

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP

Instituto de Artes de São Paulo

Atilio Goltardo da Rocha Junior

UNA CHITARRA ALL'OPERA:

Inter-relações entre um instrumento e um gênero musical

São Paulo

2024

Atilio Goltardo da Rocha Junior

UNA CHITARRA ALL'OPERA:

Inter-relações entre um instrumento e um gênero musical

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Artes, São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Música.

Linha de pesquisa: Performance

Orientadora: Profa Dra. Gisela Gomes Pupo Nogueira

São Paulo

2024

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação
do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

R672c Rocha Junior, Atilio Goltardo da, 1983-

Una chitarra all'opera : inter-relações entre um instrumento e um
gênero musical / Atilio Figueira da Rocha. -- São Paulo, 2024.
147 f.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Gisela Gomes Pupo Nogueira.

Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Ópera. 2. Violão. 3. Música para guitarra. 4. Teatro musical. I.
Nogueira, Gisela Gomes Pupo. II. Universidade Estadual Paulista,
Instituto de Artes. III. Título.

CDD 787.87

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

Atilio Goltardo da Rocha Junior

UNA CHITARRA ALL'OPERA:

Inter-relações entre um instrumento e um gênero musical

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Música.

Área de concentração: Práticas Interpretativas.

Data da defesa: 06/03/2024.

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Gisela Gomes Pupo Nogueira

UNESP – Instituto de Artes – Campus de São Paulo

Prof^a. Dr^a. Ledice Fernandes de Oliveira Weiss

CCMP

Prof. Dr. Gilson Uehara Antunes

UNICAMP

Dedico este trabalho ao Professor Doutor Fabio Miguel, *in memoriam*.

Agradecimentos

Agradeço a meus pais, à Silvia, a meus alunos, à amiga Ivy Szot, à minha orientadora Gisela Nogueira e aos professores Ledice Fernandes, Leonardo Martinelli e Gilson Antunes pelos preciosos conselhos durante as bancas.

Também aos colegas Gian Lucca Rocha, Marcus Loureiro e Rafael Barrera pelas participações inestimáveis no recital final.

Resumo

O objetivo desta tese é analisar a confluência e a relação existentes entre a música de cena, particularmente mas não só a ópera, e a guitarra. Nossas principais referências foram, no período barroco, os trabalhos de EISENHARDT 2015 e PAGE 2017, e no século XX o trabalho de WEISS 2013. Desde os princípios da história da ópera temos guitarras inseridas em obras deste repertório de maneira curiosamente frequente, e uma vez que este instrumento não é comumente parte integrante da orquestra sinfônica, viemos através deste estudo buscar possíveis significações desta relação. O estudo foi feito separando as aparições do instrumento em três categorias que refletem as maneiras como o instrumento foi representado nas obras de cada um dos três períodos estudados: a guitarra cênica no período barroco, guitarra tipo nos períodos clássico e romântico e guitarra protagonista no século XX. Também escolhemos uma obra representativa de cada período\categoria para uma análise aprofundada, e em seguida apresentamos as demais obras em quadros para uma entabulação sistemática e análise dos dados depreendidos.

Palavras-chaves: guitarra clássica; ópera; teatro musical; performance; violão.

Abstract

The objective of this thesis is to analyze the confluence and the relationship existing between scene music, particularly but not only the opera, and the guitar. Our main references in the Baroque period are the works of EISENHARDT 2015 and PAGE 2017, and in the 20th century the work of WEISS 2013. Since the beginnings of the history of opera, guitars have been inserted into the repertoire in a curiously frequent way. Since this instrument is not commonly part of the symphonic orchestra, this study aims to seek for possible meanings for this relationship. The study has been made by sorting out the instrument's appearances into three categories that reflect the ways in which the instrument was represented in the works of each of the three periods studied: the scenic guitar in the Baroque, type guitar in Classicism and Romanticism and protagonist guitar in the 20th century. We also chose a representative work of each period/category for thorough analysis, followed by other works presented in frames for systematic intabulation and analysis of the inferred data.

Keywords: classical guitar; opera; musical theater; performance; guitar.

Lista de ilustrações

Figura 1 - Guitarra barroca.....	19
Figura 2 - sistema alfabeto.	20
Figura 3 - Tablatura de guitarra barroca.....	20
Figura 4 - guitarra romântica.....	21
Figura 5 - Partitura para guitarra	21
Figura 6 - Guitarra moderna.....	22
Figura 7 – Henry Purcell, To the hills and the vales.	26
Figura 8 - Alfabeto per la chitarra alla Spagnola.	27
Figura 9 - Henry Purcell, Fear no Danger.	28
Figura 10 - Henry Purcell, Pursue thy conquest, Love.	29
Figura 11 - Gittar Chaconny, reconstituição.	29
Figura 12 - Il Sant'Alessio, gravura 1.....	33
Figura 13 - Il Sant'Alessio, gravura 2.....	34
Figura 14 - Lully, Concert de guittares.	35
Figura 15 - Lully, Huitième entrée.....	37
Figura 16 - Capa do disco "Il barbiere di Siviglia" com Plácido Domingo.	43
Figura 17 - Rossini, Ecco ridente in cielo, Andante.....	46
Figura 18 - Rossini, Ecco ridente in cielo, Allegro.	47
Figura 19 - Antoine Watteau, La partie carrée.....	49
Figura 20 - Paisiello, Cavatina.	52
Figura 21 - Paisiello, Duetto.	53
Figura 22 - Grétry, couplets.	54
Figura 23 - Weber, Abu Hassan.	55
Figura 24 - Cherubini, Les Abécérages.....	57
Figura 25 - Weber, Oberon.	58
Figura 26 - Nota de 10 francos com o retrato de Berlioz.	60
Figura 27 - Berlioz, Benvenuto Cellini, 1º excerto.....	62
Figura 28 - Berlioz, Benvenuto Cellini, 2º excerto.....	63
Figura 29 - Kűffner - Six airs favoris de Le Duc d'Olonne.	64
Figura 30 - Auber, Cavatine, scène et sérénade.	65
Figura 31 - Auber, mudança de clave no meio da parte de guitarra.....	66
Figura 32 - Donizetti, Serenata e notturno.	67
Figura 33 - Donizetti, guitarras em Don Pasquale.	67
Figura 34 - Bizet, Don Procopio.	68
Figura 35 - Berlioz, Improvisation et chœur à boire.	70
Figura 36 - Berlioz, chœur lointaine.....	71
Figura 37 - Wagner - Partes de alaúde em Die Meistersinger.....	72
Figura 38 - Ginastera, excertos da sonata para guitarra.	73
Figura 39 - Verdi ,Otello.....	74
Figura 40 - Verdi, Falstaff.....	75
Figura 41 - Reznicek, Donna Diana, 1º excerto.....	76
Figura 42 - Reznicek, Donna Diana 2º excerto.....	77
Figura 43 - Charpentier, Louise.	78

Figura 44 - Charpentier, Louise - partes de guitarra em clave de fá.	79
Figura 45 - Falla, La vida breve.	80
Figura 46 - Cartaz de Don Quichotte, por Georges Rochegrosse.	82
Figura 47 - Massenet, Don Quichotte	82
Figura 48 - Schreker - Der ferne klang.....	84
Figura 49 - Schreker - Das spielwerk.....	86
Figura 50 - Reznicek, Ritter Blaubart.	87
Figura 51 - Ritter Blaubart, partes de alaúde.....	88
Figura 52 - Schreker, Irrelohe.	89
Figura 53 - Reznicek, Benzin.....	91
Figura 54 - Pablo Picasso - le Vieux guitariste aveugle.	93
Figura 55 - Die Welt, 1º excerto.	98
Figura 56 - Die Welt, 2º excerto.	99
Figura 57 - Die Welt, 3º excerto.	100
Figura 58 - Die Welt, 4º excerto.	101
Figura 59 - Der Cimarrón, 1º excerto.	101
Figura 60 - Der Cimarrón, 2º excerto.	102
Figura 61 - Der Cimarrón, 3º excerto.	103
Figura 62 - Der Wald, 1º excerto.	104
Figura 63 - Der Wald, 2º excerto.	106
Figura 64 - Die freuen, excerto nº 1.....	108
Figura 65 - Die pfarrer, excerto nº 1.	109
Figura 66 - Die pfarrer, excerto nº 2.	110
Figura 67 - Die schlechte sieg, excerto nº 1.....	111
Figura 68 - Die schlechte sieg, excerto nº 2.....	112
Figura 69 - Kagel, Duo.....	114
Figura 70 - Aperghis, La tragique histoire du nécromancien Hyeronimo et de son miroir.....	118
Figura 71 - We come to the river, tema do desertor.....	123
Figura 72 - We come to the river, tema da velha.	123
Figura 73 - We come to the river, tema do soldado 2.	124
Figura 74 - We come to the river, frases cantabile da guitarra clássica.	124
Figura 75 - Stokhausen, Der jahreslauf.....	126
Figura 76 - Der jahreslauf, parte de guitarra.	127
Figura 77 - Lachenmann, ...Zwei gefühle...	130
Figura 78 - Paul Klee, Angelus novus.....	135
Figura 79 - Ferneyhough, Shadowtime.	136
Figura 80 - Acorde que não consta do sistema alfabeto.....	150

SUMÁRIO

1	Introdução	12
2	Procedimentos metodológicos e referenciais teóricos.....	17
2.1	Delimitação dos objetos.....	17
2.1.1	O instrumento	17
2.1.2	O repertório.....	22
3	Período barroco – guitarra cênica.....	24
3.1	A guitarra cênica em <i>Dido e Aeneas</i> de Henry Purcell	25
3.2	Quadros com dados das obras estudadas.....	32
3.3	Considerações parciais	39
4	Períodos clássico / romântico	40
4.1	A guitarra tipo em <i>o barbeiro de Sevilha</i> de Gioachino Rossini	42
4.2	quadros com dados das obras estudadas	51
4.3	Considerações parciais	91
5	Séculos XX e XXI.....	93
5.1	O protagonismo da guitarra em <i>El Cimarrón</i> de Hans Werner Henze	95
5.1.1	<i>Die Welt</i> – O cosmos, o início de tudo e os deuses.....	97
5.1.2	<i>Der Cimarrón – Tiempo de Habanera</i> e a sensualidade.....	101
5.1.3	<i>Der Wald</i> – toque Lucumi, a Babalú-Ayé: invocação do orixá das florestas	104
5.1.4	<i>Die frauen</i> – As mulheres e o <i>son Cubano</i>	107
5.1.5	<i>Die Pfarrer</i> – Monodia e ironia.....	108
5.1.6	<i>Die schlechte Sieg</i> – A banda militar comemora a "má vitória"	110
5.2	quadros com dados das obras estudadas	112
5.3	Considerações parciais	138
6	Considerações finais.....	141
	Referências bibliográficas	144
	APÊNDICE A - Recital	149
	APÊNDICE B - Ficha técnica do recital	152

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa foi realizada de maneira bastante atípica, pois iniciou-se juntamente com a pandemia do COVID-19, por isso nosso acesso a acervos e bibliotecas foi bastante prejudicado; ainda assim, pudemos encontrar uma grande quantidade de repertório, bibliografia e gravações em acervos como o IMSLP, programas como o *Soulseek* e catálogos como o *Pocci* e o *Sheerpluck*¹.

Porém, o que nos motivou a realiza-la, fornecendo também o ponto de partida, foi o trabalho de STANEK 2004, que discute aparições da guitarra em óperas de diversos períodos e deu-nos os primeiros nomes de obras que continham o instrumento. Chegamos a seguir à lista de NAGYTOTHY-TOTH 1984, publicada no volume 11 nº 4 da revista *soundboard* com um número bem maior de óperas, as quais checamos página a página as grades de todas as edições de que pudemos dispor, e que ampliou muito o repertório com o qual passamos a trabalhar. Os trabalhos de EISENHARDT 2015 e WEISS 2013 trouxeram mais obras, já com considerações e análises aprofundadas, embora com abordagem e objetivos fundamentalmente diferente dos nossos, e finalmente chegamos aos catálogos acima mencionados.

Estes últimos catálogos apresentam uma questão metodológica de certa complexidade, pois possuem um número muito grande de entradas na busca por palavras-chave como *scenic works*. Seria pois inviável trabalhar com todas as obras constantes nestes catálogos por uma série de razões como: dificuldade de acesso a partituras, espalhadas em bibliotecas do mundo todo, muitas nunca havendo sido publicadas, falta de espaço e tempo nesta tese, ser um trabalho que transcende em muito nossa proposta, ser um catálogo constantemente atualizado, e, portanto, impossível acompanhá-lo em um trabalho fechado como uma tese e, enfim, a pura quantidade de mais de 400 obras encontradas. Fica, porém, o apelo e abertura para futuras pesquisas deste ou de outros pesquisadores.

No decorrer desta tese, nos proporemos a demonstrar e discutir três hipóteses principais intrinsecamente relacionadas em sua essência: 1. Desde os primórdios históricos da guitarra e da ópera, compositores têm sistematicamente inserido guitarras em suas composições cênicas,

¹ Respectivamente <http://www.vpmusicmedia.com/> e <https://www.sheerpluck.de/>. Note-se que ambos são de iniciativas particulares, não envolvendo necessariamente pesquisa acadêmica ou associação a alguma instituição. Possuem, entretanto, grande valor para início de uma pesquisa, pois são bienalmente atualizados, além de ter por objetivo a catalogação sistemática de todas as obras compostas nos séculos XX e XXI que contenham guitarras em sua instrumentação.

mesmo que, via de regra, este instrumento não faz parte dos conjuntos orquestrais que costumam associar-se e prover a música instrumental para tais obras; 2. A inserção deste instrumento nestas obras relaciona-se intimamente com seu percurso histórico, posicionamentos sociais, representações simbólicas e referenciais, colocações dentro do imaginário popular e 3. O instrumento sempre aparece representado de acordo com uma das três categorias expostas a seguir respectivamente a um período histórico: **guitarra cênica** no barroco, **guitarra tipo** no classicismo/romantismo e **guitarra protagonista** no século XX.

Os três termos, **guitarra cênica**, **guitarra tipo** e **guitarra protagonista** foram cunhados pelo presente pesquisador de acordo com o seguinte critério etimológico: **guitarra cênica** – uma guitarra que tenha relação com cena ou representação teatral, ou seja, tal representação seria mais importante que a própria música, por princípio objetivo primordial de uma guitarra; **guitarra tipo** – segundo o dicionário Houaiss, um dos possíveis significados da palavra tipo seria “coisa ou indivíduo que possui em grau elevado os caracteres distintivos de uma classe, um grupo, etc.; símbolo”. Poderíamos também encaixar nesta categoria uma das noções de estereótipo fornecida pelo mesmo dicionário: “algo que se adapta a um padrão fixo e geral”; **guitarra protagonista** – o termo “protagonista” deve ser compreendido aqui no sentido de um dos condutores do discurso, não necessariamente o personagem principal de uma obra, o “indivíduo que tem papel de destaque num acontecimento”, portanto. Os termos são aplicados da seguinte maneira:

a) **Guitarra cênica** - o instrumento aparece apenas como elemento cênico, podendo ou não ser tocado, mas sem música escrita especificamente para ele. É predominante no período barroco, como em "*Il Sant'Alessio*" de Stefano Landi.

b) **Guitarra tipo** – o instrumento aparece em alguma situação estereotipada, como uma cena pastoral ou uma serenata. O comum nestes casos é que tenhamos uma ou duas cenas com o instrumento em toda a ópera e que a orquestração seja muito suave ou cesse completamente, deixando apenas a guitarra e o(s) cantor(es). As partes do instrumento são extremamente simples, constando de simples acordes, normalmente arpejados, em harmonias básicas, emulando um estilo "popular" estereotipado de execução. Predomina no repertório clássico-romântico, finais do séc. XVIII, séc. XIX inteiro. Como exemplo, podemos mencionar *O barbeiro de Sevilha* de G. Rossini e *Don Pasquale*, de Gaetano Donizetti.

c) **Guitarra protagonista** – temos a presença do instrumento durante parte significativa da obra, com partes escritas especificamente para ele, utilizando-se de seus recursos timbrísticos

e idiomáticos e gestuais próprios. Os maiores exemplos encontram-se a partir da segunda metade do séc. XX, como em *El Cimarrón*, de Hans W. Henze.

Conforme nossa pesquisa avançou, comprovamos que de fato em cada estilo\período o instrumento aparecia unicamente da maneira descrita em cada uma das representações acima descritas. Assim sendo, procuraremos, no decorrer desta tese, comprovar a ligação da música cênica do período barroco com a **guitarra cênica**, nos períodos clássico e romântico, ou o século XIX (uma vez que ambos os períodos possuem em comum esta característica) com a **guitarra tipo**, e o século XX com a **guitarra protagonista**.

O século XX possui algumas exceções atreladas principalmente aos movimentos neoclássico e neorromântico e que utilizam uma **guitarra tipo** que foram deliberadamente deixadas de fora. São as obras *Wozzeck* de Alban Berg, que possui uma **guitarra tipo** em uma “banda de taverna” em algumas cenas; *Paul Bunyan* de Benjamin Britten, que possui uma ária com acompanhamento de guitarra em arpejos de acordes com funções tonais elementares, também caracterizada como guitarra tipo; *le Rossignol* de Igor Stravinsky, que possui a indicação de uma guitarra (*ad lib.*) a qual, nas poucas vezes que é utilizada nesta obra mal pode ser ouvida; *die Dreigroschenopera* de Kurt Weill que possui um “*string player*” o qual deve executar banjo, cello, guitarra, guitarra havaiana e bandolim²; *Palestrina* de Hans Pfitzner e duas obras de Bernd Alois Zimmermann – o *ballet Musique pour les soupers du roi ubu* e a ópera *Die soldaten*, que também possuem guitarras em bandas inseridas em meio à orquestra.

Procuraremos, então, contar a história de como este instrumento, tão intimamente relacionado à voz humana e de cujas incertas origens tão polemicamente se especula passa, de delicado realizador de simples padrões de acordes em “batidas”, às vezes quase como um elaborado enfeite ou brinquedo, a potente instrumento de concerto, capaz de fazer frente a uma orquestra como solista ou encher de som uma moderna sala com um público de 400 pessoas; como este instrumento, em sua origem associado às pessoas pobres ou de má reputação, ao lupanar e ao diabo, passa a ser o querido dos grandes monarcas absolutistas, instrumento da moda nas grandes cortes, até sua aceitação como instrumento real, digno de figurar em todas as séries de concertos e nos cursos de todas as universidades de música e conservatórios do mundo.

² Na verdade Kurt Weill utiliza a guitarra em várias de suas obras; optamos por excluir este compositor da presente pesquisa, entretanto, por sua música estar mais atrelada ao musical, ao *jazz* e à música de cabaré que à música cênica erudita de concerto, da mesma maneira que ocorre com os musicais *Broadway* de maneira geral, e que foi explicado à página anterior.

A estrutura da tese, portanto, será a seguinte: primeiramente definiremos com mais clareza nossos objetos de estudo: de qual (is) instrumento (s) estamos falando quando utilizamos o termo “guitarra” e qual o motivo de preferirmos este termo a “violão”, e a quais repertórios nos referimos ao utilizar o termo mais genérico “obra cênico-musical”, além do motivo para a utilização de tal terminologia.

Dividiremos, a seguir, as obras escolhidas em três grandes períodos/estéticas que referem-se respectivamente a três modos gerais de representação da guitarra: período barroco – **guitarra cênica**; período clássico/romântico – **guitarra tipo** e séculos XX/XXI – **guitarra protagonista**, divisão esta realizada com o objetivo de demonstrar com maior clareza de que maneira o instrumento é inserido nas obras escolhidas e de que maneira esta inserção reflete o percurso histórico da guitarra do modo como é apresentado nestas obras

Sobre as relações entre a guitarra e a música cênica no período barroco, nosso principal referencial teórico é o trabalho de EISENHARDT 2015. Nos séculos XX e XXI, o trabalho de WEISS 2013. Ambos autores trabalharam as representações da guitarra em obras musicais cênicas de maneira bastante aprofundada em seus respectivos períodos, por isso vamos nos reportar e dialogar com suas pesquisas de maneira contundente e recorrente; serão nossos pontos de partida para a discussão aqui apresentada nestes períodos. Já o período clássico/romântico carece de uma bibliografia específica sobre a relação guitarra/música cênica, e por esse motivo procuraremos ser mais sistemáticos aqui, procurando todas as obras cênicas que possuam guitarras, além de investigar algumas preciosas referências bibliográficas complementares.

Buscando a compreensão da presença da guitarra nas obras abordadas, apresentaremos um quadro com obras representativas de todos os períodos abordados, contendo os seguintes dados: contexto, enredo, situações em que a guitarra aparece e simbologia da guitarra. Tais dados serão comparados e analisados com a finalidade de comparar as representações do instrumento no repertório, demonstrando a quais processos referenciais ele se reporta com mais frequência: em quais situações, associado a quais personagens e contextos e como são as partes por ele executadas. Além disso, procuraremos uma obra representativa de cada repertório e que demonstre de maneira mais clara as referidas representações do instrumento para nos determos com mais detalhes em uma discussão mais aprofundada de alguns aspectos cruciais para apoiar nossas hipóteses, acima apresentadas. No período clássico/romântico, procuramos apresentar todas as obras cênicas com guitarras encontradas.

A fim de acompanharmos o percurso histórico da guitarra nas obras cênicas com maior precisão, todas as obras serão apresentadas em ordem cronológica.

2 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS E REFERENCIAIS TEÓRICOS

Neste capítulo, apresentaremos os principais procedimentos metodológicos da tese, que serão divididos em dois subcapítulos, os quais explicarão, respectivamente, de quais obras e instrumentos trataremos, e de que maneiras estes instrumentos serão tratados no repertório.

Quanto a nossos referenciais teóricos, os principais trabalhos no período barroco foram os de EISENHARDT 2015 e PAGE 2017. No século XX, o trabalho de WEISS 2013. Mencionemos também que o ponto de partida para esta pesquisa foram os trabalhos de STANECK 2004 e NAGTOTHY-TOTH 1984

2.1 DELIMITAÇÃO DOS OBJETOS

A presente pesquisa propõe-se a abordar as relações entre um tipo bastante específico de instrumento e de repertório, e ambos serão delimitados dentro de suas especificidades nos subitens a seguir.

2.1.1 O INSTRUMENTO

Para evitar confusões terminológicas, optamos por referir-nos ao instrumento musical objeto desta pesquisa somente como “guitarra”. Trata-se da guitarra clássica, ou de concerto.

Esta opção foi feita por tratar-se de instrumento que dialoga com toda uma família, como “guitarra barroca”, “guitarra clássica” ou “guitarra elétrica”. Foi também por este motivo que preferimos manter o original feminino “guitarra”, presente em todas as famílias etimológicas onde o instrumento é referido em detrimento do masculinizado “violão”, que só existe no português brasileiro.

O dicionário GROVE apresenta a seguinte definição do verbete *guitar*:

Um instrumento de cordas da família do alaúde, ponteadado ou rasgueado, e normalmente com trastes no decorrer da escala. É difícil definir precisamente quais atributos distinguem as guitarras de outros membros da família do

alaúde, pois o nome guitarra vem sendo aplicado a instrumentos que exibem uma grande variação em morfologia e práticas de performance. A guitarra clássica moderna possui seis cordas, uma câmara de ressonância de madeira com laterais encurvadas e uma parte de trás chata. Apesar de sua história mais antiga incluir períodos de negligenciados no que concerne à música de arte, sempre foi um instrumento de apelo popular, e tornou-se um instrumento de concerto internacionalmente estabelecido dotado de crescente repertório. No sistema de classificação de Hornbostel e Sachs a guitarra é um cordofone composto do tipo alaúde.³ (GUITAR in GROVE 2020, tradução nossa).

Assim sendo, excluimos deliberadamente a guitarra elétrica desta pesquisa, exceto em algumas obras do século XX onde o executante da guitarra clássica deve manipular também uma guitarra elétrica, e nos referiremos somente a instrumentos acústicos (não elétricos nem amplificados) e executados com os dedos, e não com plectros (exceto em casos pontuais, que serão devidamente referidos e tratados como exceção).

Uma vez que o trabalho está cronologicamente dividido em três grandes períodos, barroco, clássico-romântico e século XX, e uma vez que a guitarra sofreu consideráveis mudanças em sua construção, cada um deles tratará de uma variação do instrumento, que são respectivamente conhecidas como guitarra barroca, guitarra romântica e guitarra moderna.

A guitarra barroca, instrumento de pequenas dimensões e pouca ressonância, possui cinco cordas duplas, conhecidas como ordens. Sua afinação e encordoamento variam consideravelmente de acordo com cada autor em cada método. A seguir, um modelo de uma guitarra barroca:

³ A string instrument of the lute family, plucked or strummed, and normally with frets along the fingerboard. It is difficult to define precisely what features distinguish guitars from other members of the lute family, because the name guitar has been applied to instruments exhibiting a wide variation in morphology and performing practice. The modern classical guitar has six strings, a wooden resonating chamber with incurved sidewalls and a flat back. Although its earlier history includes periods of neglect as far as art music is concerned, it has always been an instrument of popular appeal, and has become an internationally established concert instrument endowed with an increasing repertory. In the Hornbostel and Sachs classification system the guitar is a composite chordophone of the lute type.

Figura 1 - Guitarra barroca.



Fonte: TYLER, SPARKS, 2007.

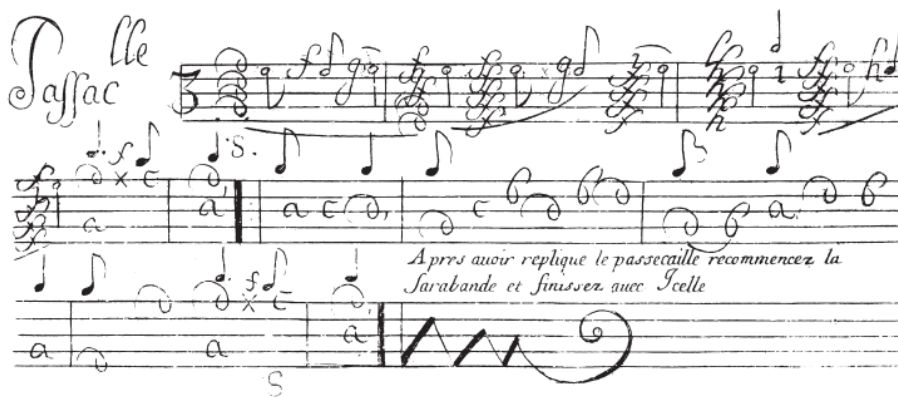
Para este instrumento, não se usava a escrita de partituras. Ele possuía dois sistemas próprios de escrita, as cifras em alfabeto, onde cada letra corresponde a uma posição fixa de um acorde, mais utilizada para a execução em *strumming*, ou *rasgueado*, e a escrita em tablatura, utilizada para a música pontuada ou dedilhada, semelhante à do alaúde, onde cada linha corresponde a uma corda, e as casas do instrumento podem ser indicadas por letras ou números:

Figura 2 - sistema alfabeto.



Fonte: EISENHARDT, 2015.

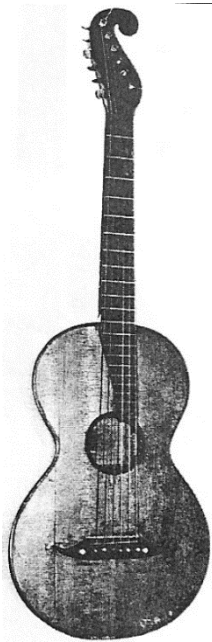
Figura 3 - Tablatura de guitarra barroca.



Fonte: EISENHARDT, 2015.

A guitarra romântica, instrumento utilizado no século XIX, possui 6 cordas simples, afinadas como a guitarra moderna (e-a-d-g-b-e). o instrumento, muito mais leve e menos ornamentado, possuindo agora um buraco de ressonância (*soundhole*) ganha muito em volume e flexibilidade. Este instrumento ganha um enorme corpus de obras solo e camerísticas, e para ele são escritos os primeiros concertos para guitarra e orquestra:

Figura 4 - guitarra romântica.



Fonte: EVANS, EVANS, 1977.

Segundo HECK 1970, é em finais do século XVIII que surge a escrita em partitura para guitarra, baseada na escrita para violino⁴:

Figura 5 - Partitura para guitarra

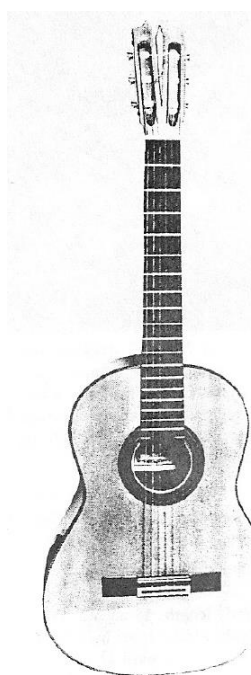


Fonte: GIULIANI, s.d.

⁴ HECK 1970, pp. 149 – 170.

Em finais do século XIX, o luthier espanhol Antonio de Torres, temos a última grande modificação na construção do instrumento, e surge aí o que chamamos de guitarra moderna, ou seja, o instrumento que se utiliza até hoje. Com formas ampliadas e estrutura reforçada e capaz de suportar encordoamentos de maior tensão, o volume sonoro, capacidade dinâmica e ressonância, principalmente no registro grave são enormemente aumentados, e temos um instrumento mais adequado ao contexto concertístico:

Figura 6 - Guitarra moderna



Fonte: EVANS, EVANS, 1977.

2.1.2 O REPERTÓRIO

A ideia original deste trabalho era de abordar apenas o repertório operístico; ao chegarmos no século XX, porém, nos deparamos com uma imensa pluralidade de novos gêneros, formas e formatos de música cênica – muitos deles originados em meio à mais franca hostilidade com relação à ópera – que se mostraram, inclusive, mais adequados a nosso objeto de pesquisa. É por isso que, neste período em particular, nosso escopo abre-se para algumas obras de teatro musical, um filme, algumas óperas de fato e outras obras de classificação um tanto mais difícil. Todas, porém, compartilham o mesmo denominador comum que nos interessa em nossa presente pesquisa, ou seja, o fato de possuírem a guitarra como protagonista

em sua instrumentação, e cada caso será tratado de maneira particular, de acordo com suas especificidades.

Importante afirmarmos que deixamos de fora desta pesquisa deliberadamente os musicais estilo *Broadway*. Esta exclusão dá-se pelo fato deste imenso repertório, que utiliza guitarras de muitas maneiras em muitas obras transcende em muito o escopo desta pesquisa por estar mais intimamente ligado aos universos da música *pop* e *jazz*, enquanto nosso trabalho diz respeito principalmente à música de concerto.

Fica registrado, entretanto, o apelo para que futuras pesquisas sejam realizadas dentro deste repertório, que sem dúvida oferece infinitas e interessantes possibilidades.

3 PERÍODO BARROCO – GUITARRA CÊNICA

Figura 7 – Theodor Rumboldt – *The music lesson*



Fonte: EISENHARDT, 2015.

Este capítulo está organizado em três seções. Na primeira, nos deteremos mais em uma obra representativa do período, no caso *Dido e Aeneas* de Henry Purcell, a fim de melhor ilustrar alguns pontos fundamentais para o desenrolar do argumento da tese. A seguir, apresentaremos um quadroconstando dos itens contexto, enredo, situações em que a guitarra aparece e simbologia da guitarra em cada uma das obras encadeadas em lista apresentada logo abaixo. Por último, as conclusões parciais, contendo discussão sobre dados auferidos e comparados de cada um dos quadros.

No período barroco as únicas aparições que temos da guitarra em obras musicais cênicas são do que definimos como guitarra cênica, ou seja, há indicações de alguma maneira para que algum personagem empunhe ou toque uma guitarra, porém sem uma música escrita especificamente para ela, ou mesmo sem a determinação exata do que deve ser executado.

As obras que serão estudadas são as seguintes (ordenadas pela data de composição):

S. Landi – *Il Sant'Alessio* (1631)

J. B. Lully – *Hercule Amoureux* (1662) - Ballet

J. B. Lully – *Carnaval mascarade* (1668)

J. B. Lully – *Cadmus et Hermione* (1673)

H. Purcell – *Dido e Aeneas* (1688)

3.1 A GUITARRA CÊNICA EM *DIDO E AENEAS* DE HENRY PURCELL

Uma das mais amadas e representadas óperas de todos os tempos, *Dido e Aeneas* já possui um corpus próprio de estudos em várias subáreas da pesquisa musical. Muito interessante que nos últimos 20 anos esta obra também tem despertado o interesse de pesquisadores guitarristas – o que faz desta de longe a ópera barroca com guitarra sobre a qual mais se discorreu -, graças a uma série de fatores relacionados a um suposto número denominado *gitar's chaconny* inserido na obra, que teria sido composta especialmente para as alunas do colégio interno para moças *Chelsea Boarding School*, onde a obra foi estreada, e onde o ensino da guitarra era parte importantíssima da educação de uma dama da alta sociedade: “O emprego feito por Henry Purcell de uma ou mais guitarras em *Dido e Aeneas* não deveria causar grandes surpresas, pois a guitarra era amplamente ensinada em tais estabelecimentos”⁵ (PAGE 2017, p 8). Outra questão que vem sendo cada vez mais discutida na academia é a utilização de guitarras no continuo nesta e em outras óperas do período.

