tradição do pianismo romântico do século XIX. Schubert, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt e Grieg constituem essencialmente a constelação das influências

¹⁰ Não cabendo no âmbito do presente trabalho a abordagem da pedagogia de Granados, parece, contudo, interessante frisar esquematicamente alguns aspectos com ela relacionados. Nos planos curriculares incluiu Granados matérias de cultura geral, nomeadamente a Estética, prática inabitual na época (possível reflexo das teorias do krausismo, referidas em capítulo anterior). No campo didáctico há que assinalar o seu trabalho pioneiro em Espanha: porventura o primeiro a interessar-se de forma sistemática pelas problemáticas da técnica pianística veio a desenvolver uma metodologia própria. Testemunho disso é o seu original *Método teórico prático para el uso de los pedales del piano*. Na sua academia formaram-se diversas figuras marcantes da música espanhola, tais como Roberto Gerhard, Conchita Badia, Frank Marshall. Este, após a morte de Granados, assumiu a direcção da academia dando continuidade a um prestigioso ensino pianístico – entre os mais aclamados alunos de Marshall, figuram Alicia de Larrocha ou Rosa Sabater.

fundamentais. No entanto, as fortes afinidades electivas são Schumann e Chopin. Afirma Aviñoa que os pontos de contacto com Schumann residem sobretudo na *démarche* artística: ambos buscavam o universal no particular (Granados, 2001c, p.189.) Assim como Schumann expressava emoções universais através do mundo de fantasia de Eusebius e Florestan, emanações da poesia romântica alemã, Granados, numa fase de maturidade artística, irá buscar essas representações à arte de Goya – poder-se-á portanto identificar a presença subliminar do elemento schumaniano na génese de *Goyescas*.

Deparamos com títulos inspirados directamente em Schumann: *Glückes genug, Kind im Einschlummern* das *Kinderszenen*, op.15, surgem na colectânea de miniaturas juvenis designada por *Album Paris* 1888. Também se encontram os enigmáticos asteriscos (***) como cabeçalho de algumas peças nas *Escenas Românticas* e nas *Apariciones*, sugerindo que a intensidade da emoção não se consegue traduzir em palavras (recorde-se que Schumann empregou esses asteriscos em peças como os números 21 e 26 do *Álbum da Juventude* op. 68).

Mais subtil é a influência de Chopin. Títulos emblemáticos deste – *Mazurka, Berceuse, Impromptu, Andante spianato* - são escolhidos por Granados. Escreveu Henri Collet que constituem traços comuns dos dois compositores «la grâce passionnée», «la continuité pure», «le balancement à allure pendulaire», «la puissance de propulsion», «l' élasticité motrice», «la variété affective», «la chatoyance» (Collet, 1982, p. 203).

Sem pretender listar toda a produção pianística, passam a assinalar-se algumas das obras mais relevantes:

- *Escenas românticas* – 1) *Mazurka*. 2) *Berceuse*. 3)*** *Lento com extasi*. 4) *Allegretto* 5) *Allegro appassionato*. 6) *Epílogo: andante spianato*. Se bem que o espírito de Chopin esteja omnipresente ao longo deste ciclo, na terceira peça, à qual Granados aquando da sua publicação não atribuiu título, limitando-se a uma mera anotação de asteriscos, deparamos com figurações de perfil lisztiano. Segundo testemunhos próximos do compositor, ele viria posteriormente a intitular-la el *Poeta y el ruiseñor*, detalhe que não deixa de ser interessante mencionar – as cadências evocativas do chilrear de uma ave são manifestamente um prenúncio da goyesca *La maja y el ruiseñor*.

- *Escenas poéticas* – 1) *Berceuse*. 2) *Eva y Walter*. 3) *Danza de la rosa*. 4) *Recuerdo de países lejanos*. 5) *El ángel de los claustros*. 6) *Canción de Margarita*. 7) *Sueños del poeta*. Mais uma vez desfilam as referências românticas, com destaque para Schumann e Wagner (através do par amoroso de Os mestres cantores). Para estudiosos das Goyescas será interessante assinalar que num fragmento de *Sueños del poeta* é esboçado um dos motivos fundamentais das *Goyescas* - o tema 4 de *Coloquio en la reja* (tema de amor) e principal *leitmotiv* em *El amor y la muerte*.

Exemplo 1: *Sueños de poeta*, compassos 13-14



Granados, E. (2001c) , p. 64.

- *Valses poéticos* - um prólogo e um conjunto de oito pequenas valsas formam esta simultânea homenagem a Schubert e Schumann. A continuidade entre as peças assim como a reprise no epílogo do tema inicial fazem desta obra um verdadeiro ciclo. A influência dos *Papillons*, op 2, é óbvia, não só por alguns parentescos temáticos, mas também pela escolha da tonalidade básica (lá maior).

- *Seis piezas sobre cantos populares españoles (Prelúdio. Añoranza. Ecos de la parranda. Vascongada. Marcha oriental. Zambra. Zapateado.)* – A par das Danças espanholas, já acima referidas, constitui este conjunto um dos poucos exemplos em que o elemento folclórico, filtrado pela sensibilidade poética de Granados, é preponderante.

- *Allegro de concierto* – único caso, na produção para piano solo, em que Granados utilizou a forma de um allegro de sonata. Obra composta por encomenda para um concurso no Conservatório de Madrid, apresenta deliberadamente, por essa mesma

razão, especial dificuldade técnica. Pela sua brilhante escrita, marcadamente lisztiana, podemos enquadrá-la na tradição dos allegros de bravura, tão do agrado dos virtuosos do século XIX.

Muitas outras obras de menor ambição, para além das que foram referidas, constituem o legado pianístico de Granados: um considerável número de peças dispersas de valor desigual, ao estilo de música de salão oitocentista, outros pequenos ciclos (*Apariciones. Valses sentimentales. Cartas de amor. Libro de horas*), e um corpo grande de peças dirigidas à infância e juventude, compostas umas num propósito de entretenimento, outras com um desígnio pedagógico.

Paralelamente a estas criações originais há que referir ainda as transcrições. Para além de transcrições de peças de sua autoria assumem especial relevo as 26 transcrições de sonatas de Scarlatti, compositor que exerceu um particular fascínio em Granados como compositor e pianista – influências da escrita scarlattiana far-se-ão sentir aliás ao longo das *Goyescas*. O trabalho realizado a partir dos textos originais visava alegadamente adequar uma escrita “antiquada” aos recursos do piano moderno. Assim procurava Granados (à maneira de Busoni) amplificar e densificar as texturas através de dobragens de oitavas, sextas ou terceiras, utilizando ao mesmo tempo todos os registos do teclado. Nos antípodas do gosto actual, constituem essas transcrições um curioso documento histórico sobre o gosto predominante na viragem do século XIX para o XX.

I.3. Nacionalismo / Casticismo

O nacionalismo musical moderno teve a sua formulação estética com os primeiros teóricos do Romantismo, nomeadamente o pensador J. G. Herder, segundo o qual seria o espírito do povo (*Volksgeist*) que deveria constituir o fundamento genuíno e o impulso criativo da arte. Indissociável das correntes liberais, veio a afirmar-se em Espanha na 2ª metade do século XIX, sendo o seu teórico de referência e chefe de fila Felipe Pedrell, cuja influência se exerceu sensivelmente nas gerações de compositores de fim do século XIX e início do XX: Albéniz, Granados, Falla, Vives, Gerhard, entre outros. No seu texto *Por nuestra música*, encabeçado pelo lema “Sobre la base del canto nacional debia construir cada pueblo su sistema” expõe o seu credo musical. Muito sucintamente, pode afirmar-se que a sua vinculação ao nacionalismo romântico tem como pilares a canção popular, a tradição espanhola dos séculos anteriores ao século XIX e certos princípios da arte sonora cénica que se prendem muito com os fundamentos wagnerianos. Não obstante a admiração ilimitada que professava pela obra de Wagner, tinha uma fina compreensão das diferenças entre os povos, considerando que a teoria wagneriana deveria ser adaptada de alguma forma à idiosincrasia mediterrânica. Outra obra fundamental de Pedrell e referência para compositores e musicólogos é o *Cancionero musical popular español*, compilação histórica que reúne os resultados de uma aprofundada investigação no campo da música folclórica (Gomez Amat, 1984, p.275).

Para uma compreensão mais alargada sobre a forma como os artistas espanhóis encaravam o nacionalismo poderá ser oportuno tecer algumas considerações sobre a percepção generalizada da cultura espanhola fora do país, e que não deixa de ter um reflexo a nível interno. Se, no século XVIII, as viagens iniciáticas dos jovens letrados e abastados tinham como destino principal a Itália e a Grécia, no século XIX a Espanha (assim também como o norte de África) passa também a fazer parte do *Grand Tour*¹¹. A Europa vai descobrindo um país até então consideravelmente desconhecido, os seus costumes e tipos específicos, bailarinas e toureiros (Gerard-Powell,2001). Em suma, foi-se criando uma série de estereótipos que alimentaram o mito romântico espanhol, em que era predominante o elemento andaluz com o seu toque de exotismo. Um

¹¹ Como exemplo de um dos viajantes que mais se deixou seduzir pelo país pode mencionar-se Prosper Mérimée, que, com as suas *Lettres d’Espagne* (1830) e *Carmen* (1845) largamente contribuiu para popularizar em França o pitoresco espanhol.

conjunto de músicos por essa Europa fora começou a compor “música espanhola”: Bizet, Chabrier, Lalo, Moszkowski, Rimsky-Korsakov, entre outros.

Essa imagem de marca levou vários intelectuais e artistas de fins de século, nomeadamente aqueles que integravam a Geração de 98, a contestar a identificação da cultura espanhola com todo um conjunto de clichés. No seu propósito regeneracionista começaram a desenvolver uma série de reflexões sobre o que seria a autêntica essência da alma espanhola. Nesse âmbito, constitui um texto fundamental o conjunto de ensaios de Miguel de Unamuno *En torno al casticismo*¹², obra que teve importante impacto na década de 90, e à qual Granados não ficou insensível. Na polémica sobre a identidade espanhola foram tomando forma atitudes antagónicas, expressas na dicotomia tradição/modernidade, casticismo/europeísmo. Defende Unamuno uma via de conciliação: regionalismo e cosmopolitismo seriam duas faces da mesma moeda e os pilares do verdadeiro patriotismo. Duas sugestivas metáforas ilustram bem o seu pensamento (essa figura de estilo, muito cara a Unamuno, prolifera nos seus ensaios): todo o corpo se sustenta pelo jogo da pressão externa e da tensão interna; ou ainda: só abrindo as janelas ao ar do exterior se retoma vida. Na problemática sobre a verdadeira essência da alma espanhola vai Unamuno desenvolver uma teoria muito pessoal: a centralidade castelhana. Argumenta o autor que foi o espírito castelhano o motor da união histórica do país, o catalisador das energias periféricas. Centralizador e simultaneamente expansionista, projectou-se no mundo e produziu uma cultura universal. O casticismo, como qualidade intrínseca do que é autêntica e tipicamente espanhol manifesta-se assim nos valores especificamente castelhanos: as paisagens austeras, o misticismo de Juan de la Cruz, de Teresa d' Ávila, do Greco, o teatro, a pintura ou a música do século de ouro. Começa assim a estar em voga um culto do castelhano. A título de exemplo podem citar-se a *Castilla* de Azorin ou as pinturas de

¹² Sobre o conceito de casticismo justifica-se uma sucinta explicação. Na introdução, começa Unamuno por referir a etimologia do termo: castiço deriva de casta, assim como casta do adjetivo casto (puro). Com a expressão “casta pura” (frequentemente aplicada a raças ou variedades de animais), comum na linguagem corrente, pretende-se destacar a integridade, a ausência de elementos mestiços. Valorado como uma qualidade positiva, o castiço pode apresentar-se, não obstante, como algo de negativo: o fechamento ao exterior, a cristalização ou a estagnação. É essa ambiguidade do conceito que será analisada ao longo do ensaio.

