

A green acoustic guitar is shown on the left side of the cover, partially cut off by the edge. The guitar has a dark green body and a lighter green neck. The background is a solid light green color.

La guitarra en Brasil después de Villa-Lobos

FÁBIO ZANON

Así como el café y el fútbol, la guitarra está indisociablemente ligada a una visión sociocultural de Brasil. Y nuestra identidad musical es impensable sin su presencia. Y no es para menos. Instrumentos de la familia de la guitarra fueron traídos por los jesuitas y usados en la catequesis, y José Ramos Tinhorão afirma que:

“todos los ejemplos de cantigas urbanas entonadas como solo a inicios del siglo XVI revelan en común el acompañamiento al son de la guitarra”.

De esa forma, desde el primer encuentro que define nuestra identidad cultural, la guitarra está presente.

Pero su trayectoria es tortuosa. La guitarra en su formato actual es en verdad, un desarrollo en la organología del siglo XIX. Los instrumentos traídos por los jesuitas probablemente fueron las vihuelas, laúdes y violas – las cuales simplificadas, se volvieron guitarras barrocas – que, llevadas al interior del país por los “bandeirantes” (exploradores del interior de Brasil), fueron adoptadas como el instrumento folclórico nacional por excelencia: la viola “caipira” (rústico, del interior). Esto, conjugado con la marcada diferencia cultural entre las clases sociales en el período imperial, estigmatizó a la guitarra – como sucedía en España – como el instrumento del populacho, de los “capadóciós” (sandios) y de la marginalidad, en oposición al piano que se relacionaba con un ideal de finura en las familias urbanas más acomodadas.

Hasta la mitad del siglo XIX hay una cierta confusión como lo atestiguan las *Memorias de un Sargento de Milicias*, entre la viola y la guitarra, pero después de 1850 ya queda clara la diferencia entre la viola, un instrumento típicamente “sertanejo” (del interior), y la guitarra, o la guitarra francesa (como era llamada en los métodos de venta en Rio de Janeiro), instrumento utilizado en el acompañamiento del cancionero popular de tradición urbana. Hasta este momento, no hay una literatura específica para el instrumento publicada en el país; los ejemplos existentes son escritos para piano, sin duda por el hecho de no haber guitarristas capaces de leer partituras.

La guitarra también fue adoptada como bajo continuo de los incipientes grupos de “choro” (pequeño conjunto de música popular), y la mala fama resultante es

festejada en los romances de Lima Barreto. Los primeros defensores serios de la guitarra como instrumento de concierto, como el ingeniero Clementino Lisboa, el oficial que liberaba a los bienes de embargos Itabaiana y el profesor Alfredo Imenes, heroicamente se sometieron al ridículo público al presentarse, por ejemplo, en el Club Mozart, centro musical de la elite carioca.

Los primeros conciertos de guitarra solo documentados en el país, fueron ofrecidos por el guitarrista cubano Gil Orozco en 1904 y no llegaron a atraer mucho la atención, pero se supone que ya hay una enseñanza seria de la guitarra clásica en esta época, ya que Villa-Lobos admitió haber aprendido guitarra por los métodos del español Dionisio Aguado (1784–1849). Sin embargo, aquel que podemos señalar como el primer concertista brasileño, no sabía leer música y tocaba con la guitarra invertida, pero con las cuerdas en posición normal: Américo Jacobino, el “Canhoto” (el zurdo) (1889-1928). Canhoto era hijo de italianos, lo que ilustra una nueva tendencia de popularizar la guitarra: fue adoptada por la clase obrera e inmigrante. No es un mero accidente que los luthiers Di Giorgio, Del Vecchio y Giannini se hayan establecido en Brasil y transformado su actividad artesana en una línea de producción de instrumentos en de pocas décadas. Pero la guitarra continúa siendo ridiculizada en la prensa, como blanco de sátiras derogatorias, a pesar del enorme éxito popular de guitarristas como João Pernambuco (1883–1947).

