



GÉNEROS DE MÚSICA TEATRAL MÁS ALLÁ DE LAS ETIQUETAS

INTERNATIONAL CONFERENCE

GENRES OF MUSIC THEATRE
ACROSS LABELS

24-26th April 2018

Sala Gayarre
Teatro Real de Madrid
Plaza de Isabel II, s/n, 28013 Madrid

9:30 - 10:00
RECEPCIÓN / INAUGURACIÓN

10:00 - 11:00
CONFERENCIA INAUGURAL
Sesión de debate 11:00-11:30

11:30 - 12:00
 *Café*

12:00 - 14:00
COMUNICACIONES

 14:00 - 16:00
Comida

16:00 - 18:30
COMUNICACIONES

MARTES 24

Tim Carter (University of North Carolina)

In search of "American opera": Lessons from the Broadway stage, 1927-1945

Sesión 1. **Géneros difusos / Undefined Genres**

Moderadora: José Máximo Leza

12:00-12:30 MASCHA VAN NIEUWKERK (University of Amsterdam)
Opera in the Dutch concert hall. Genre connections across sectors

12:30-13:00 ROSANA DE MORAES MARRECO Y ALINE GALLASCH-HALL DE BEUVINK (Universidad de Lisboa)
Las óperas de marionetas en el Portugal dieciochesco: actores con alma de alambre y cuerpo de corcho, entre las influencias castellanas e italianas

13:00-13:30 ZOILA MARTÍNEZ BELTRÁN (Universidad Complutense)
The scene is a kaleidoscope. María Barrientos, an example of artistic interaction at the beginning of the twentieth century

13:30-14:00 ENRIQUE ENCABO (Universidad de Murcia)
El Parnaso sicalíptico: individualidades, géneros, estilos e hibridaciones

Sesión 2. **La difícil encrucijada de los términos
Beyond terminological boundaries**

Moderador: Tobías Brandenberger

16:00-16:30 SONJA JÜSCHKE (Goethe-Universität Frankfurt)
Topsyturvydom concerning genre. Musical theatre in late Victorian times (1890-1900)

16:30-17:00 ANDREA GARCÍA TORRES (Universidad de Oviedo)
"Sainete con honores de revista" controversia terminológica y transferencia en la taxonomía de los subgéneros del género chico

17:00-17:30 MIGUEL ÁNGEL RÍOS MUÑOZ (Universidad Complutense)
¿El tamaño importa? Los frágiles límites de los géneros en la zarzuela

17:30-18:00 NURIA BLANCO (Universidad de Oviedo)
Tipologías del género chico en la obra de Manuel Fernández Caballero

18:00-18:30 ANDREA BOMBI (Universidad de Valencia)
El espectáculo de la sabiduría. Géneros del teatro escolar en el siglo XVIII

MIÉRCOLES 25

Sesión 3. **Opereta y musical: intersecciones
Operetta and musical: crossroads**

Moderador: Álvaro Torrente

9:30-10:00 JAVIER ALBO (Georgia State University)
El minstrel show desde una óptica académica actual

10:00-10:30 JOHN GRAZIANO (City University of New York)
Genre fluidity and intersections in Rio Rita (1927)

10:30-11:00 GONZALO FERNÁNDEZ MONTE (ACTeM-Universidad Complutense)

Tipología del musical a ojos de la cultura española desde 1950

11:00-11:30 PAUL LAIRD (Kansas University)
Genre and stylistic expectations in the musical theater of Leonard Bernstein

Juan José Carreras (Universidad de Zaragoza)

Ópera nacional / ópera española: el caso español en su contexto europeo a mediados del siglo XIX

Sesión 4. **Géneros en movimiento
Genres in motion**

Moderador: Víctor Sánchez

16:00-16:30 ENRIQUE MEJÍAS (Archivo SGAE/UCM)
Géneros de ida y vuelta por el Mediterráneo: las compañías italianas de opereta en la España de finales del XIX

16:30-17:00 JOHN KOEGEL (California State University, Fullerton)
Immigration themes in non-English-language ethnic musical theater in the US, circa 1840-1940

17:00-17:30 VIRGINIA DE ALMEIDA BESSA (Universidade Sao Paulo)
Géneros en disputa: teatro musical en la ciudad de Sao Paulo (años 1910 y 1920)

17:30-18:00 ANTONIO SORIANO SANTACRUZ (Universidad Complutense)
La comedia como género de teatro musical. Propuesta de definición del género a través del estudio de la cartelera de las décadas centrales del siglo XVIII

Reunión de los grupos MadMusic / MuTe

9:30 - 11:30
COMUNICACIONES

11:30 - 12:00
Café 

12:00 - 13:00
CONFERENCIA INVITADA
13:00-14:00 *Sesión de debate*

14:00 - 16:00
Comida 

16:00- 18:00
COMUNICACIONES

18:30-19:30

JUEVES 26

9:30 - 11:30
COMUNICACIONES

Sesión 5. ¿Zarzuela u ópera cómica? Zarzuela or comic opera?

Moderadora: Pilar Espín

9:30-10:00 ISABELLE PORTO (Université de Tours)

Zarzuela: nom commun

10:00-10:30 RAMÓN SOBRINO Y ENCINA CORTIZO (Universidad de Oviedo)

Opéra-comique, opera buffa y tradición teatral hispánica en el resurgir de la zarzuela decimonónica: Colegialas y soldados y El duende (1849)

10:30-11:00 JUDITH ORTEGA (ICCMU-UCM)

Conexiones e interacciones en el teatro musical: La gitanilla fingida (1799), de Blas Laserna

11:30-12:00 CRISTINA ROLDÁN FIDALGO (Universidad Autónoma de Madrid)

Los inicios de un “teatro de variedades” en el Madrid del siglo XVIII

Valeria de Lucca (University of Southampton)

What's in a label? Operetta in Italy

11:30 - 12:00
☕ Café

12:00 - 13:00
CONFERENCIA INVITADA
Sesión de debate 13:00-14:00

🍴 14:00 - 16:00
Comida

16:00 - 18:00
COMUNICACIONES

Sesión 6. Las fronteras de la ópera Opera frontiers

Moderador: Francesco Izzo

16:00-16:30 LIVIO MARCALETTI (University of Vienna)