Beruete ou Zuloaga¹³- a exuberância da cor dá lugar à aspereza própria dos tipos e atmosferas castelhanos (Gerard-Powell,2001). É fortemente impregnado pelo espírito desta corrente que Granados vai realizar a sua obra cimeira *Goyescas/ Los majos enamorados*, epopeia da alma espanhola, inspirando-se na Madrid setecentista da tonadilla, dos majos e majas, imortalizada na pintura de Goya.

I.4. Em torno de Goya, Majos e Tonadillas

Num excerto de carta escrita por Granados a Joaquin Malats em Dezembro de 1910 lê-se:

En Goyescas he concentrado toda mi personalidad. Me enamoré de la psicología de Goya y de su paleta; por lo tanto de su Maja, señora; de su Majo aristocrático: de él y de la Duquesa de Alba: de sus pendencias, de sus amores, de sus requiebros. Aquel blanco rosa de las mejillas, contrastando con las blondas y terciopelo negro, con alamares...aquellos cuerpos de cinturas cimbreantes, manos de nacar y carmín, posadas sobre azabaches, me han trastornado (...) (Perandones, 2016, p.340)

Este universo, a que alude o texto transcrito, ficou registado para a posteridade na obra de Francisco Goya (1746-1827). Originário de Fuentedonos, pequena localidade nas imediações de Saragoça, muito jovem acorre à capital espanhola, deixando-se logo seduzir pelo pitoresco de todo um conjunto de tipos populares, pelos seus hábitos e indumentária, que viriam a constituir temática central de inúmeras pinturas durante uma primeira fase da sua obra, a maior parte das quais cartões para tapeçarias,

Para melhor compreender o *majismo*, pano de fundo da obra de Granados, importa proceder a uma breve caracterização desse fenómeno, indissociável da Madrid do século XVIII.

Sobre a etimologia do termo (vocábulo de gíria, inexistente na língua antes do século XVIII) aventa Carmen Martín Gaité no seu livro *Usos amorosos del dieciocho en*

¹³ O pintor Ignacio de Zuloaga, amigo de Granados, viria a ser o autor dos cenários de *Goyescas* na produção na Ópera de Paris em 1919.

España a hipótese da sua relação com o verbo *majar*, que significa *machacar*, e em sentido figurado *molestar*. Teria aparecido assim o adjetivo *majo* com o sentido inicial de «impertinente», «molesto», aplicado àqueles artesãos madrilenos, que, sentindo-se representantes das tradições e do casticismo, adoptavam uma postura de impudência e desafio para com os aristocratas, face aos quais exageravam a nota de rudeza e virilidade. Ostentando modos peculiares nas atitudes, o estilo do *majo*, com os seus requiebrs, o seu “desgarro” e a sua indumentária própria, opunha-se aos hábitos de afectação da nobreza (e daqueles que procuravam imitá-la), marcados por influências estrangeiras – o estilo amaneirado dos *petimetres*, *petimetras* ou *currutacos*¹⁴.

É compreensível que com o advento da dinastia dos Bourbons, no início do século XVIII, passasse a imperar na corte o gosto da moda francesa, que progressivamente viria a ser seguida também pelos membros das altas classes. Ao mesmo tempo há que ter em conta que, neste período, as rainhas consortes provinham dos principados italianos, favorecendo a “importação” de artistas italianos¹⁵. A ópera italiana tornou-se ao longo do século o género dominante, vindo a eclipsar quase todas as outras formas musicais.

Algumas destacadas figuras do meio cultural começaram isoladamente a fazer ouvir a sua voz, lamentando que as tradições nacionais estivessem seriamente comprometidas face à moda dos estrangeirismos.

Podem citar-se entre essas individualidades o Padre Feijoo que já em 1726 escreveu no seu discurso *Música de los Templos*:

(...) verdaderamente yo, quando me acuerdo de la antigua seriedad española, no puedo menos de admirar que haya caído tanto que sólo nos

¹⁴ Uma sugestiva descrição do aspecto típico de um *majo* é dada por Laurence Furr em *Royal Tapestry cartoons and tonadillas in late eighteenth-century Madrid*: calções justos, meias longas, sapatos com fivela, colete, jaqueta curta e cinturão em que se esconde uma faca, cabelo comprido apanhado por uma *redecilla* e rosto barbeado; usa normalmente um chapéu redondo com aba larga e uma longa capa preta. A *maja* usa sapatos com saltos baixos, saia ampla, corpete bordado, lenço de pescoço ou xaile à volta dos ombros e cruzado no peito, cabelo preso numa *cofia*; por vezes usa a *mantilla* de renda e a *peineta*; outro adereço de não menor importância é uma pequena navalha na liga da meia.

¹⁵ A única rainha do século XVIII que não era oriunda da Itália foi a portuguesa Bárbara de Bragança, grande melómana, segundo os testemunhos da época. No entanto os alvos da sua predilecção musical foram os italianos Domenico Scarlatti e Farinelli .

gustemos de la música de tararira. Los italianos nos han hechos esclavos de su gusto, com la falsa lisonja de que la música se ha adelantado mucho en este tiempo. (Martin Moreno, 1985, p.312).

Na mesma linha se exprimiu o marquês de Ureña, figura de proa no círculo dos Ilustrados. Num texto de 1785 que é já quase um manifesto nacionalista e que viria a ser uma inspiração para Pedrell, afirmou: “... Otros critican las piezas porque se resienten del gusto nacional, como si todas las naciones no tuviesen licencia de cantar en el modo que mejor les acomode. Las Naciones se retratan a sí mismas en las obras artísticas, y cada una por su término tiene su mérito y sus gracias. Hable enhorabuena en música el inglés, hable el italiano, hable el alemán y el francés como mejor cuadro al gusto de su país” (Martin Moreno, 1985, p.312)¹⁶. Outro nacionalista *avant la lettre* da mesma época que não deve deixar de ser mencionado é o basco Juan Antonio de Iza Zamácola, que ficou conhecido para a posteridade sob o pseudónimo de Don Preciso. Em escritos cáusticos não se cansou de ironizar os costumes afrancesados. Ao mesmo tempo, e como verdadeiro pioneiro do folclorismo, desenvolveu um trabalho importante de recolha de música popular. Para sua divulgação publicou a *Colección de las mejores coplas de Seguidillas, Tiranas y Polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, tarefa motivada, citando as palavras escritas no prólogo pelo próprio autor, «del deseo de restablecer en España “la música nacional” y de apartar cuanto sea posible de nuestras vidas la italiana que no puede producir otro efecto que el de debilitar y afeminar nuestro carácter» (Martin Moreno, 1985, p. 314).

Um fenómeno singular passou-se ao longo da segunda metade do século XVIII: os comportamentos de majos e majas passaram a exercer grande fascínio nas classes altas incluindo membros da corte, que, a modo de diversão, não hesitavam em frequentar bailes populares ao ar livre, de tablado, de taberna (os castiços *bailes del candil*, que Granados evocará na 3ª cena de *Los majos enamorados*) e adoptar cânones plebeus. Martin Gaité explica que este fenómeno de miscigenação se deveu por um lado à influência das comédias populares e sainetes, dos quais Ramón de la Cruz foi o mais

¹⁶ Comentando este trecho escreve Anton Martín Moreno: «Sin duda, por gusto nacional sobreentendiendo aqui el marquês de Ureña el de los bailes y danzas españoles, y el de la tonadilla escénica, participando en esa admiración por el majismo, típico de esas décadas» (Martin Moreno, 1985, p. 312)

destacado representante¹⁷, e que, com um sucesso estrondoso, punham em palco este mundo castiço; por outro lado também salienta a influência dos relatos de diversos viajantes estrangeiros, diplomatas e literatos, que, habituados aos refinamentos do século das Luzes, não se deixavam atrair pelas festas e modas de uma corte que imitava, por vezes de forma caricatural o que provinha do estrangeiro: eram os ambientes populares, diferentes de tudo o que até então tinham conhecido, que os atraíam irresistivelmente, contagiando-se esse entusiasmo aos círculos aristocratizantes.

É neste quadro que surge a tonadilla, porventura o género mais carismático da música espanhola de fim do século, afirmação do gosto popular e de rejeição do estrangeiro. Apareceu inicialmente na forma de tonadilla cénica: não sendo propriamente uma obra independente, tratava-se de uma sequência de peças à maneira dos «intermezzi» italianos, com seis, oito ou mais números de música e intercalava-se entre os actos das comédias (Martín Moreno, 2006, p.405).

Pouco a pouco passaram também a compor-se tonadillas desligadas do elemento cénico: sem qualquer estrutura pré-definida a tonadilla viria a ser sinónimo de canção – era o sabor popular que a caracterizava.

No capítulo relativo à tonadilla da *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* de Lavignac afirma Rafael Mitjana que a tonadilla foi o meio principal de salvaguarda das danças tradicionais, às quais o povo espanhol, não obstante a perniciosa invasão italiana, se mantinha fielmente ligado; e refere como os dois compositores mais relevantes do género, Blas de Laserna e Pablo Esteve, encaminharam a tonadilla na direcção da música e danças nacionais filiando-se assim na tradição dos grandes mestres remontando ao fim do século XV, nomeadamente Juan del Encina. Veja-se um extracto do texto do próprio Mitjana:

(...) la tonadilla fut une puissante manifestation de l'esprit national, dans laquelle on peut observer comment la matière première, c'est-à-dire les

¹⁷ Ramón de la Cruz (1731-1794), dramaturgo, amigo de Goya, é considerado como um dos mais destacados representantes do casticismo madrileno. Da sua obra muito vasta, foram sobretudo os mais de 300 sainetes que o tornaram imensamente popular - o sainete era um género cénico de curtas dimensões, escrito em verso, que abordava com ligeireza e humor os costumes da sociedade do seu tempo, podendo incluir canções. Os tipos recriados por Ramón de la Cruz podem considerar-se como um equivalente directo na literatura do universo popular pintado por Goya.

Jotas, les Zortzicos, les Polos, les Murcianos, les Soleares, les Peteneras, les Seguidillas, les Muñeiras, provenant de toutes les régions d' Espagne, de l' Aragon et de la Galice, de la Catalogne et de l' Andalousie, de Valence et des Pays-Basques, des hautes et sauvages montagens des Asturies et des grandes plaines de Castille, même l' élément exotique venu des régions d' un vaste empire, fut recueillie par l' âme des compositeurs, dont le talent la fixa sur la portée et lui donna une forme artistique, la rendant après au peuple créateur de ces chansons et de ces danses, transformées par l' art et anoblies par l' effort de l' artiste."E, assim prossequindo, vem o autor a considerar Albéniz e Granados como os herdeiros directos dos tonadilleros nos tempos modernos. (Collet, 1982, pp.4,5)

Será o espírito da tonadilla que irá pairar ao longo das Goyescas – a este propósito merece ser referida uma passagem de uma carta que Granados, após a publicação da sua série de tonadillas para voz e piano, enviou ao pianista Ernest Schelling: "...je vous envoie de «Tonadillas Espagnoles», les lieder de l' Espagne, inspirés des anciens chants classiques à nous, mais tout à moi comme idée. C' est ce qu' on peut dire «essais pour Goyescas». C' est de la musique de race". (Perandones, 2006, p. 391).