El año en que todo se dio vuelta es 1916, cuando el crítico del diario O Estado de São Paulo, oyó y se rindió ante virtuosismo del compositor paraguayo Agustín Barrios (1885–1944), que residió en Brasil en el transcurso de su éxito. En el mismo año, Canhoto se presentó en el Conservatorio Dramático y Musical con extraordinario éxito.

“Es a través de este concierto que Américo Jacobino conquista a la elite paulistana y así, posibilitando el inicio de la disolución del prejuicio que frenaba el desarrollo de la música para guitarra”.

A partir de entonces, la prensa de São Paulo y de Rio de Janeiro comenzó a considerar a la guitarra como instrumento de concierto y hasta a elogiar a Barrios, Canhoto y la española Josefina Robledo, alumna de Tarrega que también residió en Brasil por varios años.

De todos los compositores que escribieron inspirados por el arte de Segovia, Villa-Lobos es el único que parte desde un conocimiento de primera mano de la estructura técnica del instrumento para la realización de un lenguaje individual.

Como vemos, quizás sorprendentemente, la guitarra como instrumento de concierto aún no completó 100 años en Brasil, lo que hace de la volcánica personalidad de Heitor Villa-Lobos (1887–1959) un fenómeno aún más singular. Las contingencias socioculturales hicieron que su instrumento público fuese el violonchelo y que la guitarra fuese solamente un laboratorio de entre-casa que utilizaba para entrar a las rondas de “choro”. La mayor parte de las obras que escribió antes de 1920 se perdió, y la *Suite Popular Brasileña* (1912–23) sólo fue publicada décadas más tarde – rebeldemente – en Francia. Es una obra característica del período donde la frontera entre el idioma clásico y las formas de danza popular no es muy nítida.

Por más original y prometedora que pueda parecer la producción de la primera fase de Villa-Lobos, hasta 1922 hay una nítida mudanza de marcha en su estética que coincide con la residencia en París en los años 20, un fenómeno observado en otros compositores de orientación nacionalista. Parece que la distancia y la receptividad del nuevo ambiente le permitieron realizar una síntesis entre una visión pragmática, que acepta la superposición de influencias externas como una profecía autorrealizada en una cultura colonizada, y una visión idealizada derivada de Rousseau, en que el compositor

se veía como un buen salvaje, corrompido por estas mismas influencias. La formidable serie de *Choros*, las mayores obras para piano y los *12 Estudios* para guitarra, compuestos en 1929, son los frutos más suculentos de esa síntesis.

Sería absolutamente impensable la realización de esta obra dentro del tímido contexto de la guitarra clásica en Brasil durante los años 20. Por más divergencias que Villa-Lobos pueda haber tenido con el merecedor de la dedicatoria, Andrés Segovia, el personaje dominante de la guitarra en el siglo XX fue, sin duda, el vislumbre de las posibilidades latentes de la guitarra. Permitido por el extraordinario poder persuasivo de Segovia, que estimuló a Villa-Lobos a escribir una colección comparable a las grandes series de estudios para piano o violín. No es exagerado decir que los *12 Estudios* son un divisor de aguas dentro de la historia de la guitarra. De todos los compositores que escribieron inspirados por el arte de Segovia, Villa-Lobos es el único que parte de un conocimiento de primera mano del montaje de la estructura del instrumento para concretar un lenguaje individual, que incorpora una lujurante paleta armónica y un compromiso con la innovación en el discurso musical. Prueba de la calidad visionaria de estas obras es la espera, hasta 1947, hasta que Segovia las incluyese en sus programas, y hasta 1953 para que fuesen publicadas. En este lapso Villa-Lobos ya había retornado definitivamente al Brasil, y su lenguaje había dado un giro en la dirección de un cierto conservadurismo positivista y neoclásico, que puede ser detectado en su serie de *5 Preludios* (1940).

El legado de Villa-Lobos es tanto una bendición como un peso para los compositores de la generación posterior. Sus *Preludios y Estudios* son las obras más populares de guitarra en el siglo XX, tocadas por todos los guitarristas de cualquier nivel, y grabadas centenas de veces. Su *Concierto* para guitarra y orquesta de 1951 es una de las pocas obras brasileñas, quizás la única, con lugar asegurado en el repertorio internacional del género. Las posibilidades de reconocimiento internacional, de esta manera abiertas para un compositor brasileño, pueden ser un gran factor de inhibición, por el temor a la descendencia.

