

**CONTEXTO E PROBLEMÁTICAS DAS MAIS ANTIGAS  
GRAVAÇÕES DE GUITARRA SOLO CONHECIDAS.  
A GUITARRA DE SEIS CORDAS E A PRESENÇA ÍBERO-AMERICANA NO *EDISON  
PHONOGRAPH MONTHLY***

**PABLO LEE FOREST SANTIAGO SARAIVA**

**Dissertação**

**de Mestrado em Artes Musicais: Estudos em  
Música e Tecnologias**

**(Abril, 2017)**



Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Artes Musicais: Estudos em Música e Tecnologias, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Isabel Pires.



## Resumo

PABLO LEE FOREST SANTIAGO SARAIVA

Palavras-chave: guitarra, cilindros Edison, ibéricos e íbero-americanos, gravações, Fonógrafo, popularidade.

Este trabalho trata da quantidade de registos de guitarra solo no período mais intenso da produção de cilindros, e explica variáveis desta quantidade a partir da capacidade de gravação do Fonógrafo e da popularidade da guitarra.

São tratadas de forma tão detalhada quanto a documentação primária existente e acessível permite, as gravações anunciadas pelo periódico *Edison Phonograph Monthly*. Para a facilitação do acesso e melhor compreensão deste objeto, este trabalho desenvolve-se em duas partes.

A primeira parte trata da introdução do aparelho no quotidiano, detalha historicamente o periódico de Edison no seu trabalho nos países com maior contribuição na gravação da guitarra, e por fim, descreve um panorama histórico da popularidade e da tradição do instrumento nas referidas localidades.

A segunda parte apresenta a participação da guitarra através de listas extraídas directamente do periódico de Edison, a considerar a guitarra como acompanhamento, como integrante em ensembles e como solista, entre outros. Enfatiza as gravações solo, detalhando as obras, compositores e intérpretes, assim como refere alguns dos registos áudio. Estes registos áudio, na sua maior parte, encontram-se disponíveis em linha, em diferentes páginas de arquivos e outras instituições relacionadas com a preservação deste património.

Com estas duas secções, este trabalho oferece um panorama sobre a guitarra, sobretudo como solista, no contexto em que se desenvolviam as primeiras tecnologias de gravação e reprodução de som. Trata-se de um importante período da história do instrumento, acontecido pouco após a consolidação no seu modelo atual, e um pouco anterior a um período em que ampliou largamente sua popularidade sobre novos territórios.



## Sumário

Resumo .....	5
Sumário .....	7
Introdução .....	8
1. Panorama Histórico .....	11
1.1. A publicação de Edison.....	11
1.2. O Fonógrafo Como Novidade.....	14
1.2.1. Percepção, consideração e possibilidades do fonógrafo. ....	14
1.2.2. A música desponta como produto .....	19
2. Edison Phonograph Monthly .....	22
2.1. Mexican National Phonograph Company (e Cuba) .....	24
2.2. Compania Edison Hispano Americana .....	28
2.3. Amberol records.....	30
2.4. Blue amberol records .....	32
3. Guitarra .....	35
3.1. Europa .....	38
3.1.1. Espanha .....	42
3.1.2. Portugal .....	47
3.1.3. Inglaterra .....	52
3.2. As Américas .....	54
3.2.1. México.....	55
3.2.2. Estados Unidos.....	60
4. A Guitarra No Periódico .....	72
4.1. As citações recebidas .....	72
4.2. A guitarra não é mencionada, mas o instrumento está presente .....	92
4.3. Alguns dos guitarristas no Periódico.....	95
5. As Gravações de Guitarra Solo .....	98
5.1. Sebastian Hidalgo.....	98
5.2. Amalio Cuenca.....	100
5.3. Octaviano Yáñez .....	104
5.4. Reynaldo Varella.....	107
6. Conclusão.....	110
7. Bibliografia .....	112
8. Anexos .....	133

## Introdução

*The Phonograph and How to Use It*: “a guitar or mandolin does not give satisfactory results” (The National Phonograph Company, 1900, p.158).

O estudo dos registos áudio de guitarra existentes e relativos ao período das primeiras gravações sonoras, está entre os principais fatores para a compreensão de um dos momentos mais marcantes na história do instrumento. Estes registos históricos são relevantes para a compreensão de processos que levaram a guitarra a atingir a popularidade que apresenta hoje entre as mais diversas conjunturas sociais. As poucas décadas entre as primeiras experiências que resultaram no Fonógrafo e a consolidação da indústria fonográfica encerram explicações e clarificações para a grande expansão da guitarra em popularidade, assim como para o seu reconhecimento tanto no meio popular quanto no ambiente académico. Nomeadamente, importam os ficheiros áudio, detalhando técnicas de execução e interpretação do instrumento naquele período, e as diferenças, semelhanças e influências estilísticas entre diferentes comunidades e escolas. Com efeito, o estudo da consolidação da guitarra de seis cordas, a sua proximidade com o período das primeiras gravações realizadas por Edison em Fonógrafo, levou-nos a questionar se existiu uma relação de influência, à época, entre a popularização da tecnologia da guitarra e aquela da gravação.

Entretanto, não há um conhecimento aprofundado das primeiras gravações da guitarra. E a participação do instrumento como solista naquelas primeiras gravações parece pequena face à popularidade que já apresentava em algumas regiões. Interessa-me estudar o desenvolvimento das gravações da guitarra em função da tecnologia da época, e sistematizar esta documentação, incluindo áudios, textos, fotografias, etc. de modo a haver um conhecimento mais detalhado do registo documental sobre estas gravações. Sobretudo a recolha de fontes primárias e a articulação da informação nelas contidas a fim de conhecer a realidade da época em termos da tecnologia de gravação e da tecnologia da guitarra.

A partir destas fontes tem sido possível conhecer um pouco do panorama musical e dos primórdios da indústria fonográfica especificamente centrada na guitarra, assim como a popularidade dos músicos e a divulgação musical em níveis regional e internacional.

Assim, este estudo que apresentamos agora relaciona dois campos de pesquisa sobre a guitarra:

1 - a guitarra nas gravações em cilindros Edison, destacando a primeira década do século XX;

2 - o panorama histórico do instrumento em sua chegada ao período das gravações.

A bibliografia sobre estes dois aspectos tem avançado substancialmente na medida em que cresce a disponibilização em linha de acervos públicos, institucionais e coleções privadas. Contudo, ainda percebemos dificuldades de se encontrar informação sistemática sobre estas gravações num mesmo documento, por serem as gravações geralmente tratadas caso a caso, por grupos de interesses específicos em determinados guitarristas, ou países, ou inventores, etc.

Destes dois campos, mostra-se um pouco mais complexo o dos cilindros, pelas dificuldades de acesso aos ficheiros áudio, visto que muitos destes objetos - cilindros - já se deterioraram a ponto da perda total do registo áudio. Devido à fragilidade física do objeto, mesmo que bem manuseado, é provável que alguns dos cilindros de guitarra nem mesmo existam mais.

No campo histórico, a guitarra é amplamente estudada, especialmente o século XIX, período que determina muito do ambiente que o instrumento teria no crescimento intenso da comercialização dos cilindros - a primeira década do século XX. Neste campo, novas descobertas tem detalhado melhor a trajetória da guitarra, permitindo algum entendimento do seu potencial comercial no período dos cilindros.

Este estudo pretende aclarar parte desta conjuntura, apresentando alguns números sobre as gravações de guitarra e sua relação com a popularidade do instrumento naquele período.

Metodologicamente, iniciamos o trabalho pela recolha e categorização das gravações com guitarra incluídas no periódico *Edison Phonograph Monthly* (a partir de agora, referido apenas como Periódico), como acompanhamento, ensembles e solista. Também a recolha de todas as outras referências feitas ao instrumento para além das gravações, tais como propagandas, comentários sobre artistas, etc.. Paralelamente, recolhemos referências exteriores ao Periódico, sejam gravações ou textuais que citem a guitarra, e que contribuam

para construirmos o contexto a partir do Periódico. Embora estas fontes exteriores não sejam o foco central do nosso trabalho, elas são preciosas para confirmar ou infirmar algumas das informações presentes no Periódico, sendo que permitem igualmente contextualizar aspectos diversos. Posteriormente, organizamos este material em listagens.

Em seguida, apresentamos o panorama histórico da guitarra nas regiões mais presentes entre estes dados recolhidos, e registamos detalhes do trabalho do Periódico no seu comércio com estas regiões. Nesta etapa, ampliamos a coleta de dados, através de coleções (áudio e texto), biografias dos músicos (relativas ao período delimitado por esta pesquisa), literatura sobre as primeiras tecnologias de gravação e reprodução sonora, fóruns, história e documentação de outras editoras, repercussão das produções, etc.

Para este trabalho escolhemos centrar-nos nas publicações do período estudado. Sem negligenciar os estudos e escritos mais recentes, decidimos fazer um levantamento das fontes primárias, baseando o nosso estudo essencialmente nelas. Estas fontes embora abundantes em número, só raramente se encontram sistematizadas, assim, o trabalho de estudo destas fontes revelou-se complexo nomeadamente na confirmação de datas e apuramento com certeza de alguns factos.

Assim, o nosso texto está organizado em 5 Capítulos. O primeiro apresenta detalhes sobre o Periódico de Edison e a forma como o abordaremos, em seguida algumas das primeiras impressões gerais despertadas no público pela nova tecnologia, e por fim, o período em que a indústria fonográfica se organizava tendo a música como grande produto. O segundo Capítulo destaca o Periódico, concernente ao comércio com as regiões mais relevantes na participação com a guitarra e, de maneira básica, as três diferentes gerações de cilindros (Gould Moulded, Amberol (4 Minutes), e Blue Amberol). O terceiro Capítulo expõe um panorama histórico da guitarra nos países mais relevantes dentro dos dados recolhidos, como por exemplo o México, Espanha e Portugal, além dos Estados Unidos e, por suas ligações culturais e históricas, a Inglaterra. O quarto Capítulo apresenta a guitarra no Periódico, especificada em suas diversas aparições, e em seguida com ênfase no detalhamento das gravações. O último Capítulo ressalta os guitarristas que contribuíram com gravações solo.

## 1. Panorama Histórico

Iniciaremos esta contextualização histórica destacando o intervalo de tempo entre a consolidação da guitarra com seis cordas e, quase que em simultâneo, os primeiros avanços tecnológicos que resultaram na indústria fonográfica.

Observaremos o período em que viveu a primeira geração de guitarristas a marcar-se na história com a guitarra já praticamente consolidada sobre o modelo usado nas gravações, modelo que ainda se mantém hoje<sup>1</sup>. Ferdinando Carulli (1770 – 1841), Fernando Sor (baptized 1778 –1839), Mauro Giuliani (1781 –1829), Dionisio Aguado (1784 –1849) e Matteo Carcassi (1792 –1853), estão entre as primeiras grandes referências desta nova guitarra de seis ordens simples, guitarristas cujo repertório e métodos são ainda hoje largamente executados.

Ainda a respeito deste momento histórico, lembramos que um dos relevantes nomes na história destas tecnologias sonoras foi o francês Édouard-Léon Scott de Martinville, com seu Fonoautógrafo a registar as ondas sonoras em fumo sobre um cilindro, um aparelho que preparava o caminho para o Tinfoil<sup>2</sup> de Edison, porém incapaz de reproduzir o som. A patente de Scott é de 1857<sup>3</sup>, e apenas cerca de vinte anos depois, em 1877, Edison apresentou sua patente do Fonógrafo<sup>4</sup>.

### 1.1. A publicação de Edison

O periódico *Edison Phonograph Monthly* foi publicado entre Março de 1903 e Dezembro de 1916, para uso exclusivo da National Phonograph Company na sua actividade comercial, e anunciou neste período quatro guitarristas com *Guitar solos*. O Periódico cobriu

---

<sup>1</sup> Aqui destacámos o uso de seis cordas, além do uso de metal na fabricação das cordas, e a adoção da Clave de Sol e regularização do diapasão. Ver Capítulo 3.

<sup>2</sup> A primeira geração dos Fonógrafos de Edison é frequentemente chamada de "Tinfoil". Os aparelhos funcionavam ainda sem os cilindros de cera, usando em vez disto finas lâminas de metal (normalmente Estanho) sobre um mandril, e nas quais as vibrações sonoras eram registadas.

<sup>3</sup> Scott depositou a aplicação para sua patente em 24 de Março de 1857. (Feaster, 2010, p. 13)

<sup>4</sup> Executed: 12/15/77. Applied: 12/24/77. Issued: 02/19/78. Patent No.: 200,521. (Edison rutgers)

o principal período da produção de cilindros, iniciado pouco após o lançamento do *label Edison Gold Moulded Records*<sup>5</sup>, mantendo-se até ao momento em que os discos se tornaram o formato standard do mercado fonográfico. Além disto, esta publicação destaca-se por sua ampla cobertura territorial e pela ligação direta com Thomas Alva Edison.

A abrangente popularidade que a guitarra possui no período em que a indústria de gravação se desenvolve, nomeadamente no período dos cilindros, poderia sugerir que sua participação naquelas gravações pudesse ter sido mais frequente do que de facto se constata da documentação existente. Contudo, considerando a guitarra e o Fonógrafo histórica e acusticamente, é possível inferir algumas razões para esta aparente pequena participação do instrumento como solista nos primórdios do registo áudio. A guitarra consolidou o seu modelo<sup>6</sup> atual não muito antes daquelas gravações, e apesar da sua rápida popularização nos Estados Unidos ter sido quase simultânea à popularização do Fonógrafo, sua sonoridade era pouco adequada, por questões acústicas, à capacidade de captação do novo aparelho. A modesta participação da guitarra como solista, em mais de uma década de publicação, pode assim dever-se à questões tecnológicas por um lado e à falta de tradição do uso do instrumento em boa parte do território americano por outro. Claro, estes dois aspectos, apesar da sua relevância, incluem-se numa equação mais complexa da qual veremos algumas variáveis.

No Periódico, a proporção entre informações relativas aos Estados Unidos e aquelas relativas às produções em outros países foi-se alterando à medida que a indústria avançava. Com o aumento do número de gravações e da cobertura territorial da National Phonograph Company, a oferta de gravações em cilindros tornava-se cada vez mais direcionada para comunidades específicas. O Periódico trabalhava cada vez mais com a produção americana, enquanto aumentava o número de suplementos a esta publicação, especificamente destinados a outros mercados. Crescia o número de gravações que eram anunciadas apenas em suplementos - caso de alguns solos que veremos - mas o Periódico continuou a informar

---

<sup>5</sup> Efetivou-se a produção em larga escala, com o uso de Matrizes para duplicação dos cilindros.

<sup>6</sup> Referimos, principalmente, o uso de seis cordas (ou seis ordens simples). A guitarra consolidou-se com as seis cordas na primeira metade do século XIX, mas sua tradição já vinha em alguns povos, inclusive ibero-americanos, desde os antepassados do instrumento na Renascença. Apesar da linha “evolutiva” do instrumento ser relativamente clara desde as quatro ordens na Renascença, a definição com as seis ordens simples parece ter representado uma mudança mais profunda que as anteriores ao facilitar a introdução do instrumento no universo melódico e, principalmente, contrapontístico. Mais detalhes serão apresentados no Capítulo 3.

sobre o comércio internacional da Companhia. Enorme quantidade de anúncios foi feita através dos *Forms*<sup>7</sup>, mas restringimo-nos ao publicado diretamente no Periódico, pois sendo estes *Forms* contabilizados aos milhares, ultrapassariam largamente a condição de cobertura deste trabalho.

Desta forma, trataremos o Periódico referindo-nos à sua apresentação da guitarra, não como elemento que traga em si o exato panorama do uso do instrumento no período dos cilindros, mas apenas como um elemento bastante representativo, pelo período de subsistência, pela abrangência cultural e pela ligação direta com Edison, importante nome desta história.

Devemos ter em conta que as informações no Periódico eram muitas vezes submetidas ao mercado, e frequentemente o *marketing* destacava-se mais que a real apresentação de conjunturas. Este mesmo princípio deve ser aplicado a outras publicações que trabalhavam para a promoção da música, de instrumentos, artistas, enfim, de elementos ligados mais ou menos diretamente à guitarra e seus registros sonoros.

Quanto à busca pela “primeira” gravação de guitarra solo em cilindro, tanto quanto de outros instrumentos, aproxima-se mesmo da impossibilidade. Os aparelhos de cilindro de Edison, diferente daqueles para discos, permitiam as gravações domésticas, incluindo reutilização dos cilindros, raspando-os e regravando-os, e certamente gravou-se muito desta forma, sem oferecer catalogações (originais) ou qualquer tipo de documentação além do próprio cilindro. Apesar dos problemas de conservação, reutilização, e durabilidade dos cilindros, aliados à pouca eficácia da guitarra no seu registro na tecnologia que era o Fonógrafo não anteciparem a possibilidade de existência de muitas novidades, ainda há expectativas pela descoberta de novas gravações.

---

<sup>7</sup> Os *Forms*, assim como o próprio Periódico, informavam aos comerciantes desde comunicados sobre prazos, equipamentos, regulamentações e lançamentos até às gravações sendo produzidas e disponibilizadas. O próprio Periódico tratou os *Forms* por diferentes nomes, as vezes chamando-os catálogos, ou suplementos. O primeiro *Form* anunciado no Periódico foi o N.º 375 (EPM, 1903a: 4), e o último o N.º 3321 (EPM, 1916j: 5).

## 1.2. O Fonógrafo Como Novidade

*The Phonogram*<sup>8</sup> no seu primeiro volume, 1891, trouxe do *far West* um documento bastante antigo unindo a guitarra e o Fonógrafo, e a publicação destacou o fato também dentro da atmosfera de avanços tecnológicos que fascinava muitas pessoas, com invenções modernas aliviando sofrimentos. Um filho, frente à consternante doença da mãe, e por ser esta muito afeita à música, ofereceu-lhe "the harmonies in which she delighted" (MacRak, 1891: 17). Com a natural perda de qualidade sonora dos cilindros, até pelo desgaste das próprias execuções, o filho organizou algumas gravações na própria cidade, e daí podermos assim ter um que se considera ser dos registros mais antigos que cá apresentamos do cordofone neste contexto: "Several masters of the guitar and mandolin rendered Spanish arias, which were exactly reproduced by the phonograph" (MacRak, 1891: 17).

As apresentações do novo aparelho ao público suscitaram, e por vezes combinaram, uma atmosfera científica e ao mesmo tempo quase circense, levando cientistas à admiração e leigos aos desmaios. Num momento histórico em que o aparecimento de novidades científicas deixava de ser uma raridade, a relação entre pessoas e música, manifestada nos mais diversos campos da atividade humana, entrava também na ciência do entretenimento.

A correspondência entre os sons reais e os reproduzidos pelo Fonógrafo, quanto ao grau de fidelidade ao real motivou diferentes opiniões. Até onde o fascínio se combinava com uma escuta fria, e de que forma as intenções percebidas no registro sonoro podiam importar mais que uma perfeita simulação de um fenómeno acústico, são questões que ocuparam já diversos estudos. Muitos comentários foram registados e exemplificam estas relações, em personagens com diferentes graus de proximidade com a música e com a tecnologia. Observamos este delimitado período histórico destacando que entre aqueles desmaios iniciais e o último ano de publicação do periódico, decorreram apenas cerca de 30 anos.

### 1.2.1. Percepção, consideração e possibilidades do fonógrafo.

Edison imaginou alguns usos específicos para o Fonógrafo, e a sua lista de dez sugestões para essas utilizações foi amplamente divulgada. Pouco sugeriu de entretenimento,

---

<sup>8</sup> *The Phnogram* foi um periódico criado com a união de companhias fonográficas dos Estados Unidos. Incluiu The North American Phonograph Co. e a American Graphophone Co.

e quanto à música, apareceu duas vezes na famosa lista. “4 - Reproduction of music [...] 6 - Music-boxes and toys” (Library of Congress(b)). (Ver Anexo C).

Apresentaremos alguns documentos escritos sobre o Fonógrafo relativos ao período em que começou o seu efetivo processo de popularização, cerca de uma década após a sua invenção. Por volta de 1890, depois de vários melhoramentos na tecnologia e pouca atividade efetiva de gravação, entre várias propostas surpreendentes e especulações sobre as possibilidades de uso do aparelho, a música começou rapidamente a assumir o papel mais importante entre os produtos sonoros.

Neste contexto, começamos a apresentação destes documentos com uma referência a um dos mais ilustres músicos da época. Em 1889, J. Brahms escreveu a Clara Schumann, e nessa carta citou o Fonógrafo.

We live here now under the sign of the phonograph, and I had the opportunity to hear it often and in comfort. You will have read plenty about the new miracle or will have had it described for you; once again it's as though one were living a fairy-tale. (Avins, 2001, p. 671)

Os mexicanos, já na passagem do século XIX ao XX, consideraram o uso do Fonógrafo como serviço dos correios, o que poderia combinar grande utilidade e popularização ao aparelho. *The Phonogram* comentou o envio, “The cylinders are to be sent in the mails as first-class matter” (MacRak, 1891: 9), e observaram que esta iniciativa seria muito mais popular em países com altos índices de analfabetismo, diferente dos Estados Unidos “where comparatively few who desire to use the mails cannot read or write” (MacRak, 1891: 9). Os aparelhos deveriam ser usados por remetentes e destinatários, claro, mediante pagamento, excetuando-se quem possuísse seu próprio aparelho. O jornal diário *La Patria de Mexico* também noticiou a ideia, além de comentar a grande melhoria na praticidade de manuseio do aparelho, desde o modelo visto na última Exposição de Paris. “Ahora ya no serán precisos conocimientos especiales para manejar el aparato, bastará con apretar un botón para que funcione [...] podrá guardarse en un sobre el *fonograma* y enviarlo por correo como una carta cualquiera” (Paz, 1891a: 2). A mesma ideia foi noticiada anos mais tarde em Espanha, quando a revista quinzenal *Boletín Fonográfico y Fotográfico* também destacou o uso para iletrados, e lembrou que o *fonograma-carta* permitia “una conversación de tres minutos” (Reviewer, 1900: 10).

Como usual com muitas novas tecnologias, o Fonógrafo despertou profecias sobre o sepultamento de outros meios de comunicação, bem como imagens futuristas. Segundo *La Patria de México*, especulava-se sobre Edison ter tido a ideia de fundar um periódico sonoro, em que os textos eram gravados em som<sup>9</sup>, “con gran entusiasmo de los ciegos y con protesta de los sordos [...] El periódico ha sustituido en cierto modo, al libro, y el teléfono y el fonógrafo suprimirán la prensa” (Paz, 1891b: 3). O jornal mexicano *El Correo Español* indagou se muitas das novas invenções não poderiam ter já existido na antiguidade. Dizendo-se pouco crente em matéria de mistérios, afirmou o periodista sobre sua primeira vista do Fonógrafo: “recordé un aparato exactamente igual: pero no la época ni el lugar donde le viera. Quizás haya sido habitante del planeta Jupter y en él presenciara tan estupendas cosas, de las cuales guardo reminiscencias en mi memoria” (Elizalde e Alvarez, 1891: 1).

Em 1891, quando o aparelho começou a efetivar industrialmente o seu potencial musical, *El Correo Español* noticiou a novidade entre os ingleses, a enfatizar a facilitação do acesso à música e aos grandes artistas, pagando-se para isto uma moeda de dez cêntimos. O jornal ainda destacou que na Inglaterra tinham aproveitado o Fonógrafo para uma nova invenção que “llama la atención por lo sencilla é ingeniosa. El aparato esta colocado en una sala en donde los catálogos están á la disposición del auditorio y comprende un sin número de piezas que el público puede pedir” (Kador, 1891, p. 2). Enfatizando o potencial musical oferecido, dizia que os maiores artistas da Europa já haviam gravado e que já era grande o número de reproduções.

*The Etude Magazine*, em 1891, comentou a possibilidade de poder vir a ser possível executar-se música em conjunto à distância, onde músicos em vários locais poderiam interpretar música ouvindo-se através do telefone, e apresentou este contexto músico-tecnológico introduzindo-o com o Fonógrafo e o Telefone. Observou também algo que mostrar-se-ia um aspecto importante para a música, o facto de que as gravações dos artistas poderiam tornar-se modelos para alunos. Segundo o Periódico, “It is well known that the phonograph will record the playing and singing of the artist and thus give the teacher a model rendition for his pupils to work up to” (The Etude, 1891, p. 227). Em 1892, a *Music: A Monthly Magazine* também se aproximou deste aspecto, que acabou por se desenvolver naturalmente dentro deste novo ambiente musical e tecnológico, e que, como poucos,

---

<sup>9</sup> Uma espécie de audio-journal.

influenciou profundamente as práticas e concepções musicais em termos de interpretação: *musical interpretation*. A publicação observou, tendo o instrutor preparado um registro artístico do que deve ser estudado pelo aluno: “let a careful study of each phrase and its interpretation, including rhythm, tempo, accent, quality, power, light, shade, equality, evenness, and all its effects and relations to other phrases, etc., be made” (Goodwin, 1892, p. 146). Neste mesmo artigo, a *Music: A Monthly Magazine*, aproveitando que os preços se tornavam aos poucos razoavelmente acessíveis, observou mais uma nova possibilidade para o estudo da música, mas também o cuidado a ter com um problema frequente; as rpm<sup>10</sup>: “the number of revolutions of the main shaft at the time of taking the record must be carefully noted in order to keep the pitch of reproducing uniform” (Goodwin, 1892, p. 145). A revista destacou ainda, dentro de um uso “inteligente” da nova tecnologia, a utilidade para o desenvolvimento de um entendimento estético e ético da música. Seria sugerido também o treino auditivo, com ditados musicais ou melodias gravadas para o aluno transcrever, considerando-se que este método daria ao aluno grande condição para reconhecer relações tonais.

Também 1892, quase uma década antes que se produzissem gravações em escala industrial, a capacidade de eternizar elementos musicais já fascinava. Rubinstein menciona Ligt como a “culmination of all virtuosity. It is much to be regretted that the phonograph was not yet invented in the years 1840-1850, in order to receive and perpetuate his playing for later generations, who have no conception of real virtuosity” (Rubinstein, 1892, p. 98).

*The Opera Glass* anunciou uma ilustração do “curious instrument” chamado Phonograph, sobre o qual muitos já conheciam os méritos, mas ainda não o haviam ouvido. O periódico observou ainda a faculdade of *listening*, além da capacidade de repetir em “the next minute, or the next year exactly, with every tone and inflection, and do it a thousand times if wanted” (The Opera Glass, 1894b: 123). A enfatizar a capacidade de registrar detalhadamente os sons, publicou ainda um depoimento sobre a ideia de se ouvir e reconhecer o instrumentista na gravação, dada a carga interpretativa que o aparelho era capaz de reproduzir. Referindo-se a um anúncio do aparelho, com o nome de Walter Emerson, que com suas performances havia encantado grandes públicos e, apesar da sua morte, ainda emocionava plateias, o periódico comentou: “who has heard his wonderful cornet solos as

---

<sup>10</sup> Rotações por minuto (Revolutions per minute).

given back by the Phonograph, and realized that Emerson but realize, too, the pathos of such an echo. It is immediately sad, this listening to the dead again” (The Phonograph, 1894a, p. 8).