Capítulo II: *Goyescas*- problemáticas da sua abordagem

II.1. A Génese de *Goyescas*

Ao abordarmos o estudo das *Goyescas* ou *Los Majos enamorados* deparamos com um enigma no que respeita à sua génese: teria sido a obra concebida inicialmente como uma suite para piano e seguidamente elaborada uma ópera a partir desse texto? Ou na concepção inicial estaria já contido o embrião de ambas as obras? Parece pertinente esta segunda hipótese. Tudo indica que na sequência das peças do ciclo pianístico está subjacente uma progressão narrativa de cariz dramático, que se viria a explicitar na ópera através de um enredo teatral – o próprio subtítulo *Los majos enamorados* já nos sugere uma intriga amorosa. Trata-se efectivamente de um dos casos mais originais da história da música: uma ópera em que o texto é escrito após a música. Afigura-se-me, portanto, que o conhecimento da ópera, não obstante ter vindo à luz posteriormente, contribui, seguindo uma abordagem intertextual, para uma melhor compreensão

Em carta de Granados a uma editora, versando as negociações de uma futura publicação da sua obra, datada de Outubro de 1911 – nesta data já a primeira parte de *Goyescas* tinha sido completada e recentemente apresentada em público, estando a segunda ainda em gestação - ficamos a conhecer o plano original na sua íntegra para *Los Majos Enamorados*, suite para piano: constaria de dois cadernos, cada um compreendendo quatro peças:

1ª Parte:

I Requiébros

II Coloquio en la reja

III Fandango del candil

IV Quejas o la Maja y el ruiseñor

2ª Parte:

V La calesa

VI Riña y estocada

VII El amor y la muerte

VIII Epilogo: La última serenata

Posteriormente, e na forma definitiva, esta simetria é rompida e a segunda parte passará a contar apenas com duas das peças inicialmente projectadas: *El amor y la muerte* (VII) e *Epilogo: La última serenata* (VIII), cujo título definitivo passará a ser *Serenata del espectro*. *Riña y estocada* não viria a figurar nem na suite pianística nem na ópera. A menção de um duelo neste esquema preliminar revela que na imaginação do autor se esboçava alguma forma de confronto entre dois rivais, anunciando já o argumento da ópera: o duelo entre Paquiro e Fernando, que se batem pelo amor de Rosário – contenda esta determinante no desenrolar da acção, e que o autor optou por situar fora de cena.

La calesa virá a ser a segunda cena da ópera: a chegada de Pepa, namorada de Paquiro, numa caleche ao ajuntamento festivo que se desenrola em Santo Antonio de la Florida.

Assinale-se que algum material musical presente em *La calesa* provém de uma zarzuela em que Granados tinha trabalhado em 1897 e que não chegou a concluir: *Ovillejos, La gallina ciega*. Inspirada no célebre cartão de Goya do mesmo nome, tratou-se já de uma primeira incursão no universo goyesco.

As peças da primeira parte estão todas presentes na ópera, embora numa sequência diferente.

Um documento interessante que ajuda a elucidar-nos sobre o longo processo de gestação das *Goyescas* é o manuscrito *Apuntes para mis obras*. Este caderno de notas, cujo conteúdo foi divulgado por Douglas Riva, teve uma história atribulada: durante várias décadas na posse da cantora Amelita Galli-Curci – Douglas Riva admite ter-lhe sido oferecido por um descendente de Granados, aquando de uma apresentação da cantora em Barcelona – acabou, após a morte da diva e uma série de peripécias, por ser adquirido pela Pierpont Morgan Library de Nova-Iorque em 1985. Segundo o mesmo Douglas Riva, Granados teria começado a lançar as suas anotações neste caderno a partir de 1900. Caderno íntimo e simultaneamente caderno de rascunhos, nele encontramos, ao sabor do acaso, esboços de diversas peças, considerações dispersas sobre técnica pianística, versos, desenhos de majos e majas à boa maneira goyesca, como se pode ver no seguinte exemplo.

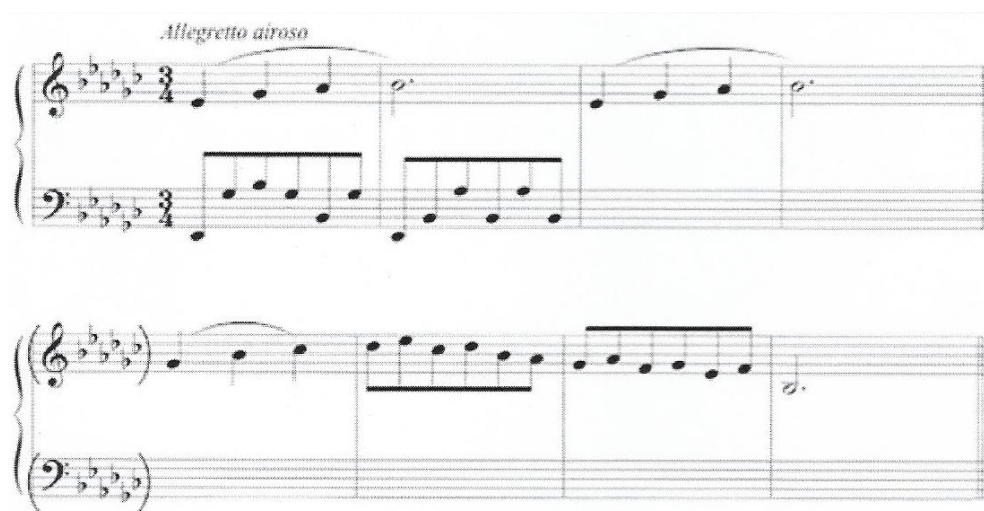
Imagem 1: *Apuntes para mis obras*, desenho de majos



Riva (1989)

Noutros apontamentos deparamos com autênticos embriões retomados futuramente nas Goyescas, como no excerto seguinte.

Exemplo 2: *Apuntes para mis obras*, esboço



Riva (1989)

Este esboço será retomado no Coloquio en la reja, no qual se tornará um dos temas fundamentais.

Exemplo 3: *Coloquio en la reja*, compassos 166-171

The image shows a musical score for the piece 'Coloquio en la reja' by Isaac Albéniz, specifically measures 166-171. The score is written for piano and is in G major and 3/4 time. It is divided into two systems. The first system (measures 166-170) is marked 'ff grandioso' and includes a 'Requiebro' section. The second system (measures 169-171) is marked 'fff' and also includes a 'Requiebro' section. The score contains various musical notations such as triplets, eighth notes, and dynamic markings.

Granados, E. (2001b), p. 65

II.2. A relação de Granados com a obra de Goya

Coincidindo o período de criação das *Goyescas* com o advento do Impressionismo musical francês poder-se-ia supor alguma afinidade de Granados com essa corrente – tal não sucedeu. Não sendo guiado pelo propósito de traduzir em sons as “impressões” sugeridas pelo universo visual de Goya, a relação desenvolvida com a pintura deste é extremamente singular e original. Esse mundo pictórico vai constituir um estímulo imaginativo, um alimento da sua imaginação essencialmente romântica, que vai insuflar vida às atmosferas retratadas por Goya, às suas personagens castiças e aos detalhes das suas vidas.

Os ambientes que habitualmente mais se têm identificado com *Los majos enamorados* são aqueles que o pintor registou nos cartões executados para as tapeçarias da Fábrica

de Santa Barbara (instituição criada sobre o modelo francês dos Gobelins), obras produzidas numa primeira etapa da carreira do pintor. Chegado a Madrid em 1763, o jovem aragonês entusiasma-se com a vida da capital, dando-nos fugazes retratos do seu quotidiano, transbordantes de luz e alegria – uma pequena comédia humana, que povoam *majos, majas, manolos, petimetres*. O ano de 1792 marcará uma ruptura radical na vida de Goya, o que leva vários especialistas a dividir a produção do artista em duas fases distintas, a que antecedeu essa data e a que se lhe seguiu. O pintor, então já reconhecido oficialmente como figura cimeira no mundo artístico, é vítima de uma doença (sobre a identificação desta os biógrafos não conseguem chegar a nenhuma conclusão), que o incapacitou durante um longo período e o deixou completamente surdo para o resto da vida. Retomando o trabalho após longa convalescença, irá sofrer uma profunda transformação interior. O anterior optimismo e alegria de viver cedem lugar a uma amargura e sentido trágico da existência – emerge, usando a expressão de Malraux, o pintor saturniano (Castillo, 2015). Manifesto desta atitude é a série dos Caprichos, vindos a público em 1799. Aguafortes, e como tal desprovidas de cor, estas gravuras constituem um desfile de retratos desencantados com o mundo, em que o elemento sarcástico predomina. É um facto que Granados sentiu um fascínio pelos Caprichos, que tão radicalmente se distanciavam da pintura galante e luminosa da fase anterior. Temos, pois, nas Goyescas um reflexo destes dois mundos contrastantes. Se no primeiro caderno sobressaem a exuberância e a luminosidade, no segundo prevalecem as atmosferas sombrias e angustiadas – traços psicológicos que nos aproximam dos Caprichos.

II.3. Influências musicais

Num trabalho sobre as *Goyescas* parece-me que terá todo o cabimento uma referência a outro grande fresco do pianismo espanhol, com o qual existe alguma forma de paralelismo: trata-se da Iberia de Isaac Albéniz, que precedeu de poucos anos a suite de Granados. Considerados justificadamente os dois ciclos o cume da produção pianística hispânica e a realização mais notável dos dois compositores-pianistas, não deixa de ser tentador proceder a um exercício de comparação entre elas, ou mais apropriadamente, a

uma confrontação, já que são mais os elementos que as separam do que os que as aproximam. Imbuídos os dois ciclos do espírito do nacionalismo musical, as concepções em que assentam são radicalmente opostas.

