

Para uma leitura dramatúrgica e estilística de *Serrana* de Alfredo Keil¹

LUÍS RAIMUNDO

Diremos apenas que é um trabalho de muito valor e que merece que d'elle se faça um estudo consciencioso e detido, com é de praxe fazer-se e como realmente se tem feito com óperas de proveniência estrangeira de bem menor valia e que teem sido apresentadas em S. Carlos.²

A 13 de Março de 1899 no Teatro de S. Carlos em Lisboa estreava-se *Serrana* a mais recente ópera de Alfredo Keil (1850-1907), com libreto de Henrique Lopes de Mendonça,³ inspirado na novela *Como ela amava* de Camilo Castelo Branco.⁴ Apesar do libreto ter sido escrito originalmente em português, e de Keil dar a entender que escrevera a música a partir do texto nessa língua,⁵ a ópera como todas as suas congéneres da autoria de compositores nacionais que subiram à cena no S. Carlos no século XIX, foi cantada em italiano⁶ por

¹ Agradece-se à Dra Luísa Cymbron o inestimável apoio para a elaboração deste artigo, em especial no que se relaciona com a crítica de fontes, e à Dr^a. Teresa Cascudo a cedência de materiais.

² Esteves LISBOA, «Serrana», *A Arte Musical*, nº 5 (15 de Março de 1899), pp. 42-43.

³ Lopes de Mendonça (1856-1931) foi autor de um considerável número de peças de teatro, romances, ensaios e poesia. Escreveu também a letra de *A Portuguesa*, sobre a música de Keil, que é hoje o hino nacional português, assim como o libreto de *O Tição Negro*, posto em música por Augusto Machado.

⁴ De acordo com Teresa Cascudo a ópera começou a ser escrita em 1895 (cf. «Alfredo Keil, compositor» in *Alfredo Keil 1850-1907* [Catálogo da Exposição], Lisboa, Ministério da Cultura, 2001, pp. 337-353). António RODRIGUES cita documentos que apontam para que o complicado processo de negociações para a estreia da ópera se tenha iniciado na temporada 1897-98 (cf. *Álbum Alfredo Keil*, Lisboa, Ministério da Cultura – Instituto Português do Património Arquitectónico 2001, pp. 127-128).

⁵ Num artigo publicado nos jornais *O Paiz* e *O Seculo*, referindo-se ao início dos preparativos para que a ópera pudesse subir à cena no S. Carlos (cit. in António RODRIGUES, *op. cit.*, p. 127).

uma companhia da qual faziam parte alguns cantores célebres da época, entre eles o soprano Eva Tetrazzini, mulher do director de orquestra Cleofonte Campanini, e o barítono Mario Ancona.

Foi possível localizar várias fontes manuscritas de *Serrana*, nomeadamente uma partitura de orquestra em 3 volumes, escrita a lápis com o texto em português, pertencente ao espólio do compositor (no Museu da Música em Lisboa) recentemente identificada por João Paulo Santos como autógrafa. No Fundo do Teatro de S. Carlos (actualmente na Biblioteca Nacional) existe um conjunto composto por outra partitura de orquestra, uma redução para canto e piano e materiais de orquestra. Neste caso trata-se claramente de cópias com um carimbo que indica terem sido propriedade de Keil. A de orquestra é em 3 volumes, com texto em italiano (em certas páginas o texto português foi acrescentado posteriormente a lápis), pelo que deve ter-se destinado ao S. Carlos (há evidências de que foi utilizada pelo menos desde 1909 o que não exclui a sua utilização anteriormente). A partitura do *concertatore* mostra claramente que foi a utilizada para a estreia, tendo indicação dos intérpretes e datas. Estes materiais são quase certamente o conjunto mandado copiar por Keil para a estreia da ópera, como o autor refere em carta publicada nos jornais *O Paiz* e *O Século* respectivamente a 11 e 13 de Fevereiro de 1898:

Acedi, prevenindo aquele cavalheiro [o empresário Pacini] de que, em vista da escassez do tempo, ia desde logo activar a cópia de orquestra e da parte vocal, bem como a tradução em italiano.⁷

Estes factos apontam inequivocamente para que Keil tenha composto a música a partir do libreto em português afastando assim as suspeitas tanto de Paulo Ferreira de Castro como de Luísa Cymbron de que o texto usado para a composição teria sido o italiano.⁸

⁶ O autor da tradução para italiano foi César Fereal, empresário teatral e libretista, autor dos libretos das óperas anteriores de Keil (cf. *Serrana*, Drama lírico em tres actos, Lisboa, Typographia do Commercio, 1899 [libreto bilingue]).

⁷ Cit. in A. RODRIGUES, *op. cit.*, p. 127.

⁸ Cf. Rui Vieira NERY e Paulo Ferreira de CASTRO, *História da Música*, Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, (Sínteses da cultura portuguesa), 1991, p. 156 e Manuel Carlos de BRITO e Luísa CYMBRON, *História da Música Portuguesa*, Universidade Aberta, Lisboa, 1992, p. 136.

A partitura impressa, com texto bilingue publicada em 1899,⁹ foi financiada por um grupo de portugueses residentes no Brasil encabeçados pelo tenor Gaspar do Nascimento, a pedido do próprio compositor.¹⁰ É uma edição de autor com o número de chapa 2 e foi gravada em Leipzig (Inst. Lith. de C.G. Röder). Existem no entanto duas variantes desta partitura: uma de luxo com reproduções de aguarelas de Columbano Bordalo Pinheiro, Roque Gameiro e Visconde da Atouguia, assim como do próprio Keil, e uma outra sem qualquer tipo de ilustrações. O texto musical propriamente dito não varia de uma para outra versão. Na dedicatória a Massenet (amigo do compositor), que figura no início da partitura, Keil menciona *Serrana* como a primeira ópera a ser impressa com texto em português e os 90 subscritores que financiaram a edição referem-na como «primeira opera moderna que inicia a ‘Vulgarização da Musica Portuguesa’». De acordo com a tradição oitocentista esta é a partitura que define em termos públicos a imagem da ópera e que contribuiu certamente para a sua identificação como ópera nacional.

Seria porém necessário esperar pelo ano de 1909, uma década depois da estreia e dois anos sobre a morte do compositor, para que o empresário Afonso Taveira levasse a ópera à cena no Teatro da Trindade, na língua em que fora inicialmente escrita.¹¹ Por essa altura *A Ilustração Portuguesa* reconhece a ópera como sendo a mais popular de Keil (reportando-se certamente ao facto desta ter sido representada em 5 ocasiões diferentes até essa data) além de «genuinamente nacional». Esta popularidade irá reflectir-se ao longo de todo o século XX já que *Serrana* foi certamente a ópera portuguesa oitocentista mais cantada. Conta-se a sua presença em nove temporadas do Teatro de S. Carlos entre 1900 e 1979,¹² quatro no

⁹ Esta data é fornecida por A. Rodrigues (*op. cit.*, p. 133).

¹⁰ Apesar das publicações por subscrição serem um processo relativamente comum no século XIX em Portugal, o facto de, neste caso, não ter havido quaisquer apoios do governo indignou bastante alguns dos contemporâneos de Keil. Sousa Viterbo, em artigos no *Diário de Notícias* (de 27 de Março e 1 de Abril de 1899) lançou ao Estado o desafio de custear as despesas de publicação da partitura de *Serrana* (cf. Ernesto VIEIRA, «Alfredo Keil», *Eco Musical*, nº 172, 8 de Agosto de 1914, pp. 231-32 e A. RODRIGUES, *op. cit.*, p. 131).

¹¹ Numa temporada na qual foram também cantadas outras óperas em português (cf. Tomás RIBAS, *O Teatro da Trindade. 125 Anos de Vida*, Porto, Lello & Irmão, 1993).

¹² Mário MOREAU, *O Teatro de S. Carlos: Dois Séculos de História*, Lisboa, Hugin Editores Lda, 1999, e ainda informação manuscrita extraída da contracapa da partitura de orquestra existente na Biblioteca Nacional de Lisboa.

Coliseu até 1965,¹³ no Teatro de S. João do Porto em Fevereiro de 1901, no Teatro da Trindade em 1909 e depois, na década de sessenta, pela mão da Companhia Portuguesa de Ópera que, na versão portuguesa, a elegeu como uma das suas obras de repertório¹⁴ e ainda no Teatro Rivoli do Porto em 1979. Este facto constitui certamente um testemunho da sua importância sendo no entanto pertinente analisar os motivos que o tornaram possível. É provável que o facto da ópera se ter transformado numa obra de repertório esteja também relacionado com a relativa facilidade com que *Serrana* pode ser posta em cena, sobretudo quando comparada com as obras dramáticas que Keil escreveu anteriormente, especialmente *Dona Branca* (1888) e *Irene* (1893), ambas muito exigentes não apenas em termos do guarda-roupa e adereços, mas também da componente coreográfica.¹⁵

Porém, exceptuando algumas considerações mais de ordem crítica e descritiva, incipientes do ponto de vista da análise dramático-musical, e que geralmente ignoram as peculiaridades da partitura, não existem artigos de fundo que estudem as especificidades da obra em causa – os procedimentos dramatúrgicos, a sua unidade tonal e temática, a organização motívica, os métodos de composição e orquestração, as influências do seu estilo, etc. – elementos estes sem os quais será impossível realizar um justo enquadramento da ópera nas correntes operáticas que lhe são contemporâneas.