Súmase a esto el hecho de que una sólida cultura

clásica para la guitarra demoró algunas décadas para cristalizarse en Brasil. El perfil de Barrios o Canhoto no era lo suficientemente “clásico” para el proyecto artístico de Villa-Lobos, y la importante contribución de profesores como Atilio Bernardini (1888–1975) tuvo consecuencias más visibles en el campo de la guitarra popular. La distinción entre la guitarra de concierto y la guitarra popular fue gradualmente acentuándose en los años 1930, 40 y 50 y algunos de los músicos de mayor visibilidad, como Dilermando Reis (1916–1977), Aníbal Augusto Sardinha, el “Garoto” (Niño) (1915–1955), y Laurindo de Almeida (1917–1995), construyeron casi la totalidad de sus carreras a la sombra de la Era de la Radio, creando un vasto repertorio de serenatas en el caso de Dilermando, incorporando algunos elementos impresionistas que apuntan a la “bossa-nova” (música popular referente a algo nuevo) en el caso de Garoto, o simplemente estableciéndose en los EUA como un músico de jazz en el caso de Laurindo.

No obstante, a pesar de las limitaciones de estos grandes artistas en la esfera de la guitarra clásica, ellos establecieron una relación próxima y estrenaron algunas obras del compositor que más se esforzó en debilitar las barreras entre la música clásica y la música popular de calidad: Radamés Gnattali (1906–1988), que se convirtió en el autor de la obra para guitarra más significativa y numerosa a partir de los años 50, incluyendo los 5 conciertos para guitarra y orquesta (1952, 53, 55, 61 y 68). La defensa de su obra, ejercida más tarde por guitarristas de la esfera clásica, lo estimuló a componer extensivamente y a crear obras de considerable interés, como las *Brasiliana n.º 13*, la *Suite*, los *10 Estudios*, los *3 Estudios de Concierto* y *Alma Brasileña*; su legado se extiende a la música de cámara con la suite *Retratos* para 2 guitarras, la *Sonatina* para flauta y guitarra, una *Sonata* para violonchelo y guitarra; y otra para violonchelo y 2 guitarras, además de innumerables arreglos que incluyen la guitarra en un contexto semiorquestal. La obra de guitarra de Gnattali tiene las mejores cualidades y los problemas más evidentes de su producción como un todo: la excelente escritura instrumental, las inesperadas soluciones armónicas y el vigor de la inspiración, pero también la notoria falta de paciencia con el acabado de un carácter de sonambulismo y casi improvisador que, bajo

un cierto punto de vista, puede ser una cualidad. Después de Villa-Lobos, la obra para guitarra de Gnattali es la más apreciada y frecuentemente tocada en el exterior.

Por un lado, la radio debilitó las distinciones de clase a través del gusto musical y las transformó en una masa indistinta llamada “oyente”, dispuesta a oír a la guitarra sin prejuicios; en 1928 el interés por el instrumento es lo suficientemente vasto como para el surgimiento de una revista, “O Violão” (La Guitarra), en Rio de Janeiro. Por otro lado aún faltaba una metodología que permitiese el surgimiento de un número significativo de concertistas de guitarra que llenasen un vacío sólo ocasionalmente interrumpido por raras visitas de artistas internacionales como Regino Sainz de la Maza, Andrés Segovia (a partir de 1937) y Abel Carlevaro (en los años 40).