PAGE (2017) é um dos autores que mais profundamente discorreu sobre a relação entre a ópera de Purcell e a guitarra:

Não é de maneira alguma accidental o fato de que muito de *Dido* possui linhas de continuo que são idealmente projetadas para a técnica de strumming da guitarra barroca; consideremos na fuga da overture, ‘Fear no danger’, ‘Pursue thy conquest, Love’, ‘To the hills and the vales’, ‘The Triumphant Dance’ and ‘Destruction’s our delight’. Talvez Purcell tenha escrito a obra com um guitarrista proeminente em mente – tal qual o velho Nicola Matteis, louvado por Roger North por suas execuções de continuo à guitarra, e o qual publicou um tratado sobre o assunto em Londres por volta de 1680⁶ (PAGE 2017, p 71, tradução nossa).

Muito interessante a conjectura do autor sobre as partes terem sido escritas com algum guitarrista de destaque em mente, ou mesmo como seriam as relações de Purcell com os virtuosos de seu tempo ou mesmo com o próprio instrumento. Uma questão problemática surge

⁵ Henry Purcell’s call for one or more guitars in *Dido and Aeneas*, performed at a Chelsea boarding school, should come as no great surprise, for the guitar was widely taught in such establishments.

⁶ It is surely no accident that much of *Dido* has continuo lines that are ideally designed for the strumming technique of the Baroque guitar; one thinks of the fugue of the overture, ‘Fear no danger’, ‘Pursue thy conquest, Love’, ‘To the hills and the vales’, ‘The Triumphant Dance’ and ‘Destruction’s our delight’. Perhaps Purcell wrote the work with a prominent guitarist in mind – such as the Elder Nicola Matteis, who was praised by Roger North for his guitar continuo playing and published a treatise on the subject in London about 1680.

quando nos detemos mais profundamente sobre os números mencionados pelo autor serem ideais para uma execução em *strumming* à guitarra. Voltaremos a este assunto em breve, mas antes apresentamos um exemplo de realização de continuo à guitarra proposto pelo autor:

Figura 7 – Henry Purcell, *To the hills and the vales*.

The image displays a musical score for Henry Purcell's piece 'To the hills and the vales'. It consists of six staves. The first four staves are vocal parts, each with the lyrics 'To the hills and the vales, to the rocks and the moun- tains, To the' written below. The fifth staff is a guitar accompaniment in treble clef, showing chords and single notes. The sixth staff is a guitar accompaniment in bass clef, also showing chords and single notes. The time signature is 3/4.

Fonte: PURCELL, 2020.

Uma vez mencionada esta questão das guitarras em meio ao continuo, porém, é importante mencionar certa polêmica concernente ao assunto: até que ponto seria praticável utilizar no continuo um instrumento que não possui um “verdadeiro” baixo⁷, e cujos executantes não liam música via de regra, mas sim um sistema de cifragem de acordes tocados em *strumming*, em blocos?

Estas questões são levantadas e discutidas à exaustão em EISENHARDT 2015, mas há uma série de referências que nos demonstram uma grande flexibilidade com relação à instrumentação do continuo, e NOGUEIRA 1985 fornece grande listagem de referências bibliográficas e casos documentados onde encontrar-se-iam guitarras nestes contextos.

Apesar do fato de que um grande aprofundamento desta questão nos afastaria demais dos objetos desta tese, achamos de grande pertinência ilustrar um aspecto desta problemática

⁷ Ou seja, não possui bordões nas cordas superiores.

com um trecho de uma das obras apontadas por PAGE (2017, p 132) como “idealmente projetada para a técnica de *strumming* da guitarra barroca”.

O autor leva em consideração a execução de acordes tocados em blocos em formatos fixos que seriam decorados pelo executante através de uma tabela, o chamado “sistema alfabeto”. Esta tabela contempla apenas algumas tríades e tétrades mais elementares, como as maiores e menores, sempre sem a menor consideração por eventuais inversões:

Figura 8 - *Alfabeto per la chitarra alla Spagnola.*

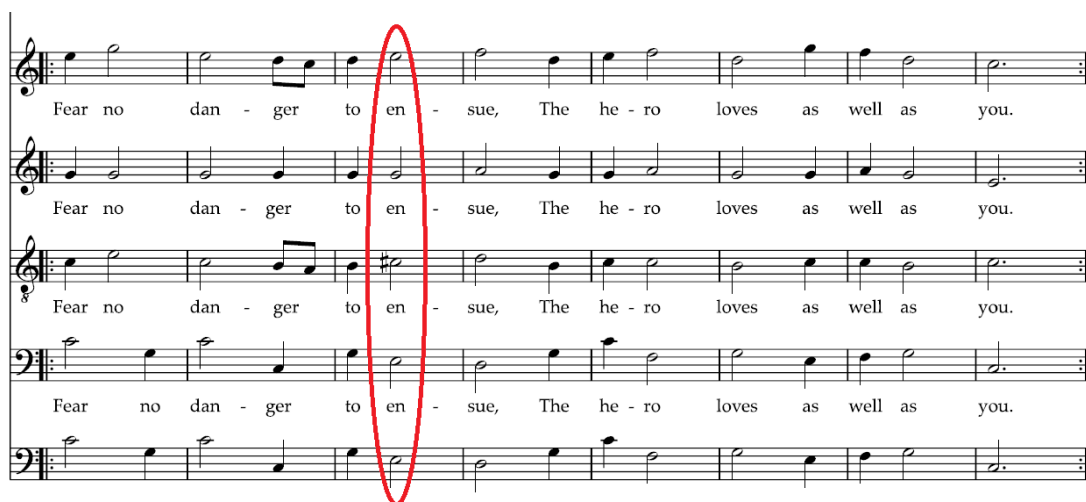
Alfabetto Per la Chitarra alla Spagnola.

♯	A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	M	N
2	2	3	0	0	0	2	3	1	0	1	3	1	3
2	0	2	0	2	0	2	3	3	2	3	1	1	1
0	0	0	2	2	2	1	2	3	2	3	0	3	4
0	3	1	3	1	3	0	1	3	2	2	3	4	1
0	3	0	2	0	1	0	1	1	0	1	3	3	4
O	P	Q	R	S	T	V	X	Y	Z	&	C	R	
1	3	4	2	2	4	4	2	5	5	4	2	3	
0	3	4	4	2	2	4	4	5	5	3	2	3	
0	1	3	4	4	2	2	4	4	5	1	4	5	
3	1	2	4	5	2	2	3	3	3	2	5	6	
3	1	2	2	4	5	2	2	3	3	1	3	5	

Fonte: EISENHARDT, 2015.

A grande deficiência deste sistema é que ele não contempla notas de passagem nem tampouco dissonâncias mais elaboradas advindas do contraponto. Assim sendo, nenhum acorde desta tabela seria adequado para uma passagem como esta, por exemplo:

Figura 9 - Henry Purcell, *Fear no Danger*.



Fonte: PURCELL, 2020.

O libreto de *Dido e Aeneas* foi inspirado no livro 4 da *Eneida* de Virgílio, com autoria de Nahum Tate, poeta e dramaturgo famoso por ter “reescrito” peças de Shakespeare por razões políticas. A data é incerta, porém estima-se que 1688 seja o ano de sua composição, e que teria sido escrita para ser executada em um colégio interno para moças, o *Chelsea boarding school*. HARRIS 2018 levanta a possibilidade de haver uma conexão com Charles II, o rei guitarrista que empregou o célebre guitarrista Francesco Corbetta⁸ diversas vezes (HARRIS 2018, p 40). *Dido e Aeneas* é uma das óperas mais queridas e conhecidas do público – possui também a famosíssima ária *Dido's lament* - mais executadas profissional e amadoristicamente e talvez a obra mais conhecida de autoria de compositor inglês – além de uma infinidade de artigos e teses, há um livro inteiro sobre a ópera, HARRIS 2018.

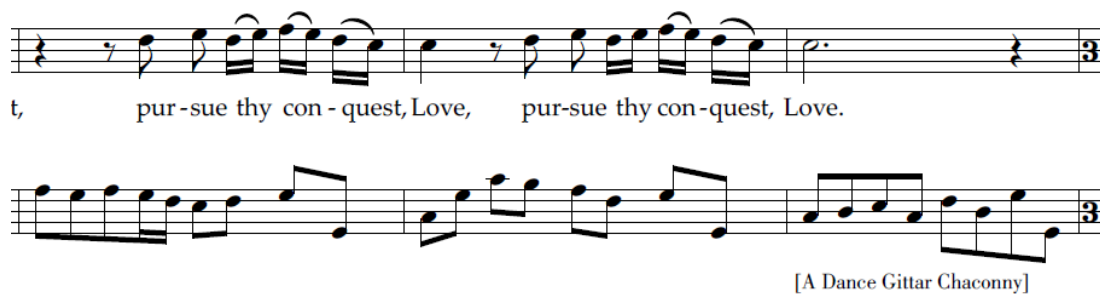
O enredo trata do amor entre a princesa Dido de Cartago e o guerreiro troiano Aeneas. A princesa, atormentada pelo amor, é consolada por sua fiel Belinda, que sugere que um casamento possa resolver este sofrimento, uma vez que o herói Aeneas também a ama. A Feiticeira planeja a destruição de Cartago, disfarçando-se de Mercurio e convocando Aeneas à guerra, o que certamente faria Dido morrer de desgosto. Após um alegre piquenique, interrompido por um trovão, “Mercurio” convoca o herói à guerra, e este aceita. Ao despedir-se, Aeneas confessa que prefere o amor à guerra, porém é rechaçado por Dido por haver pensado

⁸ Há uma referência bastante curiosa em PAGE 2017 pp. 67-68, de que Corbetta teria sido espião a serviço do monarca inglês.

em abandoná-la uma vez. Quando o guerreiro se vai, a princesa canta seu último lamento e expira nos braços de Belinda.

A guitarra aparece cenicamente (**guitarra cênica**) em dois momentos: na “*Dance Gittars Chacony*” ao final do ato 1 e na “*Gittar Ground a Dance*” em uma cena pastoral em um bosque no segundo ato. Não há música escrita especificamente para a guitarra, mas a estrutura harmônica das duas danças possibilita facilmente a inserção de guitarras tocando acordes “*strumming*”, por tratar-se de padrões repetitivos de poucos acordes, sem notas de passagem nem inversões onde seria fundamental a presença de uma linha de baixo. Estas duas danças, além de alguns interlúdios instrumentais e números corais parecem ter sido compostos idealmente para que fosse inserido um grupo de guitarras ao continuo:

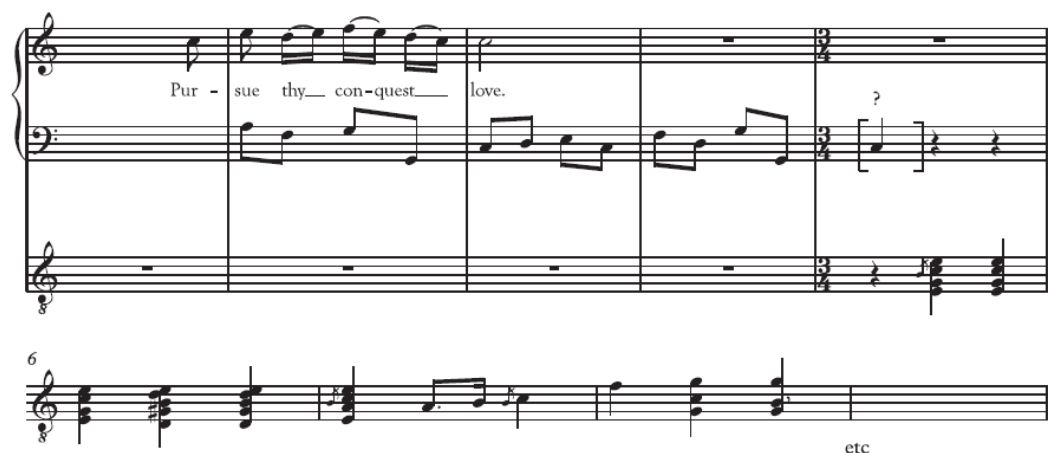
Figura 10 - Henry Purcell, *Pursue thy conquest, Love*.



Fonte: PURCELL, 2020.

PAGE 2017 (p. 135) menciona ter encontrado em um livro de tablaturas de guitarra (o *Elisabeth Cromwell's guitar book*) uma possível reconstrução do padrão de acordes da *Chaconny* que teria sido executado nestas primeiras encenações da ópera de Purcell:

Figura 11 - *Gittar Chaconny*, reconstituição.



Fonte: PAGE, 2017.

Chaconnes também podem ser encontradas em várias óperas e ballets de Lully e Rameau, em algum contexto onde a dança está presente e sempre seguindo o esquema de progressões altamente guitarrísticas de quatro acordes, enquanto as outras vozes e instrumentos realizam figuras de caráter improvisatório, cada vez mais ornamentadas e complexas, muito no espírito do *jazz*:

Um exemplo óbvio é a chaconne, supostamente importada do Novo Mundo. Ela aparece na Europa por volta de 1600, como uma simples progressão de quatro acordes na guitarra, a qual pode ser encontrada em inúmeros livros italianos de guitarra e manuscritos. Após aproximadamente um século, em 1735, a chaconne forma o gran finale orquestral da obra de Rameau *Les indes galantes* – trazendo a dança de volta, simbolicamente, a suas supostas origens. Mas como, exatamente, teria soado a dança original, nas mãos de um guitarrista da tradição popular? E por que, por exemplo, não há absolutamente nenhuma notação musical para a “Gittars Chacony” na partitura de *Dido e Aeneas* de Purcell?⁹ (EISENHARDT 2015, p. xiii, tradução nossa).

O instrumento aparece sempre em cenas leves de caráter pastoral, onde a trama é interrompida e o clima geral é de festa Watteauniana, fato que confirma uma vez mais nossas colocações sobre as aparições da guitarra cênica no contexto pastoral. É muito importante considerar que a ópera foi escrita logo após o reinado de Charles II (1630 – 1685), que ao lado de Luís XIV foi o monarca que mais cultivou a guitarra em sua corte no séc. XVII (1638 – 1715), tendo inclusive a frequente presença de Corbetta, principal guitarrista do período em sua corte. Quando temos um monarca tão interessado e engajado em algo como uma dança, um prato, instrumento musical, corte de cabelo ou maneira de vestir-se, toda a corte e, por consequência o povo, vê-se pressionado a aderir à tal moda, e foi o que ocorreu no reinado destes dois monarcas: temos aí portanto um período de enorme florescência guitarrística em França e Inglaterra, e que se expande para outras metrópoles europeias. Na segunda metade do séc. XVII, portanto, tocar guitarra fazia tanto parte da educação dos jovens cortesãos (ou cortesãs) quanto conhecer os passos das danças da moda ou saber portar-se à mesa, e é neste contexto que a ópera de Purcell foi escrita, para ser executada em um colégio interno voltado à educação de jovens mulheres de famílias abastadas. O autor Christopher Page escreveu dois livros em 2015 e 2017 cujas temáticas abrangem a guitarra na Inglaterra em dois grandes

⁹ An obvious example is the chaconne, supposedly imported from the New World. It appeared in Europe around 1600, as a simple four-chord progression on the guitar that can be found in countless Italian guitar books and manuscripts. About a century later, in 1735, the chaconne formed the grand orchestral finale of Rameau’s *Les Indes Galantes*—bringing back the dance, symbolically, to its assumed origins. But how, exactly, would the original dance have sounded, in the hands of a guitarist from the popular tradition? And why, for example, is there no music notation at all for the “Gittars Chacony” in the score of Purcell’s *Dido and Aeneas*?

períodos históricos: *The guitar in Tudor England* (1485 – 1603, PAGE 2015) e *The guitar in Stuart England* (1603 – 1714, PAGE 2017).

Em PAGE 2017 (pp. 134 – 136) temos uma análise bastante aprofundada do que a guitarra acrescenta em termos de significado extramusical a *Dido e Aeneas*. Resumindo suas considerações, o autor diz que a ópera enfatiza o fato de a paixão sempre pôr em perigo a virtude feminina. Assim sendo, a morte de Dido funcionaria como metáfora das “catástrofes da sedução, gravidez e fuga”, indesejados pelos pais (pagantes dos *fees*) das alunas do colégio interno Chelsea, e *Dido e Aeneas* seria um aviso moralizante para que se resista às imprudências do ardor amoroso.

Para suavizar e tornar mais palatável à classe burguesa - de que as alunas fazem parte - a proteção contra as “selvagens criaturas denominadas homens” (*wild creatures, called men* – Andrew Marvell):

Música, dança, poesia e cenografia são combinadas para oferecer uma opulenta experiência para os sentidos, e uma ampliação do sentimento, tudo ostensivamente designado para aconselhar contra indulgência e excitação sensuais. No momento em que a prudência de Dido finalmente cede à paixão, Purcell recua e abre caminho às guitarras.¹⁰ (MARVELL apud PAGE 2017 p. 135, tradução nossa).

Conforme declara Nicholas Brady em sua *Ode on St. Cecilia's day*, outro famoso poema musicado por Purcell:

*Am'rous flute and soft guitar
Jointly labour to inspire
Wanton Heat and Loose Desire.* (Apud PAGE 2017, pp. 135, 136).

Ainda há muito a ser estudado, discutido e descoberto no que concerne às relações entre a guitarra e a famosa ópera de Henry Purcell ora abordada; esperamos, entretanto, ter demonstrado neste subcapítulo que as pesquisas deste assunto nos últimos anos obtiveram grandes avanços, e como estes jogam luz sobre uma série de outras questões concernentes a áreas que vão desde as práticas interpretativas até a musicologia histórica. Tais avanços, entretanto, transcendem os objetivos da presente pesquisa, que apresentará a seguir a entabulação de dados de outras obras cênico-musicais contendo guitarras encontradas no período.

¹⁰ Music, dance, poetry and scenery are here being combined to offer an opulent experience for the senses, and a heightening of feeling, all ostensibly designed to counsel against sensual indulgence and arousal. At the moment where Dido's prudence finally does yield to passion, Purcell stands back to make way for the guitars.

3.2 QUADROS COM DADOS DAS OBRAS ESTUDADAS

A seguir, apresentamos uma série de dados sucintos entabulados em forma de quadros para melhor contextualizar o papel e a representação da **guitarra cênica** em obras cênico-musicais que contenham-na.

A intenção é facilitar o trabalho de futuros pesquisadores que desejarem aprofundar-se em alguma das inúmeras questões suscitadas por nossa pesquisa, além de aclarar e ilustrar os argumentos que serão expostos nas considerações parciais e finais desta tese.

Quadro 1 – análises das obras do período barroco.

Obra	Stefano Landi – <i>Il Sant'Alessio</i> (1631)
Contexto	Ópera composta em 1631, seu libretista viria a tornar-se papa (Clement IX). Trata-se da primeira ópera sobre um assunto histórico – vida de santo Alexius, monge cristão do séc. IV que viveu durante o império romano. Outra novidade desta obra é seu enfoque na psicologia e espiritualidade do protagonista. Em termos formais a ópera alterna, anacronicamente, cenas da época do santo com cenas do dia-a-dia da Roma do século XVII. Notemos que a maior parte dos papéis, inclusive do protagonista, são escritas para vozes de <i>castratti</i> , e que a instrumentação já é parcialmente especificada.
Enredo	Santo Alexius, após voltar de Jerusalém, abdica de seus bens e vive em mendicância – ele está tão mudado que nem mesmo sua esposa e seus pais reconhecem-no e lhe dão esmolas. Durante sua vida, dá aos outros o pouco que consegue e ensina a catequese. Após resistir às tentações de Satã com a ajuda de um anjo, perece em total pobreza, conforme seu desejo, sob os degraus da casa de seu pai. Morre segurando uma carta que revela sua identidade.
Situações em que a guitarra aparece	Este é um caso clássico de guitarra cênica - No <i>fac-simile</i> da partitura temos gravuras mostrando como devem ser as montagens de palco. Em algumas destas, temos desenhos que mostram

	personagens portando guitarras. Nenhuma informação, porém, é dada sobre que música – se é que há alguma – deveriam tocar. Na instrumentação temos especificados alaúdes (<i>lauti</i>), teorbas (<i>tiorbe</i>) e harpas (<i>arpe</i>) como cordas dedilhadas (nada sobre as quantidades de cada instrumento), mas não guitarras.
Simbologia da guitarra	Apesar de tratar um tema sacro, a ópera tem uma estrutura em que alternam-se quadros da vida cotidiana do séc. XVII (contemporânea do autor, portanto) às cenas da vida do santo biografado, separadas entre si pela inserção de <i>intermezzi</i> instrumentais entre as cenas. A guitarra aparece em tais contextos de leveza, em cenas pastorais e onde há dança envolvida, sem canto ou texto e onde a trama se “congela”. Há duas gravuras onde o instrumento aparece, na primeira com um guitarrista posicionado exatamente no centro da composição e na segunda, tocado por um anjo que olha para cima – há muitos anjos na cena, e todos tocam um instrumento diferente, de órgão a trompa. Figura 12 - <i>Il Sant'Alessio</i>, gravura 1.  Fonte: LANDI, 1634.

Figura 13 - *Il Sant'Alessio*, gravura 2



Fonte: LANDI, 1634.

Obra	Jean-Baptiste Lully – <i>Hercule amoureux</i> (1662)
Contexto	Obra escrita em conjunto com Francesco Cavalli, como parte das comemorações do casamento de Luís XIV. Também conhecida como <i>Ercole amante</i>, a <i>overture</i>, coros e solos foram escritos por Cavalli, à época com 60 anos, enquanto os vários números de danças inseridos entre estes, conforme o gosto francês, foram compostos pelo jovem Lully, que à época tinha 30 anos. Diz-se que as danças de Lully fizeram muito mais sucesso que a ópera de Cavalli, fato que deixou este muito irritado. O próprio rei participou dos balés como dançarino. Construiu-se um teatro especificamente para a apresentação desta obra, contando com maquinários gigantescos, o que fez dela a produção artística francesa mais cara até então.
Enredo	No prólogo, a deusa Diana convida os rios a saudarem os monarcas que celebram suas bodas na ocasião. A ópera, baseada em obras de Ovídio (<i>Metamorfoses</i>) e Sófocles (<i>As Traquínias</i>), conta a história de Hércules que, após ter derrotado tantos monstros, sucumbe apaixonado por Iole, noiva de seu próprio filho Hyllus. Vênus promete fazer sua amada ceder,

	mas sua arqui-inimiga Juno jura não deixar isso acontecer, uma vez que Hércules já é casado com Dejanira e matou o pai de Iole. Hércules exige a presença de Iole em seu jardim, que tenta fugir auxiliada por Hyllus e Dejanira. No jardim, Juno faz Hércules dormir para que seu filho possa mata-lo. Hércules acorda enfurecido e quer matar seu filho, mas sua fúria é aplacada por Iole, que se oferece a ele. Ao saber do sacrifício de sua amada, Hyllus joga-se ao mar, mas é resgatado por Netuno e Juno. Desesperada por pensar que seu amado se afogara, Iole tenta seguir seu pai ao submundo, porém ela e Dejanira são auxiliadas por Lychas, servo desta última, que lhe dá uma poção de amor. Iole enfeitiça Hércules e põe fogo no herói, que morre. Hyllus reaparece para sua amada Iole, assim como Hércules, que agora é imortal e fica com Dejanira. Todos festejam e o espetáculo termina com uma grande apologia às alegrias do casamento.
Situações em que a guitarra aparece	O instrumento é mencionado em um curioso “concerto de guitarras” sem guitarras. O número com esse título é uma peça a cinco vozes para cordas: Figura 14 - Lully, <i>Concert de guittares</i>.  Fonte: LULLY, s.d.

Simbologia da guitarra	Mais uma enigmática menção às guitarras sem música escrita especificamente para estas ou alguma pista sobre o que deveria ser tocado na ocasião, como letras do sistema alfabeto ou algum tipo de tablatura. Considerando a opulência do espetáculo, portanto, podemos imaginar este “concerto de guitarras” como um espetáculo exótico, repleto de dançarinos, cenários e maquinaria cênica. Muito interessante, também, a menção a “Mercúrio, deus dos charlatões” no início da partitura, mais uma vez relacionando a guitarra a tipos de caráter duvidoso, neste caso ainda a própria divindade deles.
------------------------	---

Obra	Jean Baptiste Lully – <i>Carnaval mascarade</i> (1668)
Contexto	Trata-se de uma espécie de pastiche de números de outras óperas do próprio Lully, elaborado para ser dançado pelo rei Luís XIV na recém-inaugurada Ópera de Paris – cantado em quatro idiomas, mistura elementos de ballet e ópera.
Enredo	É uma coletânea e consta dos seguintes números de outros espetáculos de Lully: <i>Entrée 1: Espagnols, se que me muero, troisième entrée de l'acte III du Bourgeois gentilhomme de Molière (1670).</i> <i>Entrée 2: Barbacola et ses Écoliers</i> <i>Entrée 3: Pourceaugnac, de Molière (1669)</i> <i>Entrée 4: Italiens, di rigori armato il seno, quatrième entrée de l'acte III du Bourgeois gentilhomme</i> <i>Entrée 5: Cérémonie turque du Bourgeois Gentilhomme</i> <i>Entrée 6: Sérénade pour des nouveaux mariés, texte de Bensérade</i> <i>Entrée 7: Egyptiens, scène quinze de la Pastorale comique (1666)</i> <i>Entrée 8: Maximes de Galanterie, sixième entrée du Carnaval Mascarade de 1668</i>

	<i>Entrée 9: Le Carnaval, dernière entrée du Carnaval Mascarade de 1668.</i> ¹¹
Situações em que a guitarra aparece	Na oitava <i>entrée</i>, intitulada <i>rondeau</i>, um egípcio dança e canta acompanhado de quatro boêmias guitarristas, além de bascos e egípcios tocando outros instrumentos “exóticos” (castanholas e <i>gnacares</i>). Figura 15 - Lully, <i>Huitième entrée</i>.  Fonte: LULLY, 1720.
Simbologia da guitarra	Temos aqui novamente a presença da guitarra cênica, sem música escrita para ela, apenas uma indicação de cena que relaciona o instrumento a um exotismo estereotipado. Notemos, entretanto, que o número em que as guitarras são evocadas possui uma linha de continuo facilmente realizada em <i>battuto</i> por guitarras, como as linhas de <i>Dido e Aeneas</i> de Purcell.

Obra	Jean Baptiste Lully – <i>Cadmus et Hermione</i> (1673)
Contexto	Com libreto de Phillippe Quinault, célebre poeta e libretista de muitas óperas de Lully e de outros compositores. Tem como tema as Metamorfoses de Ovídio, mesmo livro de onde vem o mito de Orfeu, grande fonte de temas pra óperas. Lully, pai da ópera francesa como é conhecido, concebe aqui pela primeira vez o conceito de <i>tragedie lyrique</i>. Nada de árias virtuosísticas de <i>castratti</i>: aqui a clareza do texto é o mais importante; por conta

¹¹ LULLY, CARNAVAL.

	disso, muitos recitativos. Segundo a crítica, peca por monotonia e não é uma das melhores obras do compositor: “É historicamente importante, mas uma nulidade enquanto ópera. Um espetáculo mitológico desenvolvido para entreter e lisonjear Luís XIV, com pouquíssima caracterização, ação ou sentido narrativo.” ¹² (FULLER, 2019, tradução nossa).
Enredo	No prólogo, que não tem nada a ver com o enredo, Luís XIV aparece como Apolo e mata a serpente Python de Delfos. A seguir, uma história bastante típica da mitologia grega: o príncipe Cadmus vai atrás de sua amada Hermione, filha de Marte e Vênus, prometida ao gigante Draco. Após enfrentar um dragão, e com a ajuda de Cupido, o herói consegue resgatar sua amada e a ópera termina em um opulento casamento, com a presença dos deuses, muita dança, comes e bebes. Como muitos espetáculos de Lully e da corte de Luís XIV em geral, a obra serve para demonstrar a prosperidade da corte francesa no período, com muitos maquinários e efeitos especiais no palco (os preferidos eram os fogos de artifício e carruagens voadoras), cenários, vestimentas e coreografias esplendorosas.
Situações em que a guitarra aparece	Há várias cenas com personagens “africanos” que tocam a guitarra.
Simbologia da guitarra	Assim como na <i>mascarade</i> , as guitarras são tocadas pelos “africanos” e “egípcios”, sendo associadas ao exotismo e ao não-europeu. Não há música escrita especialmente para as guitarras, mas há algumas danças com padrões harmônicos recorrentes que poderiam ser facilmente acompanhadas à guitarra, especialmente uma <i>chaconne</i> no primeiro ato.

Fonte: elaborado pelo autor, 2024.

¹² It’s historically important, but a nullity as an opera. A mythological spectacle designed to entertain and flatter Louis XIV, with very little characterisation, action, or narrative sense – but a lot of ballet.”

3.3 CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

A primeira conclusão que podemos depreender da presente análise é que todas as aparições da guitarra no contexto da música cênica no período barroco que encontramos estão dentro do que convencionamos denominar **guitarra cênica**, ou seja, um instrumento que tem primordialmente uma função visual e simbólica em detrimento de uma função musical: é mais importante que alguém ou algum grupo apareça em cena empunhando o instrumento do que tocando-o, tanto que jamais encontramos música escrita especificamente para ele.

A segunda conclusão é de que a guitarra, no mesmo período e contexto, também é associada ao exotismo, ao desconhecido, e que acaba sempre executada ou empunhada por algum grupo étnico não-europeu estereotipado, os mais comuns sendo “africanos” ou “boêmios” (ciganos).

No total foram consideradas cinco obras, três de Jean Baptiste Lully, uma de Stefano Landi e, mais detidamente, uma de Henry Purcell. Esta última, o caso mais tardio da aparição do instrumento em obras cênico-musicais do período barroco, datando de 1688. É um caso mais interessante, pois já suscitou discussões em outras bibliografias, além de possuir evidências mais concretas e diversificadas quanto ao envolvimento da guitarra no contexto da concepção de uma obra cênico-musical.

A obra de Landi, a mais antiga referência à guitarra que pudemos encontrar em um contexto cênico-musical, data de 1631. Ela possui a peculiaridade de referir-se ao instrumento somente de forma gráfica, ou seja, através de desenhos da proposta do *mise en scène* de suas primeiras apresentações que contém figuras empunhando guitarras.

As obras de Lully são comumente difíceis de classificar, pois em muitos casos misturam música para ser dançada e cantada/atuada em proporções bastante diversificadas, como é o caso das três peças aqui abordadas: um ballet, *Hercule amoureux*; uma coletânea de números de óperas e ballets do próprio Lully, *Carnaval mascarade*, e uma ópera mais “séria”, que talvez possa ser atribuída à maior maturidade do compositor, *Cadmus et Hermione*, mas que ainda assim possui diversos números de ballet inseridos em vários momentos da obra. Muito importante o fato de que Lully foi exímio dançarino e guitarrista, e trabalhou grande parte da sua vida para um monarca aficionado por dança e música para guitarra, Luís XIV.

4 PERÍODOS CLÁSSICO / ROMÂNTICO

Figura 17 - Antoine Watteau, *Mezzetin* (detalhe).



Fonte: BAETJER, 2009.

Optamos por agrupar todas as óperas destes dois grandes períodos/estilos em um só item por ambos terem em comum a predominância da utilização do que denominamos **guitarra tipo**, ou seja, o instrumento aparece em apenas um ou dois números da ópera, sempre de maneira estereotipada, realizando arpejos ou outras figurações muito simples, sempre como acompanhante e jamais com função temática, emulando algum estilo pastoral ou popular.

Este capítulo está organizado em três seções. Na primeira, nos deteremos mais detalhadamente em uma obra representativa do período, no caso *O barbeiro de Sevilha* de Gioachino Rossini, a fim de melhor ilustrar alguns pontos fundamentais das representações da guitarra tipo. A seguir, apresentaremos um quadro constando dos itens contexto, enredo, situações em que a guitarra aparece e simbologia da guitarra em cada uma das obras. Por último, as conclusões parciais, contendo discussão sobre dados auferidos e comparados de cada um dos quadros.