Temos assim na *Iberia* um predomínio da temática andaluza: com a excepção de *Evocación* e *Lavapiés* todas as outras peças remetem-nos invariavelmente para a Andaluzia; nas *Goyescas*, não obstante possa aflorar discreta e esporadicamente algum elemento de raiz andaluza, alarga-se o espectro das referências folclóricas a um espaço geográfico mais amplo. O rigor formal das peças da *Iberia* (em muitas deparamos com a forma sonata) contrasta vivamente com o estilo improvisatório das *Goyescas*, da mesma forma que a linguagem harmónica, ousada e inovadora de Albéniz, com acentuadas influências do impressionismo francês¹⁸, nada tem que ver com o estilo de Granados, herdeiro directo do pianismo chopiniano e schumanniano e explorando um cromatismo intenso, característico do romantismo tardio (Liszt e Wagner). A própria noção de ciclo é também totalmente distinta: a *Iberia* é uma sequência de peças independentes que podem ser executadas separadamente sem prejuízo maior; o mesmo não acontece com as *Goyescas*, que só adquirem o seu sentido pleno numa execução integral. Com personalidades tão diferenciadas é pertinente interrogarmo-nos se Albéniz e a sua *Iberia* exerceram alguma influência em Granados: se a resposta no plano musical parece ser negativa, é provável que o surgimento dessa grande epopeia pianística tenha sido indirectamente um dos estímulos importantes a motivar Granados para compor o seu grande ciclo. Leia-se a este propósito o que escreveu Walter Clark:

“It is possible that *majismo* was not the only stimulus that prodded Granados to compose this suite (*Goyescas*) when he did. Two unsettling events in 1909 may have persuaded him to put to good use whatever time was remaining to him on earth and get on with the job. One is the Tragic Week in July, with all its death and destruction. The other was the passing of his friend Isaac Albéniz in May. It would be difficult to put onto words the depth of Granados’s affection for Albeniz, who was like an older brother to him, one he had depended on for support, assistance and inspiration” (Clark, 2006, p. 122)

O material de carácter popular de fonte alheia empregue por Granados é muito escasso: limita-se ao tema principal da primeira peça (*Los Requebros*) e ao tema da quarta peça (*La maja y el ruiseñor*), como se irá examinar posteriormente. Se são detectáveis outros

¹⁸ É elucidativo o subtítulo que Albéniz escreveu: «douze nouvelles impressions pour piano».

elementos folclóricos no decurso da obra, eles surgem de forma subtil, incorporados idiomáticamente no discurso de um compositor que assimilou a música popular na sua linguagem pessoal.

Outro aspecto fundamental na elaboração das *Goyescas* é a referência às *Tonadillas*. Embora a série das 12 *Tonadillas* para canto e piano¹⁹ tivesse vindo a público após *Los majos enamorados* (1913), tudo parece apontar que a sua elaboração ou os esboços que a prepararam precede, pelo menos parcialmente, o ciclo para piano. Deparamos em várias das peças de *Goyescas* com elementos temáticos presentes nas *Tonadillas*, obra igualmente impregnada do espírito goyesco. O conhecimento dos textos das tonadillas, acerca de *majas* e *majos*, uns de carácter sério e dramático, outros extremamente ligeiros e até humorísticos, fornecem-nos pistas que nos ajudam a encontrar as atmosferas adequadas na obra pianística.

Em margem das considerações efectuadas, não deixará de ser interessante observar as dedicatórias das peças de *Goyescas* – dado que nos elucida sobre o desejo de Granados ver a sua obra inscrita num contexto cultural europeu. Com excepção de *La maja y el ruiseñor* (dedicada à mulher do compositor) todas as outras são dedicadas a eminentes personalidades do mundo musical: *Los Requiémbros* a Emil Sauer; *El coloquio en la reja* a Édouard Risler, *El fandango del candil* a Ricardo Viñes; *El amor y la muerte* a Harold Bauer; *Epílogo- Serenata del espectro* a Alfred Cortot.

II.4. Goyescas/Ópera

Considerando, conforme já foi aludido no capítulo anterior, que o conhecimento do entrecho da ópera contribui certamente para uma compreensão mais abrangente do ciclo e estimular um eventual intérprete, passa-se, antes de proceder a uma análise detalhada das peças, a apresentar uma descrição sucinta da trama argumental.

¹⁹ Na época de Granados, o género da tonadilla vinha dando lugar a composições de qualidade duvidosa, de manifesta vulgaridade e grosseria. Por isso, e à maneira de um esclarecimento ao público, Granados fez questão de intitular a colectânea de tonadillas “Tonadillas en estilo antiguo”, sugerindo assim que procurava recuperar a pureza perdida, ou seja, o espírito do século XVIII.

Esquemáticamente pode descrever-se o argumento como uma *mise en scène* do confronto entre dois pares de namorados, de origens sociais distintas: um par de majos (Pepa e Paquiro) e um par de extracto nobiliárquico (Rosário e Fernando). Vamos assistir a uma situação comum em finais do século XVIII (tal como foi referido em capítulo precedente): a aristocracia, por espírito de diversão, não desdenha em frequentar a plebe, o que, no caso concreto, não é isento de consequências funestas.

A cena inicial decorre em San Antonio de la Florida, uma pradaria nos arredores de Madrid, junto ao rio Manzanares²⁰ – cenário indissociável de Goya, que pintou os frescos da capela aí existente. Em ambiente festivo um grupo de majos e majas diverte-se a mantear um fantoche – clara alusão à famosa tela de Goya *El pelele*.²¹ Neste ajuntamento destaca-se a presença do toureiro Paquiro e da sua prometida Pepa, que, entretanto, faz a sua entrada numa caleche.

Pouco depois surge numa liteira Rosário, jovem dama aristocrática, que combinara nesse local um encontro com Fernando, seu amante e capitão da Guarda real. Temos neste quadro todo o material musical presente em *Los requiebros*.

Paquiro aborda-a, recorda-lhe que a tinha visto no *Baile del candil* e desafia-a a voltar com ele a um desses bailes. Fernando, que, entretanto, chegara e presenciara esse galanteio, sente-se incomodado, mas apesar disso, e numa atitude de desafio, incita Rosário a ir ao baile, desde que acompanhada por ele próprio.

Segue-se a cena do baile, el Fandango del candil, num espaço iluminado por candeias.

No meio de grande euforia vão-se criando alguns atritos entre os dois pares, com o despertar dos ciúmes de Fernando e Pepa. Como desfecho dessas mútuas provocações será concertado um duelo entre Paquiro e Fernando

²⁰ Já em 1894 Albéniz tinha composto uma zarzuela intitulada *San Antonio de la Florida*, obra igualmente de temática goyesca e que pode ter de alguma forma constituído um estímulo para Granados, que nesse mesmo ano assistiu à sua estreia em Madrid.

²¹ A música desta cena introdutória é baseada numa goyesca isolada escrita para piano com o mesmo nome. Supostamente composta após ter terminado *Los majos enamorados*, é uma peça à margem do ciclo, com uma escrita particularmente brilhante e virtuosística, imbuída do espírito scarlattiano. Embora algumas opiniões defendam a sua inclusão numa execução do ciclo para piano, tal opção parece não se justificar. Na medida em que nela não se encontra qualquer célula ou tema comum às peças de *Los majos enamorados*, uma eventual inclusão constituiria uma quebra da coesão do conjunto.

O quadro seguinte – *La maja y el ruiseñor* – decorre no jardim do palacete de Rosário. Trata-se de um solilóquio, pontuado pelo canto de um rouxinol, em que Rosário exprime os seus sentimentos amorosos. Seguidamente surge Fernando e ambos cantam um exaltado duo de amor – *Coloquio en la reja* (note-se que na suite para piano este quadro coloca-se entre *Los requiebros* e *El fandango*). Em breve um sino anuncia que chegou a hora do desafio. Apesar da insistência de Rosário, assaltada por maus pressentimentos, para que Fernando não compareça, ele acaba por partir para lavar a sua honra (a obsessão calderoniana da honra, elemento que reforça o casticismo do drama).

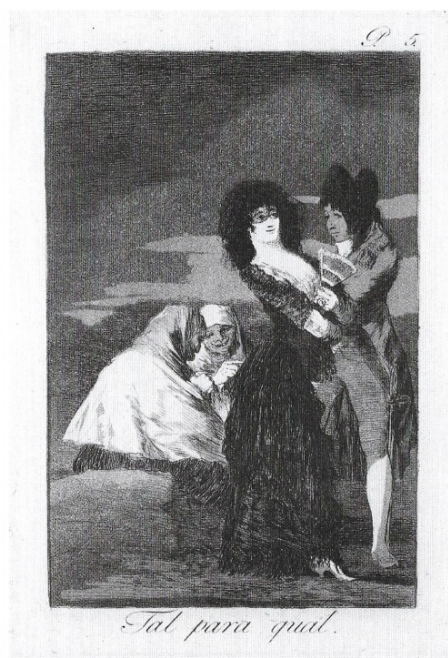
Pouco depois aparece Fernando cambaleando no jardim de Rosário. Mortalmente ferido no duelo com Paquiro, acaba por exalar o seu último suspiro nos braços da sua amada – é a grande cena final de *El amor y la muerte*.

Capítulo III. As Peças de *Goyescas* / Los majos enamorados

III.1. *Los Requebros*

É- nos apontada pelo próprio Granados a referência pictórica da obra: o capricho nº 5 de Goya, *Tal para qual*, utilizado, por vontade do compositor, como ilustração no frontispício da 1ª edição de *Goyescas*.

Imagem 2 – Goya, *Capricho 5*



Lapera Montoya (2017), p. 29

Poderá ser paradoxal a associação da gravura com a presente peça. Enquanto que da partitura musical se desprende uma alegria transbordante, no desenho de Goya, encontramos elementos ambíguos: se os enamorados, conforme o título, parecem destinados um para o outro, a presença em plano de fundo das velhas (bem poderia tratar-se de duas celestinas) introduz uma nota sarcástica.

Representando o começo do cortejamento dos majos, a obra é basicamente construída em forma de livres variações duplas baseadas nas duas frases da tonadilla setecentista de Blas de Laserna: *Tirana del Tripili*. Tema extremamente popular na sua época também foi utilizado por Mercadante na ópera *I due Figaro* (1835).

Exemplo 4: *Tirana del tripili*

Con el trí - pi - li, trí - pi - li, trá - pa - la,
la ti - ra - na se can - ta y se bai - la —
An - da, chi - qui - lla! Da - le con
gra - cia, que me ro - bas el al - ma!

Clark (2006), p.126

Apesar da extrema fantasia que caracteriza as variações, o recurso frequente a barras duplas, delimitando com concisão cada secção, introduz um elemento de clareza no discurso musical.

A indicação inicial de Granados “com garbo y donaire” caracteriza eficazmente o clima da obra, sugerindo-nos o seu carácter caprichoso, com contínuas flutuações de tempo, traduzindo constantes mudanças de humor. Os seus barroquismos, a proliferação de ornamentações não deixa de nos evocar o mundo de Scarlatti, adaptado a uma escrita pianística em que está patente todo o legado de Chopin e Liszt.

Após uma curta introdução, de carácter improvisatório é apresentado a partir do compasso 9 o 1º tema (derivado do 1º membro da tonadilla), em mi bemol maior:

Exemplo 5 : Los requiebros, compassos 5-20

5 *a tempo* *molto a piacere*
stacc.
p
Ms. 1

11

16 *ten. un poco*

Granados, E. (2001b), p. 35

Observe-se que o ritmo do tema  é típico da jota, dança emblemática de Aragão, donde Goya era oriundo.

A partir do compasso 25 e até ao compasso 56 segue-se uma variação desse tema, com o emprego de oitavas e de uma textura mais densa, intensificando-se o cromatismo.

No compasso 57 expõe-se o 2º tema (2º membro da tonadilla), confiado à mão esquerda, ao qual vai seguir-se uma série de variações modulantes até ao compasso 205.