El desarrollo de esta metodología vino con el uruguayo Isaías Sávio (1902–1977), que se estableció en São Paulo en los años 30. Sávio fue un concertista de modestos recursos, pero un devoto profesor y autor de más de 100 piezas originales para guitarra, algunas de las cuales, como la “*Batucada das Cenas Brasileiras*”¹, perduran en el repertorio. Él tuvo un papel considerable en la promoción de la guitarra dentro del *establishment* musical del país, publicó decenas de métodos y arreglos, y formó generaciones de guitarristas que prontamente se establecieron como profesores en otras capitales, destacándose especialmente Antônio Rebello (1902–1965) en Rio de Janeiro. A Sávio, también le debemos la creación del curso oficial de guitarra en los conservatorios y, poco antes de fallecer, en las universidades. Él tuvo la sensibilidad de no sofocar la vocación natural de la guitarra brasileña para el “crossover” y, entre sus alumnos, podemos contar tanto un Luís Bonfá o un Toquinho, cuanto un Carlos Barbosa Lima.

La relación de Sávio con los compositores “sinfónicos” fue un poco tímida; debido a la instrucción de los compositores, les costó incorporar la técnica de la escritura para guitarra – una novedad que Segovia había impuesto a compositores como Ponce y Turina en los años 20 –; el ejemplo de Villa-Lobos se mostró un ideal demasiado alto para alcanzar, y la falta de seriedad con que se encaraba la guitarra al comienzo de siglo, todavía creó reverberaciones en los años 40 y 50. Agregando la desfavorable situación en que cayó la estética nacionalista



Almeida Prado.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL – DIVISÃO DE MÚSICA E ARQUIVO SONORO

después de la revolución de 1964 y un incómodo y algo vergonzoso hiato en la incorporación de la obra de Camargo Guarnieri, Lorenzo Fernandez y Francisco Mignone al repertorio internacional de guitarra.

Camargo Guarnieri (1907–1993) sería, teniendo en cuenta su implacable habilidad artesanal y concisión, el compositor ideal para dar continuación al hilo conductor de Villa-Lobos, pero en la práctica eso no sucede. Él se exasperaba con las dificultades de escribir bien para el instrumento, y su único *Punteio* (Punteo) (1944, dedicado a Carlevaro) para guitarra, no tiene el mismo carisma de los homónimos pianísticos. Sus 3 *Estudios* (nº 1: 1958, nº 2 y 3: 1982), a pesar de extraordinarios como composiciones, presentan un carácter torturado y esotérico que apela solamente a los intérpretes más inclinados a lo intelectual. Los 2 *Valses choro* (1954, 1986) son obras bastante más simpáticas, pero como de costumbre en Guarnieri, la 2da. de ellas aún ni siquiera está editada. Lorenzo Fernandez (1897–1948) fue aún menos generoso: dejó solamente un pequeño *Preludio* (1942) de parco interés y un arreglo de la *Vieja Modinha* (cantiga popular) (1938, original para piano como parte de la *Segunda Suite Brasileira*) dedicada a Segovia que frecuentemente es tocada como bis.

Si la contribución de estos compositores magños de nuestro nacionalismo es numéricamente decepcionante, no se puede decir lo mismo de Francisco Mignone (1897–1986). Sus primeros intentos de escribir para guitarra fueron algo modestos, pero en 1970 produjo la

serie de *12 Valses*, en todos los tonos menores, y *12 Estudios* que, sin que llegar a manifestar el ímpetu renovador de Villa-Lobos, ocupan una posición casi tan alta cuanto la de él en el repertorio brasileño, por su precisión en la escritura, en la inventiva, en el tratamiento instrumental y la variedad de expresión. Su casi total desaparición del repertorio internacional es un accidente del camino, y ninguna otra obra de la escuela nacionalista merece mayor atención. Lo mismo debe decirse del *Concierto* para guitarra y orquesta (1976), posiblemente la obra brasileña mejor concebida del género, pero que aún no tuvo la oportunidad de ser plenamente evaluada debido a su casi nula publicación. Dos piezas cortas, *Canción Brasileira* (1970) y *Leyenda Sertaneja* (de la región del interior) (1982) completan un corpus de obras para guitarra de máximo interés.