Tragicommedia per musica and other genera mixta in early 18th century Italian opera: a neglected issue of *Gattungsgeschichte*

16:30-17:00 MICHAEL BURDEN (University of Oxford)

“Opera, or what?” Ambiguities in the idea of London “opera” after 1800

17:00-17:30 ANNA STETSENKO (University of Rome “Tor Vergata”)

More about the opera libretto reading (on the example of Russian opera)

17:30-18:00 KATHERINE HAMBRIDGE (Durham University)

Genre consciousness in the Napoleonic Theatre

RESÚMENES / ABSTRACTS

Keynote speakers

In search of “American opera”: Lessons from the Broadway stage, 1927-1945

Tim Carter (University of North Carolina)

In December 1944, the principal music critic of the *New York Times*, Olin Downes, published an extraordinary article on a forthcoming music-theatrical work that, he suggested, would vie with Beethoven's *Fidelio* and even with Puccini, Strauss, and Verdi. That work was Richard Rodgers and Oscar Hammerstein II's “musical play,” *Carousel*, which, Downes said, would lay the foundation for a truly “American” opera in contrast to the European works that dominated the repertory. For him, it was also important that this initiative came from the popular Broadway stage rather than the highbrow Metropolitan Opera House.

Downes had tried this argument before with classic Broadway musicals, including *Show Boat* (1927), *Porgy and Bess* (1935), and *Oklahoma!* (1943), although in the case of *Porgy and Bess* he soon recanted because of its subject matter, its musical style, and its African American cast. He bolstered his claim by referring to the roots of “native” opera in Germany and France within those countries' popular theatrical traditions (via the *Singspiel* and *opéra comique* respectively). Of course, his rhetoric on *Oklahoma!* and *Carousel* had particular force during World War II. But Downes was also trying to grapple with broader issues concerning “American” art and how its emergence from the melting pot on which the country prided itself also reflected the need to move across institutions, across genres, and of course, across labels.

Ópera nacional / ópera española: el caso español en su contexto europeo a mediados del siglo XIX

Juan José Carreras (Universidad de Zaragoza)

Aunque las expresiones o etiquetas que asocian los distintos campos de la cultura al moderno concepto de la nación se remontan al siglo XVIII, es en el siglo XIX cuando comienzan a adquirir una gran presencia en los discursos y prácticas culturales. La preocupación por defender o desarrollar una ópera propia como parte de un sistema más vasto de géneros musicales y teatrales considerados universales o cosmopolitas es un fenómeno que adquiere un impulso renovado partir de las restauraciones postnapoleónicas. La lengua, la historia, los géneros e instituciones teatrales —junto al hecho crucial del incipiente desarrollo de una opinión pública— son factores clave en relación a las distintas propuestas de lo que podía o debía ser una ópera nacional. En este sentido, cabe preguntarse por las distintas implicaciones políticas, estéticas y dramáticas de la expresión “ópera nacional” como símbolo reconocido de una determinada nación y la de “ópera española” como mero descriptor de un repertorio específico, sin connotaciones representativas. Las décadas centrales del siglo XIX, que en España corresponden al llamado periodo isabelino, constituyeron una época fundamental en el planteamiento de estas cuestiones que marcaron el resto de la centuria.

Valeria de Lucca (University of Southampton)

The decline in the production of new *opere buffe* in Italy starting in the 1860s meant no shortage of comic works in the land that prided itself of having invented all forms of opera. In fact, this moment coincided with the arrival of a number of operettas from north of the Alps that became increasingly popular with Italian audiences. Discussions on the nature of the foreign import, its origins and generic characteristics took centerstage in musical criticism of the last decades of the nineteenth century and while operettas were hailed as a breath of fresh air in the stilted panorama of Italian melodramma by the most progressive fringes of critics and intellectuals, they were deprecated as vulgar entertainment by the most hardcore supporters of the longstanding Italian national tradition. In this lecture I argue that at a time of radical changes in the cultural landscape of the newly formed state, the imported genre became an essential catalyst for the articulation of discourses about national identity, the rise of a new middle class, and the relationship between musical theatrical genres that bore profound ramifications on the definition of comedy beyond *opera buffa*. My examination of the reception of operetta across the Italian peninsula opens hitherto unexplored avenues for our understanding of a complex phase of redefinition of the operatic Italian tradition; more broadly, it raises questions on the use of definitions and labels for hybrid and overlapping genres of musical theater.

MARTES 24

Sesión 1: Géneros difusos Undefined Genres

Opera in the Dutch Concert Hall. Genre connections across Sectors

Mascha van Nieuwkerk (University of Amsterdam)

Until well into the twentieth century opera-related genres such as opera fragments, instrumental fantasies and variations on opera themes played a surprisingly central role in Dutch concert programming. Within the 'miscellaneous' programming practice of major Amsterdam concert halls such as the Concertgebouw and Felix Meritis, composer-musicians used these hybrid forms to negotiate competing musical tastes of their audiences. However, research into nineteenth-century genre systems has mostly neglected these hybrid forms. Scholars have focused on major genres and composers, thereby reproducing the divide between instrumental (concert) genres and opera.

This paper aims to cross this divide by presenting a comparative analysis of three recently digitised concert and opera programming archives (The Dutch Opera Annals, the Program Archive of the Royal Concertgebouw Orchestra and the Felix Meritis Concert Program Database). A comparison of these programs allows for the study of multiple connections between opera and concert practice such as the introduction of melodramatic orchestral suites and oratorios in Dutch concert halls, the rise of "concertante" opera performances and, in particular, the instrumental adaptation of opera repertoire by concert soloists who were strategically referring to opera to meet audience interests and expectations.

Combining a data-driven approach with genre concepts from literary theory, this paper demonstrates how a semantic analysis of genre concepts on concert and opera programs enables us to study the historical dynamic of genre practice in more systematic ways. This then allows us to better understand cross-sectoral relationships between opera and concert practice, and thereby to re-evaluate alleged divides between operatic and instrumental genres.