Ainda 1894, sobre o entendimento da relação entre a música americana e europeia, Louis Lombard fez uso do Fonógrafo como metáfora. “Now our music is but a faint echo of Europe. It resembles it only as the phonograph does the human voice Frauds can not be detected by our public, and standards in music should be established by the highest authorities.” (Lombard, 1894, p.154).

Também em 1894, uma publicação em Coimbra dá conta do “homem-electrico”. O “robô” era um manequim, que, segundo o periodista, andava normalmente enquanto durasse sua carga elétrica, além de mexer os lábios ao cantar. “As musicas são cantadas por um phonographo que tem na cabeça” (Homem electrico, 1894, p.2). O autor apresentava a novidade gratuitamente em Nova Iorque, mas pretendia uma turnê internacional por dinheiro.

Ao observarmos, hoje, a sensação da fidelidade sonora do aparelho para o ouvido daquela época, ou ao menos para o público em geral, vemos mostras do quão profundo foi o impacto da reprodução sonora, mais que de sua fidelidade acústica. Já com a indústria fonográfica em plena atividade, em 1905, encontramos referências que servem de exemplo da confiança que o aparelho despertava. A *Revista de Aragón*, destacando a fidelidade do aparelho, além de incluir a nova fotografia no seu texto, escreve metaforicamente que o real papel de um historiador frente à falta de serenidade seja como um Fonógrafo, “sea como una especie de fonógrafo que devuelva los ecos de la vida pasada, consignados en documentos, sin aparecer jamás su personal impresión, [...] vistas fotográficas sin que los materiales que recubren la placa sufrieran alteración alguna” (Izquierdo, 1905: 199).

O ano de 1895 é o ano da introdução do motor elétrico nos aparelhos e do lançamento do Edison Home Phonograph, este ainda com o mecanismo *clock work*<sup>11</sup>. Este é também o ano em que começou a organização do que seria a National Phonograph Company, que lançaria o *Edison Phonograph Monthly*. Esta linha divisória, com o uso da eletricidade, não era facilmente discernível para muitas pessoas, e ainda em 1902, perguntariam se a

---

<sup>11</sup> *Clock work*, à corda: é um mecanismo que aproveita a energia duma mola enrolada manualmente, girando uma chave conectada a uma catraca que torce a mola.

eletricidade era usada no Fonógrafo durante a gravação. A questão foi publicada na *Scientific American*, que respondeu: “The phonograph is not an electrical apparatus, except that an electric motor is often employed to turn the cylinder. It can be turned by hand if any one prefers to do so. The phonograph is entirely an acoustic apparatus” (Munn & Co, 1902b: 99).

Em 1897 eram já as gravações de música que dominavam a “indústria sonora”, mas esta tecnologia continuava a ser usada em demandas noutras situações. Segundo publicação da Oliver Ditson Company, a combinação entre o Fonógrafo, o Telégrafo e a bateria elétrica sugeriu novas perspectivas para surdos: “Professor McKendrick of Glasgow is credited with having discovered a method by which the deaf can hear and enjoy music quite as much as their more favored neighbors who are possessed of normal hearing” (Deland 1897, p. 8).

Mesmo com o Fonógrafo e a indústria fonográfica musical sendo já multinacionais, o Periódico propriamente dito mantinha-se direcionado também para outros fins. Em 1904, sugeriu o uso do aparelho no atendimento ao público: o uso em portas de lojas que acionariam o aparelho ao serem abertas, quando o cliente “looks around and sees no one in view the machine begins as follows: 'Do you want to see the proprietor? Well, just have a chair and I will call him” (EPM, 1904b: 12). Ou como o Sr. Albert E. Lauten, que “arranged a device [...] which enables him to put a Record on a Phonograph in his store and enables any user of the telephone to hear it almost as satisfactorily as he would if in the store. (EPM, 1904b: 10).

Edison insiste ainda em 1913 na capacidade de gravação doméstica que o Fonógrafo oferecia. Apelava ao registo de momentos afetuosos como uma das mais importantes capacidades do aparelho, infelizmente pouco compreendida. Segundo o Periódico, nem mesmo os vendedores haviam percebido o real valor da capacidade da gravação doméstica, e entendiam que o *Home Recording* estava ainda no seu primórdio. “When its value becomes recognized, as it surely will, those who purchased an Edison Phonograph will be glad they made their choice of a machine that will record for them in their homes” (EPM, 1913h: 10).

### **1.2.2. A música desponta como produto**

Por volta do ano 1890, as *Automatic Slot Machines* já tinham começado o seu percurso de grande popularidade, e já se mostrava quase inevitável à indústria fonográfica a

opção pela música. O fascínio e o entretenimento musical mostravam-se mais promissores que os demais fins imaginados originalmente para o aparelho.

A relação entre Fonógrafo e a música foi vista também de uma maneira mais íntima que a simples capacidade de reprodução. A apresentação do Fonógrafo como um "instrumento musical" foi um argumento recorrente, e o Periódico trabalhou nesse sentido: "We wonder if Dealers realize that of all the musical instruments now in existence none should find their way into as many homes as the Phonograph" (EPM, 1903g: 10). Sugeriu então a proposta curiosa de que diferentemente de instrumentos que requeriam meses de treino para um uso satisfatório, como "violin, banjo, or other solo instrument [...] the Phonograph requires no skill whatever—anyone may play it" (EPM, 1903g: 10).

Uma vez consolidada esta tecnologia, além de todo o já citado conjunto de possibilidades que cercavam este novo aparelho, o Fonógrafo também alterou o panorama dos profissionais que tinham o som como elemento fundamental de trabalho. A gravação criara novas possibilidades, contudo, esta tecnologia de gravação possuía suas peculiaridades, pois não era igualmente eficaz para todos os tipos de som a gravar: a capacidade de gravação e qualidade do som gravado dependiam das características das diferentes fontes sonoras, e desta forma a gravação acabou por impor também algumas restrições. Este panorama surge entre os músicos, desde o princípio, como um fator que alteraria consideravelmente os méritos para atingir o reconhecimento artístico ou, simplesmente, o sucesso.

O Edison's Laboratory, em Orange, New Jersey, já ocupava então um prédio completo apenas para as gravações de cantores, música instrumental, solos e registros de voz falada. Ray S. Baker, em 1899, já cita os "novos profissionais" da gravação, e registou o aparecimento de uma nova categoria, uma vez que o Fonógrafo "has developed its own especial singers and players. Some soloists and talkers, who have never been able to make a success on the stage, have earned a peculiar and valuable reputation of their own among the users of phonographs" (Baker, 1899, p. 270). Segundo o autor, alguns cantores e músicos ganhavam já boas quantias em dinheiro<sup>12</sup> com estas gravações.

---

<sup>12</sup> O autor menciona que artistas recebiam, em geral, um dólar por cada canção ou peça, e poderiam fazer entre 20 e até 50 gravações em um dia. Outros autores mencionam diferentes remunerações, mas podemos considerar com normalidade estas variações, submetidas às diferentes regiões e economias, à popularidade dos artistas, ao tipo de empresa a gravar, etc., enfim, aos fatores normais em negociações. Em outros textos, achamos referências também ao pagamento por cada seção de gravação.

Quanto à guitarra neste período, a sua crescente popularidade em nada podia afetar a sua pouca compatibilidade com o Fonógrafo, e a presença como solista seguiu nesse contexto. Entretanto, como o grande público raramente se concentra nos detalhes dos acompanhamentos das canções populares, focando a sua atenção nos solistas ou cantores, havia um menor rigor com a qualidade sonora das gravações dos acompanhamentos. O instrumento começou então a ter considerável sucesso como acompanhamento de cantores, e mesmo nas situações em ensemble onde se mantivesse como instrumento acompanhador. Ainda assim, a guitarra ficou bastante restrita às comunidades que nutriam afeto pelo instrumento, principalmente os ibero-americanos.

## 2. Edison Phonograph Monthly

Destacamos inicialmente a presença de um total de 182 gravações com guitarra no Periódico: contabilizamos 142 de origem ibérica e ibero-americana. Destas, 118 foram mexicanas.

Nas 182, encontramos 12 solos, 30 duetos com mandolim, e 23 no contexto da música havaiana.

THE Edison Phonograph Monthly owes its birth to the belief by this Company that some means of keeping in closer touch with the Jobbers and Dealers has become a necessity. The Company also believes that the trade will at once recognize the advantage of a medium that shall at least monthly keep it informed concerning Phonographs and Records. (EPM, 1903a :1)

As gravações sonoras em cilindros iniciaram-se antes do lançamento do Edison Phonograph Monthly, e é importante lembrar que o lançamento do Periódico não deu início a uma nova numeração de série dos cilindros, tendo-se continuado a existente. A primeira gravação anunciada no Periódico foi a "8377 Selection from The Sultan of Sulu *Introducing Since I First Met You Peerless Orchestra*" (EPM, 1903a: 2).

Glenn Sage refere-se aos números de catalogação e seus respectivos períodos, para as Edison *two-minute wax records*. Especificam, então, 1 ao 7403 entre 1897 e 1899, 7404 ao 7650 em 1900, 7651 ao 7999 em 1901, 8000 ao 8281 em 1902, 8282 ao 8573 em 1903. O autor acrescenta ainda: "Edison cylinders date before mid-1902 if brown wax and afterwards if black wax. Many brown wax titles were reissued after 1902 as black wax often using the same selection number" (Sage, n/a).

Novas gerações de cilindros trouxeram necessidades novas, mas também oportunidades comerciais de tornar gravações de sucesso ainda mais chamativas. Em 1904, o Periódico refere que algumas gravações comercializadas precisavam ser por vezes refeitas, e em alguns casos eram regravadas por outros intérpretes. "The march of progress in the manufacture of Edison Gold Moulded Records renders it necessary from time to time to make

over certain selections, listed in the catalogues" (EPM, 1904i: 7). Segundo o comunicado, nestas situações o mesmo cuidado, ou às vezes ainda mais, era tomado nas novas gravações, e em alguns casos a nova versão poderia mudar consideravelmente em relação à original. Estas mudanças podiam chegar ao ponto de num mesmo registo, que antes tinha sido registado como solo, ser relançado com acompanhamento de orquestra. Tratava-se portanto de novas versões e nem sempre de simples reposições da versão anterior.

Também em 1904, o Periódico anunciou que a National Phonograph Company tinha estabelecido fábricas tanto para produzir os equipamentos como os próprios cilindros e duplicar as gravações, em Berlin, Paris e Bruxelas, e "also established a selling office in Berlin" (EPM, 1904f: 7), ações que abarcavam até o Reino Unido e a Rússia. Anunciou também estar em andamento a abertura de um escritório em Paris que controlaria as vendas dos Fonógrafos e gravações da Edison em França, Espanha e Portugal. Contudo, esta estrutura ainda levaria algum tempo para se efetivar. Em Novembro o Periódico ainda registava suas limitações face à procura dos comerciantes de Portugal, entre outros países europeus. "Inability at present to meet the demand for Records in the languages spoken by the greater number of persons is the only reason why every language is not represented in the catalogue of Edison Gold Moulded Records" (EPM, 1904k: 3).

O Periódico registou o constante crescimento dos negócios na Austrália e nas suas colónias, assim como na República do México, "(both showing in the past year an increase of business representing nearly 100 per cent, over the preceding year), it has been found necessary to open distributing depots at Sydney, N. S. W., and Mexico City, Mexico" (EPM, 1905k: 3). Esta decisão representava, no caso mexicano, uma grande proximidade com a guitarra. Refere também que em Austrália havia mais Fonógrafos *per capita* que nos Estados Unidos, e que a situação no México era praticamente a mesma que a australiana.

O representante Raphael Cabañas havia partido de Nova Iorque a 12 de Outubro para visitar importantes cidades no México e deveria chegar à Cidade do México em 15 de Novembro. O estabelecimento de uma filial importante no México foi reflexo da busca pelos mercados ao Sul dos EUA, uma expansão sobre os demais países de língua espanhola, algo muito positivo para a guitarra. Antes de instalar-se no México, a Companhia já havia anunciado "A representative of our Foreign Department now traveling in Cuba and Porto Rico" (EPM, 1905f: 12). Também antes do Periódico anunciar suas bases em México,

publicou “Mr. Stevens says that business in the Foreign Department is excellent; that Mexico is one of the best talking-machine countries there is; that Cuba is also very good, and that they have recently entered into Jamaica” (EPM, 1905i: 5).

O Periódico tratou Cuba e o México como sendo quase um só mercado. Ao considerar os seus *Export Business*, relatou, “We have sold thousands of machines in Mexico and Cuba and have an agent out now who is making a grand tour of South America” (EPM, 1905g: 11). Auto-promoção ou não, estes anos da primeira década do século XX foram registados com otimismo. “We expect this year's foreign business to be three or four times greater than that of last year, which in turn was more than twice as great as that of the year before.—*Talking Machine World*” (EPM, 1905g: 11).

### **2.1. Mexican National Phonograph Company (e Cuba)**

Como já vimos, os elos comerciais relativos aos registos áudio entre EUA e México são anteriores ao lançamento do Edison Phonograph Monthly. Um pequeno indicador deste panorama é a correspondência escrita na Califórnia, em Junho de 1903, por Thoma H. Leonard, com orgulho do seu grande emblema niquelado com as palavras Edison Phonograph Agent. Na sua correspondência publicada pelo Periódico, Thomas apresentou-se como um dos mais antigos agentes no Oeste, e havia comprado Fonógrafos ainda da North American Co. Disse, de si próprio, “I am well known all over this State and parts of Mexico” (EPM, 1903e: 7).

Mais um indicador desta unidade mercadológica que gira à volta do México, vemos quando o Periódico listou 72 gravações, somando 143 já anunciadas da série mexicana, e as direccionou para a região do México e Estados vizinhos, inclusive “printed in a combined English and Spanish arrangement in order to afford non-Spanish speaking dealers an opportunity of knowing something about them” (EPM, 1905c: 10).

Meses antes de anunciar a abertura do escritório mexicano, o Periódico já explicitava o tratamento da região hispânica como uma unidade mercadológica. Edison trabalhava na sua divulgação conectando México, Cuba e Estados americanos na fronteira com o México, onde viviam populações mexicanas. Em 1905, ao anunciar as restantes 160 Masters, de um total de 303 registos mexicanos, comunicaram que “These titles will appear in the next editions of the

Foreign and Numerical Record catalogues. They will also appear in a special catalogue of Mexican selections. This catalogue has been prepared especially for use in Mexico and Cuba” (EPM, 1905f: 10). Além disto, um pequeno suplemento foi impresso para uso no Sul dos Estados Unidos.

Em Janeiro de 1906 o Periódico apresentou os endereços dos escritórios na Cidade do México e em Sydney, ambos já em atividade. Nomeadamente, sobre o México, “branch of the National Phonograph Co. is now in full operation. It is located at Calle Prolongacion del 5 de Mayo, No. 67-77 [...] under the direction of our Foreign Department with Rafael Cabanas as local manager” (EPM, 1906a: 7). Em Março, o Periódico deu mais informações sobre a sua expansão mexicana: “The Mexican National Phonograph Co. was incorporated in New York State last month [...] Its capital stock is \$25,000 and its incorporators are William E. Gilmore, Alphonse Westee and John F. Randolph, all of Orange, N. J.” (EPM, 1906c: 6).

O escritório mexicano parece ter encontrado um campo extremamente fértil para os negócios, e a guitarra apareceu em grande quantidade no acompanhamento de cantores. Quanto aos quatro guitarristas anunciados no Periódico com gravações de *guitar solo*, um era mexicano e outro de Cuba. Ainda em 1906, Rafael Cabañas havia dirigido em Cuba uma equipa de profissionais do Recording Department of the National Phonograph Co. (EPM, 1906d: 10). Provavelmente não por coincidência, o escritório foi fechado no início da Revolução que acabou por estender-se em séria luta armada por uma década. “The company's office in Mexico City was closed in February 1911, with provisions that local dealers would thereafter be supplied directly from West Orange. The company was legally dissolved in September 1914” (Edison rutgers, 2016).

O Periódico reproduziu uma reportagem que tinha sido inicialmente publicada em Havana pelo *Daily Telegraph*, registando um grande encontro com representantes da imprensa de Havana e concessionárias (para comercialização de Fonógrafos) na capital cubana e regiões circundantes. Foram recebidos pelo gerente mexicano, Rafael Cabañas. O Periódico, em Maio de 1906, referiu-se a um “temporary Edison laboratory” que havia sido aberto cerca de três meses antes: “Contracts were made with bands, orchestras, instrumental quartettes, trios, duettists and soloists. The schedule of recording engagements was made up and the work of taking the Records started” (EPM, 1906d: 10).

Em 1907, dentro do bom movimento comercial com o México, foram gravados dois solos de guitarra com Sebastian Hidalgo, além de trios, duetos e vários acompanhamentos. Houve grande crescimento deste mercado, tratado cada vez mais como um mercado à parte, onde aumentavam as listas de gravações locais que não seriam comercializadas nos Estados Unidos. Em Março daquele ano, Edison promoveu nova viagem ao México para gravação de mais uma série de cilindros. George Werner viajou no começo de Março para a Cidade do México, “for the purpose of taking another series of Mexican Records by native artists. The recording will be done at the office of our Mexico branch, Avenida Oriente, No. 117, of which Rafael Cabanas is manager” (EPM, 1907d: 7).

O Periódico anunciou em Março de 1907, pouco mais de um ano após a abertura do seu escritório na Cidade do México, a mudança para um espaço maior devido ao rápido crescimento dos negócios. Pode-se deduzir assim a importância dada ao comércio com o México ao considerar o espaço utilizado pela Edison: “the greater part of a large building on one of the main thoroughfares of the city [...] The several floors will be utilized for office, exhibition, stock, packing and shipping rooms” (EPM, 1907c: 4).

Após a sua viagem, no começo de Março, Walter Stevens, gerente do Departamento Internacional, fez uma nova viagem de negócios ao México, a 22 de Abril. “He will pay his first visit to the office of our Mexican Branch, Avenida Oriente No. 117, Mexico City, and will also spend some time looking into general trade conditions in Mexico” (EPM, 1907e: 3). Em Julho, o Periódico anuncia o recente regresso de Walter Stevens, com boas perspectivas comerciais.

Após os anúncios das suas viagens, começo de Março e fim de Abril, Werner tem o seu regresso anunciado, com F. C. Burt, “who have recently spent three months in Mexico City, making nearly two hundred new Records for us” (EPM, 1907g: 14). Neste período é provável que tenham sido realizadas algumas das gravações solo de Octaviano Yáñez, visto que uma delas foi anunciada no Periódico em Dezembro de 1907.

Edison estimulou os seus vendedores a transportar e ter com eles os catálogos completos, inclusive os de língua estrangeira, como sendo isso um importantíssimo fator de venda. Justificaram que não atribuíam essa necessidade ao fato do público estar cansado das “domestic Records [...] but because Phonograph owners who are increasing their store of Records continually, are waking to the knowledge that with our aid they may have the music

of all countries in their homes” (EPM, 1907g: 10). Mencionou o crescimento da procura e da oferta, e destacou as relações com Cuba e México, onde tinham produzido recentemente quase 400 gravações. Tinham, contudo, alguns cuidados com a quantidade crescente de gravações, e desta forma anunciaram a retirada de algumas gravações dos catálogos, em parte pela limitada procura, mas também para fazer possível aos funcionários carregarem todo o material. Apesar de retiradas do Foreign Record Catalogue, continuariam a ser listadas no “Catalogues printed for use in Mexico” (EPM, 1907k: 17). Um mês após o anúncio da diminuição de gravações mexicanas nos catálogos, o Periódico anuncia o mesmo sobre gravações cubanas, mas acrescentou: “We shall, however, carry the entire Cuban list in stock and can fill any orders that may be placed by the trade” (EPM, 1907l: 10).

O Periódico publicou uma entrevista de Walter Stevens sobre as exportações da National Phonograph Co. Nesta entrevista, além de destacar a grande expansão comercial da Companhia, comentou a situação que incluía tanto trazer artistas como enviar técnicos: Em Cuba, estavam a realizar gravações “under the capable direction of Walter Miller, who, you know, stands at the head of the list in his line” (EPM, 1907l: 6). Estavam também a trazer artistas de Buenos Aires para serem gravados em Nova Iorque, e o Periódico explica ainda que poderiam enviar técnicos, mas dada a urgência na realização do trabalho optaram por deslocar os artistas a Nova Iorque. Neste processo, foram gravados dezesseis solos de barítono com Alfredo Gobbi, “which have guitar accompaniment” (EPM, 1909g: 14), anunciados em 1909. Walter Stevens relata em seguida que a Companhia estava a preparar equipas que se deslocassem a outros países para lá permanecer “’shifting from place to place as directed. We find this is the only solution of obtaining foreign Records—lines that are unmistakably of the home flavor—for they mean substantial business present and prospective.’ — *Talking Machine World.*” (EPM, 1907l: 6).

O Periódico anunciou mudanças na direção da sua filial mexicana, a Mexican National Phonograph Co., e trouxe L. L. Lewis<sup>13</sup> para conduzir os negócios. Lewis havia deixado a Lyon & Healy, uma empresa com grande contribuição para a popularização da guitarra e que voltaremos a referir ao tratar o instrumento no contexto dos Estados Unidos. Rafael Cabañas, que havia dirigido os negócios no México por pelo menos dois anos,

---

<sup>13</sup> Não foi possível encontrar referências fiáveis para confirmar os nomes próprios deste senhor L. L. Lewis. Assim, passaremos a tratá-lo apenas por Lewis. O mesmo se deu com os nomes próprios de Geo. M. Nisbett.

retornaria a Nova Iorque para o Departamento Internacional. O Periódico anunciou que Lewis, ex-funcionário da Lyon & Healy já conhecia algo do México, e imaginamos que de alguma forma ele possa ter influenciado (ou potenciado) a forte relação da Lyon & Healy com o comércio dos cordofones. “Mr. Lewis is thoroughly conversant with trade conditions in the Republic of Mexico having been in business in Monterey, Mexico, for some time prior to his accepting a position with Lyon & Healy” (EPM, 1907l: 9).

O Periódico publicou parte de uma reportagem anteriormente produzida pelo jornal *The Mexican Herald*. Nesta, destacaram principalmente o grande esforço necessário e os altos custos envolvidos na produção das gravações: “infinite pains, labor, time and expense that it requires to produce those results that appear to be almost superhuman [...] Many thousands of dollars may be spent upon a single record before it ever becomes of commercial value” (EPM, 1909k: 7).

Na publicação original são dadas mais informações, tendo tratado a grande produção que a filial mexicana da Companhia de Edison tinha estado a realizar com gravações de artistas e bandas mexicanas, incluindo solos de guitarra entre os muitos exemplos. As gravações referidas foram feitas sob a direção de G. Werner, tendo o músico mexicano Arturo Rocha supervisionado as gravações. A filial da National Phonograph Company no país era conhecida como Mexican National Phonograph Company, tendo Geo. M. Nisbett<sup>13</sup> como gerente geral, e teriam uma lista de “1,000 Mexican selections, all the famous bands and leading artists of the country being represented. These include [...] Arriaga, instrumental trio; Octaviano Yañez, guitar solos” (The Mexican Herald, 1909: 5). A matéria trouxe também endereços, nomes e informações sobre a rotina e os procedimentos no processo das gravações, observando serem os mesmos adotados em Orange, N. J.

## **2.2. Companhia Edison Hispano Americana**

Na edição de Agosto de 1907 do Periódico, apareceu pela primeira vez a Companhia Edison Hispano-Americana, com o complemento “515 Viamonte, Buenos Aires, R.A” (EPM, 1907h: 8).

A Rutgers School of Arts and Sciences discute sobre a filial Hispano-Americana, com sede na capital da Argentina, país que parecia, então, o mais promissor na América do Sul.

“This company was incorporated in New Jersey on March 29, 1907, to sell phonographs, records, kinetoscopes, films, and other Edison products. It maintained a branch office in Buenos Aires. The company was dissolved on April 16, 1920” (Edison rutgers, 2016).

O Periódico anunciou, em Julho de 1907, que o Departamento Internacional da National Phonograph Company já trabalhava sobre os preparativos para a abertura do seu escritório em Buenos Aires, La Compania Edison Hispanos-Americana, que deveria operar sobre toda a América do Sul. A companhia havia sido “incorporated [...] with a capital of \$25,000. The new branch will be in charge of Thomas J. Kennedy, who has been connected with our Foreign Department for the past two years. He sailed on April 17<sup>th</sup>” (EPM, 1907e: 3).

Quanto à tecnologia, novos modelos de Fonógrafos continuavam a ser lançados, e os velhos eram retirados do mercado, como foi o caso no momento da electrificação dos motores. O Periódico anunciou que enviaria aos revendedores, no seu *Machine Catalogue, Form N.º.1135*, uma descrição do Edison Alva Phonograph. O Alva foi lançado para suprir a procura por máquinas elétricas que pudessem operar com a corrente alterna, que tinha se tornado de uso corrente para fins comerciais e domésticos na maioria das cidades. "It is regularly fitted with an alternating current motor for use on a circuit of 104 to 115 volts, 60 cycles, 7,200 alternations. Other voltages and frequencies will be furnished on special orders only” (EPM, 1907g: 7). Refere em seguida que, pela procura limitada, os modelos "the Concert, Opera and Oratorio Phonographs (all playing Concert Records)" (EPM, 1907g: 7) foram omitidos no catálogo e que o esforço de venda nos EUA cessaria, e por fim acrescentaram que o Model B Reproducer seria descontinuado.

O Periódico organizou uma campanha para comercialização de Foreign Records, isto por terem considerado que as vendas para clientes de língua estrangeira não eram tão boas quanto poderiam ser, “because they complain that Dealers do not carry the Records, and many Dealers state that their Jobbers do not carry an adequate stock of Foreign selections, and they lose sales because they cannot get orders filled in time” (EPM, 1908b: 13). A listagem presente no Periódico é indicativa da quantidade das vendas em alguns desses mercados: 88 britânicas, 46 chinesas, 60 cubanas, 86 francesas, 199 germânicas, 88 italianas, 14 japonesas, 38 mexicanas, 65 polacas, 61 espanholas. (Ver Anexo D).

