



Apontamentos para uma História das Violas/Guitarras Insulares e Peninsulares¹

Notes for a History of Insular and Peninsular Violas / Guitars

Isabel Rei Samartim

Conservatório Profissional de Música de Santiago de Compostela, Galiza
Universidade de Santiago de Compostela
isabelreibr@yahoo.com.br

RESUMO

Neste artigo aborda-se uma visão crítica sobre a história peninsular e insular em relação aos cordofones dedilhados, especialmente focada nos termos viola e guitarra e outros derivados do grego *kithara*, como cistre e cítara, e nos instrumentos denominados guitarra espanhola, guitarra portuguesa, guitarra inglesa e viola francesa. Por último, relacionam-se os manuscritos insulares madeirenses para viola francesa com os recentes estudos sobre viola/guitarra na Galiza e realiza-se uma breve apresentação dos fundos musicais galegos para viola/guitarra da primeira metade do século XIX. Boa parte das informações pertencem à minha tese *A guitarra na Galiza* (USC) em período de redação.

Palavras-chave: Viola; Guitarra; Teoria-Crítica; Guitarra-Portuguesa; Guitarra-Espanhola; Viola-Francesa

ABSTRACT

This article deals with a critical view on peninsular and insular history in relation to plucked chordophones, especially focused on the terms viola and guitar and others derived from the Greek *kithara* and on the instruments denominated Spanish guitar, Portuguese guitar, English guitar and French viola. Finally, the Madeira island manuscripts for French viola are related to the recent studies on viola/guitar in Galicia and a brief presentation of the Galician viola/guitar musical backgrounds of the first half of the 19th century. Much of the information belongs to my thesis *The guitar in Galicia* (USC) currently being written.

Keywords: Viola; Guitar; Theory-Criticism; Portuguese-Guitar; Spanish-Guitar; French-Viola

¹ Abreviaturas – BNE: Biblioteca Nacional da Espanha; DAHR: Discography of American Historical Recordings; E An: El Áncora; E DdP: El Diario de Pontevedra; EICACB: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira; FFBdL: Fundação Fernando Blanco de Lema; GdG: Gaceta de Galicia; LB: Liceo Brigantino; LIM: La Idea Moderna.

1. Introdução

Em 2014 fui convidada a realizar a apresentação da música de dois cadernos para viola achados no Funchal pelo músico e musicólogo português Manuel Morais. A Secretaria da Educação Artística do governo madeirense, através do musicólogo e músico Paulo Esteireiro, coordenou o projeto de transcrição, seleção e gravação desta música, que teve como resultado a publicação do disco *A viola no século XIX: Música de salão na Madeira*. Um projeto em que tanto o repertório quanto os documentos conservados são próprios do século XIX, com semelhanças notáveis aos cadernos e fundos musicais galegos comentados neste trabalho e pertencentes ao texto da tese *A Guitarra na Galiza*, ainda em elaboração. Esta experiência impulsionou a ideia de explicar alguns aspectos pouco aprofundados na história dos cordofones dedilhados de braço, especialmente focados no contexto social peninsular e insular.

2. Procedência Frente a Origem

Os instrumentos musicais, enquanto criações humanas, têm lugares de origem. Eles nascem construídos por artesãos que respondem a diversas motivações, entre elas, as exigências musicais do seu entorno, as que ampliam, modificam, inovam e conservam através do seu trabalho. Sendo a música uma arte em movimento, pela sua condição de habitar o tempo e pela facilidade de deslocação geográfica tanto de melodias quanto de intérpretes, os conceitos de procedência e origem têm-se misturado com intensidade ao

longo da história dos instrumentos musicais.

Procedência é o lugar de onde uma coisa procede ou provém, mas esse lugar pode não coincidir com o lugar de origem da coisa, com o seu lugar nativo. Ela pode ter passado por vários lugares antes de chegar aonde a vemos. Podemos nomeá-la pelo lugar de onde achamos que veio, sem isso implicar que a sua origem seja aquele lugar. Quase sempre há vários caminhos possíveis para por eles viajarem as palavras, os instrumentos, a música, sem termos a certeza de chegar a conhecer a sua origem primeira. Segundo o etimologista catalão Joan Coromines (1980-1991), o vocábulo *guitarra* chega-nos através do árabe *qithara*, mas sabemos que aos árabes chegou através do grego *kithara*. Portanto, o termo não tem uma origem árabe, mas sim uma procedência da cultura árabe na Hispânia, que por sua vez foi tomado da cultura grega. Se o termo *guitarra* fosse derivado do latino *cithara* teria igualmente origem grega, pois o latim também o tomou dessa língua.

Os determinantes linguísticos que acompanham os nomes dos instrumentos, *guitarra inglesa*, *guitarra portuguesa*, *guitarra espanhola...*, costumam identificar mais a sua procedência do que a própria origem que, na maior parte dos casos, é escura. São, por isso, os factores sociais e políticos que devemos repassar para podermos entender os contextos em que foram nomeados os instrumentos musicais.

3. Uma Nova Leitura dos Contextos

We have to be aware, that our picture of the past is determined by our modern way of thought and our contemporary perspective.

Schlegel e Lüdtke (2011: 94)

Se lermos o passado com os olhos do presente não entenderemos os contextos sociais e políticos que rodearam e mesmo foram elemento central de desenvolvimento da guitarra e a sua música. É imprescindível a prudência, tirar dos olhos o véu da modernidade, mergulhar na história e realizar as conexões necessárias para entender por que a guitarra espanhola de Carles Amat podia ser realizada “en dos maneras” (castelhana e catalã) ou para entender as causas da explosão da literatura para *chitarra spagnuola* na Itália do século XVII, ou a presença da *english guitar* na Galiza, ou por que em Castela desaparece o termo castelhano *vihuela*, porém permanece até hoje em Portugal o termo *viola* e no Brasil o seu derivado *violão*.

À inexistência de relações biunívocas entre nomes e instrumentos² soma-se a frequente carência de elementos de juízo a respeito da organização social noutros tempos. Na hora de entender o devir dos termos *guitarra* e *viola* na península ibérica, com as suas variadas interpretações, revela-se fundamental a ordem política e económica em cada época e, dentro desta, a distinção entre nomes geográficos e político-administrativos: reinos, nações e Estados. Esta distinção também importa para a classificação dos tipos de instrumentos que foram abrangidos pelo termo *guitarra* ao longo dos séculos e que nem sempre cumprem com as características atuais desse instrumento (*guiterne, chitarra battente, english guitar, gutthare allemande*).

Não é novidade que os cordofones de caixa pe-

riforme sejam chamados de guitarras. A *gutthare allemande*, ou guitarra alemã, era o que hoje classificamos como cistre (ou cistro, como escreve Veiga de Oliveira). O músico J. Carpentier publicou em Paris os dois volumes (1771 e 1773) do seu método para aprender a tocar “l’instrument appellé cytre où gutthare allemande”. Por Carpentier sabemos de um outro interessante citarista chamado Cristophe Unguelter que também publicou um método contemporâneo do de Carpentier para o “sistre où cistre”. Através da crítica que Carpentier dirige a Unguelter observamos que a questão dos nomes do instrumento tinha sido sempre objeto de reflexão (Delume, 2003: 209):

Mr. Cristophe pag. 1.^{ere} de son ouvrage, s’adresse aux Amateurs (que l’on voit par l’intitulé de sa dedicace, quil traite même asses lestement) pour les persuader, que le Cistre, la Cythare; et l’instrument pour le quel j’ay travaillé et que j’appell Cythre, se sont absolument qu’une même chose, sans être muni d’aucune autorité remarquable, il les confond indistinctement, sans s’appercevoir que deux lignes plus bas, il se contredit, em m’admettant un autre accord, n’importe, il va toujours son train, décidant hadiment, que les diferentes denominations de Cistre où Sistre Cythare Gutthare Cythre sont absolument identiques.

Não lhe falta razão a Cristophe Unguelter pois todos os termos citados por Carpentier provêm do mesmo étimo e, talvez por isso, sempre têm representado instrumentos de características, se não absolutamente idênticas, sim notavelmente semelhantes, aptos para tocar o mesmo repertório sem adaptações ou com ligeiras adaptações técnicas. As diferenças que defende Carpentier (“rien de commun”) baseiam-se, segundo explica o autor, no diverso número de cordas entre os instrumentos. Mesmo que houvesse mais

² Biunivocidade: só um nome por instrumento e um instrumento para cada nome.

diferenças na construção, nós consideramos que esses pormenores (diverso número e tipo de cordas, tamanhos, formas do fundo e aros, etc.) não ajudam ao sistematismo de que estamos precisados. Na nossa tese apresentamos uma proposta de classificação dos cordofones que explica e unifica elementos com o objetivo de atingir uma maior clareza na compreensão organológica dos cordofones dedilhados de braço.

Com a passagem do tempo e durante os séculos XIX e, sobretudo, XX produz-se uma considerável diminuição no emprego da variedade instrumental de cordofones, que provoca também o desuso da miríade de termos derivados do grego *kithara* existentes nas diversas línguas. Esta redução de instrumentos e termos tem-se realizado de modo irregular no território europeu, sendo que Portugal é o país que mais e melhor conserva o acervo instrumental de outros tempos. A mera existência na atualidade dos dois nomes para o mesmo instrumento indica que o processo de redução não foi completado. Falamos, portanto, de um processo que ainda estamos a viver e isso tem de nos fazer refletir a respeito das nossas estratégias de análise.

4. A Idade Antiga e a Península da Espanha

É o termo *Espanha/España/Espanya* um vocábulo complexo cuja projeção histórica revela diferentes significados culturais, políticos e administrativos que marcaram as épocas em todos os aspetos, incluídos os musicais. Dado que o termo *guitarra* se tem associado intensamente durante algumas épocas históricas ao termo *Espanha* no

sintagma *guitarra espanhola*, será interessante explicar a etimologia deste último e os seus diversos significados ao longo da história. Resumidamente, *Espanha* provém do latim *Hispania* que, por sua vez, provém do grego *Spania*. Os termos *Spania* e *Hispania* são geográficos, eles designam o território da península ibérica no seu conjunto. Isto pode comprovar-se nas antigas bíblias escritas em grego e latim como a Septuaginta Grega e a Vulgata³ e nas bíblias modernas como a de Lutero (1534), a do Urso (1569) e a do Rei Jaime (1661). Na Idade Moderna o termo irá adquirindo outras formas, como o plural *Espanhas* (Abreu, 1751: 114) e também, já no século XIX, um novo significado como parte do nome político de só uma das entidades administrativas peninsulares *Reino de España* (Resolución, 2005). No século XX o corónimo *Espanha* continuou a ser empregado em estudos sobre língua, história e sociedade como os de López-Aydillo (1923), Garcitoral (1945), Maravall (1981) e Correia (2003), e também na literatura, como é o caso do romance *A jangada de pedra* do prémio Nobel José Saramago (1986). Por último, convém lembrar que antes de *Hispania*, a península no seu conjunto já fora batizada como *Ibéria* e antes como *Hespéria*, o que define ao longo do tempo a sua especificidade como território. Acontece isto por as penínsulas serem, desde a antiguidade, entidades geográficas importantes para a navegação, conjuntos indivisos na perspetiva marinha do conhecimento do litoral para a descrição dos territórios.