La pasión de Mignone por la guitarra en su último período creativo, fue causada en gran parte por los frutos recogidos de la profesionalización de la enseñanza de guitarra en el país. Los años 60 y 70 marcan, no sólo una extraordinaria expansión de la enseñanza de la guitarra popular con el advenimiento de la “bossa-nova” (música popular nueva), como también la consolidación de la carrera internacional de una generación: Carlos Barbosa Lima (n.1944), Turíbio Santos (n.1940), Sérgio (n. 1948) y Eduardo Abreu (n.1949), Sérgio (n.1952) y Odair Assad (n.1956) y, más tarde, Marcelo Kayath (n.1964). La percepción de Brasil como el país de la guitarra se debe mucho a estos dos eventos conjugados. El escenario nacional también se benefició con ese empuje, y una nueva generación de pedagogos se estableció en este período, destacándose Enrique Pinto (n.1941) y Jodacil Damasceno (n.1929).

Junto con Isaías Sávio, estos guitarristas fueron el punto de referencia para toda una generación de compositores nacionalistas que dejaron ítems aislados de considerable interés, como José Vieira Brandão (1911–2002) con el *Mosaico*, Walter Burle-Marx (1902–1991), autor de *Bach-Rex* y *Homenaje a Villa-Lobos*, Souza Lima (1898–1982) con su *Cortejo* y *Divertimento*, y Lina Pires de Campos (1918–2003), autora de *4 Preludios* y *Punteo* y *Toccatina*. Tres compositores que ya fallecieron merecen una mención particular por su importancia dentro de la vida musical brasileña: Cláudio Santoro

(1919–1989), autor de un *Estudio*, un *Preludio* y de la *Fantasia Sur América*; Teodoro Nogueira (1913–2002), autor de extensa obra que incluye 6 *Brasilianas*, 5 *Valses-Choro*, 4 *Serestas*, 12 *Improvisos* y un *Concertino* para guitarra y orquesta; y César Guerra–Peixe (1914–1993) autor de 6 *Breves*, 10 *Lúdicas*, 4 *Preludios* y de la primera *Sonata* brasileña para guitarra, de 1969, una obra extremadamente ingeniosa de su fase nacionalista.

Los años de la dictadura militar provocaron una dramática reconfiguración de la vida musical del país. La considerable represión de la libertad de expresión, forzó a artistas e intelectuales a tomar posiciones drásticas. Compositores de tendencia favorable al gobierno no tuvieron éxito en persuadir a las autoridades sobre la necesidad de un desarrollo continuo de la educación musical, y tuvieron que responder por esto después de la apertura en los años 80. Una mayoría de compositores opuestos al régimen, se refugió en la rutina de la enseñanza universitaria y, siguiendo el modelo americano, cristalizó un sistema de enseñanza académica que prescinde de la actuación en el día a día del compositor profesional y encoraja el surgimiento de “procesos” de composiciones que muchas veces sólo pueden ser decodificados por colegas. Al mismo tiempo, la participación activa de los cantores/compositores de MPB en el proceso de apertura política relegó a los compositores clásicos a una posición secundaria dentro del medio cultural y a un recrudescimiento del interés de la prensa por la producción de concierto, una situación que no parece posible de revertir en un futuro muy próximo.

La guitarra, como un natural mediador en Brasil, entre el universo de la música clásica y de la popular, se encontró súbitamente en una posición privilegiada. Intérpretes como Barbosa Lima, Turíbio Santos y el duo Assad, inicialmente educados en la tradición clásica de la guitarra, hoy actúan en una tenue línea divisoria en que la frontera entre lo que es clásico y lo que es música instrumental brasileña no es muy clara. Los compositores activos crearon sus nichos estéticos, muchas veces opuestos, y fueron seducidos por la garantía de inclusión de sus obras para guitarra en el repertorio regular.

Los compositores de orientación posnacionalista que más contribuyeron para el repertorio brasileño son

Marlos Nobre (n.1939) y Edino Krieger (n.1928).