Mais informações sobre a produção de Edison pode ser observada alguns meses mais tarde nos catálogos que anunciam 2710 gravações listados nos três *Edison Record Catalogs*, até e incluindo as gravações de junho de 1908. Catalogadas em secções: 1649 no Domestic Catalog, divididas entre vocais e instrumentais, sendo 596 Vocal Solos; 996 no Foreign Catalog; 65 no Grand Opera Catalog. No Foreign Catalog havia gravações em 19 línguas. No Grand Opera Catalog, cinco línguas: “French 4, German 21, Latin 2, Italian 36, Spanish 2” (EPM, 1908f: 13). (Ver Anexo D).

### 2.3. Amberol records

Em Setembro de 1908, o Periódico anunciou o chamado *wax Amberol cylinder, four minutes, 200 TPI (threads per inch)*, dobrando, em relação ao Gold Moulded, o número de sulcos por área, o que possibilitou dobrar também a duração dos ficheiros áudio gravados. Este modelo de cilindro é tratado a partir daqui apenas como Amberol. Os *2-Minute Gold Moulded* passaram a ser chamados *Standard Cylinders*. Os aparelhos originalmente concebidos para cilindros de dois minutos teriam que ser adaptados para acomodar a nova dimensão do sulco<sup>14</sup>.

Os primeiros Amberol foram anunciados em Setembro de 1908, para lançamento em Outubro. Interpretado pela Edison Concert Band, o registo *I William Tell Overture* abriu a lista (EPM, 1908i: 22). Neste momento, os cilindros Standard chegavam ao número de catálogo “10007 Rights and Progress of the Negro” (EPM, 1908i: 21). Em Outubro de 1908, a Advance List apresentou já gravações em ambos os modelos de 2 e 4 minutos.

O Periódico iniciou 1909 destacando a preocupação de Edison com a produção de um cilindro que permitisse regularmente mais de 2 minutos de áudio gravado<sup>15</sup>, mas que fosse compatível com os aparelhos já em uso. Edison e a sua equipa “worked for a long time to

---

<sup>14</sup> “The feed screw mechanism found in all acoustic machines of the time allowed the reproducing (playback) stylus to be brought into direct alignment with the cylinder grooves via a fixed feed screw undergirding it. Consequently, these new ‘4-minute’ cylinders would not play back correctly on phonographs designed for “2-minute” cylinders. Edison subsequently manufactured a machine that enabled one to play cylinders of either groove pitch by simply toggling a switch that engaged a stylus designed for 100 or 200 TPI grooves—the Amberola 1A, introduced in 1909.” (“Cylinder Recordings”, n/a)

<sup>15</sup> Os cilindros anteriores podiam gravar mais de dois minutos, e há gravações que chegaram quase aos quatro minutos, porém não ofereciam esta possibilidade com regularidade suficiente para serem vendidos como um padrão.

perfect a Record that would be used on all existing Edison Phonographs. The Amberol Record is the happy solution of his difficult problem” (EPM, 1909a: 2). O novo cilindro exigiu apenas a adição de um simples acessório, ou *gear*. “Let us put an attachment on your Phonograph or sell you an Edison Phonograph that will play both Records” (EPM, 1909a: 7).

O Periódico explicitou então as expectativas para esse ano, dada a superação dos principais problemas técnicos enfrentados para a introdução do novo cilindro, e desta forma “there should be no obstacles to making enough of both kinds of Records, Amberol attachments and combination Phonographs to meet every demand in 1909” (EPM, 1909a: 2).

Em Janeiro, o Periódico anunciou os planos da National Phonograph Company para “discontinue its European record making plants and to manufacture all of its Records at Orange, N. J” (EPM, 1909a: 4). Desta forma, assim que a fábrica em Orange recebesse as Matrizes de todas as gravações feitas no exterior, seriam paradas as fábricas em Londres, Berlin e Paris. Contudo, esclareceram que os laboratórios de gravação de originais e a formulação de suas listagens, bem como os funcionários de vendas em Londres, Paris e Berlim seriam mantidos.

Dentro desta estratégia, o Periódico informa os revendedores da Companhia sobre cinco catálogos diferentes com o propósito de esclarecer, nos Estados Unidos e Canadá, que a Companhia estava agora em condição de suprir encomendas de todos os Amberol e Standard produzidos noutros países ou em línguas estrangeiras. Os cinco catálogos dão uma boa ideia sobre o público alvo da Companhia Edison, e vieram substituir o Catálogo No. 1525<sup>16</sup>, que incluía as seleções estrangeiras listadas nos Estados Unidos. Apresentaram então os catálogos<sup>17</sup>: *Nº. 1556-British, Nº. 1557-French and French-Canadian, Nº. 1558-German, Nº. 1559-Argentine, Cuban, Mexican and Spanish*, e o *Nº. 1560-Miscellaneous Languages*, incluindo neste último 12 línguas<sup>18</sup>. “The five complete catalogues have been arranged in

---

<sup>16</sup> Foreign Record Catalogue Nº. 1525, contained only 60 Cuban, 38 Mexican and 55 Spanish selections. The Flamenca, Porto Rican, Argentine, Cuban and Mexican departments are made of music characteristic of the several countries [...] Among the instrumental selections in each language are many that will undoubtedly have a considerable sale among Phonograph owners generally, whether or not they are familiar with the Spanish languages. (EPM, 1909g: 23)

<sup>17</sup> O próprio Periódico refere-se a estas publicações usando *catalogue* ou *Form*, como neste caso, em que explicaram a situação dos catálogos e listaram-nos como *Forms*.

<sup>18</sup> “Belgian, Bohemian, Chinese, Hebrew, Holland-Dutch, Hungarian, Italian, Japanese, Norwegian, Polish, Swedish and Welsh.”

much the same style as the catalogue of the Domestic Records, but to each has been added a numerical index, principally for the use of the trade” (EPM, 1909g: 22).

Em Dezembro de 1909, o Periódico esclarece contradições existentes entre as numerações catalogadas dos Amberol e dos Standard, as quais foram apenas detectadas durante a gestão das encomendas<sup>19</sup>. A revista publica então uma lista de números para serem usados nos Amberol Records, a qual mostra acessoriamente alguns indicadores sobre os mercados abrangidos, nomeadamente: americanas 1-4999, portuguesas 5016-5035 e 5039-5499, cubanas 5500-6000, mexicanas 6001-7000, espanholas 8000-8250, havaianas 11500-11549. (EPM, 1909l: 29). (Quadro completo no Anexo E).

Os aparelhos produzidos a partir do lançamento do Amberol permitiam também tocar os modelos Standard de 2 minutos, e Edison publicitou a adaptação dos Fonógrafos antigos aos novos cilindros Amberol. No anúncio encontram-se registados alguns preços relativos à adaptação dos aparelhos, explicando que por: \$4.00, \$5.00 ou \$7.50, “you practically get an entirely new Phonograph out of your old one, one that is able to play the world's best music, reproduced on the longest records ever made and the most perfect playing Records” (EPM, 1909k: 14). Os preços eram os mesmos em todo o território americano: entre \$12.50 e \$125.00 para os aparelhos, e para os cilindros, 35c para Standard, 50c para Amberol, e 75c para o Grand Opera (EPM, 1909k: 15).

Neste período, em 1910, encontramos o último anúncio de uma gravação de guitarra solo no Periódico. Tratou-se da gravação do português Reynaldo Varela. O nome “Guitarra” ainda apareceria muito no Periódico, contudo pudemos apurar que, em grande parte, quanto à sonoridade, se tratava de uma variante do cordofone e não da guitarra tradicional; nomeadamente, tratava-se da *Hawaiian Guitar*.

#### **2.4. Blue amberol records**

Na capa do Periódico de Outubro de 1912, lê-se: “Mr. Edison Announces His New Record—The Blue Amberol”.

---

<sup>19</sup> Estes problemas com catalogações geram igualmente dificuldades no mapeamento destas antigas gravações.

A seguir, segundo o Periódico, Edison apresenta uma novidade de importância incomparável: “The Blue Amberol Records, the Diamond Reproducer, two new types of concealed horn cylinder machines; the disc line and the new Home Recording campaign based on the four-minute outfit make an array of new features” (EPM, 1912j: 3). Desta vez, sem necessidade de adaptação das máquinas e com a manutenção dos preços.

O Periódico indica então esta que foi a última grande revolução dos cilindros. Edison comprou os direitos da patente de Brian E. Philpot, para produzir o novo tipo de cilindro à base de celulose, e em 1912, “introduced his highly successful Blue Amberols (also with a plaster core)” (Blacker, 1984, p. 19). Edison retira os cilindros Standard: “When Edison owners realize the beauty of the Blue Amberol they will be quick to procure the attachments if they have not already done so, particularly in view of the discontinuance of the Standard Record” (EPM, 1912j: 3).

O Periódico anunciou ainda a grande durabilidade de até 3000 reproduções para o novo cilindro. Os Blue Amberol foram anunciados em duas series: “*Regular List*, 50 cents each in the United States; 65 cents each in Canada [...] *Concert List*, 75 cents each in the United States; \$1.00 each in Canada” (EPM, 1912j: 12-13). Tendo sido temporárias, a Grand Opera List após alguns meses deixou de ser destacada nos anúncios, e o mesmo aconteceu com a Foreign Records. Na Domestic List, de Setembro de 1912, encontramos os preços anteriores ao lançamento do Blue amberol: “Amberol Concert —75c each in the United States; \$1.00 each in Canada [...] Amberol—50 cents each in the United States; 65 cents each in Canada [...] Standard—35 cents each in the United States; 40 cents each in Canada” (EPM, 1912g: 15-18.). Edison ainda anunciava Standards Foreign Records para Outubro de 2012, onde constavam cilindros Amberol e Standard britânicos, alemães e franceses e Amberol espanhóis (EPM, 1912j: 19). Ainda anunciou, em Dezembro, Standards para Alemanha (EPM, 1912l: 23).

Na sua segunda lista a anunciar os novos cilindros, o Periódico destaca a continuação da estratégia da Edison de suprir as diferentes necessidades do mercado: “Grand opera, classical songs and instrumental pieces, musical comedy song ‘hits,’ sacred music, popular band selections, quartets, quintets and mixed choruses, vaudeville sketches and coon shouts all find their place” (EPM, 1912k:4).

Uma consequência natural da chegada da nova geração de cilindros foi descontinuarem produtos gravados para os antigos Standard, mas um grande número destes cilindros estava ainda em depósito. Para ajudar a comercialização dos mesmos, Edison realizou uma redução de preços nestes cilindros, passando os mesmos a custar apenas \$0.21. (EPM, 1912l: 3). Neste período, ainda era grande o número de imigrantes de diversas origens a chegar aos Estados Unidos, e o Periódico observou, “In practically every large city there is considerable of a foreign element. Even where this constituency has become Americanized, they retain a love for the songs and the melodies of their native land” (EPM, 1913b: 15), procurando incentivar os comerciantes a estarem atentos nos seus territórios às principais comunidades estrangeiras<sup>20</sup>.

Mais três anos, de 1913 a 1916, ainda seriam registados no Periódico, incluindo o *Edison Disc Phonograph* (Vol. 11), posteriormente *Diamond Disc Phonograph* (Vol. 12). Lembramos novamente que uma enorme quantidade de gravações feita pela Companhia não foi anunciada no Periódico, mas apenas nos suplementos. A guitarra ainda continuaria a aparecer, mas sem o destaque que buscamos neste estudo. Desta forma, mais informações, posteriores ao ano de 1912, ainda serão apresentadas ao tratarmos da guitarra no Periódico, mas quanto ao tópico aqui abordado, encerramos.

Os últimos cilindros anunciados pelo Periódico, para lançamento em Janeiro de 1917, foram, Concert, 28251 Weiss ich Dich in meiner Nähe, *Abs*, e Regular, 3064 A Little Bid for Sympathy—Little Miss Springtime, *Kalman*. (EPM, 1916l: 14).

---

<sup>20</sup> Anunciavam *wax cylinders* mais baratos, em “German, French, Italian, Norwegian, Finnish, Danish, Russian, Polish, Welsh, Swedish, Portuguese, Hungarian, Bohemian, Holland-Dutch, Greek, Hebrew, Chinese and Hawaiian” (EPM, 1913b: 15).

### 3. Guitarra

Na última década do século XVIII, nos países onde a guitarra era um instrumento comum e popular, esta já havia evoluído em direção ao modelo que estaria presente nas gravações um século mais tarde. Nesta evolução, provavelmente o passo mais importante terá sido a standardização das seis cordas, ou seis ordens<sup>21</sup> simples. Demorou ainda assim cerca de um século entre a consolidação desta nova guitarra com seis ordens simples e a sua popularização nos Estados Unidos. É importante notar que os avanços e mudanças no instrumento não se davam simultaneamente em diferentes regiões, e grandes foram as variações entre as regiões abordadas neste estudo.

Muito relevante nesta consolidação e popularização do novo modelo foi o avanço na produção das cordas, com recurso à utilização de metal. A maior potência sonora conseguida com estas cordas facilitou a opção por ordens simples e, conseqüentemente, a exploração mais sutil de sonoridades, além da maior facilidade de afinação. Ora nos finais do século XIX, a nova potência sonora ainda não seria suficiente para que o instrumento possuísse as características acústicas requeridas para uma razoável captação pelos Fonógrafos, e a guitarra solo teria que esperar ainda alguns anos após o nascimento da indústria fonográfica para conseguir impor as suas primeiras gravações solo com nível efetivamente comercial. Lembramos que o uso inicial do metal na confecção das cordas era limitado à cobertura das cordas mais graves, e que o uso de jogos de cordas totalmente em metal só aconteceria posteriormente, já com a indústria fonográfica em atividade. Este uso do jogo de cordas completo de metal foi bastante explorado na *hawaiian guitar*, e possibilitou muitas gravações, mas com uma sonoridade bastante diferente da sonoridade tradicional<sup>22</sup> do instrumento, e que trataremos independentemente da guitarra mais tradicional, objecto do

---

<sup>21</sup> O termo *ordem*, neste contexto, é o mais usado para designar a organização das cordas, ou o número e disposição destas nos instrumentos, termo muito usado já com antepassados da guitarra séculos antes do momento aqui abordado. Atualmente, o instrumento tem seis cordas ou, mais precisamente, seis ordens simples. Na história deste cordofone, foi mais comum o uso de ordens duplas (pares de cordas), ou muitas vezes uma combinação em que geralmente apenas a mais aguda apresentava-se como ordem simple. Em alguns casos, mesmo ordens triplas foram utilizadas.

<sup>22</sup> Neste trabalho, ao tratarmos da execução e sonoridade da guitarra, usaremos o termo “tradicional” para diferenciar do estilo “havaiano” de execução do instrumento. Concernente à mão esquerda pressionando as cordas: com os dedos (tradicional) ou com um *slide* (acessório normalmente de vidro ou metal usado na mão esquerda a deslizar sobre as cordas, e que gera o característico timbre da guitarra havaiana).

nosso estudo. Frank Ferrera foi um dos guitarristas mais populares a gravar a guitarra havaina, de quem trataremos no Capítulo 3. Ele é aqui citado apenas para a contextualização destas sonoridades.

Ferera's sliding glissandos punctuated by staccato melody lines were mostly played on the high melody string to achieve the greatest volume his instrument was capable of. This was typical of other steel guitar players of the time. Acoustic guitarists accustomed to performing for large audiences before the days of microphone had to forfeit all subtlety and delicate nuances. (Gracyk e Hoffmann, 2000, p.121)

As novas possibilidades musicais da guitarra, advindas desta consolidação das seis cordas, em seis ordens simples, permitiram ao instrumento a elevação do seu *status* como solista e o desenvolvimento do trabalho contrapontístico. Mas, importante na popularização do instrumento, as mudanças não anularam as características<sup>23</sup> que davam à guitarra todo o seu marcante apelo popular. Devemos também considerar que este novo padrão se consolidou, definindo o novo instrumento internacionalmente, apenas poucas décadas antes das primeiras experiências com as tecnologias sonoras.

Retrocedamos, então, ao fim do século XVIII para melhor construir a conjuntura histórica que leva este instrumento até ao período das gravações 100 anos mais tarde. O italiano, falecido em Espanha, Frederico Moretti, em 1799, numa das primeiras publicações sobre a guitarra de seis cordas, explica que franceses e italianos usavam ordens simples, por isto as afinavam mais prontamente, e destacou a dificuldade de se encontrarem duas cordas para a mesma ordem que se equilibrassem. Moretti comentou ainda estas questões e recomendou o uso: “Yo sigo este sistema, y no puedo menos de aconsejarle á los que se aplican á este instrumento, habiendo conocido su grande utilidad” (Moretti, 1799, p. 2). São comentários que podem indicar-nos ainda estar o número e organização das cordas na guitarra em processo de efetivação. O autor explicou sobre suas adaptações dos Métodos de Guitarra aos diferentes países em que o publicou:

---

<sup>23</sup> Principalmente, o potencial de agregar facilmente aspectos rítmicos e harmônicos, e a facilidade de tocar-se os primeiros acordes já após pouquíssimo treino.

Aunque yo uso de la Guitarra de *siete órdenes sencillos*, me ha parecido mas oportuno acomodar estos *Principios* para la de *seis órdenes*, por ser la que se toca generalmente en España: esta misma razón me obligó á imprimirlos en italiano en el año de 1792 adaptados á la Guitarra de *cinco órdenes*; pues en aquel tiempo ni aun la de *seis* se conocía en Italia. (Moretti, 1799)

No início do século XIX, a guitarra ainda não gozava de popularidade entre os norte-americanos. Como veremos mais adiante, a guitarra já estava presente nos Estados Unidos por razões relacionadas com a imigração, mas o instrumento só começaria a ser tratado com apropriação pelos norte-americanos em fins do século XIX, principalmente quando as adaptações desenvolvidas por luthiers nos Estados Unidos começaram a ser populares, acabando por tornar a guitarra algo americano.

A ligação entre Europa e América, quanto à guitarra, parece ter-se dado sobre forte influência ibérica. A despeito das disputas bélicas e territoriais, a guitarra mantinha-se como elemento de convivência amigável. Publicações realizadas no México apresentam estes vínculos musicais transoceânicos. O jornal mexicano *La Voz de Mexico* escreveu: “nosotros, después de haber alternado con los portugueses en el dominio de la guitarra, hemos dejado á barberos y sacristanes el monopolio de este instrumento” (Palacio, 1888, p. 2).

Noutra publicação de 1888, quando empresas de Edison já desenvolviam ações em território mexicano e a editora do futuro Periódico começava a operar, o jornal *La Sombra de Artega* usou a guitarra, citando um guitarrista famoso à época, para fortalecer a sua ideia de proximidade entre os distintos continentes: “El maestro Sr. J. Herrera Moro, gimió en la guitarra el precioso minuet ‘Paderewski,’ [...] en la guitarra, es decir, en el instrumento que simboliza la estrecha afección que hoy reina entre México y España” (Carrillo, 1905: p. 340).

Uma publicação de Londres, fazendo um amplo panorama sobre as Américas, citou, nas suas mais de 700 páginas, cinco vezes a guitarra, todas elas ao tratar da *Spanish North America* e a *South America* nos *Spanish Dominions* e *Portuguese Dominions*. Descreveu algo do ambiente musical e social da *Spanish North America*, ambiente de intimidade com a guitarra, mas talvez não tão sugestivo comercialmente: “guitar, violin, and singers, who, in the first described dance, accompany the music with their hands and voices, having always some words [...] would, in Europe, occasion every lady to leave the room.” (Mackenzie, 1830, p. 585). Ao comentar sobre as cantoras, aproximou-se ainda mais da guitarra, dadas as

nacionalidades mais presentes: francês, italiano e espanhol. "In their houses the ladies play on the guitar, and generally accompany it with their voices" (Mackenzie, 1830, p. 585).

Incluiu o cordofone também na *South America; Portuguese Dominions*, citando a atual cidade de Salvador, capital do Estado da Bahia, no Brasil: "there are few houses without the guitar, and all the more respectable families have piano-fortes." (Mackenzie, 1830, p. 681).

Em 1877, ano da primeira patente do Fonógrafo, o periódico mexicano *La Colonia Española* descreveu uma caricatura, intitulada "Concierto de rabadanes", a representar um quadro da política europeia de então, e onde a guitarra figurou novamente identificada à Espanha. No concerto, conduzido sob a batuta de Bismark, "la Inglaterra toca al mismo tiempo el clarinete y el tambor, Francia el trombon y España representada por manola, la guitarra" (La gacetilla, 1877: 2).

Sobre o período referido acima, principalmente na segunda metade do século XIX, apresentaremos na secção 3.2.2 registos americanos mostrando a guitarra ainda numa primeira etapa de popularização.

Também é importante observar que a imagem da guitarra como instrumento popular foi relevante no período em que os Nacionalismos começavam a se fortalecer. Além da aceitação popular, que destacámos na península ibérica e os seus domínios ultramarítimos, a peculiaridade do uso espanhol, e em muito o flamenco, daria a vários compositores, pintores, escritores, razões para recorrer ao cordofone como símbolo cultural.

### **3.1. Europa**

Provavelmente a guitarra de 6 cordas (ordens simples) começou a ser usada com considerável frequência, em alguns locais, já em fins do século XVIII. Len Verrett observa: "I believe the earliest single course 6-string guitars started to be used with increasing frequency around 1785 and started their rise to popularity in the 1790's" (Verrett, N/a, a). Segundo o autor, em 1800 já estava bastante difundida, e em 1808 já contava com várias publicações. Há bons estudos que trazem a cronologia dos desenvolvimentos sobre a guitarra, em diferentes regiões da Europa, contudo, para mantermos o foco no que seja mais essencial

ao nosso tema, apresentaremos mais informações sobre os países mais diretamente envolvidos neste estudo, e destacámos, então, o fato de que estas ênfases não intentam sublinhar pioneirismos, méritos ou preponderâncias entre os países aqui incluídos e excluídos.

No início do século XIX, com importante participação de Frederico Moretti, a guitarra eleva o seu estatuto ao incorporar a escrita utilizada pelos instrumentos orquestrais. Os métodos publicados para aprender a guitarra como instrumento acompanhador nunca desapareceram, mas a sua notação consolidou-se adotando a Clave de Sol e regularizando o diapasão, o que a permitiu a sua participação em círculos musicais distintos. Tyler e Sparks observaram que quatro métodos escritos em 1799 usaram principalmente a Clave de Sol: “notation that had already become standard in Italy and France, reflecting the move among educated Spanish guitarists away from the strumming of chords and towards the plucking of two or more individual parts” (Tyler e Sparks, 2002, p. 234).

Thomas F. Heck, na sua biografia de Giuliani, refere-se a uma crítica escrita por ocasião de um concerto do guitarrista. É mencionado que Giuliani “demonstrated the invention of the 6th string, due to Maestro Fabricatorello in Naples” (Heck, 1995, p. 7). Dados ou não os devidos créditos pela invenção, provavelmente o luthier passou da fabricação de guitarras barrocas de 5 ordens duplas para a guitarra moderna de 6 cordas entre os anos 1785 e 1792. Heck também observou a elevação em importância da guitarra entre os instrumentos, neste caso com a participação do guitarrista: Giuliani “Illustrò l'invenzione della sesta corda fatta dal Maestro Fabricatorello in Napoli; ma la sua grande innovazione si fu quella di applicare alla chitarra qualunque pezzo musicale, qualunque accordo, e di crearvi una infinità di concerti e componimenti” (Heck, 1995, p.234). Outras fontes mencionam que a guitarra de 6 cordas teria aparecido em Viena, Nápoles e Paris simultaneamente, neste mesmo período. Len Verrett afirma que a guitarra de seis ordens duplas “was prevalent in Spain, and the 5-course (10 string) guitar was prevalent in France and elsewhere. At some point in time, double strings went to single strings, and the Spanish model of 6 courses was adopted.” (Verrett, N/a, b).

Já destacámos alguns dos principais nomes entre os primeiros guitarristas a tocarem a nova guitarra com seis cordas, isto é, a guitarra que foi posteriormente gravada por Edison e que temos ainda hoje. Contudo, outros nomes foram muito relevantes para a História do

instrumento, ainda nesta fase de transição e standardização do novo modelo, e para melhor contextualização cronológica lembramos novamente que Edison nasceu em 1847. Destacamos aqui mais alguns nomes, citados por Ignacio Ramos Altamira (2005)<sup>24</sup>. Altamira cita em Viena, Anton Diabelli (1781-1858) e Johan Kaspar Mertz (1806-1856), assim como Luigi Legnani (1790-1877), que colaborou com um dos maiores luthiers da época, Johan Stauffer. Entre os discípulos de Stauffer encontramos C. F. Martin (Ver subcapítulo 3.2.2). Em relação a Paris, Altamira refere Napoleón Coste (1806-1883), discípulo de Sor, e até Hécctor Berlioz (1803-1869) que escreveu várias obras para voz e guitarra. Por fim refere ainda o austríaco Leonard Schulz (1814-1860), e o alemão Ferdinand Pelzer (1801-1860) "editando además entre 1836 y 1839 la revista dedicada en exclusiva a la guitarra, The Giulianad" (Altamira 2005, pp. 60-67).

Thomas Busby, no seu dicionário musical de 1817, apresenta-nos um pouco do panorama no começo do século XIX. As características da *Guitar* são usadas para explicar vários aspectos de outros instrumentos apresentados pelo dicionário, podendo sugerir-nos que a guitarra tivesse já considerável presença na sociedade. O cordofone é citado em várias acepções no dicionário: é importante salientar que os ingleses possuíam a sua própria guitarra, que era bastante distinta da *Spanish Guitar*, apesar de poderem funcionar ambas em diversas situações referidas pelo autor. Observamos que este dicionário não apresenta a palavra *Guittar* (com dois “t”), como é comum em publicações sobre o instrumento inglês. Apresentamos abaixo a definição de guitarra apresentada por Busby<sup>25</sup>.

GUITAR, or *Guitarra*. A stringed instrument, the body of which is of an oval-like form, and the neck somewhat similar to that of a violin. The strings, six in number, are distended in parallel lines from the head to the lower end, passing over the sounding-hole and bridge, and are tuned to the C above Fiddle G, E, its third, G its fifth, and their octaves. The intermediate intervals are produced by bringing the strings, by the pressure of the fingers of the left hand, into contact with the frets fixed on the key-board, while those of the right agitate the strings, and mark the measure. See Frets.

---

<sup>24</sup> Estas cidades não são os locais de nascimento destes guitarristas, mas onde tiveram grande projeção.

<sup>25</sup> No Anexo F, pode ser consultada uma lista com outras menções ao instrumento.