Maravall (1981: 17) é claro a respeito do coró-

3 Veja-se em ambas as línguas a Epístola de São Paulo aos Romanos, 15:28, onde o apóstolo viaja à Espanha (grego, *Spanian*; latim, *Hispaniam*). As diferentes versões da Bíblia estão disponíveis em <https://www.bibliacatolica.com.br>.

nimo *Espanha*: “Cuando Orosio dice de Braga o de Barcelona que son ciudades de España, emplea esta última palabra como nombre de lugar, estrictamente geográfico”. Este autor também exemplifica a diferença entre o termo geográfico e o administrativo ao explicar que a dominação da corte hispânica em Nápoles não converte Nápoles em hispânica, ela continua a ser itálica por situar-se geograficamente na península da Itália (Maravall, 1981: 488).

Portanto, podemos concluir que durante a Idade Antiga e boa parte da Idade Moderna, independentemente dos corpos políticos autónomos que existiram na península, esta foi conhecida como uma unidade geográfica nomeada “Espanha”. Este é, portanto, o significado clássico do termo.

5. A Idade Moderna e as Espanhas

Durante a Idade Moderna produziram-se documentos políticos que nos informam da paulatina evolução do termo “Espanha”. Neles evidenciam-se as diferentes situações político-administrativas da península, pelas que se comprova a permanência do significado clássico do vocábulo entre os séculos XVI e XVIII, tempo histórico fundamental no desenvolvimento das guitarras peninsulares e o seu repertório.

Na *Pragmática* contra os *Comuneros* do rei Carlos I publicada em 1521 nomeiam-se os territórios governados por dito monarca (Pragmática, 1521). O termo Espanha não aparece por nenhures, dado que o título real refere os territórios político-administrativos e não os geográficos. No final deste século sairá publicado o tratado de

Carles Amat para ‘guitarra espanhola’, sob esta perspectiva vê-se claramente que o emprego do termo geográfico significa ‘guitarra peninsular ibérica’. Também neste século XVI e no seguinte, devido à influência da coroa austríaca, crescerá a moda da *chitarra spagnuola* na península itálica.

No ano de 1659, no Tratado de Paz que deu fim à guerra dos 30 anos, o rei Filipe IV é apelidado pelo rei Luis XIV do modo que segue: “tres haut, tres excellent, tres puissant Prince le Roy Catholique des Espagnes” e “Phillipe IV, par la mesme grace de Dieu Roy Catholique des Espagnes” (Abreu Bertodano, 1751: 114). Note-se o novidoso uso do termo *des Espagnes*, plural de *Espagne* por parte do rei francês. *Espagne* mantém o valor geográfico peninsular, entretanto o plural *Espagnes* adquire um novo valor administrativo a indicar cada uma das entidades (reinos, principados, condados, etc) que se acham sob a dominação do rei católico. Neste momento os territórios dominados pelos Áustrias são prolíficos na publicação de música para *chitarra spagnuola*.

Em 1668 acorda-se o Tratado que marcará a história peninsular nos séculos a seguir até à atualidade, cujas repercussões políticas na cultura e na música explicam boa parte da história das guitarras e violas peninsulares e insulares. É o Tratado de Lisboa pelo que se verifica a paz depois de quase 30 anos de batalha contra Castela. Nele Carlos II é referido como “Rei de Hespanha” e “Príncipe Dom Carlos II, Rei Catholico das Espanhas” (Borges de Castro, 1856: 357). Note-se que o termo geográfico mantém no texto português a escrita etimológica “Hespanha” (do lat. *Hispania*), porém o termo administrativo já aparece com a forma romance em plural: “Espanhas”, referindo

os diferentes reinos reunidos sob a Coroa católica salvo Portugal. Aqui inicia-se a divisão do caminho entre os vocábulos *guitarra* e *viola*, até agora sinónimos, que não se verificará até a um século mais tarde, consolidando-se em Portugal no s. XIX e relegando o seu uso na Espanha (*vihuela*) ao âmbito poético.

Nos documentos da primeira metade do século XVIII ainda não se emprega o termo geográfico Espanha com valor político, antes disso observa-se a continuidade na relação de territórios políticos. No Tratado de Utrech (1704), no Decreto de *Nueva Planta* (1716), no concordato entre Roma e Madrid (1753) é recorrente a referência às unidades políticas diversas e o emprego do plural Espanhas, evidenciando que o termo Espanha continua a manter o seu significado clássico. Já em 1761, no Terceiro Pacto de Família assinado em Paris entre “le deux Monarques qui regnent en France et en Espagne” aparece o nome de Espanha empregado de modo que refere um território que já não é o geográfico (Colección, 1796: 115). Nesse tratado, Espanha é sinónimo da Coroa do Rei Católico, Carlos III, portanto vê-se aqui uma primeira identificação do termo geográfico com

o novo significado político. Este período coincide com uma escassez de livros para viola/guitarra e os que há não empregam o termo *guitarra española*. Nesta segunda metade do século é onde se situa o começo da expressão *chitarra francese*, vigorante até aos dias de hoje no âmbito popular italiano.

Já no Novo Regime de Estados europeus, os valores identitários aplicados aos instrumentos musicais adquirirão maior presença. Do ano 1812 é a primeira Constituição espanhola, batizo institucional do novo significado do termo Espanha e começo da unidade política na figura do rei Fernando VII por oposição ao rei francês José Bonaparte I que reinou na Espanha entre 1808 e 1813 (Constitución, 1812). Curiosamente, o texto constitucional continua a empregar o clássico *las Españas*, e ainda em 1868 o termo em plural aparecia nas moedas do reino, mas o novo significado político ir-se-á impondo, não sem crítica, ao longo dos séculos XIX e XX até à atualidade.

Eis uma tábua-resumo da forma e significados do termo *Espanha* desde a antiguidade até aos nossos dias:

Período histórico	Vocábulo	Significado
Idade Antiga: Grécia Clássica	Spania	Conjunto geográfico de todo o território peninsular.
Idade Antiga: Império Romano	Hispania	Conjunto geográfico de todo o território peninsular coincidente com a entidade administrativa (diocese) do Império Romano.
Idade Antiga: Idade Média	Isbāniyā (ár.) Ispania, Yspania, Yspanie, Espania	Conjunto geográfico de todo o território peninsular. Nos reinos do Norte emprega-se também para designar o território dominado pelo Império Árabe.
Idade Moderna: períodos XV-XVII	Espanha/España/ Espanya/Hespanha	Conjunto geográfico de todo o território peninsular. Expulsos os reinos árabes, os reinos do Norte assumem o termo geográfico como símbolo de poder. O termo administrativo em plural <i>Españas</i> emprega-se para o conjunto dos reinos, principados e condados.
Idade Moderna: Novo Regime de Estados-Nação (s. XIX até à atualidade)	Espanha/España/ Espanya	Estado que não inclui Portugal, nem Gibraltar, nem Andorra. O seu nome oficial atual é <i>Reino de España</i> .

Tabela 1 – Significados do termo Espanha ao longo da história

6. A Guitarra Espanhola

Até ao dia de hoje a primeira referência peninsular do vocábulo *guitarra* continua a ser a do *Libro del Buen Amor* de Juan Ruiz (s. XIV), que emprega um castelhano medieval, ainda bastante próximo do galaico-português. Juan Ruiz nomeia a *guitarra latina* e a *guitarra morisca* dentro de um longo e reflexivo poema relativo a questões diferentes das musicais. Perante isto não parece desdenhável o facto de haver documentos portugueses do século XV a manifestarem o termo em textos relativos à construção e à interpretação musical (Morais, 2007). A etimologia greco-latina do termo *guitarra* parece indicar que a palavra é própria da língua portuguesa. Como se vê no trabalho de Moraes, ela está em uso em Portugal antes do reinado peninsular dos Áustrias (s. XVI). A língua portuguesa é bem mais antiga do que a castelhana, o vocábulo teria aparecido antes no iberorromance ocidental (galego-português) do que no central (castelhano), por isso, não parece que tenha de ter havido uma influência castelhana na língua portuguesa quanto a este vocábulo (Cintra, 1971; Calero, 1983). Segundo Coromines o termo chega-nos do latim através do árabe sendo que as três línguas latinizadas recebem o termo etimológico *kithara/cithara* e devolvem-no transformado em *guitarra*.

Quanto aos métodos e tratados, lugares onde normalmente se define o instrumento para os que estão elaborados, o mais antigo dos conservados continua a ser o livro do valenciano Joan Carles Amat: *Guitarra española de cinco órdenes...* publicado no final do s. XVI, que foi reimpresso e aumentado sucessivamente até ao s. XIX. Na reim-

pressão de Bró, Girona, c.1761, o título completo é *Guitarra española y vandola, en dos maneras de guitarra castellana y cathalana de cinco órdenes*. É nesta versão ampliada que se faz referência a dois modos de entender a hispanidade da guitarra: o modo castelhano e o modo catalão. O facto de ter adaptado o texto às duas línguas, justificando esta ação na necessidade de compreensão do público a que se dirige, distingue dentro do território comum peninsular duas comunidades diferentes e interessadas na aprendizagem do instrumento. A parte catalã intitula-se: *Tractat breu, y explicacio dels punts de la guitarra, en Ydioma Cathalà, ajustat en esta ultima impressio de la present obra*. A necessidade de realizar uma versão catalã do texto vem explícita na capa do início dessa parte:

Pera que los naturals que gustaran de apendrer, y no entendràn la explicasio Castellana pujan satisfacer son gust amb est breu, y compendiós estil.

Para que os naturais (sic, pessoas nativas da nação catalã) que quiserem aprender e não entenderem o castelhano, possam satisfazer o seu gosto, isto é, consigam aprender a tocar empregando o texto amatiano. De modo que o tratado resulta de utilidade tanto a uns como aos outros.

Durante todo o século XVII nos reinos da península itálica governados pelos Áustrias publicaram-se numerosos livros de guitarra⁴, empregando o sintagma *chitarra spagnuola*⁵: Montesardo (Florença, 1606), Pico (Nápoles, 1608 e 1628), Kapsberger (Roma, 1610), Giovanni A. Colonna (Milão, 1620), Ambrosio G. Colonna (Milão, 1627), Foscarini (Macerata, 1629, Roma, 1630, 1632 e

4 Esta listagem de obras do século XVII onde se nomeia o adjetivo "spagnola" foi elaborada com base em Dell'Ara (1988) e Tyler e Sparks (2002). Para mais informação consulte-se Lazzi (2002).

5 *Spagnuola, spagnuola, spagnola...*

1640), Corbetta (Bolonha, 1639 e Milão, 1643), Bartolotti (Florença, 1640), Granata (Bolonha, 1646, ca. 1650 e 1659), Pellegrini (1650), Marchetti (Roma, 1660), Bottazzari (Veneza, 1663).