As obras que serão estudadas são as seguintes (organizadas em ordem cronológica de composição):

- G. Paisiello – *O barbeiro de Sevilha* (1782)
- A. Grétry – *Le rival confident* (1788)
- C. M. Weber – *Abu Hassan* (1811)
- L. Cherubini – *Les Abécerrages* (1813)
- G. Rossini – *O barbeiro de Sevilha* (1816)
- C. M. Weber – *Oberon* (1826)
- H. Berlioz – *Huit scenes de Faust* (cantata – 1829)
- H. Berlioz - *Benvenuto Cellini* (1838)
- D. Auber – *Le duc d'Olonne* (1842)
- G. Donizetti – *Don Pasquale* (1843)
- G. Bizet – *Don Procopio* (1859)
- H. Berlioz – *Béatrice et Benedict* (1862)
- R. Wagner – *Die meistersinger von Nurnberg* (1867)
- G. Verdi – *Otello* (1887)
- G. Verdi – *Falstaff* (1893)
- E. Reznicek – *Donna Diana* (1894)
- G. Charpentier – *Louise* (1900)
- M. deFalla – *La vida breve* (1905)
- J. Massenet – *Don Quichotte* (1910)
- F. Schreker – *Der ferne klang* (1912)
- F. Schreker – *Das Spielwerk* (1912)
- E. Reznicek – *Ritter Blaubart* (1917)
- F. Schreker – *Irrelohe* (1922)
- E. Reznicek – *Benzin* (1929)

4.1 A GUITARRA TIPO EM O BARBEIRO DE SEVILHA DE GIOACHINO ROSSINI

Escolhemos a ópera *o barbeiro de Sevilha* para demonstrar mais detalhadamente como se dá a caracterização de uma **guitarra tipo** em uma obra cênico-musical do séc. XIX por acreditarmos que nesta obra em particular os aspectos mais característicos desse tipo de utilização do instrumento encontram-se evidenciados de maneira mais exemplar e abundante que na maioria das outras obras que têm-no assim.

Acreditamos ser igualmente relevante o fato desta ser uma obra viva, ou seja, além de possuir grande importância histórica dentro do repertório operístico universal, é uma obra bastante conhecida, representada e gravada ainda hoje, levando a guitarra representada como tipo a transcender as barreiras históricas que poderiam submetê-la a um contexto limitado e localizado.

Metodologicamente, procederemos realizando breve contextualização sobre obra, compositor e instrumento para então buscar as relações entre estes elementos. Dissertaremos a seguir sobre as situações sociais correlatas ao contexto de *O barbeiro de Sevilha*, tais como o estereótipo do barbeiro guitarrista na literatura e a presença do instrumento na cultura pastoral em representações pictóricas, para ilustrar as situações em que a guitarra era representada e imaginada no período e contexto em que o barbeiro foi composto: sempre associado às camadas mais populares, ao "homem comum", a eventos populares em geral e ao acompanhamento da voz.

Entendemos como pressuposto que um fato musical pode ser compreendido como processo simbólico e que é possível extrair dele um significado, ou seja, há algum processo de comunicação entre a parte produtora (compositor ou executante) e a receptora (ouvinte) da mensagem. MONELLE 2000 coloca a questão da seguinte forma:

(...) (o símbolo) possui uma ressonância transcendental que lhe dá uma função-mestre na música e a transforma em um determinante de força moral e valor estético.... A imaginação muda de ser fornecedora e inventora de imagens para o meio de misturar e fundir os mundos interior e exterior, para que sujeito e objeto unam-se. Representação e realidade coexistem de alguma maneira como parte e todo, como percebido e conhecido.¹³ (MONELLE, 2000, p 196, tradução nossa).

¹³ (...) (the symbol) has a transcendent resonance which gives it a master-function in music and makes it a determinant of moral force and aesthetic value... The imagination changes from being a furnisher and inventor of images, to a means of mingling and merging the inner and outer worlds, so that the subject and object are united; representation and reality somehow coexist as part and whole, as perceived and known.

E é neste sentido, portanto, que encontraremos as representações e aparições do instrumento guitarra em obras que, por princípio, não deveriam contê-lo: como valor estético transcendental e simbólico, capaz de representar uma realidade que vai além dos sons e sentidos, referindo-se diretamente ao conhecimento interior.

Como veremos a seguir, há um longo histórico na dramaturgia e literatura espanholas da associação do barbeiro, uma espécie de faz-tudo (*factotum*) "espertinho" presente em cada aldeia, e a guitarra. Não é de se espantar, portanto, que Rossini tenha inserido o instrumento em uma ópera onde um barbeiro espanhol e suas peripécias sejam o tema central. Há também um longo histórico de inserções cenográficas do instrumento não indicadas na partitura pelo compositor nas talvez milhares de montagens desta ópera, como atesta esta famosa capa de disco com Plácido Domingo:

Figura 16 - Capa do disco "*Il barbiere di Siviglia*" com Plácido Domingo.



Fonte: DOMINGO, 1992.

Há também, como veremos a seguir, grande corpus de obras compostas por guitarristas contemporâneos de Rossini baseadas em temas de suas óperas, talvez a maior e mais célebre delas seja o ciclo Rossinianas, de Mauro Giuliani (1781 – 1829), fato que amplia a relação Rossini – guitarra. No momento, porém, não dispomos de muitos dados sobre Rossini tocar ou não o instrumento, nem se frequentava concertos de guitarra e os círculos de virtuosos do instrumento, que começaram a abundar em princípios do séc. XIX.

O barbeiro de Sevilha é a ópera mais famosa e mais representada de Rossini, desde sua estreia em 23 de fevereiro de 1775. Baseado em uma peça homônima de Pierre de Beaumarchais (1732 – 1799), é um brilhante exemplo de ópera *buffa*, com as típicas intrigas e personagens estereotipados: "Sua efetividade depende de seu ritmo rápido, seu acúmulo de *imbroglios*, e sua contínua e virtuosística combinação de perspicácia literária e invenção linguística. Suas origens encontram-se na farsa francesa de inspiração espanhola e no teatro-ópera de feiras."¹⁴

O enredo trata das peripécias do conde Almaviva, apaixonado por Rosina, tutelada do médico Don Bartolo, o qual pretende casar-se com ela à revelia. O conde é auxiliado pelo astuto barbeiro e *factotum* Fígaro que, através de diversos truques típicos da ópera *buffa* como fantasiar-se de todo tipo de personagem e trocar cartas e bilhetes, consegue auxiliá-lo em seu intento.

Rossini (1792 – 1868) foi um compositor extremamente prolífico e influente. Sua obra sendo comumente associada ao estilo clássico, é autor de alguns dos maiores sucessos do repertório operístico, como *O barbeiro de Sevilha*, *Cenerentola* e *Guilherme Tell*.

A influência de Rossini no repertório guitarrístico seu contemporâneo é evidente na imensa quantidade de obras escritas pelos virtuosos do instrumento baseadas em suas óperas. São inúmeras as variações, transcrições de *ouvertures*, fantasias e *pot-pourris* originais para guitarra baseados em árias de suas óperas escritos por luminares do instrumento como Matteo Carcassi, Ferdinando Carulli e Mauro Giuliani, este último tendo dado a contribuição mais importante neste sentido com o ciclo das Rossinianas, 6 obras de imenso fôlego (cada uma com aproximadamente 15 minutos de duração, o que é um *timing* bastante grande para uma obra de guitarra solo escrita no séc. XIX, onde o instrumento era muito menor e possuía muito menos projeção, principalmente no registro grave) baseadas em temas de Rossini, em uma forma de fantasia, com variações firmemente "amarradas" harmônica e estruturalmente. Já a recíproca, a influência da guitarra sobre o homem e o compositor Rossini, é muito mais difícil de se apreender. A anedota mais famosa é discutida por HECK 1970¹⁵ que, após consultar especialistas, conclui ser sua veracidade duvidosa: o famoso compositor teria se reunido em *tournee* com Giuliani e Paganini formando um "triunvirato maravilhoso".

O fato é que sem dúvida Rossini viveu um dos períodos de maior esplendor da guitarra, popularmente conhecido como *guitaromanie*, nome de uma publicação do guitarrista, editor,

¹⁴ JOHNSON, 2004, p 158.

¹⁵ HECK, 1970, p 146.

gravador e compositor francês Charles de Marescot¹⁶ que consta de partituras de peças da moda para o instrumento e gravuras mostrando-o em várias situações sociais.

Em *O barbeiro de Sevilha*, temos 4 aparições da guitarra: 1. Na instrumentação da ária *ecco, ridente in cielo*; 2. Como indicação cênica na ária *largo al factotum*; 3. No texto da mesma ária e 4. Também como indicação cênica antes do início da ária do conde *se il mio nome saper voi bramate*. Veremos a seguir cada uma das aparições utilizando o ferramental teórico pertinente e depois faremos contextualizações da guitarra com relação à figura do barbeiro e do imaginário pastoral como instrumento ideal do acompanhamento da voz e em serenatas, contextos onde o instrumento mais é associado em *O barbeiro de Sevilha*.

Em *O barbeiro de Sevilha* temos música escrita para guitarra somente no terceiro número da obra, a cavatina *ecco, ridente in cielo*, o que confirma a colocação desta ópera na segunda categoria mencionada, **guitarra tipo**. Nos deteremos, a seguir, em uma análise musical mais aprofundada desta ária, com o propósito de evidenciar as implicações musicais desse tipo de participação do instrumento em uma obra operística, além de compreendê-la mais profundamente.

A cavatina é cantada pelo conde Almaviva no primeiro ato após a sinfonia (introdução instrumental) e a *introduzione*, um *arioso* intercalado pelo conde, o coro dos músicos que farão a serenata a Rosina, e Fiorello, servo do conde. O termo cavatina refere-se a uma ária curta sem *da capo* normalmente em duas partes, a primeira lenta e a segunda rápida: "...a versão italiana (da cavatina) era regularmente aplicada à ária de abertura do principal cantor, em um movimento ou dois; mas também poderia servir para uma ária elaborada que exigisse considerável virtuosismo"¹⁷. Tudo isto confere precisamente com a ária a que nos referimos.

Na primeira parte, *largo*, que contém 32 compassos, a guitarra acompanha o tenor com arpejos em sextinas de semicolcheias enquanto as cordas acompanham em *pizzicato* e as madeiras comentam com suavidade.

¹⁶ MARESCOT, sd.

¹⁷ CAVATINA, p 1.

Figura 17 - Rossini, *Ecco ridente in cielo, Andante*.

Fl. I.
Ob.
Cl. I.
Do
Fg.
Cr.
Do
Trb. I.
Do
Sis.
Ch.
CONTE
Ec-co ri-dente in cie-lo spunta la bel-la au-
Vni
Vle
Vo.
Cb.

Fonte: ROSSINI, 1920.

A segunda parte, *allegro*, vai do compasso 33 até o 82 e tem uma textura de *cadenza*, com escrita altamente virtuosística e ornamentada para a voz e apenas comentada pelos instrumentos:

Figura 18 - Rossini, *Ecco ridente in cielo, Allegro*.

33

Allegro

Ott.
Cl.
Do
Fg.
Cr.
Do
Ch.
CONTE
.ri. Oh sor - te! già veg - go quel

Allegro

Vai
Vle
Ve.
Cb.

Fonte: ROSSINI, 1920.

Estas considerações analíticas confirmam alguns dos pressupostos colocados acima: 1. A guitarra aparece no contexto de uma serenata, música para ser executada ao anoitecer, do lado de fora da casa de uma pessoa amada ou de prestígio. Como os músicos tocavam em pé, o instrumento harmônico acompanhador era normalmente de cordas dedilhadas; 2. A ópera utiliza o que denominamos **guitarra tipo**, ou seja, tem música escrita para apenas um número, acompanhando uma situação estereotipada; 3. A utilização de uma guitarra na execução desta ópera é fundamental, pois o instrumento aparece aqui com o mencionado valor estético transcendental e simbólico, que aqui representa uma realidade além dos sons e sentidos, e se refere diretamente ao conhecimento interior, ou seja, o senso comum coletivo seu contemporâneo.

Conforme mencionado, a guitarra aparece em *O barbeiro de Sevilha* em mais três situações além da cavatina analisada acima: duas indicações cênicas e uma menção poética no texto de uma ária.

A primeira indicação cênica sobre a guitarra acompanha a primeira aparição do barbeiro Fígaro, antes de sua famosíssima ária *largo al factotum*. Após um recitativo do conde, que

acabara de dispensar os músicos da serenata, reclamando de como são barulhentos e inoportunos, temos no libreto a seguinte indicação: “Esconde-se. Figaro entra com uma guitarra suspensa ao pescoço”.¹⁸ Temos aqui a associação do barbeiro com seu inseparável instrumento, que é novamente confirmada no texto da mesma ária com os versos “Eu, com a desculpa do pente de dia / da guitarra com a graça da noite / para todos honestamente, não digo apenas / estou preparado para agradecer”.¹⁹

A outra indicação cênica da guitarra está no recitativo que antecede a ária *se il mio nome saper voi bramate*, onde o Conde canta sob a varanda de Rosina acompanhado de sua guitarra²⁰, novamente associando o instrumento à voz e à serenata. Antes do início da ária, Fígaro entrega a guitarra ao Conde com as seguintes palavras “Certo. Aqui está a guitarra. Rápido, vamos embora”.²¹

Desde as primeiras referências históricas que temos da guitarra, o instrumento sempre esteve associado ao acompanhamento da voz²² e à canção estrófica ligeira, à música executada pelas pessoas simples do povo, em qualquer tipo de evento público onde a música nascesse de maneira espontânea.

Antoine Watteau (1684 – 1721), o grande pintor da cultura pastoral, é um dos grandes nomes da pintura que mais inseriu a guitarra em seus quadros, referência iconográfica preciosíssima (e ainda sem estudo sistemático) para compreender-se os contextos onde a guitarra estava inserida.

¹⁸ *Si nasconde. Figaro entra com una chitarra appesa al collo*

¹⁹ *io, colla scusa del pettine di giorno, / della chitarra col favor della notte, / a tutti onestamente, non fo per dir, / m'adatto a far piacere.*

²⁰ Simbolicamente. Não há música escrita para o instrumento aqui

²¹ *Certo. Ecco la chitarra. Presto, andiamo*

²² Os primeiros métodos de guitarra barroca, publicados no séc. XVI constam de tabelas de cifras para ser tocadas em “batidas” (*strummings*) como acompanhamento para música vocal.

Figura 19 - Antoine Watteau, *La partie carrée*.



Fonte: BAETJER, 2009.

Esta cultura pastoral está muito associada ao estilo galante e ao rococó que, apesar de anteriores a Rossini, ainda faziam sentir sua influência no período clássico como um todo.

Além do barbeiro, um dos estereótipos mais frequentemente associados à guitarra é o de instrumento acompanhante nos mais variados tipos de eventos populares onde há qualquer tipo de música: piqueniques, serenatas, touradas. De fato, nas mais variadas culturas e períodos, desde seu surgimento, a guitarra é associada a manifestações informais e espontâneas de música; talvez por sua portabilidade, por ser harmônico e não se sobrepôr à voz.

É provável que jamais saibamos com certeza que tipo de música era executada ao instrumento nestes contextos, pois o pouco de música que chegou até nós foi a escrita, praticada por parcela menor da população e que fazia questão de separar-se do praticado pelo homem comum do povo, mas a literatura e as artes plásticas atestam a "onipresença" da guitarra.

Um dos processos simbólicos recuperados em *O barbeiro de Sevilha* é o do "barbeiro guitarrista", exemplo de fato estético simbólico que transcende o musical. TEJEDOR e FERIA²³ publicaram um artigo que relaciona vários aspectos deste estereótipo na literatura espanhola no *siglo de oro*²⁴, principalmente nos *entremeses*, espécie de peça curta de caráter

²³ TEJEDOR e FERIA, 2012.

²⁴ Período na literatura espanhola que abarca todo o séc. XVI e a primeira metade do XVII.

jocoso em um só ato baseada em tipos populares, herança da *commedia dell'arte*. O *entremés* era frequentemente apresentado no intervalo de peças maiores e mais sérias.

De fato, o artigo relaciona uma série de aparições do barbeiro na literatura espanhola, acompanhado de sua inseparável guitarra e dotado de outros atributos, os mais recorrentes são do desprezo da alta sociedade pela sua pessoa e profissão (e por qualquer pessoa envolvida em qualquer tipo de trabalho manual) e de sua preferência pelo jogo e pela música em detrimento do trabalho.

Na ópera de Rossini, a "função-mestre" da figura do barbeiro é um pouco diferente, mas ainda assim possui resquícios da comédia picaresca dos *entremeses* espanhóis, por exemplo, no fato óbvio da localização geográfica da ação da ópera, Sevilha, mas também no fato de Fígaro, o barbeiro protagonista da ópera, ser um verdadeiro "malandro", sendo responsável pela maior parte das confusões da ópera e ajudando o conde Almaviva em suas conquistas, sempre acompanhado da inseparável guitarra.

Como conclusão deste subitem, pudemos conferir algumas maneiras como a guitarra, tanto na literatura quanto na iconografia foi, desde seu surgimento, associada ao acompanhamento da voz em contextos públicos de manifestações musicais populares espontâneas, bem como a certos tipos populares advindos da *commedia dell'arte* como o barbeiro, e também à cultura pastoral.

Podemos, baseados nestas referências, supor que Rossini, ao colocar a figura de um barbeiro no centro de uma de suas óperas, que acabou sendo um de seus maiores sucessos, bem como acrescentar à orquestração desta uma guitarra, instrumento totalmente atípico em sua orquestração, estivesse familiarizado com tais representações do instrumento, talvez no próprio imaginário do meio social em que vivia.

Vimos também como, conforme proposto no início destas considerações, é possível extrair algum significado de um fato musical, já que este sempre faz parte de um contexto cultural mais amplo, e comprovamos uma maneira em que é possível compreender um fato musical como processo simbólico.

4.2 QUADROS COM DADOS DAS OBRAS ESTUDADAS

Nos quadros a seguir, procuramos apresentar todas as obras cênico-musicais dos estilos clássico e romântico e que representem a **guitarra tipo** que podemos encontrar ao invés de apenas alguns casos representativos, para que ao final, as considerações parciais sintetizem estes dados.

Os quadros estão organizados de modo a mostrar o contexto, enredo, situações em que a guitarra aparece e simbologia do instrumento em cada obra separadamente.

Quadro 2 – análises das obras dos períodos clássico e romântico.

Obra	Giovani Paisiello – <i>O barbeiro de Sevilha</i> (1782)
Contexto	Assim como ocorreu com Rossini, a ópera <i>O barbeiro de Sevilha</i> foi a mais famosa e bem-sucedida de Paisiello, embora hoje em dia este último compositor encontra-se um tanto obscurecido, enquanto Rossini continua em voga. Compositor de enorme sucesso e influência (Mozart admirava-o declaradamente), Paisiello escreveu mais de 70 óperas, a maioria <i>buffas</i>. O compositor escreveu bastante para bandolim, inclusive concertos, mas nada encontramos de sua lavra para a guitarra. Há grande quantidade de variações sobre seus temas escritas por grandes guitarristas, talvez as mais famosas sendo <i>nel cuor piu non mi sento</i> de Giuliani e <i>deux airs de Paisiello</i> de Carulli. <i>O barbeiro de Sevilha</i> faz parte de uma trilogia de peças de teatro protagonizadas pelo barbeiro Fígaro e escritas por Pierre-Augustin de Beaumarchais, a qual inclui também <i>As bodas de Fígaro</i> e <i>A mãe culpada</i>. Levantamos aqui a questão por quê Paisiello não escreveu música para a guitarra, uma vez que encontrava-se em um contexto histórico-social onde o instrumento começava a florescer e ser apreciado, e onde havia grande número de executantes do instrumento.

	É também a ópera mais antiga que encontramos dentro da estética do classicismo que possui referências à guitarra e também a única considerada dentro do que intitulamos guitarra cênica.
Enredo	O mesmo da ópera homônima de Rossini - O conde Almaviva encontra-se apaixonado por Rosina, tutelada do médico Don Bartolo, que pretende casar-se com ela à revelia. O conde é auxiliado pelo astuto barbeiro e <i>factotum</i> Fígaro que, através de diversos truques típicos da ópera <i>buffa</i> como fantasiar-se de todo tipo de personagem e da troca de cartas e bilhetes, consegue auxiliá-lo em seu intento.
Situações em que a guitarra aparece	Curiosamente temos aqui um caso de guitarra cênica no repertório operístico do séc. XIX: há várias menções ao instrumento, porém na orquestração temos sempre o bandolim “dublando” o que seria a música guitarrística. Notemos também que a “guitarra” aparece em uma cavatina cantada pelo Conde, mesmo local que na obra de Rossini. Figura 20 - Paisiello, <i>Cavatina</i>.  Fonte: PAISIELLO, s.d.
Simbologia da guitarra	Muito semelhante ao que ocorre na ópera de Rossini (vide abaixo): o instrumento é o companheiro inseparável do barbeiro <i>factotum</i> e espertalhão Fígaro:

Figura 21 - Paisiello, *Duetto*.

N. 2 Scena e Duétto
CONTE E FIGARO

Allegretto

Oboi

Corni in Sol

FIGARO

Violini I.

Violini II.

(con una chitarra dietro alle spalle, cantando allegramente,
Diamo alla no - ja il ban - do, che sem - pre ci con -

Fonte : PAISIELLO, s.d.

Obra	André Grétry – <i>Le rival confident</i> (1788)
Contexto	Compositor de imenso sucesso em vida, condecorado com a <i>légion d'honneur</i>²⁵ por Napoleão, recebeu inúmeras honrarias e hoje sua residência abriga o museu Grétry. Compositor praticamente só de óperas, escreveu mais de 60, em sua maioria cômicas. Usou bandolim em várias óperas, mas só encontramos a guitarra nesta. Também não encontramos nenhuma referência a associações de Grétry com a guitarra ou algum guitarrista em particular. Este é o exemplo mais antigo que encontramos da participação de uma guitarra tipo, e o único do séc. XVIII.
Enredo	Rolet, um advogado mau-caráter, procura adquirir de maneira fraudulenta uma grande propriedade que pertenceu a seu antigo patrão recém-falecido, e que deveria ser empossada pelo filho deste, Soligni. Além disso, Rolet deseja casar-se com a bela e jovem Rosalie, que o odeia e é apaixonada por Soligni, que todos acreditam estar em um país distante, exceto Thibaut, velho e fiel fazendeiro, homem de confiança de seu falecido pai. Soligni é, então, apresentado a

²⁵ Mais alta condecoração honorífica francesa, instituída por Napoleão em 1802 e que existe até os dias de hoje.

	Rolet como seu assistente, e faz de tudo para frustrar seus planos, fingindo ser seu confidente e auxiliado pelo vivaz le Chevalier, irmão de Rosalie.
Situações em que a guitarra aparece	A guitarra aparece na primeira cena do segundo ato, <i>couplets</i>, um dueto de Rosalie e le Chevalier. Cordas em pizzicato e alguns solos de oboé intercalados: Figura 22 - Grétry, <i>couplets</i>.  Fonte: GRÉTRY, s.d.
Simbologia da guitarra	Novamente dentro do contexto de uma serenata, no ambiente de uma sacada, Rosalie intercala as confissões de suas angústias sobre seu futuro para seu irmão le Chevalier – conseguirá casar-se com seu amado Soligni ou terá de submeter-se a Rolet? – com uma delicada canção de ninar – “ <i>Lubin ne vient pas</i> ” (Lubin não virá) – acompanhada à guitarra.

Obra	Carl Maria von Weber – <i>Abu Hassan</i> (1811)
Contexto	Pequeno <i>singspiel</i> ²⁶ cômico em um ato no “estilo turco” então na moda (vide marcha turca de Mozart), inspirado em um conto das mil e uma noites. Hoje não é muito executada, exceto sua <i>ouverture</i> .

²⁶ Obra cênico-musical de origem alemã que mistura teatro e ópera: possui partes cantadas e partes faladas sem acompanhamento musical.

	Como curiosidade, uma interessante referência sobre sua transmissão em um certo festival Weber promovido por uma rádio inglesa na década de 40: <i>“Interestingly enough, the two guitarists involved in the performance of this opera broadcast on bbc radio 3 on 25 march 1949 were Julian Bream and Desmond Duprè, no less.”</i>²⁷
Enredo	Abu Hassan, muito estimado pelo califa, está afundado em dívidas. Ele manda sua esposa Fatime dizer ao califa que está morto para que possa recolher a pensão por sua morte. Em seguida, Hassan faz o mesmo para recolher a pensão pela fingida morte de sua esposa. Ao fim, o califa promete pagar mil moedas de ouro a quem puder esclarecer a situação e descobrir qual dos dois morreu primeiro. Hassan levanta dizendo “fui eu”, todos riem e tudo acaba bem.
Situações em que a guitarra aparece	São duas guitarras, que aparecem no segundo número da ópera – ária de Hassan. Na orquestra, apenas tenor, fagote, as duas guitarras e cello em <i>pizzicato</i> apenas pontuando os primeiros tempos. As guitarras executam simples arpejos e acordes com funções tonais básicas. Note-se que, apesar de simples, as partes das guitarras são altamente idiomáticas e muito mais confortáveis de tocar que outras, como as de Verdi, graças sem dúvida ao fato do compositor ser guitarrista experimentado: Figura 23 - Weber, <i>Abu Hassan</i>.  Fonte: WEBER, 1811.

²⁷ SEBASTIANI, 2017, s.n.p.

Simbologia da guitarra	As guitarras soam enquanto Hassan festeja seu hedonismo e o quanto gosta de gastar o ouro que deve a seus credores. Conforme cantado no dueto anterior, a vida deve ser vivida apreciando-se lagostas e vinhos finos. Aqui a guitarra não está associada ao contexto da serenata, porém a outros de seus lugares-comuns simbólicos, a <i>joie de vivre</i> e a comemoração.
------------------------	---

Obra	Luigi Cherubini – <i>Les Abécerrages</i> (1813)
Contexto	Devido a suas grandes proporções, temática baseada em fatos históricos, grandes coros e danças, é considerada precursora da <i>grand opéra</i> francesa - sua estreia contou até mesmo com a presença de Napoleão e sua esposa. A partir de 1815 o compositor foi deixando de lado a música cênica e dedicando-se cada vez mais à música sacra. Seu réquiem em dó menor foi muito admirado por compositores como Beethoven, Schumann e Brahms.
Enredo	A ação se passa em Granada, durante o domínio mouro, em finais do séc. XV. Em meio a uma rixa entre as famílias Abencerrage e Zegris, o jovem guerreiro Almanzor Abencerrage ama a jovem princesa Noraime Zegri. Após ter o estandarte de Granada – sob seus cuidados – roubado, Almanzor é condenado à morte. No último instante, porém, é salvo pelo nobre espanhol Gonzalve de Córdoba. Em um típico final feliz operístico, casa-se com Noraime.
Situações em que a guitarra aparece	Trata-se do único exemplo que encontramos no repertório operístico do séc. XIX – guitarra tipo - onde há um número puramente instrumental com participação da guitarra. É um tema e variações sobre <i>Les folies d’Espagne</i> , tema muito conhecido e utilizado por muitos compositores no decorrer da história:

	Figura 24 - Cherubini, <i>Les Abécérages</i>.  Fonte: CHERUBINI, 1880.
Simbologia da guitarra	Mesmo sem texto, a guitarra aparece no contexto de variações sobre um tema bastante popular e apreciado dentre o imaginário espanhol. Consideramos também a associação à localização histórico-geográfica da ópera (Granada durante os últimos anos da ocupação mouresca).

Obra	Carl Maria von Weber – <i>Oberon</i> (1826)
Contexto	Única ópera em inglês de Weber (logo traduzida para o alemão, que é a versão mais conhecida), baseada no poema medieval <i>Huon de Bordeaux</i>, que também serviu de inspiração à peça <i>Sonhos de uma noite de verão</i> de Shakespeare. Também foi sua última ópera, tendo morrido logo a seguir à estreia. Faz parte do repertório atual e é bastante executada no mundo todo.
Enredo	Para receber o perdão do imperador Carlos Magno por um grave delito, o cavaleiro Sir Huon deve cumprir uma série de tarefas impossíveis: ele deve ir a Bagdá, assassinar o cavaleiro à direita do califa e desposar sua filha. Com a ajuda de seu escudeiro Sherasmin e da trompa mágica de Oberon, rei dos duendes e das

	fadas, o herói completa as tarefas, retorna triunfante e recebe o perdão do imperador.
Situações em que a guitarra aparece	A guitarra aqui está presente no terceiro número da ópera – <i>vision</i> – uma ária de Reiza, a filha do califa. O instrumento realiza apenas alguns acordes simples, com indicação de arpejado. Apesar de não haver indicação, esta parte poderia ser facilmente executada pela cantora, mesmo sem nenhum tipo de experiência anterior com a guitarra. Enquanto a guitarra soa, há apenas a voz da soprano e nenhum outro instrumento: Figura 25 - Weber, <i>Oberon</i>.  Fonte: WEBER, 1874.
Simbologia da guitarra	Prometida à revelia a Babekan, braço direito do califa, Reiza tem uma visão do desfalecido cavaleiro Sir Huon que vem de longe para resgatá-la e canta suas esperanças acompanhada à guitarra. De um ponto de vista simbólico, a guitarra representa a feminilidade e a fragilidade, elementos que vemos a ela associados em obras como <i>Falstaff</i> de Verdi. Além disto, o instrumento é o fiel acompanhante da voz humana, em uma ária ao mesmo tempo de melancolia e esperança.

Obra	Hector Berlioz – <i>Huit scenes de Faust</i> (cantata – 1829)
Contexto	Uma das primeiras obras de Berlioz, seria mais tarde reelaborada e ampliada até tornar-se a grandiosa <i>La damnation de Faust</i> , uma das obras mais importantes e conhecidas do compositor e do repertório sinfônico em geral. Não é uma ópera, mas sim uma

	cantata para grande orquestra, coro e solistas, porém insere-se na proposta da presente tese como obra cênico-musical onde encontramos uma ou mais guitarras em sua instrumentação; no caso o último movimento, <i>sérenade de Méphistopheles</i>, escrita apenas para tenor e guitarra.
Enredo	Obra baseada no <i>Fausto</i> de Goethe – Fausto, um erudito ancião, reflete sobre as limitações da ciência e tenta usar a magia para obter o conhecimento absoluto. Faz então um acordo com o demônio Mefistófeles: servirá este no inferno contanto que o diabo consiga que o ancião obtenha a felicidade plena. Com a ajuda de Mefistófeles, Fausto seduz a bela jovem Margarida, que acaba engravidando. Fausto mata Valentim, irmão de Margarida, em um duelo e esta, em desespero, afoga seu filho recém-nascido e é condenada pela justiça. Mefistófeles tenta salvar a jovem, porém esta entrega seu destino a Deus.
Situações em que a guitarra aparece	A guitarra aparece no oitavo e último número – <i>Sérénade de Méphistophélès</i>. Apesar da obra inteira ser para grande orquestra e coro, este último número contém somente guitarra e tenor. Muito interessante o fato de a guitarra ter sido o instrumento escolhido por Berlioz para ser executado por Mefisto ao acompanhar seus versos maliciosos. Na versão posterior. Reelaborada e ampliada desta obra, <i>La damnation de Faust</i>, a canção é mantida, porém o tenor é acompanhado por cordas e madeiras, e não há mais guitarras.

Figura 26 - Nota de 10 francos com o retrato de Berlioz.



Fonte: COELHO, 2003.

Simbologia da
guitarra

Mefistófeles e Fausto estão diante da casa de Margarida, amada deste último. Durante uma serenada diabólica, o instrumento é tocado por Mefistófeles, que recita os seguintes versos:

*Devant la maison
De celui qui t'adore,
Petite Louison,
Que fais-tu, dès l'aurore?
Au signal du plaisir,
Dans la chambre du drille
Tu peux bien entrer fille,
Mais non fille en sortir.*

*Il te tend les bras,
Vers lui tu cours bien vite.
Bonne nuit, hélas!
Bonne nuit, ma petite!
Près du moment fatal
Fais grande résistance,
S'il ne t'offre d'avance
Un anneau conjugal.²⁸*

São versos diabólicos de sedução, cantados por Mefistófeles, o próprio diabo, acompanhado à guitarra. O instrumento é, portanto, associado a estes dois contextos, o diabo e a sedução, em uma reinterpretação irônica da serenata.

²⁸ BERLIOZ, 1829.

Obra	Hector Berlioz - <i>Benvenuto Cellini</i> (1838)
Contexto	Primeira ópera de Berlioz, é uma ópera “ <i>semiseria</i> ” sobre a atribulada vida de um personagem real, o ourives, escultor, escritor e guerreiro renascentista Benvenuto Cellini. Considerada pelos críticos uma das melhores autobiografias da história, o livro, bastante modificado pelo libretista, transforma-se em uma história de amor prosaica e simplificada (Cellini somente se casou aos 65 anos de idade, e foi acusado publicamente de “sodomia” por um de seus desafetos). Não obstante, a música de Berlioz é extraordinária!
Enredo	O enredo gira em torno da encomenda da maior obra-prima de Cellini, <i>Perseu com a cabeça da Medusa</i> . Conquanto o prazo para entrega da obra aproxima-se do fim, o escultor prefere farrear e correr atrás de sua amada Tereza, prometida para seu rival Feramosca. Após assassinar outro rival, Pompeo (baseado em fatos reais, isso realmente teria acontecido!), Cellini foge, e o papa lhe promete perdão se terminar a estátua. Benvenuto faz a melhor estátua do mundo, casa-se com Tereza e vive feliz para sempre.
Situações em que a guitarra aparece	Temos partes para duas guitarras, em dois momentos: 1 – na <i>introduction</i> nº 1 do 1º ato, dos c. 116 a 194; 2 – <i>Allegro – mouvement de valse, modéré</i>, ato 3, nº 10, c. 48 a 167, p. 374; guitarras entram na p. 376. Na edição comentada do tratado de orquestração de Berlioz, há uma série de referências sobre as participações das guitarras nesta ópera, citando algumas fontes e edições: Em <i>Benvenuto Cellini</i> ao menos quatro guitarras escritas em duas partes acompanham os mascarados no Ato 1 (NBE 1a: 136-64) e duas ou quatro guitarras acompanham a canção dos trabalhadores ‘<i>Bienhereux les matelots</i>’ no último <i>Tableau</i> (NBE 1c: 1013-24). Esta canção foi baseada em uma melodia que Berlioz havia ouvido cantarem na Itália acompanhada ao bandolim, e o ritmo em 3/8 do acompanhamento em <i>strumming</i> das guitarras também pode ter sido semelhante ao que ele então ouviu. A primeira guitarra toca apenas acordes de duas notas: o primeiro e o segundo dedos ficam com as notas repetidas

na linha superior, o polegar fica com a linha de baixo (nas cordas *g* _ e *b* _). O segundo guitarrista é instruído a remover sua corda *e* _ e atacar as cinco cordas restantes com as unhas para produzir um efeito *strumming*.²⁹ (MACDONALD 2002, p. 87, tradução nossa).