Exemplo 6: *Los requiebros*, compassos 57-64

The image shows a musical score for 'Los requiebros' by Granados, measures 57-64. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment. The tempo is marked 'Poco più animato'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score consists of two systems of music. The first system (measures 57-60) includes a vocal line with the instruction 'marc. il canto' and a piano accompaniment with triplets and slurs. The second system (measures 61-64) continues the piano accompaniment with triplets and a 'cresc.' (crescendo) marking. Fingerings and articulation marks are present throughout.

Granados, E, (2001b),p. 37

Inicia-se uma nova secção no compasso 205 em que Granados usa material da tonadilla *El majo olvidado*. A transição que vai decorrer entre os compassos 205 e 216 cita claramente o pequeno interlúdio central dessa tonadilla.

Exemplo 7A: *El majo olvidado*, compassos 24-36

The image shows a musical score for 'El majo olvidado' by Granados, measures 24-36. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score consists of three systems of music. The first system (measures 24-25) includes a vocal line with the instruction 'mi. vir.' and a piano accompaniment with a 'cedendo' marking. The second system (measures 26-30) continues the piano accompaniment with a 'pp' (pianissimo) marking. The third system (measures 31-36) includes a vocal line with the instruction '¡Ah!' and a piano accompaniment with a 'rall. molto' marking. The score ends with a 'CODA' marking.

Granados, E. (2007), p. 72

Exemplo 7B: Los requiebros, compassos 205- 216

The image displays three systems of musical notation for the piece 'Los requiebros' by Isaac Albéniz, specifically measures 205 through 216. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system (measures 205-209) includes the instruction 'calmando poco a poco e dim.' written above the staff. The second system (measures 210-214) and the third system (measures 215-216) feature the marking 'm.i.' (mezzo-forte) above the treble clef. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Granados, E (2001b), p. 46

No compasso 217 surge um 3º tema em si bemol maior que o próprio autor designou como *Variante de la tonadilla, teneramente e calmato*, o qual, pelo seu carácter mais íntimo, contrasta com toda a exuberância precedente. Construído a partir das primeiras notas do tema de abertura de *Los requiebros*, evoca ao mesmo tempo uma frase melódica de *El majo olvidado*, como podemos observar nos seguintes excertos.

Exemplo 8A: *El majo olvidado*, compassos 37-46

37

Cuan - do en las no - ches se - re - nas can - te, el rui - se -

42

ñor - pien - sa en el ma - jo ol - vi - da - do

Granados, E. (2007), p. 73

Exemplo 8B: *Los requiebros*, compassos 217-224

Variante de la tonadilla
teneramente e calmato

p molto espress.

220

7 #C [rall.] [a tempo] [m.i.]

Granados, E (2001b), p. 46

O próprio texto da *tonadilla* referida ajuda-nos a melhor compreender o clima mais sombrio desta secção: “Cuando en las noches serenas cante el ruiseñor, piensa en el majo olvidado que muere de amor”

Até ao compasso 296 vai desenrolar-se uma série de variações num crescendo de intensidade emocional. Entre os compassos 255-260, como nuns parênteses, surge uma alusão explícita ao motivo inicial da tonadilla do próprio Granados *La maja dolorosa* n°1 (*Oh, muerte cruel*), com contornos que expressam forte intensidade dramática:

Exemplo 9A: *La maja dolorosa* n° 1, compassos 8-15

11

¡Oh, — muer - te cruel! ¿Por qué
No_es po - si - ble ya sen -

tú a trai - ción mi ma - jo_a - rre - ba - tas - te a mi pa - sión?
tir más do - lor: en lá - gri - mas des - he - cha mi al - ma_es - tá.

Granados, E. (2007) p. 52

Exemplo 9B: *Los Requebros*, compassos 252-260

The musical score for 'Los Requebros' (measures 252-260) is presented in two systems. The first system (measures 252-255) shows a melodic line in the right hand and a more rhythmic line in the left hand. The tempo markings are 'poco rall.', 'con fantasia', and 'appassionato cresc.'. The second system (measures 256-260) continues the melodic line in the right hand and the rhythmic line in the left hand. The tempo markings are 'molto ten.' and 'rall.'. The score includes fingerings (1, 4, 3) and a 'coda' marking at the end of measure 260.

Granados, E. (2001b), p. 48

Premonição de tragédia, este mesmo motivo, em múltiplas transformações, tornar-se-á um verdadeiro leitmotiv que atravessa toda a suite.

No compasso 297 irrompe o 1º tema ao qual se agrega agora o 2º tema, tal como na tonadilla de Laserna - momento de apoteose no qual se encadeia a partir do compasso 310 uma coda em mi bemol maior com figurações pianísticas de grande brilhantismo que percorrem todos os registos do teclado.

III.2. *Coloquio en la Reja*

O próprio Granados desenhou nos seus *Apuntes para mis obras* uma cena de inspiração goyesca ilustrativa do título: nela se vislumbra um majo galante de costas, com capa e chapéu, em conversa, através de uma janela gradeada, com uma misteriosa figura feminina, num espaço escuro:

Imagem 3: *Apuntes para mis obras*, desenho para *Coloquio en la Reja*



Riva (1989)

A atmosfera luminosa e exuberante de *Requiebros* dá lugar agora a um ambiente de lirismo nocturno e sonhador (duo de amor é o subtítulo indicado por Granados), sem, no entanto, estarem ausentes, no decurso do desenvolvimento, momentos de grande arrebatamento apaixonado.

O carácter muito livre e improvisatório da obra tornam impossível reportá-la a uma forma convencional. É, portanto, apropriado considerá-la uma forma aberta.

Construída na tonalidade básica de si bemol maior a instabilidade tonal é permanente.

Podemos delimitar três secções distintas.

Secção I: baseada fundamentalmente em quatro temas.

O tema 1 apresenta-se após uns compassos introdutórios a partir do compasso 9 e expande-se até ao compasso 28.

Exemplo 10: Coloquio en la reja, compassos 7-16

The image displays a musical score for the piece 'Coloquio en la reja' by Enrique Granados, specifically measures 7 through 16. The score is written for piano and is divided into three systems. The first system (measures 7-10) begins with the tempo marking '[a] tempo' and includes dynamic markings 'ten.' and 'molto espress.'. The second system (measures 11-13) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 14-16) features a trill marked '(m.d.) tr' and concludes with the instruction 'poco rall.' and 'con molta espressione'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingering numbers (1-5) for both hands.

Granados, E. (2001b), p.53

No compasso 29 surge o tema 2, derivado do motivo da *Maja dolorosa* nº1 (*Oh, muerte cruel*) – o cromatismo descendente do baixo reforça o seu carácter sombrio.

Exemplo 11: Coloquio en la reja, compassos 27-32

The image shows a musical score for the piece 'Coloquio en la reja' by Enrique Granados. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system covers measures 27 to 30. Measure 27 starts with a *dim.* (diminuendo) marking. Measure 28 has a *rall.* (rallentando) marking. Measure 29 is marked *Un poco meno mosso* and *p teneramente* (piano, tenderly). Measure 30 continues the *p teneramente* marking. The second system covers measures 31 and 32. Measure 31 continues the *p teneramente* marking. Measure 32 concludes the passage with a *p.* (piano) marking. The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Granados, E. (2001b), p.54

Este e o quarto tema serão designados pelo próprio Granados como os temas de amor das Goyescas.

Nos compassos 41-48 ouvimos o tema 3, em si bemol menor, baseado numa terceira menor ascendente e seguido por duas segundas maiores. Já sugerido nos compassos introdutórios é agora apresentado na íntegra.

Exemplo 12: *Coloquio en la reja*, compassos 39-49

The image displays a musical score for the piece 'Coloquio en la reja' by Enrique Granados, specifically measures 39 through 49. The score is written for piano and is organized into three systems. The first system covers measures 39 to 42, the second system covers measures 43 to 46, and the third system covers measures 47 to 49. The key signature is B-flat major (two flats). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. In measure 47, the tempo is marked 'Meno mosso appassionato' and 'poco rall.'. In measure 48, there is a 'cresc. molto' marking. In measure 49, the dynamic is marked 'ff'. The score also includes fingering numbers (1, 2, 3) and a 'm.i.' (mezza ritardando) marking in measure 46.

Granados, E. (2001b), p.55

Segue-se uma improvisação em que dialogam os temas 2 e 3. No compasso 80 surge um tema 4. Directamente aparentado com o tema 1, emprega quintinas, no lugar das típicas tercinas em semicolcheias.

Exemplo 13: Coloquio en la reja, compassos 78-83

78 *passionato*
fff *poco riten.* *sub. dim. e rall.* *espress.*

81 *mf* *calmato ed amoroso* *sub. dim. e sostenuto*
poco a poco cresc. ed appassionato con tenerezza *rall. dim. sub.*

Granados, E. (2001b), p.57

Este tema virá a constituir uma autêntica *Idée fixe* no *Amor y la muerte*.

A partir do compasso 105 inicia-se a secção II com um tema de perfil descendente e que Granados designa por Copla:

Exemplo 14: Coloquio en la reja, compassos 104-109

104 *rall. molto* *Copla (molto espress.)*

107 *ppp* *pp* *marc. il canto*

Granados, E. (2001b), p.60

O termo remete-nos para a atmosfera lírica e vocal de um género, que, aparentado com a tonadilla radica na tradição do século XVIII.

O tema da copla vai ser objecto de duas variações em espírito muito improvisatório, a 1ª variação do compasso 118 a 129, a 2ª do compasso 130 a 147. É de referir no decurso desta secção as breves alusões a Requiebros – compassos 121 / 141.

O gosto de Granados pela auto-citação volta a manifestar-se na 2ª metade da copla (compassos 113-117): trata-se de uma citação do tema de uma Jácara para piano composta anteriormente:

Exemplo 15A: Jácara, compassos 106-114

The musical score for 'Jácara' by Granados, measures 106-114, is presented in two systems. The first system (measures 106-111) begins with a piano accompaniment marked 'a tempo'. The right hand features a melodic line with slurs and triplets, while the left hand provides a harmonic accompaniment. Dynamics include 'rall.', 'ten.', 'tr.', 'ff', and 'rall. molto e ten.'. The second system (measures 112-114) continues the accompaniment, marked 'ten.' and 'Con moto'. The score shows a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand, with some triplets and slurs.

Granados, E. (2001a), p. 36

Exemplo15B: *Coloquiolareja*, compassos 113-115



Granados, E. (2001b), p. 60

Baile popular nos séculos XVII e XVIII, acompanhado por castanholas e muito conotado com meliantes, a *jácara* é certamente um distintivo traço goyesco.

O carácter pomposo que o motivo aqui assume poderá sugerir-nos uma veemente declaração amorosa.

Irá este tema fazer uma última aparição na secção final do *Epílogo/ Serenata del espectro*

A secção III, *Allegretto aioso* (compasso 149 até ao fim), caracteriza-se por bruscos contrastes: amplas efusões líricas, com reminiscências dos temas aparecidos anteriormente, fugazes citações de *Requiebros* (o próprio Granados anota-as expressamente nos compassos 167, 169, 171).

De notar no compasso 187 (recitativo em estilo cadencial) a breve incursão no canto jondo, com o seu inconfundível carácter melismático (sem ceder, no entanto, à tentação de empregar uma segunda aumentada):

Exemplo 16: *Coloquio en la reja*, compasso 187

The image shows a musical score for a piano piece. It is in 4/4 time and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The piece is marked 'Recit.' at the beginning. The melody in the treble staff is marked with 'f con dolore ed appassionato', 'ten.', 'dim.', and 'rall.'. The bass staff provides a harmonic accompaniment. The score is numbered 187 at the beginning.