Também em Bruxelas, nos chamados Países Baixos, Corbetta publicava em 1648 *per la chitarra spagnola*. E, como já dissemos, haverá diversas reedições peninsulares do livro de Carles Amat. Porém, em Paris, Briceño publicava em 1626 o seu *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo Español*, onde o título convida a pensar que a hispanidade do instrumento teria mais a ver com o estilo e técnica do repertório que com a hipotética origem do instrumento. Talvez o considerado hispânico ou espanhol tenha sido a música, sendo esta habitualmente apresentada em coleções de obras diversas cujos estilos remetem também a outras partes da Europa.

Nesta época publicam-se ainda em Bolonha os livros de Coriandoli (1670), Granata (1674, 1680 e 1684) e Asioli (1676). Em Bérgamo, o livro de Roncalli (1692). Todos com a marca *chitarra spagnuola*. E os livros de Gaspar Sanz em Saragoça (1674), Ribayaz (1677) e Geráu (1694) em Madrid, também todos com a marca *guitarra española* a significar, lembremos, hispânica ou da Hispânia.

Durante o século XVIII diminui substancialmente o emprego desta expressão. O conceito achase-nalguns livros da segunda metade do século como o de Andrés Sotos, publicado em 1764, ou o de Fernando Ferandiere, de 1799. Ele também aparece em diversos anos por causa das reedições do livro de Carles Amat. Mas nem Santiago de Múrcia (1714 e outras coleções), nem Pablo Minguet e Yrol (1752-54), nem Juan Antonio de Vargas y Guzmán (1773), nem Federico Moretti,

nem Fernando Abreu e Victor Prieto, publicando no mesmo ano que Ferandiere, empregam o sintagma *guitarra española* para referir o instrumento. Em 1780 aparece anunciado na *Gazeta de Madrid a Obra para guitarra de sexto orden* do Antonio Ballesteros (Boyd e Carreras, 1998: 227), de que não se conhecem exemplares conservados, mas sim se pode ver que no título a expressão também não aparece.

O novo mundo das descobertas e as rotas marítimas que durante os séculos XVI e XVII foi símbolo de prosperidade, período que se interpreta desde a ciência política como o começo do capitalismo moderno, agora no século XVIII experimenta a sua primeira crise económica e política de nível europeu, que se manifesta em forma de crise territorial e social. Como explica o filósofo social Karl Polanyi (2012: 213):

E, do mesmo modo que a transição para um regime democrático e para um sistema político representativo implicou uma inversão completa das tendências da época, a passagem dos mercados regulamentados para os mercados autorregulados nos finais do século XVIII representou uma transformação completa da estrutura da sociedade.

A nova economia traz um novo modo de entender a política que significará uma transformação na vida das sociedades europeias. Os Estados Unidos da América, primeiro, e depois a revolução francesa de 1789 com a primeira Constituição em 1791, enfrentaram as monarquias absolutistas e a sua organização social na Europa. Os ecos deste terramoto social chegaram à península com o começo do s. XIX. Em 1807 as tropas francesas ocupam Portugal, em 1808 invadem Galiza e começa a Francesada ou grande guerra contra os

exércitos napoleónicos que chega até 1814.

A instabilidade social poderia ter sido a causa da saída de alguns artistas, como a hipotética ida de Santiago de Múrcia para a América (Arriaga, 1983). Ao nosso ver, a intensa atividade bélica pôde diminuir a atividade musical amadora e provocar a conseqüente queda nas publicações. O guitarrista e violinista Fernando Ferandiere publica em 1771, no seu *Prontuario*, uma crítica pela falta de imprensa musical na Espanha e o pouco interesse (*poco premio*) que se lhe dá ao estudo da música. Este ambiente desembocou durante a primeira metade do século XIX no conhecido como período *Biedermeier*, em que se produz uma reação à atividade bélica de recolhimento social e impulso da música feita em família, nos salões e nas *soirées*, longe dos campos de batalha.

Agora, no XIX, quando o nacionalismo musical adquire protagonismo na Europa, quando a guitarra portuguesa se desenvolve com carácter identitário e também na Galiza nasce a consciência nacional na música, apesar do também crescente sentimento identitário-musical espanhol, resulta notória a ausência do sintagma *guitarra española* nos tratados e referências ao instrumento. Durante todo este século vai-se conformando o referente que mistura elementos da música cigana com elementos populares andaluzes e castelhanos. Machado Álvarez realiza em 1881 uma crítica ao essencialismo que pretende ver na música cigana um símbolo representativo dos povos da Espanha. Este novo castelhano-andaluzismo adquirirá carta de reconhecimento oficial especialmente durante o século XX (Alonso, 1998) ainda sem representar a totalidade dos povos do Estado. Será neste século quando acontecerá a identi-

ficação entre instrumento, estilo e função política, de modo hesitante no primeiro terço, em forma já definida a partir do segundo terço e com muita intensidade no terceiro terço, a partir da Transição e o desenvolvimento da indústria discográfica no Reino da Espanha.

7. A Viola em Portugal

Por outro lado, está o vocábulo *viola*, de origem incerta, extenso por toda a Europa em diversas variantes (*viola, vielle, viole, vihuela...*). Coromines tem em conta a possível etimologia germânica pelas palavras afins, muito antigas, derivadas de *fidicula*. Mas, finalmente, dá por válida a teoria da origem onomatopéica e a presença numerosa do termo na língua de Oc no século XII. Seja a proveniência germânica ou occitana, o que parece claro é que o termo não é latino. O seu emprego genérico na Idade Média e a sua continuação nos primeiros séculos da Idade Moderna dão a entender uma concorrência com a palavra greco-latino-árabe *guitarra*.

No intuito de dilucidar o que levou a estas duas palavras, *guitarra* e *viola*, a conviverem nomeando instrumentos de características semelhantes há que ter em conta tanto a sua etimologia quanto as hipóteses sobre o seu desenvolvimento social. A explicação mais comum é assumir que os dois termos significavam instrumentos diferentes. Mas hoje sabemos que as diferenças não eram assim tantas. Do ponto de vista sociolinguístico é possível que o passado imperial romano ou a lembrança da recente dominação árabe fizeram do termo *guitarra* um elemento pouco simpático para a reafirmação das emergentes nações

européias⁶. O processo histórico da Idade Média na Europa desenvolve-se como um modo de reafirmação perante os impérios passados. As línguas denominadas românicas formaram-se como mistura entre as línguas nativas, célticas e germânicas, e o latim vulgar implementado pelo império romano, passando a ser línguas diversas e autónomas em cada território nacional. Tendo isto em conta, parece possível que nas novas línguas se mantivessem algumas formas nativas, não latinas nem árabes, para nomear elementos importantes da vida cultural na altura como eram os instrumentos musicais de corda. Esta persistência poderia ter significado uma reafirmação sobre as línguas imperiais anteriores.

Regista-se desde o século XII o uso do termo *viola* nas cantigas galego-portuguesas. A presença de violas de mão e de arco no galaico Pórtico da Glória na catedral de Santiago de Compostela exemplifica o emprego destes instrumentos na Galiza do século XII. Este é um momento histórico espetacular, clímax da cultura e da política das nações medievais europeias, refletida na arquitetura românica galega. Nos paços e nas vilas fervilham as cantigas trovadorescas, cimo da arte músico-literária, cantada na língua que se formou na faixa atlântica peninsular. Nas cantigas profanas aparecem também os termos *citola* e *citolar*, que remetem a *citola* cuja etimologia latina é a mesma que a de *guitarra* e *cistre*, embora pareça uma mistura entre *citara* e *viola*. A *citola* ou *citola* é um antecedente medieval da *viola*/gui-

⁶ Nações: gentes que nascem e vivem no mesmo lugar. Emprega-se aqui o termo *nações* no seu senso etimológico, do latim *natio*, empregado pelos cronistas romanos, entre eles Júlio Cesar, ao descrever os diferentes povos nativos com que se encontravam no seu processo de colonização da Europa. O atual significado de *nação* como sinónimo de Estado é muito recente e não exento de contaminação do significado em língua inglesa.

tarra, comum às representações da Baixa Idade Média. Aparece nas miniaturas das cantigas de Santa Maria e está representada em magníficos exemplares em pedra do século XIII, na entrada da igreja no Mosteiro de Carvoeiro e na sala de jantar do Paço de Gelmirez, em Compostela.

Esta tradição galego-portuguesa enlaça com a tradição dos romances e o ofício de músico ambulante, onde os intérpretes cegos desenvolveram a sua enorme labor de conservação e espalhamento do repertório popular, normalmente acompanhados por uma viola/guitarra, um violino, uma sanfona. É por isso que a palavra tem continuado em uso na música popular galega e ilustra quadras como as recolhidas pelo pesquisador Carlos Rey Cebral⁷:

Eu comprei uma viola
que me custou um vintém,
o dinheiro pouco importa
se a viola toca bem.

Dos Chãos a Facós
tudo é parola,
ali está tocando
o gaiteiro a viola.

A seguinte cantiga foi recolhida na Límia Baixa por Xaquín Lorenzo “Xocas” (Lorenzo, 1973: 103), o grande etnógrafo galego, discípulo e continuador de Florentino L. Cuevillas. A letra evoca Benito G. Feijó e a sua lembrança das gentes portuguesas atravessando Ourense de caminho a Compostela, sempre acompanhadas de uma viola:

Minha Virgem do Gerês
tem uma janela nova
para ver os portugueses
como tocam a viola.

⁷ Agradecemos a Carlos Rey Cebral a sua amabilidade por nos informar da sua ainda inédita pesquisa.

A primeira estrofe do romance de Dona Silvana, recolhida no *Cancionero Musical de Galicia* (Sampedro, 1942: 119 e II: 38) cantada por Lucia Dominguez, de 68 anos de idade, em Cercedo, em 1904, coloca a viola galega no século XX:

Estando Dona Silvana
no jardim que o Rei lhe tinha
disse tocando a viola
à beira da figueirinha...

Os vocábulos *viola* e *guitarra*, referidos ao mesmo cordofone dedilhado de braço e a sua família de instrumentos, foram empregues durante séculos devido ao intenso uso do instrumento em toda a península. Em Portugal há inúmeros construtores e intérpretes de *viola* no período dos séculos da *vihuela* em Castela. Nos territórios catalanófonos é conhecida também por *viola*, exatamente a mesma palavra genérica empregada para os mesmos tipos de cordofones de braço, comuns a toda a península hispânica. Parece claro que o cordofone era, com diversas formas que variam da atual, empregado em toda a península ibérica, de Lisboa a Barcelona e de Sevilha a Compostela. Não deve descartar-se que o devir político peninsular, dividido entre dois reinos que depois conformaram dois Estados independentes, exercesse uma forte influência tanto no desuso do termo *viola* na Galiza, quanto no uso dele e a consequente deslocação de significado do termo *guitarra*, em Portugal.