Os textos que conhecemos sobre *Serrana* encontram-se em alguns jornais do período da estreia (v. artigo Teresa Cascudo) e noutros já do princípio do século XX, nomeadamente em *A Arte Musical*,¹⁶ no *Boletim do Instituto Portuense de Estudos e Conferências*,¹⁷ ou ainda no *Eco Musical*,

¹³ M. MOREAU, *Coliseu dos Recreios: Um Século de História*, Lisboa, Fundação Cidade de Lisboa, Quetzal Editores, 1994.

¹⁴ T. RIBAS, *op. cit.*. A ópera também foi cantada em Novembro de 1965 no teatro do Liceo em Barcelona pela Companhia Portuguesa de Ópera.

¹⁵ Cf. *Alfredo Keil 1850-1907* [Catálogo da Exposição], pp. 355-385.

¹⁶ *A Arte Musical*, nºs 4, 5, 6, (1899), 29, 30 (1900) e 247 (1909), autores div., pp. div.. Para uma biografia de Keil ver também o nº 212, «Alfredo Keil» por Mad.^{me} Edgar Quinet. Para uma informação biográfica mais detalhada consultar o catálogo e o álbum da recente exposição Alfredo Keil. (cf. A. RODRIGUES, *op. cit.* e *Alfredo Keil 1850-1907* [Catálogo da Exposição]).

¹⁷ Ernesto MAIA, «Uma ópera portuguesa», *Boletim do Instituto Portuense de Estudos e Conferência*, nº 5, 1901.

onde Ernesto Vieira publicou em 1914 uma extensa biografia do autor.¹⁸ Nos artigos referidos são apenas focados aspectos relativos às vicissitudes da composição e produção da obra, da publicação da sua partitura, das récitas realizadas, da opinião do público, assim como algumas sinopses do libreto. Um dos mais consistentes artigos sobre *Serrana* encontra-se no jornal *A Arte Musical*, que para além da habitual sinopse tece algumas considerações relevantes relativamente à parte dramático-musical.¹⁹

É possível encontrar ainda alguma informação sobre a ópera em notas de programa das diversas récitas,²⁰ nas quais os aspectos técnicos e analíticos são geralmente resumidos a uns escassos e breves comentários. Existe também uma entrada muito sintética no *New Grove Dictionary of Opera*²¹ e referências em obras recentes, de carácter genérico, como as duas Histórias da Música Portuguesa publicadas na década de noventa.²² Estas últimas insistem na aproximação de Keil a uma estética italiana, próxima da *Giovane Scuola*. Por seu lado Mário Vieira de Carvalho, em *Razão e Sentimento na Comunicação Musical*, discute a importância da ópera no quadro das tentativas de criação de uma ópera nacional.²³

O presente artigo tem como objectivo realizar uma primeira leitura sob um prisma analítico/comparativo baseando-se na partitura para canto e piano.

¹⁸ E. VIEIRA, «Alfredo Keil», *Eco Musical*, n.ºs 163 a 173, 1914, pp. div..

¹⁹ «Theatro de S. Carlos: *Serrana*», *A Arte Musical*, n.º 6, 31 de Março de 1899, pp.49-51. António Rodrigues cita ainda vários outros artigos (*op. cit.* p. 216).

²⁰ De entre as mais recentes destacam-se as notas de Humberto d'Ávila, escritas em 1979 para a produção comemorativa do octogésimo aniversário da estreia de *Serrana* no Teatro Nacional de S. Carlos (Humberto D'ÁVILA, *Serrana. Comemoração do 80º aniversário da estreia da ópera* [Programa do Teatro Nacional de S. Carlos], 1979).

²¹ Cf. L. CYMBRON, «*Serrana*», in Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. 4 Londres, Macmillan Press, 1992, p. 325. Este artigo mantém o erro proveniente do *The New Grove Dictionary* (Londres, Macmillan, 1980) de designar *Serrana* como uma «ópera cómica».

²² Cit. in nota 8.

²³ Lisboa, Relógio d'Água, 1999, pp. 166-168.

Organização e caracterização dramáticas

Contrariamente às suas antecessoras *Dona Branca* e *Irene*, ambas de temática histórica, influenciadas pelos modelos do *grand opéra*, em *Serrana* são abordados, problemas ligados à vida dos camponeses de uma aldeia dos arredores da Serra da Estrela. A distribuição das personagens e o conteúdo do libreto são os seguintes:

ZABEL, Serrana (Soprano dramático)
 PEDRO, Camponês de Alfatema (Tenor)
 MARCELO, Camponês da Malhada (Barítono)
 NABOR, Velho Maioral (Baixo)
 MANUEL, Aldeão da Malhada (Baixo)
 ANDRÉ, Cantador (Tenor)
 UM PASTOR (Tenor)

1º Acto – A acção tem lugar em 1820, na pequena aldeia da Malhada, situada na Serra da Estrela. Os homens discutem acaloradamente antigas rivalidades entre aldeias, reavivadas agora que Pedro, da aldeia de Alfatema e primeiro amor de Zabel (a Serrana), tinha jurado arruinar o arraial que iria ser realizado nesse dia por ocasião da festa de S. Silvestre, padroeiro da Malhada. A revolta de Pedro fora originada pela notícia de que Marcelo, actual companheiro de Zabel, impelido por um enorme ciúme e pelo desejo de aumentar a sua fortuna, havia decidido emigrar para o Brasil levando consigo a rapariga. Apesar dos apelos à calma por parte do ancião Nabor, Marcelo consegue convencer um grupo de camponeses a, pela força, impedirem Pedro e os companheiros de realizar os seus intentos. Na tentativa de acalmar os ânimos, Nabor oferece a Marcelo um copo de vinho e este entoa a canção dionisiaca «Eva lá no paraíso». Aproxima-se entretanto um grupo de cantadeiras, encabeçadas por Zabel, que, a pedido de todos, participa junto com André na cantiga ao desafio «Chamam-me Rosa nos Montes».

Surgem então os camponeses da aldeia rival de Alfatema, liderados por Pedro. Marcelo e os seus dirigem-se à ponte que separa as duas aldeias, enquanto Pedro, que se aproxima, vai desafiando Marcelo. Os dois rivais encontram-se frente a frente de armas apontadas quando Zabel intervém, colocando-se entre os dois homens. Com palavras doces consegue acalmar Marcelo, não

deixando de, em segredo, marcar um encontro com Pedro para essa noite. Entretanto a luta recomeça, mais violenta, sendo agora interrompida por Nabor, que separa os grupos rivais. Os sinos chamam para a procissão e todos entoam um hino de louvor ao Sto Padroeiro.

2º Acto – À noite, no interior da casa de Marcelo, Zabel e as fiandeiras entregam-se aos seus afazeres enquanto uma tempestade se começa a formar na Serra. Assustadas pela borrasca, as fiandeiras partem deixando Zabel só. Esta interroga-se sobre os seus sentimentos relativamente a Pedro quando este aparece. A rapariga corre para os seus braços, confessando-lhe o seu amor, e lamentando o momento em que se deixou seduzir pela riqueza de Marcelo. Os dois decidem fugir e viver longe daquele sítio quando se ouve ao longe a voz de Marcelo. Zabel apressa-se a guardar o ouro na sua trouxa e bolsos, admoestada por Pedro que lhe diz não haver tempo para tal. Ao fugir pela janela, para não ser surpreendido por Marcelo, Pedro bate com a cabeça numa rocha, o que lhe causará a morte. Embriagado, Marcelo força a porta e entra em casa, tentando violar Zabel que ameaçando-o com uma faca lhe consegue escapar.

3º Acto – Pela manhã, Nabor encontra o corpo de Pedro. Consternado, sepulta-o próximo de uma gruta, colocando no local uma tosca cruz de madeira. O ancião interroga os pastores sobre o sucedido mas estes nada lhe sabem dizer. Dilacerado por uma profunda tristeza, Nabor entoia um *Padre Nosso*. Para espanto geral, Zabel aparece sobre os penedos, de aspecto demente não reconhecendo Nabor que a ampara e conforta e recorda os momentos felizes em que vivia com Pedro.

Perante o horror de Nabor e Zabel, Marcelo chega de arma em punho pronto a matar a rapariga, que acusa de adultério e de furto. No entanto, num breve momento de arrependimento, pede a Zabel para reconsiderar, dizendo-lhe que ainda a ama. Mas a Serrana, com ódio, lança-lhe aos pés o cordão de ouro gritando: «tenho-te asco». Tentando evitar o pior, Nabor tenta proteger a rapariga, mas Marcelo afasta-o violentamente e dispara. Mortalmente ferida, Zabel arrasta-se até junto do túmulo de Pedro, beija a terra e morre. Reconhecendo o crime que tinha cometido, Marcelo foge horrorizado.

À semelhança das suas congéneres de finais do século XIX, *Serrana* combina lado a lado elementos herdados da ópera romântica com outros característicos das correntes literárias do naturalismo italiano – veristas ou realistas²⁴ – as quais imprimiram a sua marca na maioria das obras dramáticas a partir de 1870.

Os estereótipos românticos são particularmente evidentes ao nível da organização do espaço dramático: o 1º acto é passado num meio exterior, durante a manhã, num local onde existe uma taberna com mesas; o 2º acto é todo ele passado no interior de uma casa abastada, durante uma noite de tempestade e o 3º e último acto é passado na manhã do dia seguinte, também num meio exterior. Observa-se assim uma progressão do espaço aberto e bucólico do 1º acto para o espaço fechado e intimista do 2º, e o regresso ao espaço aberto no 3º acto, agora inquietante e ameaçador.