Granados, E. (2001b), p. 66

Como observou Kathryn Schmidt, a sequência harmônica sobre que está construída esta passagem, de marcado sabor modal, é um idiomatismo andaluz:

Exemplo 17: cadência andaluza

The image shows a musical score for a cadence in a single staff. The cadence consists of four chords: a triad of G, Bb, and D, followed by a triad of G, Bb, and D, then a triad of G, Bb, and D, and finally a triad of G, Bb, and D.

Schmidt (2009), p. 67

Pode interpretar-se este momento em que as duas vozes se fazem ouvir em uníssono, como a sintonia perfeita entre os dois amantes.²²

²² Semelhante *démarche* não é inédita: pode citar-se como exemplo na literatura pianística romântica a canção sem palavras op.38, nº6, *Duetto*, de Mendelssohn: no final, as duas vozes distintas fundem-se no intervalo de oitava.

III.3. El Fandango del Candil

Não existindo qualquer ilustração coincidente com o título nos trabalhos de Goya, há, todavia, um célebre sainete de Ramón de la Cruz intitulado *El baile del candil* que terá sido uma fonte de inspiração. Refere Clark que, num esboço prévio para a ópera, Granados, procurando caracterizar o quadro correspondente, apontou: “... reunião de majos, chisperos, num pequeno teatro ou espaço ao estilo clássico, tal como descrito por Ramón de la Cruz”.

O tradicional Baile del candil transforma-se agora em Fandango del candil. Alguns comentadores viram aí uma forma de homenagem à Andaluzia, interpretação todavia discutível. O fandango andaluz e suas variantes foram efectivamente alcançando especial preponderância ao longo do século XIX. No entanto, deverá ter-se em conta, como escreve Crivillé i Bargalló, que genericamente o fandango é uma dança disseminada por todas as latitudes peninsulares, com diferenças de fisionomia consoante as regiões (Crivillé i Bargalló, 1988, p.222). Acrescenta o mesmo autor que o baile andaluz difere essencialmente das restantes danças populares espanholas pela sua técnica essencialmente solitária, que fazem do seu intérprete uma figura única na sua desenvoltura: o «bailaor», normalmente num espaço reduzido, pouco se move, e acompanha a dança com gesticulações de braços e mãos, evocando algumas formas orientais de expressão plástica. Os bailes das restantes regiões, sejam elas Castela, País Basco ou Aragão, envolvem aglomerações de pessoas em amplos espaços, que executam grandes movimentações, saltos, rodas, etc, procedimentos comuns nas danças populares ocidentais – traços patentes nesta cena goyesca. Não obstante o exposto, encontramos aí alguns elementos genuinamente andaluzes que à frente serão focados.

A anotação inicial da peça – *escena cantada y bailada* – já nos sugere a atmosfera da obra. Toda ela se baseia numa alternância de secções energicamente ritmadas, com uma insistência obsessiva nos desenhos de tercinas, e secções de índole melódica de grande exaltação emocional.

Os efeitos guitarrísticos estão presentes ao longo da peça, assim como passagens de uma escrita crepitante de sabor cravístico – note-se que o culto de Sacarlatti foi uma constante ao longo da vida de Granados-pianista.

A forma adoptada, menos complexa que a das restantes peças do ciclo, pode esquematizar-se como:

- A (ré menor), até ao compasso 80
- B (mi bemol menor), compassos 81-103
- A1 (ré menor), compassos 81-177

A secção A inicia com uma introdução de oito compassos construída sobre uma pedal de lá.

Exemplo 18: *El fandango del candil*, compassos 1-6

Escena cantada y bailada lentamente y con ritmo

Allegretto gallardo
un peu lentement avec beaucoup de rythme

The musical score for 'El fandango del candil' (measures 1-6) is presented in two systems. The first system shows measures 1-3, and the second system shows measures 4-6. The music is in 3/4 time and D minor. The right hand features a melodic line with triplets and slurs, while the left hand provides a steady bass line with eighth notes. The tempo is marked 'Allegretto gallardo' and the performance instruction is 'un peu lentement avec beaucoup de rythme'. The score begins with a piano (p) dynamic.

Granados, E. (2001b), p. 67

Após o breve preâmbulo é apresentado o 1º tema em ré menor, (compassos 9-13), de carácter cantado, sob o qual o baixo continua obstinadamente a fazer ouvir o mesmo desenho rítmico introdutório:

Exemplo 19: *El fandango del candil*, compassos 7-13

The image shows a musical score for 'El fandango del candil' by Enrique Granados, measures 7-13. The score is written for piano and voice. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The voice part includes the lyrics 'bien chanté' and 'cantando'. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

Granados, E. (2001b), p. 67

Todo o material presentado evoca-nos a tonadilla *Callejeo*:

Exemplo 20: *Callejeo*, compassos 1-8

Allegretto risoluto

Dos ho-ras ha que ca-lle-je-o pe-ro no

ve-o ner-vio-sa, ya sin-cal-ma, al que le di con-fi-a-da,el

Granados, E. (2007), p.65

Saliente-se que ao longo desta secção a harmonia da dominante vai ser de tal forma persistente que facilmente se pode criar um equívoco no ouvinte, confundindo-a com a tónica. O 1º tema é enunciado duas vezes e intercalado por curtos interlúdios rítmicos. Um 2º tema surge no compasso 40 e alterna igualmente com o mesmo tipo de interlúdios:

Exemplo 21: *El fandango del candil*, compassos 40-41

40 *con anima*
f
7
3
3
3

Granados, E. (2001b), p. 69

Após uma pequena transição (compassos 59 e 60, em que é anunciada explicitamente a célula inicial de Quejas) faz a sua aparição no compasso 61 um 3^a tema, derivado do primeiro: pela primeira vez desde o início cessaram as tercinas e o novo tema, acompanhado por um movimento regular de semicolcheias, introduz um sentimento de acalmia, interrompido no compasso 70, em que voltam a irromper as frenéticas tercinas num novo interlúdio até à secção 2:

Exemplo 22: *El fandango del candil*, compassos 59-63

59 *reprenez le rythme*
espress. (Las quejas)
f
p sub. [espressivo]
f con anima
62
3 2 1
8^a
pp
3 2 1 4

Granados, E. (2001b), p. 71

Note-se que em toda a secção A a estrutura de frases é muito irregular, o que contribui para causar no ouvinte uma sensação de imprevisibilidade.

A secção B desenrola-se num clima mais sombrio – para isso contribui a tonalidade de mi bemol menor. Baseia-se no 3º tema do Coloquio en la reja, que é exposto no baixo e vai ser agora pretexto para uma série de curtas variações. Voltamos a deparar aqui com a sequência harmónica já utilizada no recitativo final do Coloquio - mi bemol menor/ré bemol maior/ dó bemol maior/ si bemol maior - de perfil marcadamente andaluz. Os efeitos de rasgueado conferem-lhe uma exaltação apaixonada:

Exemplo 23: *El fandango del candil*, compassos 81-84

Granados, E. (2001b), p. 73

A partir do compasso 103 começa a secção A1, em ré menor. Aqui, à maneira de recapitulação, retoma-se o material já utilizado numa escrita mais sobrecarregada e ornamentada. Observe-se no compasso 132 a alusão a *Requiebros*, sugerindo que os majos estão num envolvimento progressivo. A coda terminará na tonalidade da dominante – a meia-cadência é extremamente comum como conclusão das canções populares castelhanas.

Tornou-se prática habitual na tradição pianística espanhola a omissão nas execuções em público dos compassos 141 a 162. Foi, segundo testemunho transmitido por Franck Marshall, uma recomendação do próprio Granados.

III.4. *Quejas o la Maja y el Ruiseñor*

Tanto quanto se saiba, o título não nos remete para nenhuma referência visual. Também estão ausentes elementos relacionados com qualquer das tonadillas.

Fonte de inspiração do tema principal foi uma canção popular da região valenciana que Granados aí teria ouvido e anotado:

Exemplo 24: Canção valenciana

U - na tar - de que me ha - lla - ba ————— en un jar - dín di - ver -
ti - da ————— o - í u - na voz do - lo - ri - da —————
que el pa - ja - ri - llo can - ta - ba. Y a mí, ¡có - mo me gus - ta - ba —————
del pa - ja - ri - llo la voz! ————— Y o - í que es - ta - ba can -
tan - do, ————— o - í que es - ta - ba can - tan - do, —————
¡ay! y en ————— el ár - bol del a - mor. —————

Granados, E. (2007), p. 10

Considerada por muitos a obra-prima do ciclo, foi de todas as peças da suite a que mais se popularizou e que maior número de pianistas integrou no seu repertório. Esse facto poderá explicar-se não só pelo equilíbrio formal atingido, mas também pela sua autonomia relativamente ao ciclo, podendo sem qualquer inconveniente executar-se como obra separada. O mesmo sucede na ópera: a cena correspondente é a única que pode ser, sem prejuízo maior, “destacada” dos restantes números e ser apresentada como uma ária de concerto.

Cite-se o que escreveu a propósito Manuel Garcia Morante na *Introducción a las canciones de Granados*:

(...) Extrae (Granados) de la canción popular que habla de un ruiseñor toda su autenticidad y, sin devirtuar su carácter, la eleva a una altura arquetípica”. “...El momento lírico más genial de toda la obra de Granados: aria que es preludio de muerte en su ópera y que lo fue en su vida, canto de amor más allá de la muerte. Resueltan impresionantes estos versos del aria. “...Ah! son los amores como flor a merced da la agua de la mar (...) (Granados, E. 2007, p. 22)

O material original é trabalhado por Granados numa subtil textura de contraponto a 4 vozes, com expressivos acordes de nona e um hábil jogo polifónico.

Exemplo 25: *La maja y el ruiseñor*, compassos 1-8

Granados, E. (2001b), p. 82

À exposição do tema, em fá sustenido menor, segue-se uma série de variações de cunho improvisatório.

Observe-se que esta é a única obra em que Granados utiliza armação de clave, indício de uma preocupação estrutural não patente nas outras peças – poderá intuir-se que o emprego de armação de clave poderia de alguma forma ter sido sentido como constrangimento à liberdade criativa.

Na primeira variação (compassos 20-29) surge o tema ornamentado em oitavas, sobre um acompanhamento em acordes e baixos arpejados. Na tonalidade inicial de fá sustenido menor modula a lá maior (compasso 29) e, após uma melancólica transição, em que um trilo nos sugere o rouxinol (compasso 30), começa a segunda variação em si menor (compassos 31 a 41). Uma modulação a dó sustenido menor (compasso 40) prepara a entrada da terceira variação na tonalidade inicial (compassos 41 a 60). O tema principal aparece agora numa parte intermédia, num registo médio-baixo, de cor violoncelística, e é acompanhado por um tecido de arabescos que se desenham numa larga amplitude do teclado, numa textura que se pode dizer tridimensional. Depois de um desenvolvimento em fá sustenido maior chegamos a uma meia cadência, compassos

55-58, formada por harmonias do segundo grau meio-tom abaixado seguido da dominante de fá sustenido menor. Enunciada duas vezes (na segunda vez com uma pungente appoggiatura na nota do soprano) cria com grande eficácia um clima de suspensão. Após um expressivo silêncio é recapitulado o tema na sua formulação inicial:

Exemplo 26: La maja y el ruiseñor, compassos 54-62

Fonte: Granados, E. (2001b), p. 87

Em breve o tema será interrompido por uma cadência de carácter improvisado em que proliferam trilos e figuração arpejadas. Uma curta cadência – citação da que aparecera nos compassos 55-56 – conduz-nos á conclusão em dó sustenido maior.