The Spaniards, the reputed inventors of the Guitar, derived the name they gave it, Guitarra, from Cithara, the Latin denomination for almost every instrument of the lute-kind. The people of Spain are so fond of music, and of the Guitar in particular, that there are few, even of the labouring classes, who do not solace themselves with its practice; it is with this instrument that the Spanish gentlemen at night serenade their mistresses; and there is scarcely an artificer in any of the cities, or principal towns, who, when his work is over, does not go to some of the public places, and entertain himself and his auditors with his Guitar. (Busby, 1817, pp. 122-123)

Na Europa, é provável que os ibéricos tenham contribuído de forma relevante para as primeiras gravações de guitarra. "Early recordings were also made in Barcelona and Madrid, where guitars were integral to flamenco and other regional music styles, and in Lisbon, where the *guitarra* and *viola* were part of the fado tradition" (Spottswood, 1996, p. 11). Contudo, as referências aos nomes dos acompanhadores são raras. Em Portugal, o Fado já era uma realidade no período destas primeiras gravações, e se por um lado havia dificuldades económicas de acesso a esta tecnologia, por outro lado a guitarra, ou como é comumente chamada no meio fadista, *viola*<sup>26</sup>, estava fortemente presente no Fado, e é provável que as primeiras experiências, onde se incluem as gravações domésticas, tenham integrado o instrumento.

As gravações de guitarra solo só se tornaram comuns na década de 20. Segundo Spottswood, a respeito dos guitarristas do *Old World*, sabe-se que Segovia começou a gravar em 1927. Pasquale Taraffo gravou para a Odeon em Milão por volta de 1921 e para a Columbia, em New York, em 1929. Guilherme Gomez, que nasceu em Espanha e residiu por alguns anos no México, a partir de 1900, gravou para a Columbia em New York em 1928, e o seu aluno Francisco Salinas gravou para a Columbia em 1926. Spottswood ainda acrescenta, "Recording flamenco guitarists in Spain included Nino Ricardo (Manuel Serrapi, 1909-1972), Miguel Burrill, Ramon Montoya and Manolo de la Huelva" (Spottswood, 1996, pp.11-2).

No período final do Periódico, a guitarra seria mais associada à música de estilo havaiano, com solos da Hawaiian Guitar, mas também duetos e gravações em grupo onde a

---

<sup>26</sup> Dentro do ambiente tradicional do Fado, a guitarra é comumente chamada de viola, e o que é chamado de guitarra, a guitarra portuguesa, é também um cordofone, porém bastante distinto da guitarra (violão) (Ver subcapítulo 3.1.2).

guitarra participou na sua forma de execução tradicional. Quanto à participação ibérica nestas gravações de música havaiana, o próprio Periódico considerou a hipótese da origem ou participação portuguesa no estilo havaiano de execução da guitarra, caso que será mencionado mais adiante.

### 3.1.1. Espanha

“[L]a guitarra, el bolero, la mantilla, el cocido, el brasero, el botijo y otra porción do cachibaches, son nuestros y muy nuestros, estando así reconocido por las potencias, hasta tal punto, quo los extranjeros no conciben un español diligente, antitaurino y que no posea la guitarra más ó monos diestramente” (Parrado, 1894, p. 3).

A Espanha já era, no século XVIII, conhecida pela forma peculiar da execução da guitarra. Tyler e Sparks observam em Espanha, naquele período, dois estilos de tocar guitarra: “When played in the street or in the noisy environment of a Spanish bar, the guitar was usually strummed forcefully, a style that had been known since the seventeenth century as *musica ruidosa* ('noisy music')” (Tyler & Sparks, 2002, 194), além deste, observaram o *court music*, mais dedilhada, com composições mais refinadas, em geral, para a aristocracia. Referências à técnica do *rasqueado*<sup>27</sup>, similares ou idênticas às usadas pelos tocadores flamencos de hoje, são citadas em publicações já para guitarra barroca.

Durante as primeiras décadas do século XIX, em Espanha, continuou a produção de instrumentos tanto com ordens simples como duplas. Este convívio pode, em parte, explicar-se pelos diferentes usos dados às diferentes ordens, simples e duplas, na medida em que a simples se adequava ao novo panorama melódico e contrapontístico, e as duplas eram mais eficientes no acompanhamento de danças, com o seu carácter rítmico e intensidade impressa no *rasqueado*. Estas diferentes maneiras de execução da guitarra eram profundamente enraizadas em Espanha, num contexto aparentemente tão antigo quanto o próprio uso do instrumento, e dos seus antepassados. Como prova desse facto, o Capelão Don Sebastian de

---

<sup>27</sup> No *rasqueado*, um dos mecanismos de execução mais característicos da guitarra, e com uma aplicação ainda mais característica no estilo flamenco, golpeiam-se diversas cordas consecutivas, com a especificidade de movimentar-se os dedos também na direção contrária a que normalmente dedilham-se as cordas (com a parte “de fora” dos dedos e unhas), com ataques muitas vezes agressivos, geralmente rápidos e com forte rítmica.

Cobarruias Orozco, em 1611, comentou que estudavam menos a vihuela após a invenção da guitarra: “y aora la guitarra no es mas que vn cencerro, tan facil de tañer, especialmente en lo rasgado, que no hay moço de cauallos que no sea musico de guitarra” (Orozco, 1611, p. 74).

Gapsar Sanz, em 1674, também referiu esse facto, e utiliza o termo musica ruidosa. A relação entre as diferentes ordens e os diferentes estilos musicais foi assim considerada bem cedo em Espanha. Sanz recomendou o uso de *bordones* (bordões) para essa *mufica ruidofa* (música ruidosa), mas para “puntear con primor, y dulçura [...] que es el modo moderno con que aora fe compone, no falen bien los bordones” (Sanz, 1674, p. 1).

Tyler e Sparks ao pesquisar anúncios de venda do século XVIII, descobrem que a guitarra já com 6 ordens, aparece bem mais cedo do que muitos outros escritos a mencionavam. Um desses anúncios vem de um jornal de Madrid, de 1760: “En la calle de Atocha, casa del Granadino, se vende una vihuela de 6 ordenes, hecha de su misma mano, buena para acompañar” (Tyler & Sparks, 2002, p. 195)

Len Verrett refere que na viragem do século XVIII para o XIX, a guitarra espanhola já não era muito diferente da guitarra clássica moderna de hoje, apresentando “fan bracing, spruce top, tie bridge, metal frets, Brazilian Rosewood or Maple back and sides, and a long scale of 660-670mm (which varied, it was 660-670mm in the 18th century but was more commonly 635mm in the 19th century)” (Verrett, N/a, e)<sup>28</sup> diferenciando-se por ser a nossa atual um pouco maior.

Em Espanha, a guitarra ainda era tida principalmente como instrumento para acompanhamento de canções e danças, mais que um instrumento para performances solistas, contudo, é notório nos acompanhamentos de flamenco o seu grau de elaboração, e em muitos casos o recurso ao material musical do mesmto tipo do material dos acompanhamentos de danças ou canções é usado como base para as performances solistas. Este é um facto comprovável, por exemplo, na gravação de Amalio Cuenca, onde a voz de Lola la Flamenca e a guitarra dividem a música quase em duas partes autónomas, aproximando-se de um

---

<sup>28</sup> Destacamos o “fan bracing”: diz respeito à distribuição de tiras de madeira que são fixadas no interior do corpo do instrumento durante a sua construção, e que interferem directamente na sua vibração. O *fan bracing* combinado com um novo corpo maior da guitarra, entre outras mudanças, deu ao instrumento uma resposta de graves muito mais forte do que as guitarras *ladder braced* do início do século XIX.

verdadeiro dueto entre guitarra e voz: "Guajiras Españoles – Canzion andaluza" (CLPGS, n/a).

Segundo Tyler e Sparks, o gosto musical da elegante sociedade madrilena ligava-se preponderantemente ao estilo italiano. Anúncios em jornais da capital espanhola sugerem que um dos mais populares instrumentos de corda beliscada na classe média era o “metal-strung Neapolitan mandoline, which was then in vogue in many European countries” (Tyler & Sparks, 2002, p. 214). É possível que este contexto tenha contribuído para a popularidade que os duetos e trios de mandolins e guitarra apresentaram na viragem do século XIX e XX, muitos incluídos nos anúncios do Periódico.

No início do século XVIII, o instrumento ainda não frequentava os salões mais nobres, e bem como a bandurria, que também é frequentemente referida no Periódico, eram em geral usados por “who lived on the margins of society, playing, singing, and dancing in the streets at night [...] were an essential accompaniment to drinking sessions, not just for the lower classes but also for dissident artists and intellectuals” (Tyler & Sparks, 2002, pp. 193-194).

Os autores mencionam a introdução, em Madrid a partir dos finais da década de 1780, da English guittar, às vezes tocada com os dedos, as vezes com um mecanismo operado por seis pequenas chaves (algo próximo a um piano de brinquedo), numa caixa ligada às cordas entre a roseta e a ponte (Figura 1, abaixo); “thus avoiding damage to delicate fingertips and nails, but also severely reducing the English guittar's value as a serious musical instrument.” (Tyler & Sparks, 2002, p. 214). É revelante a consideração deste instrumento e do seu nome, pois esta questão constitui uma das grandes dificuldades no mapeamento histórico da guitarra, visto a diversidade de diferentes cordofones e em diferentes regiões que foram tratados pelo nome “Guitar” ou alguma variante da palavra.



Figura 1. English Guitar

Em 1790, em Espanha, a guitarra de seis ordens já se tinha tornado a variante mais comum do instrumento. Apesar de alguns anúncios ainda trazerem o nome *vihuela*, a guitarra de seis ordens já predominava, porém, ainda com ordens duplas.

Fernando Ferandiere, em publicação de 1799, na secção *Al Lector*, comentou a forte identificação entre a Espanha e a guitarra, a importância do seu carácter popular e as perspectivas de um uso mais requintado para o instrumento: “un instrumento nacional, tan completo y tan hermoso, que todas las naciones lo celebran, aun sin saber hasta donde lliegan las fuerzas de nuestra guitarra” (Ferandiere, 1799, N/a). O autor destacou o uso geral como instrumento de acompanhamento, mas que o seu Método era também mais técnico. Destacou também as duas maneiras de tocar, referindo-se ao posicionamento das mãos, inclusive diferenciando a direita para tocar-se com sonoridade mais doce ou o rasgueado. Destacou então que a guitarra era capaz de se colocar ao nível dos outros instrumentos de orquestra, pois apesar do seu pouco volume e sustento, possui particularidades que a isso se adequam. Por fim, o autor destacou características do cordofone que, para além da portabilidade, foram possivelmente responsáveis pela popularização que o instrumento viria a ter entre as mais diferentes realidades sociais. Refere ainda que “finalmente, es un instrumento que no necesita el auxilio de ninguno; y así merecía, no el nombre de Guitarra, sino (supongamos) el Clabe en la mano” (Ferandiere, 1799, p.5).

Federico Moretti publicou em 1792 os seus *Principios de Guitarra*, e ao justificar suas razões para traduzir o texto para o espanhol, faz alusão às ordens: “he podido resolverme á darlos á la prensa traducidos y acomodados para la *guitarra de seis órdenes*” (Moretti, 1799) . Falámos já de Moretti e os seus registos sobre as diferentes ordens nas guitarras em diferentes países no capítulo 3.1. Destacando a importância de Moretti, Tyler e Sparks apresentaram dois grandes nomes da História da Guitarra, Aguado e Sor, reconhecendo Moretti pela contribuição na escrita para o instrumento:

D. Federico Moretti was the first who began to present in his written music the progress of the two parts, one the melody, the other the arpeggio accompaniment.<sup>10</sup> {Aguado (1826), p. iv.}

I heard one of his accompaniments played by one of his friends; and the progress of the bass, as well as the harmonic parts which I could distinguish there, gave me a high idea of his merit; I regarded him as the torch that serves to light up the lost path for guitarists.<sup>11</sup> {Sor (1830)}. (Tyler & Sparks, 2002, p. 234)

Tyler e Sparks consideram que o italiano Moretti influenciou a decisão do jovem Fernando Sor de usar seis ordens simples em vez de ordens duplas. Os autores apontam que os luthiers espanhóis aparentemente não construíram instrumentos de seis cordas durante o século XVIII, mas estes instrumentos são encontrados com regularidade crescente na primeira década do século XIX. “The first signed and dated Spanish six-string guitar of which I am aware was made [...] in 1803” (Tyler & Sparks, 2002, p. 236).

A guitarra teve em Espanha uma importante relevância musical, e a sua popularidade foi difundida nas antigas colónias, como é visto ainda hoje. No período das primeiras gravações de Edison, foi principalmente entre estas populações que a guitarra conseguiu maior espaço, e entre os quatro guitarristas gravados por Edison, com guitarra solo, três falavam espanhol.

A Biblioteca Nacional de España ([www.bne.es](http://www.bne.es)) disponibiliza em linha 305 registos em cilindro, gravados entre 1877 e 1925, onde se incluem pouco mais de 25 gravações com a guitarra. Não pudémos confirmar o número exato devido à falta de clareza de alguns dos ficheiros áudio disponíveis actualmente e pela falta da informação escrita em algumas descrições.

### 3.1.2. Portugal

"Esgueira está em festa. Neste ponto não se distancia muito de qualquer povoação campestre em dia de orago. Grupos de rapazes e raparigas, organizando danças e descantes ao som da viola, tangida por algum mocetão de tez morena"<sup>29</sup> (Ribalto, 1894, p.1).

O Periódico anunciou uma gravação de guitarra solo realizada pelo português Reynaldo Varella (EPM, 1910b: 7), e no caso de Portugal devemos considerar algumas peculiaridades quanto ao nome do instrumento. Sem o registo áudio ou outras informações mais específicas sobre a gravação, e com a conjuntura portuguesa sobre os nomes de alguns cordofones, deparamo-nos com uma incerteza sobre qual foi a “guitarra” gravada por Reynaldo Varella. Face à importância ibérica no desenvolvimento do instrumento, e o anúncio da gravação portuguesa feito pelo Periódico, algumas considerações são pertinentes para esclarecimento desta específica participação portuguesa com a guitarra no nosso estudo.

Em uma fotogravura de 1896, da Tuna Académica de Lisboa, a guitarra aparece em quantidade que pode sugerir a sua popularidade. (Branco e Negro, 1896: 3)



Figura 2. Tuna Académica de Lisboa (Branco e Negro, 1896: 3)

Em Portugal, na cidade de Coimbra, em 1789, Manoel da Paixão Ribeiro publicou o Método *Nova arte de viola*, tratando da então popular *Viola Toeira*, uma guitarra de cinco ordens, incluindo ordens triplas. Ribeiro explica a formação das ordens triplas, observa a

---

<sup>29</sup> Provavelmente, a “viola” referida seja uma guitarra, mas não uma guitarra portuguesa, como veremos nesta secção.

possibilidade do uso tanto de cordas de tripa quanto de metal, e considera questões de preço e do calejamento dos dedos. Talvez, explicando o nome Viola Toeira, apesar de comumente referir o instrumento apenas como "Viola"<sup>30</sup>, ao tratar a colocação das cordas mencionou "pôr-lhe-hemos primeiramente as Terceiras, a que vulgarmente chamão *Toeiras*" (Ribeiro, 1789, pp. 6-7).

Mais de um século após a publicação de Manoel da P. Ribeiro, já consolidada internacionalmente com as seis ordens simples, a guitarra em Portugal era tratada nos métodos pelo nome de "Viola francesa", inclusive num método editado por Reynaldo Varella (ca.1890), o guitarrista que referimos pela gravação para a Edison. Neste mesmo período a "Guitarra Portuguesa", bastante diferente da guitarra, já era instrumento popular.

Contudo, a viola toeira não significou grande distância entre Portugal e o desenvolvimento da guitarra nos outros países. Com efeito, um antigo indicador disto pode ser encontrado na publicação do South Kensington Museum, 1872, *Catalogue of The Special Exhibition of Ancient Musical Instruments*. E notamos no meio das dificuldades sobre a regularização no uso dos nomes, que o contexto do Catálogo sugere um mínimo cuidado com as designações. Entre chitarrone, lute e outras nomeações de instrumentos, anunciaram uma "Guitar ten-stringed, Portuguese" (South Kensington Museum, 1872, p. 50), atribuindo-a ao século XVI. Taylor e Sparks também reforçam a antiga relação entre Portugal e a guitarra: "only two genuine 'guitars' survive from the sixteenth century, both Iberian and both five-course instruments. One, by the Portuguese maker Belchior Dias of Lisbon, is a small, beautifully crafted instrument dated 1581, with a string length of 55.4 cm)" (2002, p. 9).

Em Portugal, na última década do século XVIII, também prosperavam as seis ordens. Assim como em Espanha, onde muitos instrumentos foram adaptados para receber a sexta ordem, em Portugal também aproveitaram os instrumentos antigos. "The Portuguese viola toeira was even easier to convert, as it already had twelve tuning pegs, owing to the triple stringing on its lower courses" (Tyler & Sparks, 2002, pp. 229-230).

---

<sup>30</sup> Quanto as possíveis derivações de nomes, lembremos que o nome "vihuela" continuou a ser usado por muito tempo, mesmo que já não correspondesse estritamente ao antigo instrumento chamado vihuela, então já caído em desuso. Por certo período, um mesmo cordofone podia ser anunciado como guitarra ou como vihuela, variando apenas por conveniências (para venda, por exemplo).

Era comum na época, tal como o é ainda hoje, que chamassem apenas “guitarra” ao que hoje comumente conhecemos como “guitarra portuguesa”. António da Silva Leite, em 1796, tratou o instrumento português apenas por guitarra, e sobre a origem do instrumento observou: "segundo dizem, teve a sua origem na Gran-Bretanha he hum instrumento, que pela sua harmonia, e suavidade tem sido aceito por muitos Povos" (Leite, 1796, 25). O instrumento foi apresentado com seis ordens: duas simples, duas duplas e duas triplas.

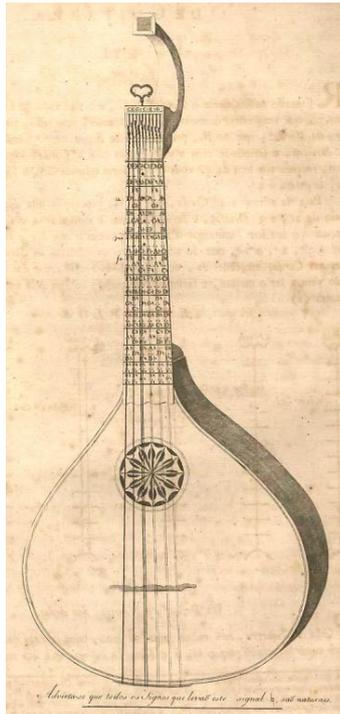


Figura 3. Guitarra portuguesa (Leite, 1796, p.30)

Em 1826, o Sr. S. M. M. P.<sup>31</sup> publicou o *Methodo Pratico de Conhecer e Formar Tons, ou Acordes na Viola*. Quanto à popularidade e o uso dado ao instrumento naquele contexto, em observação feita no *Prologo ao Leitor*, comentou: "é pena, que havendo tantas pessoas, que presumão de tocar Viola, sejam mui poucas aquellas, que saibão acompanhar; principalmente em as tirando de quatro, ou seis tons, que estão mais em voga" (S.M.M.P, 1826, p.3). O autor, no *Capitulo I, Modo de encordar e afinar a Viola*, apresenta a organização das ordens, e assim como o fez Manoel da Paixão Ribeiro, usa também o termo “Toeira” para a terceira ordem.

---

<sup>31</sup> “S. M. M. P” e “J. P. S. S.” é a forma como os nomes destes autores aparecem nas publicações. Nenhum dos documentos encontrados a discutir estes métodos tem uma referência mais específica sobre os autores.

J.P.S.S.<sup>31</sup>, fl. 1839, no seu *Arte de Muzica para viola franceza*, nomeia o instrumento frequentemente apenas por viola. O autor observou a popularidade do instrumento em Portugal, e sobre a sua decisão por escrever sobre a viola francesa, relatou que esperava não ser “infeliz na escolha do instrumento, por ser elle tão bem cabido e geralmente aceito aos meos Nacionaes. Oxalá, depois de aperfeiçoado em theoria e pratica, possa elle substituir, nas mãos dos homens a lira antiga de que nos contão milagres” (J. P. S. S., 1839).

Ambrósio Fernandes Maia, em 1900<sup>32</sup>, publicou o *Novo methodo de guitarra ensinando por uma maneira muito simples a tocar este instrumento sem musica*, no qual trata a “guitarra portuguesa” apenas por “guitarra”.

A complexa conjuntura que envolve os nomes destes cordofones em parte ainda se mantém. Além de Reynaldo Varella, gravado pela Edison, outros autores também usavam o nome "viola francesa" ainda no período das gravações. Adolfo Alves Rente, (ca. 1880), publicou um *Methodo elementar e pratico de viola franceza (violão)*<sup>33</sup>. Num artigo, Adriano Olinto Ballesté, refere-se igualmente ao instrumento, referindo-se ao próprio Varella: “Reynaldo Varella inicia o seu Método para *viola franceza*, com um esclarecimento terminológico, afirmando que ao norte de Portugal o instrumento é conhecido como *violão* e na Espanha é conhecido como *guitarra*” (Ballesté, 2009, p. 37).

Ainda com Reynaldo Varella noutra publicação didática, é mais uma vez notório a indiscriminação no uso dos nomes destes instrumentos. Varella apresenta-se na capa, como "Professor de Guitarra, Bandolin e Viola" (Varella, 1900): leia-se, “Guitarra Portuguesa”, “Bandolin” e “Viola Francesa (ou Violão - segundo o outro método do próprio autor)”. O autor referiu-se às terceiras cordas da guitarra (portuguesa) também como "toeiras" (Varella, 1900, p.3). A citação dos instrumentos na capa, em si já poderia sugerir, para desavisados, instrumentos diferentes daqueles a que se destina, pois num período em que os “Duetos de Guitarra e Bandolin”<sup>34</sup> já eram populares, desde o repertório erudito até produções mais

---

<sup>32</sup> Maia, Ambrósio Fernandes, ca. 1830-1904. *Novo methodo de guitarra ensinando por uma maneira muito simples a tocar este instrumento sem musica / por Ambrosio Fernandes Maia*. - 3.<sup>a</sup> edição. - Lisboa : Minerva Lusitana, 1900. (Biblioteca Nacional de Lisboa)

<sup>33</sup> Rente, Adolfo Alves, fl. 1880-1904. *Methodo elementar e pratico de viola franceza (violão): para aprender a tocar este instrumento sem musica e sem o auxilio do mestre... / por Alves Rente*. - Lisboa : Avellar Machado, [ca. 1880]. (Biblioteca Nacional de Lisboa)

<sup>34</sup> Bandolim, ou mandolim. Trata-se do mesmo instrumento, e que muito citaremos em gravações com a guitarra.

populares, poucos consumidores ao olhar para a capa "Guitarra e Bandolin" estariam conscientes do real conteúdo da obra. Da mesma maneira, podemos deduzir a incerteza frente a uma gravação portuguesa anunciada como “guitarra solo”. Na página final da publicação de Varella há um anúncio do fabricante de instrumentos Francisco Nunes, onde vemos, além dos cordofones que mencionámos acima, listada a Bandurra, também presente no Periódico, como parte desta "família" de cordofones. (Anexo G).

Após estas considerações sobre a incerteza quanto ao instrumento a que cada nome diverso se está efectivamente a referir quando tratamos o território geográfico português, voltamos a considerar a incerteza e margem para interpretação que o anúncio do Periódico deixa, e imaginamos o quão diferentes poderiam ser as expectativas de um consumidor americano e um outro português face ao anúncio *guitar solo*: a que instrumento se reportariam na época, não podemos estar seguros.

“In Portugal, fado instrumental stars included Armandinho (Salgado Armando Freire, 1891-1946), Ricardo Borges de Sousa and Joao de Matos” (Spottswood, 1996, pp.11-2). Armandinho começou a gravar na década de 1920, e segundo o museu do Fado, "Grava seis composições, acompanhado na viola por Georgino de Sousa, para a His Master's Voice" (Museu do Fado, 2008). O Museu cita ainda, como violistas, João da Mata, Georgino de Sousa ou Martinho d'Assunção, Abel Negrão, Fernando Reis, Santos Moreira e Pais da Silva, nomes de “violistas” que podem ajudar na pesquisa das gravações de guitarra. Na mesma página, disponível na Galeria de Imagens, três fotografias do guitarrista mostram-no portando sua guitarra portuguesa.



Figura 4. Armandinho 1933 (Museu do Fado, 2008).

Ricardo Borges de Sousa surge com certa frequência em páginas da especialidade em linha, e as referências como guitarrista são feitas dentro do ambiente da guitarra portuguesa. Num LP lançado em 1989 no Reino Unido, *Portuguese String Music 1908-1931*, encontramos referência a Ricardo Borges de Sousa na ficha técnica, com a seguinte descrição: "Guitar – Eduardo Alves, Portuguese Guitar [Guitarra Portuguesa] – Dr. Ricardo Borges De Sousa" (Discogs).

Esta conjuntura não nos esclarece portanto sobre qual foi a guitarra usada na gravação de Reynaldo Varella, como já referimos acima..

Além da guitarra, o Periódico nos seus últimos anos trabalhou bastante com outro cordofone que pode também, segundo a própria publicação, ter raízes portuguesas; o Ukulele. O *Victrola and 78 Journal*, também mencionou esta ligação ibérica com a música havaiana que despontava com grande sucesso. "The other instruments had been introduced to Hawaiians by haoles (white people), such as the violin and guitar. Even the ukulele, now regarded as quintessentially Hawaiian, was introduced by Portuguese sailors less than forty years before these discs were made" (Andersen e Rockwell, 1996, p. 2).

### **3.1.3. Inglaterra**

Em Inglaterra, a English Guittar permanecia o mais popular instrumento de cordas beliscadas durante as últimas décadas do século XVIII. Neste instrumento usavam-se cordas agudas de metal, e cordas mais graves de metal enrolado sobre seda, e isto gerava mais potência de som que a guitarra tradicional com cordas de tripa. Contudo, as cordas de metal implicavam problemas, pois danificam mais as unhas e pontas dos dedos, "something that would have dismayed the fashion-conscious ladies who were the English guittar's chief enthusiasts" (Tyler & Sparks, 2002, p. 227). Alguns mecanismos foram tentados para solucionar o problema, mas mais que levar a uma comodidade física, foi o efeito de tornar o instrumento parecido a um brinquedo. De qualquer maneira, "when a newer, more powerful version of the 'Spanish guitar' was reintroduced to Britain [...] it soon began to eclipse the English instrument" (Tyler & Sparks, 2002, p. 227).

