



Análise semiótica da participação do violão na ópera *O barbeiro de Sevilha*, de Gioachino Rossini

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO
SUBÁREA: Teoria e Análise Musical

Atilio Figueira da Rocha
Unesp – rochasatilio@yahoo.com.br

Resumo. No presente artigo realizaremos uma análise semiótica das referências e participações cênicas e musicais do violão¹ na ópera *O barbeiro de Sevilha* de Rossini. Para esta reflexão serão realizadas contextualizações histórico-sociais da obra, da utilização do violão no período, sua relação com a ópera e com Rossini. Como referencial teórico para as análises utilizaremos ferramentas da semiótica musical conforme proposto por J. J. Nattiez e R. Monelle. Concluindo o artigo demonstraremos como o violão, no contexto do classicismo/romantismo está, no imaginário popular e nas representações artísticas do período, associado às camadas mais populares, ao "homem comum", a eventos populares em geral e ao acompanhamento da voz.

Palavras-chave. Violão. Ópera. Análise. Semiótica.

Semiotic Analysis of the Guitar's Participation in the Opera *The barber of Seville*, by Gioachino Rossini

Abstract. In the present article we'll perform a semiotic analysis of the references, scenic and musical participations of the guitar in Rossini's opera *The barber of Seville*. For this reflection there will be made historical-social contextualizations of the work, of the guitar's utilization in the period, its relation with opera and with Rossini. As a theoretical referential for the analyses, we'll use musical semiotic's tools as proposed by J. J. Nattiez and R. Monelle. Concluding the article we will demonstrate how the guitar, in the context of classicism / romanticism is, in the popular imaginary and in the artistic representations of the period, associated to the most popular layers, to the "common man", to folk events in general and to voice accompaniment.

Keywords. Guitar. Opera. Analysis. Semiotics.

1. Introdução

Este artigo é parte de uma tese em desenvolvimento que traz como objeto de estudo as representações do violão no repertório operístico. O instrumento, que não faz parte da orquestra sinfônica², aparece em quantidade crescente de óperas³ conforme avançamos na história. Nesta tese buscamos, portanto, refletir sobre as seguintes questões: 1. Por que o violão está presente nestas óperas? 2. Como e em quais situações ele aparece? 3. O que representa o violão no contexto de uma ópera?

A resposta a estas perguntas transcende os conceitos de "instrumentação" e "orquestração", podendo ser encontrada de maneira mais abrangente através de ferramentas analíticas diferentes das tradicionais, advindas da análise semiótica. Buscamos assim

compreender o contexto histórico e estético em que estas obras são compostas, procurando a significação extra-musical e simbólica das inserções do violão no contexto operístico.

Procederemos, portanto, realizando breve contextualização sobre obra, compositor e instrumento para então buscar as relações entre estes elementos. Dissertaremos também sobre situações sociais correlatas ao contexto do *barbeiro de Sevilha* como o estereótipo do barbeiro violonista na literatura e a presença do instrumento na cultura pastoral para demonstrar a conclusão parcial de como o violão era representado e imaginado 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.

2. Fundamentação teórica

Para buscar a resposta às perguntas lançadas acima, ou seja, qual o significado do violão em algumas obras do repertório operístico, estabeleceremos os seguintes pressupostos: 1. é possível extrair algum significado de um fato musical, ou seja, há algum processo de comunicação entre a parte produtora (compositor ou executante) e a receptora (ouvinte) da mensagem e 2. É possível compreender um fato musical como processo simbólico. Segundo RINALDI, a comunicação:

envolve dois aspectos fundamentais: 1) a comunicação consiste no envio de uma mensagem por um emissor e na adequada decodificação desta mensagem por parte de um receptor, e 2) toda comunicação pressupõe a existência de um desejo, por parte do emissor, de alcançar um propósito específico com o envio de uma mensagem (ou seja, que o envio da mensagem é uma ação intencional). (RINALDI, 2014, p. 60)

Em Monelle encontramos uma interessante discussão sobre o conceito de símbolo para os estetas idealistas. Para estes:

(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. (MONELLE, 2000, p. 196, tradução nossa)⁴

É neste sentido que encontraremos as representações e aparições do "instrumento violão" 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.

3. O violão e a ópera

Não existe nenhum caso de obras musicais concebidas para a orquestra sinfônica, desde o momento em que a instrumentação começa a ser especificada, onde o violão faça parte, exceto como solista em algum concerto escrito por um virtuose do instrumento para sua própria exibição técnica e musical. Existem, porém, vários casos no repertório operístico, alguns muito célebres como *O barbeiro de Sevilha* de Gioachino Rossini ou *Don Pasquale* de Gaetano Donizetti, onde o instrumento é inserido. Este artigo é parte de uma tese que busca as razões desta inserção, sejam elas históricas, simbólicas ou simplesmente "musicais" num sentido mais amplo.

Para fins de categorização, separamos as aparições do violão no contexto operístico em 3 tipos:

1. **Violão cênico** - o instrumento aparece apenas como elemento cênico, podendo ou não ser tocado, mas sem música escrita especificamente para ele. São predominantes no período barroco, como em *Sant'Alessio* de Stefano Landi.