La obra de Marlos Nobre es extensa y de incalculable alcance artístico. Los *Momentos I-IV*, el *Homenaje a Villa-Lobos*, las *Reminiscencias*, el *Prólogo y Tocata*, la *Entrada y Tango*, las *Rememorias* y el *Concierto* para 2 guitarras y orquesta, cubren 30 años de producción artística, atestiguan su imaginación poderosa y lo colocan como un verdadero heredero de Villa-Lobos, en su escritura detallada, robusta realización instrumental y perfecto equilibrio entre el color local y las necesidades de un argumento formal de mayores proporciones. La considerable dificultad técnica de sus obras se ha mostrado un factor inhibitor, y Nobre es, en un plano internacional, más respetado que tocado, pero este es un factor que debe ser superado a favor de obras de calidad superlativa que merecen atención incondicional. Ya Edino Krieger, obtuvo considerable éxito con su *Ritmada* de 1974, y sus obras más recientes, *Passacaglia in Memoriam Fred Schneider* y su *Concierto* para 2 guitarras y orquesta, parecen prontas a seguir el mismo camino. Un compositor de producción más restringida, pero de sumo interés, es Osvaldo Lacerda (n. 1927), autor de tres encantadoras piezas, *Moda Paulista*, *Punteo* y *Vals-Choro*. Un ítem aislado de Ronaldo Miranda (1941), *Appassionata*, ha merecido una calurosa acogida internacional; la *Sonatina* de José Alberto Kaplan (n.1935) y la pieza de igual título de Sérgio Vasconcelos Corrêa (n.1934), también autor de un *Concierto*, demuestran gran profesionalismo en su escritura.

La producción de los compositores independientes, siguiendo la esfera de interés de los intérpretes a quienes es dirigida, gana un amplio espectro de posibilidades estéticas. Almeida Prado (n.1943) realizó experimentos con la sonoridad, comparables a sus *Cartas Celestes* para piano, en *Livre pour Six Cordes* y *Portrait de Dagoberto*, dedicado al guitarrista paulista radicado en Suiza, Dagoberto Lindares, pero su *Sonata* oscila entre una energía prokofieviana y un nacionalismo indecoroso. Otro prolífero compositor de música para guitarra es Ricardo Tacuchian (n.1939), cuya producción oscila entre el nacionalismo urbano de la *Serie Rio de Janeiro* y de la *Imagen Carioca* para 4 guitarras y el experimentalismo sonoro de las dos *Lúdicas* y de los dos *Impulsos* para dos guitarras. La exploración de técnicas

poco convencionales, encuentra en *Sighs* de Jorge Antunes (n.1942) y en el *Estudio* nº1 para guitarra y narrador de Rodolfo Coelho de Souza (n.1952) su medio de expresión. La polisemia produjo por lo menos una obra de interés permanente, *Que trata de España* de Willy Corrêa de Oliveira (n.1938).

La proliferación de concertistas de actuación local y las obvias ventajas de la colaboración entre ellos y compositores aún no plenamente establecidos, han creado espacio para una actividad extensa, frenética y difícil de evaluar, pero yo apuntaría los nombres de cuatro compositores nacidos después de 1960 que representan todas las condiciones para una plena aceptación en el repertorio internacional: Alexandre de Faria (n.1972), cuya *Entonada* fue agraciada con el premio en el Concurso Internacional “Andrés Segovia” de composición en 1997, y que desde entonces ha escrito obras de extrema intensidad teatral, que absorben algunos elementos del minimalismo, informadas por un razonamiento armónico personalísimo y de total intransigencia de expresión: el *Preludio* nº 1 “*Ojos de un Recuerdo*” y nº 2 “*Death of Desire*”, además de dos conciertos para guitarra y orquesta, el segundo de los cuales, “*Mikulov*”, fue estrenado con un éxito sin precedentes en la República Tcheca; Artur Kampela (n. 1960), cuyas *Danzas de Percusión*, también premiadas en un concurso internacional en Venezuela, incorporan