Outra progressão típica do drama do século XIX é aquela que conduz de manifestações colectivas no 1º acto a manifestações individualizadas no 2º: os diálogos que envolvem o coro e as diversas personagens no 1º acto

²⁴ Segundo Matteo Sansone o verismo, uma variante especificamente italiana do naturalismo literário da segunda metade do século XIX, teve início com os escritores Luigi Capuana e Giovanni Verga. Este último é autor do conjunto de contos *Vita dei campi*, um retrato fiel do quotidiano dos pescadores e camponeses da Sicília, que viria a servir de base ao libreto de *Cavalleria rusticana* (1890) de Mascagni, considerada como a primeira ópera verista à qual se segue um conjunto de obras dramáticas da responsabilidade do grupo de compositores designados por *Giovane Scuola* – como *Pagliaci* de Ruggiero Leoncavallo (1892) ou *Mala vita* de Umberto Giordano (1892), onde marcam a sua presença os temas da prostituição e da tuberculose na classe trabalhadora – *La Navarraise* de Massenet (1894), assim como uma boa parte das óperas de Puccini (cf. «Verismo» in *The New Grove Dictionary of Opera*, Londres, Macmillan Press, 1992). Há que considerar todavia que diversos autores põem em causa a definição mais vulgarizada do termo quando aplicado à ópera. Será o verismo musical uma contrapartida do verismo literário? Segundo Dahlhaus, em *Cavalleria rusticana* foram sacrificados os aspectos mais importantes de *Vita dei campi*, ligados à crítica social, em favor de uma dramaturgia claramente derivada do melodrama romântico. O que Mascagni conseguiu foi manter a estrutura básica da ópera italiana colorida aqui e além por elementos naturalistas e pitorescos, sem colocar em perigo as convenções dramático-musicais oitocentistas. Na verdade, são as características do melodrama (o oposto estético do realismo), quando levadas ao extremo que constituem aquilo que mais vulgarmente se chama verismo. Nesta perspectiva, o termo «verismo» quando aplicado à ópera, representa uma enorme contradição. (cf. Carl DAHLHAUS, *Nineteenth-Century Music*, Los Angeles, University of California Press, 1989, p. 351-353). Sieghart Döhring, por seu lado, refere que o grande problema é a ausência de clareza metodológica aplicada ao termo, tanto do ponto de vista dramático como musical. Este autor prefere, à semelhança de Dahlhaus, usar a expressão «realismo musical» em lugar de «verismo», pois que enquanto conceito funcional não tem implicações de género e época que poderiam tornar esta questão ainda mais ambígua (cf. Virgílio BERNARDONI (ed.), *Puccini*, Bolonha, Il Mulino, 1996, p.35-36).

representam o sentimento de hostilidade entre as duas aldeias rivais, enquanto que no 2º acto Pedro e Zabel expressam reciprocamente os seus sentimentos amorosos numa atmosfera mais intimista.²⁵

Na relação entre os três actos de *Serrana* encontramos ainda outras das estruturas mais comuns à ópera romântica italiana: o 1º acto como um *racconto*, o relato do passado que originou a situação vivida no presente – aqui a antiga inimizade entre aldeias, Pedro, a primeira paixão de Zabel, o ciúme deste ao saber que Zabel vai partir com Marcelo para o Brasil e a promessa de boicotar o arraial –, o 2º e 3º como o desenrolar do drama propriamente dito, encontrando-se no 2º acto o característico dueto de amor.

Na estreita conexão entre *décor*/elementos da natureza exterior e o desenrolar do drama sente-se em particular a influência da ópera francesa. Exemplo disso é o aparecimento em palco de uma gruta e do túmulo de Pedro, marcado por Nabor com uma tosca cruz em madeira (III). Também a tempestade (II),²⁶ símbolo genérico da aproximação da tragédia, é uma projecção dos estados de alma e das paixões tormentosas que animam as personagens e que, devido à sua espectacularidade em palco constitui um recurso dramático muito frequente ao longo do século XIX. Trata-se no fundo duma «retórica dos espaços dramáticos».

Várias das características apontadas são partilhadas por um conjunto de óperas do último terço do século XIX²⁷ – em particular *Carmen* de Bizet e *Manon Lescaut* de Puccini – e podem tornar-se mais evidentes observando o quadro comparativo que passamos a apresentar:

²⁵ A oposição de dois grupos antagónicos, como as duas facções rivais representadas pelo coro no 1º acto da *Serrana* (os aldeãos da Malhada e os de Alfatema), constitui na ópera do séc. XIX um forte princípio dramático (cf. Hervé LACOMBE, *Les Voies de l'Opéra Français au XIX^{ème} Siècle*, [Paris], Fayard, 1997, p. 100).

²⁶ São inúmeros os exemplos que atestam o que foi referido: *La Caverne* (1793) de Jean- François Le Sueur reproduz no seu *décor* uma caverna talhada na rocha. Em *Romeu e Julieta* (1867) de Gounod, aparece uma cripta subterrânea, existindo também túmulos em *Robert le Diable* de Meyerbeer (1831). (*Ibid.*, p.97). Trata-se na verdade do *luogo sotterraneo* estabelecido por Metastasio (Anselm GERHARD, *The Urbanization of Opera. Music Theatre in Paris in the Nineteenth Century*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998, p. 78).

²⁷ Constituem disso exemplo na tradição francesa as óperas *La Vestale*, onde terror e desgraça aparecem associados ao trovão e relâmpago, assim como *Les Pêcheurs de Perles* de Bizet, onde a descoberta dos amantes no 2º acto acontece no momento da trovoadas (H. LACOMBE, *op. cit.*, p. 113). Também em *Guilherme Tell* de Rossini a cena final tem uma tempestade e em *Otello* de Verdi, a tempestade é uma alegoria do desassossego fomentado por Iago nas outras personagens (cf. C. DAHLHAUS, *op. cit.*, pp. 128 e 215).

Quadro 1

	1º acto	2º acto	3º acto	4º acto
<i>Serrana</i>	Manhã (exterior). Tasca da aldeia da Malhada. Grupos de camponeses. Cantiga ao desafio Procissão.	Noite. Trovoadas Interior da casa abastada Zabel e Pedro (dueto amoroso). Chegada inesperada de Marcelo.	(Intermezzo sinfónico). Dia (exterior). Gruta, névoa e túmulo de Pedro. Coro de pastores. Marcelo assassina Zabel.	
<i>Manon Lescant</i>	Final do dia (espaço exterior). Estalagem com mesas e cadeiras. Grupos de estudantes e raparigas.	Quarto ricamente decorado (dueto amoroso). Descoberta de Manon e Des Grioux. Lição de dança e madrigal.	(Intermezzo sinfónico). Noite (exterior). Cela de Manon. Navio de deportados. Confronto de Des Grioux com os guardas.	Noite. Vasta e árida planície perto de Nova Orleães. (dueto amoroso) Morte de Manon.
<i>Carmen</i>	Praça de Sevilha. Presença de vários grupos sociais.	Taverna de Lillas Pastia (interior). Recolhimento dos protagonistas.	Espaço nocturno, selvagem, com rochedos, próximo de Sevilha.	Entrada da praça de touros. Vendedores. Procissão. D. José assassina Carmen.

Os temas dramáticos de *tinte forti* que marcaram a sua presença na literatura e no teatro das últimas décadas do século XIX, presidiram à passagem de uma estética romântica para uma óptica realista, que teve reflexo imediato na ópera do referido período. Uma das obras que mais contribuiu para o aparecimento deste novo género foi *Carmen* de Bizet, onde pela primeira vez a heroína é uma mulher de baixo estrato social e onde se assiste em palco à violência do crime passionai de D. José.²⁸ Em *Serrana* o tema da emigração do meio rural português para o Brasil referido no decorrer do 1º acto, a presença do maioral da aldeia da Malhada (a figura típica do sábio ancião de aldeia – Nabor), o facto das personagens principais pertencerem ao meio rural utilizando uma linguagem típica da região da Beira Baixa e fazendo uso de ditados

²⁸ Cf. Mosco CARNER, *Tosca*, Cambridge, Cambridge University Press, 2ª ed., 1993, p. 8.

populares,²⁹ a tentativa de violação (II, 4),³⁰ a presença em palco de instrumentos tradicionais portugueses como o adufe e a guitarra, ou ainda a referência a aspectos ligados ao quotidiano duma aldeia portuguesa tais como a pastorícia (III, 2),³¹ o trabalho das fiandeiras (II, 1) ou a caçada às águias (III, 1), constituem no seu conjunto elementos que a aproximam dessa nova estética.

De forma a transmitir ao espectador uma maior sensação de autenticidade, a ópera realista utiliza um conjunto de referências que levam a uma tomada de consciência dos ambientes que a obra pretende retratar: danças e canções populares de determinada região, canções dionisiacas (a canção de Marcelo «Eva lá no paraíso», exemplo da típica *chanson à boire* francesa), assim como litanias, hinos religiosos, procissões e coros pitorescos.³² A procissão de *Serrana*, elemento religioso presente no final do 1º acto (à qual está associada uma escrita coral), para além de cumprir uma função dramática – a oposição entre a luta das partes em conflito e a posterior união por intermédio da religião – aporta também um forte elemento de cor local. Esta utilização do elemento litúrgico como música de cena foi largamente explorada no final do século em óperas como *Cavalleria Rusticana*, *Edgar* e *Tosca*.³³

²⁹ «Morra o homem mas fique a fama» (II, 4)/ «Não há amor como o primeiro nem luar como em Janeiro» (III, 3).

³⁰ A violência sexual é um tópico frequente na ópera do final do século, como em *Andrea Chenier* e *Tosca* (cf. Jeremy TAMBLING, *Opera and the Culture of Fascism*, Oxford, Clarendon Press, 1996, p.116).

³¹ A própria partitura está indicado o assobio para chamar os cães e a utilização do sistro para imitar o badalo das ovelhas.