2. **Violão 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 o violão 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.

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

4. A relação Rossini – *O barbeiro de Sevilha* – violão

Como veremos a seguir, na seção 6.1 deste artigo, 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 o violão. 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

violão não previstas pelo compositor nas talvez milhares de montagens desta ópera, como nesta famosa capa de disco com Plácido Domingo:



Figura 1 – Capa de disco com Plácido Domingo segurando um violão

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

4.1. Breve contextualização e enredo da obra

O barbeiro de Sevilha é a ópera mais famosa e mais representada de Rossini, desde sua estreia em 23 de fevereiro de 1775.⁵ 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" (JOHNSON, 2004, p. 158, tradução nossa).⁶

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.

4.2. Rossini e o violão x o violão e Rossini

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 violonístico 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 violão 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 violão 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 do violão sobre o homem e o compositor Rossini, é muito mais difícil de se apreender. A anedota mais famosa é discutida por HECK⁷ que, após consultar especialistas, conclui ser sua veracidade duvidosa: o famoso compositor teria se reunido em *tournee* com Giuliani e Paganini formando um "triumvirato maravilhoso".

O fato é que sem dúvida Rossini viveu um dos períodos de maior esplendor do violão, popularmente conhecido como *guitaromanie*, nome de uma publicação do violonista e compositor francês Charles de Marescot⁸ que consta de partituras de peças da moda para o instrumento e gravuras mostrando-o em várias situações sociais.

5. O violão em *O barbeiro de Sevilha*

Em *O barbeiro de Sevilha*, temos 4 aparições do violão: 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 do violão 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*.

5.1. Análise do nível neutro da ária *Ecco, ridente in cielo*

Em *O barbeiro de Sevilha* temos música escrita para o violão somente no terceiro número da obra, a cavatina *ecco, ridente in cielo*, o que confirma a colocação desta ópera na segunda categoria mencionada, **violão tipo**. Por isso, achamos pertinente a realização de uma análise do nível neutro, ou seja, segundo a tripartição da análise musical proposta por J. J. Nattiez, o *suporte*, neste caso, a partitura.

A cavatina é cantada pelo conde Almaviva 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 rápida⁹. O mesmo verbete nos informa "...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" (CAVATINA, p. 1, tradução nossa).¹⁰ Tudo isto confere precisamente com a ária a que nos referimos.

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



The image shows a page of a musical score. At the top, there are staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cr.), Trumpet (Trb.), and Trombone (Tbn.). Below these are staves for Violin (Vnl.), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). A vocal line is also present, with the lyrics: "Ec . co ridente in cie . lo spunta la bel . la au .". The score includes various musical notations such as dynamics (p, f, pp), articulation (Pizz., Arco), and performance instructions (CONTE).

Figura 2 – Grade orquestral e parte do violão na entrada do tenor

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

33

Allegro



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

Allegro

Vni
Vle
Ve.
Cb.

Figura 3 – *Allegro*, segunda parte da cavatina

Esta análise confirma alguns dos pressupostos colocados acima: 1. O violão 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 dedilhadas¹¹; 2. A ópera utiliza o que denominamos **violão tipo**, ou seja, tem música escrita para apenas um número, acompanhando uma situação estereotipada; 3. A utilização de um violão na execução desta ópera é fundamental, pois o instrumento aparece aqui com o mencionado valor estético transcendental e simbólico, que representa uma realidade além dos sons e sentidos, e se refere diretamente ao conhecimento interior, ou seja, o inconsciente coletivo seu contemporâneo.

5.2. Outras aparições do instrumento

Conforme mencionado, o violão 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: "*Si nasconde. Figaro entra com una chitarra appesa al collo*"¹². Temos aqui a associação do barbeiro com seu inseparável instrumento, que é novamente confirmada no texto da mesma ária com os versos "*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*".¹³

A outra indicação cênica do violão está no recitativo que antecede a ária *Se il mio nome saper voi bramate*, onde o Conde canta sob a varanda de Rosina acompanhado do violão¹⁴, 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. Ecco la chitarra. Presto, andiamo*.¹⁵

6. Representações do violão contemporâneas ao *barbeiro de Sevilha* e Rossini

Desde as primeiras referências históricas que temos do violão, o instrumento sempre esteve associado ao acompanhamento da voz¹⁶ 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 o violão em seus quadros, referência iconográfica preciosíssima (e ainda sem estudo sistemático) para compreender-se os contextos onde o violão estava inserido.

Veremos também como o violão associa-se ao barbeiro na literatura.

6.1. O estereótipo do "barbeiro guitarrista"

Um dos processos simbólicos recuperados na obra é o do "barbeiro guitarrista", exemplo de fato estético simbólico que transcende o musical. TEJEDOR e FERIA¹⁷

publicaram um artigo que relaciona vários aspectos deste estereótipo na literatura espanhola no *siglo de oro*¹⁸, principalmente nos *entremeses*, espécie de peça curta de caráter 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.