Nos documentos referidos por Morais (2007) dos anos 1442, 1459 e 1477, constatam-se os termos *guitarra* e *violla* em contextos que remetem para um uso quotidiano do mesmo instrumento, ligado à atividade musical geral e popular. Também no século XV constata-se a atividade

interpretativa de Lopo da Condeixa, como tocador de alaúde na Corte do rei Afonso V (Picado, 2004: 18-19). Tudo isto um século antes da publicação dos livros para *vihuela*. No século XVI, as referências portuguesas estabelecidas por Morais são da literatura de Gil Vicente (*Inês Pereira*, 1523) e do monge cistercense Philippe de Caverel (1582), que curiosamente está redigido em francês e emprega o vocábulo “guitere” para referir o gosto extremo das gentes portuguesas por esse instrumento. Caverel nomeia um elevado número de “guiteres” achadas no campo de batalha de Alcácer Quibir. Esta anedota será ecoada séculos depois por Benito G. Feijó (1745) na lembrança da sua juventude ourensana e a passagem de portugueses que visitavam Galiza rumo a Compostela com as violas no século XVIII. Também Luís de Camões emprega o termo “viola” na sua obra (*Auto de Filodemo*, 1587). Neste século documenta-se a atividade dos tangedores de viola: Domingos Madeira, Alexandre de Aguiar, Manuel da Victoria, Miguel de Folhana (Fuellana), Peixoto da Pena, Manuel Rodrigues e Gaspar de Meireles.

Também dessa época são vários documentos portugueses de violeiros, ordenanças e regulamentos para o grémio dos construtores de violas e outros tipos de cordofones de mão e de arco. No ano 1551, nos tempos da plena publicação da música para viola que se conserva hoje, registam-se dezasseis violeiros somente em Lisboa. Do ano 1572 é o Regimento de Violeiros onde se alude à construção de violas de seis ordens e, de maneira pormenorizada, se codificam as regras da construção de violas. Este documento tem acréscimos feitos em 1596 e 1711, o qual indica uma continuidade na atividade violeira. A viola de

cinco ordens construída por Belchior Dias em Lisboa em 1581 é um exemplo original dessa época dourada dos violeiros portugueses. Dias pertencia a uma família de construtores do qual estão documentados mais quatro membros. Para além dos Dias, Morais dá notícia de mais sete violeiros, com os seus nomes e apelidos, ativos em Lisboa na segunda metade do século XVI. Mais duas violas descobertas recentemente estão em processo de análise para a verificação da sua construção portuguesa.

Em 1591 regista-se a presença e uso de violas/guitarras na cidade de Compostela, entre os estudantes universitários (Cabeza de León e Fernández Villamil, 1997, I, II, V: 213). Duas décadas mais tarde, em 1610 volta-se a registar o emprego de violas/guitarras na catedral (López-Calo, 1988: 214). A normalidade no uso do instrumento, dentro do intenso uso peninsular verifica-se tanto nos documentos quanto nas numerosas representações iconográficas por todo o território galego.

No século XVII, Fernão Mendes Pinto nomeia a viola na sua *Peregrinação* publicada em 1614. No códice *Posturas da Notavel Villa de Serpa*, do ano 1686, alude-se às danças da vila de Serpa e a tocadores de viola que acompanham grupos a fazerem parte da procissão cristã do Corpus Christi. Dias de Velasco publica em 1640 o seu livro no reino de Nápoles como servidor do áustria Filipe IV. No começo do texto, Velasco explica que o motivo por que na Itália (entendida como termo geográfico ou península itálica) a guitarra/viola é conhecida como “espanhola” é uma invenção de Espinel, que consistia em colocar a quinta corda a uma viola de quatro. Já estabelecemos que a

variação no número de cordas não faz instrumentos diferentes. O que demonstra esta anedota é que a influência política e cultural da península hispânica nos reinos dominados pelos Áustrias era, como temos visto, muito forte e tinha o seu reflexo na propaganda realizada através da música e, mais concretamente, da viola. Lembremos que a *chitarra spagnuola* converteu-se durante o século XVII italiano em marca de distinção ligada ao poder dominante dos Áustrias mas inexistente noutros territórios, por exemplo, a França, onde Briceño publicava em 1626 o seu método para tocar a guitarra *a lo español*, um instrumento que em Paris era visto como europeu.

A enorme popularidade das violas em Portugal vê-se também na normalização das discriminações por género que acontecem em volta do instrumento. Em 1615 o Regimento dos oficiais mecânicos da cidade de Lisboa contém um capítulo dedicado às que “fazem cordas de viola”, onde se regulam as normas que regem a atividade de construção de cordas. Nesta atividade, bem como na de construção de violas, as mulheres estão muito implicadas, por serem esposas de construtores, viúvas destes, ou por quererem aprender o ofício e terem assim um emprego. Os regulamentos deixam claro que as normas são para “assi homem como molher e assi natural como estrangeiro”. E no âmbito da construção de cordas, verifica-se claramente um predomínio feminino: “E porque as mais pessoas que o dito offiçio usaõ são molheres”. A divisão do trabalho é tal que o número de homens dedicados à construção de cordas é pequeno, o que dificulta a constituição de júris de homens para examinar as mulheres que, segundo o pensamento da época,

não podem examinar-se entre elas. Para isso, o regulamento⁸ estabelece o que poderia chamar-se uma correção de género à inversa, com o objetivo de que a mulher não pudesse exercer o ofício sem a supervisão do homem que, além do mais, era o marido:

E porque as mais pessoas que o dito offiçio usaõ são molheres e seraa Inconueniente não se acharem homens que seiaõ juizes e examinadores para metter o offiçio em ordem, mandaõ que daqui em diante quando alguma molher casada com violeiro se quiser examinar do dito officio de fazer cordas não vse delle sem seu marido ser tambem examinado.

No século XVII registam-se mais violeiros homens como Francisco Gonçalves e o Padre Manuel Nunes da Silva publica uma viola na capa do seu livro *Arte mínima* (1685). Nos manuscritos copiados em Portugal entre os séculos XVII e XVIII aparecem vários intérpretes como António Marques Lésbio, Denis de Barros, Abreu, Monteiro, Silva, Gomes e Frei João. Ambos os termos *guitarra* e *viola* são empregues nos documentos portugueses, as numerosas partituras que com toda probabilidade foram publicadas em séculos anteriores, a literatura portuguesa e os documentos escritos conservados deixam bem patente o emprego de guitarras e violas ao longo dos primeiros séculos da Idade Moderna em Portugal.

O século XVIII revela-se uma espécie de transição, tanto política, quanto musical e guitarrística. Por um lado temos todos os livros e manuscritos

8 Livro dos Regimentos dos offiçiaes mecanicos da mui excelente e Sempre leal Cidade de lixbona refromados per ordenança do Illustrissimo Senado della pello Licenciado Duarte nunez do liam Anno MDLxxij. Arquivo Histórico da Câmara Municipal de Lisboa, cod. 35, fol. 162, item 12. Tirado de *Estudios sobre la vihuela*, Sociedad de la Vihuela, 2007, apéndices, p. 168.

para viola portugueses: Uma colectânea de peças para viola barroca (1720-50), o livro de João Vaz Barradas Muito Pão e Morato (1762), o livro de Manoel da Paixão Ribeiro (1789), a música de câmara de António da Silva Leite (1794), o livro de Joze Roiz de Jezus (1795-96), os de Domingos Caldas Barbosa (1798 e 99), fragmentos de um método de viola (1800-02) e peças soltas anónimas como a *Marcha dos cavalinhos* (1775-1800).

Ao longo destes séculos pode observar-se nos documentos a diminuição no emprego do vocábulo *guitarra* e a quase presença hegemónica do termo *viola*, equivalente ao castelhano *vihuela*, sobretudo nos séculos XVII e XVIII em Portugal. Acompanhando o afastamento político das duas maiores entidades administrativas da península, pode ter-se produzido um afastamento nem tanto musical quanto de nomenclatura, que se reflete no emprego das palavras *guitarra* e *viola*. Quando o vocábulo *guitarra* está estabelecido em toda a Europa, em Portugal predomina o termo *viola*. O abandono progressivo, por parte castelhana, do termo *vihuela* tampouco parece casual. O que tinha sido uma cultura musical partilhada entre músicos peninsulares a interpretar o mesmo instrumento nas diferentes cortes peninsulares como Milan, Fuenllana ou Dias de Velasco, agora divide-se em duas palavras de etimologia diversa, uma latina (*guitarra*), a outra, pré-latina (*viola*), a representarem a divisão política que se consolidará no século XIX com a formação de dois Estados modernos. Porém, no âmbito linguístico ambas as duas palavras continuam recolhidas nos dicionários da época.

No *Vocabulario Portuguez & Latino* (1728) de Raphael Bluteau registam-se os vocábulos *guitar-*

ra e *guitarrrinha*, e também *viola*. Vê-se a querença do autor pela sua cultura nativa em que faz derivar *guitarra* do francês, ainda que admite a etimologia grega também para a palavra francesa. A presença da *guitarrrinha* patenteia o que era extenso por toda a península e nas ilhas, o facto de haver guitarras de diferentes tamanhos, diverso número de cordas e diversa função musical nos agrupamentos.

No *Diccionario da lingua portugueza* (1789) de Antonio de Moraes Silva também aparecem os termos *guitarra* e *guitarrrinha*, sendo que *guitarra* é apresentado como sinónimo de *viola*. O verbete *viola* define-se como “Instrumento musico vulgar, com cordas de tripas de carneiro, e trastes no braço. *Viola d’arco, rebeca*”, sem qualquer referência à forma da caixa de ressonância, ainda que a menção da *viola de arco* parece indicar um instrumento de caixa com cintura. O facto de identificar *guitarra* e *viola* evidencia que, pelo menos nesta altura ambas as palavras ainda designavam o mesmo instrumento, apesar dos diferentes tipos de guitarras e de violas que com certeza se construía na época. As duas palavras identificavam instrumentos que não faziam parte de famílias diferentes, senão, no máximo, que tinham estilos construtivos particulares, coexistentes por toda a península e territórios insulares.

Não deve esquecer-se que este é também o século em que se retomam as tradicionais relações comerciais de Portugal com a Inglaterra. É nesse comércio reanimado, e a sua correlação política, onde Portugal irá apoiar Inglaterra frente ao binómio conformado pela Espanha e a França nas guerras de Sucessão, e quando entra em Portugal a moda da *english guitar* que daria

pé à recuperação dessa guitarra periforme, ou cistre, que tinha sido empregada na península e no resto da Europa séculos atrás, como acreditam as muitas representações iconográficas e descrevem os teóricos Tinctoris (1467), Virdung (1511) e Agricola (1528). De facto, este instrumento tem sido até hoje abundantemente empregue na música popular (Sardinha, 2010). Durante o s. XIX, sobre o impulso social da guitarra inglesa, a guitarra portuguesa desenvolve-se como instrumento com carácter identitário que chegará no século XX a atingir qualidades excepcionais, de amplo repertório a solo e em conjunto, na música popular e na erudita.

Ainda no s. XIX, o *Diccionario da Lingua Brasileira* (1832) de Luis Maria da Silva Pinto estabelece o verbete *guitarra* como “Instrumento músico de cordas”, definição ambígua que não define se se tratar de uma *viola* ou um *cistre*. Além disso, Pinto regista *viola* como “Instrumento musico conhecido”, igualmente indefinido.