Len Verrett apresenta uma informação relevante para a compreensão da popularidade da guitarra, e demais cordofones beliscados. "In England, the instrument popular in the late

18th century was not really a guitar, but a cittern in C-tuning called a 'guittar'" (Verrett, N/a., d). Podemos especular que a guitarra que chega aos Estados Unidos não poderia ser esta guitarra Inglesa, mas a ibérica. A referência cultural teria então, pelos agentes introdutórios do instrumento, forte ligação com países do Sul da Europa. "In the second quarter of the 19th century, as immigrants from primarily Spain and France brought the new 6-string early classical guitar / romantic guitar, the English seem to have adopted the French and Spanish style" (Verrett, N/a., c).

Len Verrett trata os construtores Panormo como grande referência na construção de guitarras em Londres, tendo Louis Panormo deixado os modelos que são hoje os mais caros da marca. Segundo Verrett, o luthier teria construído instrumentos sob influência, direção ou encomenda de Fernando Sor que preferia os modelos espanhóis. "No doubt, Fernando Sor had a profound influence on London taste during his years in the English capital, bringing in and playing mostly Spanish guitars in that period" (Verrett, N/a., c). As etiquetas da Panormo informavam que eram os únicos construtores no estilo espanhol, o que, segundo Verrett, pode ter sido verdadeiro em Londres. Sobre a técnica de construção do instrumento, e principalmente sobre o *fan bracing* (ver subcapítulo 3.1.1.), importante aspecto na evolução da estrutura da guitarra, Verrett refere que Panormo usou esta técnica, mas não foi o seu inventor, pois esta construção já acontecia em guitarras espanholas anteriores, de onde provavelmente tenha chegado ao luthier.

Por volta de 1835, a ligação entre Panormo e Sor parece muito ter contribuído para o crescimento da guitarra em Londres. Neste mesmo período, Christian Frederick Martin começava a sua produção de guitarras em Nova Iorque.

Sor chegou a Londres provavelmente no início de 1815, e um dos mais antigos registos menciona-o, provavelmente na sua estréia, em Abril daquele ano. Na página em linha sobre Fernando Sor,<sup>35</sup> FernandoSor.es, apresentam-se fragmentos de jornais da época que mencionam o guitarrista, sendo o mais antigo datado de 11 de Abril 1815. Num dos fragmentos, *The Morning Chronicle* afirma: "Mr. Sor, the most celebrated Performer in Europe on the Spanish Guitar, and who has just arrived in England, will, in the course of the evening, execute a Fantasia on that instrument, (being his first public appearance in this country)" (FernandoSor.es, 2015).

---

<sup>35</sup> Página no endereço: fernandosor.es

Durante muito tempo foi considerado que Sor teria introduzido as seis cordas em Inglaterra. Contudo, estudos mais recentes indicam a presença anterior, poucas décadas antes, do instrumento com seis cordas na ilha britânica. Andrew Britton (2010) discute informações e apresenta nomes de guitarristas já em atividade em Londres antes da chegada de Sor, com publicações para o instrumento desde os últimos anos do século XVIII, mas enfatizou que apenas com a chegada de outros virtuosos do continente, o instrumento iria adquirir maior impacto. O autor citou artigo publicado na *Giulianiad*, em 1833: “About twenty years ago, the guitar in this country was looked upon as a sort of *rara avis*; our music shops were destitute of its exhibition” (Britton, 2010, p. 212).

Nos trechos do artigo da *Giulianiad*, apresentados por Andrew Britton, comentou-se a mistura entre soldados ingleses e as populações de Espanha e Portugal, e que neste processo teria sido natural para os ingleses descobrirem a forte afeição dos ibéricos pela guitarra, tanto quanto também se fascinaressem pelo instrumento. *Giulianiad* (1833) comentou, a enfatizar a recente e rápida popularização: “no instrument can be brought in comparison with its rapid advancement in public estimation. No instrument in fifteen years has attained such decided success and extensive circulation” (Britton, 2010, p. 213).

No tocante à guitarra, a influência chegada aos Estados Unidos, mesmo através da Inglaterra deu-se também com elementos ibéricos. As marcas de identidade que a guitarra carregava, e o nível de popularidade entre os diferentes povos que aqui relacionamos, apontam já para a seleção de ibero-americanos que apareceriam com gravações solo anunciadas no Periódico.

### **3.2. As Américas**

A guitarra, ainda em 1916, era distinguida pelo próprio Periódico como instrumento fortemente identificado com Espanha, isto quando já era anunciado, com destaque, a sua variante havaiana. “The Hawaiian Guitar is one of the most characteristic of all Hawaiian instruments, and is a great favorite with this music-loving people. In appearance this guitar does not greatly differ from the familiar Spanish type” (EPM, 1916b: 4).

Os Estados Unidos começaram a identificar-se com a guitarra sobretudo no final do século XIX, mas já tinham conhecimento do instrumento na sua longa e forte ligação com a

Espanha e a região do atual México. Além disto, os americanos recebiam imigrantes de outros países europeus onde a guitarra era também popular, imigração que iria se acentuar no final do século ajudando o instrumento a inserir-se no quotidiano. O cordofone esperaria até o final daquele século para integrar-se efetivamente em todo o território americano.

Vykki Mende Gray é responsável pela página em linha do projecto Los Californianos, que trata da música da Califórnia em boa parte do século XIX, música muito ligada a elementos espanhóis, mas também de outros europeus e da *American folk music*, incluindo influências dos povos nativos americanos e dos primeiros imigrantes mexicanos. Gray refere que Charles Fletcher Lummis começou em 1903 a gravar canções executadas pelas últimas gerações de *californios*. As gravações estão entre as mais antigas onde se encontra a presença da guitarra, e atestam a forte presença do instrumento naquelas comunidades. Infelizmente, a autora comunica: "Despite Lummis' familiarity with californio dance music and the fact that some of his informants also played dance tunes, Lummis recorded only pieces that included words" (Los californios). Nos registos deixados por Charles Lummis podemos encontrar alguns nomes de guitarristas, e as fotografias históricas disponíveis nesta página em linha deixam clara a estreita relação destas populações com a guitarra.

Aquela conjuntura social de encontro de diferentes culturas naquela região durante décadas até a viragem do século XVIII para XIX, levou a que a guitarra tenha começado a implementar-se fortemente no Sul dos Estados Unidos, e o instrumento seguiria aumentando sua popularidade pelas décadas seguintes, no mesmo período em que Christian F. Martin começava sua produção de guitarras em Nova Iorque.

### **3.2.1. México**

“La guitarra es lá lira del pueblo espanhol, porque en ella canta todos sus sentimientos, y de ella se acompaña como de una dulce amiga en las situaciones más patéticas de su vida” (Cuellar, 1877, p.1).

A guitarra ao longo da História do México, para muitos autores, ultrapassou a simples popularidade e alcançou estatuto entre os símbolos nacionais. Registos sobre o instrumento podem ser vistos desde a presença dos primeiros europeus, e seguem no quotidiano como algo íntimo e representativo da cultura mexicana. Igualmente no período aqui abordado,

encontramos registos da altíssima estima pelo instrumento, num período onde nos Estados Unidos ainda era improvável que a guitarra fosse tida como uma forte referência musical americana, facto que se alteraria poucas décadas depois. Apresentaremos aqui alguns factos sobre a presença da guitarra no quotidiano mexicano, desde o início do país, bem como da estima pelo instrumento.

Gabriel Saldivar registou a presença da harpa e da vihuela<sup>36</sup> trazidas pelos primeiros conquistadores, e referiu atividades de músicos já nos primórdios da Nova Espanha: “pues ya vimos [...] que enseñaban a tocar vihuela, ravel y vihuela de arco algunos seglares” (Saldivar, 1934, p. 161). O autor refere que “en el primer reparto de los solares, que hizo Cortés en la ciudad de México, correspondieron algunos a los musicos conquistadores” (Saldivar, 1934, p. 163).

Regressando à guitarra de seis ordens, Tyler e Sparks referem-se a um manual mexicano de guitarra comumente negligenciado na história destas publicações. Tratava-se ainda de seis ordens duplas. “The now-lost *Obra para guitarra de seis ordenes* by Antonio Ballasteros (Spain, 1780) is given by many historians as the earliest-known work for six-course guitar, but they have overlooked a Mexican guitar manual written four years earlier” (2002, p. 214). A referida obra mexicana, anterior à de Ballasteros, é a “Explication para tocar la gitara de punteado, por musica o sifra y reglas utiles para acompanar la parte del bajo dividida en dos tratados por Don Juan Antonio Vargas y Guzman. Profesor de este ymtrumento en la Ciudad de Veracruz Ano de 1776” (Álvarez, 1994, pp. XIII - XIV).

Contudo, pode existir uma edição ainda anterior, e levaria o pioneirismo novamente à Espanha. Ángel Medina Álvarez alterou o panorama desta cronologia apresentando três manuscritos da obra de Vargas y Guzman. Segundo o seu estudo, a primeira publicação teria acontecido mesmo em Espanha, mas seguida de duas reedições no México. Tem-se um primeiro manuscrito da obra em 1773, de Cadiz, e além deste: “El segundo manuscrito es uno de los dos fechados en Veracruz en 1776, el conservado en México [...] El tercer manuscrito [también de 1776], fechado en Veracruz igualmente, es el conservado en Chicago” (Álvarez,

---

<sup>36</sup> Existem muitos estudos sobre a relação entre guitarra e vihuela, e vê-se que em alguns momentos na História aparecem como instrumentos distintos e noutros momentos como o mesmo instrumento a diferenciarem-se apenas nos nomes, por vezes apenas por questões comerciais. De qualquer maneira, a proximidade entre os formatos destes instrumentos permiti-nos considerar como uma mesma influência, ou tradição dentro do contexto aqui abordado.

1994, pp. XIII - XIV). Todas estas edições são anteriores a 1780, ano da publicação de Ballasteros. Seja qual for a exata cronologia destes primeiros métodos para seis ordens, já atestam a antiga e importante ligação entre o México e a guitarra. Lembramos que estas datas marcam quase um século antes das primeiras patentes de Edison.

Neste processo de popularização, outro aspecto relevante é a aceitação do instrumento tanto no meio popular quanto nos altos círculos sociais. As pesquisas em diversas publicações de época, sobretudo a partir de 1820, sugerem pela quantidade de métodos e partituras, que a guitarra não restringia o seu forte domínio dentro apenas da música popular. Ángel M. Álvarez apontou: “una práctica musical culta, en línea de clara modernidad en cuanto al tipo de instrumento empleado, es decir, la guitarra de seis órdenes” (Álvarez, 1994, p. XVI).

Em pesquisa no repositório da UNAM<sup>37</sup>, encontramos anúncios de publicações para guitarra solo a partir de 1826. Já constavam "Conciertos, cuartetos, trios y [...] Métodos, variaciones, valeses &c. para guitarra sola [...] Cantados españoles con acompañamiento de piano y guitarra" (El Sol. 1826c: 1860) sendo comercializados, e em sintonia com as tendências europeias: “En la oficina del Iris calle de S. Agustin [...] variaciones para guitarra, principios de música, segun el método del conservatorio de Paris" (El Sol, 1826a: 1410), além de também atualizados com as grandes composições, "célebres maestros de Italia y otros países: sinfonias y romances para piano, flauta, guitarra y harpa" (Avisos, 1826b: 1722). Outro anúncio, de 1833, indica a participação da guitarra na educação mais recatada. O jornal *El Democrata* anunciou sobre *Educacion de Señoritas*, que a senhora Marieta de A. Santangelo, da Filadélfia, na sua Escola para senhoritas de todas as idades, oferecia atividades desde costura inglesa à filosofia racional, religiosa e moral, e entre elas incluía o ensino da guitarra. (Educacion de señoritas, 1833, p. 4).

Em 1841, o *Semanario De Las Señoritas Mejicanas*, a tratar de questões musicais desde os povos mais antigos, relacionou os povos árabes com as nações modernas, e ao listar alguns instrumentos antigos, usa a guitarra como referência. E refere que “el ous que introdujeron en España y cuyas cuatro cuerdas corresponden á las de la guitarra” (“Belas artes; Musica”, 1841: 3). O Semanário trouxe ainda mais da guitarra no imaginário popular, e com a marca espanhola. Num conto literário, a senhorita Lina desejava algum acontecimento que a tirasse do monótono, "y procuraba realizar en su imaginacion una pasion á la española,

---

<sup>37</sup> Hemeroteca Digital Nacional de México, da Universidad Nacional Autónoma de México.

figurandose un amante que cantaba al pié de su balcon acompañado de la guitarra, y cuyo sonido se interrumpia por el choque de las espadas" (Semnario De Las Señoritas Mejicanas, 1841: 170).

Outro indicador da presença do instrumento no quotidiano mexicano é o comércio de jogos de cordas. Tyler e Sparks observam entre muitos países que produziam jogos de cordas, o reconhecimento de uma qualidade superior dos produzidos em Itália no fim do século XVIII: "generally acknowledged in this period that those made in Italy (above all in Naples) were of the highest quality, and music shops throughout Europe proudly advertised that they kept a stock of Italian strings as well as locally manufactured ones" (Tyler & Sparks, 2002, p.211). Não é claro se este reconhecimento era efectivo na Europa, mas no México, décadas mais tarde, as cordas eram anunciadas tendo em conta esta fama. Em 1844, *El Siglo Diez y Nueve* anunciou, "En el almacen del portal del Coliseo Viejo, entre los números 7 y 8, se venden cuerdas legitimas romanas para guitarra y violin" (El Siglo Diez y Nueve, 1844: 4), e assim vemos também em 1850, quando *El Universal* anunciou "En el portal del Aguila de Oro, casa de Murguía, se vendem encordaduras romanas de guitarra" (El Universal, 1850: 4).

O jornal *El Siglo Diez y Nueve* refere-se à integração entre as diferentes comunidades na região fronteiriça entre o México e o Oeste dos Estados Unidos, talvez ligada aos Californios, já citados acima: "Entre los nuevos espedicionarios se empieza á contar cierto número de criollos españoles de la California." (El Siglo Diez y Nueve, 1849: 455). Naquele encontro de culturas, no *Nuevo Eldorado; En La Alta California*, o autor apresentou um quadro festivo como algo novo naquele quotidiano, e destacou a música, mencionando "Los alegres sonidos de la guitarra y del violin" (El Siglo Diez y Nueve, 1849: 455).

Os guitarristas tinham adquirido já algum estatuto, como vemos em 1849 no jornal *El Tabasqueño*: "professor de música y Guitarra, socio honorario de varias academias filarmónicas, bien conocido en las principales ciudades de Europa" (Carvajal, 1849: 4), assim como também noticiou, em 1877, o *Don Gregorito* quando mencionou D. José Ruiz Herrera, recomendando-o: "aficionados á la guitarra [...] el Sr. Ruiz puede enseñarlo y entonces el arte del inmortal Aguado renacerá" (Don Gregorito, 1877, p.2).

No periódico *La Iberia*, discute-se sobre aspectos comuns às canções moura e espanhola e ao *lied* alemão, pelo facto de serem próximas nas temáticas abordadas como o

amor, a filosofia e a sátira, todos num pequeno número de versos. Sobre a poesia popular espanhola escreveu: “Al escuchar sus tiernísimas endechas, creemos asistir á una de esas campesinas escenas en que á los suaves acordes de la guitarra distraamente tañida” (Silva, 1876, p.2). A indicar a popularidade do instrumento, o autor colocou-o num ambiente de simples aldeões, e ainda a participar de diferentes atmosferas, “los suaves acordes de la guitarra, que ora semejan prolongada serie de dolientes sollozos, ora convidan á la alegre danza con sus festivas cadencias” (Silva, 1876, p.2).

Em 1876, *El Correo Del Comercio* refere uma experiência ocorrida num evento da Sociedad Netzualcoyotl. Entre recitações e performances musicais, com solistas e com orquestra, “Carlota Gutierrez pulsó la guitarra y comenzó á tocar las variaciones del *Carnaval de Venecia*” (Chavez, 1876, p. 2). O periodista fez observações sobre as dificuldades inerentes ao instrumento, segundo ele, ingrato por excelência pelos escassos recursos expressivos, cabendo ao guitarrista transformá-los em *tiernas emociones*. Sobre a performance, “se interrumpió brusacamente por la ruptura de una cuerda, lance inesperado que nos privó de oír la conclusion de las variones, pero que no fué obstáculo para que fuera aplaudida calorosamente la jóven y linda professora” (Chavez, 1876, p. 2).

Finalizamos esta secção mexicana referindo um texto do mesmo ano em que Edison assinou sua patente do Fonógrafo, 1877. Na Cidade de México, *La Colonia Española* publicou um longo artigo, *La Guitarra*, a tratar o cordofone como merecedor de enorme estima, dentro de um ambiente artístico e nacionalista. Observou o instrumento entre a aristocracia: “donde dedos de marfil y nieve que ántes sólo recorrían la clave del armónico piano, arrancarán de hoy más torrentes de conmovedores melodias á las cuerdas de ese laud tradicional del pueblo hispano” (Cuellar, 1877, p.1). O autor seguiu em tom nacionalista destacando o valor das canções populares, espontâneas e naturais, infinitas e poéticas, manifestões importantes de uma identidade nacional, e então colocou a guitarra em posição central, justificando a paixão nacional por ela, ao observar que em “arrebato de amor á la patria ó en la rápida fulguracion de una pasion heroica [...] estos cantos han brotado generalmente entre nosotros al son de la guitarra” (Cuellar, 1877, p.1).

### 3.2.2. Estados Unidos

“Two faithful servitors of music among minor instruments, the guitar and mandolin, are at present enjoying a well merited prominence” (Moore, ca. 1900, p. 169)

#### **A guitarra e outros instrumentos populares de cordas beliscadas**

A relação dos Estados Unidos com a guitarra é um relevante fator para entendermos a seleção das gravações solo de guitarristas registadas no Periódico. Um dos fatores para seleção das gravações era o potencial comercial, e neste ponto é importante considerarmos a popularidade de alguns cordofones entre a população americana. Iniciamos pelo zither, por vezes usado para referenciar toda uma família de instrumentos de corda beliscada e, pelo menos no Ocidente, usado para referir até instrumentos orientais de aparência aproximada. Também é importante considerar o dulcimer, por vezes tido como derivado do próprio zither. O dulcimer é em certa medida, como veremos nesta secção, um instrumento que chegou a ser caracteristicamente americano. A guitarra, o mandolim e o banjo tiveram uma rápida ascensão nos Estados Unidos, mas no início do Periódico, ainda dividiam o espaço nesta publicação com o zither e o dulcimer, instrumentos estimados de muitos americanos. Este processo pode ser observado nos próprios anúncios do Periódico.

Para entendermos a divisão do espaço de popularidade e conseqüentemente potencial comercial entre os instrumentos no período de início das gravações, apresentamos um panorama desta popularidade nas décadas anteriores a este período. Antes da guitarra se popularizar entre os americanos, o dulcimer e o zither tinham já história e ocupavam considerável espaço.

Muitas das primeiras canções americanas foram acompanhadas pelo dulcimer. O dulcimer possui variantes e apesar destas partilharem o mesmo nome podem variar consideravelmente, mas normalmente nenhum deles apresenta braço, por isto dando em parte a ideia de classificá-los sob o Zither. Sam Rizzetta referiu:

The hammer dulcimer is capable of a range of tones from a sort of music-box sound to powerful and percussive piano-like effects which can stand out in any band. Although the plucked dulcimer (also called Appalachian or mountain dulcimer) shares

the same name, the two instruments differ considerably in form, sound, evolution, and manner of playing. (Rizzetta, 1997)

O itinerário da sua introdução nos Estados Unidos é discutido, mas quanto à origem na Europa não parece distanciar-se do Norte europeu. Segundo Mark Biggs, para além das disputas sobre a história do instrumento, “it is generally accepted as one of the few American instruments, first born and bred in the Appalachian Mountains along the Eastern seaboard in the early 1800's” (Biggs, 2003, p. 9). O autor comentou que, apesar da identidade americana, o dulcimer acabou por nunca ter deixado a obscuridade das zonas rurais, e só sairia da trajetória de extinção quando o interesse pela *folk music* cresceu, por volta de 1960. Biggs, advertindo sobre os nomes, destaca o *hammered dulcimer*, grande e de forma trapezoidal, percussivo e com muitas cordas, pertencente a *psaltry family*, e acrescenta “Still the mountain dulcimer's ‘incorrect name’ seems both readily explainable and appropriate. Undoubtedly the original builders were familiar with the repeated references to the ‘dulcimer’ in their family Bible, and so would have been comfortable with this name” (Biggs, 2003, p. 10).

Consideramos também outro instrumento que cedeu espaço à guitarra: a harpa. A *Musical Record*, em 1880, apresentou a harpa como o instrumento favorito dos antigos bretões e explicou como a harpa foi ultrapassada em termos de popularidade, pela guitarra. “The introduction of the guitar made the harp less cultivated by private people, and as lutes, viols, and other more easily portable instruments became known, the harp was more and more disused” (Smith, 1880, p. 29). Smith apresentou um histórico a partir da Idade Média, cuja incessante produção de crónicas sobre a harpa atestavam sua popularidade, e finalizou constatando: “That which the guitar and Viol had begun, the clavichord, virginals, and harpsichord completed, and the harp became rarely seen and still more rarely used” (Smith, 1880: 29). O instrumento nunca desapareceu completamente, mas restringiu-se às zonas rurais, como valor de tradição.

Estas situações relatadas entre a guitarra, o dulcimer e a harpa, sugerem que gradualmente a guitarra na América foi-se tornando um instrumento *folk*. Com a indústria musical crescente no Leste, e principalmente no Nordeste, o instrumento ganhava força para avançar nos Estados Unidos para Oeste, visto que um fluxo a partir do Sul, com os hispânicos e africanos, já existia. Destacando Nova Iorque, importante referência, entre 1790 e a década da chegada de Martin, 1830, passaria dos 33,131 aos 202,589 habitantes, e ultrapassaria o

primeiro milhão na década de 1870, década da primeira patente do Fonógrafo. Em 1900 já ultrapassava os 3,4 milhões (The Official Website of the City of New York). A região crescia rapidamente, recebendo muitos amantes da guitarra.

### **A popularidade crescente da guitarra**

Observamos que durante o século XIX, o constante fluxo migratório para os Estados Unidos ajudou a impulsionar o instrumento. A guitarra difundia-se acompanhando os imigrantes europeus, mesmo por áreas americanas distantes da influência espanhola onde a guitarra já há muito era popular. Estes imigrantes europeus, que inicialmente construíam modelos de guitarras europeias, estão entre os primeiros luthiers a produzirem guitarras com efetiva comercialização no Norte dos Estados Unidos, durante século XIX. Este período é mencionado muitas vezes como o início da história da guitarra nos EUA. Contudo, o instrumento já era conhecido, apesar das poucas raízes locais.

J. B. Lhulier apresentou o método *Willig's instruction, for the spanish guitar*, em 1848, e a tratar dos méritos e vantagens da guitarra, mostra um pouco da visão geral que se tinha então do instrumento entre os americanos, começando por chamá-la *Spanish Guitar*. O autor destacou, como outros autores também o fizeram, a adaptabilidade da guitarra ao quotidiano das pessoas, com os seus diferentes potenciais e a sua portabilidade, alguns fatores que parecem ter contribuído para a popularização do instrumento nas mais diferentes realidades sociais. “Amusement either in the House or Garden. It is also so convenient to travel with, so pleasing in the Solitude of the Country” (Lhulier, 1848, p. 2). Enfatizou o quanto a delicadeza da sua sonoridade era apropriada ao acompanhamento da voz, em certos ambientes mais que o piano. Além disto, podia ser eficientemente usada em *Country Dances* para preencher a harmonia, substituindo a harpa. Mas enfatizou também, como outros guitarristas e professores o fizeram, “Let it not be supposed however it is only fit to Accompany, For Melodies, may also be performed upon it very well. And two Guitars make a pretty Duett Besides” (Lhulier, 1848, p. 2). É importante notar que estas observações foram feitas, bem como noutras publicações americanas da época, sob um olhar diferente daquele de outras comunidades que já tinham integrado a guitarra. Estas publicações americanas destacavam esses pontos num tom de novidades, de questões surpreendentes, diferentemente das publicações de onde a guitarra estava na tradição, onde tratavam estas características como

algo natural e íntimo, até óbvio. O próprio autor destacou por fim, mostrando surpresa, o facto de que a guitarra “is not as fashionable here as it is abroad” (Lhulier, 1848, p. 2).

Em 1853, a editora musical Ditson publicou uma obra do guitarrista Matteo Carcassi, que já se tinha tornado uma das maiores referências da guitarra. Nesta e noutras publicações participaram também Lyon & Healy, construtores do instrumento reconhecidos, além de John C. Haynes, outro autor muito presente em publicações para o instrumento. O livro foi lançado em 1853, ano de falecimento do guitarrista. Se por um lado isto pode sugerir algo mercadológico, mostra também que publicações estavam atualizadas com a guitarra na Europa. O método apresentou já como natural as seis ordens simples, mas ainda destacava que “the three first of which are Gut, and the three others of silk, covered with silver wire” (Carcassi, 1853, p. 10), podendo sugerir que o padrão já estivesse popularizado, mas não plenamente consolidado.

Em Boston, no Nordeste americano, já em 1858, Otto Feder publicou um método para a guitarra, apresentando-a igualmente com o jogo de cordas actual, sem ares de novidade nesse facto. Incluiu na publicação dois arranjos de trechos da *Il Trovatore*, de Verdi - *Canzoneta* (p. 23) e *Cavatina* (p. 66) - pouco depois da sua estreia em Roma, 1853, ópera da qual sairia também uma das gravações a solo do guitarrista Sebastian Hidalgo anunciadas pelo Periódico. Segundo o autor, as principais composições e estudos dos grandes mestres do instrumento, “are almost inaccessible to such as have no other guide than the ‘Guitar Instructors’ now in use” (Feder, 1858, p.2). O autor destacou também, como vários outros métodos, “At the same time, the interests of those who want to play the Guitar only for accompaniment, have been duly considered.” (Feder, 1858, p.2).

Entre as comunidades imigrantes, em 1833, voltamos a referir Christian Friedrich Martin, nascido em Markneukirchen, Saxónia, que se tornaria um dos mais famosos luthiers dos Estados Unidos naquela época. A vida de Martin tem sido largamente estudada e um dos pontos importantes a notar é a sua importância pelo desenvolvimento de algumas características específicas nos seus instrumentos, que leva vários autores a considerá-lo o precursor da história de uma “guitarra americana”.