III.5. *El Amor Y la Muerte*

A fonte de inspiração desta cena pode encontrar-se no capricho de Goya com o mesmo título. Nele vemos um majo mortalmente ferido, nos braços de uma maja, em cujo olhar é visível uma expressão de pânico.

Imagem 4 – Goya, *Capricho 10*



Lapera Montoya (2017), p. 34

Facilmente encontramos uma correspondência da imagem no trecho da ópera: Fernando, ferido de morte no duelo com Paquiro, arrasta-se até à casa de Rosário, junto da qual, moribundo, passa os derradeiros momentos de vida - momentos em que os dois apaixonados evocam todo um passado de felicidade para sempre perdido. Para criar este clima psicológico Granados não utiliza em toda a obra nenhum motivo original: todo o

material temático provém das peças anteriores. Poder-se-ia crer que tal expediente corria o risco de resultar numa monótona e cansativa repetição daquilo que já havia sido ouvido. Tal não acontece nunca, devido à extraordinária arte e imaginação reveladas por Granados, que, ao retomar células ou temas anteriores consegue metamorfoseá-los de forma a criar um discurso de uma riqueza emocional que surpreende sempre o ouvinte.

A designação de Balada surge como subtítulo na obra: tal poderá sugerir que o autor desejava inscrevê-la na tradição de uma das mais carismáticas formas do pianismo romântico, imbuídas de um sentido épico-narrativo. Não deixa de ser elucidativo citar um fragmento das notas de programa de concerto realizado em maio de 1915 em Barcelona, escritas pelo próprio Granados:

Encuéntranse reunidos en esta balada los temas de *Goyescas-Los majos enamorados*. Todo el primer período está basado en el elemento melódico que compone el *Coloquio en la reja*. Tres grandes sentimientos aparecen en esta obra: el dolor intenso, el amor añorado y la tragedia final, la muerte.
Granados, E. (2001b), p. 23.

A forma da peça, em que o espírito rapsódico está sempre presente, não deixa de apresentar ambiguidades, pela sua estrutura híbrida. Assim, uns interpretam-na como uma forma de sonata, concebida com extrema liberdade, outros preferem considerá-la como uma forma seccional, tripartida. Uma aproximação a uma forma de sonata, conceito que necessariamente comporta uma conotação germânica, bem distante do universo de Granados, será porventura inadequada. Se, de facto, é patente um desenvolvimento, ele apresenta-se sobretudo como um encadeamento de justaposições, processadas pelo instinto improvisatório, e não como resultado de um método composicional de natureza dedutiva.

Podemos, portanto, esquematizar a forma da obra da seguinte maneira:

- Introdução - compassos 1/14
- Secção I – compassos 15-49
- Secção II – compassos 50-72 (desenvolvimento)

- Secção III – compassos 73-164

- Coda – 165-208

Na secção I podem identificar-se dois temas principais que, após um desenvolvimento (secção II), serão objecto de uma recapitulação em ordem invertida na secção III, “jogo de espelho” este que levou Clark a mencionar um efeito palindrômico.

Toda a introdução baseia-se em material já conhecido.

Exemplo 27: *El amor y la muerte*, compassos 1-14

The image displays a musical score for the first 14 measures of the piece "El amor y la muerte" by Isaac Albéniz. The score is written for piano and is divided into four systems. The first system (measures 1-4) is marked "Animato e drammatico" and "ff", with the instruction "con molto espressione e con dolore". The second system (measures 5-9) is marked "a tempo" and "pp", with the instruction "con sentimento di piet ". The third system (measures 10-13) is marked "Lento" and "p", with the instruction "malinconico ricordanza". The fourth system (measures 14) is marked "rall." and "cresc. drammatico", leading to a "f" dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Granados, E. (2001b), p. 89

No primeiro compasso deparamos com uma alusão ao tema 4 da primeira secção do *Coloquio en la reja*. Apresentado agora na tonalidade sombria de si bemol menor, em despojadas oitavas (eco da balada em sol menor de Chopin?), anuncia-nos o ambiente dramático da narrativa que vai acontecer. Nos compassos seguintes encontramos uma variante do tema 2 da primeira secção do *Coloquio* (recorde-se que este por sua vez derivava do tema da *Maja dolorosa n.º1* Oh, muerte cruel): o seu perfil marcadamente cromático e numa sequência descendente introduz uma nota elegíaca. O tema principal de *La maja y el ruyseñor* surge referido no compasso 12, envolvido num sentimento melancólico e saudosista. A instabilidade métrica revelada na introdução vai ser constante ao longo da obra, contribuindo para a criação de um clima de agitação emocional.

Na secção I podemos identificar um tema A, compassos 22-28, que, após uma breve e agitada sequência improvisatória de grande instabilidade tonal, vem introduzir um clima de acalmia. Derivado directamente do tema 4 da primeira secção do *Coloquio*, é exposto em sol bemol maior.

Exemplo 28: *El amor y la muerte*, compassos 22-26

Fonte: Granados, E. (2001b), p. 90

Um tema B, em si bemol menor, surge no compasso 37.

Exemplo 29: *El amor y la muerte*, compassos 35-40

The image displays a musical score for the piece 'El amor y la muerte' by Isaac Albéniz, specifically measures 35 through 40. The score is written for piano and is in the key of B-flat minor (two flats). It is in 2/4 time. The score is divided into three systems. The first system (measures 35-37) begins with a 'molto' marking and a 'rall. e dim.' instruction. It features a melodic line in the right hand with a 'p' dynamic and a 'ben calmato' marking, and a bass line with a 'più rall.' instruction. The second system (measures 38-39) is marked 'dolcemente e ben leg.' and includes a '(Requiebro)' section with triplets in both hands and a 'dolce' marking. The third system (measures 40) is marked 'doloroso' and features a melodic line with a '5' fingering and a bass line with a '3' fingering. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Granados, E. (2001b), p. 92

Aparentado com o tema A, e contrastando com o espírito de tranquilidade que este expressava, este tema, desenhado sobre um baixo obsessivo em ritmo sincopado e acompanhado no registo agudo por uma série de arabescos evocativos de *Requiebro*, exprime um sentimento de angústia e inquietação.

No desenvolvimento subsequente assistimos a um sofisticado fluxo narrativo, em que é utilizada uma plêiade de células e motivos das peças anteriores, que até ao fim da obra se cruzam e combinam, por vezes desfragmentadamente, numa teia labiríntica que não cessa de surpreender.

Como ilustração dessa arte de transfigurações temáticas, atente-se ao seguinte fragmento:

Exemplo 30 A: *El fandango del candil*, compassos 85-86

Granados, E. (2001b), p. 73

Exemplo 30B: *El amor y la muerte*, compassos 81- 83

Granados, E. (2001b), p. 95

Como se pode observar, o “desgarro” que se desprende do motivo tal como exposto no Fandango vai dar lugar em *Amor y Muerte*, através de nova cor tonal e mudança da figuração de acompanhamento, a um clima psicológico de nostalgia sonhadora.

Na secção III, de índole recapitulativa, reexpõe-se primeiramente o tema B (compassos 73-80) agora em si menor e mais tarde o tema A em sol maior (compassos 144-147). Mantém-se a mesma relação de terceira entre os temas, já existente na primeira secção, mas agora ambos surgem meio-tom cromático mais abaixo, movimento de descida que simbolicamente torna o quadro mais sombrio.

Menção especial não pode deixar de ser feita para o trecho intercalado nesta secção: Adagio, compassos 94-129. Construído a partir dos temas principais de *Quejas e Requeibros*, aqui consideravelmente modificados na sua essência melódica, surge como um longo parêntesis ou até uma interrupção na dinâmica narrativa.

Exemplo 31: *El amor y la muerte*, compassos 92-104

The image displays two systems of musical notation for the piece "El amor y la muerte" by Granados, specifically measures 92 to 104. Each system consists of three staves of music. The first system (measures 92-104) includes the following markings and features:
 - Measure 92: "Adagio", "sempre", "rall.", and "pp".
 - Measure 97: "p".
 - Measure 101: "cresc." and "poco dim.".
 - The first system also includes melodic lines for "la maja y el ruiseñor" and "los requeibros".
 The second system (measures 92-104) is a duplicate of the first system, showing the same musical notation and markings.

Contrastando com o clima de agitação que caracteriza tudo o que o antecede, assim como aquilo que se lhe segue, é este um dos momentos mais mágicos de toda a suite, em que o tempo parece suspenso. Na atmosfera mística desta meditação sobre o amor e a morte consegue Granados exprimir algo que toca a essência mesma da alma espanhola.

Toda a coda constitui um trecho de notável teatralidade.

Começa com um motivo de Quejas consideravelmente transformado – cessa agora todo o dramatismo anterior e os sentimentos angustiados dão lugar a uma expressão de resignação, face à aproximação da morte inevitável.

Exemplo 32: *El amor y la muerte*, compassos 165-167

Molto espressivo e comme una felicità nel dolore

165

p

Granados, E. (2001b), p. 100

O desfecho do drama acontece no recitativo dramático (compassos 178-183) antecedido por um gesto cadencial reminescente de *La maja y el ruyseñor*. De extraordinário impacto psicológico são as harmonias simbolizando a morte do majo, a lancinante 6ª alemã em mi bemol (compasso 181) encadeada ao acorde diminuto em dó sustenido (compasso 183) aos quais se segue um tempo de lúgubre silêncio. Segue-se à maneira de epílogo uma série de compassos em que os acordes sugerem sinos funerários, simbolizando, conforme o próprio autor escreveu no texto das notas de programa acima referidas, a renúncia à felicidade. “This effect is as cunningly calculated for piano as the bell effects in *Boris Godunov* are for orchestra” escreveu a propósito Ernest Newmann.

Exemplo 33: *El amor y la muerte*, compassos 176-208

176 *ten.* *ff* *dim.* *rall.* *ten.* *Lento* *pp* *p*

186

197 *m.i.* *pp*

Granados, E. (2001b), p. 101

III.6. Epílogo: *Serenata del espectro*

É esta a única peça da suite para piano sem correspondência em nenhuma cena na ópera: na verdade, seria totalmente anti-cênico e até absurdo, após o desfecho do drama, fazer deambular um fantasma pelo palco vindo despertar junto da maja enlutada (Rosário) evocações de tempos passados. Não há qualquer indicação precisa de uma relação directa entre esta obra e determinado trabalho de Goya. Soyoung Cho, na sua teses de doutoramento, apresenta uma proposta interessante, relacionando esta cena com uma gravura de uma fase tardia do pintor, em que se representa a aparição de um espectro tocando guitarra junto de uma freira - se quiséssemos dar largas à fantasia, em linha com um castiço imaginário espanhol, não seria inverosímil supor que, nas suas penas de amor, Rosário se retiraria para um convento.