Um outro intérprete de *viola* foi o desconhecido Antonio José Baptista Roballo, tamanqueiro, escrivão do juiz de paz, que protagoniza um desencontro com um alfaiate contado com todos os pormenores por Leal (1882: 174):

um dia, [Roballo] vinha de uma taberna, tocando *viola*, e encontrou no seu caminho um alfaiate velho, que tinha sido sargento da sua companhia de guerrilhas miguelistas – e disse-lhe – “Ah, seu caipira! Vossê tem a pouca vergonha de olhar para mim? Se o torno a encontrar, acabo-lhe com a casta.” – O alfaiate não respondeu uma unica palavra, mas fez melhor – com um varapau que trazia, atirou-lhe uma pancada, que o valentão amparou com a *viola*, que ficou feita em cavacos, e depois o bom do alfaiate – apesar de ser velho, e o tamanqueiro novo – deu n’este uma boa toza.

Os termos *viola*, *violão*, ou *viola franceza*, como

também era conhecida sem por isso o adjetivo demonstrar qualquer origem francesa do instrumento, são os predominantes nas publicações do século XIX: S. M. M. P. (1826), J. P. S. S. (1839), Manoel Nunes Aguedo (1856 e 1860), Alves Rente (1880), Reynaldo Varella (1890), J. M. Carvalho (1900-1915). O violista e guitarrista Reynaldo Varella, que visitou Galiza e tocou com o guitarrista galego José Castro Gonzalez (Chané filho) publicava em 1905 em Lisboa uma série de peças populares arranjadas para bandolim e viola. A presença nos tratados do vocábulo *viola* é permanente e marca a diferença com o declive do termo no resto da Europa.

As expressões *viola franceza* e *guitarra inglesa* representam muito bem a influência política na nomeação dos instrumentos musicais. Não são instrumentos originários desses países, nem têm uma feitura que os diferencie de modo substancial com respeito aos cistres e as violas. Talvez tenham diferenças no ornato ou no estilo de construção, mas não em elementos organológicos básicos que poderiam pôr em questão a pertença à sua família de cordofones. A expressão *guitarra inglesa* é uma mera consequência do emprego do cistre em terras britânicas e a sua extensão ao chegar a Portugal como produto da intensificação do relacionamento económico entre um e outro país durante o século XVIII. E a expressão *viola franceza* tem a ver com a enorme influência musical que a França exerceu em Portugal e no resto da península durante os séculos XVIII e XIX, como se comentará nos apartados a seguir.

8. A Guitarra Inglesa, a Guitarra Portuguesa e a Galiza

O vocábulo *guitarra* ainda se acha em Portugal e na Madeira em 1806 como sinónimo de *viola*, no *Compendio de musica theorica e pratica* por Frei Domingos Varella. E em 1846, na *Collecção de diferentes Peças de Muzica, Compostas por Candido Drumond de Vasconcellos & Arranjadas para Machete e Guitarra, por Manoel Joaquim Monteiro Cabral, & Para uso de Joanna Mathilde Beda de Freitas* (Vasconcelos e Morais, 2003). Também se regista um intérprete de *guitarra*, Frei José da Assumpção, bispo de Lamego entre 1833 e 1841 (Leal, 1882: 204) de quem se informa que:

Depois de ter sido um optimo estudante e um musico excellente, tocando com perfeição, rebeca, guitarra, flauta e orgam, foi um bispo exemplarissimo – nos poucos mezes que exerceu a prelatura – e um escriptor eloquente e primoroso.

Mas é claro que o emprego do termo *guitarra* como sinónimo de *viola* cai quando se manifesta o impulso da *guitarra inglesa* no s. XVIII e depois se consolida a *guitarra portuguesa* no s. XIX. A identificação do termo *guitarra* com os cistres desloca necessariamente os cordofones de cintura, para os que está em uso o termo *viola*. Veiga de Oliveira (1966: 147) define assim a guitarra portuguesa:

parece indubitável que esta “guitarra portuguesa” actual não é senão uma forma nacional tardia do cistro europeu seis ou setecentista (que, salvo no que respeita ao cravelhal, tem de facto exactamente a mesma forma que ela, e até em alguns casos o mesmo número de cordas e afinação), muito apreciado, como dissemos, em Inglaterra nessas eras, onde levava o nome, deveras significativo para o nosso caso, de “english

guitar”, ele próprio herdeiro das cedras ou cítolas medievais.

A guitarra inglesa e a guitarra portuguesa são os nomes modernos para o antigo cistre europeu. A *english guitar*, cultivada durante séculos na Inglaterra, entrou com força no século XVIII ao renovarem-se as relações comerciais entre Portugal e aquele país aliado. Nesse século observa-se o crescente uso e número de publicações para *guitarra inglesa*. Na realidade, o instrumento já existia na música popular portuguesa e também na galega. A moda inglesa não faz mais que intensificar o seu uso erudito e oferecer uma ocasião única para desenvolver o instrumento ao modo português. A *guitarra portuguesa*, cultivada intensamente durante o s. XIX, é um sintoma do objetivo português de se diferenciar musicalmente do resto da península, desligando a sua construção nacional do conceito antes comum que era o adjetivo “espanhol/a”. O facto de os ingleses denominarem o cistre europeu como *english guitar* facilitou enormemente a oposição de uma *guitarra inglesa* frente à *guitarra espanhola*. A recuperação do instrumento popular que já existia em Portugal desembocou na elevação da guitarra portuguesa a símbolo nacional e representativo do povo.

Sabemos que as palavras *guitarra* e *cistre* são filhas do mesmo étimo e, por isso, durante muito tempo foram empregadas para referir instrumentos diversos da mesma família, como corresponde a termos que têm na sua etimologia um significado genérico. Portanto, para não cairmos naquele essencialismo de Carpentier visto no começo deste artigo, diremos que o emprego de *guitarra* por *cistre* é perfeitamente coerente com

a história dos cordofones dedilhados europeus. O ponto que marca a diferença é o facto de elevar um cistre ao mesmo nível que a viola em Portugal. E esse será o labor fundamental dos guitarristas portugueses durante o século XIX, que construirão para a guitarra portuguesa repertório, métodos, instrumentos, âmbitos de atuação tanto no nível popular quanto no erudito.

A situação inicial do cistre na Galiza é a mesma que em Portugal. Os cistres ou cítaras eram instrumentos populares galegos com numerosas representações iconográficas ao longo dos séculos: desde os antecedentes medievais de caixa circular e periforme, até aos exemplos da portada do Colégio de São Jerome, em Compostela (s. XVI), de São Salvador de Cela Nova (s. XVII) e da catedral de Tui (s. XVIII). Mas o novo impulso que adquirem as cítaras na Galiza pode ter sido estimulado pelas relações comerciais e marítimas que se mantinham com a Inglaterra no século XVIII, reforçadas pelas relações com Portugal e o interesse pela cultura lusófona. Na hemeroteca galega acha-se um emprego bastante frequente do termo *cítara*, ao longo de todo o século XIX no âmbito poético-literário e, especialmente no último terço do século, no âmbito musical. Em ocasiões, de modo menos frequente acha-se o termo *cítara portuguesa* e, a partir do século XX, o mais empregado é *guitarra portuguesa*⁹.

Uma das nossas guitarristas oitocentistas, a poeta galega Rosália de Castro (1837-1885), literata, pintora, atriz e música, tocava vários instrumentos, entre eles a referida *guitarra inglesa*.

9 Estes dados foram tomados da hemeroteca digital galega Galiciana Dixital em três procuras básicas por “cítara”, “cítara portuguesa” e “guitarra portuguesa”. Disponível em: <http://www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es>.

Além da informação valiosa de Filgueira (1986) existe um relato maravilhoso escrito na própria época da autora, pelo seu marido, em que a imagem da sua capacidade humana e musical fica bem refletida. A continuação vai um resumo desse relato intitulado *Ignotus* que Murguia incluiu na antologia de autores galeguistas *Los Precursores*, publicada em 1885, livro que abre o desenvolvimento do galeguismo.

Ilustrando um belo encontro no ano de 1853, provavelmente a iniciar o seu namoro, Rosália de Castro conta a Manuel Murguia uma anedota musical que lhe acontecera por aqueles tempos em Compostela. Arrastava-se a crise da fome havia já vários anos quando uma criança pobre, vinda das montanhas, enchia com uma música muito especial as compostelanas ruas. A poeta pediu à criança para subir à casa e atuar para os seus convidados. Depois de vestido e comido, o menino interpretou para os presentes uma música composta por ele. Todos ficaram maravilhados daquela beleza nova, lírica e agreste. Então Rosália pegou na sua guitarra inglesa e tocou para o menino a barcarola da ópera *A Estrangeira* de Bellini. O menino chorou emocionado pela beleza da música e ela entendeu que estava diante de um autêntico talento musical. Depois daquele dia, o menino foi convidado a comer diariamente na casa, onde Rosália aproveitaria para lhe dar instrução musical. Até que um dia a criança anunciou que devia ir trabalhar no campo para ajudar à família. A sua educação geral e formação como músico teria de acabar. A mensagem do relato é clara: O cultivo dos talentos, que precisam de atenção e trabalho, só é possível com condições sociais e políticas favoráveis à cultura.

A guitarra inglesa de Rosalia era sem dúvida uma cítara. Como dissemos, o emprego da palavra *cítara*, para definir o cordofone dedilhado de caixa periforme também chamado de *cistre*, intensifica-se na Galiza durante este século. O termo aparece ligado a notícias, textos literários e históricos de José de Urcullu, Zepedano, Francisco de la Iglesia, Cura de Fruíme e Emilia Quintero Calé, entre outras. É interessante comprovar como o capitão José de Urcullu, familiar do violista Leopoldo de Urcullu (Tobalina, 2013-2014), emprega a palavra cítara na *Oda* que dedica ao coronel Felix Álvarez Acevedo, protagonista no levantamento constitucionalista de 1820, patrocinado entre outros por Martín de Torres, pai do violista galego Fernando de Torres Adalid de que falaremos mais para a frente (Urcullu, 1820). Seja cítara, viola ou guitarra, parece que a história do cordofone dedilhado na Galiza está ligada ao liberalismo antiabsolutista do primeiro terço do século XIX.

Em 1896 destacam com a cítara portuguesa (sic) os irmãos José e Francisco Bermudez, galegos, que se apresentam nos meses de novembro e dezembro em Compostela (GdG, 1896a e 1896b) como artistas, prestidigitadores e músicos. Dois anos mais tarde, em 1898, de volta da visita que a Estudantina de Coimbra realiza à Galiza e depois de deixar com sucesso a cidade compostelana, os tunos vão a Ponte Vedra onde passam uns dias para receber honras e oferecer vários concertos. A nota que o jornal *La Correspondencia Gallega* (LCG, 1898) dedica ao anúncio da próxima chegada da Estudantina informa de um total de 92 escolares, mais dois jornalistas e nomeia alguns dos instrumentos que são to-

cados, entre outros, a guitarra espanhola (sic), o piano e a cítara portuguesa. Uma descrição da viagem da Estudantina coimbrã à Galiza, sob a presidência do futuro Prémio Nobel da Medicina, Egas Moniz, pode ler-se em Coelho, Silva, Sousa e Tavares (2012: 177).