Las óperas de marionetas en el Portugal dieciochesco: actores con alma de alambre y cuerpo de corcho, entre las influencias castellanas e italianas

Rosana de Moraes Marreco y Aline Gallasch-Hall de Beuvink (Universidad de Lisboa)

La actividad teatral desarrollada en Lisboa en principios del siglo XVIII reflejaba las múltiples influencias culturales presentes en la capital lusa: de un lado, la gran tradición teatral castellana, que se había impuesto desde finales del siglo XVI, de otro, la ópera italiana, muy valorada en el reinado de João V. Mientras la Academia da Trindade y el Paço Real representaban óperas italianas, los teatros de Bairro Alto y de Mouraria hacían lo propio con óperas de marionetas, algunas de las cuales fueron publicadas, demostrando una clara simbiosis entre los géneros teatrales castellano e italiano. Ejemplo de ello es *A Vida do Grande Dom Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança*, puesta en música por uno de los compositores becados por el Rey para estudiar en Roma. La temática mitológica de la ópera sería italiana también secunda las obras cuya estructura literaria proviene claramente de las comedias del Siglo de Oro español, aunque los textos fuesen declamados y cantados en portugués. A su vez, los espacios y la escenografía ya denotan una influencia mucho más cercana a los teatros italianos.

La presente comunicación propone un acercamiento a las óperas de marionetas representadas en

Portugal durante la primera mitad del siglo XVIII, con énfasis en las influencias literarias y musicales, poniendo igualmente el acento en los espacios teatrales destinados a las representaciones y en la notable mezcla de tradiciones que conforman un género teatral genuinamente portugués.

The scene is a kaleidoscope. María Barrientos, an example of artistic interaction at the beginning of the twentieth century

Zoila Martínez Beltrán (Universidad Complutense de Madrid)

In the early twentieth century, the theatre world was changing considerably in terms of music female performance –whose number had been growing exponentially since the nineteenth century (Salaün, 2007)–. The *prima donna* was not the only main character of the scene, but the *vedette* and other artists of the music hall. Nevertheless, the frontiers between these contrasting and opposite genres were fading: in both cases (the “moral” and the “immoral” show) the audience was usually the same.

The artistic dialogue and exchange was developing not just across, but beyond labels. In cities like Paris, for instance, there were performances that mixed several types of art such as painting, music or dance. Related to this was María Barrientos, a very well-known Spanish coloratura soprano that became very famous in the art world and between the masses as well.

Moreover, her gestures, her attitude in scene and in front of the photographic camera, and the way that she dared to explore other music genres apart from opera, made her an example of versatility. Therefore, my aim is to approach to this “other” vision of the Spanish Silver Age, the one in which high and low culture were mingled as part of the heterogeneous nature of modernism.

El Parnaso sicalíptico: individualidades, géneros, estilos e hibridaciones

Enrique Encabo (Universidad de Murcia)

Durante las dos primeras décadas del siglo XX tuvo lugar en España la llamada “fiebre de la sicalipsis” o “era del cuplé”. Bajo esta ambigua y genérica etiqueta se agrupó a artistas tan dispares como La Fornarina, La Chelito, La Goya, Tórtola Valencia o Pastora Imperio (alcanzando incluso a La Bella Otero, o las jovencísimas Conchita Piquer y La Argentina). Aun asumiendo que todas ellas pertenecen a un mismo universo (marcado por la celebridad femenina y la comercialidad) podemos preguntarnos, ¿realmente es tan sencillo encasillar a artistas notablemente diferentes bajo el término “cuplé”? ¿Qué significados se movilizan al nombrar esta palabra y que, consciente o inconscientemente, atribuyen valor artístico, social, e incluso moral, a estos espectáculos? ¿El empleo de la etiqueta “cuplé” se establece como espacio de negociación, comprensión e identificación o, por el contrario, está al servicio de la definición, clasificación y jerarquización (siempre bajo el signo del canon)?

En esta comunicación pretendemos observar la fértil bastardía e hibridación de la actividad escénica de la primera mitad del siglo XX como un contexto de creación y recepción, pero en ningún caso como un reduccionismo o simplificación (evitando aludir a la mayor o menor “calidad” presente en las creaciones). La etiqueta de la que nos servimos ya fue empleada por los contemporáneos y, ante esta situación, cabe preguntarse: ¿con qué fin? Ciertamente es que todos los productos agrupados bajo este signo tienen características comunes (absoluto protagonismo de la artista femenina, comercialidad y éxito popular, productos artísticos destinados al consumo inmediato, más pendientes de lo anecdótico que de lo sublime) pero también notables diferencias que quizá quisieran silenciarse a partir del empleo de una etiqueta (siempre problemática) que evocaba (en su momento y quizá aún hoy) actividad al margen de la moral oficial, peligrosa y, por tanto, necesitada de ser domesticada y normalizada.

Sesión 2. La difícil encrucijada de los términos Beyond terminological boundaries

Topsyturvydom concerning genre. Musical theatre in late Victorian times (1890-1900)

Sonja Jüschke (Goethe-Universität Frankfurt)

Musical theatre was extremely popular in London in late Victorian times: the audience could enjoy a variety of different productions in opera houses as Covent Garden, the Savoy Theatre, Daly’s Theatre, the Gaiety Theatre and many more. Most of the theatregoers probably did not care whether they were attending a comic opera, a musical comedy or a musical play as long as whatever was going on on stage was entertaining. But researchers today are confronted with a complex challenge when they focus on the ticklish question of genre – usually, those works are labelled “operetta” nowadays, although none of the composers used that term in late Victorian times. This paper will discuss the question of genre concerning works by Arthur Sullivan, Ivan Caryll and Sidney Jones in the 1890s. Those composers applied the aforementioned terms to their works, sometimes adding descriptive adjectives, or used expressions like “Musical Farce” (Ivan Caryll’s *The Shop Girl*) or “An Original Romantic Musical Drama” (Arthur Sullivan’s *The Beauty Stone*). On top of that, there is a group of works called “Savoy Operas”, simply because they were performed in the Savoy theatre. Can they be considered a separate genre as well? Is it necessary or wise to classify musical theatre into that many sub-genres, or should we rather be content to label all of them “operetta”?