Na partitura, uma nota de rodapé na indicação de instrumentação ao início do primeiro número: “*les guitares peuvent être remplacées par un piano (partie gravée).*”

A textura da primeira participação alterna guitarras e coro com comentários de madeiras e cordas:

Figura 27 - Berlioz, *Benvenuto Cellini*, 1º excerto.

Fonte: BERLIOZ, 1886.

Na segunda aparição, bigorna coro e guitarras:

²⁹ In *Benvenuto Cellini* at least four guitars in two parts accompany the maskers in Act I (NBE 1a: 136–64) and two or four guitars accompany the workmen’s song ‘*Bienheureux les matelots*’ in the last *Tableau* (NBE 1c: 1013–24). This was based on a melody Berlioz had heard sung in Italy to the accompaniment of a mandolin, and the strumming 3/8 rhythm of the guitars’ accompaniment in the opera may also resemble what he heard then. The first guitar plays two-note chords only: first and second fingers take the repeated notes of the top line, the thumb takes the lower line (on the *g* _ and *b* _ strings). The second guitarist is instructed to remove his *e* _ string and strike the remaining five strings with the fingernails to produce a strumming effect.

Figura 28 - Berlioz, *Benvenuto Cellini*, 2º excerto.

Allegro, (mouv. de Valse modéré) (♩ = 168)
 Petit carillon (Il faut frapper avec un petit marteau de cuivre)

1^{re} Guitare
 2^e Guitare
 Il faut dire les chateaux et les ruelles qui sont sur le dos des angles et se penchent rapidement comme si le vent était plié.
 Travers. (Chœur) Bienheureux les matelots
 en jettent le vent, le maître des
 pas sans s'apercevoir qu'ils sont
 Bienheureux les matelots

Allegro, (mouv. de Valse modéré)

Fonte: BERLIOZ, 1886.

Simbologia da
guitarra

Em sua primeira aparição, as guitarras acompanham a procissão dos mascarados na *lundi gras*, dia que antecede o *mardi gras*, ou terça-feira gorda, dia da colheita e da fartura. Acompanha, portanto, uma festa popular de rua, enquanto cantam-se versos satíricos.

A segunda aparição da guitarra acompanha a canção *Bienheureux les matelots* a qual, segundo os comentários ao tratado de orquestração de Berlioz, feitos por MACDONALD³⁰, foi baseada em uma canção que o compositor teria ouvido de marinheiros italianos, cantada aqui pelos ferreiros que auxiliarão Benvenuto na forja de sua obra-prima.

³⁰ BERLIOZ, 2002, p. 87.

Obra	Daniel-François-Esprit Auber – <i>Le duc d'Olonne</i> (1842)
Contexto	Obra de um compositor de óperas, majoritariamente cômicas, que fez muito sucesso em sua época e hoje encontra-se um tanto esquecido, apesar de possuir duas obras muito apreciadas, com gravações e inclusões em temporadas – <i>Fra diavolo</i> e <i>La muette de Portici</i>. Não encontramos referências que pudessem ligar o compositor à guitarra ou a algum guitarrista proeminente, apesar de ser a parte mais bem escrita para o instrumento na categoria guitarra tipo. Mencionemos, entretanto, o fato de haver encontrado uma obra denominada <i>six airs favoris de l'opéra Le duc d'Olonne de D. F. E. Auber</i>, de autoria do guitarrista e compositor Joseph Küffner para futuras pesquisas: Figura 29 - Küffner - <i>Six airs favoris de Le Duc d'Olonne</i>.  Fonte: KÜFFNER, s.d.
Enredo	Para salvar seu pai, um militar condenado à forca por insubordinação, a jovem Bianca promete casar-se às cegas com o nobre duque de Olonne, porém apaixona-se pelo Chevalier de Vilhardouin, ao mesmo tempo amigo e rival de longa data do duque. A trama gira em torno da confusão e disputa dos dois nobres pelo amor de Bianca: o impetuoso duque, que não sabe quem é a mulher a quem está prometido, e o ciumento Chevalier, que tem o amor correspondido pela jovem; e também a busca desta pelos desejados papéis de divórcio, auxiliada pelo intendente do duque Mugnoz e sua esposa Mariquita.

Situações em que a guitarra aparece

A guitarra entra no número 10 – *Cavatine, scène et sérénade*, da ópera. Temos aqui as vozes de Bianca e Mariquita, começando em Láb Maior. O trecho possui uma série de modulações que são deixadas a cargo da guitarra, responsabilidade bastante incomum de ser atribuída ao instrumento que, como pudemos comprovar diversas vezes, enquanto insere-se na categoria guitarra tipo tem a tendência a realizar apenas figurações simples de arpejos nas funções tonais mais básicas:

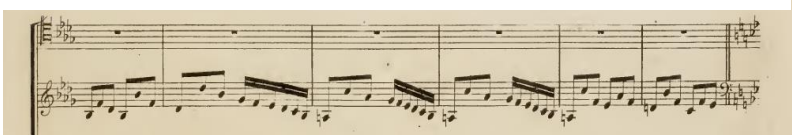
Figura 30 - Auber, *Cavatine, scène et sérénade*.



Fonte: AUBER, 1842.

Esta parte é a mais virtuosística e elaborada de todas as partes de **guitarra tipo** e de todas as participações de guitarra em obras cênico-musicais no séc. XIX, além de ser a única em uma tonalidade com bemóis, bastante incomum na escrita guitarrística do período, mesmo em obras solo ou camerísticas. A bibliografia específica sobre Auber é um tanto escassa, e não encontramos nenhuma menção sobre o compositor saber tocar o instrumento ou ter algum tipo de contato próximo com alguém que toque.

Outro fato bastante incomum na escrita guitarrística é o fato de mudar para clave de fá no meio da parte:

	<i>Figura 31 - Auber, mudança de clave no meio da parte de guitarra.</i>  Fonte: AUBER, 1842.
Simbologia da guitarra	Novamente dentro do contexto da serenata, aqui com a peculiaridade de ser executada pelos dois pretendentes à mão de Bianca: de um lado, uma serenata feita pelo Duque de Olonne, do outro, uma feita pelo Chevalier, em uma espécie de serenata dupla, o que explica as mudanças abruptas de tonalidade. Apesar de ambos acompanharem-se simbolicamente à guitarra, o acompanhamento do duque é realizado na prática pela harpa (o Chevalier realmente acompanha-se à guitarra).

Obra	Gaetano Donizetti – <i>Don Pasquale</i> (1843)
Contexto	Talvez a mais famosa participação da guitarra em óperas, ao lado de <i>O barbeiro de Sevilha</i> , trata-se de uma obra conhecidíssima e que faz parte do repertório base de qualquer teatro ou temporada de ópera, além de ser alvo de inúmeras gravações.
Enredo	Don Pasquale, idoso, rico e sovina, quer que seu sobrinho se case, mas não com sua amada e pobre Norina. Com a ajuda do doutor Malatesta, Norina casa-se com Pasquale disfarçada de Sofronia, que maltrata Pasquale e gasta seu dinheiro das maneiras mais absurdas possíveis, criando situações de grande comicidade. Ao final, Pasquale aprende sua lição, separa-se de Norina e abençoa a união dos jovens amantes.
Situações em que a guitarra aparece	Temos aqui duas guitarras no n° 12, <i>Serenata e noturno</i> , em 6/8, em Lá Maior, acompanhando uma ária do tenor Ernesto. Na orquestração, intervenções do bumbo e participações do coro:

Figura 32 - Donizetti, *Serenata e notturno*.

460

Nº 12. SERENATA E NOTTURNO

SCENA VI. Boschetto nel giardino attiguo alla casa di Don Pasquale; a sinistra dello spettatore, gradinata che dalla casa mette in giardino; a dritta, bel vedere. Piccolo cancello in fondo.

SERENATA - (ERNESTO E CORO) (interno)

Andante mosso

Fonte: DONIZETTI, 1920.

Simbologia da guitarra

O instrumento insere-se aqui no contexto da eterna serenata sob a janela da amada, cantada pelo tenor em métrica composta. Digno de interesse é o fato que esta é a única ópera do séc. XIX onde a escrita das duas guitarras configura-se como um naipe, com uma espécie de contraponto rudimentar, ao invés de apenas reforçarem-se mutuamente nos mesmos acordes e arpejos:

Figura 33 - Donizetti, guitarras em *Don Pasquale*.

Fonte: DONIZETTI, 1920.

Obra	Georges Bizet – <i>Don Procopio</i> (1859)
Contexto	Escrita na Itália por ocasião de uma bolsa recebida como prêmio em um concurso de composição, Bizet queria fazer algo no estilo de <i>Don Pasquale</i> , outra ópera que também possui guitarra e que havia sido estreada quase 20 anos atrás, com estrondoso sucesso. Esta ópera foi escrita quando Bizet tinha apenas 21 anos. O compositor de <i>Carmen</i> falece aos 36.

Enredo	Quase idêntico ao enredo de Don Pasquale, de onde veio sua declarada inspiração: Don Andronico, um velho mesquinho, deseja casar sua sobrinha Bettina com outro velho mesquinho, Don Procopio, porque tem medo que um homem jovem vá gastar todo seu dinheiro. Bettina, entretanto, ama o Coronel Odoardo. Auxiliada por sua tia Eusebia e seu irmão Ernesto, ela planeja frustrar os planos dos velhos. Procopio horroriza-se com o fato de que Bettina aparenta ser uma tremenda perdulária, e tenta livrar-se do casamento. Com seu consentimento, ele abandona o contrato e foge, e Andronico consente a união dos jovens amantes.
Situações em que a guitarra aparece	A <i>sérénade</i> que abre o segundo ato: consta de uma ária solo de Odoardo, tenor. Orquestração bastante inusitada: guitarra, bandolim e duo de cornes ingleses. Há uma parte de cordas, porém com a seguinte indicação: “<i>A défaut de guitare et mandoline</i>” – subentende-se, portanto, que as cordas são <i>ad libitum</i>. O instrumento toca por 77 compassos, desaparecendo com a entrada de Bettina e das duas harpas. A guitarra toca, durante toda sua participação, apenas acordes cheios arpejados com funções tonais básicas e ritmo <i>ostinato</i>, conforme o exemplo: Figura 34 - Bizet, <i>Don Procopio</i>.  Fonte: BIZET, 1905.

Simbologia da guitarra	Esta ópera é quase uma cópia de Don Pasquale de Gaetano Donizetti, um grande sucesso à época. A participação da guitarra, portanto, é bastante semelhante: trata-se de uma serenata de amor cantada pelo herói sob a sacada de sua amada.
------------------------	---

Obra	Hector Berlioz – <i>Béatrice et Benedict</i> (1862)
Contexto	Libreto do próprio Berlioz, baseado em <i>Muito barulho por nada</i> (<i>Much ado about nothing</i>) de Shakespeare, escrito originalmente em alemão. A tradução para o francês e posterior estreia francesa ocorreriam somente 30 anos depois.
Enredo	<i>Opéra comique</i> sobre as intrigas amorosas entre um soldado e a sobrinha do governador que “se odeiam”. Após mil artifícios engendrados pelos amigos de ambos, acabam casando-se. Se passa na Sicília no séc. XVI.

Situações em que a guitarra aparece	Note-se que na partitura a palavra <i>guitares</i> aparece no plural, o que sugere que Berlioz imaginava a presença de dois ou mais instrumentos, tocando a mesma parte. O instrumento aparece em dois números: 1. <i>Improvisation et chœur à boire</i>, cena 9, início do 2º ato, e 2. <i>Chœur lointaine</i>, cena 6, número 12. <i>Improvisation et chœur à boire</i>: Iniciando após um diálogo, trata-se de uma “canção de beber”, cantada por Somarone, professor de música convidado em uma festa e respondida pelo coro dos comensais, após serem ditas as seguintes palavras: “Eu desejo improvisar-lhes algo, mas acompanhem-me todos: vós, as cantoras com tuas guitarras, vós os soldados com teus trompetes, com os tamborins, com todos os instrumentos favoritos de Marte e Baco.”³¹ Repare-se que na instrumentação temos copos batidos à mesa. As guitarras tocam quase sem parar por 197 compassos, o que configura sua maior participação em todo o repertório operístico do séc. XIX. A indicação <i>tacet</i> ocorre apenas por 10 compassos, entre 47 e 57, com um acorde no 51, e em um curto diálogo após o compasso 109. Eis a textura: Figura 35 - Berlioz, <i>Improvisation et chœur à boire</i>.  Fonte: BERLIOZ, 1907.
--	---

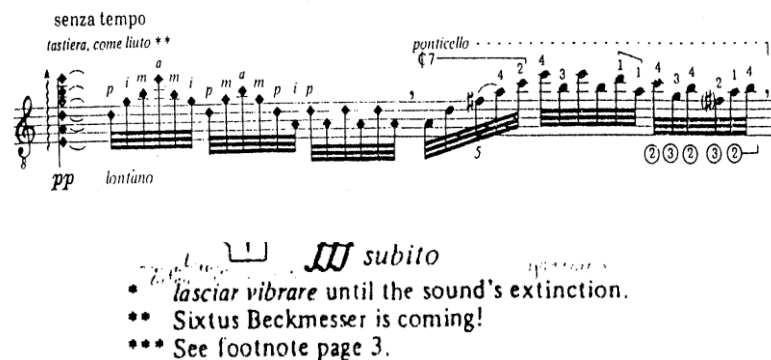
	2 – n 12 – <i>choeur lointaine</i> – Trata-se de uma canção de amor pastoral, onde as guitarras acompanham suavemente o coro, por 46 compassos: Figura 36 - Berlioz, <i>choeur lointaine</i>.  Fonte: BERLIOZ, 1907.
Simbologia da guitarra	Na primeira aparição, a guitarra é associada ao álcool e à <i>joie de vivre</i>; na segunda, a um clima de amor pastoral e intimista, dois grandes clichés aos quais o instrumento é comumente associado em sua história.

Obra	Richard Wagner – <i>Die meistersinger von Nurnberg</i> (1867)
Contexto	Esta é a única ópera cômica da longa e prolífica carreira de Richard Wagner. Apesar de contar com a participação de um alaúde e não uma guitarra, optamos por incluir a obra neste quadro devido à sua importância no repertório operístico, influência no repertório guitarrístico (vide considerações sobre a sonata de Alberto Ginastera) e afinidades com a simbologia guitarrística que aparece nas obras aqui estudadas.
Enredo	A história passa-se no séc. XVI: os mestres-cantores são uma associação de diletantes amantes da música, mas que não têm-na como profissão. Eva, filha do ourives, ama o cavaleiro Walther, que não é um mestre-cantor e não conhece as regras do ofício. O

³¹ *Je veux bien vous improviser quelque chose, mais accompagnez-moi tous: vous, les chanteuses, avec vos guitares, vous les soldats avec vos trompetes, avec les tambourins, avec tous les instruments favoris de Mars et de Bacchus*

	pai de Eva promete a mão da filha para quem ganhar o concurso de mestre-cantor e o vilão, o judeu Beckmesser, está interessadíssimo. Com o auxílio de Hans Sachs, o maior dos mestres-cantores (inspirado em uma figura histórica real), Walther ganha o concurso e casa-se com Eva.
Situações em que a guitarra aparece	No último ato, no momento do concurso, Beckmesser afina de maneira desajeitada seu alaúde antes de entoar erroneamente a canção roubada de Walther: Figura 37 - Wagner - Partes de alaúde em <i>Die Meistersinger</i>.  Fonte: WAGNER, 1903.
Simbologia da guitarra	Apesar da brevidade de sua aparição, a importância simbólica do alaúde aqui é grande e bastante direta: um mestre-cantor renascentista, herdeiro da tradição trovadoresca, afina e dedilha seu alaúde antes de executar sua canção – novamente um instrumento de cordas dedilhadas associado ao acompanhamento da voz humana. Este trecho foi citado por Alberto Ginastera de maneira bastante curiosa em sua sonata para guitarra:

Figura 38 - Ginastera, excertos da *sonata para guitarra*.



Fonte: GINASTERA, 1984.

Obra	Giuseppe Verdi – <i>Otello</i> (1887)
Contexto	Obra baseada em Shakespeare, um de seus autores favoritos, e com libreto de Arrigo Boito, temos aqui a penúltima ópera de Verdi. É curioso que o autor tenha utilizado a guitarra somente em suas duas últimas óperas. É também curioso o fato de que Verdi, o mais rico e popular compositor da Itália à época, havia se aposentado com <i>Aída</i> , ópera anterior, e resolveu escrever esta ópera por insistência de amigos e editores gananciosos.
Enredo	A ópera narra a história do general Otello, mouro veneziano, e de Iago, seu invejoso assistente que, através de suas intrigas, faz Otello ficar louco de ciúmes e assassinar sua esposa Desdêmona. Ao descobrir que foi enganado e manipulado, Otello enterra um punhal em seu próprio coração.

Situações em que a guitarra aparece	A guitarra aparece em uma banda veneziana inserida em meio à orquestração, e que consta de guitarra, bandolim e <i>cornam</i>, em uma serenata que o povo veneziano executa em homenagem a Desdêmona, esposa de Otello e muito amada por todos os moradores da cidade. Temos também a presença do coro e do <i>tutti</i> orquestral que começa dobrando a banda, e depois desaparece deixando-a sozinha. Figura 39 - Verdi ,<i>Otello</i>.  Fonte: VERDI, 1913.
Simbologia da guitarra	A guitarra está aqui inserida em dois contextos que conferimos em diversas ocasiões: o da serenata e da banda inserida em meio à orquestra. Muito interessante o fato desta ser a primeira vez que pudemos constatar algo que seria uma constante nas aparições da guitarra em óperas daqui em diante: a inserção do instrumento em uma espécie de pequena banda ou conjunto inserido em meio à orquestração. Esta banda pode tocar dentro ou fora do palco, mas comumente faz parte da ação de maneira mais direta, como um personagem coadjuvante ou interagindo com os personagens. Também é muito comum que em tais conjuntos apareçam instrumentos associados ao local em que ocorre a ação: no caso de Otello, temos uma pequena banda de música veneziana com

	bandolim, guitarra e cornam; no caso de uma ópera cuja ação ocorra na Escócia, poderíamos ter gaitas de foles, ou instrumentos japoneses em uma história que ocorresse no Japão, por exemplo.
--	---

Obra	Giuseppe Verdi – <i>Falstaff</i> (1893)
Contexto	Ópera cômica, última obra de Verdi. Seu libreto foi escrito por Arrigo Boito, e é baseado em duas peças de Shakespeare: <i>The merry wives of Windsor</i> e <i>Henry IV</i> .
Enredo	A ópera conta a história do glutão e bonachão John Falstaff, que adora pregar peças em todas as pessoas da cidade as quais, desta vez, resolvem vingar-se e pregar uma série de peças em John. Após uma complexa rede de confusões e histórias paralelas de amor, todos jantam juntos em um final feliz.
Situações em que a guitarra aparece	A guitarra aparece como introdutória de uma ária de Falstaff no segundo ato. Realiza uma introdução bastante bem elaborada e... desaparece pra nunca mais voltar: Figura 40 - Verdi, <i>Falstaff</i>.  Fonte: VERDI, 1893.
Simbologia da guitarra	A guitarra aqui está associada a um contexto de sedução e feminilidade. Alice toca sua guitarra sozinha em seu quarto, quando chega o bonachão Falstaff que, cantarolando, tenta seduzi-la.

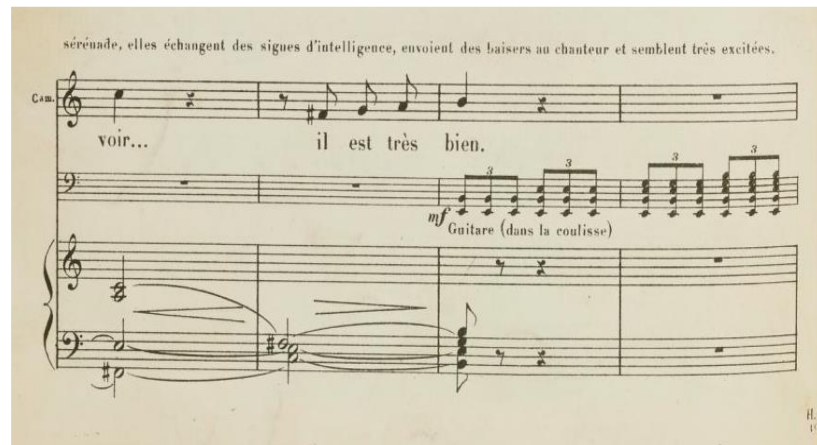
	séc. XIX (no período, o instrumento foi utilizado exclusivamente na execução de arpejos ou acordes em <i>rasgueado</i>): Figura 42 - Reznicek, <i>Donna Diana</i> 2º excerto. Fonte: REZNICEK, 1895.
Simbologia da guitarra	Trata-se de uma obra baseada em peça barroca de teatro espanhol. Assim sendo, temos uma sonoridade típica do nacionalismo espanhol perpassando toda a ópera, com inserções de melodias tradicionais (indicadas na partitura como <i>Spanische National Melodie</i>) e instrumentos típicos como bandolins e guitarras em alguns momentos. A guitarra está aqui inserida novamente em contextos onde o texto trata do amor, prazer e corte, também em contexto pastoral e de serenata – uma cortesã cantando e acompanhando-se à guitarra em um jardim ou sob uma sacada.

Obra	Gustave Charpentier – <i>Louise</i> (1900)
Contexto	Ópera de grande sucesso do compositor francês verista, consta que foi representada quase mil vezes até 1950. É considerada a melhor e mais conhecida obra de Charpentier e, em 1938, foi realizada em filme por Abel Gance.
Enredo	História de amor entre Louise, operária, e Julien, artista, tendo como cenário (e parte importante da trama, quase como uma personagem) a cidade de Paris. Os amantes fogem porque os pais de Louise não aprovam o relacionamento. A moça volta para casa ao saber que seu pai adoeceu; os dois brigam e o pai culpa a cidade de Paris por ter roubado sua filha.

Situações em que a guitarra aparece

A aparição do instrumento ocorre na segunda cena do segundo *tableau*. Encontramos apenas a redução para piano, porém a parte de guitarra (e de outros instrumentos não-usuais, como um apito e um sino de cabreiro) aparece aqui escrita:

Figura 43 - Charpentier, *Louise*.



Fonte: CHARPENTIER, 1900.

Esta parte de guitarra possui algumas peculiaridades: escrita em clave de fá, o instrumento realiza arpejos em tercinas e sextinas, acompanhando Julien. Alternando entre os acordes de mi menor e maior, a guitarra curiosamente executa apenas arpejos de tônica (com exceção de poucos acordes ao fim de cada intervenção) – uma parte tão simples que sugere possa ser executada pelo próprio cantor, o que não é de todo incomum. As intervenções de guitarra e tenor são alternadas com orquestra e coro por três vezes. A guitarra volta brevemente cinco páginas adiante para uma pequena última aparição, que demonstra uma utilização orquestral um tanto incomum, que parece utilizar-se de características timbrísticas específicas da guitarra, contrariando seu uso como estereótipo, e já apontando para a **guitarra protagonista** que seria a principal representação do instrumento nas próximas décadas:

	Figura 44 - Charpentier, <i>Louise</i> - partes de guitarra em clave de fá.  Fonte: CHARPENTIER, 1900. Repare-se também no uso do termo francês <i>arrachant</i> para indicar a técnica do <i>rasgueado</i>.
Simbologia da guitarra	Julien canta acompanhado da guitarra e de seus amigos ao chegar à fábrica onde Louise trabalha. Canta com júbilo sobre os prazeres do amor e festeja a beleza de sua amada, ao que é aclamado por todos ao redor. Novamente a guitarra aparece em um contexto de serenata e é associada ao amor, ao júbilo e aos prazeres mundanos, em um contexto de leveza e alegria.

Obra	Manuel deFalla – <i>La vida breve</i> (1905)
Contexto	<i>La vida breve</i> tem apenas uma hora de duração, é muito pouco executada hoje como ópera, mas tem uma suíte orquestral famosíssima, muito gravada e muito apreciada.
Enredo	Utilizando um dialeto andaluz, a ópera conta a trágica história de uma cigana pobre que se apaixona sem saber por um jovem rico que está noivo de outra mulher. Ao ignorar os conselhos de seus familiares, a jovem vai encontrar seu amado em uma festa do lado rico da cidade. O rapaz finge não conhecer a cigana, que morre amargurada a seus pés.
Situações em que a guitarra aparece	No primeiro quadro do segundo ato temos um número para um <i>cantaor</i> flamenco e uma guitarra flamenca, cuja parte está escrita em clave de fá e apenas com <i>rasgueados</i> , no que talvez seja uma das primeiras tentativas históricas de escrita em partitura de

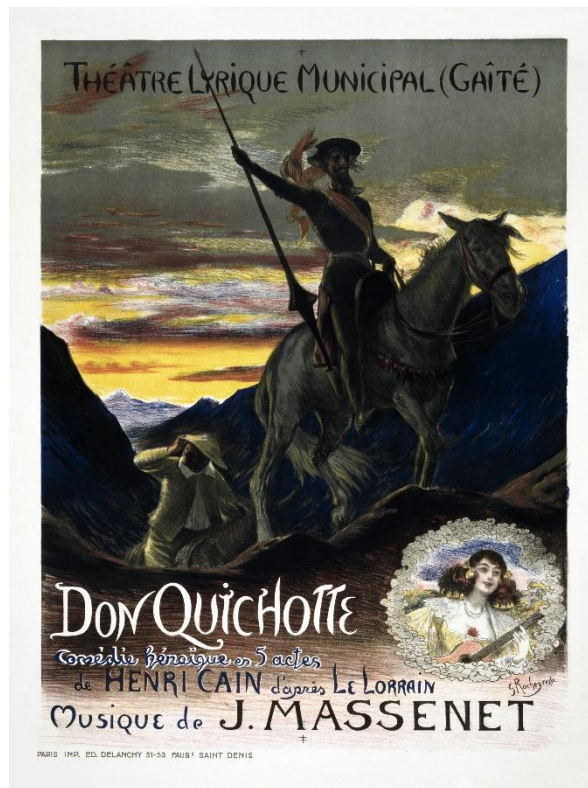
	guitarra flamenca, a qual é tradicionalmente transmitida de maneira oral e não se escreve. A orquestração que inicia com um <i>tutti</i> em fortíssimo em uma escrita pesada e altamente ornamentada, típica do compositor, cessa abruptamente com a entrada da guitarra, após apenas 11 compassos. Resta apenas guitarra, <i>cantaor</i>, <i>pizz.</i> nas cordas e breves intervenções em pp de madeiras e trompa: Figura 45 - Falla, <i>La vida breve</i>.  Fonte: FALLA, 1981.
Simbologia da guitarra	Temos aqui a inserção no meio da ópera de um verdadeiro <i>cante jondo</i>, o canto tradicional do flamenco. Falla, junto com o poeta Federico Garcia Lorca e outros dos mais proeminentes artistas espanhóis da época, esteve bastante envolvido com a pesquisa e preservação das raízes destes cantos em determinada época de sua vida. Uma citação de Lorca de seu texto <i>Arquitectura del cante jondo</i> sobre a <i>siguiriya</i>, exemplo típico do <i>cante jondo</i>, nos ajudará a situarmo-nos, além de aplicar-se de maneira técnica com exatidão ao trecho de Falla: A “<i>siguiriya</i> cigana começa com um grito terrível. Um grito que divide a paisagem em dois hemisférios iguais; Depois a voz se detém para dar lugar a um silêncio impressionante e medido. Um silêncio no qual fulgura o rosto de lírio quente que lançou a voz no céu. Depois começa a melodia ondulante e inacabável em sentido distinto de Bach. A melodia infinita de Bach é redonda, a frase poderia repetir-se eternamente em um sentido circular; mas a melodia da “<i>siguiriya</i>” perde-se no sentido horizontal, se nos escapa das mãos e vemo-la distanciar-se até um ponto de aspiração comum e paixão perfeita onde a

	alma não consegue desembarcar. ³² (LORCA, 1931, tradução nossa).
--	---

Obra	Jules Massenet – <i>Don Quichotte</i> (1910)
Contexto	Massenet foi grande compositor de óperas, e autor de três obras particularmente bem-sucedidas: <i>Manon</i>, <i>Thaïs</i> e <i>Werther</i>. Seu <i>Don Quichotte</i> também é bastante gravado e encenado. Apesar da óbvia inspiração de Cervantes, a ópera é baseada na peça <i>Le Chevalier de la longue figure</i> de Jacques leLorrain. Enquanto escrevia esta ópera, o compositor sofria de fortes dores reumáticas e viria a falecer dois anos depois. De particular interesse para nosso trabalho é esse esplendido cartaz contemporâneo de divulgação da ópera de autoria de Georges Rochegrosse que no detalhe mostra Dulcinéia empunhando uma guitarra:

³² La “siguiriya” gitana comienza por um grito terrible. Um grito que divide el paisaje em dos hemisférios iguales; Después la voz se detiene para dejar passo a um silencio impresionante y medido. Um silencio em el cual fulgura el rostro de lírio caliente que há dejado la voz por el cielo. Después comienza la melodía ondulante e inacabable em sentido distinto de Bach. La melodía infinita de Bach es redonda, la frase podría repetirse eternamente em um sentido circular; pero la melodía de la “siguiriya” se pierde em el sentido horizontal, se nos escapa de las manos y la vemos alejarse hacia um punto de aspiración común y pasión perfecta donde el alma no logra desembarcar.”

Figura 46 - Cartaz de *Don Quichotte*, por Georges Rochegrosse.



Fonte: WIKIPEDIA, s.d.

Enredo	A sensual Dulcinéia reúne uma turba de admiradores ao redor de si. Para conquistar seu amor, o cavaleiro Don Quixote deve recuperar seu colar de pérolas que fora roubado pelo bandido Ténébrun. Quixote é surrado quase até a morte pelos bandidos, mas seu chefe se compadece do herói ao testemunhar sua devoção à amada, e lhe devolve o colar. Ao pedir Dulcinéia em casamento, Quixote é vítima de risadas histéricas dos presentes. Dulcinéia beija-lhe a testa e se desculpa por seus modos de vida serem tão diferentes. Anos mais tarde, à beira da morte, Quixote ouve o chamado de sua amada em um brilho sobre seus olhos, segue-o e expira, pranteado por seu fiel escudeiro Sancho.
Situações em que a guitarra aparece	A guitarra aparece em uma ária de Dulcinéia no início do quarto ato, em que a personagem disserta sobre os prazeres do amor - <i>Ne pensons qu'au plaisir d'aimer</i> – aqui um caso bastante interessante em que o instrumento deve, “de qualquer maneira”,

ser executado por Dulcinéia, segundo as indicações na partitura: *L'accompagnement de guitare doit être exécuté par DULCINÉE elle-même. Ceci est absolu* (grifos do compositor à partitura, vide fig.). Trata-se de acordes em *rasgueado* pontuando a métrica de 6/8 – tais acordes, entretanto, não são de execução tão simples para um guitarrista não-treinado – há muitas posições com pestanas e logo no início um Mi7/9 que exige certo costume em manusear o instrumento. Como consequência, na maioria das apresentações da ópera a cantora que interpreta Dulcinéia não é capaz de executar também a parte de guitarra, sendo necessária a convocação de um instrumentista (muitas vezes a guitarra é arbitrariamente substituída por outro instrumento, como a harpa ou o piano):

Figura 47 – Parte de guitarra em *Don Quichotte*.



Fonte: MASSENET, 1910.

Simbologia da guitarra

A música de *Don Quichotte* transpira o mesmo nacionalismo espanhol da *Carmen* de Bizet (francês como Massenet) ou *La vida breve* de de Falla, e aparece, enquanto instrumento, da mesma maneira que nesta última, em *rasgueados* e acordes dissonantes típicos da guitarra flamenca.

Continuando uma longa tradição que perpassa todo o século XIX, o instrumento é tocado por uma cortesã e acompanha um texto que glorifica os prazeres do amor.