A cítara ou guitarra portuguesa na Galiza estará associada no final do século XIX e começo do XX à figura do já mencionado guitarrista português Reinaldo Álvares Varela. O local de nascimento de Reinaldo Varela não foi ainda determinado mas é possível ele ter sido alguma vila do Norte de Portugal (Sérgio, Carvalho e Nunes, 2011). Varela compunha a música e as letras das suas próprias canções e fados. Entre 1870 e 1900 morou no Porto, o que lhe permitiria um frequente contato com a Galiza Norte. Na imprensa galega registam-se atuações de Reinaldo Varela entre o ano 1883 e o 1903. Tocava um instrumento chamado de cítara pela imprensa galega, que era com toda probabilidade uma guitarra portuguesa. Em 1883, o *Liceo Brigantino* da Corunha integrou Varela num evento músico-dramático em que tocou a *cítara* com Chané filho à guitarra, interpretando uma versão do *Carnaval de Venécia*, uma fantasia sobre *Luzia di Lamer Moor*, uma série de valsas e acabou com um fado português (LB, 1883). Em 1899 dá recitais em Tui, Ponte Vedra e Lugo com o seu aluno António Roberto, uma criança prodígio de 12 anos que o acompanha à guitarra (EDdP, 1899; LIM, 1899). Em 1903 Varela está em Lisboa, onde recebe o orfeão *El Eco* e é acompanhado à guitarra por um dos orfeonistas galegos, José Edreira (EAn, 1903).

Prudencio Landín (1999: 313) diz sem dar datas que além de Varela, também um outro guitarrista

português, de apelido Peixoto, tocou nesta época no Casino de Ponte Vedra. E, com efeito, achase na imprensa a tocar em Compostela e Ponte Vedra, acompanhado de um Varela Ottoni (GdG, 1885a, 1885b) que não sabemos se será o próprio Reinaldo, um parente ou um outro intérprete sem relação com Varela. Um comentário nessas notícias alude à frequência com que chegam músicos portugueses à cidade de Ponte Vedra.

Segundo as nossas pesquisas, o final do século XIX na Galiza, como na Madeira (Esteireiro, 2018), é uma explosão de tunas e grupos de bandolins, normalmente formados por bandolins, bandurras, alaúdes modernos e cistres, guitarras/violas e também flautas, violinos e contrabaixos. O construtor ourensano Francisco Gonzalez Estevez, ativo em Madrid na segunda metade do século XIX, considerado o primeiro mestre da saga Ramirez de construção de guitarras (Villar, 2003), devia construir todo o espectro de cordofones dedilhados para estes agrupamentos pois a filha, que prosseguiu com o ofício, deixou vários conservados na coleção de instrumentos do *Instituto Fernando Blanco*, na galega vila de Cee. Nesta coleção, que faz parte do Museu da Fundação Fernando Blanco de Lema, conservam-se três violas e dois violões com a etiqueta *Hijos de Gonzalez*, três de seis cordas e duas de oito. As etiquetas situam a oficina da filha de Francisco Gonzalez, Concepción Gonzalez Carretero, na rua Carretas, 33, de Madrid e estabelecem a firma *Hijos de Gonzalez* entre os anos 1894 e 1912 (Romanillos e Harris, 2002: 157). Além destes cinco instrumentos conservam-se mais três cujo construtor ainda desconhecemos, que são o denominado “alaúde”, que é um cistre ou cítara

no estilo da guitarra inglesa e portuguesa, mais uma bandurra e um bandolim. Por amável comunicação do secretário da Fundação e coordenador do Museu, Darío Areas, sabemos que estes instrumentos foram comprados para o curso letivo do ano 1907/1908, em FFBdL (2007) pode ver-se uma fotografia da sala da música com um armário ao fundo a conter estes instrumentos. Portanto, podemos concluir que ainda no século XX eram comuns os cistres ou cítaras na Galiza, instrumentos associados aos grupos de bandolins, que deviam ver-se como antigos parentes daquele que já tinha ganhado o nome de guitarra portuguesa.

9. A Viola Francesa e os Arquivos Galegos

Durante todo o século XVIII a França desenvolverá um papel predominante no humanismo europeu que já tinha começado no século anterior e agora desprega-se em todas as suas faces convertendo a língua francesa na máxima exportadora de cultura. A literatura, o direito, a filosofia, a ciência serão cultivadas com profundidade e daí saem Montesquieu, o Iluminismo, a Enciclopédia e os estudos sistemáticos de música que chegam à península e ilhas, e se estendem pelo resto da Europa.

Morais informa de um manuscrito conservado no Museu da Música de Lisboa em cujo italiano título ressoa um forte eco dessa influência francesa: *Sonate e Canzoncine per Chitarra Francese* (Vasconcelos e Morais, 2003: 33). Também Tyler e Sparks (2002, 219) recolhem o uso geral do termo *chitarra francese* na Itália, especialmente

no Sul, para – segundo afirmam os autores – distinguir a nova guitarra de seis cordas da antiga guitarra *battente* de cinco ordens. Essa transição aconteceria no último terço do s. XVIII, a teor dos documentos que assinalam Tyler e Sparks: um manuscrito em Glasgow do italiano Francesco Conti intitulado *L'accordo della Mandola è l'istesso della Chitarra alla francese, Scuola del Leutino, ossia Mandolino alla Genovese* (c.1770-80) e duas guitarras conservadas de seis cordas (uma de Vinaccia e outra de Fabricatore) feitas em Nápoles em 1785. Uma procura rápida na Internet informa-nos de que o termo “chitarra francese” continua a ser empregado no âmbito popular italiano para referir a guitarra ou viola (I Cantori di Carpino).

Parece, pois, que os adjetivos que acompanham os nomes dos instrumentos guardam relação com a potência cultural, económica e política, em que são cultivados. Nos tempos e lugares em que o império hispânico era hegemónico (s. XVI-XVII) sabemos pela música impressa que era muito frequente a expressão “chitarra spagnuola” e também “guitarra española”. Nos tempos em que a França se impôs na Europa (s. XVIII-XIX) eram os termos *chitarra francese* e *viola francese* os que se empregavam com assiduidade.

Antes de rematar o século a França vai fazer a sua revolução, vai estabelecer a sua Constituição (1791) e com ela um sistema organizativo, o Parlamentarismo, que mais cedo ou mais tarde irá acabar com as monarquias absolutas em todos os territórios europeus. Esse modelo exporta-se ao resto de futuros Estados europeus. Na música, a França irá desenvolver todas as suas facetas musicais e a influir notavelmente no tipo de

agrupamentos e associações culturais em toda a Europa. As principais iniciativas musicais do século XIX, tais como o associacionismo, os orfeões, as bandas de música, a música de salão, as recólicas de música popular para a elaboração de canções, a criação de obras eruditas baseadas nessa música popular, a construção do estudo da música tradicional e da etnomusicologia, são inspiradas na experiência francesa. Imitam-se os nomes e as estruturas musicais: Orfeão, do *Orfeon* francês, e as agrupações de origem militar como as bandas de música. A França também é fornecedora de instrumentos musicais como, no caso da Galiza, a flauta transversal pertencente à família Valladares ou as duas violas originais que se conservam atualmente. Por toda a península soa a música francesa: rigodões, contradanças, rondos, etc. e mesmo a guitarra ou viola começa a ser conhecida em Portugal como *viola francesa*. Por palavras do músico e musicólogo português Manuel Morais (Vasconcelos e Morais, 2003: 32): “Em todos eles [métodos] se faz uso, ou de Viola, ou deste termo acrescido do epíteto de francesa, “Viola Francesa”, ou do seu aumentativo, “Violão.”” A expressão *viola francesa* aparece nos métodos de João Pedro (1800), J. P. S. S. (1839), Manoel Nunes Aguedo (1856), João A. Ribas (1860), Alves Rente (1880), Reinaldo Varella (1890) e em diversas partituras editadas e manuscritas que se conservam na Biblioteca Nacional de Portugal. Ainda que também, como já foi dito, há métodos portugueses nesta época a empregarem o termo *guitarra* como sinónimo de *viola*.

Para *viola francesa* é a música dos dois cadernos com que abríamos este artigo, que conformam uma coleção de peças para guitarra/viola

a contar com uns 126 registos musicais entre obras para guitarra só, para duas guitarras, canções com guitarra, exercícios e outras anotações. Para uma descrição extensa destes manuscritos veja-se Morais e Esteireiro (2012). Nós acrescentamos que ambos os cadernos foram escritos pela mesma pessoa, num momento indeterminado do século XIX que, pelos dados de algumas obras, poderia ser na segunda metade do século, ainda que a cópia tenha incluído muita música da primeira metade. Isto parece indicar uma persistência das partituras no tempo, própria de intérpretes eruditos e colecionadores. Também há marcas de que os fólios foram encadernados depois da cópia e consta nos dois um paginado original. Um dos cadernos, o Ms. 1, contém 34 obras para guitarra só, 6 canções e 1 série de estudos didáticos para o estudo do instrumento, além de uns compassos com música para acompanhar recitados poéticos. Este caderno, ainda que contém um bom número de valsas (10), destaca pelas canções com acompanhamento e a música de ópera, além de outras obras com e sem título, galopes, mazurcas e polcas, marchas, tangos e exercícios. O Ms. 2 contém 84 obras para guitarra/viola mais 2 anotações. Neste segundo caderno, uma das peças tem anotada uma parte de piano. O Ms. 2 é o caderno das valsas (24), danças (14), temas com variações (10) e rondos (6), que também contém outras obras com e sem título, sonatas e sonatinas (3), música de ópera, balletos, passo-dobres, contradanças, barcarolas, hinos e marchas, mazurcas, boleros e exercícios.

Entre as personagens nomeadas nas peças figuram o senhor Duarte dos Sanctos, músico de

órgão, piano e harpa, e um misterioso senhor Fortunato di Napoli. Morais e Esteireiro (2018, 3) indicam que as peças de Duarte dos Sanctos poderiam ter sido transcritas para viola por intérpretes madeirenses. Os autores que figuram explícitos, no meio de uma miríade de obras sem indicação do autor, são o italiano Ermenegildo Carosio (Alessandria, 1866-1928) e o madeirense Manuel Joaquim Monteiro Cabral (Funchal, fl. 1846). A obra de Carosio (*Primi Passi*) determina que a cópia teve de se realizar na segunda metade do século XIX. Além disso, figuram anotadas muitas obras de começo do século. O guitarrista italiano Giuliano Balestra (Roma, 1939) informa-nos em comunicação pessoal do seguinte: O Rondó (Ms. 2, p. 44, n.º 8 do CD) acha-se na primeira parte do Método op. 27 de Ferdinando Carulli (Nápoles, 1770-1841). O Tema com Explicações (Ms. 2, p. 45-47, n.º 30-36 do CD) tem por autor Joseph Weigl (1766-1846), cujo tema *Pria ch'io l'impegno magistral prenda* é tirado da ópera *L'Amor Marinaro* (1797), chamada também *Il Corsaro*, drama *giocoso* em dois atos. Este tema também é utilizado por Carulli no op. 114 *L'Utile e L'Agreable*, e por Beethoven no Trio para clarinete, violoncelo e piano op. 11. Também Brahms, Hummel e Paganini o empregaram nas suas obras. Já nas nossas pesquisas achamos que o tema com variações *O dolce concerto* (Ms. 2, p. 63-65, n.º 19-15 do CD) aparece também publicado para guitarra/viola em 1856 em Nova Iorque, num arranjo de Charles Crozat Converse (EUA, 1832-1918). O tema Carnaval de Veneza, que foi arranjado igualmente por Converse, também aparece no caderno madeirense. O tema com variações *Sur le margine d'un rio* (Ms. 2, p. 25-27, n.º 10-15 do CD), que Balestra

localizou no op. 142 de Carulli e posto para voz e piano por Niccolò Paganini (Génova, 1782 – Nice, 1840), parece ser uma canção veneziana sobre a que o compositor austríaco Sigismund Neukomm (Salzburgo, 1778 – Paris, 1858), assentado no Rio de Janeiro, compôs em 1818 um total de doze variações para piano (Meyer, 2000). Neukomm era organista, compositor, regente, crítico e teórico, trabalhou na corte portuguesa do Brasil onde foi professor da família Real (EICACB, 2017). Parece possível que a sua música chegasse até à Madeira, e ali fosse transcrita para viola, vistos os seus contatos com a elite portuguesa e o Brasil, sendo o arquipélago um ponto chave da navegação atlântica (Esteireiro, 2018).