“Sainete con honores de revista” controversia terminológica y transferencia en la taxonomía de los subgéneros del género chico

Andrea García Torres (Universidad de Oviedo)

Una de las cuestiones más complejas que atañe al género chico es la problemática que desencadena la nomenclatura de las obras que lo conforman. La clasificación en subgéneros de los títulos que ocuparon las funciones por horas ha sido muy útil, pero ¿son realmente taxativas las diferencias entre el sainete y la revista durante las décadas del cambio de siglo?, ¿es posible que una parodia sea al mismo tiempo un sainete?, y más aún ¿tuvo tan poco peso el término juguete como se le ha dado en los estudios recientes? Las publicaciones al respecto, escritas desde la musicología y la filología, no coinciden en su clasificación de los distintos subgéneros que pueden hallarse dentro del corpus del género chico. Los materiales musicales no siempre se han tenido en cuenta, pero la complejidad del problema aumenta tras observar que la denominación de una obra no coincide con la que aparece en su misma partitura ni con la que figura en el registro de la Propiedad Intelectual –una fuente que nunca antes se había utilizado para esta finalidad–. *La canción de la Lola*, *La Gran Vía* o *El duo de la africana*, tres célebres modelos de sainete, revista y parodia respectivamente, son ejemplos de ello. Una cosa parece segura, el estudio de obras ajenas al canon interpretativo, la prensa, así como los registros coetáneos que catalogan estos títulos, adquieren relevancia a la hora de discutir nuevamente sobre el asunto de los subgéneros del género chico, que es el principal objetivo de esta comunicación.

Miguel Ángel Ríos Muñoz (Universidad Complutense de Madrid)

Zarzuela, ópera cómica, género chico son etiquetas del teatro lírico español muy asentadas en los estudios de musicología y que han sido entendidas en muchos casos como compartimentos estancos. La búsqueda de una sistematización para la comprensión del teatro musical del siglo XIX se ha basado en títulos como *Jugar con fuego* (1851), *El joven Telémaco* (1866) o *La canción de la Lola* (1880), como hitos fundadores de cada “género”. Más allá de las grandes referencias, nos proponemos profundizar en la zarzuela de la década de 1870, un período poco transitado por la musicología. La renovación estilística y social se refleja en una gran diversidad y variedad de formatos que se representan sobre el escenario de los más diversos lugares.

¿Podemos insertar estas zarzuelas dentro del denominado género chico? Para responder a esta cuestión abordaremos el estudio historiográfico del término y analizaremos las obras líricas de Federico Chueca anteriores a *La canción de la Lola*. La única zarzuela en tres actos de este compositor, *Los barrios bajos*, nos servirá para reflexionar si los límites entre zarzuela grande y chica existen realmente en este periodo o son más ambiguos de lo que se ha planteado en los estudios musicológicos. Con todo ello pretendemos dilucidar qué puede contener la etiqueta género chico ¿es necesario otro término como opereta?

Tipologías del género chico en la obra de Manuel Fernández Caballero

Nuria Blanco (Universidad de Oviedo)

La extensa obra lírico-teatral de Manuel Fernández Caballero (1835-1906) supone un trabajo con decenas de libretistas, entre ellos Miguel Echegaray, Joaquín y Serafín Álvarez Quintero, Eduardo Navarro Gonzalvo, Luis de Larra, Mauricio Gullón y José Jackson Veyán. Con un corpus de casi dos centenares de zarzuelas, abarca todo tipo de géneros y subgéneros, algunos habituales como zarzuela grande, zarzuela bufa, juguete, revista, pasillo, sainete, parodia y otros calificados con términos menos comunes como humorada, pasatiempo, disparate, viaje, crónica, farsa, fábula, gacetilla, pesadilla, comedia, sátira, propósito, despropósito, concurso e incluso improvisación patriótica, muchos nombres para obras que no siempre presentan características claramente diferenciadoras, especialmente en el caso del género chico. La terminología se complica aún más cuando se añaden varios apelativos quedando nombres como “humorada cómico-lírica bufo-mitológica” o “juguete cómico-lírico-fantástico de actualidad”, ¿qué diferencia entonces un juguete de actualidad de una revista en las obras de Fernández Caballero?, ¿y sus sainetes de los pasillos?, ¿por qué se utiliza el término “fantasía” tanto en obras bufas como en juguetes? Resulta llamativo que tantas opciones coexistan con obras tildadas simplemente como zarzuelas cómicas, término comodín para designar en determinados momentos a diversos subgéneros. Analizamos la relación entre las nomenclaturas propuestas por los libretistas de obras de Caballero para los diferentes tipos de piezas de género chico y la estructura de las mismas, número de actos y cuadros, su trama argumental, número de personajes y caracterizaciones de los mismos, lugar y época del desarrollo de la acción y números musicales, entre otros parámetros, y buscamos analogías y diferencias entre obras de Caballero calificadas con la misma nomenclatura.

El espectáculo de la sabiduría. Géneros del teatro escolar en el siglo XVIII

Andrea Bombi (Universidad de Valencia)

El estudio del teatro musical en la España del siglo XVIII gira en torno a la recepción de la ópera italiana y del teatro musical francés, de la que conocemos razonablemente bien los aspectos factuales,

ideológicos y la eficacia en la tradición local. Resulta más difícil enfocarla desde el punto de vista crítico por el relativo desinterés de la teoría literaria hacia un género irregular como la ópera, y por el estado embrionario de la crítica musical en la Península.

Se reconoce un acercamiento al horizonte de expectativas del público en la presencia musical del teatro escolar. Todas las órdenes religiosas mayormente comprometidas con la formación de las élites cultas (jesuitas, escolapios, dominicos) emplean el teatro como instrumento formativo, de forma que el estudio de sus producciones significa acercarse a las primeras experiencias teatrales y musicales de aquellos que constituirían la parte más cualificada del público teatral.

La cambianteterminologíaen la definición de las producciones—drama, dramalírico, zarzuela, ópera, entre otras definiciones—es el reflejo de una variedad reconocible también en el teatro profesional pero apunta, al mismo tiempo, a la naturaleza híbrida de los espectáculos, ligada a los peculiares contextos de producción.