O surgimento de uma nova constituição física para a guitarra, desenvolvida em solo americano, parece dever-se a uma conjuntura onde são normalmente apontadas desde condições climáticas até questões económicas e sociais na América da época. Para construir a

guitarra fazendo face às dificuldades de adaptação dos modelos europeus às construções no novo continente, os construtores americanos, incluindo Martin e outros luthiers alemães que aí trabalhavam à época, começaram a desenvolver uma nova estrutura interna para o instrumento, que conta ter sido feito a partir do *X bracing*<sup>38</sup>, que fortaleceu o tampo e tornou a construção mais simples. Começava a aparecer então um instrumento distintamente americano, simples, resistente e com preços moderados, que agora poderia ser mais facilmente construído em larga escala por fábricas. Consequentemente, a guitarra tornou-se acessível a um grande número de americanos. Contudo, tanto as guitarras *flat-top*<sup>39</sup> como as *arch-top*, ainda esperariam décadas para atingir os seus modelos já consolidados com cordas de aço, nos anos 20 do século XX, já depois do final o Periódico.

Porém, antes de Martin começar a desenvolver um modelo americano, passou pelo estilo espanhol. Segundo Richard Johnston, teria acontecido no início da década de 1840, período em que Martin já trabalhava com John Coupa, que tinha se tornado o seu agente de vendas e que era também guitarrista. John Coupa "was very much in the center of the guitar concert scene in New York during this period, and Spanish guitarists made frequent appearances on New York concert stages" (Johnston, 2013, pp. 88-90). Johnston acrescenta que Coupa era também professor do instrumento e que muitas guitarras com a marca Martin & Coupa foram feitas sob encomenda. Neste período, Martin já havia se mudado para a Pensilvânia, onde após passar pela influência dos modelos europeus, através dos estilos austro-húngaro e espanhol, começa cerca de duas décadas depois a efetivar um estilo que se poderia considerar americano.

Martin é por vezes citado como o inventor do *X-braced*, mas existem indicadores que contradizem esta afirmação. Len Verrett afirma que Martin deixou o padrão vienense e passou a copiar os modelos espanhóis ou ingleses, estes segundos por sua vez, neste período eram também cópias de modelos espanhóis. Segundo Verrett, Richard Brune "owns and has photos of several pre-1800 Cadiz school instruments with some form of 'X' bracing on the

---

<sup>38</sup> *Bracing* refere à estrutura interna do corpo da guitarra, tanto do tampo quanto do fundo/costas, e influencia principalmente dois aspectos: responsável por suportar a tensão das cordas, além de influenciar as características sonoras por interferir na forma de vibração do corpo da guitarra. É uma estrutura largamente utilizada nas guitarras de corda de aço.

<sup>39</sup> A guitarra *flat-top* apresenta tampo e fundo planos, e atualmente o termo é comumente usado para tratar dos modelos de guitarras acústicas de cordas de aço.

A guitarra *arch-top* é um instrumento com tampo e fundo levemente abaulados, da mesma maneira que podemos observar, por exemplo, nos violinos.

top, usually under the fingerbord. This depends on how 'X' bracing is defined, as it is different from the Martin system" (Verrett, n/a, e). Verrett cita também Kurt Decorte, que afirma: "Martin did not invent X-bracing since this was done earlier by other builders including Guiot" (Verrett, n/a, e). Contudo, acrescenta que a despeito de não ser o inventor, terá sido o grande responsável pela popularização do *X-braced*.

Neste período em que Martin se estabelecia, nascia Orville H. Gibson, filho de um inglês imigrado em 1856 para o Novo Mundo. Diferente de Martin com seus delicados instrumentos *flat-top* derivados da sua experiência na Saxónia, Gibson, menos submerso em influências históricas, optou pela ideia de construir mandolins e guitarras baseando-se nos métodos italianos de produção de violinos. "His early guitars, like his mandolins were constructed with the Stradivarius archings, carved from solid timber, and the carved top guitar as we know today, was born" (Achard, 1990, p. 3).

Os últimos anos do século XIX constituem um momento importantíssimo para a guitarra, reunindo o grande número de imigrantes oriundos de áreas onde a guitarra era popular, e o rápido crescimento da produção industrial do instrumento. Além da atividade em palcos, a eficiência do instrumento no acompanhamento popular e a sua portabilidade espalhavam-na rapidamente. É neste período que começa a produção de algumas marcas que se tornariam referência.

Ken Achard destacou a Harmony Company, aberta em 1892 por William Schultz, imigrado de Hamburgo, e que em apenas doze anos de atividade já adquiria suas próprias instalações, período em que produziu em larga escala "small around soundhole flat-top acoustic guitar in the Martin/European style" (Achard, 1990, p. 3). Também mereceu menção Friedrich Gretsch: "By the turn of the century, Gretsch were manufacturing mandolins and importing a full range of stringed instruments, including guitars" (Achard, 1990, p. 3). Em 1873, outro imigrante, o grego A. Stathapoulo iniciou os seus negócios, e nos anos trinta fica conhecido pela sua guitarra jazz esculpida à mão, fabricada pelo seu filho Epi Stathapoulo, sob o nome de *Epiphone* (Achard, 1990, p. 4).

A John C. Haynes Company, fundada em Boston, em 1865, teve também papel de destaque para a guitarra nos Estados Unidos, com sua marca Bay State. John C. Haynes nasceu em Boston, 1829, e em 1848 começou como *office-boy* da editora Oliver Ditson & Co. Anos mais tarde, Haynes teve o sueco Pehr A. Anderberg como chefe *luthier*. Anderberg

fazia guitarras exclusivamente para a John C. Company, e a sua oficina foi espaço para a aprendizagem de muitos construtores de instrumentos, incluindo os também suecos irmãos Nelson, C. A. Sundberg, John Pahn e Johyn Swenson que posteriormente fundaria a Vega Banjo Company. “Haynes/Ditson and Bay State Guitars were the start of the guitar as the 'peoples musical instrument' and the forerunner of the many Chicago makers of the early 20th century” (Baystate Guitar Company).

Destacava-se também a Lyon & Healy Company, envolvida na produção e venda de instrumentos, fundada por George Washburn Lyon e Patrick Joseph Healy. Ambos tinham anteriormente trabalhado em Boston para Oliver Ditson & Co., empresa para a qual Martin fez os primeiros instrumentos de estilo *Dreadnought*. George Washburn Lyon fundou a Washburn Guitar Company, de propriedade da Lyon & Healy Company, que veio a ter grande sucesso nos anos vinte, e que fez algumas das consideradas melhores guitarras *flat-top*, próximas do modelo clássico de influência europeia. Lyon e Healy também foram conhecidos por terem produzido as linhas regulares de guitarras L & H, sob os nomes “Jupitar, Columbus, Marquette, American Conservatory Arion e Lakeside” (Achard, 1990, p. 4). No primeiro ano após a aposentadoria de G. W. Lyon, em 1889, a produção anual, incluindo instrumentos musicais de vários tipos, chegava as 100.000 unidades. Em 1916, último ano de edição do Periódico, “a vast new factory was opened to continue the production of Washburn instruments, some 20,000 of which had been made to date” (Achard, 1990, p. 4).

Vários destes nomes e marcas são ainda hoje conhecidos pelos guitarristas, nomes que se consolidaram no mesmo período em que a indústria da gravação musical surgia.

No último quarto do século XIX, aumentavam as publicações para guitarra, e intensificava a sua popularidade. Além da sua grande capacidade como instrumento acompanhador, começava a conquistar lugar como solista. Em 1875, conhece-se já uma razoável movimentação editorial sobre o instrumento, justificando publicações como *The Amateur Guitarist*, da Oliver Ditson & Co., com mais de 140 páginas de arranjos com repertório erudito e popular, com canto e peças a solo para guitarra, incluindo diferentes estilos, entre *Polkas*, *Ballads*, *Chorus*, *Waltzs*, *Schottischs*, e claro, um *Spanish Fandango* e uma *Spanish Harmonic Dance*. (Ver Anexo H).

Em 1881, entre as quase 500 páginas de livros anunciados, *The American Catalogue* apresentou 28 publicações para guitarra. Encontravam-se métodos de guitarristas já consagrados, como os de M. Carcassi e F. Carulli, outros métodos mais recentes, métodos para aprender "sem mestre", etc.; na mesma publicação encontravam-se 15 livros para banjo e 4 para zither. Era ainda comum designar o instrumento como *Spanish guitar*. (Ver Anexo I).

*The Musical Record* comentou o artigo *The Possibilities of the Guitar*, de Alfred Chenet para a *Cadenza*. Observou, "In the past eight or ten years the guitar has made wonderful progress in this country, due to several causes" (Deland, 1895, p. 6), e destacou entre elas o grande número de publicações dedicadas ao instrumento, além das performances dos *Spanish students*, os famosos trabalhos para mandolin e guitarra que faziam *tours* pelos Estados Unidos. O trabalho com mandolin e guitarra ajudou muito a popularização destes instrumentos, e os anúncios do Periódico atestam esta conjuntura.

Sobre estes *Spanish Students*, em 1879, *The Musical Record* destaca-os dando ares de novidade. "The Guitar and Mandoline players, known as the 'Spanish Students,' and who have just been brought to this country by Mr. W. R. Deutsch, recently performed at Brighton, England, with much success" (Smith, 1879, p. 386). Esta formação instrumental teve grande aceitação, e foi responsável por participações da guitarra no Periódico.

*The Musical Record*, em 1894, quando a música já mostrava-se elemento fundamental no comércio fonográfico, destacou a grande ascensão do mandolim, principalmente nos dois anos anteriores, e esta popularidade preparava o ambiente para as gravações dos duetos com a guitarra. Segundo esta publicação, a qualidade dos instrumentos produzidos no país já era melhor que a dos importados, "and the same is said of American guitars. Guitars made in this country are now used throughout the land, and they are also exported to all Spanish-American countries" (Deland, 1894, p. 14).

Na *The Musical Record*, Emma Shubert escreveu sobre o instrumento, em 1895, destacando que as composições clássicas de mestres como Giuliani, Sor, Carcassi, entre outros, constituíam provas da completa condição da guitarra como instrumento solista. A maneira como Emma Shubert trata o instrumento é mais um indicador também da qualidade do instrumento no acompanhamento de vozes e da sua importância crescente. A autora lamentou-se no entanto de que entre os poucos concertistas de então não se ouvia muito as obras dos grandes mestres, considerando as obras dos guitarristas consagrados como

melhores que as composições e arranjos de então. O comentário da Sra. Schubert mostra que o instrumento tem um relevo crescente no gosto dos contemporâneos daquela época a ponto de merecer novos trabalhos. Por fim, a autora destacou a necessidade de instrumentos de qualidade e declarou: "our American guitars cannot be excelled" (Shubert, 1895, p. 2).

Numa edição da Lyon & Healy, em 1896, algumas informações adicionais contribuem para contextualizar a popularidade crescente da guitarra. Ainda mencionaram as seis cordas como *usually*, e referiram a guitarra também como "Latin *cithara* [...] An instrument resembling the lute, but larger" (Lyon & Healy, 1896, p. 37). (Ver Anexo J).

A publicação acima citada também fez referência à *Spanish Students' organization*, atividade musical crescente naquele momento, e que promovia muito a guitarra e o mandolim. Nesse artigo é apresentada a ideia, partilhada por outros autores da época, que guitarra e mandolim eram instrumentos de menor importância, ou menos sérios, demonstrando em parte a situação de instrumentos que ainda estavam por se consolidar. "If time or inclination for serious study is lacking, delightful musical effects may be obtained by an orchestra fashioned after the famous Spanish Students' organization" (Lyon & Healy, 1896, p. 7). Ao mesmo tempo, mostrava a crescente importância ao distinguir que "other instruments may present greater difficulties to tempt, the student, but where is the instrument that grows dearer to its owner than one of these modern successors to the old-fashioned lute?" (Lyon & Healy, 1896, p.7). O artigo sugere em seguida um panorama social de aceitação destes instrumentos e a mudança no quadro das preferências, bem como o interesse que havia existido pelo zither. "What secrets are not shared with our Guitar or Mandolin; what rose-colored dream brightens our existence that our Banjo is not cognizant of; what pictures of the fatherland are so vivid as those awakened by the Zither?" (Lyon & Healy, 1896, p. 7). Por fim, considera aquela conjuntura como um claro sinal do surgimento de um sentimento musical particular na América, "this ever-increasing popularity of these most expressive of musical instruments" (Lyon & Healy, 1896, A Musical Handbook, p.7).

Além disto, apresenta um quadro numérico da produção destes cordofones, em construção naquele momento: "Guitars, 15,000; Mandolins, 10,000; Drums, 5,000; Banjos, 10,000; Miscellaneous, 12,000. Total, 52,000" (Lyon & Healy, 1896, p. 34).

Aubertine Woodward Moore publicou, em 1900, o *For My Musical Friend*, onde encontramos indicadores do panorama de crescente popularidade da guitarra: “Two faithful servitors of music among minor instruments, the guitar and mandolin, are at present enjoying a well merited prominence” (Moore, ca. 1900, p. 169). Moore foi mais uma a destacar o sucesso das *mandolin orchestras*, compostas por mandolins, guitarras e harpas, e a formação musical que elas propiciavam cultivando o gosto pela música e preparando os músicos para as grandes orquestras.

Neste quadro de popularização destes cordofones, podemos considerar que a guitarra pudesse ter sido mais efetiva nas gravações. Contudo, como já observámos, a tecnologia tinha limitações. “When live guitar music was confined to drawing rooms, parlors and small recital halls, its delicate sound and limited volume worked fine” (Spottswood, 1996, p. 11), mas sua eficácia no registo ao Fonógrafo era bastante diferente. O fator tecnológico restringia a presença do instrumento nas gravações. Para o mandolim e o banjo, que possuíam mais potência e ataques mais contundentes, o problema era menos complicado, “in the first recording studios of the 1890s and 1900s, since the wooden horns used for record-making could easily capture their aggressive sound” (Spottswood, 1996, p. 11).

Outro indicador da elevação do estatuto da guitarra é a sua introdução nas Universidades. A University of Idaho, anunciou para 1901/1902 um curso de “Mandolin and Guitar” (University of Idaho, 1901, p.49), e entre as ações musicais organizadas pelo Departamento de Música, além dos estudos de piano, biografia de grandes compositores, e grupos vocais, listou “The Mandolin and Guitar Club” (University of Idaho, 1901, p. 24).

É igualmente representativo que J. O. Taylor (1902), ao reunir 61 nomes no seu *Popular American Composers*, nomeou 5 compositores americanos com ligação à Guitarra. Nota-se também uma forte presença do trio mandolim, guitarra e banjo. Joseph E. Ward, nascido em 1873, estudou o banjo, depois o mandolin e por último a guitarra, que se tornou o seu instrumento predileto. Ward participou do Peterson Mandolin and Guitar Club e deixou centenas de composições para os três instrumentos. Clarence L. Partee, nascido em 1864, Nova Iorque, foi conhecido como um dos maiores representantes deste trio no país, e muito promoveu estes cordofones com a publicação *The Cadenza*. Além disso, compôs mais de 150 peças para os três instrumentos, e métodos largamente utilizados. A. B. Cintura, de Evansville, também tocava mandolim, o banjo e a guitarra. Mais conhecido como

mandolinista, foi diretor por três temporadas da Cintura's Orquestra. E. H. MacCrea, nascido em 1869, próximo a New Richmond, tornou-se conhecido como compositor, e escreveu arranjos para o trio de cordas. James S. Ramey foi um conhecido compositor e professor de piano, mandolin e guitarra em Salida (Colorado). São ainda feitas menções a dois outros nomes que têm menos relevância no âmbito da guitarra, S. Duncan Baker e Senhora Lucy L. Taggart. A senhora Taggart é mencionada no contexto da guitarra, por ter sido por cinco anos aluna do Senhor Arevalo, famoso guitarrista solo (Taylor, 1902, p.116) de Los Angeles.

Atingimos aqui o período do Periódico, e em 1904, Louis C. Elson, no seu livro *The history of American Music*, não tendo percebido o instrumento como algo que já era representativo, nem o menciona. Mesmo quando discute o contexto da música popular nascente do Sul dos Estados Unidos, como algo marcadamente americano, não há menção aos latinos e nem à guitarra. O autor menciona a *folk-song* que crescia à volta das plantações, “Here we find melody, emotion that we can readily understand; and sometimes simple harmony, — in fact all the elements that constitute the power of folk-music in the old world” (Elson, 1904, p. 133). O banjo apareceu em três situações, mandolin e dulcimer uma vez cada.

O Carson and Newman College, em 1904, também acompanhou a tendência sobre os cordofones e abriu um curso de "Mandolin, Guitar and Cornet"<sup>40</sup>, além de comunicar que “A Mandolin Orchestra known as the C. N. C. Orchestra was organized January, 1904, by Prof. Miles for the benefit of his students” (Carson and Newman College, 1906, p. 43). Para melhor formação dos músicos e maior deleite do público, oferecia a possibilidade de integrarem a orquestra em apresentações públicas. “They play for all public occasions, and give concerts in the neighboring towns. Students taking either of the above courses outlined for Mandolin and Guitar will be entitled to free tuition (two lessons per week) in the Orchestra” (Carson and Newman College, 1906, pp. 42-3).

Ainda em 1912, Clarence G. Hamilton demonstrava pouco interesse por estes instrumentos, desconsiderando o mandolim, e dando à guitarra ainda menos importância: “A weak-toned instrument chiefly used for accompaniments [...] The guitar often accompanies the mandolin, a pear-shaped instrument also fretted” (Hamilton, 1912, p. 124). Estas

---

<sup>40</sup> A curiosa inclusão de *Cornet* provavelmente deveu-se ao facto do Professor ser o mesmo: “T. A. Miles, Mandolin and Guitar, Cornet, Sight-Singing and Choral Work” (Carson and Newman College, 1906, p. 8).

considerações podem dever-se ao carácter do próprio instrumento, uma vez que mesmo entre mestres da guitarra é comum que se reconheça as grandes aptidões do instrumento para o acompanhamento, bem como dificuldades que lhe são inerentes no trabalho contrapontístico como instrumento solista.

Para terminar esta contextualização tratando o período dos anos finais do Periódico, é necessário ter em conta que a música havaiana foi a base para as gravações de guitarra, e que apesar do grande destaque dado ao instrumento, o seu uso com sua execução tradicional foi mantido apenas como acompanhamento da guitarra havaiana. Apenas para uma clara relação com a questão tecnológica, lembremos que a guitarra havaiana, anunciada com solos pelo Periódico, usava jogo de cordas completo de metal.

Outro fator importante para explicar a participação da guitarra no Periódico foi referido também por Spottswood, ao destacar algumas estrelas americanas das primeiras décadas do século XX, referindo-se aos estilos musicais que trouxeram a guitarra ao estrelato e que foram novidades dentro da cultura americana. "Of all American styles, early blues and country music depended most extensively on the guitar. Its size and price made it accessible, affordable and ultimately emblematic of ramblers throughout the south and west" (Spottswood, 1996, p.15). Há uma extensa lista de nomes que conquistaram sucesso ao lado da guitarra, e essa é provavelmente uma das razões da identificação dos EUA com o instrumento. Esta aceitação do instrumento foi um processo relativamente rápido. Passaram poucas décadas, desde a popularização no fim do século XIX até que as estrelas do *Blues* e do *Country*, a partir da segunda e terceira décadas do século XX, colocassem definitivamente a guitarra entre as maiores referências na música americana.

## 4. A Guitarra No Periódico

Tratamos agora as menções específicas à guitarra nas páginas do Periódico, as quais surgem em anúncios diversos e com diferentes propósitos. Analisando assim cada um dos volumes publicados. A listagem das gravações pode ser vista no Anexo A1.

Destacaremos outros cordofones a título de contextualização, onde se pode notar através dos anúncios do Periódico a relação que expusemos até agora entre popularidade e capacidade de registo no suporte de gravação.

### 4.1. As citações recebidas

No primeiro ano do Periódico, entre Março de 1903 e Fevereiro de 1904, não foi feita qualquer referência ao instrumento, nem mesmo à palavra *Guitar*. Outros cordofones populares seriam no entanto anunciados com gravações, como o zither, o mandolim, e com mais frequência ainda, o banjo, além de menções ao dulcimer.

É notória uma ausência da referência à guitarra num curto, mas importante comunicado. O Periódico anunciou a distribuição do panfleto *The Art of Making Phonograph Records, Form N.º. 427*, com sugestões sobre como realizar boas gravações, e apresentou as informações sob o seguinte sumário: "Introduction, Selecting a Recorder, Adjusting the Phonograph, Blank Cylinders, Concerning Horns, Making Talking Records, Vocal Records, Band Records, Violin, String Orchestra, Banjo and Mandolin Records; Vocal Duets and Quartettes" (EPM, 1903c: 9). Aí se encontra uma secção específica dedicada ao banjo e ao mandolim, e ao considerarmos a popularidade que estes instrumentos haviam conquistado mantendo estreita relação com a guitarra, é relevante o facto de não mencionarem a guitarra. Seria a guitarra excluída neste início mais por questões tecnológicas que comerciais?

Seguindo esta ideia da capacidade de captação e registo do som do instrumento no suporte de gravação, não surpreende que o mandolim aparecesse antes da guitarra, já como solista em Julho de 1903. O músico Samuel Siegel, no primeiro ano do Periódico, gravou as

faixas 8426 My Old Kentucky Home (EPM, 1903e: 2), 8591 Come Ye Disconsolate (EPM, 1903, December, p.2) e 8636 Träumerei (EPM, 1904b: 2).

O dulcimer foi também mencionado antes da guitarra, não incluído em gravação, mas usado como referência numa explicação, a indicar que fosse um instrumento conhecido o suficiente para prestar-se a este fim. Edison anunciou como novidade para a *October list* a introdução da Edison Hungarian Orchestra. O Periódico destacou como notório que a sonoridade de uma Orquestra húngara se diferenciava muito de "an ordinary orchestra", e a explicar as razões, referindo-se à peculiar presença do cymbals, lembrou o dulcimer; "not the cymbals used in connection with a brass band and bass drum, but an instrument resembling the dulcimer. It is, however, much larger in size, and contains many more strings. (EPM, 1903g: 8).

O banjo recebeu ainda mais atenção que o mandolim e são referidas dez gravações, em solo, com acompanhamento de orquestra e como instrumento acompanhador.

Por fim, surge o zither, na gravação 8303 Heimweh, Longing for Home (EPM, 1903d: 9).

No ano 2, entre Março de 1904 e Fevereiro de 1905, o Periódico anunciou no seu primeiro mês o dulcimer, agora com um solo listado entre as gravações: o registo No. 8665 Llewellyn March, gravado por William A. Moriarty (EPM, 1904c: 2). Nos comentários da gravação, informam no entanto que já haviam sido realizadas gravações anteriores. "We were induced to list another of these solos from the large sale of No. 8021, 'Ain't Dat a Shame,' made by Mr. Moriarty two years or more ago" (EPM, 1904c: 9).

As duas primeiras menções à guitarra aconteceram apenas em Junho de 1904, mas o instrumento aparece citado apenas no título de uma gravação, e não como um dos instrumentos gravados. Entretanto, o título reflete boa parte do contexto apresentado até aqui: The Spanish Guitar. É o registo 8740 American Student's Waltzes, que apresenta um *medley*: "Introducing the college songs 'My Love at the Window,' 'Dear Evelina,' 'The Spanish Guitar' and 'Climbing, Climbing, Climbing'" (EPM, 1904f: 2). O Periódico refere ainda também que "It was formerly listed in wax. It is recorded in slow tempo for dancing in consequence of a general demand for a greater number of dancing Records" (EPM, 1904f: 9).

Em Setembro de 1904, o Periódico divulgou números sobre as Domestic Record, especificando a quantidade de gravações realizadas pelas diferentes formações instrumentais, e podemos considerar mais uma vez que é notável a ausência da referência à guitarra. O catálogo N.º. 600 continha 1150 gravações, e apresentou, entre outras, 178 gravações de bandas, 116 orquestrais, 421 solos vocais, um solo de piano e 17 de violino, e quanto aos cordofones de uso mais comum listou "banjo, 35 [...] mandolim, 9 [...] zither, 6 [...] dulcimer, 2". (EPM, 1904i: 6).

Em Janeiro de 1905, a guitarra surge pela primeira vez efetivamente referida entre as gravações no Periódico, mas ainda não como solista. O anúncio ocorreu no novo *Catalogue of Foreign Records, Form N.º. 640*. As gravações haviam sido feitas na Cidade do México, sob a direção de especialistas enviados pelo Recording Department of the National Phonograph Co.. "The vocal Records are made in Spanish and by famous Mexican singers [...] A number of the titles are accompanied by the guitar" (EPM, 1905a: 4). Nestas gravações, a guitarra acompanhou dez solos do barítono sr. R. Herra Robinson<sup>41</sup> e oito duetos de tenor e barítono dos srs. Abrego e Picazo, incluindo os géneros *Corrido, Cancion Popular, Danza, Tango Tapatio*.

O ano 3, de Março de 1905 a Fevereiro de 1906, foi bastante relevante para a guitarra.

Em Março de 1905, mais gravações da Seleção Mexicana foram anunciadas incluindo registos vocais com acompanhamento de guitarra, além de um dueto de mandolim e guitarra. Entre as 72 gravações com guitarra, de um total de 143 gravações na série mexicana, incluem-se neste mês o acompanhamento da guitarra num solo do barítono R. Herrera Robinson, sete duetos dos barítonos Robinson e Picazo, um solo da senhora Zamudio, um dueto de tenor e barítono dos senhores Abrego e Picazo e dois solos do barítono Jose Maria Palma. A *Polka, Danza, Jota Mexicana, Cancion Popular, Cancion Tapatia, Cancion Espanola* foram os géneros incluídos pelos cantores. Por fim, uma peça instrumental, o primeiro dueto de mandolim e guitarra dos senhores Obscura e Arriaga, referido com o n.º "18747 Serenata Morisca de Chapi" (EPM, 1905c: 10). Estes instrumentistas surgem posteriormente noutras situações.

---

<sup>41</sup> Parece haver um erro de edição, e provavelmente trata-se de "Rafael Herrera Robinson", cantor que aparecerá ainda várias vezes no Periódico.

Maio de 1905, a guitarra apareceu de novo em dueto com o mandolim, agora do senhor Samuel Siegel e a guitarra executada por M. Lloyd Wolf. “Records listed below will be ready for shipment as near June 1st as possible [...] 9014 An Autumn Evening (*Siegel*) *Mandolin and Guitar duet*. Siegel & Wolfe” (EPM, 1905e: 2).

Ao iniciar a secção de comentários sobre as gravações, o dueto de Siegel e Wolfe foi apresentado com destaque: “novelty for this month is a mandolin and guitar duet, this being the first Record ever made by these instruments together [...] we think, will please all admirers of both instruments. The music is of a serenade character” (EPM, 1905e: 8). É possível que esta tenha sido a primeira gravação catalogada, pois, como já referimos, a revista *The Phonogram* havia já em 1891 apresentado um relato citando “Several masters of the guitar and mandolin rendered Spanish arias” (MacRak, 1891: 17), mas sem referências a catálogo propriamente evidentes.