Imagem 5: Goya, *A freira e o fantasma*



Cho, S. (2008) p. 94

Se Granados tomou conhecimento deste desenho ou não é uma incógnita. De todas as formas está impregnada esta cena final pelo espírito de Goya, que se manifesta nos elementos fantásticos, macabros, e até grotescos.

Concebida como uma forma aberta, em toda a peça se faz sentir a presença da guitarra com as suas figurações idiomáticas, os seus *punteados* e *rasgueados*, como se pode observar logo a partir dos compassos introdutórios (compassos 1 a 8).

Exemplo 34: Epílogo, *Serenata del espectro*, compassos 1-8

Allegretto misterioso

pp *cresc.*

Granados, E. (2001b), p. 102

Esta introdução, de cor escura, com o baixo a desenhar um movimento cromático ascendente e logo descendente entre mi e lá bemol, irá reaparecer mais quatro vezes com variantes, à maneira de interlúdios (compassos 23-30; 87-98; 107-114; 195-203) – poderia também interpretar-se como um refrão no contexto de uma livre forma estrófica.

A partir do compasso 9 é exposto um primeiro tema. Desprovido de qualquer carácter lírico ou vocal, como é a norma em Granados, apresenta um perfil áspero e sombrio. Pode recortar-se o tema em duas frases, antecedente (compassos 9-15) e consequente (compassos 16-22).

Exemplo 35: Epílogo, *Serenata del espectro*, compassos 9-23

f *molto espress. (e leg.)* *dim.* *p* *cresc.*

Granados, E. (2001b), p. 102

Exemplo 37: Epilogo, *Serenata del espectro*, compassos 140-148

Granados, E. (2001b), p. 107

Após este episódio a secção que se lhe segue continua a manipulação do material da primeira parte, proliferando sempre as auto-citações de outras peças.

Exemplo de um efeito especialmente sugestivo poderá ser ilustrado com a forma como o tema da copla do Coloquio é agora integralmente retomado, a partir do compasso 204.

Exemplo 38: Epilogo, *Serenata del espectro*, compassos 201-210

201 *doloroso* *pp* *marca il canto dolcemente* *m.i.*

206 *m.d.* *m.d.* *m.d.* 2 1 2 5 [Ped.]

Granados, E. (2001b), p. 107

Emergindo no registo central e envolvido numa ondulação arpejada, construída a partir de uma obsessiva pedal de mi (a nota da tonalidade dominante da obra), alcança uma aura onírica: o fantasma de Fernando trazendo a Rosário reminiscências de um canto de amor de outrora.

Na coda, à semelhança da peça anterior, voltam a fazer-se ouvir os sinos, como uma despedida, (compassos 250-254), após uma assertiva citação final do tema da Jácara (compassos 245-249).

Exemplo 39: Epilogo, *Serenata del espectro*, compassos 244-256

Granados, E. (2001b), p. 112

E, como um postlúdio final, dão-nos os últimos compassos, deixando a soar as notas produzidas pelas cordas soltas da guitarra (mi, lá, ré, sol, si mi), a sugestão do espectro que se eclipsa.

Exemplo 40: Epilogo, *Serenata del espectro*, compassos 257-262

Granados, E. (2001b), p. 112

Conclusão

Numa obra complexa como as *Goyescas*, em que convergem múltiplos elementos díspares, um trabalho de pesquisa por parte do intérprete é da maior relevância como preparação para a execução. Como foi salientado no presente relatório, parece-me que uma compreensão adequada do ciclo conduz-nos a uma abordagem narrativa. Apresenta-se assim ao intérprete o desafio de “encenar” um drama ou, se se preferir, uma ópera pianística - tarefa de extraordinária exigência pelos meios que requer.

Dependendo da sensibilidade do intérprete, os elementos visuais derivados das pinturas ou dos desenhos de Goya podem também constituir um significativo estímulo imaginativo.

Tratando-se de uma obra tributária da tradição pianística romântica, um conhecimento genérico desse reportório será indispensável. Em contraste com esse romantismo, surgem esporadicamente breves momentos em que é evocado o século XVIII: o intérprete deverá então assumir um registo scarlattiano. Para captar o espírito nacionalista inerente ao ciclo, será também necessário desenvolver a compreensão de elementos folclóricos, das tonadillas ou de alguns idiomatismos guitarrísticos.

Em suma, o intérprete, que deverá dispor de sofisticados recursos técnicos e capacidades expressivas, tem pela sua frente um mundo fascinante para explorar timbres, emoções e subtilezas psicológicas.

Documento que pode ser uma fonte rica de sugestões para uma execução é o registo sonoro que Granados deixou: a gravação do primeiro caderno de *Goyescas* em rolos de piano. Com todas as distorções próprias desta tecnologia, conseguimos ter uma imagem, ainda que imprecisa, das concepções do autor. Nesta versão deparamos com as idiosincrasias habituais dos músicos da sua geração: extrema flexibilidade dos tempos, rubatos em que as linhas melódicas estão dessincronizadas com os baixos ou uma abordagem consideravelmente imprecisa dos valores das notas (particularmente no caso de notas pontuadas, em que a divisão rítmica se torna aleatória). No entanto, é-nos transmitida uma mensagem de autenticidade artística, pelo seu dinamismo, força emocional e espírito poético. Considerando que uma gravação do próprio compositor se reveste de alguma forma de autoridade, poder-se-ia ser tentado a optar por uma via

historicista. Procurar reconstruir um estilo interpretativo do passado é, no entanto, uma empresa arriscada que pode conduzir a um resultado inverosímil ou até caricatural – os padrões de gosto dominantes em cada época fazem parte indissociável da respectiva identidade artística, e pretender cancelá-los para adoptar modelos doutra época é uma escolha condenada ao fracasso. Os critérios de rigor a que a nos habituámos nos tempos actuais, com os seus aspectos positivos e até negativos (nomeadamente a previsibilidade, a estandardização ou uniformização) contrastam vivamente com as práticas correntes do princípio do século XX (Philip, 2004, p. 250). Ouvir uma versão como o registo de Granados, com o necessário distanciamento e espírito crítico, poderá ser uma experiência estimulante e libertadora. Não esqueçamos que Granados era um improvisador nato.

Referências

Castillo, Michel del (2015). *Goya, l'énergie du néant*. Paris: Fayard.

Cho, S. (2008). *Interpretive Issues in Performing the Piano Suite "Goyescas" by Enrique Granados*. (Electronic Thesis or Dissertation). Disponível em <https://etd.ohiolink.edu/>

Clark, Walter Aaron (2006). *Enrique Granados, Poet of the piano*. New York: Oxford University Press.

Collet, Henri (1982). *Albéniz et Granados*. Paris: Éditions d'aujourd'hui.

Crivillé i Bargalló, Josep (1988). *Historia de la música española – El folklore musical*. Madrid: Alianza Musica.

Dubal, David (2004). *The art of the piano*. New York: Amadeus Press.

Gerard-Powell, Véronique (2001). *L'art espagnol*. Paris: Flammarion.

Gómez Amat, Carlos (1984). *Historia de la música española – siglo XIX*. Madrid: Alianza Musica.

Hess, Carol (1991). *Enrique Granados - A bio-bibliography*. USA: Greenwood Press.

Lapera Montoya, Victor (2017). *Goya, Caprichos, Desastres, Tauromaquia, Disparates*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Martin Gaité, Carmen (2017). *Usos amorosos del dieciocho en España*. Madrid: Siruela.

Martin Moreno, Antonio (1985). *Historia de la música española – siglo XVIII*. Madrid: Alianza Musica.

Newman, Ernest (1917). The Granados of the Goyescas. *The musical Times*. Vol. 58. NO 894, pp. 343-397. UK: Musical Times Publications. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/909362>

Perandones, Miriam (2016). *Correspondencia epistolar de Enrique Granados* – Edición y Estudio. Barcelona: Editorial Boileau.

Pérez, Joseph (2006). *Historia de España*. Barcelona: Critica.

Philip, Robert (2004). *Performing music in the age of recording*. New Haven and London: Yale University Press.

Rattalino, Piero. (1992). *Le grandi scuole pianistiche*. Milano: Ricordi.

Riva, Douglas (1989). Apuntes para mis obras: Granados personal manuscript and what it reveals. *Diagonal*. Disponible em:

<http://www.cilam.ucr.edu/diagonal/issues/2005/riva.html>

Schmidt, Kathryn Koslowsky (2009). *Piano suite Goyescas - A narrative interpretation in light of his tonadillas for voice and piano* (doctoral document). The University of British Columbia (Vancouver). Disponible em

<https://open.library.ubc.ca/cIRcle/collections/ubcthesi/24/items>

Unamuno, Miguel de (2014). *En torno al casticismo*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Partituras

Granados, Enrique (2001a). *Integral para piano, Goyescas 1*, vol. 3, dirigida por Alicia de Larrocha e Douglas Riva. Barcelona: Editorial Boileau.

Granados, Enrique (2001b). *Integral para piano, Goyescas 2*, vol. 4, dirigida por Alicia de Larrocha e Douglas Riva. Barcelona: Editorial Boileau.

Granados, Enrique (2001c). *Integral para piano, Românticas 3*, vol. 12, dirigida por Alicia de Larrocha e Douglas Riva. Barcelona: Editorial Boileau.

Granados, Enrique (2007). *Obra completa per a veu i piano, revisto i edició per Manuel Garcia Morante*. Barcelona: Tritó, Biblioteca de Catalunya.

Granados, Enrique (1997). *Goyescas o Los majos enamorados Revisió i reducció per a piano per Albert Guinovart*. Barcelona: Tritó.

Discografia

Achucarro, Joaquin (1980). *Goyescas – Granados*. s.l.: RCA

Ciccolini, Aldo (1966). *Albéniz – Granados*. France: EMI

Heisser, Jean François (2007). *Granados*. EU: Apex

Kyriakou, Rena (1972). *Enrique Granados – Goyescas*. USA: Turnabout – Vox

Larrocha, Alicia de (1963). *Goyescas. El Pelele. Escenas Románticas*. Madrid: Hispavox

Larrocha, Alicia de (1976). *Granados – Goyescas, vols. 1&2*. London: Decca

Luisada, Jean-Marc (2007). *Enrique Granados: Goyescas*. Berlin: Deutsche Grammophon

Magaloff, Nikita (1952-1954). *The Art of Nikita Magaloff*. London: Decca

Ohlsson, Garrick (2012). *Granados, Goyescas*. London: Hyperion Records

Pizarro, Artur (2010). *Albéniz Iberia and Granados Goyescas*. EU: Linn Records

Rajna, Thomas (2008). *Enrique Granados Goyescas*. s.l.: CRD Records

Riva, Douglas (1999). *Enrique Granados Goyescas*. Hampshire: Naxos

Sabater, Rosa (1974). *Obras de Enrique Granados*. s.l.: RTVE-Música

Sole, Eulalia (1972). *Enrique Granados Goyescas*. France: Harmonia mundi

Nota: uma referência deverá ser feita aos registos do 1º caderno de *Goyescas* que o próprio Granados realizou. Não se trata de gravações acústicas, mas sim de rolos destinados a piano reproduzidor. Em Paris gravou em 1912 para Welte-Mignon o primeiro caderno completo e em Nova-Iorque voltaria a gravar para Duo-Art *La maja y el ruiseñor*, no início de 1916. Esses registos foram digitalizados e convertidos para CD – Tacet / 2004.