Obra	Franz Schreker – <i>Der ferne klang</i> (o som distante - 1912)
Contexto	Compositor Wagneriano que gozava de enorme prestígio nas primeiras décadas do séc. XX, completamente esquecido e marginalizado durante as guerras graças à sua condição de judeu e apego tardio às tradições tonais, vem ganhando hoje um certo movimento de <i>revival</i> . <i>Der ferne klang</i> é uma ópera de orientação verista e tonal em um estilo Pucciniano cuja sonoridade assemelha-se bastante à de um Richard Strauss.
Enredo	O compositor Fritz está apaixonado por Grete, moça de família pobre cujo pai, alcóolatra, aposta e perde sua filha em um jogo de dados. Para não ter de casar-se em tal situação, Grete foge e torna-se prostituta, uma vez que Fritz não pode se casar enquanto “não encontrar o som distante” que jaz dentro dele. Quinze anos mais tarde os dois encontram-se; Fritz, mortalmente doente, encontra o tão desejado som distante nos braços de sua amada, e morre.
Situações em que a guitarra aparece	Temos duas guitarras inseridas em uma banda de “música veneziana” na orquestração da abertura do segundo ato. Os instrumentos executam acordes simples e arpejos. Além desta banda temos madeiras, coro e cordas: Figura 48 - Schreker - <i>Der ferne klang</i>.  The musical score is for the opening of the second act of the opera. It features a Venetian band (Venezianische Musik) consisting of two guitars (Gitarre), woodwinds (Flöte, Klarinette, Fagott, Horn, Trompete), strings (Violoncello, Violon, Viola, Violino I, Violino II), and a chorus (Chor). The score is written in G major and 2/4 time. The guitar parts are prominent, playing simple chords and arpeggios. The woodwinds and strings provide harmonic support. The chorus enters with a vocal line. The score is marked with 'AL.' (Allegretto) and 'AL.' (Allegretto). Fonte: SCHREKER, 1912.

Simbologia da guitarra	Dez anos após fugir de casa, Grete trabalha como cortesã em um clube veneziano, em cuja banda temos guitarras e bandolins. A ironia aqui é bastante importante pois, apesar do aparente clima de festividades, da fama e sucesso de Grete, ela sofre veladamente pela ausência de seu amado Fritz.
------------------------	--

Obra	Franz Schreker – <i>Das Spielwerk</i> (1912)
Contexto	Ópera com libreto do próprio compositor, consta que sua <i>première</i> foi um verdadeiro escândalo, fato que ajudou a consolidar a reputação de Schreker. O significado do título é “a caixa de música”, e um título alternativo e mais completo da ópera seria <i>Das spielwerk und die prinzeßin</i> .
Enredo	Mestre Florian é um inventor que, junto com seu assistente Wolf criou uma caixa de música mágica que soará somente quando seu filho toque seu violino. Leise, a esposa de Florian e seu filho foram seduzidos pela princesa, cujo poder aumentou graças à caixa mágica. A princesa é responsável pela morte do filho e envelhecimento precoce da esposa de Florian, a qual suplica a seu marido que lhes vingue. Um flautista aparece e faz a caixa soar uma vez mais, e é seduzido pela princesa, porém Leise faz com que o povo da cidade, enfurecido, ateie fogo ao castelo da princesa e à casa de Florian. Florian e sua esposa morrem, porém a princesa e o flautista escapam.
Situações em que a guitarra aparece	Assim como em <i>Irrelohe</i> ³³ , a guitarra parece um pouco deslocada aqui em meio a uma orquestração bastante pesada que torna bastante difícil ouvi-la sem amplificação. Sua escrita, porém, é idiomática, com os típicos arpejos de uma guitarra tipo. O autor pede duas guitarras executando as mesmas linhas na instrumentação.

³³ Note-se que esta ópera é quase uma década anterior a *Irrelohe*.

Figura 49 - Schreker - *Das spielwerk*.

Fonte: SCHREKER, 1921.

Simbologia da guitarra

A aparição da guitarra aqui é bastante semelhante ao que ocorre em *Irrelohe*: o instrumento está inserido na orquestra graças às qualidades sonoras que lhe são próprias, sem uma função propriamente simbólica aparente, o que quase lhe confere atributos da **guitarra protagonista**. O instrumento, porém, aparece bem pouco e apenas realiza arpejos de acordes com funções tonais básicas.

Obra	Emil von Reznicek – <i>Ritter Blaubart</i> (1917)
Contexto	A lenda do conde Barba Azul, “conto de fadas” trágico tema desta ópera, já havia atraído muitos compositores ao longo da história, como Offenbach, Gretry, Dukas e Bártok. Reznicek, de origem aristocrática Romeno-Tcheca, amigo pessoal de R. Strauss, dá sua contribuição em seu estilo Wagneriano.
Enredo	Barba Azul mata sua primeira esposa ao encontra-la nos braços de seu amante. A seguir, mata suas próximas cinco esposas por contrariarem suas ordens e entrarem em uma sala onde seu mórbido segredo encontra-se trancado. Quando Judith, filha do conde Nikolaus, torna-se sua sétima esposa, a sala trancada

	contém as cabeças de suas seis predecessoras. Barba Azul confia a ela a chave de ouro do quarto e, apesar de aconselhada a não entrar, desobedece-o. Graças a manchas de sangue na chave, o conde descobre sua desobediência, e Judith sofre o mesmo destino das outras esposas. Em seu funeral, Blaubart seduz sua irmã Agnes, que concorda em segui-lo a seu castelo. Josua, servo cego de Blaubart, põe fogo no castelo para tentar salvar a vida de Agnes. Blaubart confessa o que fez à esposa, que se joga do alto do castelo, deixando Blaubart para morrer nas chamas.
Situações em que a guitarra aparece	A guitarra (ou alaúde) aparece neste recitativo de Judith, do início do segundo ato, marcado novamente <i>alla tedesca</i>. Há a mesma parte escrita para harpa e cordas, indicadas no caso de não haver guitarra ou alaúde disponíveis: Figura 50 - Reznicek, <i>Ritter Blaubart</i>.  Fonte: REZNICEK, 1920. Característica peculiar desta parte é a escrita contrapontística, tradicionalmente mais associada ao alaúde que à guitarra. Apesar de ser uma obra escrita na segunda década do séc. XX, sua estética é a do romantismo alemão tardio.

	Figura 51 - <i>Ritter Blaubart</i>, partes de alaúde.  Fonte: REZNICEK, 1920.
Simbologia da guitarra	A simbologia aqui possui semelhanças com o que a guitarra simbolizou até agora, apesar de sua escrita diferenciada, sem dúvida por estar mais associada ao universo do alaúde. Após fazer suas orações, Judith exprime suas dúvidas com relação ao caráter de Blaubart, apesar de confessar seu amor irrestrito, acompanhando-se ao alaúde. Apesar de associado à intimidade do quarto e à feminilidade, o instrumento aqui aparece como um confessor, em um contexto de oração.

Obra	Franz Schreker – <i>Irrelohe</i> (1922)
Contexto	Nome de uma estação de trem em um vilarejo no interior da Alemanha. Libreto escrito pelo próprio compositor, possivelmente inspirado na lenda do Barba Azul, tão cara aos compositores germânicos.
Enredo	Uma maldição paira sobre o castelo de <i>Irrelohe</i> , onde por gerações seu proprietário estupra uma mulher do vilarejo local, enlouquecendo e morrendo insano a seguir. Peter, tendo nascido de um destes estupros, sente estar infectado pela maldição hereditária, e afasta-se de sua amada Eva, que por sua vez apaixona-se pelo atual ocupante do castelo, Heinrich. No dia do casamento de Heinrich e Eva, Peter precipita-se sobre sua antiga noiva, ao que é estrangulado por Heinrich, enquanto o castelo está em chamas ao fundo.
Situações em que a guitarra aparece	Apesar de escrita já na terceira década do séc. XX, a sonoridade desta ópera é a do romantismo tardio, muito influenciada por Mahler, Richard Strauss e Puccini, sendo este o motivo de estar

neste capítulo. O compositor insere a guitarra em meio ao peso da grande orquestra sinfônica romântica, e o instrumento toca durante boa parte do tempo. Há dúvidas se a guitarra soaria sem amplificação em vários momentos, e o compositor não a trata de maneira particularmente idiomática, parecendo possuir uma escrita entre violino e bandolim, mas é o único caso deste capítulo, e dentre o repertório operístico clássico/romântico onde temos tal uso do instrumento:

Figura 52 - Schreker, *Irrelohe*.

Fonte: SCHREKER, 1923.

Simbologia da guitarra

Aqui, talvez pela primeira vez na história em uma obra cênico-musical, temos uma guitarra, por mal utilizada que seja, encarada como instrumento em si, não como símbolo de algo externo, quer dizer, utilizada por suas características e capacidades timbrísticas e sonoras intrínsecas, sem remeter-se, por exemplo, aos universos da serenata ou da cultura pastoral, quase um protótipo da **guitarra protagonista**, portanto. Ainda assim, devido a uma associação estética da obra como um todo ao romantismo e a um certo mau uso da guitarra, que é facilmente abafada pela orquestração

	pesada, achamos mais adequado inserir esta obra no presente capítulo e de acordo com as premissas da guitarra tipo. Importante notar que a ópera foi escrita em um tempo em que o interesse pela guitarra voltava a crescer, graças ao trabalho de Torres, Tárrega, Ségovia, seus discípulos e admiradores. Nos perguntamos até que ponto este fato pode ter influenciado a composição de <i>Irrelohe</i>.
--	---

Obra	Emil von Reznicek – <i>Benzin</i> (1929)
Contexto	Compositor completamente ligado ao romantismo e à tonalidade, apesar de viver até 1945. Suas 5 sinfonias são executadas e gravadas até hoje, porém em vida seu maior sucesso foi a ópera <i>Donna Diana</i> .
Enredo	<i>Benzin</i> é a palavra alemã para petróleo. O libreto da obra é baseado em duas famosas obras: a <i>Odisseia</i> de Homero e a peça <i>El mayor encanto, amor</i> , de Calderón de la Barca. O capitão de um zepelim, Ulysses Eisenhardt, aterrissa em uma ilha em busca de combustível, mas a tripulação é encantada pela cantora de cabaré Gladys Thunderbolt.
Situações em que a guitarra aparece	No segundo ato, após o primeiro dueto, a ópera estrutura-se em uma espécie de suíte, iniciando por <i>tempo di foxtrot</i> , em seguida <i>tempo di gavotta e alla tedesca</i> – a guitarra encontra-se nesta última, com a seguinte nota: “Eventualmente Obertupfer pode executar a guitarra. As pequenas notas das cordas somente quando não houver guitarra” ³⁴ Na orquestração, apenas dois clarinetes, voz e guitarra, que tem uma das participações mais curtas da história:

³⁴ Eventuell kann Obertupfer selbst Gitarre spielen. Die kleinen Noten in den Streichern nur wenn keine Gitarre vorhanden.

	Figura 53 - Reznicek, <i>Benzin</i>.  Fonte: REZNICEK, 2010.
Simbologia da guitarra	A guitarra acompanha uma ária do cozinheiro Obertupfer em uma dança marcada <i>alla tedesca</i> , “como uma dança alemã” ³⁵ . Uma ária satírica que descreve uma briga na cozinha.

Fonte: elaborado pelo autor, 2024.

4.3 CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

Neste capítulo procuramos identificar e entabular sistematicamente todas as óperas concebidas nos estilos clássico e romântico, majoritariamente compostas no século XIX, mas com alguns exemplos dos séculos XVIII e XX, desde que incluídas nos preceitos estéticos dos referidos estilos que incluem a guitarra em representações do que convencionamos chamar **guitarra tipo**. Incluímos aqui também uma cantata, por considerarmos bastante importante e afim ao nosso argumento a utilização do instrumento nesta obra particular. Esta é a primeira pesquisa que busca catalogar todas as óperas do séc. XIX que possuam guitarras em algum momento, embora tenhamos partido dos trabalhos de STANEK 2004 e NAGTOTY-TOTHY 1984, além de uma série de pistas esparsas.

Encontramos 23 óperas e uma cantata, 2 dessas obras reportam-se ao alaúde e uma à guitarra flamenca, e somente 1 caso de **guitarra cênica**, onde o instrumento é mencionado mas não há música escrita especificamente para ele. Temos somente 1 número onde a guitarra participa de um contexto com música puramente instrumental.

³⁵ Este termo teria sido consagrado por Beethoven em um movimento de quarteto de cordas. Uma tradução ao pé da letra poderia ser “no estilo de uma *allemande*”.

De longe, a representação mais comum da guitarra no contexto operístico no séc. XIX é o da serenata, com 9 aparições; independente da serenata, o instrumento é frequentemente associado aos prazeres da vida e ao contexto pastoral. Os estereótipos mais associados à guitarra são a mulher (a feminilidade e vulnerabilidade em geral), o barbeiro (representando o trabalhador, o homem comum) e o diabo.

Em praticamente todas as obras que encontramos a **guitarra tipo** no repertório operístico do séc. XX, ainda atreladas à estética do romantismo, o instrumento encontra-se em meio a alguma banda ou pequeno conjunto inserido em meio à orquestração, o que de certa forma contrasta com suas representações anteriores, que parece apontar mais para um folclorismo, e não para a **guitarra protagonista** que veremos a seguir.

A obra mais antiga que encontramos neste contexto data de 1788, enquanto a mais recente data de 1929. Muito interessante notar que não há uma concentração geográfica particular quanto ao país de origem ou mesmo quanto ao local de ação das obras abordadas como poder-se-ia pensar ao começo: que o instrumento fosse sempre associado ao espanhol ou ao italiano, e isso não ocorre, pelo menos não mais que no sentido que a própria ópera seja associada à Itália como generalização.

5 SÉCULOS XX E XXI

Figura 54 – Pablo Picasso – *le Vieux guitariste aveugle*.



Fonte: RAVIN, PERKINS, 2004.

No século XX, graças a uma série de questões políticas e sociais, onde temos artistas engajados em várias frentes, notadamente criticando a burguesia e as injustiças do capitalismo, mas também questões ligadas a desigualdades sociais, racismo e muitos aspectos do colonialismo cultural, vemos algumas manifestações culturais serem severamente criticadas, como a própria instituição denominada “ópera”, espetáculo visto por muitos como “burguês por excelência”, fato que faz com que muitos compositores procurem alternativas para suas composições cênico-musicais, uma destas sendo o teatro musical.

É por este motivo que um capítulo sobre a relação da guitarra com obras cênico-musicais no século XX não teria condições de limitar-se à análise de “óperas”, uma vez que temos uma diversidade tão grande de alternativas composicionais neste século, muitas delas utilizando a guitarra com mais propriedade, e dentro do que denominamos a **guitarra protagonista**.

Este repertório e, portanto, este capítulo, devem muito aos trabalhos de WEISS, notadamente sua tese de doutorado de 2013, que trata justamente da teatralidade da guitarra inserida em algumas destas obras, e que nos forneceu a relação de parte das obras estudadas e importante ponto de partida e reflexões para auxiliar em nossa fundamentação.

Além disso, o trabalho com o repertório do século XX traz uma série de outras problemáticas: a imensa quantidade de obras, e da maior variedade, de estilos, instrumentação, etc.; a dificuldade de encontrar partituras ou mesmo gravações destas obras, muitas das quais não foram publicadas.

Obras analisadas (em ordem cronológica de composição)

M. Kagel – *Duo* (1968)

H. W. Henze - *El Cimarrón* (1970)

G. Aperghis - *La tragique histoire du Nécromancien Hieronimo et de son miroir* (1971)

H. W. Henze - *We come to the river* (1974)

K. Stockhausen - *Der Jahreslauf* (1977)

H. Lachenmann - *...Zwei gefühle...* (1992)

S. Bussotti - *Nuovo scenario da Lorenzaccio* (1993)

B. Ferneyhough - *Shadowtime* (2004)

Para que o protagonismo da guitarra seja considerado com maior propriedade, os quadros deste capítulo serão diferentes dos anteriores, constando dos itens contexto, enredo, particularidades da presença da guitarra\guitarrista, como se dá o protagonismo da guitarra e simbologia da guitarra em cada uma das obras.

5.1 O PROTAGONISMO DA GUITARRA EM *EL CIMARRÓN* DE HANS WERNER HENZE

Conforme colocado no início deste trabalho, abordaremos agora um momento histórico e estético em que a guitarra torna-se protagonista dentro da confecção de obras musicais cênicas. Em conformidade com os outros capítulos, mostraremos como se dá esta importância em uma série de momentos em que o instrumento, de alguma maneira, protagoniza a condução do discurso musical, ou seja, somente a sua presença, de um ponto de vista simbólico ou não, pode justificar os acontecimentos cênicos e\ou sonoros que ocorrerão a seguir na obra.

Antes de apresentarmos uma série de quadros de obras onde tal protagonismo ocorre, nos deteremos com maiores detalhes em uma obra particular, a saber *El Cimarrón*, de Hans Werner Henze, para barítono, guitarra, flauta e percussão, denominada *recital for four musicians* pelo próprio compositor.

Para melhor compreender o papel simbólico de protagonista da guitarra em uma obra cênico-musical, traremos à tona algumas ideias de NATTIEZ 1990, o qual nos apresenta, do ponto de vista de sua proposta de uma semiologia musical a ideia de que "a música, enquanto um fato simbólico, é caracterizada pela presença de configurações complexas de interpretantes". Nos diz também que a música, enquanto fato simbólico, "tem o potencial de referir-se a algo"³⁶. Dentro da semiótica peirceana, o interpretante é aquilo que é criado na mente de alguém ao interpretar um signo, ou seja, um terceiro elemento distinto do signo e daquilo que ele representa. Nesse sentido, o significado de determinado evento musical será sempre recriado dentro de cada circunstância e ambiente cultural distinto de acordo com cada interpretante, ou seja, este significado não será passível de atribuir-se um valor simbólico absoluto, será sempre necessário levar em consideração principalmente o nível estésico, o nível da fruição do receptor do discurso (musical no caso), fruição *ativa*, vale enfatizar, como o próprio Nattiez sublinha em inúmeras passagens.

36 NATTIEZ 1990, p 102.

Se a primeira metade do séc. XX foi a era dos "ismos", das vanguardas e experimentações na música, a sequência histórica lógica seria a síntese, utilização mais coerente e consequente de todas as conquistas técnicas no período subsequente, e poucos compositores parecem ter sido mais conscientes deste papel histórico do artista do que o compositor alemão Hans Werner Henze. Em sua escrita coabitam elementos de escrita serial, tonal, aleatória, grafismos, improvisos livres, citações, alusões ao passado (trechos de cantochão, procedimentos formais como o fugato, forma sonata, variações), utilização de sons eletrônicos, músicas populares de diversos e diferentes contextos.

Exalando sempre imensa consciência de seu papel enquanto músico e artista no contexto do séc. XX, do pós-guerra, pós-serialismo, pós-modernismo e o significado de ser "pós" tanta coisa, o compositor simplesmente faz uso de técnicas e materiais sem se deixar ser usado por eles, quando "tem de usar": é autor de imensa e grandemente abrangente obra com muitas trilhas sonoras, óperas, sinfonias, música de câmara, sempre exalando essa forte personalidade e diálogo com seu tempo e sua arte no tempo, características de artistas com grande domínio do *métier*.

Henze foi, ao lado de Benjamin Britten, o compositor que mais se dedicou ao gênero operístico e ao teatro musical no séc. XX. Para fins deste trabalho interessam-nos particularmente as obras do período 1960 – 1970, onde é patente um grande interesse na música como ferramenta social e política por parte do compositor. Com relação a *El Cimarrón*, WEISS 2018 nos diz:

A composição de *El Cimarrón* se insere em um momento de grande engajamento político de seu compositor, H. W. Henze, fato que transparece na temática da obra, a autobiografia de um ex-escravo em Cuba, mas também em sua forma, um novo modelo de teatro musical. (WEISS 2018, p. 1, tradução nossa).

Entre os fatores mais originais e característicos desta obra estão a formação instrumental (guitarra, flauta, percussão e barítono) e principalmente a maneira cênica como os instrumentos e instrumentistas são utilizados.

El Cimarrón, composto em 1970, foi denominado "recital para quatro músicos" pelo próprio compositor na partitura³⁷. O texto utilizado foi *Biografía de un Cimarrón* – a

³⁷ A partitura é bilíngue, publicada em alemão e inglês simultaneamente. Para fins de conveniência utilizaremos sempre o texto em inglês.

autobiografia de Estéban Montejo, antigo "Cimarrón", um escravo foragido nas montanhas de Cuba, recolhido, redigido e publicado em 1966 pelo etnólogo cubano Miguel Barnet. Como bem coloca WEISS:

(...) *El Cimarrón* é uma obra que reúne música instrumental, texto falado e cantado e inclui, na própria partitura, uma grande quantidade de indicações cênicas dirigidas aos quatro intérpretes. Sua estrutura, que sintomaticamente também não segue um modelo dramático e linear não deixa, por isso, de se calcar na forma narrativa, pois pretende contar uma história real. (WEISS 2018, p. 3, tradução nossa).

El Cimarrón possui uma imensa profusão de processos referenciais e metalinguísticos em sua construção. Poderíamos facilmente aferir que nenhum símbolo, gesto ou nota da partitura é "gratuito", ou seja, tudo possui íntima relação com o texto e/ou a cenografia. Seria possível relacionar tudo na música a algum processo simbólico, referencial ou metalinguístico, e a cada leitura ou audição da obra descobrimos mais uma relação ou processo neste sentido, algo bastante característico de grandes obras primas de qualquer área artística ou época.

Selecionamos, então, 6 momentos onde o protagonismo da guitarra aparece de maneira mais patente. São eles: 1. O primeiro movimento, *Die Welt* - O Mundo; 2. O segundo movimento, *Der Cimarrón* - O Cimarrón; 3. O quinto movimento, *Der Wald* - A floresta; 4. O oitavo movimento, *Die Frauen* - As Mulheres; 5. O décimo movimento, *Die Pfarrer* - Os padres e 6. O décimo-terceiro movimento, *Der Schlechte Sieg* - A Má Vitória.

5.1.1 *DIE WELT* - O COSMOS, O INÍCIO DE TUDO E OS DEUSES

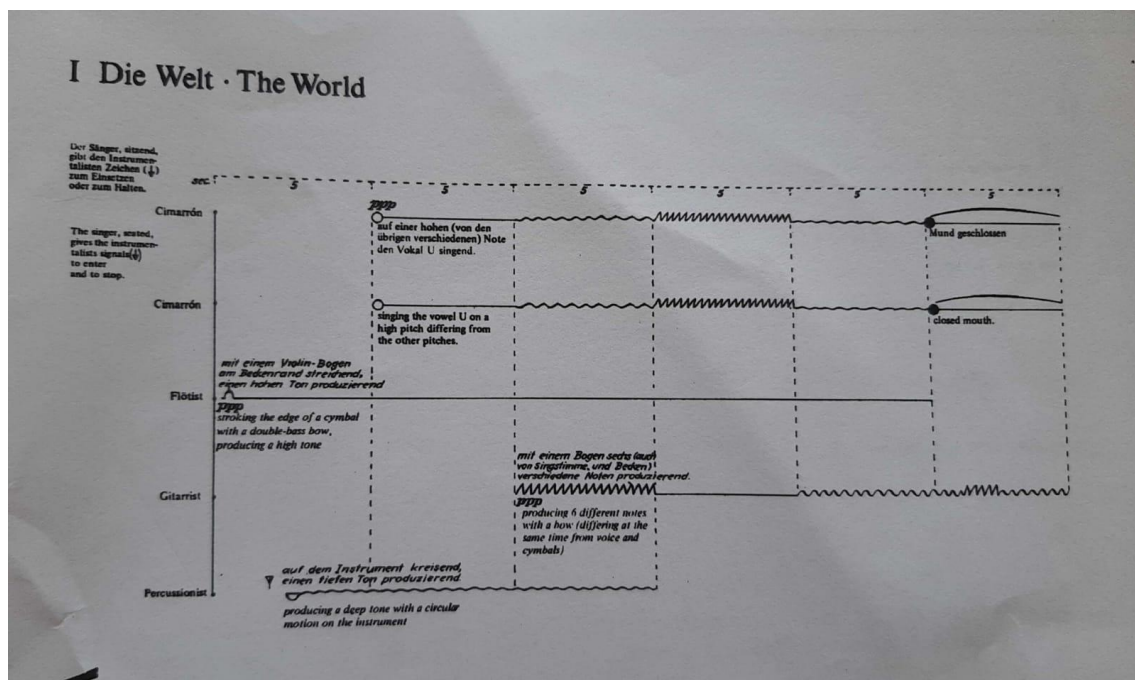
A guitarra aparece aqui como protagonista em dois momentos principais: no início, onde o instrumento deve ser tocado com um arco, fazendo parte da textura geral onde todos os músicos tocam diferentes instrumentos - também com arcos - em uma textura que simboliza o princípio cósmico do universo, também o assunto do texto. O segundo momento, um poslúdio ou coda, onde temos um solo de considerável extensão da guitarra.

O primeiro movimento pode ser dividido em três partes: na primeira, Estéban divaga filosoficamente sobre a natureza e o cosmos, evocando memórias contemplativas sobre o céu, o sol e seu passado. Na segunda, trata dos deuses africanos e suas relações com as origens da

escravidão de seu povo. A última, um poslúdio instrumental iniciado pelos três instrumentistas que vão retirando-se até restar apenas a guitarra, que termina o movimento com um solo.

Henze cria uma analogia entre sua música e o princípio cósmico de tudo iniciando a obra com material sonoro de timbres e dinâmicas intensamente sutis e suaves, que vão aos poucos se agregando e densificando, por 40 segundos, até a entrada do *Cimarrón* com as palavras “naqueles tempos, nos dias da escravidão, eu muitas vezes ficava contemplando o céu.”³⁸: primeiro o flautista fricciona um arco de contrabaixo em um prato, em seguida o percussionista tocando um sino (*temple bell*) seguindo a indicação “produzindo um som profundo com um movimento circular no instrumento”³⁹. Entra o barítono vocalizando o fonema "U" no registro agudo, diferindo das outras alturas e seguindo indicações gráficas, seguido pelo guitarrista tocando seu instrumento com um arco.

Figura 55 - *Die Welt*, 1º excerto.



Fonte: HENZE, 1969.

³⁸ back then, in the days of slavery, often I stood looking into the sky.

³⁹ producing a deep tone with a circular motion on the instrument.

Este material é a seguir desenvolvido após a entrada do cantor com o texto em *parlando*. Esta seção é terminada com o texto (falado): “A natureza é tudo: até aquelas coisas que não Podemos ver.”⁴⁰

A maneira que o compositor utiliza para representar a chegada dos deuses e suas interações com a natureza e o homem é utilizar alturas definidas, sugerindo assim um princípio de ordenação e organização muito maior. A seção começa com as palavras “Os Deuses acima controlam nossas fortunas”⁴¹ cantadas com alturas definidas (observe-se que o compositor não anota aqui, como em grande parte da obra, as durações das notas, deixando-as a cargo dos intérpretes).

Figura 56 - *Die Welt*, 2º excerto.

Fonte: HENZE, 1969.

Este material é desenvolvido até o texto explicar como os deuses permitiram que os nativos africanos fossem escravizados pelos homens brancos, onde há um gradual "derretimento" da organização sugerida pelas alturas definidas: volta o *parlando* e os instrumentos de percussão sem altura definida predominam (com exceção de material da flauta).

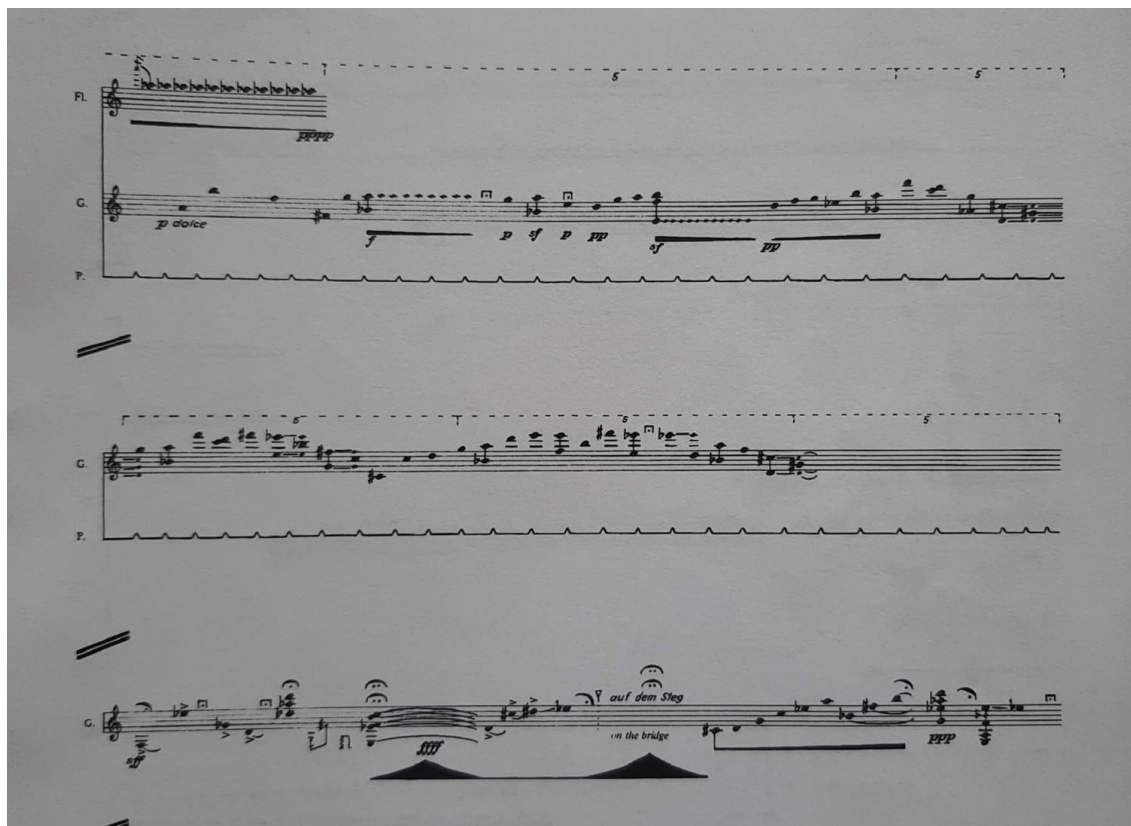
⁴⁰ Nature is everything: even those things we cannot see.

⁴¹ Gods up above us rule our fortunes.

Figura 57 - *Die Welt*, 3º excerto.

Fonte: HENZE, 1969.

Na última página do movimento, um poslúdio instrumental comenta e recapitula o que aconteceu até então.

Figura 58 - *Die Welt*, 4º excerto.

Fonte: HENZE, 1969.

5.1.2 DER CIMARRÓN – TIEMPO DE HABANERA E A SENSUALIDADE

No segundo movimento, *Der Cimarrón*, o papel condutor da guitarra pode ser comprovado em dois momentos: no início, onde é o único instrumento que acompanha o barítono com notas alteradas com microtons (*bends*) e na página 22, ao conduzir a *Habanera*.

Figura 59 - *Der Cimarrón*, 1º excerto.

Fonte: HENZE, 1969.

Aqui Estéban fala de alguns aspectos de sua infância e sua vida enquanto escravo⁴². Estruturalmente este movimento está dividido em duas partes, separadas por um desenho melódico da percussão (tomtoms), que termina com uma reiteração sobre a nota mi.

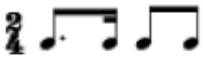
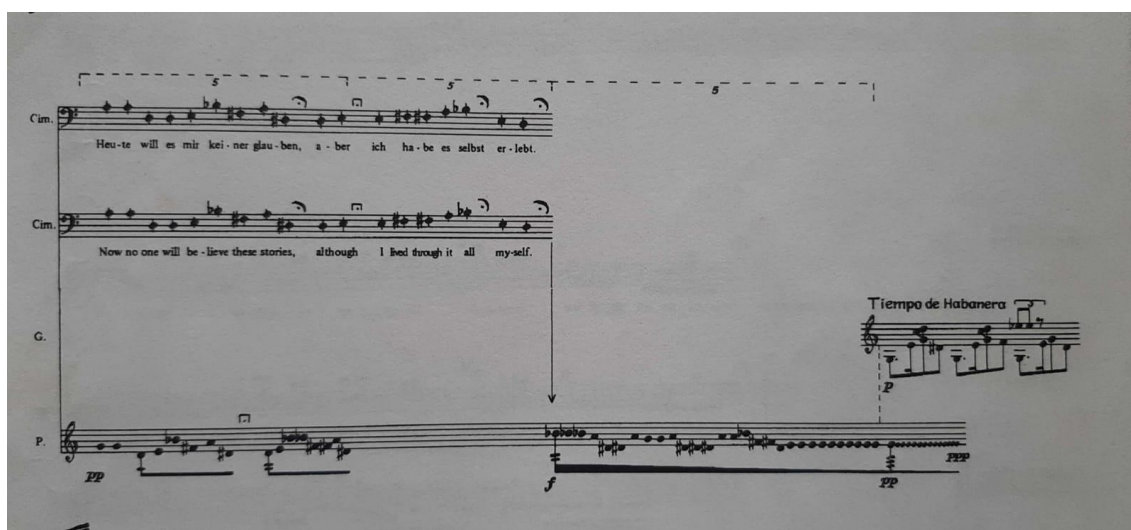
Henze utiliza uma *Habanera* como material instrumental de base do ensemble. O característico ostinato da dança:  fica a cargo da guitarra, utilizando acordes dissonantes, mas facilmente concebíveis em um contexto tonal.