Junho de 1905, a guitarra surge novamente na música mexicana, em acompanhamentos para voz, e instrumentais em dueto com a bandurria e em trios somando-se a dois mandolins, em todos os casos anunciada especificamente como acompanhamento. As gravações estão incluídas entre as restantes da série mexicana gravada no início de 1904. “Listed below are the remaining 160 of the 303 Mexican Records, the masters for which were made by our experts in Mexico more than a year ago” (EPM, 1905f: 10). Esta lista incluiu sete gravações do Trio Arriaga, *Mandolinas con acompañamiento de guitarra*<sup>42</sup>. O Trio Arriaga foi anunciado outras vezes, porém, em alguns casos sem especificação dos instrumentos, mas depreende-se que tocavam os mesmos instrumentos, visto que era o mesmo trio.<sup>43</sup> É anunciado mais um dueto dos senhores Arriaga e Obscura, agora com a bandurria e guitarra. Além destas peças instrumentais, uma longa lista de gravações vocais é apresentada, sob o título de *Canciones Populares Mexicanas*, onde se incluem onze duetos de Abrego e Picazo, dezassete solos de R. Herrera Robinson, dois duetos de Robinson e Picazo (12637<sup>44</sup>), quatro duetos dos senhor Robinson e senhora Zamudio, sete solos de Felipe Llera

---

<sup>42</sup> Os números 18746, 18749, 18768, 18769, 18771, 18772 apareceram novamente em 1907 (Novembro, p.18) na lista de "Mexican Records Cut Out" (p.17), mas sem menção à Guitarra.

<sup>43</sup> Algumas das suas gravações serão referidas no Anexo A2

<sup>44</sup> Provavelmente, o número (milhar) 12 entre a longa lista dos 18, seja uma falha de impressão. Na edição de 1907, Novembro, p.17, na "Mexican Records Cut Out", a gravação veio registrada como: 18637 El Canto del Cisne - *Robinson y Picazo*.

e outro da senhora Modesta Zamudio. Sob o título de *Canciones Populares Espanolas*, listaram cinco solos do senhor Jose Maria Palma.

É mais uma vez notória a "ausência" da referência à guitarra, em Julho de 1905, num texto em que constam o dulcimer, o zither, o banjo e o mandolim. O Periódico comentou a estratégia de propaganda: "The following is an excellent form letter used by an Edison Dealer in the West: We are informed that you are interested in the Phonograph matter. So is every family" (EPM, 1905g: 11). O vendedor destaca a eficiência do aparelho no entretenimento, inclusive podendo ser usado até por uma criança de quatro anos, e entre outras maravilhas da propaganda, lembrou a grande variedade de instrumentos que poderiam ser ouvidos com apenas um Fonógrafo. Ao listar os instrumentos incluiu os quatro cordofones já aqui mencionados, "banjo, mandolin, [...] dulcimer [...] zither" (EPM, 1905g: 11), mas a guitarra não é referida. Ou despertava menos interesse ou não podia ser anunciada por não possuírem aqui gravações.

Em Setembro de 1905, a guitarra aparece duas vezes citada por Walter Stevens, gestor do Departamento Internacional da National Phonograph Co. O Periódico reproduziu parte de uma entrevista dada por Stevens à *The Music Trades*, ocasião em que detalhou um pouco os negócios com o México e a Série de cerca de 300 gravações, que haviam realizado na Cidade do México. Sobre esta Série, cita a guitarra a propósito do *Arriaga Trio*. "We also obtained some selections rendered by the Arriaga Trio, consisting of two mandolins and one guitar. The mandolin players in this trio are reputed to be the finest in Mexico" (EPM, 1905i: 5).<sup>45</sup> Cita ainda a guitarra uma outra vez ao mencionar dois dos cantores gravados. "We were fortunate in obtaining the services of Senores Arbego and Picazo [...] These selections are the popular songs of Mexico sung with guitar accompaniment" (EPM, 1905i: 5).

O ano 4, entre Março de 1906 e Fevereiro de 1907, tem pequena a participação da guitarra: Três menções foram feitas, sem qualquer referência à gravações específicas. O dulcimer não é lembrado, assim como o zither<sup>46</sup>. O mandolim é referido duas vezes, ambas ao lado da guitarra, e o banjo tem cerca de dez menções.

---

<sup>45</sup> Esta descrição esclarece a formação instrumental. No decorrer dos lançamentos, várias gravações serão anunciadas apenas como *Trio Instrumental "Arriaga"*, ou *Trio Arriaga*, e incluiremos estas gravações em uma secção específica para gravações com guitarra em que o instrumento não foi citado.

<sup>46</sup> O zither aparece mensalmente, entretanto em não mais que o nome *Automatic Zither Co.* (ver: "Suspended List", "Supersending all Previous Lists", nas últimas páginas de cada mês).

Em Novembro de 1906, a guitarra apareceu na história contada pela canção *Gwendolyn*, Nº. 9436, gravada por Ada Jones com acompanhamento de Orquestra. “Gwendolyn was a clerk behind the ribbon counter in a downtown store and she had talents to burn. She played the mandolin and guitar” (EPM, 1906k: 10).

Em Novembro de 1906, numa divertida propaganda de um comerciante do Texas, a guitarra apareceu entre outros cordofones, incluindo o banjo, mas não apresenta nem o zither nem o dulcimer. Ao considerar que o anúncio foi feito próximo ao México, não é estranha a específica seleção de instrumentos. O autor sugeriu ainda o uso do Fonógrafo em serenatas. “He woo'ed the girl with serenade / And flowers and sweets, yes you may laugh, / She ne'er said yes, the little maid, / Till won by Edison's Phonograph” (EPM, 1906k: 18). Após apresentar os preços, \$10 por um aparelho e \$4.20 por uma dúzia de cilindros, perguntou sugerindo: “Let each of the dozen Records tell her that you love her. Let her have it by voice, violin, guitar, banjo, piccolo. Let the bells ring it to her and let the cornet blow it into her ears, and you will have made the best investment of your life” (EPM, 1906k: 18).

Em Fevereiro de 1907, mais uma referência à guitarra, num texto onde Edison procura desvincular o Fonógrafo da ideia de uma simples *talking machine*”, insistindo no Fonógrafo como um instrumento musical. Este é um interessante aspecto, ao ter em conta que o som dos instrumentos separado da presença física dos próprios instrumentos era um fenómeno novo, e sua percepção era ainda algo “em construção”. O autor enfatizou que: “A piano, violin, or guitar, or mandolin, or musical box, or organ—these all have their limits. But with Edison Records and an Edison Phonograph one can listen to the music of any instrument” (EPM, 1907b: 5).

No ano 5, de Março de 1907 a Dezembro de 1907, pela primera vez a guitarra aparece como solista, em duas peças gravadas por Sebastián Hidalgo. Também participou em duetos e trios. O dulcimer não é mencionado, e o zither aparece uma vez em "7418 Serenade, Moskowski", porém referido por ocasião em que comunicavam a retirada desta gravação dos catálogos. O banjo está bem presente, incluindo dez solos. O mandolim foi pouco citado, e mais referido também por estar em gravações excluídas de catálogos. A bandurria apareceu em ensembles com a guitarra, e em perto de trinta acompanhamentos de canções cubanas.

Em Julho de 1907, o Periódico anunciou 205 gravações que foram incluídas no *catalogue of foreign selections*, a ser publicado no outono. Anunciou projectar uma lista mais

representativa do gosto musical do povo cubano. As gravações foram feitas em Havana, com o envio de um grupo de técnicos, e na lista das gravações incluíram a guitarra. O Trio Ramos, composto por *Laud, Guitarra y Bandurria*, foi anunciado com 7 gravações, incluindo os géneros *Danzón, Vals, Marcha, Paso Doble e Habanera*. Em seguida, anuncia-se Sebastián Hidalgo com dois solos de guitarra: “18941 Miserere del Trovador, *Verdi*. 19062 Selva Negra, Polka, *J. Castro*” (EPM, 1907g: 5). A guitarra apareceu também em título de música, gravada por Antonio Morejón com acompanhamento de bandurria, “18964 A mi Guitarra”. Em obras com voz, seis solos do barítono Telesforo del Campo, todos como “*canciones españolas*” (EPM, 1907g: 6), e quatro duetos "por Sr. Adolfo Colombo, Tenor, y Sra. Pilar Jimenez, Tiple" (EPM, 1907g: 6), cantando quatro composições de A. Villalón, que era, possivelmente, o guitarrista a acompanhar. Por fim, ainda na mesma página, seis duetos do tenor Floro Zorilla e o barítono Miguel Zaballa cantando *canción, bolero e punto*.

Em Novembro de 1907, a guitarra é citada duas vezes na lista de gravações retiradas do *Foreign Record Catalogue*, mas as gravações são mantidas nos catálogos mexicanos. “18747 Serenata Morisca de Chapi, Bandurria y guitarra—Obscura y Arriaga. 18748 A Media Noche, Bandurria y Guitarra—Obscura y Arriaga” (EPM, 1907k: 18).

Em Dezembro de 1907, a guitarra apareceu entre as gravações que seriam mantidas em catálogo. Assim como haviam reduzido as listas mexicanas, decidiram diminuir também a lista das *Cuban Records*. Contudo, os registos eram mantidos em estoque a fim de suprir encomendas. “We have, therefore, dropped all of the Cuban list except the selections named below” (EPM, 1907l: 10), e entre estas exceções nomeadas estavam os registos do Trio Ramos e os solos de Sebastián Hidalgo, tendo nos dois casos especificado a guitarra entre os instrumentos.

No ano 6, 1908, ano de lançamento do cilindro Amberol, a guitarra foi lembrada apenas uma vez, mas já na primeira lista dos novos cilindros. O dulcimer não recebeu qualquer menção. Um solo de zither foi anunciado, “7386 Sounds from Tyrol (*Zither*) *Wormser*” (1908b, p.11). O banjo e o mandolim, apesar de mais presentes que a guitarra, tiveram também pouca participação.

Em Setembro de 1908, anunciando as gravações para comercialização em Outubro, a guitarra foi apresentada num dueto com o mandolim. Desta vez destacaram o facto de apenas uma gravação desta formação instrumental já ter sido listada nos *Edison Catalogue of*

*American Selections*, sem menção ao facto de ser a primeira gravação “ever made by this combination of instruments”. Samuel Siegel gravou uma composição própria, “30 Castilian Echoes, Samuel Siegel and Wm. Smith” (EPM, 1908i: 25). O Periódico sugeriu também a gravação para estudantes dos instrumentos, como já vimos, bastante comuns à época.

No ano 7, 1909, o dulcimer e o zither não são referidos, e a guitarra ganha importância. O banjo tem praticamente mesmo número de referências que a guitarra, e o mandolim está menos presente. A bandurria volta a aparecer, agora ao lado da guitarra em destacada reportagem sobre gravações de *flamenco*.

Em Abril de 1909, ao anunciar novas Amberol Records para Junho, mais um dueto de mandolim e guitarra. Novamente Siegel, desta vez com a guitarra de Roy H. Butin, ambos tratados pelo Periódico como *experts*. O Periódico comentou sobre o registo 152 Gavotte-Caprice, “is an original composition by Mr. Siegel, the construction of which presents fine contrast and brilliant change, and affords a splendid opportunity to these artists to show a skilled and finished performance on these sweet-toned instruments” (EPM, 1909d: 21).

Maio de 1909, o Periódico trouxe uma longa reportagem a tartar de gravações *flamencas*, com grande participação da guitarra, incluindo solos. A National Phonograph Co. havia finalizado, em Nova Iorque, uma série de Amberol Records, “intended primarily for their Spanish trade, but which should be well received by cosmopolitan music lovers, as they are a representative collection of typical songs of Spain and Spanish-speaking countries” (EPM, 1909e: 6-7) (Mais informações sobre estas gravações serão dadas ao tratarmos do guitarrista Amalio Cuenca). O Periódico anunciava a presença em Nova Iorque de um grupo com músicos, bailarinos e cantores, entre os quais se incluía um dos solistas de guitarra gravados por Edison. Ao todo, quatorze gravações hispano-flamencas foram anunciadas, mas não listadas individualmente. Seis solos da soprano<sup>47</sup>, três trios de guitarras e bandurria e quatro solos de guitarra. O Trio instrumental era composto por Amalio Cuenca e Eduardo Salmeron nas guitarras, e Miguel Casares com a bandurria.

Em Julho de 1909, dezesseis gravações com acompanhamento de guitarra são mencionadas, referindo-se a música sul-americana. A produção realizou-se dentro de mais

---

<sup>47</sup> “Fourteen” gravações são anunciadas, mas, aparentemente, treze são listadas. Neste anúncio citam seis solos de Lola, mas mais adiante serão citadas sete gravações da artista, possivelmente confirmando o total de 14 registros; ver “1910e: 29”.

uma série de gravações em "Spanish language", incluindo cilindros Standard e Amberol. Participaram o barítono Alfredo Gobbi e a soprano "Mrs." Gobbi, quando registaram canções populares da Argentina e do Uruguai. O dueto foi levado a Nova Iorque e gravou duetos, solos, além dos hinos nacionais dos dois países. "All the selections are accompanied by orchestra, with the exception of sixteen baritone solos, which have guitar accompaniment" (EPM, 1909g: 14). O Periódico destacou o facto de algumas das canções gravadas serem típicas dos "gauchos", e ao descrevê-lo citou também a guitarra: "corresponds with the cowboy of our Western country, but is even more picturesque. He is very musical, and no gaucho outfit is complete without a guitar, as this is just as necessary to him as his horse" (EPM, 1909g: 14).

Em Agosto de 1909, mais participações da guitarra foram anunciadas, com o Trio Arriaga e em solos com Octaviano Yáñez. Referiu que em Abril, George J. Werner e F. C. Burt, do New York Recording Laboratory haviam chegado ao México para a produção de mais uma série de Mexican Records. A série incluiu cilindros Standard e Amberol, gravando diversas atrações, com destaque para os solos de violino executados pelo Sr. Rocabrana num Amati, "which cost him \$3,000" (EPM, 1909h: 8). A seguir, refere a guitarra, o "Sr. Octaviano Yanez bears the distinction of being the acknowledged champion guitarist of Mexico, and it is doubtful if his equal can be found in the entire world"<sup>48</sup> (EPM, 1909h: 8).

Em Setembro de 1909, anunciou-se um dueto de violino e guitarra, com os Ollivotti Traubadours, 302 Carnival of Venice<sup>49</sup>, referindo que o duo foi apresentado como sucesso em concertos e *vaudevilles*<sup>50</sup> por todo o país. O violinista Mr. Michael Banner e o guitarrista Mr. Roy H. Butin, já anunciado em dueto com Samuel Siegel, interpretaram "Arrangement by Paganini-Banner" (EPM, 1909i: 16).

Em Outubro de 1909, novamente S. Siegel é anunciado, num dueto de mandolim e guitarra, executando uma composição própria, o segundo gravado por Siegel com Roy H. Butin. 316 Waltz Caprice, "A mandolin and guitar duet arranged in concert style and played

---

<sup>48</sup> A gravação "20065 La Perjura" foi anunciada anteriormente (EPM, 1907l: 11) sem citar a palavra guitarra. Nesta tese, este registo será incluído na secção 4.2.

<sup>49</sup> Parece ter havido um erro de edição, e a *Advance List*, na mesma página, aparece como para *October*, mas ao especificar as gravações Amberol, aparece referente a *November*. Contudo, a gravação foi anunciada em Novembro, na página 15, "302 Carnival of Venice (Paganini-Banner) Ollivotti Troubadours", mas sem menção ao instrumento.

<sup>50</sup> Género de espectáculo de variedades comum à época nos EUA.

by artists of national reputation. Any attempt to describe this number would fail to do it justice. It is an exquisite rendition of a charming composition” (EPM, 1909j: 17).

Em Novembro de 1909, o Periódico volta a apresentar “William Banner and Roy H. Butin. ‘The Olivotti Troubadours’” (EPM, 1909k: 8), acrescentando uma foto ao anunciar os novos talentos da Edison. Supõe-se que, "H. Butin" seja o mesmo músico que participou das gravações em dueto com mandolim, 316 Waltz Caprice e 152 Gavotte-Caprice, com Samuel Siegel.

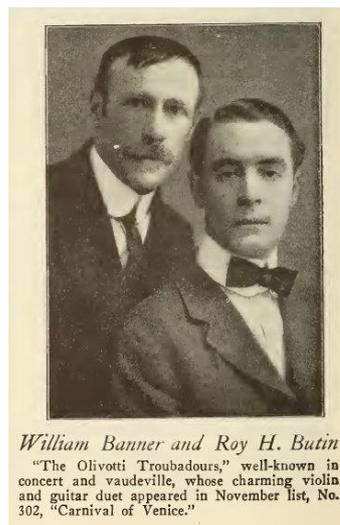


Figura 5. The Olivotti Troubadours (EPM, 1909k: 8)

Ainda em Novembro, numa propaganda incentivando a adaptação dos Fonógrafos antigos aos novos cilindros Amberol, e após demonstrar o que sem a adaptação os consumidores estavam a perder, “three times as much pleasure as it does now [...] because an Amberol Record is twice as long and more than twice as good as a Standard Edison Record” (EPM, 1909k: 14-15), o Periódico sugere 20 gravações que os consumidores deveriam pedir aos revendedores para ouvir, e entre elas foi incluída a "302 Carnival of Venice (Paganini-Banner) Ollivotti Troubadours. A charming volin and guitar duet by accomplished musicians" (EPM, 1909k: 15).

Dezembro de 1909, o Periódico publicou uma lista de dez Hawaiian Edison Records, onde a guitarra aparece duas vezes, entre as cinco Standard, com um *Guitar Duet* e um solo. Nesta lista, a guitarra ainda não veio designada como *Hawaiian Guitar*, como passaria a vir, mas incluía-se já dentro da música havaiana. O Periódico iniciava a nova direção dada à

guitarra, e que por fim tornou-se grande sucesso. Não trataremos os registos da guitarra anunciada como havaiana da mesma forma que temos tratado a guitarra tradicional, pois apesar de tratar-se de guitarras, a sonoridade da variação havaiana da sua execução resulta tão diferente de uma guitarra tradicional que pode mesmo ser, e acabou sendo, classificada como um outro cordofone<sup>51</sup>. As gravações foram “20714 Kawaihan Waltz (*D. Nike*), Guitar Duet - Joseph Kakuku and John Paaluhi [e] 20715 Medley of Hawaiian Airs. . . Guitar Solo (*Joseph Kakuku*)” (EPM, 1909l: 28)<sup>52</sup>.

No ano 8, 1910, o dulcimer continua ausente, mas há uma menção ao zither, a guitarra e banjo estão um pouco mais presentes que e o mandolim. São aqui anunciados quatro solos de bandurria nas Filipino Amberol Records. A palavra *portuguese* apareceu no Periódico com maior frequência que antes, a envolver Portugal e Brasil, e neste contexto apareceu mais um solo de guitarra.

A guitarra aparece logo em Janeiro de 1910, a respeito de uma questão numérica na catalogação, questão importante no mapeamento de gravações. "In some instances, Records have been given American numbers and put out in our regular supplements. In such cases both numbers are given in the list below" (EPM, 1910a: 7). Nas listagens, Octaviano Yáñez aparece uma segunda vez referido com um solo de guitarra<sup>53</sup>, nas Mexican Amberol Records, 6006 Noche de Alegria (Una)—Vals, *Oropeza*.

Ainda em Janeiro, a guitarra é mais uma vez citada em nome de canção. A gravação que gerou a primeira menção feita no Periódico, anos antes, foi regravada. Talvez por agora os cilindros terem mais tempo de gravação, com o Amberol, foram acrescentadas duas canções ao medley gravado em 1904. Na gravação original, N.º. 8740, incluem-se *My Love at the Window*, *Dear Evelina*, *The Spanish Guitar* e *Climbing, Climbing, Climbing*. Em 1910, constavam também, na 377 American Students' Waltzes, *Bring Back My Bonnie to Me* e

---

<sup>51</sup> Ver nota de rodapé 22 / Capítulo 3.

<sup>52</sup> Não encontramos ainda áudio ou outras referências que possam esclarecer qual a sonoridade da guitarra nestes dois registos. Pelo contexto, é bem possível que ao menos no dueto uma das guitarras seja executada de maneira tradicional. Joseph Kakuku é muitas vezes referido como o criador do estilo havaiano de execução da guitarra (*lap-steel guitar*), por volta de 1885. Há várias referências na internet sobre Joseph Kakuku, inclusive liderando grupos. Não temos certeza de qual foi o estilo registado no solo anunciado pelo Periódico, mas todas as referências que encontramos em outras fontes apontam para o estilo havaiano de execução.

<sup>53</sup> O primeiro solo de Yáñez, 20065 “La Perjura, Danza, Lerdo de Tejada” (EPM, 1907l: 11), não foi citado até agora neste capítulo porque não foi mencionada a guitarra no anúncio.

*Ching a Ling Ling*. “The Record is an appealing dance number and should be popular, particularly during the Winter season” (EPM, 1910a: 15).

Ainda em Janeiro, a guitarra é referida a acompanhar um quarteto vocal. Dentre as Amberol Records de Polk Miller's Old South Quartette, três foram anunciadas com *Guitar accompaniment*<sup>54</sup>. Do texto depreende-se que o estilo musical parece ter sido bastante ideomático à guitarra; “It takes a genuine Southern negro to sing this song, which is typical of the happy darkey nature [...] A favorite church hymn of the Virginia country negroes, with a characteristic plantation air” (EPM, 1910a: 19). (Ver Anexo 45).

Em Fevereiro de 1910, entre as Foreign Records, o Periódico anunciou mais um *Guitar Solo*. Desta vez, as Spanish Foreign Records incluíram México, Argentina, Portugal e Porto Rico, e entre as Portuguese Records For February, apresentaram o português Reinaldo Varrella com duas gravações como tenor, e um cilindro Standard: “19476 Fado Corrido, Guitar Solo; Reynaldo Varella” (EPM, 1910b: 7).

Em Maio de 1910, numa gravação instrumental, anunciam o terceiro solo do guitarrista mexicano Octaviano Yáñez, num Amberol incluído na Mexican Records For May. “6074 Anna—Gavota, *O. Yáñez*. Solo de Guitarra por Octaviano Yáñez” (EPM, 1910e: 26). Ainda em Maio, a guitarra aparece nas especificações das gravações distribuídas pelos diferentes países incluídos no *Form 1742*<sup>55</sup>. Nesta ocasião o Periódico refere sete gravações vocais de Lola la Flamenca, e possivelmente isto explique a falha no primeiro anúncio destas “Spanish –‘Flamenco’ Records”. Não pudemos ter acesso a todas estas gravações, mas é provável que a guitarra esteja presente em todas ou quase, visto a forma como o próprio Periódico destacou os guitarristas, além do estilo musical que executavam. Anunciavam, por fim, entre os detalhes no *Form 1742*, “mandolin and guitar solos and trios by the best of native artists” (EPM, 1910e: 29).

Em Junho de 1910, a preparar a distribuição de catálogos, e promovendo as gravações, o Periódico mencionou a beleza dos registos de diferentes países, entre os quais os da Spanish List: “Some of the instrumental Records are of a type that the Domestic Catalogs

---

<sup>54</sup> O registo “392 The Watermelon Party” foi anunciado então sem referência ao acompanhamento de guitarra. Contudo, ao relançarem as três gravações (390, 391, 392) como Blue Amberol (EPM, 1913l: 7), informam: 2178 The Watermelon Party, guitar accompaniment. A UCSB também disponibiliza áudio e informações.

<sup>55</sup> “Spanish, Mexican, Argentine, Cuban, Porto Rican, Portuguese and Filipino Selections” (EPM, 1910e: 29).

do not offer,—the bewitchingly beautiful mandolin, guitar and harp solos, duets and trios of Latin America and Spain” (EPM, 1910f: 10).

Em Outubro e Novembro de 1910, foram anunciadas as gravações dos quarto e quinto solos de Yáñez. Um Amberol, “6107 Dolores-Vals, *E. Waldteufel*. Solo de Guitarra por Octaviano Yáñez” (EPM, 1910j: 19), e um Standard, “20357 En los Bosques-Mazurka, *E. Waldteufel*. (Solo de Guitarra) Octaviano Yáñez” (EPM, 1910k: 19).

No ano 9, 1911, o dulcimer volta a não estar presente, o zither aparece em duas ocasiões (uma delas com a guitarra), o banjo, mandolim e guitarra estão presentes com aproximado número de menções.

Em Janeiro de 1911, é anunciado um dueto de mandolim e guitarra, um Amberol, o senhor Yáñez é novamente referido no Periódico, agora ao lado de Joaquín J. Arriaga. Nas Mexican Records For January, é listado “6121 Merci—Gavota, *C. Curti*. Dúo de Mandolina y Guitarra por Joaquín J. Arriaga y Octaviano Yáñez” (EPM, 1911a: 23).

Em Março de 1911, na Mexican Records For March, o segundo dueto com os senhores Arraiga e Yáñez foi anunciado, desta vez um Standard: “20367 Diabolo—Tustep, *G. Y. Brussel*. Duo de Mandolina y Guitarra por Joaquin J. Arriaga y Octaviano Yáñez” (EPM, 1911c: 19).

Em Abril de 1911, o Periódico apresentou a guitarra, desta vez num *post-card* enviado ao seu Departamento Internacional de Minas de Huayna, Potosi y Milluni, na Bolívia. A imagem deste envio parece festiva, e aí vê-se também um Fonógrafo. O remetente, senhor L. Ortega, era "a regular purchaser of Edison Records and gives Phonograph concerts in the surrounding mining camps" (EPM, 1911d: 11).

A Bolivian Mining Camp



Figura 6. (EPM, 1911d: 11).

Em Junho de 1911, a guitarra apareceu ao lado do zither numa gravação de música havaiana, a qual é preponderante nestes últimos anos de participação da guitarra no Periódico, apesar de, como já referimos, com destaque dado a uma variação da sonoridade do instrumento distinta da que temos considerado. Anunciando as gravações para Agosto, aqui se incluiu o registo do Metropolitan Quartet, 742 My Hula Hula Love. “A zither and guitar duet introduced between the repetition of the refrain produces the effect of Hawaiian music. The last chorus is sung in subdued tones with the air alternately sung and played by zither and guitar” (EPM, 1911f: 15).