Contudo, o tema *Sul margine d'un rio* foi muito divulgado durante o século XIX e posto para viola por Felix Horetzki (Horyszów Ruski, 1796 – Edimburgo, 1870) e por George Henry Derwort que publicou o seu método em Londres, em 1825 (Turnbull, 1974: 70). Também compuseram variações sobre este tema Robert N. C. Bochsa (Montmédy, 1789 – Sidney, 1856) e François-Joseph Dizi (Namur, 1780 – Paris, 1840) para harpa, François J. Naderman (Paris, 1781-1835) para harpa e violino, Jean-Théodore Latour (1766-1837) para harpa e piano, Henri Herz (Viena, 1803 – Paris, 1888) para piano, J. N. Hummel (Bratislava, 1778 – Weimar, 1837) para flauta e piano, Neville B. Challoner (London, 1784 – depois de 1835) para piano a quatro mãos, John Parry (poderá ser o harpista galês Bardd Alaw, 1776-1851). Antonio Baldelli (1850-1922) compôs sobre o tema uma canção para voz e piano publicada em 1893 em Bilbao pela Casa Dotésio (BNE, cota: Mp/368/13). Acham-se várias gravações com

data de c.1905 e 1907 na Columbia, na Zonophone, na Gramophone e na Victor (DAHR, 2018).

Estas características dos cadernos madeirenses acham-se nos fundos musicais galegos para guitarra de final do século XVIII e primeira metade do XIX. Dentro do que chamamos de *Biedermeier* galego, encarnado no carácter e contexto da figura literária do Senhor de Montenegro de Valle-Inclán, acham-se na Galiza vários arquivos com música para o nosso instrumento, a maior parte deles formados por partituras manuscritas, realizadas por uma ou várias mãos, em que a música aparece nuns casos copiada à parte e, noutros casos, misturada com obras escritas para outros instrumentos. As principais fontes galegas desta época são os legados musicais das famílias Valladares (Vilancosta), Berea e Torres Adalid (A Corunha), mais os dois cadernos de música para viola, o Caderno do Francês (Ponte Vedra) e o caderno com a música de Arizpachoga (Lugo).

Os mais semelhantes aos cadernos madeirenses são os três últimos. O Caderno do Francês, chamado assim por incluir um bom número de canções da época da Francesada (1808-1814), contém mais de 60 obras para viola, voz e viola, duas violas e exercícios. Este caderno é uma reunião de música manuscrita e copiada por várias mãos, encadernado com posterioridade no volume que hoje se conserva. Além dos exercícios e melodias sem acompanhamento, o caderno contém 30 obras para viola e 29 canções com acompanhamento, entre as que há contradanças, glosas, marchas, valsas, minuets, rondos, sonatas, peças de autores identificados como Miguel García (Padre Basilio), Federico Moretti e Ramón Bonrostro, não identificados como J. Miguel M. B.,

e uma moineira.

Quanto às obras sem autor conhecido no Caderno do Francês destaca a Sonata escrita para viola de seis cordas, que se estende por várias páginas e desenvolve a escritura chamada de 'violínica', típica da época. Divide-se em três andamentos, o primeiro, em Lá M e 2/4, não tem indicação de tempo, o segundo, em Lá m e 3/4, é um *Adagio* e o terceiro e último, em Lá M e 2/4, é um *Allegro*. O estilo lembra as sonatas para cravo de Domenico Scarlatti (1685-1757), compositor napolitano que residiu em Lisboa, Sevilha e Madrid grande parte da sua vida. Também lembra o estilo dos contemporâneos de Scarlatti, o português Carlos Seixas (1704-1742) e o padre Antonio Soler (1729-1783), aluno de Scarlatti em Madrid, de quem se conserva uma obra no Arquivo Valladares para dois violinos e, provavelmente, alguns instrumentos do contínuo. A Sonata parece escrita para tecla e, pela falta de notas graves, poderia ser uma cópia para guitarra da parte da mão direita de uma sonata para cravo. Pela página do *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM) vemos que várias sonatas de Soler para cravo foram impressas em Londres por Robert Birchall (1750-1819) em torno a 1796. É possível que através da conexão londinense se popularizaram estas peças depois da morte do autor. Pensemos que boa parte dos pianos conhecidos até agora na Galiza durante a primeira metade do século XIX vinham da Inglaterra. Do mesmo modo, o repertório pianístico surtia-se, entre outras, de partituras impressas em Londres, como se vê nos arquivos de música das famílias Adalid e Berea. Talvez por esse motivo Scarlatti e Soler fossem referentes musicais, se

não diretos, sim próximos e ainda não esquecidos no final do s. XVIII.

O caderno conservado na catedral de Lugo contém o *Allegro* de Juan de Arizpachoga, publicado por Castro de Gistau, amigo de Domingos Bomtempo, em Paris no começo do século XIX, mais nove peças para viola entre as que há contradanças, valsas, pastorelas e outras peças sem título. Foi copiado possivelmente por um violinista da catedral que seria também intérprete de viola, como era habitual nos músicos do final do século XVIII e do começo do XIX (Suárez-Pajares, 1995). A partitura está assinada por um tal Vila, que na documentação da catedral aparece como Luís Vila Ozores, capelão de vela e primeiro violino da capela de música. A versão copiada por Vila Ozores difere da publicada por Castro de Gistau nalguns pormenores. Mais bem parecem duas versões da mesma obra, a primeira talvez transcrita de cor ou copiada de uma outra versão, e a segunda já preparada para publicar em Paris. Se assim tivesse sido, Arizpachoga teria aprimorado resoluções pontuais, notas do baixo, ritmos, mesmo alguns compassos que faltam na primeira e foram acrescentados à segunda versão. Isto colocaria provisoriamente a nossa versão do *Allegro* de Arizpachoga bem nos começos do s. XIX. Porém as notícias do copista Vila Ozores são posteriores. Ele trabalhou na catedral lucense nas décadas de 1840 e 1850, talvez já estivesse lá nos últimos anos da década de 1830. Como a composição do *Allegro* é anterior a todas essas datas, parece que estariam em circulação várias versões ou modificações interpretativas da versão publicada.

E, finalmente, está o caderno de Fernando de

Torres Adalid, segundo filho do empresário Martín de Torres Moreno radicado na Corunha. Estudada primeiro pela musicóloga e pianista Margarita Soto Viso, depois pelas musicólogas Carolina Queipo e Laura Touriñán, a família Adalid destacou na primeira metade do século XIX pelo bom número e a qualidade musical dos seus membros. Primo dos irmãos músicos Torres Adalid era Marcial del Adalid, um dos grandes pianistas galegos. Além de aprender o negócio paterno, Fernando de Torres cultivou-se como intérprete de viola e deixou um caderno manuscrito com 42 peças para viola só. Na biblioteca familiar, porém, acham-se mais obras de música de câmara com viola, o que indica que a sua arte não se reduzia a um estudo solitário, mas fazia parte da atividade musical geral da família. No seu caderno deixou muita música operística do momento: Bellini, Donizetti, Verdi, Ricci, e também música de balé, como a obra *La Ondina*, provavelmente do italiano Cesare Pugni (1802-1870), estreada em 1843. Esta obra aparece impressa nos fundos musicais da família Canuto Berea, possuidores de uma das lojas de música mais antigas e importantes da Galiza, situada na mesma cidade da Corunha. O arranjo para viola é de T. D., provavelmente Tomás Damas, sendo a impressão feita na loja de Mascardó em Madrid. Quanto à música de ópera, Queipo (2007) relaciona a intensa atividade teatral e operística na Corunha com a sua comercialização posterior em forma de música para viola. O mais provável é que estas obras impressas se vendessem na loja dos Berea, aberta na primeira metade do século XIX, e assim se transmitissem, sobretudo pela via manuscrita, entre as e os intérpretes corunheses e galegos. Por estes e ou-

tros dados, a música para viola revela-se nesta época como um dos principais motores da música galega.

Quanto aos autores, no Álbum de Fernando de Torres figuram os maestros do momento como Fernando Sors, Dionísio Aguado, Federico Moretti, Trinidad Huerta, Tomás Damas, e também Florencio Gómez Parreño, Luis López Muñoz, Miguel Carnicer e o compositor Baltasar Saldoni, autor de um dos dicionários de música mais importantes do século XIX (Suárez-Pajares, 2008). Entre outros, também aparece Antonio Gutiérrez González, um dos discípulos de Aguado (Briso, 2018). A coleção contém valsas de Johann Strauss (Viena, 1804-1849) e rigodões de Phillip Musard (Tours, 1792 – Paris, 1859), um bom número de temas com variações, valsas, boleros e sicilianas, marchas e fantasias, uma sonata e uma jota, além de música espanhola para o teatro. Estes repertórios revelam, em todos os fundos galegos, uma grande influência da música teatral na música para viola durante o final do século XVIII e a primeira metade do XIX.

Por último, o fundo musical da família Valladares, com mais de setecentas obras para vários instrumentos, é o nosso maior arquivo de música para viola da primeira metade do século XIX com aproximadamente 130 obras (Orjais e Rei-Samartim, 2010; Rei-Samartim, 2009, 2011 e 2018). Nele, além do repertório já conhecido, conservam-se várias peças fundamentais para a viola galega, como o Vilancico, a Alvorada, a Moinheira e as obras compostas por Avelina e Marcial Valladares, sendo a peça de Avelina, a primeira descoberta e conservada, composta por uma mulher e violista galega no século XIX.