³² Os coros pitorescos (mineiros, camponeses, soldados e etc.) funcionam como extensões do *décor* do palco (cf. C. DAHLHAUS, *op. cit.*, p. 66). Também as canções de índole popular interpretadas em palco – de maior ou menor grau de integração estilística no todo – representam na ópera romântica a esfera do quotidiano, (oposta aqui ao domínio do sobrenatural, característico da ópera romântica), enquanto que na ópera realista de final do século funcionam como descrição do ambiente – no fundo uma extensão do conceito de cor local. O que importa destacar é que o mesmo género musical, muda de função não por questões estilístico-musicais, mas sim por questões dramatúrgicas (cf. Lorenzo BIANCONI e Giorgio PESTELI(ed.), *Storia dell'Opera Italiana*, Vol. 6, Turim, Edizione di Torino, 1988, p. 86).

³³ Cf. Michele GIRARDI, *Giacomo Puccini, L'arte internaziale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 1995, p. 60-61. Todavia já a *grand opéra* tinha capitalizado o elemento religioso em palco (cf. Dean WINTON, *Essays on Opera*, Oxford, Clarendon Press, 1990, pp. 177-179).

As personagens

A trama centra-se essencialmente em três personagens – Zabel, Pedro e Marcelo – as quais constituem o triângulo amoroso característico da ópera oitocentista. Seguindo uma tradição romântica fortemente enraizada, Keil atribuiu o papel de barítono à *persona non grata* do drama, neste caso concreto à personagem de Marcelo, enquanto que os papéis de «herói» e «heroína» foram dados respectivamente ao tenor e soprano. Observando cada uma das personagens referidas, constata-se que Zabel é a que mais se destaca e aquela a quem estão atribuídos os elementos populares presentes ao longo da obra: «Nascida no meio da Serra» (I, 2), a Cantiga ao desafio «Chamam-me Rosa nos Montes» (I, 2), e «Quando os meus olhos te viram» (II, 2). Marcelo é o retrato fiel do aldeão rico mas de carácter duvidoso, capaz de matar por ciúme e opositor de Pedro, personagem integro e corajoso, que tudo sacrifica em prol da sua amada. O maioral da Aldeia da Malhada, Nabor é uma personagem central, enquanto pacificador e moderador de conflitos, portador de bom senso e amparo para aqueles que sofrem. Manuel, cujo papel tem algum relevo apenas no 1º acto, acaba por ser uma espécie de *alter ego* de Marcelo, pois juntamente com este último incita os aldeãos da Malhada à luta com os de Alfatema.

É interessante observar que a Manuel está associada uma música bastante cromática de pouca definição tonal e de percurso harmónico ambíguo, assim como um número considerável de acordes diminutos, *tremolos* nas cordas, grande irregularidade rítmica, frases assimétricas e irregulares, melodias angulares e texturas contrastantes, elementos que constituem um conjunto de aspectos que remetem para o recitativo e que colocam em evidência o carácter psicológico negativo da personagem, a qual simboliza, em parte, o ódio entre as aldeias rivais (Exemplo 1). Por outro lado, a direccionalidade e estabilidade harmónica e tonal, a melodia construída essencialmente por graus conjuntos, a simetria das frases e regularidade rítmica e as texturas uniformes associadas a Nabor durante o 1º acto, colocam em destaque a forte estabilidade emocional desta personagem (um compasso de 6/8 com frases de 2+3 compassos [Láb maior] (Exemplo 2) e na 2ª estrofe 2+2+2 compassos [Láb maior – Fá menor] (Exemplo 3). No 3º acto, a música associada a Nabor vai-se tornando gradualmente mais cromática e instável à medida que esta personagem vai comentando os pormenores da morte de Pedro, demonstrando claramente uma gradual desagregação a nível emocional.

Mau.

Por San Sil-ves-tre, nos-so pa - dro-ei-ro,
Per San Sil-ve-stro, il nostro protet-to-re,

Mnu.

Es-se re-banho ga-foe o seu ra-fei-ro Não de fi-car na pon - te!
Quel vil armen-to, con il suo pa-sto-re, Rimaran-no sul pon - te!

Por San Sil-ves - tre,
Per San Sil-ve - stro,

Tempo I. (♩ = 80)

p

Ex. 1

Meno mosso. (♩ = 56) **Recit.**

N. Pen-sae na fes - ta A - ca-be ai-dei-a fu - nes - ta Que exalta um ran-
 Non pen - sa - te che al-la fe-sta Asvor-dar li - de - a fu - ne - sta Il ran - co - re

Man. Que di - zes tu, Na - bor?
 Che di - ci tu, Na - bor?

N. cor fe - roz!
 de - ve fi - nir! To-mae ju-
 Su vi - a, su

Que di - zes tu, Na - bor?...
 Che di - ci tu, Na - bor?...

Que di - zes tu, Na - bor?
 Che di - ci tu, Na - bor?

a tempo
mf

Ex. 2

10 **Un poco moderato.**

N. i - zo to - mae ju - i - zo!..... Es - se o - dio en - tre as al -
vi - - a... giu - di - zio!..... Que - sto - dio fra i vil -

dei - as é pre - ci - so Que se ex - tin - ga, que se ex - tin - ga de
lag - gi, a - mi - ci miei, De - ve ces - sa - re, de - ve ces - sar in

16

Man. Tu sa - bes co - mo o Pe - dro...
Ma, Pe - dro, tu lo sai.....

N. vez. An - da rai - vo - so Con - tra o nos - so Mar -
ver! E - gliè fu - rio - so Con - tro il nostro Mar -

più lento

Ex. 3

Uma comparação entre as personagens femininas de *Serrana* e *Manon Lescaut* de Puccini – ópera a cuja estreia (ocorrida no Teatro Regio de Turim a 1 de Fevereiro de 1893) Keil terá provavelmente assistido pois encontrava-se na mesma cidade a supervisionar os preparativos para a estreia de *Irene*³⁴ – permitirá ainda tirar algumas conclusões relevantes relativamente à obra de Keil. Ambas as mulheres preferiram o amante rico às suas verdadeiras inclinações amorosas, o que acaba por ser a causa principal do seu infortúnio. A ambição do dinheiro é, nos dois casos, a principal causa da sua perdição. Se *Manon* não se tivesse demorado a recolher as jóias teria tido tempo de fugir da casa de Geronte antes da chegada dos soldados que a levam presa no 2º acto. Também Zabel, se não tivesse tardado a guardar o ouro, ela e Pedro teriam tido oportunidade de fugir da casa de Marcelo antes da chegada deste. Assim, Pedro para não ser surpreendido pelo seu rival, fugiu precipitadamente ferindo-se, o que lhe provocará a morte. Em ambas as óperas o drama caminha em direcção a um desfecho cruel, em boa parte porque as personagens femininas, motivadas essencialmente por interesses mesquinhos precipitam a tragédia. Na ópera de Keil tal como na de Puccini tudo aponta para, no âmbito de uma estética do pessimismo muito característica do realismo oitocentista, a derrota do amor e o triunfo da morte (tal como aliás em *La Bohème* e *Tosca*). *Manon Lescaut* e *Serrana*, representam a atracção fatal entre dois amantes, na qual o impulso amoroso, despojado de vitalidade e esperança, caminha lado a lado com a imagem da morte.

A personagem feminina, Zabel, afastando-se já das heroínas da ópera romântica, age e toma decisões, que em última análise a levam à perdição. Apesar de se revelar no final da ópera como uma das vítimas da tragédia,

³⁴ Segundo Ernesto Vieira o compositor travou conhecimento em Turim com Puccini e Leoncavallo («Alfredo Keil», *Eco Musical*, nº 169, 16 de Julho de 1914, p. 207). Porém se é certo que Keil conheceu os dois compositores em Itália no primeiro semestre de 1893 é difícil saber, pelo menos no estado embrionário em que se encontra a nossa investigação sobre a vida do compositor português, se esse encontro se deu em Turim. A terem tido lugar na capital do Piemonte, os contactos de Keil com Puccini datariam dos finais de Janeiro ou Fevereiro quando os dois compositores podem ter coincidido nessa cidade: Puccini supervisionando da estreia de *Manon*, ocorrida a 1 de Fevereiro, Keil a preparar a de *Irene* que se deu a 22 de Março. Porém a fotografia de Puccini, autografada e dedicada a Keil, publicada recentemente por António Rodrigues, data de Milão, 1 de Abril de 1893 (cf. *op. cit.*, p. 104). No caso de Leoncavallo, a dedicatória é ainda mais tardia: Cerignola, Junho de 1893. Estes dados apontam ou para um erro de Vieira na indicação da cidade onde Keil contactou os seus congéneres ou então para um prolongamento das relações entre eles, até à partida do compositor português para Lisboa.

Zabel é de facto a grande culpada, devido às suas manobras de *charme* e ao ciúme que provoca nos dois homens. Ao inverso, Pedro e Marcelo não escolhem o seu destino, nem o forçam às suas pretensões. É o destino trágico que as atinge enquanto elas, indefesas, sofrem as asperezas da providência. Não são heróis, no sentido romântico do termo, mas sim vítimas do acaso e dos seus próprios sentimentos incontroláveis.