elementos de modulación rítmica; Alexandre Eisenberg (n.1966), autor de ambiciosos proyectos formales de carácter más tradicional como el *Preludio, Coral y Fuga* y la *Pentalogia*; y Marcus Siquiera (n.1974), dueño de un refinado oído para colorido instrumental, que es ilustrado por el *Impromptu Fragile, Impromptu Mobile* y *Elegia y Vivo*; su concierto para guitarra, arpa, celeste y 2 orquestas de cámara *Hoquetus, Ecos, Espejos* aún aguarda estreno. Hay también autores de ítems aislados de alta calidad, como Mikhail Malt (n.1957) y su *Lambda 3.99* para guitarra y sonidos generados por computadora; Achille Picchi (n.1957), perteneciente a una facción un poco más convencional y bartokiana, con su *Preludio, Vals y Finale* y *3 Momentos Poéticos* para guitarra y orquesta; Harry Crowl (n.1958), de genuina erudición, autor de *Asimetrías*, y Roberto Victorio (n.1959), con su *Tetraktis* y un *Concierto* para guitarra, flauta y orquesta. Todos estos compositores con la probable excepción de Faria y Eisenberg, tienen que convivir con las nuevas condiciones: dificultades para publicación, distribución y registro fonográfico de estas obras nos llevan a la tabla de salvación de las Universidades y de las sociedades y festivales de música contemporánea; una aceptación que esté menos circunscripta a su área de actuación será obra del destino y del interés continuado de los intérpretes.

Más afortunados son aquellos que transitan la tenue línea entre lo clásico, el jazz y lo instrumental brasileño. En el mundo, y cada vez más en Brasil, existe hoy una verdadera industria de sociedades, festivales, editoras y compañías discográficas dedicadas exclusivamente a la guitarra “clásica”, y entiéndase por clásica no una categorización estética, sino tan sólo de técnica instrumental. Una parte significativa del público para estos eventos y productos carece de una amplia cultura musical y ciertamente no dispone de elementos para una apreciación crítica de la producción contemporánea; normalmente son estudiantes o amateurs serios que trabaron su primer contacto con la guitarra a través de lo pop o del jazz. El perfil de este público determina la aceptación internacional de compositores guitarristas como Sérgio Assad (n.1952) que, además de ser uno de los integrantes del renombrado dúo Assad, ha intensificado su producción en los últimos 15 años; obras como *Aquarelle*, su *Sonata*, la serie de *Jobinianas*, y varias

DISCOGRAFIA

- A OBRA PARA VIOLÃO DE AMÉRICO JACOMINO “CANHOTO”; Gilson Antunes, guitarra – independiente
- VILLA-LOBOS – OBRA INTEGRAL PARA VIOLÃO SOLO; Paulo Pedrassoli, guitarra – UERJ clásica
- ALMA BRASILEIRA; Duo Assad – Nonesuch
- CONCERTO À BRASILEIRA; Daniel Wolff, Orq. de Câmara da Ulbra, dirección: Tiago Flores – independiente
- GAROTO – O GÊNIO DAS CORDAS – grabaciones originales – EMI
- OBRAS DE CAMERON, AMARAL VIEIRA, CORTES, HOLLANDA CAVALCANTI E LINA PIRES DE CAMPOS; Sérgio Assad, guitarra – Acervo Funarte
- MÚSICA NOVA BRASILEIRA; Mário da Silva Jr, guitarra – independente
- MANHÃ DE CARNAVAL; Graham Devine, guitarra – Naxos
- LPs**
- 12 ESTUDOS DE FRANCISCO MIGNONE; Carlos Barbosa Lima, guitarra
- MARLOS NOBRE: Yanomami, 3 Ciclos Nordestinos, 4 momentos; Duo Assad, Dagoberto Linhares, guitarra
- RAFAEL RABELLO INTERPRETA RADAMÉS GNATALLI; Rafael Rabello, guitarra

piezas para dúo de guitarras como *Victoria Regia*, *Piruetas* y *Recife de los Corales*, que ya forman parte del repertorio regular de estudiantes de todo el mundo. La extensa, variada e instrumentalmente eficiente obra de Paulo Porto Alegre (n.1956), Daniel Wolf (n.1967) y Maurício Orosco (n.1976) parece destinada al mismo éxito.