6.2. O violão no imaginário pastoral: o eterno acompanhador

Talvez o pintor mais característico da cultura "pastoral" do séc XVIII seja Antoine Watteau, e é muito característico que em várias de suas obras as pessoas retratadas apareçam tocando violões, como no exemplo abaixo:



Figura 4 – O violão na pintura de Antoine Watteau

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

Além do barbeiro, um dos estereótipos mais frequentemente associados ao violão 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, o violão é associado a manifestações informais e espontâneas de música; talvez por sua portabilidade, por ser harmônico, por não se sobrepor à voz...

É provável que jamais saibamos 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" do violão.

7. Resultados parciais

Consideramos qualquer conclusão ou consideração final advinda deste artigo como parcial por tratar-se, como já dito, de capítulo integrante de uma tese em desenvolvimento. Isso colocado, vimos como o violão, tanto na literatura quanto na iconografia foi, desde seu surgimento, associado 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 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 um violão, 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, segundo o referencial teórico proposto no início deste artigo, 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.



Referências

- CAVATINA. *Oxford Music Online*. Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05215>. Acesso em: 26/11/2020.
- 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.
- JOHNSON, Janet. Il Barbiere di Siviglia. In: SENICI, Emanuele (Org.). *The Cambridge Companion to Rossini*. New York: Cambridge University Press, 2004. Capítulo 11 .
- 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.
- MONELLE, Raymond. *The Sense of Music: Semiotic Essays*. New Jersey: Princeton University Press, 2000. 248 p.
- NATTIEZ, Jean J. *Music and Discourse Toward a Semiology of Music*. New Jersey: Princeton University Press, 1990. 271 p.
- POCCI, V. Catálogo Pocci. Disponível em: <http://www.vpmusicmedia.altervista.org/book.php>. Acesso em 11/12/2020.
- RINALDI, Arthur. *A música é uma linguagem? Um estudo sobre o discurso musical no contexto do século XX*. São Paulo, 2014. 236 p. Tese (Doutorado em música). Instituto de Artes, Unesp, São Paulo, 2014.
- ROSSINI, Gioachino. *Il Barbiere di Siviglia*: ópera (partitura). 432 p. Disponível em [https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/c/c8/IMSLP517981-PMLP7237-Rossini_-_Il_barbiere_di_Siviglia_-_Act_I_\(orch._score\)_\(etc\).pdf](https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/c/c8/IMSLP517981-PMLP7237-Rossini_-_Il_barbiere_di_Siviglia_-_Act_I_(orch._score)_(etc).pdf). Acesso em 11/12/2020.
- TEJEDOR, Alberto; FERIA, Rafael. Tocar a lo barbero. *Blo – Boletín de literatura oral*, Jaén, v. 3, p. 9-47, 2012. 2012.
- 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.

Notas

¹ Para evitar mal-entendidos, iremos nos referir ao instrumento como "violão" que é a designação oficial do instrumento em português brasileiro e não como "guitarra", como aparece em outros idiomas. Trata-se do instrumento de seis cordas simples, afinadas Mi Si Sol Ré Lá Mi.

² Não faz parte da orquestra de maneira alguma antes do séc. XX. A partir deste século, o instrumento aparece de maneira restrita e esporádica, em casos pontuais.

³ Encontramos mais de 20 óperas que contém violão em sua orquestração original anteriores a 1900, incluindo algumas bastante importantes como *O barbeiro de Sevilha*, ou *Don Pasquale*. Após esse período, o catálogo Pocci, de obras dos sécs. XX e XXI que contenham violão, atualizado anualmente, possui mais de 200 entradas ao termo "ópera". Disponível em <http://www.vpmusicmedia.com/>

⁴ (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. MONELLE, 2000, p. 196.

⁵ JOHNSON, 2004, p. 157.

⁶ Its effectiveness depends upon its rapid pace, its accumulation of *imbroglis*, and its sustained and virtuosic combination of literary wit and linguistic invention. Its origins lie in the Spanish-inspired French farce and Fair theatre opera. JOHNSON, 2004, p. 158.

⁷ HECK, 1970, p. 146.

⁸ MARESCOT, s.d.

⁹ CAVATINA, p. 1.

¹⁰ ... the Italian one was regularly applied to a principal singer's opening ária, wheter in one movement or two; but it could also serve for an elaborate aria demanding considerable virtuosity. *ibid*

¹¹ UNVERRICHT, 2001, p. 1.

¹² Esconde-se. Figaro entra com um violão suspenso no pescoço.

¹³ Eu, com a desculpa do pente de dia / do violão com a graça da noite / para todos honestamente, não digo apenas / estou preparado para agradecer.

¹⁴ Cenicamente. Não há música escrita para o instrumento aqui.

¹⁵ Certo. Aqui está o violão. Rápido, vamos embora.

¹⁶ Os primeiros métodos de guitarra barroca, publicados no séc. XVI constam de tabelas de cifras para ser tocadas em "batidas" (*rasgueados*) como acompanhamento para música vocal.

¹⁷ TEJEDOR e FERIA, 2012.

¹⁸ Período na literatura espanhola que abarca todo o séc. XVI e a primeira metade do XVII.