A componente sinfónica

Do ponto de vista sinfónico, o aspecto mais interessante em *Serrana* é a presença de um *intermezzo* sinfónico, com o qual se inicia o 3º acto e que é utilizado para descrever a morte de Pedro. Este tipo de peça aparece na ópera dos compositores da *Giovane Scuola* como uma resposta ao sinfonismo presente nas obras de Wagner e também ligado ao surgimento de elementos musicais descritivos na ópera italiana. Aparte os esforços menores de compositores como Smareglia (*La Falena*, 1897-1905) ou Franchetti (*Germania*, 1902) no sentido dum reavivar da tradição wagneriana, as obras mais significativas deste ponto de vista são as dos compositores ligados ao verismo – *L'amico Fritz* (1891), *Guglielmo Ratcliff* (1895) e *Cavalleria rusticana*, (1890) de Mascagni ou ainda *Le Villi* (1884) e *Manon Lescaut* (1893) de Puccini. Os dois *intermezzi* orquestrais em *Le Villi* são acompanhados de textos que descrevem a traição de Roberto, a morte de Ana e a lenda dos Villi, respectivamente, e em *Manon Lescaut*, o *intermezzo* do 3º acto descreve a prisão de Manon e a viagem até ao porto de Havre.

O *intermezzo* de *Serrana*, é uma peça programática que pode ser dividida em diversos momentos com base na didascálias que acompanham a partitura. Aos vários momentos da descrição da morte de Pedro estão, grosso modo, associados distintos fragmentos musicais:

Descrição da tempestade (Exemplo 4). A este fragmento estão associadas escalas cromáticas, na maior parte descendentes, assim como na série de acordes articulados com ritmos pontuados, alguns destes diminutos. Este momento evoca o vento, a trovoadas e a chuva torrencial, elementos que já tinham marcado a sua presença durante todo o 2º acto.

Pedro que salta da janela, batendo com a cabeça num rochedo (Exemplo 5). Inicia-se com uma sequência de acordes de 7ª da dominante, onde se evidencia um sistemático desvio da resolução na tónica. Ainda que

longínqua, é possível estabelecer aqui uma relação com o universo harmónico de *Tristão e Isolda*. O prelúdio desta obra consiste essencialmente numa longa série de preparações tonais em direcção às várias tónicas, mas que nunca resolvem durante todo o prelúdio. Na referida ópera esta é uma forma extremamente eficaz de simbolizar o sistemático desencontro amoroso entre os dois protagonistas (a fatal irresolução do amor). Em *Serrana* a morte de Pedro é obviamente o terminar abrupto da paixão, representada aqui por uma sequência harmónica cuja resolução é também sistematicamente evitada.

Pedro tentando lutar contra a morte (Exemplo 6). Esta secção começa em sol menor, mas rapidamente a tonalidade se vai desagregando cromaticamente à medida que a vida de Pedro se esvai.

Pedro morre e o corpo é arrastado pela enxurrada (Exemplo 7). Inicia em Sol Maior com um *tremolo* nas cordas e com uma nota pedal da tónica – simbolizando o último pensamento de Pedro dirigido a Zabel e ao seu amor por ela. A morte é representada por uma repentina passagem a *Mib* que leva depois a um acorde de 5ª e 7ª diminuta sobre Lá. Apesar da referida passagem estar mediada por um acorde de *Láb*, é demasiado tentador não associar aqui os campos harmónicos à distância de 4º aumentada com a imagem da morte de Pedro.³⁵ O final desta secção é constituído por um curto motivo melódico cromático sob o qual se evidenciam mais uma vez as relações de trítono.

O corpo de Pedro é detido por um penhasco é encontrado de madrugada por Nabor (Exemplo 8). Por estar associado à personagem de Nabor, o presente fragmento é claramente mais *cantabile* e suportado por um percurso harmónico e tonal melhor definido que as secções anteriores.

Nabor sepulta Pedro. Aos poucos, a névoa que envolve as montanhas dissipa-se (Exemplo 9). Fragmento constituído essencialmente por uma alargada cadência em Fá maior (I, ii7ª, V7ª, I). O *intermezzo* termina com um acorde de dominante com 9ª sobre Mi, cuja função é já a de preparar a entrada no 3º acto em Lá maior.

³⁵ Em *Tosca*, por exemplo, a entrada de Angelotti é constituída por uma sequência cromática de trítonos, que simbolizam medo e ansiedade (M. CARNER, *op. cit.*, p. 94).

A tempestade rugue:
Stride la tempesta:
 Flauti. *8a*..... *8a*.....

Andante. (♩ = 66.)

Piano. *f* *con 8a*..... *con 8a*.....

Molto espress.
 gemem os troncos das arvores fustigadas pela ventania.
gemono i tronchi scossi dall' uragano.

Os trovões ribombam e perdem-se pelo espaço.
I tuoni rimbombano e si perdono nello spazio.

f

Ex. 4

Mosso. (♩ = 98.)

Na queda, bate n'uma rocha que o fêre mortalmente.
Nella caduta, batte in una roccia e si ferisce mortalmente.

A torrente arrasta-o.
Il torrente lo trascina.

fff *p subito* *animando* *rall.* *molto*

Ex. 5

Luctando contra a morte, tenta segurar.
Lottando con la morte, tenta aggrappar.

se ás musgosas pedras e ás raizes das arvores que mergulham na agua.
si ai massi sporgenti ed alle radici degli alberi bagnati dalle acque.

Esvae-se-lhe a vida com o sangue que jorra sem cessar das chagas hiantes.
Fugge la vita dalle aperte ferite.

espr. *cresc.* *dim.* *anim. poco a poco* *cresc. e agitando molto*

Ex. 6

Dolcissimo e molto tranquillo. (♩ = 162.)

fp subito

porém as forças faltam-lhe de todo e a vida extin-
però già gli mancano le forze ed esula l'ultimo anelito.

cresc. *p affrett* *tratt*

4 gue-se-lhe emfim. *Molto agitato.* O seu corpo é arrastado á mercê da
Il suo corpo è travolto dal torrente che

ff *Tantam.*

Ex. 7

Nabor, achando-se ali perto, reconhece o corpo mutilado do infeliz Pedro.
Nabor, trovandosi vicino, riconosce il corpo mutilato di Pedro,

Animando. (♩ = 54.)

Corn. mf

mf cresc. f

Recolhe-o e enterra-o junto de uma gruta proximo d'esse
Lo raccoglie e gli dà sepultura presso ad una grotta vici-

mf p cresc. f ritardando

penhasco.
na.

Ex. 8

uma cruz tosea de madeira, e o seu pensamento
 'i legno, ed il suo pensiero cerca di saper 'la
 molto espress. 6 *ritard.*

procura a causa da morte d'aquelle cujo tragico fim elle deplora!
 cagione della catastrofe, che tanto deplora!

dolcissimo *pp* *dim.* *molto* *Segue.* *Andante.* (♩ = 66.)
 (dissipa-se a pouco e pouco a nevoa.)
 (dileguasi poco a poco la nebbia.)

p *rall.*

Ex. 9

Aspectos melódicos e estruturas formais

Existe também em *Serrana* todo um leque de elementos que remetem para uma linguagem associada ao realismo musical. Neste contexto há que apontar o abandono da coloratura vocal, característica do *bel canto* italiano, em favor de um discurso melódico mais realista (obedecendo a uma colocação do texto essencialmente silábica), no qual, a utilização dos registos extremos da voz se reveste de uma importante função dramática e expressiva, nitidamente ilustrado pelo grito de Zabel na cena da tentativa de violação do 2º acto (Exemplo 10).

42

(Zabel consegue desprender-se dos braços de Marcello e
(Zabel consegue svincolarsi da Marcello, e spingendolo con
(♩ = 60.)

Z.
cha - - ma! ah!.....
chá - - ma! ah!.....

(Marcello dando um murro sobre a mesa.)
(Marcello dando un pugno sul tavolo.)

M.
fa - - - ma! ah!.....
fa - - - ma! ah!.....

Dá - me vi - nho... ah! ah! ah! ah! ah! (rindo)
Dam - mi vi - no... ah! ah! ah! ah! ah! (ridendo)

ff marcato

Ex. 10

Há um tratamento vocal com diversas gradações, desde o *parlato*, até aos vários tipos de declamação: recitativo, canção, arioso e declamação *recto tono*, esta última tradicionalmente associada às *preghiere* como no caso do *Padre-nosso* de Nabor (III, 1) (Exemplo 11).

Adagio. (♩ = 48)

N. Dá - nós o pão de ca-da di - a. Se-nhor,... per-
 Ci da il pan no-stro quo-ti - dia - no. Si-gnor,... per-

*p m.s.
m.d.*

Ex. 11

Encontramos também em *Serrana* a presença de uma configuração melódico-rítmica característica da *Giovane Scuola*, constituída por um ritmo pontuado nos finais de algumas frases (Exemplo 12).³⁶

M. noi - te Co-moa que vês...
 brez - za, Chia - m'il pia - cer!...

*m.s.
m.d.*

Ex. 12a) *Serrana*

³⁶ A qual André Coeuroy apelida de *hoquetus* dramático (M. CARNER, *op. cit.*, p. 104).

Ex. 12b) *Pagliaci*

Nos momentos mais líricos da obra podemos ainda encontrar um melos próximo da *Giovane Scuola*: predominância de grau conjunto, que alterna com saltos normalmente de 3ª ou 4ª (Exemplo 13), apogiaturas melódicas, mais frequentemente da 9ª para a fundamental (Exemplo 14) e saltos descendentes de 7ª no final das frases. Em *Serrana*, estes fragmentos dispõem, como suporte, de uma harmonia essencialmente triádica e de direcção harmónica bem definida.

25 Moderato. *ritard.*

M. *Logoa poz, des-tes ba - cel - los Cachos d'ou-ro riu bro - tar. ... Em li-cor vei-o a be-
Ed i grappo-li in-gem-ma - ti Pres-to vi-de ma-lu - rar! ... In li-co-re transfor-
ritard.*

p

a tempo

M. *be - - los, Es-pre-mi - do no la - gar, Lou - ro como os seus ca - bel-los, Dô - ce
ma - - ti Le sue lab-bra il de-li - bur! Co-me il biondo crin do - ra-ti, Dol - ci
a tempo rall.*

p

M. *co - moo seu o - lhar! Ah! 'spu
co - me il suo guar-dar! E 'spu
rall.*

Ex. 13

Grazioso.