Figura 60 - *Der Cimarrón*, 2º excerto.



Fonte: HENZE, 1969.

Esta dança, cuja origem cubana está implícita no próprio nome ("*Havana-style contredanse*" em sua versão inglesa de grande popularidade segundo o verbete do dicionário GROVE⁴³), está indissociavelmente ligada à sensualidade, em parte talvez por sua mais célebre manifestação na ópera *Carmen*, de Bizet, cuja *Habanera* talvez seja o número mais famoso desta, que também é uma das mais conhecidas peças do repertório operístico universal: "A dança, executada por casais, consiste em passos imponentes nos quais os pés mal deixam de tocar o solo, acompanhados por movimentos sensuais dos braços, quadris, cabeça e olhos." (*Habanera* in GROVE ONLINE, nossa tradução).⁴⁴

No texto da ópera de Bizet, *Carmen*, sempre pintada como mulher volúvel e inconstante, compara o amor a um pássaro rebelde, que ninguém consegue domar, filho da boemia e

⁴² HENZE 1969, p 22.

⁴³ HABANERA, in GROVE online.

⁴⁴ The dance, performed by couples, features stately steps in which the feet are hardly lifted from the ground, accompanied by sensual movements of the arms, hips, head and eyes.

seguidor de suas próprias leis, pode bater as asas e voar a qualquer momento, ou surpreender-nos no virar de uma esquina. Apesar da partitura de Bizet não nos oferecer indicações cênicas, todas as montagens deste número mostram a personagem dançando e seduzindo homens a seu redor.

No caso de Henze, a *Habanera* acompanha três frases cantadas com três textos diferentes, separadas por cesuras, sendo que a primeira frase tem algumas características que a diferem das demais. O primeiro texto, em *sprechgesang*, tem caráter altamente enigmático: "Se uma criança preta chamasse atenção do Mestre, eles o levavam para casa e Deus sabe o que faziam com ele lá." (HENZE 1969, p 22, nossa tradução).⁴⁵ Este "Deus sabe o que faziam com ele lá" sugere algo grotesco, talvez algum tipo de abuso sexual ou violências com outros requintes? Torturas psicológicas? O toque de mestre de Henze aqui é a nota "errada" mi bemol, executada repetidas vezes com ritmos cada vez mais insistentes melodicamente no registro médio-agudo da guitarra, contrastando enigmaticamente com a harmonia de dó maior realizada pelo mesmo instrumento no ostinato, em seguida reverberando pelo vibrafone com pedal sobre a harmonia de sol menor com sétima no ostinato da guitarra. A ironia criada com os efeitos é muito forte.

Figura 61 - *Der Cimarrón*, 3º excerto.

The image shows a musical score for five instruments: Cimarrón (Cim.), Flute (Fl.), Guitar (G.), Piano (P.), and Violoncello (Vcl.). The first two staves are for the Cimarrón, showing a rhythmic pattern with a 'P' dynamic. The third staff is for the Flute, showing a melodic line with a 'dolce' marking and a 'pp' dynamic. The fourth staff is for the Guitar, showing a complex rhythmic pattern. The fifth staff is for the Piano, showing a melodic line with a 'sentimental' marking and a 'pp' dynamic. The text in German and English is written below the staves.

Fonte: HENZE, 1969.

⁴⁵ "If a Negro child caught the Master's eye, they took him with them to the house, and God knows what they did to him there."

As próximas duas frases têm escrita medida para o barítono, acompanhado do ostinato guitarrístico, melodias sinuosas da flauta e vibrafone, e um texto que descreve alguns dos afazeres do escravo dentro da casa do patrão.

5.1.3 DER WALD – TOQUE LUCUMI, A BABALÚ-AYÉ: INVOCAÇÃO DO ORIXÁ DAS FLORESTAS

O quinto movimento, *Der Wald*, A floresta, conta a vida de Estéban nas florestas das montanhas de Cuba, após sua fuga descrita no movimento anterior. A guitarra assume aqui papel de fundamental importância em uma série de ocasiões, como nos harmônicos à pág. 33 e apagados às págs. 35 e 36, que dialogam com o Cimarrón e são fundamentais para a textura. Vamos nos deter, entretanto, na participação do instrumento da pág. 34, que ocorre através da indicação de um "toque lucumi, a Babalú Ayé"⁴⁶.

Figura 62 - *Der Wald*, 1º excerto.

Fonte: HENZE, 1969.

46 Na partitura, a seguinte referência: "**Rythm** from the **ukumi Cerenomy** for the divine protectress Babalú Ayé". Além da enorme quantidade de erros de escrita (sinaladas em negrito), em nenhuma referência Babalú Ayé é representada pelo sexo feminino.

Babalú-Ayé, também conhecido como Obaluayê ou, em seu aspecto mais jovem, Omulu, é um orixá dos yorubá, de cuja etnia derivam os lucumi, quando levados a Cuba. O principal atributo deste orixá é lidar com as doenças, tanto curando-as quanto disseminando-as

(...) Obaluayê (...) é o orixá da Terra, que, com o corpo repleto de chagas, cobre-se com palhas e com o seu xaxará (um cetro ornado com búzios, fios de contas e palhas da costa) domina e espanta as doenças e as epidemias. Com esse domínio Obaluayê tem a capacidade dual de emanar ou curar enfermidades, e também expõe a organização de uma sociedade, pois a maneira como ela lida com a doença reflete o seu envolvimento com o mundo. (DANTAS 2020, pp. 1, 2).

A analogia aqui é feita entre Estebán e Omulu, que parte em peregrinação solitária quando criança e vai viver isolado na floresta com a única companhia de seu cachorro em uma típica "jornada do herói" onde, apesar de Omulu não estar fugindo como o Cimarrón, ambos passam por uma longa e solitária jornada de transformação e autoconhecimento. No caso de Omulu, a resultante desta jornada é o ganho de seus atributos divinos, de Orixá:

Omulu e seu cachorro retiraram-se no mato e foram viver com as cobras. Omulu comia o que a mata dava: frutas, folhas, raízes. Mas os espinhos da floresta feriam o menino. As picadas de mosquito cobriam-lhe o corpo. Omulu ficou coberto de chagas. Só o cachorro confortava Omulu, lambendo-lhe as feridas. (DANTAS 2020, p. 4).

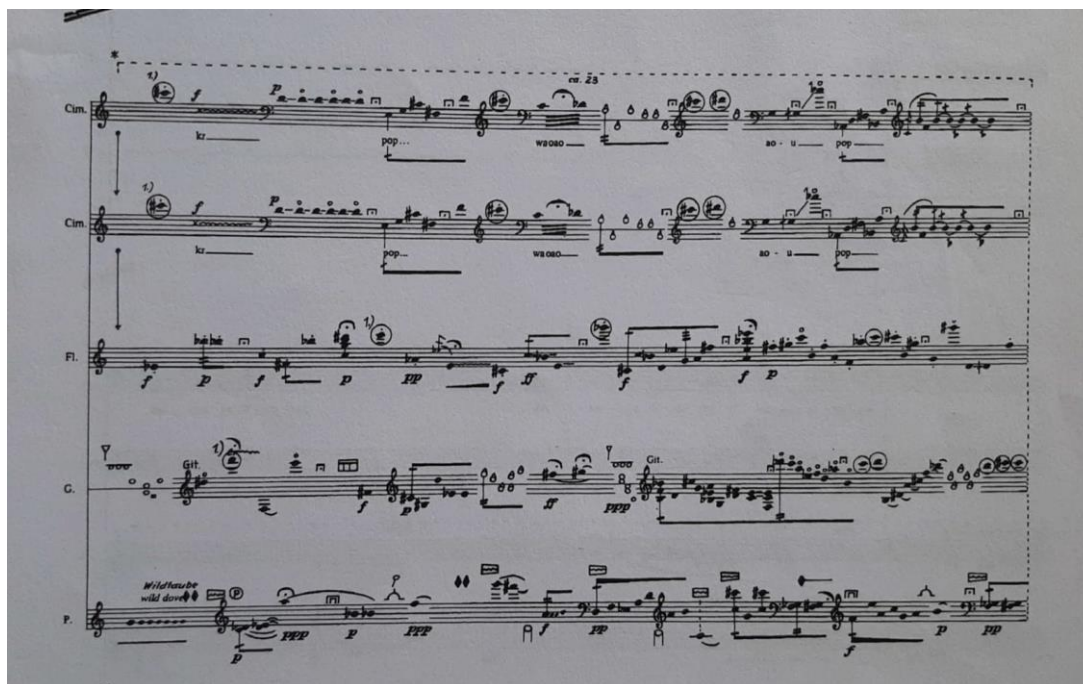
No caso de Estéban, sua epifania ao fim da jornada é sexual: ele descreve sua vida na floresta, sua alimentação, o que faz para passar o tempo, sua relação com a solidão. Nosso herói tem tudo na floresta, exceto uma coisa, algo que será de fundamental importância em sua vida futura: mulheres⁴⁷. O desespero de Estéban é tanto que neste momento ele procura aliviar-se sexualmente com éguas, algo extremamente arriscado devido ao barulho que os animais faziam ao serem violados: "Um idiota que seria pego e colocado na cadeia só por foder um cavalo."⁴⁸ Henze demonstra a crescente ansiedade quebrando aos poucos a referência ao toque yorubá até

⁴⁷ Após ler o livro de Barnet, Henze foi a Cuba para conhecer Estéban. Sobre ele, nos dá o seguinte depoimento: "Nunca vi um homem tão velho. Ele tinha 107 anos, alto como uma árvore, andava ereto e devagar; de olhar vivo, irradiava dignidade e parecia consciente de ser uma figura histórica... Ele contou histórias da cimarroneria e de sua vida sexual, que parece ter sido excepcionalmente promíscua". HENZE, 1984, Apud WEISS 2018, p. 6. De fato, tanto no livro de Barnet quanto na obra de Henze, o que não faltam são relatos das dezenas, senão centenas de relações sexuais de Estéban com diferentes mulheres.

⁴⁸ *An idiot who would get caught and put in jail just for screwing a horse*.

chegar a este ponto culminante que demonstra a loucura causada em Estéban pela falta de sexo. Da mesma maneira que os outros músicos e o barítono, o guitarrista executa seu instrumento de maneira ensandecida, alternando técnicas, registros e maneiras de tocar em uma rápida profusão:

Figura 63 - *Der Wald*, 2º excerto.



Fonte: HENZE, 1969.

O movimento termina com o retorno do toque a Babalú Ayé simbolizando o relaxamento de Estéban, que fala de sua profunda reverência e sincera admiração às árvores: “Ah, uma árvore é algo esplêndido. É como um deus. Ah, ninguém ousa machucá-la ou matá-la, pois uma árvore sempre lhe dá tudo que Ela possui. Fora isso não há mais ninguém em quem confiar.”⁴⁹

⁴⁹ Ah, a tree is something splendid. It is like a god. Ah, no one dares to hurt or kill it, for a tree always gives you all He has. Else there is no one to trust".

5.1.4 *DIE FRAUEN* – AS MULHERES E O SON CUBANO

A guitarra também protagoniza o movimento *Die frauen*, as mulheres, através de um ostinato que vai se desenvolvendo até tornar-se uma espécie de improviso escrito, em duo com a flauta, sobre um acompanhamento da percussão e uma linha cantada pelo barítono.

Para falar do assunto predileto de nosso Cimarrón, as mulheres, assunto do oitavo movimento da obra, e primeiro da segunda parte, Henze utiliza como material a dança tradicional cubana *son*. O movimento inteiro é medido, com alturas definidas, ritmos e fórmulas de compasso, seguindo padrões da referida dança. A parte do barítono é precedida da seguinte indicação: “tem um tambor (conga ou tumba) em seu colo, improvisa ritmos *Son* durante os interlúdios. Ele pode também sublinhar seu texto com um tambor.”⁵⁰

O *son* é um dos ritmos mais importantes da música cubana, originando outros ritmos caribenhos bastante conhecidos como a salsa, além de ter enorme influência internacional e ter se tornado um importante símbolo da identidade nacional de Cuba. Originou também uma série de subclassificações como *son montuno*, *guaracha* e mambo. Altamente sincréticos, os *sones* representam uma fusão de influências africanas e hispânicas.⁵¹

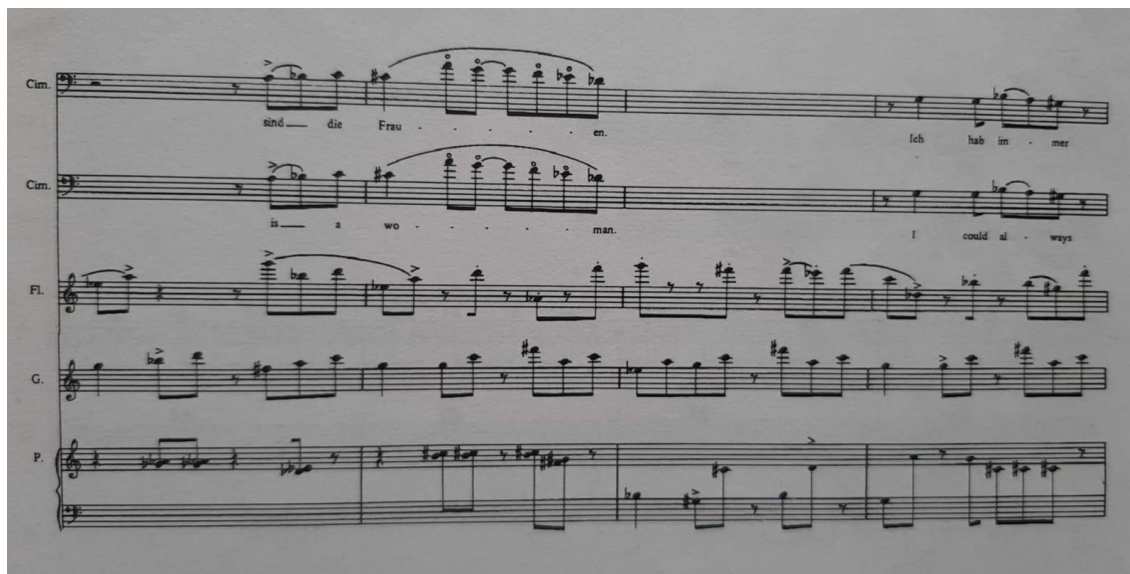
Os “movimentos lascivos” frequentemente referidos na música caribenha acompanham e pontuam a sensualidade presente no texto, que principia da seguinte maneira: “A melhor coisa no mundo é uma mulheeeeeeeer.”⁵²

⁵⁰ *has a drum (conga or tumba) on his lap, improvises Son rythms during the interludes. He may also underline his text with a drum.*

⁵¹ *Son* in GROVE ONLINE.

⁵² *The finest thing in the world is a wooooooman*”.

Figura 64 - *Die freuen*, excerto n° 1.



Fonte: HENZE, 1969.

Estéban relata aqui alguns aspectos de sua sexualidade, algo muito importante em sua vida e frequentemente descrito em detalhes no livro de Barnet. O *son* é interrompido apenas na página 59, quando o Cimarrón relata que ficou um longo tempo com uma mulher chamada Ana, muito atraente e praticante de bruxaria, o que o assustava bastante. O *son* retorna na página seguinte com a conclusão de nosso herói que viver para sempre com apenas uma mulher não é para ele. O movimento conclui com as seguintes palavras: “De todas as coisas que tive em minha vida, as melhores foram mulheres”⁵³, seguidas por uma breve coda instrumental em *son*, baseada em material exposto ao início do movimento.

5.1.5 DIE PFARRER – MONODIA E IRONIA

Um dos movimentos mais carregados de ironia da obra é o décimo movimento, "Os padres", onde podemos observar uma grande reserva pelos valores cristãos conforme pregados por seus sacerdotes na Cuba do período, não só por parte do Cimarrón, mas também por parte de Henze.

⁵³ *Out of all the things that I've had in all my life, the best were women".*

O movimento inicia-se com a seguinte indicação cênica: "Nesta peça, o Cimarrón senta de trás pra frente na cadeira. Ele ilustra o texto com gestos das mãos, para cada palavra um sinal. Exagero. Paródia de um sacerdote."⁵⁴ É apresentado aqui um motivo na flauta e na guitarra que será recorrente em todo o movimento: uma espécie de paródia de um cantochão, enquanto o material do barítono assemelha-se a um tom de salmodia, com um contorno melódico que circunda notas repetidas. O texto trata da visão de Estéban sobre a hipocrisia cristã.

Figura 65 - *Die pfarrer*, excerto nº 1.

X Die Pfarrer · The Priests

Cim. In diesem Stück sitzt der Cimarrón rücklings auf dem Stuhl. Mit beiden Händen untermalte er gestisch den Text, für jedes Substantiv ein Zeichen. Übertrieben. Parodie eines Predigers.

Cim. In this piece, the Cimarrón sits backwards on the chair. He illustrates the text with hand gestures, for every noun a signal. Exaggerated. Parody of a preacher.

Flauto contralto (sol)

Fl. *p* senza vibr. $\text{♩} = 72$

G. *p*

Wer glaubt, den muß man in Ru - he las - sen.

Ich ha - be nicht viel ü - rig für die Re - li - gi - on.

The faith - ful should best be left un - troub - led.

I ne - ver had much in - ter - est in re - li - gious things.

Fonte: HENZE, 1969.

Formalmente, podemos inferir que este movimento é uma espécie de rondó, onde o motivo referido acima seria a parte A. A parte B apresenta uma dança onde Estéban compara a igreja a um prostíbulo: "Um verdadeiro puteiro, assim era a sacristia."⁵⁵ Retorna a parte A com mais insultos aos sacerdotes, seguida por C, onde o Cimarrón relata a avareza, sede de poder e fraqueza dos padres com material semelhante à dança de B, que converge-se em uma *toccata* que nos leva ao ponto culminante do movimento seguida pela última aparição de A e uma coda.

⁵⁴ In this piece, the Cimarrón sits backwards on the chair. He illustrates the text with hand gestures, for every noun a signal. Exaggerated. Parody of a preacher.

⁵⁵ A proper whorehouse, that was the sacristy.

Figura 67 - *Die schlechte Sieg*, excerto nº 1.

Fonte: HENZE, 1969.

A rumba é introduzida pelas palavras: “Em todo lugar soava a rumba... Todo mundo ficava gritando: “viva Cuba libre”.”⁵⁶ A rumba é significativamente interrompida pela aparição furtiva dos ianques. Esta furtividade é pontuada pela mudança de textura da música: *sprechgesang* e predominância de notas repetidas no barítono, melodias entrecortadas e dinâmicas tendendo ao *p* nos instrumentos.

⁵⁶ *Ev'rywhere sounded the rhumba... Ev'rybody kept on screaming: "viva Cuba libre."*

Figura 68 - *Die schlechte sieg*, excerto n° 2.

Fonte: HENZE, 1969.

Escolhemos alguns movimentos onde o papel de protagonista da guitarra é mais proeminentemente marcado porém, no decorrer de toda a obra, há uma série de outras situações onde este protagonismo também está patente, seja com solos importantes, proposições de temas, conduções do discurso, além de grande prolixidade por parte do compositor na utilização de técnicas estendidas ou mesmo uma maneira de escrever para o instrument muito particular. Destacamos ainda Os movimentos XI, Der Aufstand – A Rebelião e XIV, Die Freundlichkeit - A Amizade, dois movimentos praticamente inteiros constando de duos de guitarra e Cimarron.

5.2 QUADROS COM DADOS DAS OBRAS ESTUDADAS

Assim como nos outros capítulos, os quadros a seguir trazem informações sucintas sobre cada obra para que possamos demonstrar de que maneira a **guitarra protagonista** é representada, além de possuir uma linha a mais, denominada *Como se dá o protagonismo da guitarra*, necessária porque este protagonismo dá-se de maneira diversa em cada obra.

Quadro 3 – análises das obras do século XX.

Obra	Mauricio Kagel – <i>Duo</i> (1968)
Contexto	Apesar de sua atividade principal ser a de compositor, Kagel teve uma produção prolífica e consistente na realização cinematográfica, tendo produzido filmes durante praticamente toda sua carreira, filmes estes que são frequentemente alvos de estudos e mostras entre os acadêmicos e aficionados. Associado a movimentos neo como o neo-dada ou neo-surrealismo, suas obras cinematográficas possuem alto grau de contato com sua obra musical, auxiliando inclusive na compreensão mais aprofundada desta figura e obra tão complexos.
Enredo	Não se trata exatamente de uma obra narrativa, e utiliza-se principalmente de recursos formais como a colagem e a superposição. Dois elementos, entretanto, conferem-lhe unidade: a constante alusão aos universos da guitarra e suas variações, tanto no plano sonoro quanto visual, e a metalinguagem, num constante diálogo com outro de seus filmes, <i>Solo</i>, onde o ponto central também é uma figura emblemática da realização musical, desta vez o regente. O filme começa com um vendedor em uma loja de guitarras demonstrando instrumentos a um homem maltrapilho que rouba um instrumento, o que dá origem a uma perseguição em meio a várias situações absurdas, sempre com alguma referência ao ato de executar ou às diferentes sonoridades da guitarra. A última grande cena ocorre em uma espécie de concerto de guitarra flamenca em um cinema, em que está passando o filme <i>Solo</i> no fundo.
Particularidades da presença da guitarra\guitarrista	A guitarra aparece aqui mesmo quando não está presente, muitos objetos são manipulados como se fossem o instrumento. Temos também fisicamente a presença dos mais variados instrumentos de cordas dedilhadas/pinçadas, desde alaúdes até balalaicas, e uma variedade de guitarras de brinquedo.

Figura 69 - Kagel, *Duo*.



Fonte: KAGEL, 1967.

Como se dá o protagonismo da guitarra	A guitarra age aqui como uma espécie de <i>moto perpetuo</i> durante toda a película, tanto no plano visual como no sonoro. Visualmente, está presente em praticamente todas as cenas, seja como parte do cenário, manipulada por alguém, vemos também alaúdes, balalaicas e guitarras elétricas, guitarras de brinquedo, de papelão ou objetos como vassouras sendo tocadas à maneira de uma guitarra. No plano sonoro, temos durante todos os pouco mais de 40 minutos de duração do filme, uma espécie de sinfonia ou suíte executada por guitarras. Os instrumentos são tocados sempre de maneira não-convencional, de modo a evidenciar sua corporalidade e seus aspectos gestuais, evitando-se acordes e mesmo sons de altura definida.
Simbologia da guitarra	O instrumento é o próprio assunto do filme, aparecendo em praticamente todas as tomadas tanto física como auditivamente, embora nem sempre estes dois planos estejam relacionados. Destaquemos que a guitarra aparece sempre inicialmente como tal, mas logo transfigura-se em uma pluralidade de coisas como brinquedo, arma, animal e até mesmo parceiro sexual.

Obra	Georges Aperghis - <i>La tragique histoire du Nécromancien Hieronimo et de son miroir</i> (1971)
Contexto	Obra originalmente concebida para encenação com marionetes, é a primeira obra de teatro musical do autor, escrita aos 26 anos de idade, e também seu <i>debut</i> como compositor profissional. Aperghis concebeu originalmente a participação de um alaúde na instrumentação desta obra, porém, uma revisão das partes foi realizada quase 30 anos após sua composição por Aperghis juntamente com a guitarrista e alaudista Caroline Delume, para que algumas partes fossem realizadas pela guitarra e outras pelo alaúde.
Enredo	Segundo WEISS 2013, trata-se de “(...)uma colagem de fontes literárias, de histórias míticas, de citações, mas cuja forma original seria operática.” (WEISS 2013 p. 30, tradução nossa).⁵⁷ Segundo a autora, nesta obra há igual destaque à instrumentalidade, teatralidade e vocalidade, e a profunda busca do equilíbrio entre estes fatores, em uma espécie de homenagem histórica às tradições teatrais e operísticas: “Portanto Aperghis não realiza uma narrativa linear; a estrutura da obra é aos poucos desconstruída, e o texto, somente de maneira gradativa e paradoxal é uma ferramenta para dialogar com a tradição teatral e operática.”⁵⁸ (WEISS 2013 p. 30, tradução nossa). Finalizando: Tudo contribui na composição de uma espécie de “alegoria estética”: a não-representação dos personagens, tratados de maneira distanciada, os múltiplos textos citados, a estrutura polifônica e não-linear, a curta duração do espetáculo, a troca de papéis entre os intérpretes, a concepção musical eminentemente vocal, o trabalho sobre o timbre dos diversos instrumentos... De acordo com o que o texto nos dá a entender, em <i>La tragique histoire...</i>, Aperghis deseja transmitir sua visão da arte enquanto espelho, e

⁵⁷ (...)un collage de sources littéraires, d’histoires mythiques, de citations, mais dont la forme originelle serait opératique.

⁵⁸ Pourtant Aperghis ne réalise pas une narration linéaire; la structure de l’oeuvre s’avère de plus en plus *déconstruite*, et le texte, de plus en plus seulement et paradoxalement un outil pour dialoguer avec la tradition théâtrale et opératique.

	expressar este aspecto que a arte possui de transcender a morte.⁵⁹ (WEISS 2013 p. 40, tradução nossa). O texto que serve de base para a obra é da peça renascentista <i>The Spanish tragedy</i> de Thomas Kyd, espécie de precursora de Hamlet e de certa forma primeira de uma longa série de obras teatrais sobre o tema da vingança: Balthazar mata Andrea em combate e é levado cativo. A amante de Andrea, Bel-Imperia, e seu melhor amigo, Horacio, juram vingança, porém Horacio também é assassinado. Ao final, Hieronimo, pai de Horacio, encenando uma peça perante o rei, com a ajuda de Bel-Imperia, mata os assassinos de seu filho trocando as adagas cênicas por adagas reais, esclarece os motivos por trás de suas ações, e ele e Bel-Imperia suicidam-se. Também são inseridos na trama personagens do Don Giovanni de Mozart e fragmentos de textos de Montaigne, Raymond Russel e Petrarca.
Particularidades da presença da guitarra\guitarrista	O instrumentista deve executar partes de alaúde e guitarra, além de manipular instrumentos de percussão, utilizar a voz e incorporar arquétipos de vários personagens.
Como se dá o protagonismo da guitarra	A apreciação de WEISS 2013 nesse sentido é particularmente esclarecedora: A utilização da guitarra (ou do alaúde) em <i>La tragique histoire du nécromancien Hieronimo et de son miroir</i> é reveladora: ela é quase uma alegoria no interior da obra. O instrumento é “citado” em algumas partes, como um <i>mise en abîme</i>, no interior do cenário... Toda a carga afetiva desta “ferramenta-instrumento de cordas pinçadas” (seja seu repertório consagrado, seus recursos, seu imaginário, sua história e sobretudo sua riqueza timbrística) está presente quando se trata de auxiliar a contar a fábula de “Hieronimo e seu

⁵⁹ Tout contribue à composer une sorte d'« allégorie esthétique » : la nonreprésentation des personnages, traités de façon *distanciée*, les multiples textes cités, la structure polyphonique et non-linéaire, la courte durée du spectacle, l'échange de rôles entre les interprètes, la conception musicale éminemment vocale, le travail sur le timbre des divers instruments... Selon ce que le texte nous donne à entendre, dans *La tragique histoire...*, Aperghis veut transmettre sa vision de l'art en tant que miroir, et exprimer cette façon qu'a l'art de dépasser la mort.

	espelho”... Toda a instrumentação da obra, a qual nos remete diretamente a um quadro intimista, nos oferece um volume sonoro fraco e, por consequência, de proporções não-operáticas. Ela se revela intrinsecamente individualizada ao universo sonoro dos instrumentos de cordas pinçadas.⁶⁰ (WEISS 2013, p. 43, tradução nossa). A abordagem da autora diz respeito, principalmente, à teatralidade inerente às aparições de guitarra e guitarrista na obra, porém suas considerações são inteiramente pertinentes ao presente trabalho. A guitarra, aqui, participa da obra como um personagem, impossível de ser substituída, ou ter suas partes transcritas ou arrançadas: suas partes remetem-se aos diversos universos associados à guitarra, sejam históricos, sociais ou imaginários, e sua mera presença um <i>mise en abyme</i> dentro da obra, uma citação destes universos, das maneiras de tocar o instrumento e timbres a eles associados. Elemento configurador do protagonismo da guitarra de igual importância é a instrumentação intimista, de pouco volume sonoro, comumente remetida aos instrumentos de cordas dedilhadas/pinçadas, que faz com que a situação usual da presença da guitarra em orquestrações se inverta: ao invés de partes ruidosas, que procurem a utilização de recursos próprios para melhor aproveitamento das ressonâncias naturais do instrumento, ou que subentendam algum tipo de recurso externo como a amplificação, todo o efetivo vocal/instrumental adequa-se ao universo sonoro guitarrístico.
--	--

⁶⁰ L’usage de la guitare (ou du luth) dans *La tragique histoire du nécromancien Hieronimo et de son miroir* est révélateur: elle est quasi une allégorie à l’intérieur de l’oeuvre. L’instrument est quelque part « cité », comme une mise en abîme, à l’intérieur du scénario... Toute la charge affective de cet « outil-instrument à cordes pincées » (de par son répertoire consacré, de par ses ressources, son imaginaire, son historicité et surtout ses richesses timbriques) est présente quand il s’agit d’aider à raconter la fable d’« Hieronimo et de son miroir »... Toute l’instrumentation de l’oeuvre, qui nous remet directement dans un cadre intimiste, nous offre un faible volume sonore et, par conséquent, des proportions nonopératiques. Elle se révèle intrinsèquement redevable de l’univers sonore des instruments à cordes pincées.

Simbologia da
guitarra

A obra é composta através de uma complexa trama metalinguística, da qual a guitarra faz parte. Assim, a própria escrita do instrumento remete-se aos diferentes universos onde se insere, como por exemplo da música *pop* ou do flamenco:

Figura 70 - Aperghis, *La tragique histoire du nécromancien Hyeronimo et de son miroir*.



Fonte: APERGHIS, 1971.

A presença da guitarra nesta obra, portanto, remete-se a si mesma, a seu universo sonoro, seu idiomatismo e sua história, não a um contexto estereotipado como era praxe no período anterior.

Obra	Hans Werner Henze - <i>We come to the river</i> (1974)
Contexto	Obra composta em um período de grande engajamento político por parte do compositor. Seu libreto foi concebido pelo dramaturgo e teórico do teatro Edward Bond, que colaborou com Henze em uma série de outras óperas. Libreto em inglês posteriormente traduzido para o alemão, foi denominado pelo compositor de <i>actions for music</i> ao invés de <i>ópera</i>. A obra é constituída de dois atos e onze cenas. Esta obra tem a peculiaridade de ser executada simultaneamente em três palcos com três orquestras diferentes conduzidas por um só regente, cada orquestra representando um grupo: os opressores, os oprimidos e a orquestra “neutra”. Obra de encenação extremamente complexa, possui 111 papéis encenados por mais de 50 cantores, além de um percussionista atuante sobre o palco: A partitura de <i>We come to the river</i> implica em um pensamento ao mesmo tempo linear (emprego da noção de “frase” e um discurso horizontal) e ao mesmo tempo polifônico, politextual e polivisual (resultante da coexistência dos três palcos e orquestras). Na maior parte do tempo, pode-se observar uma pluralidade de textos superpostos com cenas diferentes executadas simultaneamente nos diferentes palcos. Além disso, a escritura polifônica está totalmente interligada à ação.⁶¹ (WEISS 2013, p 108, tradução nossa).
Enredo	Ato 1 – Um sanguinário general em um reino fictício executa um desertor, sua mãe e esposa. Após descobrir que sofre de uma doença que eventualmente deixá-lo-á cego, o general começa a questionar suas ações e a própria guerra, o que o faz abandonar o exército. Ato 2 – Internado em um asilo para insanos, o general é atormentado por suas ações passadas. Os internos, obcecados pela

⁶¹ La partition de *We come to the river* implique une pensée en même temps linéaire (emploi de la notion de « phrase » et d'un discours horizontal) en même temps polyphonique, poly-textuelle et poly-visuelle (résultant de la co-existence des trois plateaux et orchestres). La plupart du temps, l'on observe une pluralité de textes superposés, avec des scènes différentes jouées simultanément sur les différents plateaux. De plus, l'écriture polyphonique est totalement imbriquée avec l'action.

	violência, rasgam seus cabelos e roupas, e preparam um barco imaginário para uma fuga. Ao recusar o retorno ao exército, o general é cegado pelos asseclas do imperador, para que não possa liderar uma revolução no asilo. O general cego, confrontando-se com visões de suas vítimas, é assassinado pelos internos do asilo.
Particularidades da presença da guitarra\guitarrista	A guitarra faz aqui parte da orquestra I, composta de instrumentos “antigos” – viola da gamba, viola d’amore, entre outros. Esta orquestra está associada ao “grupo dos oprimidos”: Quanto à parte de guitarra, ela desenvolve efeitos e sonoridades às vezes doces, melancólicas, intimistas (daí integrar o grupo dos instrumentos “antigos”), e às vezes ruidosos, ácidos, alegres próprios de sua herança de instrumento popular e festivo (daí, também, estar junto de instrumentos como o banjo tenor).⁶² (WEISS 2013, p. 123, tradução nossa). O guitarrista, além do instrumento clássico, também deve tocar a guitarra elétrica com um plectro e o banjo.
Como se dá o protagonismo da guitarra	Em <i>We come to the river</i>, a guitarra é um instrumento tão importante quanto qualquer outro, no sentido em que possui diversos materiais temáticos que dialogam com os dos outros instrumentos das orquestras, fato que difere de maneira essencial da utilização estereotipada da guitarra meramente como instrumento acompanhador e realizador de arpejos com funções tonais elementares que podemos conferir em outros contextos e períodos. Temos um depoimento do próprio Henze sobre seu pensamento e objetivos enquanto compositor e artesão de música instrumental. Ele não escreve somente notas a serem executadas, mas partes que são quase como papéis e personagens, necessitando total engajamento e entrega do intérprete, coautor da música, e cada instrumentista um solista e elemento tão fundamental ao <i>ensemble</i> como a própria voz:

⁶² Quant à la partie de guitare, elle développe des effets et des sonorités à la fois doux, mélancoliques, intimistes (d’où son intégration au groupe des instruments « anciens »), et à la fois rugueux, acides, enjoués propres à son héritage d’instrument populaire et festif (d’où, aussi, l’ajout d’instruments comme le banjo ténor).