La característica que distingue a estos compositores de aquellos llamados guitarristas “populares” es una evidente ambición resultante de su actividad como concertistas. Compositores guitarristas cuyo principal desempeño es en el área de los shows amplificados, o como acompañantes de cantantes o solistas de jazz, tienden a encarnarse como herederos de la tradición de Canhoto, Garoto, Dilermando Reis o Baden Powell, y sus obras son consecuentemente limitadas a las formas de canción y danza, lo que no les impide que sean adoptadas ampliamente como material de concierto

en el exterior. Éxito incondicional ha obtenido la obra de Paulo Bellinati (n.1950), cuyo *Jongo* ya fue grabado por los más destacados solistas internacionales y que ya produjo centenas de obras en la misma línea, pero Marco Pereira (n.1955), Celso Machado (n.1953) y Guinga (n.1950) también tienen una amplia base de admiradores.

Un caso singular encontramos en Egberto Gismonti (n.1944), celebrado internacionalmente como uno de los mayores instrumentistas del jazz contemporáneo, pero cuyas obras *Central Guitar* y *Variations: Hommage a la Webern* se alínean en la producción experimental de concierto.

-
1. *Batucada*: Ritmo de origen africano acompañado de tambor. *das Cenas Brasileiras*: de las Escenas Brasileñas.

BIBLIOGRAFÍA

ALMEIDA, Manuel Antonio de. *Memórias de um Sargento de Milícias*, 11ª ed. São Paulo: Ática, 1980.

ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1963.

_____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1928.

ANDRADE, Mário de, AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de, CHIAFARELLI, Liddy, MIGNONE, Francisco. *A parte do anjo*. São Paulo: Editora Mangione, 1947.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *150 anos de música no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

DUDEQUE, Norton. *História do Violão*, Curitiba: Editora UFPR, 1994.

FRANÇA, Eurico Nogueira. *Lorenzo Fernandez, compositor brasileiro*. Rio de Janeiro, 1950.

KIEFER, Bruno. *História da Música no Brasil*, Vol. 1. Porto Alegre: Editora Movimento – SEC-RS – MEC, 1976.

_____. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. São Paulo: Editora Movimento, 1981.

_____. *Francisco Mignone, vida e obra*. Porto Alegre, Editora Movimento, 1983.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*, 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

_____. (coord.). *Francisco Mignone, o homem e a obra*. Rio de Janeiro, Funarte - EDUERJ, 1997.

NEVES, José Maria. *Música brasileira contemporânea*. São Paulo: Editora Ricordi, 1981.

PEPPERCORN, Lisa M. *Villa-Lobos, the music*. London: Khan & Averill, 1990

SANTOS, Turíbio. *Heitor Villa-Lobos e o violão*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1975.

SUMMERFIELD, Maurice J. *The Classical Guitar, its evolution, players and personalities since 1800*, 5ª ed. Blyden-on-Tyne: Ashley Mark, 2002.

TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos, the life and works*. London: McFarland, 1995.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*, São Paulo: 34, 1998.

TONI, Flávia. *Mário de Andrade e Villa-Lobos*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1987.

VERHAALLEN, Marion. *Camargo Guarnieri Expressões de uma Vida*. São Paulo, EDUSP, 2001.

WRIGHT, Simon. *Villa-Lobos*. New York: Oxford University Press, 1991.

Enciclopédia da Música Brasileira. 2ª ed. São Paulo: Art Editora Ltda., 1998.

Artículos:

BARTOLONI, Giacomo. *O Violão em São Paulo in Violão Mandrião*, www.violaomandriao.mus.br, s/d

CASTAGNA, Paulo, ANTUNES Gilson, *O Violão Brasileiro já é uma Arte* in Ver. Cultura Vozes, nº 1, jan/fev/1994, p. 37.

SIMÕES, Ronoel, *O Violão em São Paulo* in Violões & Mestres, Dirección: Nelson Martins Cruz, nº 7, Vol II, p. 25.

WANDERLEY, Saulo. *O dia em que o violão deixou de ser bandido* in www.cafemusic.com, 1998.

FÁBIO ZANON

Concertista, master por la Universidad de Londres y miembro de la “Royal Academy of Music” de Londres.