Referências Bibliográficas

- Abreu Bertodano, J. A. (1751). *Colección de los tratados de paz. Parte VII*. Madrid: Antonio Marín, Juan de Zúñiga y la Viuda de Peralta. Disponível em www.books.google.es.
- Alonso González, C. (1998). *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Arriaga, G. (1983). "Prólogo" em Murcia, s.d. (1984). *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*. Madrid: Arte Tripharia.
- Borges de Castro, J. F. (1856). *Collecção dos Tratados, Convenções, Contratos e actos públicos celebrados entre a Coroa de Portugal e as mais potencias desde 1640 até ao presente*. Lisboa: Imprensa Nacional. Disponível em www.books.google.com.
- Boyd, M. e Carreras, J. J. (1998). *Music in Spain during the eighteenth century*. Nova Iorque: Cambridge University Press.
- Briso de Montiano, L. (2018). "Una parte de la biblioteca personal de Dionisio Aguado en el legado de Rosario Huidobro" em *Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, 12, 114-164.
- Calero, R. C. (1983). *Da fala e da escrita*. Ourense: Galiza Editora.
- Carles Amat, J. (c.1761). *Guitarra española y vandola, en dos maneras de guitarra castellana y catalana de cinco órdenes*. Girona: Joseph Bró. Disponível em <https://archive.org/details/guitarraespanola0000amat>.
- Cintra, L. (1971). "Nova proposta de classificação dos dialectos galego-portugueses" em *Boletim de Filologia*, XXII, 81-116. Reeditado em (1983). *Estudos de Dialectologia Portuguesa*. Lisboa: Sá da Costa Editora, 117-163.
- Coelho, E., Silva, J., Sousa, J. e Tavares, R. (2012). *Qvid Tvnae?. A Tuna Estudantil em Portugal*. Porto, Viseu e Lisboa: CoSaGaPe.
- Colección de los Tratados de paz, alianza, comercio, etc. Ajustados por la Corona de España con las potencias extrangeras* (1796). Madrid: Imprenta real. Disponível em www.books.google.com.
- Constitución Política de la Monarquía Española* (1812). Disponível em: http://www.congreso.es/portal/page/portal/Congreso/Congreso/Hist_Norm

- as/ConstEsp1812_1978/Const1812.
- Coromines, J. (1980-1991). "Guitarra" em *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* (3, 278-279). Madrid: Gredos.
- Coromines, J. (1980-1991). "Vihuela" em *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* (5, 812-814). Madrid: Gredos.
- Correia, N. (2003). *Somos todos hispanos*. Lisboa: Notícias Editorial.
- Delume, C. (2003). *Méthodes & Traités. Série I. France 1600-1800. Guitare*. Vol. 1. Bressuire: J. M. Fuzeau.
- Dell'Ara, M. (1988). *Manuale di storia della chitarra 1: La chitarra antica, classica e romantica*. Ancona: Bèrben.
- Discography of American Historical Recordings*: Columbia matrix 3122. Sul margine d'un rio / Enrico Giordani (2018). Em *Discography of American Historical Recordings*. Disponível em: https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/2000138679/3122-Sul_margine_dun_rio; Gramophone matrix 11126b. Sul margine d'un rio / Ines e Taki (2018). Em *Discography of American Historical Recordings*. Disponível em: https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/1000004157/11126b-Sul_margine_dun_rio.
- El Áncora* (1903). "El Eco" em Lisboa. Ponte Vedra: 2 de outubro, 2. Disponível em: www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es.
- El Diario de Pontevedra* (1899). En el Casino. Ponte Vedra: 13 de maio, 2. Disponível em: www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es.
- Esteireiro, Paulo (2018). "Música" em *Aprender Madeira – Dicionário Enciclopédico da Madeira*, dir. José Eduardo Franco. Disponível em <http://aprendermadeira.net/musica/>. Acedido em 30/11/2018.
- Ferandiere, F. (1771). *Prontuario músico para el instrumentista de violín y cantor*, Málaga. Disponível em: <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.cmd?id=1000742>.
- Fundação Fernando Blanco de Lema (2007). *Olladas nostálgicas*. Cee: Fundação Fernando Blanco de Lema.
- Gaceta de Galicia* (1885a). Santiago de Compostela: 12 de maio, 2. Disponível em www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es.
- Gaceta de Galicia* (1885b). Santiago de Compostela: 15 de maio, 2. Disponível em: www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es.
- Gaceta de Galicia* (1889). Santiago de Compostela: 9 de dezembro, 3. Disponível em: www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es.
- Gaceta de Galicia* (1896a). Santiago de Compostela: 6 de novembro, 2. Disponível em: www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es.
- Gaceta de Galicia* (1896b). Santiago de Compostela: 1 de dezembro, 2. Disponível em: www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es.
- Garcitoral, A. (1945). *Interpretación de España. Historia y sociología*. Buenos Aires: Editorial Claridad.
- Hall, M. (1980). Facsimile edition and introduction. *Joan Carles Amat. Guitarra española (c.1761)*. Mônaco: Editions Chanterelle.
- I Cantori di Carpino* (2018). Disponível em: <https://www.cantoridicarpino.it/glistrumenti/>.
- La Correspondencia Gallega* (1898). Miscelânea Provincial. Ponte Vedra: 24 de fevereiro, 2. Disponível em: www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es.
- La Idea Moderna* (1899). Desde Mondoñedo. Lugo: 16 de março, 2. Disponível em: www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es.
- Landín Tobío, P. (1999). *De mi viejo carnet*. Ponte Vedra: Deputación Provincial de Ponte Vedra.
- Lazzi, G. (2002). *Rime e suoni per corde spagnole. Fonti per la chitarra barocca a Firenze*. Firenze: Edizioni Polistampa.
- Leal, A. (1882). *Portugal, antigo e moderno. Décimo volume*. Lisboa: Editora de Mattos, Moreira e Cardoso. Disponível em: https://genealogiafb.blogspot.com/2015/02/portugal-antigo-e-modernodicionario_27.html.
- Liceo Brigantino* (1883). Velada del dia 4. Corunha: 10 de março, 7. Disponível em: www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es.
- López-Aydillo, E. (1923). *Los cancioneros gallego-portugueses como fuentes históricas. Con un glosario de voces del gallego arcaico*. Reimpressão em 2008. Valladolid: Maxtor.
- Machado Álvarez, A. (1974). *Colección de cantes flamencos*. Madrid: Ediciones Demófilo. Original de 1881

- publicado em Sevilha e consultado na Biblioteca da USC.
- Maravall, J. A. (1981). *El concepto de España en la Edad Media*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.
- Meyer, A. de C. (2000, junho). "O catálogo temático de Neukomm e as obras compostas no Brasil" em *Revista Eletrônica de Musicologia*, 5(1). Disponível em: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMV5.1/vol5-1/neukomm.htm#Adriano-.
- Morais, M. (Ed.). (2003). *Cândido Drummond de Vasconcelos: Coleção de Peças para Machete (1846)*. Casal de Cambra: Caleidoscópio.
- Morais, M. (2007). "La viola de mano em Portugal (ca. 1450 – ca. 1700)" em González, C. (Coord.). *Estudios sobre la vihuela*. Madrid: Sociedad de la Vihuela.
- Morais, M. e Esteireiro, P. (2012). "Two Madeiran Manuscripts from the 19th Century for Classical Guitar" em Esteireiro, P. (Coord.). *Música para Viola. Music for Classical Guitar*. Funchal: Direção Regional dos Assuntos Culturais.
- Oliveira, E. V. D. (1966). *Instrumentos musicais populares portugueses*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Orjais, J. L. e Rei-Samartim, I. (2010). *Ayes de mi país. O cancionero de Marcial Valladares*. Baiona: Dos Acordes.
- Picado, R. T. P. (2004). *Rojão: Um prelúdio português no século XVIII*. Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade.
- Polanyi, K. (2012). *A Grande Transformação. As origens políticas e econômicas do nosso tempo*. Lisboa: Edições 70.
- Pragmática o Edicto del Emperador contra los Comuneros dada em Bormes el año 1520 (1521)*. Transcrição disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/bib/historia/CarlosV/7_1_14.shtml.
- Queipo Gutiérrez, C. (2007). "La ópera italiana y la música para guitarra decimonónica de un fondo desconocido coruñés" em *El futuro de las humanidades*, 103-110. Betanços: Imprensa Lugami.
- Rei-Samartim, I. (2009). "Notas sobre quatro peças para guitarra do Arquivo Valladares" em *Boletim da Academia Galega da Língua Portuguesa*, 2, 191-200.
- Rei-Samartim, I. (2011). "Um cancionero estradense" em *A Estrada. Miscelânea histórica e cultural*, 14, 251-259. Disponível em: <http://dspace.aestrada.com/jspui/handle/123456789/587>.
- Rei-Samartim, I. (2018). "O arquivo de música da família Valladares. A guitarra" em *A Estrada. Miscelânea histórica e cultural*, 21, 287-310.
- Resolución de 28 de julio de 2005, de la Subsecretaría, por la que se da publicidad al Acuerdo del Consejo de Ministros, de 22 de julio de 2006, por el que se aprueban las Directrices de técnica normativa. *Boletín Oficial del Estado*, n. 180, 29 de julho de 2005, 26878-26890. Disponível em: <https://www.boe.es/boe/dias/2005/07/29/pdfs/A26878-26890.pdf>.
- Romanillos Vega, J. L. e Harris Winspear, M. (2002). *The vihuela de mano and the spanish guitar. A dictionary of the makers of plucked and bowed musical instruments of Spain (1200-2002)*. Guadalajara: Sanguino.
- Saramago, J. (1986). *A jangada de pedra*. Lisboa: Caminho.
- Sardinha, J. A. (2010). *A origem do fado*. Vila Verde: Tradisom.
- Schlegel, A. e Lüdtke, J. (2011). *Die Laute in Europa 2: lauten, gitarren, mandolinen un cistern. The lute in Europe 2: lutes, guitars, mandolins and citterns*. Menziken: The Lute Corner.
- Sérgio, O., Carvalho, J. A. e Nunes, A. M. (2011, 26 de março). "Fado Canção d'Amor" em *Guitarra de Coimbra IV* (blogue). Disponível em: <https://guitarrasdecoimbra2.blogspot.com/search?q=Reynaldo> (consultado em 18/11/2018).
- "Sigismund Neukomm" (2018) em *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa633440/sigismund-neukomm>.
- Suárez-Pajares, J. (1995). "Las generaciones guitarrísticas españolas del s. XIX" em Casares, E. e Alonso, C. (Aut.). *La música española en el siglo XIX (325-373)*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Suárez-Pajares, J. (2008). *Antología de guitarra I. Piezas de concierto (1788-1850)*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Tobalina, E. (2013-2014). *Leopoldo de Urcullu (1797-1839). Obra completa para guitarra*, I e II. Barcelona: Tritó.
- Turnbull, H. (1974). *The guitar from de renaissance to the present day*. Londres: B. T. Batsford. Disponível em www.books.google.com.

- Tyler, J. e Sparks, P. (2002). *The guitar and its music from de Renaissance to the Classical Era*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Urcullu, J. d. (1820). *Relación histórica de los acontecimientos más principales ocurridos en La Coruña, y en otros puntos de Galicia en febrero y marzo de este año, con el objetivo de restablecer la Constitución política de la monarquía española, que felizmente rige*. Corunha: Imprensa de Iguereta. Disponível em: www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es.
- Varella, F. D. (1806). *Compendio de musica theorica e pratica, que contem breve instrucção para tirar musica; lições de acompanhamento em orgão, cravo, guitarra, ou qualquer instrumento... e methodo de afinar os mesmos*. Porto: Antonio Alvarez Ribeiro. Disponível em <http://purl.pt/64>.
- Villar Rodríguez, J. (2003). *La guitarra española* (2.^a ed.). L'Hospitalet de Llobregat: Clivis Publicacions.