	Como faço quase sempre (o que explica porque os instrumentistas gostam tanto da minha música, mesmo se em alguns casos, nem tudo), eu busquei escrever uma música que ofereça aos intérpretes não apenas peças, mas Partes, papéis que lhes permitam considerar seu jogo instrumental como um elemento importante do conjunto, no mesmo nível da voz.⁶³ (HENZE apud WEISS 2013, p 140, tradução nossa). A guitarra, como todos os instrumentos nesta obra, possui característica “solista” bastante pronunciada; apesar, e talvez por conta disto, o instrumento é, muitas vezes, inaudível. Seria algum tipo de amplificação pressuposta? Afinal, o instrumentista também manipula a guitarra elétrica, a qual só faz sentido se estiver amplificada. Apesar disto, a guitarra “integra-se de verdade na massa orquestral, conferindo-lhe uma coloração particular. As melodias executadas nestas passagens permanecem praticamente inaudíveis, mas participam na composição timbrística e textural do conjunto.”⁶⁴ (WERNER, apud WEISS 2013, p 135, tradução nossa). Há uma preocupação muito grande com a exploração de recursos idiomáticos da guitarra, especialmente as variações do vibrato como o <i>bend</i>, técnica bastante característica da guitarra elétrica, e utilização de cordas soltas, que somam bastante à frágil ressonância do instrumento. Muito notável que a escrita de Henze aqui parece alternar entre partes escritas para uma guitarra clássica “tradicional” e uma guitarra “moderna”. Henze também utiliza a guitarra para remeter-se aos universos da música popular, a qual vai se tornando historicamente cada vez mais presente, e a um ideal de irreabilidade e fantasia, do mágico e
--	---

⁶³ Comme je le fais presque toujours (ce qui explique pourquoi les instrumentistes aiment aussi ma musique, même si dans aucun cas, je ne m'attends pas que ce soit tous), j'ai essayé d'écrire une musique qui offre aux interprètes non pas de pièces, mais des Parties, des rôles qui leur permettent de considérer leur jeu instrumental comme un élément important de l'ensemble, au même niveau de la voix.

⁶⁴ s'intègre vraiment dans la masse orchestrale, en lui apportant une couleur particulière. Les mélodies jouées dans ces passages restent pratiquement inaudibles, mais participent à la composition timbrique et texturale de l'ensemble.

	do fantástico, de onde vem a quebra com a ideia timbrística que comumente temos da sonoridade de uma orquestra, associações já feitas pelo compositor em outras de suas óperas que também contém a guitarra, como <i>Les Bassarides</i> e <i>König Hirsh</i>. (WEISS 2013, p 136). WEISS catalogou os 10 principais “temas ou texturas-chave” da guitarra em <i>We come to the river</i>. São eles: 1. As texturas de acordes em arpejos, extremamente idiomáticas e que remetem a uma escrita bastante tradicional do instrumento; 2. <i>Com molto vibrato</i>, sonoridade que remete ao jazz, executado à guitarra clássica; 3. O tema do general – realizado no registro grave e associado a este personagem, culmina em uma das partes mais importantes do instrumento na obra, um duo com o general; 4. Passagens improvisadas executadas com plectro; 5. Motivos minimalistas ao banjo; 6. O tema do desertor – tema “solístico” baseado em tercinas, explora aspectos idiomáticos e colorísticos da guitarra, como o <i>sul ponticello</i>. Segundo Weiss: As cenas 3 e 4 são cenas-chaves para se compreender o papel da guitarra na ópera, pois é aí que os sentimentos, o vazio e o destino do desertor nos são descritos pela primeira vez. Reciprocamente, a guitarra é posta em destaque principalmente nestas duas cenas por seu papel solista, associada a este personagem.⁶⁵ (WEISS 2013, p. 140, tradução nossa).
--	---

⁶⁵ Les scènes 3 et 4 sont des scènes-clé pour comprendre le rôle de la guitare dans l’opéra, car c’est là que les sentiments, le vécu et le destin du déserteur nous sont décrits pour la première fois. Réciproquement, la guitare est mise en valeur notamment dans ces deux scènes par son rôle soliste, associée à ce personnage.

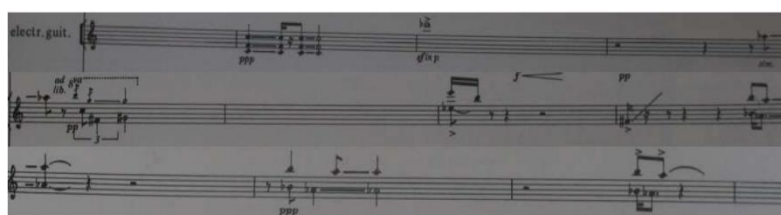
Figura 71 - *We come to the river*, tema do desertor.



Fonte: HENZE, 1976.

7. A guitarra elétrica e as notas repetidas – a nota sib é repetida insistentemente com o timbre metálico e agressivo da guitarra elétrica, reforçada pela orquestra;
8. O tema da velha à guitarra elétrica – utiliza recursos oriundos dos universos do rock e blues, como *power chords* (acordes sem terça, 1 – 5 – 8), *glissandi* e *bends*. Segundo Gabrielle Werner, guitarrista que tocou o instrumento em uma série de apresentações desta ópera, o estilo de composição remete-se aos maneirismos de execução do guitarrista estadunidense Jimi Hendrix (WEISS 2013, p. 143, tradução nossa):

Figura 72 - *We come to the river*, tema da velha.



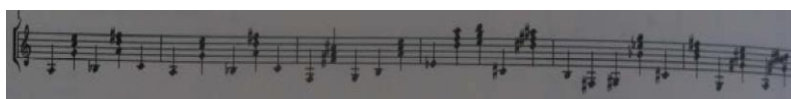
Fonte: HENZE, 1976.

9. Tema do soldado 2 à guitarra clássica – espécie de *passacaglia*, este tema tem importância retórico-simbólica singular na ópera, por acompanhar um soldado, figura ambígua, ao mesmo tempo opressor e oprimido. Citemos novamente uma

leitura de WEISS 2013 sobre o papel da guitarra neste tema:

A cena 8 no interior do asilo constitui um momento chave para a guitarra em *We come...*, pois ela coloca em evidência o papel mundano da guitarra e de sua orquestra I. ela é associada a um grupo social popular e opõe-se à música marcial relacionada aos opressores, dando-lhe um leve aspecto de simplicidade e humanidade.⁶⁶ (WEISS 2013, p 144, tradução nossa):

Figura 73 - *We come to the river*, tema do soldado 2.



Fonte: HENZE, 1976.

10. Frases cantábiles da guitarra clássica – Melodias expressivas e marcadas *cantabile* na partitura, novamente associadas aos grupos oprimidos, e que acompanham os cantores ao final da ópera.

Figura 74 - *We come to the river*, frases *cantabile* da guitarra clássica.

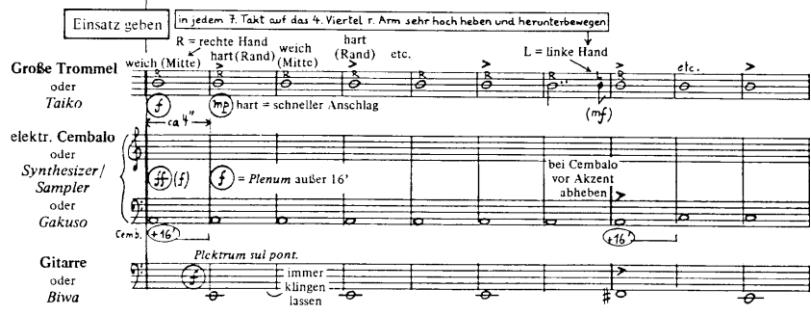


Fonte: HENZE, 1976.

⁶⁶ La scène 8 à l'intérieur de l'asile constitue un moment clé pour la guitare dans *We come...*, car elle met en évidence le rôle mondain de la guitare et de son orchestre I. Elle est associée à un groupe social populaire, et s'oppose à la musique martiale apparentée aux oppresseurs, en donnant un léger aspect de simplicité et humanité.

Simbologia da guitarra	Das três orquestras acima mencionadas, cada qual possui uma simbologia específica, representando um grupo e um conjunto de situações. A orquestra I, da qual a guitarra faz parte, é composta de “instrumentos antigos”, conforme definido por Henze – viola da gamba, viola d’amore, guitarra, piano e conjunto de sopros – e representa os oprimidos. A orquestra II consta de quinteto de cordas, celesta e metais, possuindo um papel neutro e flexível, realizando comentários como uma espécie de coro em uma tragédia grega, e é responsável por materiais transicionais. Já a terceira orquestra, mais barulhenta e “rude”, possui instrumentos de sopro da família dos metais e de cordas amplificadas, e representa o grupo dos opressores: Desta maneira o compositor deseja indicar que o mundo dos opressores é ultrapassado, moribundo na verdade, apesar de seus representantes não perceberem este fato. A música das vítimas, por outro lado, é tocada por instrumentos que não são tradicionais na ópera nem na sala de concertos, mas que vêm sendo associados há muito tempo com a música popular e folclórica.⁶⁷ (WINKLER 1990, p 173, tradução nossa). A música dos oprimidos, em cujo meio insere-se a guitarra, tem um caráter bastante intimista, com instrumentos de menor volume sonoro e timbre doce; é uma música emotiva e expressiva, ao contrário da música dos opressores, com instrumentos ruidosos, timbres espalhafatosos e invasivos, e ritmos de danças de salão burguesas como polcas, barcarolas, valsas, mazurcas ou marchas militares, associadas a uma burguesia decadente.
------------------------	--

⁶⁷ In this way the composer wishes to indicate that the world of the oppressors is oldfashioned, indeed already dying, although its representatives do not realize this. The music of the victims, on the other hand, is played by instruments not traditional in opera or concert hall, but that have long been associated with popular and folk music.

Obra	Karlheinz Stockhausen - <i>Der Jahreslauf</i> (1977)
Contexto	A obra foi originalmente composta para instrumentos <i>gagaku</i> , o conjunto da música de corte tradicional do Japão. Uma vez que no ocidente seria bastante complicado encontrar bons instrumentos e instrumentistas <i>gagaku</i> , o próprio Stockhausen elaborou uma versão de concerto da obra com instrumentos ocidentais.
Enredo	Lucifer desafia Michael a uma “corrida dos anos” (<i>jahreslauf</i>). Enquanto Lucifer tentará parar o fluxo do tempo, Michael tentará colocá-lo novamente em movimento. Quatro dançarinos e quatro grupos de músicos personificam respectivamente os anos, décadas, séculos e milênios em camadas temporais correspondentes. Lúçifer parará a corrida quatro vezes com quatro tentações, e a cada vez Michael utilizará incentivos para que o tempo se mova novamente.
Particularidades da presença da guitarra\guitarrista	A guitarra aqui substitui o <i>biwa</i> na versão para instrumentos ocidentais, em trio com o cravo e o bumbo, representando a camada temporal dos anos. Conformemente, sua parte está escrita em clave de fá, deve ser tocada com um plectro, serão utilizadas somente quatro cordas e sua textura é bastante estática, conforme o exemplo: Figura 75 - Stokhausen, <i>Der jahreslauf</i>.  Fonte: STOCKHAUSEN, 1974.

Como se dá o protagonismo da guitarra	Uma vez que a obra tenha sido originalmente concebida para um conjunto <i>gagaku</i> de instrumentos japoneses e posteriormente adaptada pelo compositor para um conjunto de instrumentos ocidentais, escolhemos inseri-la no presente estudo porque o fato da guitarra ser aceita como um instrumento ocidental já estabelecido demonstra seu protagonismo e aceitação no contexto da música de concerto.
Simbologia da guitarra	Os instrumentos em <i>Der Jahreslauf</i> são divididos em quatro camadas temporais, respectivamente milênios, séculos décadas e anos. A guitarra faz parte do grupo dos anos, juntamente com o cravo e o bumbo. Uma vez que o instrumento fará as vezes do <i>biwa</i> na orquestra ocidental, deve ser executado sempre com um plectro, e pode ter somente quatro cordas, assinaladas entre parênteses no exemplo: Figura 76 - <i>Der jahreslauf</i>, parte de guitarra. 1 (elektr.) Gitarre (mit Plektrum) oder <i>Biwa</i> (siehe Erläuterungen 8)  Fonte: STOCKHAUSEN, 1974.

Obra	Helmut Lachenmann - ...Zwei gefühle... (1992)
Contexto	Obra que toma como material de base as características timbrístico-sonoras da guitarra, tais como a ideia de ataque-ressonância, a tendência às dinâmicas decrescentes, – por sua própria fisiologia, a guitarra, como o piano, não é capaz de manter uma nota soando, ou crescer em dinâmica – a utilização dos <i>pizzicatti</i> nas cordas para remeter-se ao “ponteados”, <i>glissandi</i> executados com <i>bottleneck</i> , as relações intervalares entre as cordas, suas articulações, timbres e tessituras:

	Para esse procedimento de “citação” do instrumento-guitarra, Helmut Lachenmann inventa com ...<i>Zwei Gefühle</i>... o conceito de “meta-guitarra, um “instrumento-objeto” que traduz melhor a relação do homem com a natureza. A obra se refere, dentro de sua própria estrutura, às propriedades mais particulares da guitarra: a relação intervalar entre suas cordas, sua articulação, seu timbre e seu registro. A guitarra é o personagem sonoro principal, tanto que toda a orquestra refere-se a ela.⁶⁸ (WEISS 2013, pp 390 – 391, tradução nossa). Apesar de fazer parte como número de uma ópera, <i>Das Mädchen mit den Schwefelhölzern</i>, ...<i>Zwei Gefühle</i>... utiliza como material textual dois manuscritos de Leonardo daVinci que evocam a relação do homem com a natureza.
Enredo	...<i>Zwei Gefühle</i>... está inserida em uma obra maior, a ópera <i>Das Mädchen mit den Schwefelhölzern</i> (A menina dos fósforos), baseada em conto de fadas do autor dinamarquês Hans Christian Andersen: A história se passa na Rússia Czarista; em uma noite fria na véspera do ano-novo, uma garotinha pobre, descalça e tremendo de frio vende seus fósforos na rua. Temendo voltar para casa e ser espancada pelo pai, ela aninha-se em um beco e acende seus fósforos um a um, para aquecer-se, enquanto é ignorada por todos, e ninguém compra nenhum de seus fósforos. Na chama de seus fósforos ela tem uma série de visões reconfortantes: um fogão a lenha, um delicioso ganso assado, a árvore de natal. No céu, ela vê uma estrela cadente, a qual, segundo sua falecida avó, única pessoa que jamais a tratou com amor e ternura, significa que alguém está a caminho do céu. Para manter a visão de sua avó, a garotinha acende até seu último fósforo, congela até a morte e sua avó leva-a para o céu. Na manhã

⁶⁸ Par ce procédé de « citation » de l'instrument-guitare, Helmut Lachenmann invente avec ...*Zwei Gefühle*... le concept de « méta-guitare », un « instrument objet » qui traduit aumieux le rapport de l'Homme à la nature. L'oeuvre fait référence, dans sa structure même, aux propriétés les plus personnelles de la guitare: le rapport intervallaire entre ses cordes, son articulation, son timbre et son registre. La guitare est le personnage sonore principal, tandis que l'orchestre lui fait référence.

	seguinte, os passantes encontram o corpo da menina com um sorriso no rosto e demonstram piedade. Obra da maturidade de Lachenmann, onde há primazia da desconstrução e decomposição de sons e fonemas, o compositor busca transmitir as sensações e estados de ânimo do texto através da sensorialidade do som: trata-se de um “teatro da escuta, fundado sobre a ideia de não-representação”: (...) a “representação da história de <i>la petite fille aux allumettes</i> em <i>Das Mädchen mit den Schweffelhölzern</i> torna-se uma experiência auditiva pura, liberta dos aspectos cênicos e visuais. Ela se mostra ao nível sonoro e sobretudo instrumental – não há mais uma representação verdadeiramente cênica, e o texto, bastante desconstruído, até mesmo triturado, não mais conta a história.⁶⁹ (WEISS 2013, p. 183, tradução nossa).
Particularidades da presença da guitarra\guitarrista	Assim como Kagel, Lachenmann procura explorar os limites do realizável em sua escrita instrumental guitarrística, colocando em evidência o aspecto mais tátil da técnica.
Como se dá o protagonismo da guitarra	Aqui a guitarra é o argumento central da obra, elaborada de acordo com suas mais intrínsecas características timbrístico-sonoras e mesmo físicas. Segundo o compositor: Na seção central de minha peça <i>...Zwei Gefühle...</i> a guitarra, ou melhor, sua combinação de quartas ‘nua’, estereotípica, ‘não erudita’, i.e. mi menor com lá e ré, tem uma importância chave como um sinal de um ‘amar-a-natureza’, como sendo um som ‘ao ar livre’. Prova-se assim um membro de uma família de ‘pseudo-guitarras’ todas identificáveis através da mesma, apesar de transposta, estrutura intervalar: piano, harpa, tímpanos e acordes dos metais a seis vozes juntam-se no soar das cordas soltas da guitarra – aqui fielmente transpostas, aqui intencionalmente ‘desafinadas’, ou, no caso de um tímpano, reduzida a uma coleção de quartas produzidas apenas por quatro corpos ressonantes; a guitarra em si torna-se, através do deslocamento de seu ‘som natural’ via acordes com pestana, uma ‘pseudo-pseudo-guitarra’.⁷⁰

⁶⁹ (...) la « représentation » de l’histoire de *la petite fille aux allumettes* dans *Das Mädchen mit den Schweffelhölzern* devient une expérience auditive pure, libérée des aspects scéniques et visuels. Elle apparaît au niveau sonore et surtout instrumental – il n’y a plus de représentation véritablement scénique, et le texte, très déconstruit, trituré même, ne raconte plus non plus l’histoire.

⁷⁰ In the central section of my piece *...Zwei Gefühle...* the guitar, or rather its ‘naked’, stereotypical, ‘artless’ combination of fourths, i.e. E minor with A and D, takes on a key role as a signal of a ‘nature-loving’, as it were

	(LACHENMANN, apud WEISS 2013, p. 412, tradução nossa).
Simbologia da guitarra	Talvez o ponto mais extremo da utilização das características do instrumento guitarra seja esta obra de Lachenmann, cuja ideia de meta-guitarra, ou <i>guitaroïde</i> transforma o instrumento em metáfora composicional da obra, onde o acorde em quartas, advindo da ideia das cordas soltas da guitarra, recebe tratamentos advindos de uma herança serial, com permutações e retrogradações oriundas de procedimentos desta técnica, além de seu desenvolvimento através da utilização de técnicas estendidas, notadamente a transposição por <i>glissandi</i> com a utilização de um <i>bottleneck</i>: Figura 77 - Lachenmann, ...Zwei gefühle...  The image shows a musical score for the piece 'Zwei Gefühle' by Wolfgang Lachenmann. It features a guitar part and a piano accompaniment. The guitar part is characterized by complex, extended techniques, including glissandi and bottleneck playing, as indicated by the text. The score is written in a complex, non-standard notation, reflecting the experimental nature of the work. The piano part provides a harmonic and rhythmic foundation, with various textures and dynamics. Fonte: LACHENMANN, 2002.

‘open air’ sound. It thus proves a member of a family of ‘pseudo-guitars’ all identifiable through the same, albeit transposed, intervallic structure : piano, harp, timpani and six-part brass chords join in with the playing on open guitar strings – now faithfully transposed, now intentionally ‘detuned’, or, in the case of the timpani, reduced to a collection of fourths produced by only four bodies of resonance ; the guitar itself becomes, via the displacement of its ‘natural sound’ through bar-chords, a ‘pseudo-pseudo-guitar’.

Obra	Sylvano Bussotti - <i>Nuovo scenario da Lorenzaccio</i> (1993)
Contexto	Apesar de manter algumas características da ópera tradicional, como a grandiosidade, temática mitológica e importância de aspectos cênicos e indumentárias, a obra ao mesmo tempo questiona, interroga e comenta estas características, como se fosse mesmo uma espécie de “meta-ópera”; a narratividade não-linear e a pluralidade textual são componentes essenciais aqui: <i>Lorenzaccio e Nuovo scenario da Lorenzaccio</i> são obras que situam-se a meio caminho entre a ópera tradicional e um teatro musical onde os fundamentos estéticos tradicionais são constantemente negados, postos em questão, interrogados. O aspecto mítico, se frequentemente associados à ópera, à magia que este gênero instaura, é um aspecto que Bussotti explora voluntariamente, além de outros aspectos de sua obra que permitem entrever que o compositor joga com a tradição interrogando-a.⁷¹ (WEISS 2013, p. 77, tradução nossa).
Enredo	Versão reduzida da ópera <i>Lorenzaccio</i> do mesmo compositor, uma grande obra com mais de 3 horas de duração escrita para grande orquestra e solistas, em vários idiomas e livremente baseada na peça homônima de Alfred de Musset: Após tornar-se duque por indicação do Papa e do monarca absolutista Charles V, Alexandre de Médici se torna o homem mais poderoso de Florença, instaurando um governo tirânico na cidade, e cometendo todo tipo de atrocidades. Com o intuito de acabar com as depravações de Alexandre, seu primo Lorenzo (Lorenzaccio) decide matá-lo, aproximando-se dele até tornar-se seu homem de confiança. Ao mergulhar na vida mundana que cerca a nobreza florentina, Lorenzaccio passa a tomar gosto por seus prazeres e encarar a natureza humana de maneira profundamente cética e pessimista.

⁷¹ *Lorenzaccio* et *Nuovo scenario da Lorenzaccio* sont des oeuvres qui se situent à mi Chemin entre l’opéra traditionnel et un théâtre musical où les fondements esthétiques traditionnels seraient constamment niés, remis en question, interrogés. L’aspect mythique, si souvent associé à l’opéra, à la magie que ce genre instaure, est un aspect que Bussotti explore volontairement, tandis que d’autres aspects de son oeuvre laissent entrevoir que le compositeur joue avec la tradition tout en l’interrogeant.

	Segundo suas próprias palavras, “há poucos homens maus, muitos covardes e um grande número de indiferentes”. Mesmo desiludido com a humanidade, Lorenzo decide seguir com seu plano até o fim, pois este é a única coisa que o liga com seu “eu” passado, puro e crente na justiça dos homens. O protagonista realiza seu intento e assassina o duque; como previsto, porém, nada muda. Os republicanos florentinos que haviam lhe prometido instaurar a república na cidade através de uma revolução nada fazem, e um novo Médici é eleito pelos nobres para ocupar o lugar do duque. O conselho dos nobres de Florença põe a cabeça de Lorenzaccio a prêmio, e este é assassinado ao sair de casa.
Particularidades da presença da guitarra\guitarrista	Da mesma maneira que para os outros instrumentos, a escrita guitarrística de Bussotti destaca-se primeiramente por uma latente exuberância, ela mesma fazendo parte da dramaticidade e teatralidade da obra. Outra particularidade desta obra é que temos duas guitarras solistas: uma no palco empunhada por um ator e outra na orquestra.
Como se dá o protagonismo da guitarra	Aqui a guitarra assume um verdadeiro papel de solista; além disso, a personagem principal da obra é um ator guitarrista, o qual faz o papel de Lorenzaccio. A guitarra comenta os textos deste ator, como um coro em uma tragédia grega.
Simbologia da guitarra	A guitarra, na obra de Bussotti como um todo, faz as vezes de uma espécie de alegoria da transgressão e do que é artificial dentro do conceito de arte, é um objeto mitológico e transcendente que se remete a tudo que não é a música clássica, apesar de – e principalmente por estar - inserida em tal contexto. O instrumento remete-se a costumes e ao universo da rebeldia associado à juventude, opondo-se à austeridade da orquestra sinfônica, com

	suas sobrecasacas e gravatas borboletas; é o que há de mundano, vulgar, sexual e imoral dentro de sua obra: Dentre o teatro fantasista de Bussotti, onde os objetos e vestimentas funcionam como signos do mito, a guitarra aparece também como uma espécie de “objeto” evocador de universos míticos e transcendentais. Em tudo que sua imagem e sua presença trazem dentro da sociedade e também em meio ao conjunto dos instrumentos de música clássica, a guitarra representa uma vez mais (e representou também na segunda metade do século XX, onde Bussotti compôs a maior parte de suas obras), um instrumento da transgressão. A guitarra associa-se à imagem da juventude, da guitarra elétrica, das roupas e vestimentas “rock” e “jeans” as quais Bussotti diverte-se em desenhar à partitura de <i>Lorenzaccio</i>, por exemplo. Ao lado destas motocicletas e roupas transgressoras, há em suas partituras desenhos de vestimentas suntuosas e clássicas: de maneira análoga, a transgressão proposta pela guitarra é uma forma de contrapeso ao lado austero, clássico e historicamente carregado trazido pelos instrumentos da orquestra e vozes líricas. A guitarra inclui assim, mais que estes instrumentos “nobres”, um aspecto popular, mundano, cotidiano, de canção, e um caráter mais abertamente pronto a demonstrar as proezas formais, as provocações sexuais, o apelo a uma contra-moral, que Bussotti se compraz de introduzir em meio a suas fantasias hiperbólicas.⁷² (WEISS 2013, p. 419, tradução nossa).
--	---

⁷² Dans le théâtre fantaisiste de Bussotti, où les objets et costumes fonctionnent comme signes du mythe, la guitare apparaît ainsi comme une sorte d’« objet » évocateur d’univers mythiques et transcendants. En tout ce que son image et sa présence comporte au sein de la société et aussi dans l’ensemble d’instruments de musique classique, la guitare représente encore (et représentait encore plus dans la deuxième moitié du XXe siècle, lorsque Bussotti compose la plupart de ses oeuvres), un instrument de la transgression. La guitare s’associe à l’image de la jeunesse, de la guitare électrique, des costumes et déguisements « rock » et « jeans » que Bussotti s’amuse à dessiner sur la partition de *Lorenzaccio*, par exemple. Juste à côté de ces motos et costumes transgresseurs, il y a dans ses partitions des dessins de déguisements somptueux et classiques: de façon analogue, la transgression proposée par la guitare est une forme de contrepois au côté austère, classique et historiquement chargé apporté par les instruments d’orchestre et voix lyriques. La guitare comporte aussi, plus que ces instruments « nobles », un aspect populaire, mondain, quotidien, chansonnier, et un caractère plus ouvertement prêt à démontrer les prouesses formelles, les provocations sexuelles, les appels à une contre-morale que Bussotti se plaît à introduire au sein de ses fantaisies hyperboliques.

Obra	Brian Ferneyhough - <i>Shadowtime</i> (2004)
Contexto	Primeira ópera de Ferneyhough, com libreto do poeta Charles Bernstein, a obra foi encomendada pela bienal de Munique em 1999 para Ferneyhough que, alguns anos antes havia dito que jamais comporia uma ópera. Segundo as palavras de Warnaby: <i>Shadowtime</i> preocupa-se primariamente com ideais, derivando de uma das mais antigas observações de Walter Benjamin de que, essencialmente, a filosofia trata da representação. Assim, como Ferneyhough sugere, “o conceito integral de mimesis nada em águas realmente profundas. A música é mimética? Se sim, em que sentido? Há uma dialética entre forma e expressão em obras contemporâneas? Se sim, qual o lado positivo disto? Por isso, tudo em <i>Shadowtime</i> preocupa-se com representação: “seja através da repetição, através da variação, através da refração ou semelhança”. Somente a cena de abertura traz consigo alguma relação com realismo convencional.⁷³ (WARNABY, 2004, tradução nossa). A obra trata dos últimos dias e posterior descida ao Hades e submundo do filósofo alemão Walter Benjamin, além de vários aspectos de sua obra filosófica, histórica e crítica. É também uma constante sua obsessão pelo desenho <i>Angelus novus</i> de Paul Klee, que parece ser deliberadamente compartilhada por Ferneyhough:

⁷³ *Shadowtime* is primarily concerned with ideas, stemming from one of Walter Benjamin’s earliest remarks that, essentially, philosophy is about representation. Thus, as Ferneyhough suggests, “the Whole concept of mimesis goes swimming out into very deep waters. Is music mimetic? If so, in what sense? Is there a dialectic between form and expression in contemporary works? If so, what is the positive side of that?” Hence, everything in *Shadowtime* is concerned with re-presentation: “either through repetition, through variation, through refraction, or simulation.” Only the opening scene Bears any relation to conventional realism.

Figura 78 - Paul Klee, *Angelus novus*.



Fonte: BORNEUF, 2015.

Enredo

A ópera está dividida em sete cenas:

Cena 1 – *New angels / transient failures* - Inicia-se em setembro de 1940 com as últimas horas de vida do filósofo Walter Benjamin que, após cruzar os Pirineus a pé tem seu passaporte detido por um guarda na fronteira espanhola. Temendo ser preso pelas tropas de Hitler, o filósofo suicida-se com uma dose letal de morfina;

Cena 2 – *Les froissements d'ailes de Gabriel* – O farfalhar das asas de Gabriel – é uma espécie de concertante para guitarra solo e 13 instrumentos; de fato, a cena que mais nos interessa na presente pesquisa;

Cena 3 – *The doctrine of similarity* – São 13 cânone entoados pelo coro dos anjos da história, cada um comentando um aspecto da obra de Benjamin;

Cena 4 – *Opus contra naturam* – ponto central da obra, executada por um pianista-recitador vestido como *Liberace*, uma figura

Como se dá o protagonismo da guitarra	Além de solista na segunda cena, a guitarra é responsável pela personificação simbólica do anjo da história, constante presença na obra do filósofo Walter Benjamin. Seu último texto, espécie de testamento filosófico, trata da figura deste anjo, materializada em uma aquarela de Paul Klee intitulada <i>Angelus novus</i>, a qual teria inclusive sido adquirida por Benjamin. Eis o fragmento: Há um quadro de Klee que se chama <i>Angelus Novus</i>. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (BENJAMIN, 1987, tradução nossa). Sobre como se dá a representação do anjo pela guitarra, o próprio compositor explica como o caráter fragmentário da cena, acentuado pela tênue sonoridade do instrumento, complementado pela escolha atípica de instrumentos do ensemble, procuram anular o tempo histórico benjaminiano, traduzido em sons musicais: A peça é constituída de 128 pequenos fragmentos, alguns deles durando 2 ou 3 segundos, alguns com a duração de talvez 15 segundos, e que são executados continuamente. Eu estava preocupado em fazer com que cada um destes fragmentos fosse apenas ligeiramente pequeno demais, para que a duração do segmento não tivesse o tempo adequado para seu entendimento. Nós somos continuamente arremessados para frente e para trás como uma bola sendo trocada, através de uma mesa de pingue-pongue, entre perceber que precisamos tentar entender a próxima textura, mas sem haver compreendido onde colocar a textura anterior ou a que veio antes dessa. Tempo em música falha se desaparecer sem lembrança (<i>remainder</i>) na experiência
--	---

	musical. ⁷⁴ (FERNEYHOUGH apud BERNSTEIN, 2005, tradução nossa).
Simbologia da guitarra	O aspecto da “quase inaudibilidade” da guitarra, principalmente quando posta frente a massas sonoras, é posto em evidência aqui pelo compositor, em estreita analogia ao sutil ruído produzido pelas asas do anjo. A guitarra aqui seria, então, símbolo da “surdez ao tempo” dos anjos, referindo-se ao conceito da “extinção do tempo histórico” de Walter Benjamin: “<i>Les froissements des Ailes de Gabriel</i>” é uma cena de <i>Shadowtime</i> onde – talvez de maneira auto-evidente – nenhuma palavra é cantada ou falada. Então, o que está fazendo em uma “ópera”? não surpreende descobrir que possui uma função simbólica. Após uma primeira cena mais ou menos realista, no hotel na fronteira espanhola onde Benjamin cometerá suicídio, este “concerto do anjo” procura executar um tipo de “extinção do tempo” alegórica análoga à “surdez ao tempo” às vezes atribuída a anjos (os quais supõe-se que ajam dentro do tempo, mas que não o percebem).⁷⁵ (FERNEYHOUGH apud BERNSTEIN, 2005, tradução nossa).