MIÉRCOLES 25

Sesión 3. Opereta y musical: intersecciones Operetta and musical: crossroads

El *minstrel show* desde una óptica académica actual

Francisco Javier Albo (Georgia State University)

El *minstrel show* fue el tipo de espectáculo más popular en Estados Unidos durante más de 80 años, desde aproximadamente 1840 hasta la llegada del cine; también fue el primer género músico-teatral genuinamente norteamericano, desarrollado sin apenas injerencias europeas. Una función típica de *minstrelsy* contenía un número variable de sketches cómicos salpicados de “canciones de plantación” (*plantation songs*), interpretadas por actores de raza blanca con el rostro tiznado de negro, que ridiculizaban la forma de hablar, de cantar, y de comportarse de los esclavos del Sur.

A pesar de ser un espectáculo inexcusablemente racista, su influencia en la música y la cultura popular de Estados Unidos es incuestionable: el jazz, el cine y el teatro de comedia, el idiosincrásico espectáculo de variedades (que ha sobrevivido en el formato de la televisión) e incluso el rap son, según algunos investigadores, herederos directos de este género.

Además de mostrar sus características formales y musicales a un público que puede no estar familiarizado con este género, esta comunicación propone abordar el fenómeno desde una perspectiva académica actual: aunque el *minstrel show* ya no existe (ni hay posibilidades de revitalizarlo), músicos y musicólogos continúan preguntándose sobre su vigencia como manifestación cultural en un momento en que el clima político parece demostrar que ciertos estereotipos raciales siguen estando presentes.

Genre fluidity and intersections in *Rio Rita* (1927)

John Graziano (City University of New York)

The 1927 musical *Rio Rita* combines a script, music and lyrics that emanate from both the genres of operetta and musical comedy. Several questions come to mind: What aspects of the show lead us to define it one way or another? Does genre intersection create an unworkable construct that limits a show's commercial success? How did the creators negotiate with genre norms to identify which type of music would be used for which characters and dramatic situations? This presentation, accompanied by musical examples and clips from the 1929 movie of the show, answers these questions through an examination of the libretto and music to demonstrate how the show successfully straddles both the operetta and musical comedy genres in its script, songs, and dances.

Tipología del musical a ojos de la cultura española desde 1950

Gonzalo Fernández Monte (ACTeM / Universidad Complutense de Madrid)

En esta comunicación presento un análisis de cómo se han desenvuelto los distintos tipos de *musical* en la cultura española durante las últimas décadas, explorando las circunstancias de recepción y asimilación de cada subgénero del musical anglosajón a través de diversas generaciones de consumidores.

Tomaré como referencia la tipología comúnmente aceptada en la historiografía del musical de Broadway,

que comprende las *musical comedies* de principios del siglo xx, la conformación del *book musical* y el modelo de musical integrado consolidado en los años 40, el cine musical de mediados de siglo, el *concept musical*, el megamusical, el *jukebox musical* y algunas tendencias recientes. Teniendo en consideración las circunstancias en que cada uno de estos tipos o subgéneros fue (o no) asimilado en la cultura española, se revelan datos determinantes sobre los factores que caracterizan a cada uno de ellos, desde el propio planteamiento creativo (dramaturgia, plan compositivo, estilo musical) hasta la función de cada uno en la industria local, el perfil del público consumidor o su presencia en los medios. Dichos factores han sido cruciales en la conformación de la imagen del musical desde la perspectiva cultural española, condicionando el uso de sus etiquetas (tanto en el ámbito comercial como en el educativo) y definiendo la iniciativa artística y empresarial del teatro musical en la industria nacional.

Este trabajo forma parte de una investigación en curso destinada a comprender el funcionamiento de la industria del musical en España y sus implicaciones económicas, socioculturales, artísticas y pedagógicas.

Genre and stylistic expectations in the musical theater of Leonard Bernstein

Paul Laird (Kansas University)

Leonard Bernstein never felt confined by traditional conceptions of genre, including in the musical theater, where he regularly stretched expectations through accessing musical influences not usually associated with Broadway. He was not solely responsible for most genre designations when collaborating, but it demonstrates Bernstein's historical place to consider what genre each of his non-operatic shows are identified as on title pages, to ascertain what would have been expected in the music of those shows and then to note the composer's approach to the score.

On the Town (1944) and *Wonderful Town* (1953) are each a “musical comedy,” but both include music like that found in Bernstein's concert works, especially “New York, New York,” “The Wrong Note Rag,” and ballet music in *On the Town*. *Candide* (1956) is a “comic operetta”; Bernstein wrote a compendium of European dances that fits the genre, but he also included operatic numbers like “Glitter and Be Gay” and “Make Our Garden Grow.” *West Side Story* (1957), scheduled for a Madrid production next fall, is a “musical.” Its score shows wide influences, from the vaudeville of “Gee, Officer Krupke” to “Cool,” a blend of bop, cool jazz, and sophisticated counterpoint. Bernstein exercised more creative control over *Mass* (1971) and deemed it a “theater piece,” a sensible designation for a work that combines many elements and the widest musical influences of Bernstein's eclectic career. *1600 Pennsylvania Avenue* (1976) is a “musical play,” a moniker for serious shows that Bernstein used this one time, again drawing from the composer a large score featuring wide influences.

Leonard Bernstein never felt confined by traditional conceptions of genre, including in the musical theater, where he regularly stretched expectations through accessing musical influences not usually associated with Broadway. He was not solely responsible for most genre designations when collaborating, but it demonstrates Bernstein's historical place to consider what genre each of his non-operatic shows are identified as on title pages, to ascertain what would have been expected in the music of those shows and then to note the composer's approach to the score. Shows to be considered include: *On the Town* (1944), *Wonderful Town* (1953), *Candide* (1956), *West Side Story* (1957), *Mass* (1971), and *1600 Pennsylvania Avenue* (1976).