Mar. *p*

não pom - bas; Com - - pa - nhei - ra
 non la co - lom - ba, Sten - - - de il vol,

Mar. *anim.*

é a rai - va do a - mor! é a rai - va do a - mor!
 ed ho l'ò - - dio l'ò - dio nel cuor!

Ex. 14

O discurso musical contínuo em *Serrana*, que apenas cessa no final dos actos, afasta-se já por completo da ópera por números. Os momentos de acção (recitativos) e os momentos de reflexão (canções e ariosos) sucedem-se de forma livre, e a distinção entre eles é na maior parte dos casos muito ténue. A razão de ser deste tipo de abordagem, frequente aliás na ópera tardo-oitocentista, está ligada à preponderância da forma dramática sobre a forma musical, nascendo esta mais das prerrogativas do texto e menos dos estereótipos formais oitocentistas. Em *Serrana*, mesmo os fragmentos mais líricos são subitamente interrompidos por momentos em recitativo.³⁷ No exemplo 15, pode observar-se como a intervenção lírica de Zabel é bruscamente interrompida por uma textura que representa musicalmente os passos que ela pensa ter ouvido, revelando-nos a inquietação que a personagem vive nesse momento.

³⁷ É curioso constatar que para além dos termos canção, cantiga, romanza e arioso, Keil não denominou nenhum dos momentos líricos como ária, possivelmente para se demarcar propositadamente dos velhos modelos italianos o que é referido por Vieira como tendo sido uma das suas grandes preocupações (cf. E. VIEIRA, *Eco Musical*, nº 167, 1914, p. 191.)).

(fiando)
 (filando)
 „Quan - - - do os meus o - lhos te vi - ram,.....
 „Quan - - - do il mio sguar - do ti vi - de.....
 Violino 1^{mo} e 2^{do} e Viola a solo.
 sempre lo stesso movimento *pp*

(voltando-se um pouco) *ten.* Agitato. (♩ = 80)
 (voltandosi un poco)
 ... Meu co - ra-ção te a-do - rou!.. Ah! Pa-re-ce que ouvi
 ... Il mi - o cuor t'a-do - rò!.. Ah! Ma là qual-cu-no

pp *a tempo* *col canto* *f* *agitato* *mf*

pas-sos... Que lou-cu - ral!...
 vien! Oh! che fol - li - al!...
dim. *dim. sempre* *affrett. dim. rall.* *pp*

Ex. 15

Apesar da existência de inúmeros momentos onde estão presentes dois protagonistas o número real de duetos é extremamente reduzido na ópera de Keil. Na verdade, este tipo de denominação aparece apenas no dueto amoroso do 2º acto – «Qual desce o orvalho» (II, 3), Pedro e Zabel – e no *duettino* «Cantadeira, cantadeira» (III, 3), Zabel e Nabor. Para além dos exemplos referidos, todos os outros momentos onde participam dois ou mais intervenientes podem ser classificados como diálogos, pois praticamente não existe simultaneidade das vozes.³⁸

Observemos então de perto os únicos, assim denominados, duetos de *Serrana*. O dueto de amor do 2º acto tem início apenas com Pedro, ao qual se vem juntar Zabel sobre a frase «Alma sombria, abre-te enfim à luz da crença». Keil respeita a convenção operática oitocentista, segundo a qual o intervalo de 8ª simboliza a consonância de sentimentos entre as personagens, uma vez que estes utilizam simultaneamente o texto acima referido. Mesmo no final da frase, em que o intervalo de 8ª é abandonado, o carácter fortemente homofónico transmite ao ouvinte a mesma sensação de acordo dramático entre as personagens (Exemplo 16):

³⁸ Esta não é, no entanto, uma condição imprescindível para a denominação de dueto como prova, por exemplo o famoso dueto entre Rigoletto e Sparafucile, no Acto I de *Rigoletto*, que possui uma articulação característica do diálogo.

Z. *(♩ = 88)*
 Al - ma som - bri - a, à luz da cren - ça..... da cren - ça A-bre-te em-
 Al - ma do - len - te, a tan-to a - mo - re..... a - mar cre-di fe-
 P. mim! Al - ma som - bri - a, à luz da cren - ça A-bre-te em-fim! a - bre-te em-
 di! Al - ma do - len - te, a tan-to a - mor Cre-di fe - li - ce u tan - tu
(♩ = 88)
portando la voce
 Z. fim á luz da cren - ça Ah!
 li - ce a ta - tu fe..... ritard. Ah!
 P. fim! á luz da cren - ça A-bre-te em-fim!
 fe a tan-to a - more u tan - tu fe!
affrett. ritard. ff p

Ex. 16

A segunda frase, também entre Zabel e Pedro, obedece integralmente à situação já apontada. A destacar o Dób sobreagudo sobre a interjeição «Ah» enquanto clímax, simultaneamente dramático e musical deste dueto amoroso (Exemplo 17).

a tempo

cae do teu... sor - ri - so! Ao pei - to meu, dea-mor se-den - to Des-ça o teu
tu - o dol-ce sor - ri - so! Sul - ta - vi - do lab - bro ru-giu - - da..... Di-

Ao pei - to meu, de a-mor se-den - to Des-ça o teu
Sul - ta - vi - do lab - bro ru-gia - - da.... Di-

p col canto *f cresc. affrett.* *a tempo* *affrett. molto*

145

ten.

bei-jo or-va-lho len - - to Ah!..... Mei-go o-lhar, ah! teu meigo o-lhar, sim..... de
scenda il guardo in-can-ta - to - re Ah!..... I - ri - de, ah! fe-con-du il mor, si..... d'a-

ten.

bei-jo or-va-lho len - - to Ah!..... Mei-go o-lhar, ah! teu meigo o-lhar, sim..... de
scenda il guardo in-can-ta - to - re Ah!..... I - ri - de, ah! fe-con-da da-mor, si..... d'a-

ten.

rall. *f allargando* *ten.* *f*

32 **Maestoso** ($\text{♩} = 58$)

paz!.....
mor!.....

paz!..... (Dãose um longo beijo)
mor!..... (Si danno un lungo bacio)

Maestoso ($\text{♩} = 58$)

f *affret.*

Ex. 17

Por seu lado o *duettino* entre Zabel e Nabor, não possui nenhuma das características atrás indicadas. No presente caso não havendo qualquer assentimento dramático entre as personagens não existe também semelhança entre as linhas melódicas dos intervenientes: Zabel enlouquecida e ausente devido à sua imensa dor, mergulha no passado e relembra os momentos de felicidade com Pedro, enquanto Nabor apenas observa e comenta este trágico amor.

A presença do coro em *Serrana*, com o qual se iniciam todos os actos reveste-se de uma enorme importância, evidenciando claramente uma influência da ópera italiana de tradição romântica. O coro assume aqui pelo menos duas funções distintas; por um lado a de comentador da acção e por outro de participante activo, como na situação já anteriormente citada de representação de grupos com conflito de interesses.

Quanto aos *concertatti*, estes têm ao longo da ópera um papel preponderante sobretudo no 1º acto (os quartetos de Zabel, André, Marcelo e Nabor, André e Nabor e de Zabel, Pedro, Marcelo e Nabor), mas também no 3º acto (o trio de Zabel, Marcelo e Nabor). Apesar de no seu conjunto possuírem um elevado grau de independência melódica, os *concertatti* mostram por vezes uma certa incoerência dramática, particularmente nos momentos em que as intervenções melódicas são muito semelhantes apesar das personagens manifestarem sentimentos opostos. O que de facto se constata é que a palavra parece servir aqui de mero suporte à música (Exemplo 18).

(a Pedro)
(a Pedro)

59 Moderato. (♩ = 80)

a - ma-nhã!
do-man! (com íntima alegria, à parte)
Pedro. (con íntima allegria, a parte)

Contrao bandi-do, e - ner - gi-ca, Mi-nh'al -
Contro il bandi-to, e - ner - gi-so, Ri-bel - la -

Deus! Que rai - o ful - gi-do Merasga em -
Di-o! Che rag-gio ful - gi-do Lassù dal

Marcello. (idem, à parte)
(l'istesso, a parte)

Co-mo sub-til re-lam - pa-go Do ceu
Come il ba-le - no ra - pi-do Lambe o -

Nabor. (à parte)
(a parte)

Se a for-mo-su-ra es-pen - di-da Des -
Se la bel-lez - za splen - di-da Fa -

Moderato. (♩ = 80)

cresc. molto *mf*

ma se re - bel - la; De ti, re-cor-da-se,
si il... mi-o a - mo - re; Di te ri-cor-da-si,

fim... a tre-va a tre - va! A su-a voz..... aos pin-ca-
ciel.... dal ciel veg-g'i - o! L'accen-to su - o, l'ac-cen-to

corta os ne-gru - mes, El - la dis-si - pa ra-pi-do El -
sen-ra fen - de, Scac-cia dall' al - mu l'ò - dio Scac -

lum-bra um pei - to ru - de Que Deus lhe
- sei-na il ru - de pet - to Deh! pla - ca St-

f col canto *pp subito*

Melodias populares e motivos reminiscentes

De entre as várias instâncias que remetem para um contexto popular ao longo da ópera tivemos até à data oportunidade de identificar três temas, provavelmente da região de Ferreira do Zêzere, que Keil terá usado como matéria prima na presente obra.³⁹ É nossa convicção que estes serviram de modelo melódico aos seguintes números da ópera: o coro de cantadeiras, «Nascida no meio da Serra» que constitui a canção de apresentação de Zabel (I, 2), a procissão «Salve! Santo Padroeiro» (I, 4), e o coro de fiandeiras «Para fazerem um manto» (II, 1). Os temas a que tivemos acesso são respectivamente os seguintes («Nossa Senhora da Guia», «Salve Rainha»,⁴⁰ «Cantiga de Fiandeira de roca»⁴¹) (Exemplos 19a, 19b e 19c).