Fonte: Elaborado pelo autor.

5.3 CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

No presente capítulo procuramos delimitar nossa abordagem a uma série de 8 obras que pudessem ser o mais abrangentes possível na ilustração do caleidoscópio de estilos do repertório cênico-musical do século XX. Mais importante, porém, é que as obras abordadas pudessem ilustrar e comprovar nossa proposta de que neste período e neste repertório há a presença do que definimos como **guitarra protagonista**.

Podemos constatar, portanto, que cada uma destas obras representa alguma peculiaridade formal ou estrutural, sendo difícil denomina-las simplesmente “ópera” ou “teatro

⁷⁴ The piece is made up of 128 small fragments, some of them lasting 2 or 3 seconds, some of them lasting maybe 15 seconds, which are played continuously. I was concerned with making each of these segments just slightly too short, so that the length of the segment is not adequate to the time required to understand it. We are continually being thrown back and forth like a ball being exchanged, across a ping-pong table, between realizing we need to attempt to understand the next texture, but not having entirely understood where to place the previous texture or the one before that. Time in music fails if it disappears without remainder into the musical experience.

⁷⁵ “*Les froissements des Ailes de Gabriel*” is the one scene of *Shadowtime* where – perhaps self-evidently - no words are sung or spoken. So, what is it doing in an “opera”? It's no surprise to learn that it has a symbolic function. After a more or less realistic first scene, at the hotel on the Spanish border where Benjamin will commit suicide, this “angel concert(o)” seeks to perform a sort of allegorical “extinction of time” analogous to the “deafness to time” sometimes attributed to angels (who are alleged to act within time, but to be oblivious to it).

musical”: *Duo* de Kagel, é um filme; *El Cimarrón*, de Henze, identificando-se mais com o teatro musical, foi denominado “recital para quatro músicos”; A obra de Aperghis, - *La tragique histoire du Nécromancien Hieronimo et de son miroir* foi concebida originalmente como uma obra de teatro musical com marionetes; *We came to the river*, também de Henze, poderia ser considerada uma peculiar “ópera tripla”, com a ação ocorrendo em três palcos e com três orquestras distintos simultaneamente, porém foi denominada *actions for music* pelo próprio compositor; *Der Jahreslauf* de Stockhausen foi originalmente concebida como uma obra de teatro *gagaku*, o ensemble de música da corte japonesa, e posteriormente transcrito para instrumentos ocidentais; *Das Mädchen mit den Schweffelhölzern*, onde está inserido o concerto para guitarra e ensemble ...*Zwei gefühle...* de Lachenmann tem a particularidade de ser uma ópera anti-narrativa e que somente utiliza palavras decompostas em suas estruturas mínimas, os fonemas.

Sendo assim, seria de se esperar que o protagonismo da guitarra se daria de maneira diferente em cada uma das obras, porém temos um lugar-comum aqui, que é o fascínio exercido pelas características físicas de timbre e construção exercidos pela guitarra na sensibilidade de muitos compositores: sua proverbial sonoridade grave, melancólica e amadeirada; a característica acústica do ataque – ressonância e decaída do som, sua afinação em quartas.

Em *Duo*, a própria presença física da guitarra protagoniza a película, sendo uma espécie de ator principal, onde demonstra-se a gestualidade de uma enorme gama de possibilidades de execução do instrumento em sua variedade de manifestações físicas (guitarras clássicas, flamencas, elétricas, em miniatura, de brinquedo, imaginárias, entre outros); *El Cimarrón* talvez seja a mais importante utilização da guitarra não só em uma obra cênico-musical, mas pela profusão de novas ideias e utilizações do instrumento dentro de um ensemble em uma obra de grandes proporções, em uma escrita que valoriza a todo tempo o que a guitarra tem de único, sendo uma obra a servir de exemplo para futuros compositores que desejem utilizar o instrumento em tal contexto. Não é à toa que, dentre as obras abordadas neste capítulo, *El Cimarrón* seja a obra mais executada, gravada e pesquisada, talvez com a possível exceção de *Der Jahreslauf*, mas com certeza que tem o maior número de páginas escritas sobre a guitarra dentro de uma obra.

Em *La tragique histoire du Nécromancien Hieronimo et de son miroir*, a orquestração foi cuidadosamente escolhida para adequar-se ao timbre e volume sonoro da guitarra (ou alaúde), além do instrumento possuir uma pluralidade de escritas diferentes que remetem-se aos

universos onde o instrumento transita com tanto conforto; na obra *We come to the river*, talvez a obra mais próxima do conceito de ópera do século XIX, a guitarra funciona como um naipe à parte, onde seus temas, materiais, gestos e texturas reportam-se a si mesmos de maneira insubstituíveis ou seja, poderiam ser executados apenas por este instrumento e não fariam sentido algum transcritos para outro instrumento, como o trombone na cavalgada das Valquírias, por exemplo.

Der Jahreslauf comprova o estabelecimento da guitarra dentre os instrumentos consagrados da cultura ocidental concertística ao ser o escolhido pelo compositor para substituir um instrumento de outra cultura em uma versão de concerto; em *...Zwei gefühle...* a orquestra inteira funciona como uma meta-guitarra, buscando emular as características acústicas e físicas mais intrínsecas deste instrumento; em *Nuovo scenario da Lorenzaccio*, além de termos uma guitarra na orquestração, o personagem principal eu protagonista é interpretado por um ator-guitarrista; já em *Shadowtime*, um dos movimentos é uma espécie de concerto para guitarra e ensemble, além do instrumento simbolizar um dos principais e mais recorrentes elementos em toda a obra, o farfalhar das asas do anjo da história.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como conclusão deste trabalho, pudemos não somente comprovar as hipóteses apresentadas na introdução, mas também fazer uma série de descobertas insuspeitas quando do início deste, e também abrir caminho para todo um novo campo de pesquisas, relacionadas não só às práticas interpretativas, mas também a subáreas correlatas à historiografia musical, como a análise pictórica ou literária no que concerne a representações da guitarra, à organologia instrumental e também a análise, seja simbólica, semiótica ou estritamente musical, tanto no repertório cênico-musical quanto no concernente a nosso instrumento.

Pudemos, portanto, comprovar os três modos de representação da guitarra propostos no repertório cênico-musical no decorrer de suas histórias, onde estabelece-se um diálogo entre seus desenvolvimentos, sejam estéticos (cada repertório encontrando-se imbuído dos valores de seu tempo, renascimento, barroco, clássico ou romantismo) ou políticos (os questionamentos da validade da instituição “ópera” dentre os inúmeros problemas e mudanças sociais ocorridos durante o tempestuoso século XX que levam compositores mais engajados a procurarem novas soluções e caminhos para a música de cena), mas também da construção dos instrumentos, que passam a ser cada vez mais potentes e possuidores de novos recursos técnicos e expressivos para virem a dar conta dos novos valores artísticos, aumento dos públicos e tamanhos das salas de concerto, ampliação dos meios onde instrumentos como a guitarra passam a ser aceitos e a circular com propriedade, como as maiores e mais estabelecidas salas de concerto e classes dos principais conservatórios e cursos superiores do mundo.

Assim, nos primórdios da história, tanto da ópera quanto da guitarra (bela e interessantíssima “coincidência”), princípios do século XVII, a “guitarra barroca”, instrumento delicado, associado ao homem comum e utilizado principalmente para a execução de acordes em blocos em *strumming*, primordialmente no acompanhamento da voz ou da dança em canções populares e folclóricas da mais elementar simplicidade, sem consideração a inversões ou complicadas regras e dissonâncias de passagem advindas do contraponto “estudado”, aparece nestas primeiras manifestações do repertório operístico como instrumento “cênico”, espécie de bibelô, onde sua mera presença física e simbólica é mais importante que a música que de fato executa.

No século XIX, novos valores estéticos, com suas próprias formas e técnicas composicionais, novas maneiras de encarar-se a voz, a expressividade, os instrumentos e a própria orquestra, temos uma nova guitarra, abordada agora como instrumento solista e

camerista, com toda uma geração de virtuosos e entusiasmo, mas sem perder o contato com suas origens, ao homem do campo, à malandragem e ao acompanhamento da voz, o instrumento passa a ser representado, de maneira consistente e em certo corpus de obras, algumas de grande importância histórica, em uma série de situações estereotipadas.

Seguindo um árduo caminho de autoafirmação, a guitarra torna-se, enfim, protagonista dentro do contexto da música de cena do século XX: acompanhando sua trajetória evolutiva, compositores utilizam-na de maneira autônoma e idiomática graças a suas características próprias e intrínsecas, pondo-a em destaque ou em alguma situação/contexto onde seja insubstituível. Tal protagonismo dá-se, às vezes, de maneira convencional, com o instrumento conduzindo o discurso, apresentando temas, dialogando musical ou simbolicamente com personagens; outras vezes, tal protagonismo é levado a consequências inauditas, onde praticamente todos os fatos musicais reportam-se à guitarra e suas características, em uma espécie de meta-guitarra ou ur-guitarra, onde há a situação extremamente paradoxal da própria presença física da guitarra não ser necessária.

Por conta do alto grau de ineditismo desta pesquisa, pudemos também concluir que há muito a ser feito no campo ora proposto por futuras pesquisas, sublinhemos alguns: a investigação do papel da guitarra nos musicais estilo *Broadway*, onde se fará necessária uma muito maior correlação com a guitarra elétrica e os universos *jazz/pop/rock* imensamente presentes neste repertório; investigações sistemáticas da iconografia da guitarra (talvez também de instrumentos correlatos como alaúde e guitarra elétrica) e de sua presença na literatura, em variados períodos, locais e contextos para uma melhor compreensão da representação simbólica do instrumento nestes contextos; investigações biográficas com maior aprofundamento nas relações de compositores com a guitarra ou com executantes de destaque do instrumento no decorrer da história. Isso sem contar com o fato que o estudo de muitas obras que aqui foi apenas esboçado poderia ser aprofundado em uma infinidade de outras abordagens e níveis de aprofundamento, como WEISS realizou em algumas obras de teatro musical aqui mencionadas, ou PAGE em *Dido e Aeneas*, ou que nós mesmos começamos a realizar em *O barbeiro de Sevilha*.

Gostaríamos de deixar registrado também o fato que foi a força motriz por trás da realização da presente pesquisa: o incessante questionamento por nossa parte de quais seriam as possibilidades e os limites do campo de atuação de um guitarrista de formação clássica dentro do ambiente concertístico estabelecido. Sabemos que há um circuito mundial de festivais dedicados à guitarra, um grande corpus de obras para guitarra solista e orquestra que inclui algumas obras “obrigatoriamente” presentes no repertório de qualquer orquestra, além de

também ser instrumento favoritado em uma série de obras camerísticas, principalmente em pequenas formações com flauta, voz ou quarteto de cordas. Em nossa dissertação de mestrado (ROCHA, 2015) e em nossa vivência como concertista, pudemos averiguar interesse cada vez mais crescente no repertório coral com guitarra, inclusive com recente expansão no repertório e presença do instrumento em apresentações públicas.

Qual seria, então, o próximo passo lógico? Seria um sonho muito distante termos um guitarrista presente no corpo estável das principais orquestras especializadas em ópera ou tetro musical, como já possuímos no corpo estável de vários ensembles de música contemporânea? Será o atual crescente aumento de orquestras e cameratas de guitarras no mundo inteiro indicativo das possibilidades de “socialização” do instrumento, demonstrando que ele pode muito bem funcionar como naipe, sem perda de suas características principais e riqueza timbrística?

Esperamos ter demonstrado no decorrer deste estudo a importância da utilização de guitarras nas partes originais das obras escritas para estes instrumentos⁷⁶, e de como vieram e vêm enriquecer a poética e concepção sonora e simbólica de compositores da música de cena.

⁷⁶ Em nossa experiência enquanto público em concertos operísticos, tivemos oportunidade de assistir duas montagens de *O barbeiro de Sevilha* com outros instrumentos substituindo de maneira absurda e arbitrária a guitarra em suas partes originais, respectivamente por um piano e um sintetizador “imitando” som de guitarra. Também, enquanto escrevemos estas linhas, está em cartaz em São Paulo uma montagem da mesma ópera por uma produtora de grande porte onde as partes são realizadas por um cravo.

REFERÊNCIAS

- APERGHIS, Georges. *La tragique histoire du Nécromancien Hieronimo et de son miroir*. Paris: Editions Durand Salabert Eschig, 1971. 1 partitura.
- AUBER, Daniel. *Le duc d'Olonne*. Paris: Troupenas, 1842. 1 partitura.
- BAETJER, Katharine. *Watteau, music and theater*. New York: The metropolitan museum of art, 2009.
- BARNET, M. *Biografia de um Cimarrón*. Buenos Aires: Centro Editor de America Latina S. A., 1979.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história* (1940). In: Obras escolhidas, vol. I, Magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BERLIOZ, Hector. *Huit scenes de Faust*. Paris: Schlesinger, 1829. 1 partitura.
- BERLIOZ, Hector. *Béatrice et Benedict*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1907. 1 partitura.
- BERLIOZ, Hector. *Benvenuto Cellini*. Paris: Choudens, 1886. 1 partitura.
- BERLIOZ, Hector. *Orchestration treatise*, traduzido e comentado por MACDONALD, Hugh. New York: Cambridge university press, 2002.
- BERNSTEIN, Charles. *Shadowtime – an opera with music by Brian Ferneyhough and libretto by Charles Bernstein*, 2005. Disponível em <https://writing.upenn.edu/epc/authors/bernstein/shadowtime/synopsis.html> Acesso em 17/01/2024.
- BIZET, Georges. *Don Procopio*. Paris: Choudens, 1905. 1 partitura.
- BORNEUF, Annie. *Paul Klee: The visible and the legible*. Chicago: The university of Chicago Press, 2015.
- BUSSOTTI, Sylvano. *Nuovo scenario da Lorenzaccio* (1993). Milano: Ricordi, 1993. 1 partitura.
- CAVATINA. *Oxford Music Online*. Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05215> Acesso em: 26/11/2020.
- CHARPENTIER, Gustav. *Louise*. Paris: Heugel, 1900. 1 partitura.
- CHERUBINI, Luigi. *Les Abécérages*. Leipzig: C. F. Peters, 1880. 1 partitura.
- COELHO, Victor Anand. *Picking through cultures: a guitarists's music history*. In: *The Cambridge companion to the guitar*. Cambridge: Cambridge university press, 2003.
- DANTAS, Luis T. F. – *As chagas que nos acompanham são as mesmas que nos curam?* Voluntas – Revista Internacional de Filosofia da UFSM Ed. Especial Pandemia e Filosofia,

2020. Disponível em <https://periodicos.ufsm.br/voluntas/article/view/43894> Acesso em 03\11\2020.

DOMINGO, Placido, BATTLE, Kathleen et al. *Il Barbieri di Siviglia* (capa de cd). Deutsche Gramophon, 1992.

DONIZETTI, Gaetano. *Don Pasquale*. Milan: G. Ricordi, 1920. 1 partitura.

EISENHARDT, Lex. *Italian guitar music of the seventeenth century*. New York: University of Rochester press, 2015.

EVANS, Tom; EVANS, Mary A. *Guitars: Music, history, construction and players from the Renaissance to rock*. New York: Paddington press, ltda., 1977.

FALLA, Manuel de. *La vida breve*. Paris: Max Eschig, 1981. 1 partitura.

FERNEYHOUGH, Brian. *Shadowtime*. London: Peters, 2004. 1 partitura.

FULLER, Nicholas. *Cadmus et Hermione (Lully)*, – revised, 2019. Disponível em <https://operascribe.com/2019/01/12/70-cadmus-et-hermione-lully-revised/> Acesso em 13/01/2024.

GINASTERA, Alberto. *Sonata for guitar, op. 47*. New York: Boosey & Hawkes, 1984. 1 partitura.

GIULIANI, Mauro. *Le Rossiniane, op. 119*. Viena: Artaria, s.d. 1 partitura.

GRÉTRY, André. *Le rival confident*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, s.d. 1 partitura.

GITAR In: GROVE ONLINE. Disponível em <https://www.oxfordmusiconline.com/> Acesso em 03\11\2020.

HABANERA In GROVE ONLINE. Disponível em <https://www.oxfordmusiconline.com/> Acesso em 03\11\2020.

HARRIS, Ellen T. *Henry Purcell's Dido and Aeneas, second edition*. New York: University of Oxford press, 2018.

HECK, Thomas F. *The birth of the classic guitar and its cultivation in Vienna reflected in the career and compositions of Mauro Giuliani*. New Haven, 1970. 534 p. Tese (Doutorado em filosofia). Faculty of the graduate school, Yale University, New Haven, 1970.

HENZE, Hans W. *We come to the river*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1976. 1 partitura.

HENZE, Hans W. *El Cimarrón: Rezital für vier Musiker*. Mainz: Schott, 1969. 1 partitura.

JOHNSON, Janet. *Il Barbiere di Siviglia*. In: SENICI, Emanuele (Org.). *The Cambridge Companion to Rossini*, Capítulo 11. New York: Cambridge University Press, 2004.

KAGEL, Mauricio. *Duo* (filme, 42 min.), 1967. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=XSo4rSjYsXk> Acesso em 01/06/2024.

KÜFFNER, Josef. *Six airs favoris de l'opéra Le duc d'Olonne*, de DFE. Auber. Mayence: Fils de B. Schott, s.d. 1 partitura.

LACHENMANN, Helmut. *...Zwei gefühle....* Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 2002. 1 partitura.

LANDI, Stefano. *Il Sant'Alessio*. Roma: Paolo Masotti, 1634. 1 partitura.

LORCA, Federico G. *Arquitectura del cante jondo*, 1931, s/l. Disponível em https://federicogarcialorca.net/obras_lorca/arquitectura_cante_jondo.htm Acesso em 08/02/2023.

LULLY, CARNAVAL. Disponível em https://operabaroque.fr/LULLY_CARNAVAL.htm Acesso em 13/01/2024.

LULLY, Jean-Baptiste. *Hercule amoureux*. Manuscript, s. d. 1 partitura.

LULLY, Jean-Baptiste. *Carnaval Mascarade*. Paris: J. B. Christophe Ballard, 1720. 1 partitura.

LULLY, Jean-Baptiste. *Cadmus et Hermione*. Versailles: André Danican Philidor, 1703. 1 partitura.

MACDONALD, Hugh. *Berlioz's orchestration treatise: a translation and commentary*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

MARESCOT, Charles de. *La Guitaromanie* Paris: L'Auteur, S/d. Disponível em: [https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/1/13/IMSLP491678-PMLP796083-La_Guitaromanie_\(Charles_de_Marescot\)_fac_Marieh.pdf](https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/1/13/IMSLP491678-PMLP796083-La_Guitaromanie_(Charles_de_Marescot)_fac_Marieh.pdf) Acesso em 11/12/2020.

MASSENET, Jules. *Don Quichotte*. Paris: Heugel, 1910. 1 partitura.

MONELLE, Raymond. *The Sense of Music: Semiotic Essays*. New Jersey: Princeton University Press, 2000. 248 p.

NAGYTOTHY-TOTH, Abel. *Checklist of operas with guitar (lute, theorbo) in the orchestra with date of composition or first performance*. In: Soundboard magazine. Los Angeles, V 11 n° 4, 1984, pp. 343 – 345.

NATTIEZ, Jean J. *Music and Discourse Toward a Semiology of Music*. New Jersey: Princeton University Press, 1990. 271 p.

PAGE, Christopher. *The guitar in Tudor England*. Cambridge: University of Cambridge press, 2015.

PAGE, Christopher. *The guitar in Stuart England*. Cambridge: University of Cambridge press, 2017.

PAISIELLO, Giovanni. *Il Barbieri di Siviglia*. Milan: Ricordi, s.d. 1 partitura.

POCCI, V. *Catálogo Pocci*. Disponível em:
<http://www.vpmusicmedia.altervista.org/book.php> Acesso em 11/12/2020.

PURCELL, Henry. *Dido e Aeneas*. London: Musical Antiquarian Society, 1841. 1 partitura.

PURCELL, Henry. *Dido e Aeneas*. Edited by Calebe Barros, 2020. 1 partitura.

RAVIN, James G.; PERKINS, Jonathan. *Representations of blindness in Picasso's blue period*. Arch oftalmol./vol. 122. Apr. 2004. New Jersey: Medscape, 2004.

REBOURS, Gérard. *The guitar under Lully*. Guitar international, june 1988. London, 1988.

REBOURS, Gérard. *Lully guitariste*. Les Cahiers de la guitare, n° 38. Boissy-st-Léger, 1991.

REZNICEK, Emil von. *Ritter Blaubart*. Wien: Universal Edition, 1920. 1 partitura.

REZNICEK, Emil von. *Benzin*. Chemnitz: Städtisches Theater Chemnitz, 2010. 1 partitura.

REZNICEK, Emil von. *Donna Diana*. Leipzig: J. Schubert, 1895. 1 partitura.

ROCHA, Atilio. *A elaboração do discurso no Romancero Gitano de Castelnuovo-Tedesco / Lorca*. Dissertação (mestrado em música). UNESP: São Paulo, 2015.

ROSSINI, Gioachino. *Il Barbiere di Siviglia*. Milan: G. Ricordi, 1920. 1 partitura.

RUMBA In GROVE ONLINE. Disponível em <https://www.oxfordmusiconline.com/> Acesso em 03\11\2020.

SCHREKER, Franz. *Irrelohe*. Vienna: Universal Edition, 1923. 1 partitura.

SCHREKER, Franz. *Der ferne klang*. Vienna: Universal Edition, 1912. 1 partitura.

SCHREKER, Franz. *Das Spielwerk*. Vienna: Universal Edition, 1921. 1 partitura.

SEBASTIANI, Adriano – *Weber – complete songs for voice and guitar*: encarte de cd. Itália, 2017.

SHEERPLUCK, catálogo. Disponível em <https://www.sheerpluck.de/> Acesso em 09/02/2023.

SON In GROVE ONLINE. Disponível em <https://www.oxfordmusiconline.com/> Acesso em 03\11\2020.

STANEK, Mark. *Guitar in the opera literature: a study of the instrument's use in opera during the 19th and 20th centuries*. Indiana, 2004. Tese (Doutorado em música). Ball state university, 2004.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Der Jahreslauf*. Kürten: Stockhausen-Verlag, 1994. 1 partitura.

TEJEDOR, Alberto; FERIA, Rafael. *Tocar a lo barbero. Blo – Boletín de literatura oral*, Jaén, v. 3, p. 9 – 47, 2012. 2012.

TYLER, James; SPARKS, Paul. *The guitar and its music: from the Renaissance to the classical era*. Oxford: Oxford University press, 2007.

UNVERRICHT, Hubert. *Serenade*. Oxford Music Online. Oxford University Press, 2001. Disponível em: <http://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25454> Acesso em: 15/12/2020.

VERDI, Giuseppe. *Otello*. Milan: G. Ricordi, 1913. 1 partitura.

VERDI, Giuseppe. *Falstaff*. Milan: G. Ricordi, 1893. 1 partitura.

WAGNER, Richard. *Die meistersinger von Nurnberg*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1903. 1 partitura.

WARNABY, John. *John Warnaby in conversation with Bryan Ferneyhough about Shadowtime, na opera in 7 scenes*, 2004. Disponível em <https://www.musicweb-international.com/sandh/2004/Jan-Apr04/shadowtime.htm> Acesso em 17/01/2024.

WEBER, Carl Maria von. *Abu Hassan*. Berlin: Schlesinger, 1811. 1 partitura.

WEBER, Carl Maria von. *Oberon*. Berlin: Schlesinger, 1874. 1 partitura.

WEISS, Ledice F. de O. *A composição de El Cimarrón de H. W. Henze – liberdade e referencialidade em uma narrativa musical*. Curitiba: Revista Vórtex, v6, n1, 2018, p 1-21

WEISS, Ledice F. de O. *Jeu instrumental et théâtre musical: l'ecas de la guitare dans Quelques compositions scéniques de la fin du XXe siècle*. Bourgogne, 2013. 630 p. Tese (Doutorado em musicologia). Université de Bourgogne, Bourgogne, 2013.

WIKIPEDIA. *Don Quichotte (opéra): Affiche de Georges Rochegrosse, 1910*. Disponível em [https://fr.wikipedia.org/wiki/Don_Quichotte_\(op%C3%A9ra\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Don_Quichotte_(op%C3%A9ra)) Acesso em 01/06/2024.

WINKLER, Elizabeth Hale, *The Function of Song in Contemporary British Dramas*, Newark, University of Delaware, 1990.

APÊNDICE A - RECITAL

Uma vez que esta tese insere-se na linha de pesquisa das práticas interpretativas, foi gravado um recital para comprovar e ilustrar os principais pontos da pesquisa. O presente capítulo busca detalhar cada execução gravada, elucidar as relações das obras com a pesquisa e trazer uma ficha técnica com todos os dados concernentes ao recital, como nomes e datas das obras, compositores e convidados.

O recital, assim como a tese, foi dividido em três partes, cada uma relacionada a um estilo/período e sua respectiva representação da guitarra. Do período barroco, executamos o continuo de dois números corais da ópera *Dido e Aeneas* de Henry Purcell, intercalados com variações sobre uma possível *chaconny*, de acordo com a enigmática enunciação de Purcell à partitura. Do período clássico/romântico, as árias *Ecco ridente in cielo*, da ópera *O barbeiro de Sevilha* de Gioachino Rossini e *Sérenade de Méphistopheles*, da cantata *Huit scènes de Faust* de Hector Berlioz; em seguida, a obra de guitarra solo *Le rossiniane*, op. 119 de Mauro Giuliani. Por último, do século XX, foi executada a obra *Memorias de el Cimarrón*, de Leo Brouwer, composta pelo compositor cubano sobre materiais retirados da peça de teatro musical *El Cimarrón* de Hans Werner Henze.

Os dois números corais da ópera *Dido e Aeneas* de Henry Purcell, *Fear no Danger* e *To the hills and the vales* foram escolhidos de maneira a pôr à prova a referência de PAGE 2017 (p. 132), segundo a qual vários dos números corais desta obra teriam sido compostos para serem idealmente acompanhados por guitarras em *strumming* seguindo o sistema alfabeto. Para que este acompanhamento funcione de maneira efetiva, algumas coisas como notas de passagem ou inversões de acordes devem ser excluídos da composição, ou haverão choques com os acordes em bloco do alfabeto. De fato, quase tudo parece se encaixar nas harmonias em bloco do sistema alfabeto, porém há uns poucos casos com dissonâncias em cadências, de 7ª maior ou 4ª sus, os quais são de fato contemplados em métodos de continuo à guitarra do séc. XVII, e que um bom guitarrista improvisador com certeza saberia resolver. Há um caso um pouco mais complicado na figura abaixo, onde temos uma tríade de dó# diminuto na 1ª inversão ocupando dois tempos de um compasso: esse acorde não se encontra nas tabelas alfabeto e dificilmente poderia ser substituído por algum outro da tabela:

Figura 80 - Acorde que não consta do sistema alfabeto.

The image shows a musical score for five voices. The lyrics are: "Fear no dan - ger to en - sue, The he - ro loves as well as you." A red oval highlights a specific chord in the Tenor 1 part, which is not represented in the provided guitar alphabet system.

Fonte: PURCELL, 2020.

No início e fim da “seção barroca” do recital, e intercalando os números corais, executamos uma série de variações semi-improvisadas sobre um possível *ground* da *chaconne* idealizada por Purcell, segundo a referência, transcrição e reconstrução de PAGE 2017:

A ausência de material escrito não indica necessariamente que a música atribuída ao guitarrista(s) deveria ser improvisada, como frequentemente se assume; material de uma *chaconne* no livro de guitarra de Elizabeth Cromwell, cuidadosamente notado em tablatura com seus ornamentos e padrões de strumming, nos traz alguma noção do que a ‘*Chacony*’ em *Dido e Aeneas* pode ter implicado. A música pode ser facilmente inserida na música de Purcell no ponto onde a ‘*Chacony*’ é requerida.⁷⁷ (PAGE 2017, p. 135, tradução nossa).

A seguir, três obras do século XIX, duas árias com tenor e guitarra e uma peça para guitarra solo. As obras foram escolhidas por sua abrangência e representatividade, além de demonstrarem duas das mais frequentes associações do instrumento da **guitarra tipo** nos períodos clássico e romântico: à serenata e ao diabo. A obra de guitarra solo foi escolhida por ser uma das obras mais canônicas e de maior qualidade do repertório do período, além de

⁷⁷ The absence of notated material does not necessarily indicate that the music assigned to the guitarist(s) was improvised, as has often been assumed; material from a *chaconne* in the guitar book of Elizabeth Cromwell, carefully notated in tablature with its ornaments and strumming patterns, conveys some sense of what the ‘*Chacony*’ in *Dido and Aeneas* may have comprised. The music can easily be dovetailed into Purcell’s music at the point where the ‘*Chacony*’ is required.

demonstrar muito bem as possibilidades e a escrita de guitarra típica da época. Também trata-se de obra de grande virtuosismo técnico, de acordo com o que se poderia esperar de um recital de doutoramento.

A primeira ária com tenor é a cavatina *Ecco ridente in cielo*, único número da obra *O barbeiro de Sevilha* de Gioachino Rossini escrita originalmente para guitarra. A parte B desta ária possui material importante para madeiras além da guitarra, porém optamos por executá-la apenas à guitarra. Esta peça é uma típica serenata com tenor e guitarra, e na ópera é executada por um cantor sob a sacada da amada, em muitas encenações empunhando uma guitarra. Apesar de ser uma parte de fácil execução, não é de nosso conhecimento nenhuma versão onde o próprio tenor toca a guitarra enquanto canta.

A segunda ária com tenor e guitarra é a *Sérenade de Méphistophéles*, último movimento da cantata *Huit scènes de Faust* de Hector Berlioz, obra da juventude do compositor francês e que seria mais tarde reelaborada como uma de suas maiores e mais importantes obras, a cantata *La Damnation de Faust*. Nesta última, a *Sérenade* está escrita para tenor e grande orquestra.

Poeticamente, trata-se de uma canção de sedução, com uma letra maliciosa e de grande sarcasmo, que seria executada pelo próprio demônio enquanto demonstra para Fausto como é fácil para ele seduzir donzelas.

A obra de guitarra solo é a *Rossiniane n° 1 op. 119* de Mauro Giuliani, obra escrita originalmente para guitarra solo em 1822, em forma rapsódica elaborada sobre vários temas (supõe-se que à época bem conhecidos) de óperas Rossini, com variações e materiais do próprio Giuliani.

Do século XX optamos por inserir a obra *Memórias de El Cimarrón* de autoria do compositor cubano Leo Brouwer. Esta obra é uma espécie de suíte da peça de teatro musical *El Cimarrón*, de autoria do compositor alemão Hans Werner Henze.

Escolhemos esta obra primeiramente por ser uma das mais importantes demonstrações do protagonismo da guitarra dentro do repertório cênico-musical do século XX. Infelizmente não tivemos condições de realizar uma encenação do original de Henze, porém, a obra *Memórias de El Cimarrón* foi elaborada com toda a autoridade por um dos maiores compositores-guitarristas do século XX, além de ser o guitarrista que Henze tinha em mente quando escreveu as partes de guitarra da obra, e que também foi responsável pelas primeiras execuções e primeira gravação da mesma.

APÊNDICE B - FICHA TÉCNICA DO RECITAL

1. Período barroco

Henry Purcell (1659 - 1695)

- "*Gittars chaconny*" - reconstrução de Christopher Page, a partir do livro de guitarra de Elizabeth Cromwell

- *Fear no danger*, da ópera *Dido e Aeneas*

- *Gittars chaconny*

- *To the hills and the vales*, da ópera *Dido e Aeneas*

- *Gittars chaconny*

Participações: Gian Lucca, 2ª guitarra

Coro antropofágico

Rafael Barrera, regente

2. Períodos clássico / romântico

Gioachino Rossini (1792 - 1868)

- *Ecco ridente in cielo*, da ópera *O barbeiro de Sevilha*

Hector Berlioz (1803 - 1869)

- *Sérenade de Méphistopheles*, da cantata *Huit scènes de Faust*

Mauro Giuliani (1781 - 1829)

- *Le rossiniane*, op 119

Participação: Marcus Loureiro, tenor

3. Século XX

Leo Brouwer (1939 -)

- *Memórias de El Cimarrón*

Coro antropofágico

Baixos

Lucas Rezende*

Pablo Pinheiro

Tiago Reivax

Contraltos

Karys Miki

Tayná Santos

Vívian Deotti

Verônica Rosa*

Sopranos

Boni Zanatta

Elis Emy Ota

Lisa Santos

Marcela M Mejias

Paula Luvizutti

Tenores

Andre Sant

Filipe Waridel*

Marco Antônio*

Rodrigo Moura

*Músicos convidados