Virginia Almeida de Bessa (Universidade de São Paulo)

A principios del siglo xx, el teatro musical era el entretenimiento público preferido de la población de San Pablo, así como de otras metrópolis del mundo occidental. Revistas, burletas, operetas, sainetes, zarzuelas, etc. figuraban diariamente en la programación teatral de la ciudad. Sin embargo, los límites entre estos géneros no sólo eran imprecisos y variables, sino que también eran constantemente cuestionados, sobre todo en la prensa. “No es propiamente una burleta, como fue anunciado, ni se puede denominar íntegramente revista”, afirmaba el cronista del diario *O Estado de São Paulo* sobre la pieza *Gente moderna* (1918). Acerca de *Os Tribofeiros* (1921), informó el mismo periódico: “no es opereta [como fue anunciado] porque la simple inclusión de algunos números musicales en una comedia de costumbres no le da esa calidad”. Objeto de intensa disputa, la clasificación de los géneros implicaba no sólo criterios formales o temáticos, sino también criterios comerciales (agrado del público), morales (tipo de humor empleado, grado de exposición de los cuerpos femeninos), performáticos (uso o no de “morcillas” por los actores, calidad de la ejecución musical), étnicos (empleo de convenciones alusivas a un pueblo o nación) y estéticos (originalidad del texto y la música, pretensión artística de los autores). Con base en un extenso levantamiento realizado en la prensa de la época, en esta comunicación pretendo discutir cuáles eran los elementos considerados más decisivos por los paulistanos en la distinción entre los géneros. Adicionalmente veremos que la definición de tales fronteras guardaba relación con disputas culturales y sociales más amplias, entabladas en la ciudad durante el mismo periodo.

La comedia como género de teatro musical. Propuesta de definición del género a través del estudio de la cartelera de las décadas centrales el siglo XVIII

Antonio Soriano (Universidad Complutense de Madrid)

A pesar de los numerosos estudios sobre el teatro madrileño del siglo xviii, aún no conocemos el porcentaje de música que formaba parte del teatro público. Aunque tratamos asiduamente la gran mayoría de géneros que en él convivían (entremés, sainete, zarzuela, ópera...), aún falta por estudiar un género clave: la comedia. La comedia es el género más representado en los teatros públicos madrileños, tal y como lo atestigua la cartelera teatral. Las partituras conservadas de comedias, las didascalias en los libretos, la presencia de músicos en las representaciones, entre otros muchos elementos, atestiguan que había música asociada a la comedia en el siglo xviii. Pero la falta de estudios concretos dedicados al género crea un interrogante difícil de responder: ¿es la comedia un género de teatro musical o, por el contrario, es un género teatral con presencia musical puntual?

Esta comunicación trata de dar respuesta a esta cuestión enormemente compleja, a partir de las conclusiones extraídas del estudio de la cartelera teatral de los teatros públicos, particularmente las de los años centrales del siglo xviii. Un estudio pormenorizado de cuestiones como la cantidad de música conservada de estos años teatrales o la cantidad de didascalias musicales presentes en los textos proporcionará una serie de conclusiones que servirán para dilucidar cómo de musical es el teatro público en el Madrid del mediados del Siglo de las Luces.

Sesión 4. Géneros en movimiento

Genres in motion

Géneros de ida y vuelta por el Mediterráneo: las compañías italianas de opereta en la España de la Restauración

Enrique Mejías (Archivo SGAE / Universidad Complutense de Madrid)

Desde mediados de los años setenta del siglo xix hasta bien entrado el siglo xx numerosas compañías italianas de opereta circularon por toda España. Se trataba de conjuntos estables –frecuentemente familiares– que, amén de gozar de un enorme éxito por sus impecables puestas en escena e interpretaciones, siempre hicieron gala de un muy desprejuiciado criterio a la hora de conformar sus repertorios. Sus programaciones se nutrían por igual de traducciones de operetas francesas, vienesas, naturalmente italianas, pero también españolas e incluso inglesas. Así, durante décadas, estas compañías dieron a conocer en España primicias tan ¿diferentes? entre sí como *La figlia del tamburo maggiore* (Offenbach), *Una notte a Venezia* (Strauss II), *Il mikado* (Sullivan), *I granatieri* (Valente) o *Il duetto dell’Africana* (Fernández Caballero).

En nuestra presentación profundizaremos en el conocimiento de algunas de estas compañías, hoy desconocidas, desde el punto de vista de su modelo empresarial, su movilidad geográfica, las puestas en escena, etc. Se analizarán algunos de sus repertorios a lo largo de los años prestando especial atención a aspectos de recepción de los mismos. Lo que pretendemos, en definitiva, es reflexionar y discutir etiquetas genéricas como *opéra-bouffe*, *Wiener Operette*, *Savoy Opera* o, desde luego, “nuestra” zarzuela, innegablemente cargadas de cierto poso nacionalista en la historiografía musicológica más convencional y divulgada.

Immigration themes in non-English-language ethnic musical theater in the US, circa 1840-1940

John Koegel (California State University, Fullerton)

A multitude of immigrant-oriented, non-English-language ethnic musical theaters flourished in the United States from the time of large-scale German immigration in the 1840s to the outbreak of World War II. Most European, several East Asian and Middle Eastern, and many Spanish-speaking immigrant groups promoted their own musical theater repertoires as a source of entertainment, artistic edification, and national pride, and as a means for accommodation and assimilation within dominant U.S. Culture. Tension existed between repertoires and national origins. Operas, operettas, musical comedies, revues, and folk plays with music imported from the original homeland competed with works composed for and about U.S. immigrant audiences. Classical drama and popular musical theater coexisted and clashed. The debate about ethnic identity versus cultural assimilation was a continuous factor on the immigrant stage. This paper highlights common threads in these disparate theatrical traditions; shows how musical theater eased the entrance of immigrants into U.S. society; and presents several case studies of the immigrant theme in the ethnic musical—on Yiddish and German musical stages in New York, and in Spanish and Mexican theaters in New York and Los Angeles. I also suggest concrete ways in which this vast, little-known history can be incorporated into the current scholarly examination of the American musical theater.

Sesión 5. ¿Zarzuela u ópera cómica?
Zarzuela or comic opera?

Zarzuela: nom commun

Isabelle Porto (Université de Tours)

La voz francesa “zarzuela”, debido a la historia del género y a sus vínculos con la ópera cómica, se encuentra muy a menudo en la prensa francesa del siglo XIX. Resulta interesante medir la distancia entre estas ocurrencias en la prensa especializada francesa y la literatura enciclopédica –entendemos diccionarios pero también trabajos literarios orientados en el sentido de las palabras– desde finales del siglo XIX hasta hoy.