Allegro Nossa Senhora da Guia

Nossa Se nho__ ra da gui a__ tem u ma estrel__ la no man to__ Que lh'a

11

po__ se__ ram os An jos__ em do min go do Espíri to San to

Ex. 19a

And. Salve Rainha (a dois coros alternadamente)

Sal_ ve Rai nha_ mãe de miseri cór dia_ vi__ da do_ çu_ ra es perança nos_ sa

Ex. 19b

³⁹ Ernesto Vieira refere que: «[...] Alfredo foi para Ferreira do Zêzere[...] lá mesmo explora o *folke-lore* e obtem temas que desenvolve a seu modo, fazendo sobressair o carácter nacional predominante em todo o conjunto. O próprio Preludio é, como na *Irene*, iniciado por um tema popular da localidade.» (E. VIEIRA, «Alfredo Keil», *Eco Musical*, 1 de Agosto de 1914, nº 171, p. 223). A cópia do manuscrito onde se encontram estes temas populares foi-me gentilmente cedida por Teresa Cascudo e pertence ao espólio de Alfredo Keil.

⁴⁰ No original o tema traz associado oito linhas de texto diferentes, das quais apenas apresentamos a primeira.

⁴¹ O original apresenta a seguinte indicação: «Esta música executava-se aqui com diferentes poesias por isso nao vai a letra».



Ex. 19c

Relativamente ao «Coro de Cantadeiras», distinguem-se nele claramente elementos populares não apenas a nível melódico, mas também no tipo de acompanhamento orquestral. Este tema é um dos mais importantes devido à sua constância ao longo de toda a obra marcando a sua presença logo a partir do prelúdio introdutório do 1º acto (Exemplo 20), na referida canção de Zabel com o coro («Nascida no meio da Serra») (Exemplo 21), e no final da ópera, em tonalidade menor, de forma a melhor transmitir um sentido dramático (Exemplo 22).

Preludio. Preludio.

Allegro. (♩ = 88)

Largo. (♩ = 42)
energico

Molto più mosso. (♩ = 63)
assai espressivo

Flauto.

1^{mi} Violini.

mf

p affrett.

dim.

1^{mi} Violini.

p

cresc.

affrett.

Ex. 20

Zabel. *a tempo*

Nas - ci - da no meio da ser - ra, É mais re - sis - ten - te a flôr, E no
 Na - ti - vo del - la mon - ta - gna É pũ re - si - sten - teil fĩor E le

CORO

pp

flôr, Nas - ci - da no meio da ser - ra, É mais re - sis - ten - te a flôr,.....
 fĩor Na - ti - vo del - la mon - ta - gna É pũ re - si - sten - teil fĩor,.....

pp

(Marcello esenta,
 (Marcello ascolta)

p a tempo *a tempo*

z.

pei - to das ser - ra - nas Tem mais ra - i - zes o a - mor!..... E no
 fi - glie - - dei bei mon - ti..... Sempre e - ter - no han - - no lũ - mor!..... E le

Pei - to das ser - ra - nas tem ra - i - zes o a - mor!..... E no
 E le fi - - glie dei mon ti... Sempre e - ter - no han - - no lũ - mor!..... E le

o a - mor, a - mor! E no
 no lũ - mor lũ mor! E le

enleiado, a voz de Zabel.)
 estatico la voce di Zabel.)

p

Ex. 21

Allegro.

lá!
lá!

Allegro.
pesante
f

lunga
p

Ex. 22

Para além dos exemplos apontados, o «Coro de Cantadeiras» aparece ainda como motivo reminiscente na última intervenção de Zabel (já após o tiro mortal), relembrando o ouvinte do passado recente em que Zabel vivia feliz. A ideia da morte é transmitida através do evanescente acompanhamento na harpa⁴² (Exemplo 23).

50

(O sol no seu ocaso tinge de vermelho os cumes da serra.)
(Il sole al tramonto indora i culmini dei monti.)

Z. len - to (ajoelhando lentamente) (Nabor desvia-se contemplando-a de longe. Mar.
spi - ro... (inginocchiandosi lentamente) (Nabor s'allontana contemplandola. Marcello ab.)

p
(Arpa)

8a

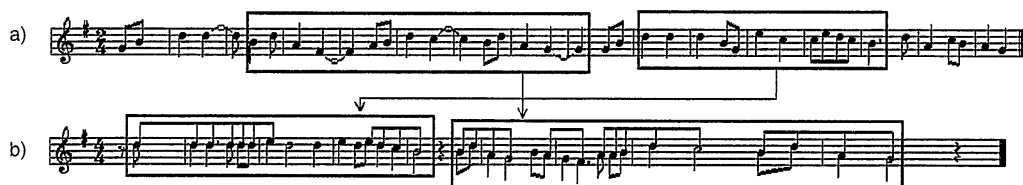
m. s. *m. d.* *8a* *3*

m. d. *m. s.*

Ex. 23

⁴² A reminiscência temática nos últimos actos, a que Michele Girardi chama «música da memória», aponta para uma interacção do passado e do presente e que constitui para o ouvinte uma dupla referência temático/dramatúrgica. Este tipo de referência acontece em Puccini, por exemplo, nos momentos da morte de Butterfly, Angélica e Manon. (cf. M. GIRARDI, *op. cit.*, p. 106).

A relação do «Coro de Cantadeiras» escrito por Keil com o tema popular pode ser analisada no exemplo 24⁴³ mas verifica-se que, embora este último não seja citado na íntegra, o compositor o fragmentou em duas frases aproveitando o contorno melódico essencial (Exemplo 24).



Ex. 24

- a) Tema popular «Nossa Senhora da Guia»
- b) Coro de cantadeiras

A presença em *Serrana* de temas reminiscents não se reduz no entanto ao «Coro de Cantadeiras». Também um fragmento da canção do vinho «Eva lá no Paraíso» cantada por Marcelo (I, 2) é reapresentado no 2º acto a seguir ao dueto de amor de Pedro e Zabel, relembrando o carácter dionisíaco de Marcelo, que aqui aparece bêbado⁴⁴ (II, 3).

Pretendendo transmitir um colorido local de teor religioso, associado à procissão do final do 1º acto, Keil utilizou o tema popular «Salve Regina», que lhe serviu de base ao coral do final do 1º acto, «Salve! Santo padroeiro» (Exemplo 25 [24]) que Keil adaptou da forma que passamos a apresentar (Exemplo 26):

⁴³ Os exemplos 24 e 28 encontram-se transpostos relativamente às tonalidades presentes no manuscrito com os temas populares que serviram de base temático-motívica à *Serrana*, tendo sido aqui transpostos para as mesmas tonalidades da obra de Keil. O objectivo é apenas o de tornar mais clara a compreensão dos referidos exemplos.

⁴⁴ Discordamos da opinião de alguns autores, nomeadamente Humberto D'Ávila, que apontam para a existência na *Serrana* de *Leitmotiven*, e consideramos que os aspectos ligados às referências temáticas ao longo da obra estão relacionados com a «técnica dos motivos reminiscents» que segundo Dalhaus são «um produto da ópera revolucionária francesa». Ainda segundo o referido autor, cuja opinião coincide a este respeito com a de Mosco Carner, o *Leitmotif* emerge duma lógica motívica, formando uma densa e complexa rede de motivos que se estende sobre o todo musical, o que definitivamente não acontece na *Serrana*. Por outro lado, na opinião de Virgílio Bernardoni a reminiscência motívica acontece quando: «un determinato motivo, il cui significato è stato in precedenza definito in maniera chiara dal contesto dell'azione, viene ripetuto quando in un nuovo contesto ci si rifà ad esso» (V. BERNARDONI, *op. cit.*, p. 38). Apesar de ambos serem elementos musicais com implicações dramáticas, o *Leitmotif* wagneriano é constituído por curtos motivos que aparecem frequentemente transformados (invertido retrogradados, tratados contrapontisticamente, etc.), enquanto a

Andante moderato. (♩ = 76)

N. *Cur - vae - vos, cur-vae-vos n'es-te di - a Pe -*
Pre - ga - te, pre-gu-teed in plo - ra - te Di

(Coro de mulheres que atravessam a scena)
(Coro di donne che traversano la scena)

C. *Sal - ve! San-to Pa-dro-ei-ro! Des-cer - ra aos teus a - fi - lha - dos*
Sal - ve! San-to Pro-tet - to - re! Le man sten - di ai fi-gli-a-ma - ti,

Andante moderato. (♩ = 76)

[romaria]
cabeça, homens trazendo bandeiras com effigies de santos, creanças vestidas de anjo e mais gente de que se compõe a
ladini con stendardi dipinti con effigie di santi, fanciulli vestiti d'angelo e gente che va alla festa)

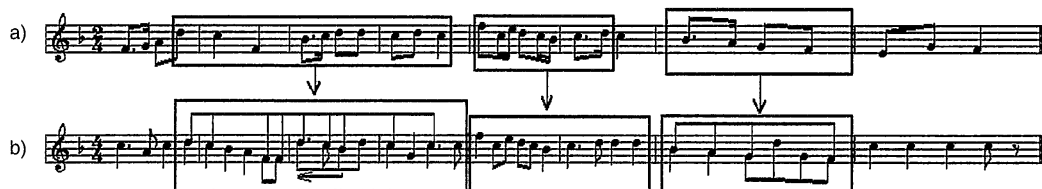
N. *ran-te o Deus..... de paz! Cur-vae - vos! Pe-ran-teo Deus de paz!*
pace Id-di - o Si-gnor! Ed im-plo-ra - te..... Di pace Id-dio Si-gnor!