No se trata de comparar estas definiciones con la realidad del repertorio, sino de observar la evolución de la palabra hasta que la “Réforme de l’orthographe” de 1990, aplicada en 2015, le añadió un acento, transformándola en “zarzuéla” sobre el modelo de la voz “opéra” en francés. Indican los autores a propósito de las palabras transformadas: “Implica que pierdan ciertos rasgos ‘exóticos’ y que entren en las normas de la grafía francesa”.

No cabe duda de que la lexicografía es reveladora de un imaginario colectivo. Un ejemplo relevante, entre otros, es el de *Bardadrac*, del célebre crítico Gérard Genette, quien consagra una página al término “zarzuela”, justificando su autor sus elecciones como tantas “epifanías contingentes”.

Opéra-comique, opera buffa y tradición teatral hispánica en el resurgir de la zarzuela decimonónica: *Colegialas y soldados* y *El duende* (1849)

Ramón Sobrino y M^ª Encina Cortizo (Universidad de Oviedo)

El regreso al Madrid a finales de la década de los cuarenta del siglo XIX del joven compositor Rafael Hernando abre una nueva línea de desarrollo del teatro lírico en castellano. El compositor regresa de su etapa formativa en París con la intención expresa de crear una *grand opéra* española a la manera de lo que había visto en los teatros del país vecino, pero cambia de rumbo ante la realidad matritense, y aprovecha las condiciones teatrales existentes para conseguir estrenar obras líricas en dos actos, inexistentes en la primera mitad del siglo. Así, tras el éxito obtenido por su primer estreno madrileño, la obra en un acto, *Palo de ciego* (1849), escrita en colaboración con Juan del Peral, Rafael Hernando logra nueva fortuna crítica con las dos primeras zarzuelas en dos actos, *Colegialas y soldados* –compuesta sobre un texto de Pina y Lumbreras– y *El duende* –sobre texto de Luis Olona–. Analizaremos los elementos dramáticos de ambas obras tratando de profundizar en sus diversos modelos líricos, con elementos procedentes tanto de la ópera-comique, género bien conocido por Hernando al haber trabajado en París como director del coro del teatro dedicado a dicho género, como de la *opera buffa* italiana coetánea, género cultivado también en el Théâtre-Italien de la capital del Sena. El trabajo plantea también qué elementos propios de la tradición dramática del teatro español precedente y coetánea –tanto lírico como declamado– se rastrean en estas obras. Y discute la cuestión nominal respecto a la denominación de ambas obras como “Zarzuelas restauradas” que Hernando propone y defiende.

Judith Ortega (ICCMU)

Muchas de las obras que permanecen años en el repertorio lo hacen incorporando modificaciones, en algunos casos muy sustanciales. Esto implica un problema evidente a la hora de determinar sus elementos de cara a su adscripción a un determinado género. Esta comunicación se centra en el análisis de un ejemplo concreto de estas prácticas, que nos permitirá plantear y discutir la definición genérica de la obra y su estrecha relación con diversos géneros como el sainete y la tonadilla.

La obra que analizamos es *La gitanilla fingida*, opereta de Blas de Laserna, estrenada el 25 de noviembre de 1799 en el Teatro de la Cruz (Madrid). Este título fue repuesto en numerosas ocasiones, llegando a interpretarse decenas de veces hasta 1843. La mayor parte de sus representaciones tuvieron lugar en Madrid, pero también en Mallorca y Cádiz.

La gitanilla aparece definida de diferente forma tanto en las fuentes musicales y textuales conservadas como en la prensa y en la bibliografía, siendo etiquetada con términos tan diversos como opereta, ópera, ópera nacional, zarzuela, comedia, sainete o simplemente como pieza.

Durante el tiempo que estuvo en el repertorio fue sometida a continuos cambios. A partir de la estructura original de la obra que ha sido posible reconstruir con el libreto de 1799, analizaré las modificaciones introducidas en la música y la procedencia de los números añadidos sobre la propuesta inicial del compositor. Esto permitirá plantear la estrecha relación entre distintos géneros de música teatral de finales del siglo XVIII y primeras décadas del XIX, y conectar este repertorio con el género de la zarzuela de mediados del siglo XIX.

Los inicios de un “teatro de variedades” en el Madrid del siglo XVIII

Cristina Roldán Fidalgo (Universidad Autónoma de Madrid)

Durante el siglo XVIII se desarrolla en los coliseos madrileños un género teatral cuyo propósito era el de satisfacer los variados gustos del auditorio. Recibía indistintamente el nombre de “folla” o “miscelánea”, y se caracterizaba por aunar números declamados (como pasos de comedias y romances); números musicales (desde arias, a tonadillas, *intermezzi*, e incluso zarzuelas); y danzas foráneas y/o autóctonas. Por tanto, más que un género teatral en sí mismo, se trataba de un “género de géneros”. Bien podía afectar a la configuración tradicional de la jornada teatral, la cual dejaba de componerse de una obra dividida en actos por intermedios, para convertirse en una auténtica sucesión y yuxtaposición de obras y números breves de variada naturaleza; o bien adoptar el formato de géneros de teatro breve como el sainete o la tonadilla.

La presente comunicación, que se encuadra en una investigación predoctoral que se está llevando a cabo en la actualidad, pretende analizar la configuración de la folla y la miscelánea, superando la rígida clasificación en géneros teatrales, para tratar de dotar de un sentido a este tipo de dramaturgia fragmentaria. Para ello se partirá de las fuentes literarias y musicales de follas y misceláneas que se conservan entre los fondos de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid y la Biblioteca Nacional de España.

Sesión 5. Las fronteras de la ópera / Opera frontiers

Tragicomedy in Early Eighteenth-Century Italian Opera: a Neglected Issue of *Gattungsgeschichte*

Livio Marcaletti (University of Vienna)

When addressing 18th-century Italian opera, music historiography typically establishes a dichotomy between opera seria and opera buffa, using these modern labels instead of the original categories. Applied to operas written at the beginning of the century, these labels tend to level out the variety of genera mixta resulting from the experimentation of librettists, especially in Venice and Vienna: tragicommedia per musica, dramma comico-pastorale, opera serioridicola per musica, scherzo drammatico, dramma tragichissimissimo etc. Coeval writings also suggest a tripartition of operatic genres instead of a dichotomy: in *Der vollkommene Capellmeister* (1739), Johann Mattheson distinguishes between *Trauerspiel* (*tragoedia*), *Lustspiel* (*comoedia*) and *Strafspiel* (*satyra*), mentioning Viennese *tragicommedia per musica* as an example of the latter genre. In general, tragicomic operas mix elements of tragedy and comedy in different ways according to their disparate models: Euripidean tragedy with a happy ending, satirical drama, Plautian tragicomedy as a comedy with gods and kings, Guarini's pastoral tragicomedy, Spanish romance, French comedy, etc. Furthermore, some early 18th-century *drammi per musica*, such as those written by Matteo Noris around 1700 in Venice, maintain comic elements in the plot while eliminating buffo characters from the *dramatis personae*: the results sometimes resemble high comedies such as the French comédie-heroïque rather than actual tragedies with happy endings. Basing on dramaturgic analysis and the coeval literary debate on libretti, this paper aims to overcome the traditional dichotomy between *opera seria* and *opera buffa* by suggesting a classification that renders justice to the existence of a broader palette of *genera mixta*.

“Opera or what?” Ambiguities in the idea of London “opera” after 1800

Michael Burden (University of Oxford)

Defining “opera” in London in the early 19th century is fraught with difficulty. For much of the 18th and 19th centuries, the performance of all-sung Italian opera in London was focussed in the King's Theatre, sited on the corner of the Haymarket and Pall Mall, on what was then the very outer edge of London's West End, and for much of the 18th and 19th centuries, it remained London's premiere venue for ‘high end’ opera and dance. In contrast, London's two other main theatres – for much of the century, the Theatres Royal of Drury Lane and Covent Garden – both operated under Royal patents, granted by Charles II.

The repertory of the three theatres was also divided: the Theatres Royal were “mixed” houses, while the King's Theatre was limited to Italian opera. Drury Lane and Covent Garden staged spoken drama, opera in English, oratorios, dance, and other genres that had brief flowerings before withering on the vine; these included pantomime, ballad opera, and burletta. Such a bald listing does, however, hide the extent to which such spoken drama employed music; going to a performance of a play at one of the patent houses could involve some music before the play, some songs in the play, some inter-act and dance numbers, and an all-sung afterpiece. With Shakespeare's *The Merry Wives of Windsor* and an afterpiece called *The Oracle at Drury Lane* on 10 May 1754, for example, the advertised singing included *Mary Scot*, a *Scots Cantata*, and *Hooly and Fairly*, plus the dance, *The Country Amusements*, and a final *Minuet* to close the whole programme. The two houses competed both for repertory and audiences. Meanwhile, in accordance with the licence, the Opera House kept up its almost unvarying diet of Italian opera seria, adapted for the London stage.

This paper will return to the London repertories, looking again at how the different genres were defined, and how these reflected the restrictions imposed by the venues.

More about the opera libretto reading (on the example of Russian opera)

Anna Stetsenko (University of Rome “Tor Vergata”)

Considering that such a relatively young scientific discipline as librettology is not a branch only of Musicology, but also (and rather more) of Literary Studies, it is very important to define border between “literariness” and “musicality” of the genre of opera libretto. To clarify this border the paper aims to analyze the transformation of the genre depending on the context of its communication with a recipient. The main idea of the paper is based on the conclusion that the greatest peculiarity of the libretto consists exactly in its capacity do stand out from this context. So, the theater spectator has to deal with the literature that is embodied in a form of a “small book” and the simple reader is obliged to concern with the music theater, as the opera libretto follows it dramaturgical rules and often uses its special terminology.

After answering the questions why, when and how should the libretto text be read we will be able to delineate its limits and potentialities as literary genre.

Genre consciousness in the Napoleonic theatre

Katherine Hambridge (Durham University)

Among the many trends dated “c. 1800” is the modern rejection of the generic, exemplified by Friedrich Schlegel's insistence that “every work is its own genre”. My paper revisits this canonic moment from an alternative perspective: the unruly generic transformations and musical practices in Paris's theatres. The relaxation of licencing laws in 1791 had fuelled a huge proliferation of both theatres and genres; in 1806-7, however, Napoleon re-introduced a strict regulation of the theatrical economy by distributing particular genres between only eight theatres; genre divisions were again asserted on the basis of subject matter and the role and proportion of spoken word and music.

Taking both works and discourse in the years immediately following the reorganization – including a number of plays in which genres were personified onstage – I explore how, and to what extent, categories of genre shaped the use and reception of music as a dramatic medium. In Martainville's *Le Mariage du mélodrame et de la gaîté* (1808), for example, a personification of the Théâtre de la Gaîté uses vaudeville techniques and melodies from opéras-comiques to debate the qualities of her competing generic suitors “le petit vaudeville” and “le mélodrame”. This knowing, meta-theatrical entertainment reveals awareness both of the artificiality of generic and institutional boundaries, and of the generic associations attached to certain musical vocabularies, forms, and effects. The examination of such “genre consciousness” among institutional committees, creators and audiences opens up new ways of engaging with established narratives of nineteenth-century generic experimentation.

DIRECTORES

Pilar Espín Templado

Víctor Sánchez

Álvaro Torrente

ORGANIZACIÓN

Cristina Aguilar

Carlos González Ludeña

Zoila Martínez Beltrán

Antonio Soriano Santacruz

PROYECTOS I+D

MadMusic: *Espacios, géneros y públicos de la música en Madrid, ss. XVIII-XIX*. Comunidad de Madrid, S2015/HUM-3483

MuTe: *Música teatral en España: géneros, continuidades e interacciones (1680-1914)*. Ministerio de Economía y Competitividad, HAR2016-80768-P



CONTACTO

across.labels@gmail.com

INSCRIPCIÓN

<https://goo.gl/forms/vE1VA9Yc4OrzKg8h1>

WEBSITE

<https://iccmu.es/investigacion/proyecto-madmusic-3/proximas-actividades-madmusic/congreso-across-labels/>