C. *As mãos chei-as de vir-tu-des E va - si - as de pec - ca-dos!*
Pie-ne son d'o-gni vir-tu-de E son sce-vre di pec - ca-ti!

dolcissimo

Ex. 25

reminiscência motivica apenas reapresenta pontualmente um tema ou um motivo retirado de determinado tema, normalmente na sua forma original ou sem desenvolvimento significativo possibilitando ao ouvinte estabelecer uma ponte entre passado e presente (cf. M. CARNER, *op. cit.*, pp. 134-140 e C. DAHLHAUS, *op. cit.*, pp. 196-199).



Ex. 26

- a) Tema popular «Salvé Rainha»
- b) «Salvé Sto. Padroeiro»

Embora o bloco central constitua uma citação praticamente literal, a situação geral é idêntica àquela referida no exemplo 24. A célula melódica Bb, C, D, encontra-se tratada por inversão nesta adaptação de Keil, indicado no exemplo através de uma seta em sentido inverso.

No coro de fiandeiras, baseado no tema popular «Cantiga de fiadeira de roca» evidencia-se uma harmonização de colorido bastante romântico. O tratamento rítmico em semicolcheias que Keil escreveu na parte superior (nos violinos na partitura de orquestra) sugere aqui o movimento da roca de fiar⁴⁵ (Exemplo 27).

⁴⁵ Uma ideia muito semelhante à enunciada pelo famoso *Lied Gretchen am Spinnrade* de Schubert, no qual o ininterrupto movimento em semicolcheias representa o girar da roca.

4 Moderato. (♩ = 92)

Piano. *pp*

Coro de fiandeiras.
Coro di filatrici.

Soprani I. Pa - ra fa - ze - - rem um man - - to
Soprani II. III. *Per fur* do - no d'un bel man - - to

Viole. *pp*

pp

Ex. 27

A relação deste com o tema popular, do qual Keil utilizou sobretudo a célula melódica B, A, C, B, é a seguinte (Exemplo 28):

a)

b)

Ex. 28

- a) «Cantiga de fiadeira de roca»
b) «Cantiga de fiandeiras»

Apesar de não termos encontrado até ao momento nenhum tema popular directamente relacionado com a «cantiga ao desafio» que observaremos de seguida, esta sugere uma forte relação com a música de teor popular, devido à textura do acompanhamento e à simplicidade do percurso harmónico. O tema «Chamam-me Rosa nos montes»⁴⁶ consiste numa forma binária com repetição como se pode observar no seguinte quadro:

Quadro 2

	Zabel	Zabel/coro	André	Zabel/coro
Secção	A	B	A	B
Tonalidade	Ré menor	Ré maior	Ré menor	Ré maior

Na versão orquestral o acompanhamento em cordas e harpa imita a guitarra e as violas dedilhadas. Às duas secções A e B correspondem os seguintes fragmentos (Exemplo 29):

⁴⁶ Segundo *A Arte Musical*, na estreia da ópera a «Cantiga ao desafio» foi interpretada em português, por Eva Tétrazzini. «Serrana», *A Arte Musical*, 31 de Março de 1899, nº 6, p.49.

Marcello e Nabor sentam-se junto de uma mesa)
e Nabor siedono insieme presso la tavola)

Zabel. *p*

a tempo

f *p*

Cha-mam-me ro - sa nos
Chia-man-mi ro - su ni

mon - tes, Nos mon - tes..... on-de eu nas - ci.....
mon - ti Nei mon - ti..... do - ve na - sce - a!

To-ma cui - da - do co'a ro - sa... Que tem.....
Ma guar - da - ti dal-la ro - sa... Che le spi -

Ex. 29
Secção A

37 *a tempo* (♩ = 126)

quer!
se!

(André canta com o coro)
(André canta con i primi Tenori)

Ai! co - mo a ro - sa das cam - pi - - nas Tem a -
Ah! *p* qual le ro - se dei bei cam - - pi Pur..... la

Ai! co - mo a ro - sa das cam - pi - nas Co-mo a ro - sa das cam -
Ah qual le... ro - se dei bei cam - pi Qual le ro - se dei bei

Ai!..... co-mo a ro - sa Ai!..... das cam-pi - nas
Qual le qual le ro - se dei..... dei bei cam - pi

Co - mo a ro - sa das cam-pi - nas
Qual le ro - se dei bei cam - pi

a tempo (♩ = 126)

A - bro - lhos a mu-lher a - bro - lhos a mu-lher; At-trae
La don - na sa far mal la don - na sa far mal... Mol-ce

bro - lhos a - bro-lhos a mu - lher a mu - lher a mu - lher; At-trae
don - na la don - na sa far mal sa far mal sa far mal... Mol-ce

pi - nas Tem a bro - - lhos a mu - lher; Co-mo a ro - sa Atraemuito o
cam - pi Pur la don - - na sa far mal... Qual le ro - se Mol-ce

Ai!..... ro - sa
Qual le ro - se

Co-mo a ro - sa Tem a-bro-lhos a mu - lher; Co-mo a ro - sa, ro - sa
Qual le ro - se Pur la don - na sa far mal... Qual le ro - se, ro - se

Ex. 29
Secção B

É sobretudo na secção B, que estão mais presentes os elementos populares: a presença exclusiva da tónica e dominante assim como o carácter singelo da melodia.

A harmonia

É patente em *Serrana* a utilização de uma linguagem harmónica acentuadamente cromática, associada sobretudo aos momentos em recitativo, e cuja função está directamente ligada à acção do drama. Neste contexto cromático, é importante referir a utilização ao longo de toda a obra de duas entidades harmónicas que se revestem de uma importante função dramática na ópera oitocentista. A primeira é constituída pelo acorde de 5^a e 7^a diminuta, o qual, devido ao elevado grau de dissonância, instabilidade e ambiguidade tonal, é tradicionalmente utilizado na ópera do século XIX como símbolo dos elementos dramáticos mais negativos. No exemplo 30 (II, 2) põe-se em evidência a frase «noite medonha» através duma sucessão cromática de acordes deste tipo.

The musical score for Example 30 consists of two systems. The first system features a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The tempo markings are *Più mosso* (♩ = 100) and *Meno.* (♩ = 56). The vocal line has the lyrics "Noi - te me - / Not - te tre -". The piano part features a chromatic sequence of chords, with a *ff* dynamic marking and a *p* dynamic marking. The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line has the lyrics "do - nha! Tu - do es - cu - ro / men - da! Tut - to è o - scu - ro...". The piano part features a chromatic sequence of chords, with a *rall.* marking. The score is in 2/4 time and the key signature has one sharp (F#).

O segundo tipo de acorde, estruturalmente muito semelhante ao primeiro é o acorde de 5^a diminuta e 7^a menor,⁴⁷ o qual veio gradualmente a substituir o acorde diminuto em termos da sua função dramática à medida que se vai caminhando para o final do século XIX, e cuja presença na ópera deste período é uma clara alusão ao universo harmónico de *Tristão e Isolda*⁴⁸ (Exemplo 31).



Ex. 31

Referindo-se a uma das primeiras óperas de Puccini, Michael Elphinstone sintetiza algumas das mais relevantes características harmónicas das obras dramáticas do final do século XIX, as quais se aplicam particularmente bem a *Serrana*.

While the harmonic language in *Edgar* is basically conventional, there is a growing reliance on secondary seventh chords [...] a marked increase in the number of chords of the ninth, eleventh and thirteenth; the presence of long pedal points [...] and parallel shifts of dissonant chords.⁴⁹

⁴⁷ A chegada de Des Grieux em *Manon Lescaut* é anunciada através de um acorde que se enquadra nesta tipologia.

⁴⁸ A opinião de Mosco Carner relativamente a este acorde pode ajudar a compreender a sua importância em *Serrana*. Este autor afirma que «A striking aspect of 'action scenes', one which on the surface seem to differentiate them strongly from the 'reflection scenes', is their prominent use of a particular seventh chord, the one made up by two minor thirds and a major third. The ubiquity of this, the so-called 'half-diminished' chord, in late nineteenth-century Italian operatic music is matched only by that of the diminished seventh chord some fifty years earlier, and one finds it frequently throughout Puccini's work» (M. CARNER, *op. cit.*, p. 131).

⁴⁹ William WEAVER e Simonetta PUCCINI, *op. cit.*, pág. 108.

Conclusão

Apesar de ter sido vista ao longo do século XX como uma «ópera nacional» e da utilização de excertos de melodias populares (o que, por si só não é suficiente para que a ópera seja designada «nacionalista»), os elementos que analisamos apontam para uma acentuada heterogeneidade estilística em *Serrana*, característica aliás da generalidade das obras dramáticas do final do século XIX. Esta testemunha não apenas o cosmopolitismo e elevado nível cultural e artístico de Keil, como reflecte a súbita abertura em vários domínios que Portugal evidenciou nas últimas décadas do citado século. Os elementos italianos e franceses que existem em *Serrana* ao invés de constituírem uma ausência de individualismo estilístico, são antes de mais uma prova de mais-valia da presente obra, que, à semelhança das suas congéneres europeias, foi aparentemente buscar uma parte dos seus materiais e da sua inspiração ao domínio operático internacional do fim do século XIX.