O Periódico, em Julho de 1911, comenta o crescimento dos *vaudeville circuits* por todo o país, e destacou um gupo que havia gravado para Edison meses antes. “Toots Paka and Her band of talented Hawaiians [...] Being in native dialect and sung to the accompaniment of weird and sensuous Hawaiian music by the dark-skinned instrumentalists” (EPM, 1911g: 10). No anúncio foi publicada uma foto com Toots Paka e um trio instrumental estando dois músicos portando guitarras, uma delas na posição característica dos "hawaiians". Em breve apareceriam anunciadas como *Hawaiian Guitar*. (Ver Anexo K)

A guitarra é pouco referida no ano 10, 1912. Apenas uma participação em Trio com dois mandolins e outra participação com o zither num acompanhamento vocal; o mandolim apareceu 3 vezes. O banjo no entanto tem mais de dez menções. Este foi o ano em que em Outubro Edison lançou o Blue Amberol.

Em Janeiro de 1912, anunciaram o Trio Arriaga, cuja guitarra tinha já merecido referência no Periódico. Na Edison Standard Records, apresentaram sua versão de La Paloma, música composta pelo cubano R. Iradier. Além de popular em México, era muito conhecida “throughout Spanish speaking countries than any other selection” (EPM, 1912a: 19).

Em Novembro de 1912, mais um anúncio em que a guitarra, acompanhando vozes, faz dueto com o zither no repertório havaiano. Trata-se da adaptação de uma melodia havaiana ao *ragtime*, composta por Percy Wenrich e gravada pelo Metropolitan Quartet. Na

gravação nº 1542 My Hula, Hula Love<sup>56</sup> “The last chorus it sung in subdued tones with the air alternately sung and then played by zither and guitar” (EPM, 1912k: 16).

No ano 11, 1913, sem dulcimer e zither, apresentou banjo, o mandolim e a guitarra.

Em Agosto de 1913, Edison enfatizou de novo que uma das grandes vantagens dos seus Fonógrafos é de se tratar de um gravador, que, segundo Edison, colocava-o numa distinta e própria categoria. O Periódico volta a sugerir vários usos a partir da possibilidade de gravação, e entre o entretenimento doméstico e o estudo, a guitarra aparece de novo ao lado de outros cordofones. “Does the boy play the banjo, the guitar or the mandolin? Let him make a record and find in it not only a source of amusement [...] but a means of learning better how to play these instruments” (EPM, 1913h: 10).

Em Setembro de 1913, destacando o anunciou da Blue Amberol List For November, a guitarra apareceu em dueto com o mandolim. Não é especificada a gravação, mas citam como exemplo na lista de ensembles, “a mandolin and guitar duet by Samuel Siegel and Roy H. Buttin” (EPM, 1913i: 10). Em Setembro, são anunciadas duas séries já habituais: a Special Grand Opera, com quatro gravações, e a Blue Amberol Regular, com cerca de 50. Nesta última inclui-se um dueto de mandolim e guitarra já anunciado anteriormente como Amberol Records, 316 Waltz Caprice (EPM, 1909j: 17), agora “2060 Waltz—Caprice (*Samuel Siegel*). Samuel Siegel and Roy H. Butin. *Mandolin and guitar*” (EPM, 1913i: 12).

Em Dezembro de 1913, registaram a morte de Polk Miller, responsável por gravações com acompanhamento de guitarra. “His plantation stories of war time, and his performances on the banjo and guitar at many Confederate reunions [...] Four of his best selections appear in the February [...] all but the first accompanied by the guitar” (EPM, 1913l: 5). Também em Dezembro, na Regular List dos Blue Amberol, o Periódico listou três gravações do recém-falecido senhor Miller, onde especificam “Vocal selection, guitar accompaniment” (EPM, 1913l: 7)<sup>57</sup>.

---

<sup>56</sup> A gravação aqui anunciada parece ser a mesma anunciada para Agosto de 1911, “742 My Hula Hula Love - Metropolitan Quartet” (EPM, 1911f: 15). A UCSB disponibiliza o áudio, e inclui as duas referências de catálogo: Reissue of Edison 4-minute Amberol 742, Edison Blue Amberol: 1542. (UCSB)

<sup>57</sup> Aparentemente, houve um falha na edição, e o número “2177” não apareceu nesta lista, mas considerando a sequência numérica e o anúncio feito anteriormente (1913l: 5), “What a Time” foi o registo 2177, e gravado com acompanhamento de guitarra.

A guitarra foi citada apenas uma vez no ano 12, 1914, e neste foi referida novamente ao instrumento havaiano. Não há menção ao dulcimer, ao mandolim, ou à bandurria. O zither (incluindo zithern e harp-zither) é mais mencionado, a incluir um solo. O banjo é citado cinco vezes.

Em Março de 1914, é citada a guitarra havaiana de novo uma vez. Indicando ser mesmo uma nova sonoridade, e que rapidamente se popularizava, tratou-se da “forma havaiana” de tocar o instrumento. “What sort of an instrument is used in the Hawaiian Blue Amberol records Aloha Oe (1812)? [The instrument is a Hawaiian guitar—a peculiar affair. Much larger than the guitar we Americans are accustomed to.]”<sup>58</sup> (EPM, 1914c: 14). A indicação sobre as maiores dimensões deste instrumento, em comparação com “the guitar we Americans are accustomed to”, não é completamente precisa, e em fotos no próprio Periódico, vê-se o instrumento em proporções semelhantes às de alguns modelos tradicionais então em uso. Devemos lembrar que as dimensões do instrumento variavam, entre as de influência antiga e as que começavam surgir nos Estados Unidos.

No ano 13, 1915, não há referências ao dulcimer, ao mandolim e à bandurria. Existem no entanto três menções ao zither, e cerca de dez anúncios a incluir o banjo. A guitarra voltou a aparecer com alguma frequência, predominantemente ligada à música havaiana.

Em Setembro de 1915, a *Hawaiian Guitar* foi citada na Regular List com o solo<sup>59</sup> "2685 (a) Ua Like No Alike, Queen Liliuokalani, (b) Medley of Hawaiian Hulas - Hawaiian Guitar Solo, Palakiko Ferreira" (EPM, 1915i: 18). A guitarra, mais tradicional continuou a participar das gravações, contudo, no contexto havaiano era apresentada sem distinções e incluída, por exemplo, em Hawaiian Guitar Duets, onde normalmente, ou provavelmente sempre, uma das guitarras do dueto era utilizada com a execução tradicional.

Em Outubro de 1915, na Regular List, foi anunciado outro Hawaiian Guitar Duet, e na gravação foram claramente usados os dois estilos de execução do instrumento<sup>60</sup>. Provavelmente, o acompanhamento é realizado por William Smith, já presente nos anúncios anteriores, mas não temos informação suficiente para o afirmarmos, mas com efeito, este

---

<sup>58</sup> Os parênteses rectos encontram-se no original.

<sup>59</sup> O site da UCSB disponibiliza o áudio desta gravação. Trata-se de um solo com execução no estilo havaiano. (UCSB)

<sup>60</sup> "Dubbed from Edison Diamond Disc matrix 4011. Edison Blue Amberol: 2701" (UCSB).

guitarrista seria ainda anunciado como Hawaiian Guitarist. “2701 Aloha Oe Waltz Medley (Hawaiian Guitar Duet) - William Smith and Walter K. Kolomoku” (EPM, 1915j: 10). (Anexo L - fotos). Ainda em Outubro, anunciaram entre os novos talentos da Edison, como formação original, o Oberammergauer Zither Trio. No texto, talvez como boa propaganda, mas sem precisão histórica comprovável, a Bavaria foi apresentada como "the home of the zither and the guitar" (EPM, 1915j: 12). Há uma foto do Trio onde vêem-se dois zithers e um instrumento híbrido de guitarra com dois braços, aparentemente, um semelhante ao de uma guitarra tradicional e outro com muito maior número de cordas. Tratou-se da 2679, Josephine Polka (EPM, 1915j: 12)<sup>61</sup>.



Figura 7. Oberammergauer Zither Trio (EPM, 1915j: 12).

Também em Outubro de 1915, publicaram fotos e pequenos textos sobre Walter Kolomoku, William Smith e Palakiko Ferreira, apresentando-os como Hawaiians Guitarrists. “Walter K. Kolomoku is a native of Honolulu; he played the Hawaiian Guitar with the ‘Bird of Paradise’ Company for some seasons” (EPM, 1915j: 13). Mais duas referências à "Hawaiians Guitarrists", William Smith, “exhaustive study of Hawaiian music and of the curious instruments of the Islands. He is a proficient player of all of them, especially of the Hawaiian Guitar” (EPM, 1915j: 14), e Palakiko Ferreira, “He was the first to introduce the steel guitar in the United States. It was in California in 1900” (EPM, 1915j: 14). Sobre Palakiko, referiu-se à *steel guitar*, à sua descendência espanhola e com grande conhecimento da *Hawaiian folk songs*, que, segundo o Periódico, estavam a desaparecer rapidamente. É relevante lembrar que a guitarra, mesmo como *Hawaiian Guitar*, era praticamente uma novidade na ilha. Palakiko Ferreira passou posteriormente a ser tratado como Frank Ferrera, por vezes Frank Ferera. O Periódico deu nova informação sobre a descendência do

---

<sup>61</sup> A gravação foi anunciada anteriormente (EPM, 1915i: 18), mas sem explicação ou ilustração dos instrumentos.

guitarrista, mudando o país, mas mantendo a efetiva participação ibérica sobre a guitarra nas páginas do Periódico, e veremos mais à frente menção à sua descendência portuguesa.

O ano 14, 1916, foi o último do Periódico.

Em Fevereiro de 1916, publicaram algumas informações básicas sobre a guitarra havaiana, sobre a aparência, a madeira, a maneira de tocar, algo relativo à sonoridade e nomeando-a mesmo como um "Hawaiian instrument". No mesmo texto usaram ainda a referência *Spanish* para diferenciação das duas guitarras, marcando ainda a forte identidade ibérica do cordofone. "This produces the curious tone quality, that make the crying, pleading music of this instrument unlike anything else on earth. Several Edison Records have been very successfully made" (EPM, 1916b: 4).

Em Junho de 1916, nova menção a Palakiko Ferreira, além de repetir quase integralmente o texto anterior sobre a introdução das *steel strings*, acrescentou "the Hawaiian guitar soloist, who appears on the July list of Blue Amberol records in a duet with Helen Louise" (EPM, 1916f: 11). No mesmo mês, na lista Regular, foi incluída mais uma gravação com guitarra entre duetos "havaianos", e como referida acima, a guitarra de acompanhamento é tocado na forma tradicional de execução. "2917 Medley of Hawaiian Airs-No. 1, Hawaiian Guitar Duet - Helen Louise and Palakiko Ferreira" (EPM, 1916f: 13).

Em Julho de 1916, o Periódico anunciou um "New Standard of Quality" para Agosto, e entre os exemplos musicais da lista apresentaram a guitarra. Destacaram como a música havaiana havia conquistado o público e anunciaram então, em reconhecimento, mais uma gravação do dueto Helen Louise e Palakiko Ferreira. "This is a very appealing number and its own merits, combined with the current strong demand for Hawaiian music, should make it a big seller [...] 2927 Hilo March, Hawaiian Guitars - Helen Louise and Palakiko Ferreira"<sup>62</sup> (EPM, 1916g: 14).

Em Agosto de 1916, anunciando as gravações para Setembro, o Periódico citou a guitarra, incluiu mais dois duetos de Helen Louise and Palakiko Ferreira e destacou, "Lovers

---

<sup>62</sup> Contudo, em Setembro, parecem ter divulgado informação diferente sobre este registro, e anunciaram, "On the August list was "Hilo March" (No. 2927), a corking Ukulele selection, and in the Blue Amberol record catalog you will find further examples of this class of music" (EPM, 1916i: 3).

of the soft, sweet music of the Hawaiian guitar have not been forgotten [...] 2941 Medley of Hawaiian Airs—Nº.2 [...] 2956 Hapa Haole Hula Girl, *Cunha*” (EPM, 1916h: 12).

Em Setembro de 1916, novamente a guitarra foi citada para tratar do rápido processo de popularização da música havaiana. Destacou que apenas dois anos antes, o grande público quase nada sabia sobre “Hawaiian Music, Ukuleles, Hula Hula Dances” (EPM, 1916i: 3). Outro cordofone, o ukulele, mereceu destaque aqui, e nesse destaque é novamente referida a guitarra. “The form of the instrument [Ukulele] is patterned after that of the guitar, but the origin of the manner in which it is played is unknown” (EPM, 1916i: 3). De alguma forma, o texto sugere que algumas das gravações do dueto Helen Louise e Palakiko Ferreira podem ter sido com ukulele, contudo, o já referido áudio 2927, disponibilizado pela UCSB<sup>63</sup>, parece apresentar o dueto de guitarras usual do casal. O Periódico mencionou também Portugal: “Tradition has it that a Portuguese trader brought it to Hawaii many years ago and charmed the natives with the exquisite music that he drew from it” (EPM, 1916i: 3).

Em Novembro de 1916, publicaram um artigo sobre a formação da ideia que as pessoas tinham sobre o que era a música havaiana, e neste contexto a guitarra apareceu em referências indiretas. O texto relacionou a música havaiana com “old hymn tunes that was taken to Hawaii by missionaries and then taken by the natives to play on these here guitar-like things they play” (EPM, 1916k: 4). Os nativos, tendo aprendido estas canções religiosas, cantavam-nas nos serviços que os missionários realizavam. “Then they began to play 'em on their guitars and make up songs in their own gibberish” (EPM, 1916k: 4). Por fim, e com o passar do tempo, esta música tornou-se o que o grande público conhecia como a “real Hawaiian music” (EPM, 1916k: 4). Ainda em Novembro, o Periódico anunciou mais uma gravação do dueto Helen Louise e Frank Ferera, “3024 My Sweet Sweeting Waltz, *Peters*, Hawaiian Guitars” (EPM, 1916k: 14).

---

<sup>63</sup> “Year of release from “The Edison Phonograph Monthly,” v.14 (1916). Dubbed from Edison Diamond Disc matrix 4602. Edison Blue Amberol: 2927” (UCSB).

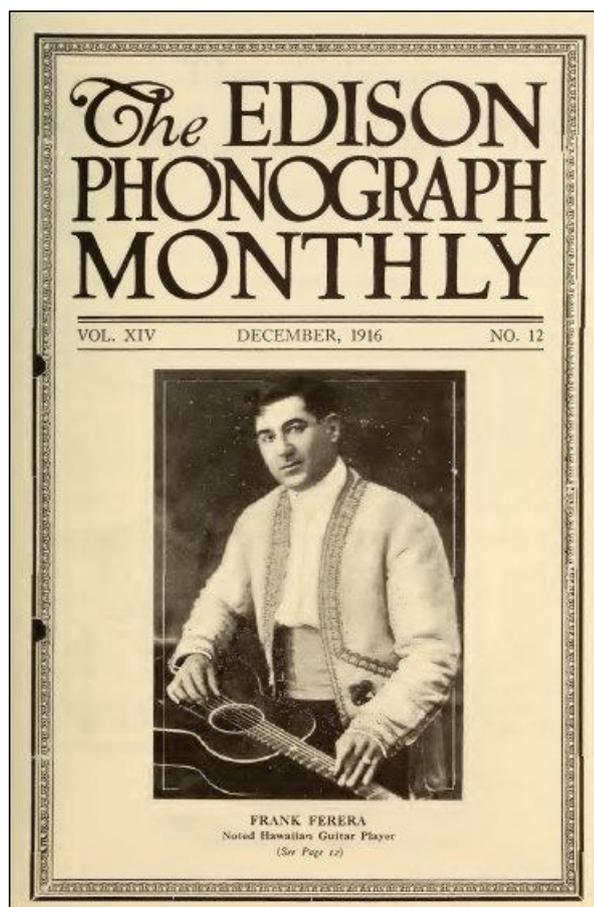


Figura 8. Última capa do Periódico (EPM, 1916l)

A última capa do Periódico, em Dezembro de 1916, tem uma guitarra segurada à maneira havaiana por Frank Ferrera, descrito como "Noted Hawaiian Guitar Player". Ao tratar do guitarrista, destacando os artistas que seriam anunciados no próximo mês, o Periódico citou várias vezes a guitarra. Segundo o artigo, Frank Ferrera "has the distinction of being the one who first introduced the Hawaiian style of playing the guitar into the United States" (EPM, 1916l: 12). Além disto, segundo o Periódico, em 1900 o artista havia trazido o primeiro ukelele aos Estados Unidos e começado a apresentá-lo em vaudevilles. Poucos anos após Ferrera começar turnês pelos EUA "people were generally familiar with the music of the Hawaiian guitar, but it was not until about five years ago that the fever for Hawaiian music started" (EPM, 1916l: 12). Mais informações foram dadas citando a guitarra, o ukelele e apresentando a participação portuguesa nesta história.

It is said that the Hawaiian style of playing the guitar was originated by a Portuguese sailor. Perhaps this has something to do with the tendency that Mr. Ferrera

had toward the ukelele, for he, although of Hawaiian birth, is of Portuguese descent. He was musical even in his childhood. The first musical instrument that came into his hands was a guitar. He soon became highly proficient with this instrument—so proficient that he decided to come to the United States, where he believed that he could popularize the Hawaiian guitar. How well he succeeded, after a few years of effort, everybody in touch with the world of music realizes. (EPM, 1916l: 12)

A última citação apresentou, novamente em dueto, a Hawaiian Guitar na lista de gravações que seriam disponibilizadas em Janeiro de 1917, mas o Periódico já não seria impresso. “3045 Kamehameha March, Hawaiian Guitars Helen Louise and Frank Ferera” (EPM, 1916l: 14).

#### **4.2. A guitarra não é mencionada, mas o instrumento está presente**

Há uma considerável quantidade de gravações em que a guitarra participou, mas em que não foi mencionada nos anúncios. Muitas vezes, as informações para identificar estas gravações podem ser encontradas dentro do próprio Periódico, mas em muitos outros casos é necessária a busca noutras fontes.

Há ainda um bom número de registos sobre os quais se pode especular sobre a participação da guitarra, mas que não podemos até o momento comprovar. Desta forma, apresentaremos alguns casos, mas deixamos clara a ilação contextual, sem expectativa de que correspondam à completa situação. As gravações comentadas aqui, numeradas ou não, estão presentes no Anexo A2 – A Guitarra Está Presente Mas Não Foi Anunciada.

Importante exemplo destes casos em que a guitarra está presente embora não seja claramente nomeada no Periódico, é a gravação de um dos solos de Octaviano Yáñez. Ela aparece na lista 13 Mexican Records apenas como “20065 La Perjura, Danza, *Lerdo de Tejada*. Sr. Octaviano Yáñez” (EPM, 1907l: 11).



Figura 9. Octaviano Yáñez. Museu da cidade do México in El Universal<sup>64</sup>.

Logo em seguida, outra gravação que sabemos incluir guitarra, mas que não a cita: “20066 Puerto Real, Paso Doble, Juarranz - Trio Arriaga” (EPM, 1907l: 11). Já comentámos o facto de muitas das gravações do Trio Arriaga terem sido anunciadas sem especificação dos instrumentos.

O Periódico anunciou igualmente gravações de Toots Paka's Hawaiians sem listagens ou especificações da instrumentação, mas fotos e áudios atestam a importante presença da guitarra na sonoridade do grupo, confirmando a sua presença, e mostrando que é usada nos dois estilos de execução já referidos. É importante considerar que muitas gravações deste grupo foram anunciadas apenas nos suplementos. Exemplo: "Form 1755 - Miscellaneous Languages—Includes five Hawaiian songs by Toots Paka's Hawaiians, well-known in vaudeville in this country" (EPM, 1910e: 29).

O cantor cubano Colombo apareceu em gravações na Edison a cantar em trio, com Ojeda e Jimenez, e em dueto com Ojeda, e ainda com Jimenez. O Periódico não detalhou instrumentações, mas Colombo apareceu em muitas gravações também da Victor com a guitarra a acompanhar. É provável que a guitarra tenha participado em algumas das gravações de Colombo para Edison, mas não temos referências que nos possam confirmar esse facto.

Os cantores mexicanos já listados aqui continuaram a gravar, e é provável que novos registos tenham sido feitos com acompanhamento de guitarra. Além disto, muitos registos foram relançados como Blue Amberol. Em 1913 foram anunciadas algumas listas mexicanas, e numa delas incluiu-se também o Cuarteto Coculense (EPM, 1913c: 13), provavelmente com *vihuela* e *guitarrón*, que faziam parte do seu instrumentário habitual. Estas gravações

---

<sup>64</sup> Disponível in [www.eluniversal.com.mx/](http://www.eluniversal.com.mx/)

realizadas em Cuba e no México incluirão certamente a guitarra. A respeito desta mesma região, podem ser vistas algumas “orquestras cubanas” em fotos antigas constituídas muitas vezes por pequenos grupos e a utilizar a guitarra, ora alguns cantores foram anunciados neste período com acompanhamento de orquestra, deduz-se portanto a presença da guitarra.

Alfredo Eusebio Gobbi gravou canções populares argentinas e uruguaias, anunciadas, essas, “which have guitar accompaniment” (EPM, 1909g: 14). Várias gravações a solo de Alfredo E. Gobb foram listados recentemente no *web site* musiktitledb.de, mas sem a indicação da instrumentação. Estas encontram-se aí referidas entre os números Blue Amberol (BA): 22198 - 22212 e 22237 - 2252, Amberol: 7054 -7068, e 7093 -7108.

Sendo relativamente comum que os cantores também fossem guitarristas, e vice-versa, Reynaldo Varella por exemplo, que teve uma gravação anunciada como *Guitar solo*, gravou cilindros também como cantor, é provável portanto que neles tenha tido acompanhamento de guitarra. A guitarra estava bastante inserida no Fado, e apesar de nesse contexto lhe ter sido dado nomes diversos, este foi um estilo gravado essencialmente por Varella.

Lembramos, por fim, o *Harp guitarist* George Dudley (1875-1969)<sup>65</sup>, que se supõe ter participado na gravação “8841 I've Got a Feelin' for You (*Morse*) Banjo trio Ossman Banjo Trio” (EPM, 1904j: 2) com sua *36-string harp guitar*. Segundo Gregg Miner, “he may have been the first harp guitarist ever recorded – and, unlike most vintage American harp guitar recordings, we can hear the sub-basses” (Miner, 2012). A *Harp Guitar* não é exatamente uma guitarra tradicional, mas como temos citado a guitarra havaiana, apesar de com ressalvas, incluímos a harp guitar em nossa lista pois sua sonoridade se aproxima mais da guitarra tradicional, bem mais que a da própria guitarra havaina. Spottswood considerou a participação possível de Butin no Trio - “The Trio consisted of Ossman [...], mandolinist Audley Dudley and a harp-guitarist who may have been either Roy Butin or George F. Dudley” (Spottswood, 1996, p. 11), mas provavelmente tratou-se de George Nabb Dudley. Como referímos, não aprofundaremos aqui esta questão, mas é relevante considerar outros comentários de Gregg Miner em sua publicação de 2012. O autor destacou a comum ausência dos sub-baixos nas gravações de *Harp guitarists*, e que George Nabb Dudley seria exceção, e

---

<sup>65</sup> Há alguma discordância entre os dois artigos, uma vez que Spottswood refere-se a “George F. Dudley”, e Miner usa uma vez no seu artigo o nome “George Nabb Dudley”. Não consegui encontrar as razões, mas praticamente todo o conteúdo e contexto levam a crer que seja o mesmo músico. Por minhas observações até o momento desta redação, parece-me tratarem de “George Nabb Dudley”.

ao observarmos gravações de Butin disponíveis na UCSB, chegamos a considerar, pela sonoridade, poder tratar-se até mesmo duma guitarra tradicional, tal a ausência das notas mais graves da harp guitar. A referência a esta gravação no Periódico vem adensar a dúvida, pois anunciou a gravação sem referência aos nomes, nem Roy Butin nem George F. Dudley. "It is played as a banjo trio by the Ossman Banjo Trio, composed of Messrs. Ossman, Hunter and Farmer" (EPM, 1904j: 9). Por fim, a UCSB refere o registo 8841 "Ossman Banjo Trio [i.e. Ossman-Dudley Trio]".

### 4.3. Alguns dos guitarristas no Periódico

A identificação de alguns dos guitarristas envolvidos nestas primeiras gravações coloca algumas dificuldades. Nos casos de pequenos grupos instrumentais, existem referências em diferentes gravações (da Edison e de outras Companhias) que podem ser cruzadas para se concluir quem eram os guitarristas presentes, mas no caso dos acompanhamentos em gravações vocais, os registos aos instrumentistas acompanhadores tornam-se mais escassos. Espera-se que o aumento das gravações encontradas e identificadas que se tem intensificado nos tempos recentes, inclusive de gravações de outras marcas e domésticas, possa permitir o estabelecimento e confirmação de quem eram estes músicos acompanhadores. Fotos e notícias da época que se têm tornando mais acessíveis em arquivos em linha devem também facilitar o trabalho de investigação mais alargado permitindo um maior conhecimento desta música e os seus protagonistas.

Apresentamos agora alguns nomes, começando por alguns sobre quem há pouca informação, e em seguida outros guitarristas mais bem documentados. Nada recolhemos sobre M. Lloyd Wolf, além da referência de que terá gravado com o mandolinista Samuel Siegel. Também não pudémos recolher qualquer detalhe sobre quem seria o guitarrista do Trio Ramos, com *Laud, guitarra y Bandurria*. O Sr. Obscura apareceu em duetos com o senhor Arriaga, podendo ter sido também o guitarrista no Trio Arriaga, caso possamos vir a confirmar esta informação, ele terá participado em várias gravações instrumentais. William (Wm.) Smith participou de gravações com Samuel Siegel e Walter K. Kolomoku, e foi anunciado também como Hawaiian Guitarrist (EPM, 1915j: 12). Roy H. Butin (1877-1943), anunciado no dueto Ollivotti Traubadours e em duetos com Samuel Siegel, foi mais conhecido por tocar *Harp guitar*, e em fotos, facilmente acessíveis em linha, vê-se um

instrumento com acréscimo de mais cordas, mas com um braço igual ao de guitarra. John K. Paaluhi participou num dueto com Joseph Kekuku, e fez muitas gravações para outras Companhias, incluindo vários duetos com Frank Ferera, já na década de 20.

Alberto Villalón Morales (1882-1955) provavelmente foi um dos primeiros a participar do Periódico como guitarrista. Segundo Spottswood, “Flamenco singer Telesforo del Campo performed with a guitarist, as did trovadores Floro y Miguel, with guitarist Alberto Villalon” (1996, p. 12). A UCSB refere, a respeito do registo Edison Gold Moulded Record 19054: Bendito mar, "Floro y Miguel (Flora Zorilla and Miguel Zaballa, tenor and baritone) with guitar accompaniment by Alberto Villalon" (UCSB). Villalón também apareceu como compositor de gravações do dueto Colombo e Jimenez, “18896 Cuba y sus Palmares, Punto [...] 18895 Punto Cubano” (EPM, 1907l: 10), onde possivelmente participou Villalón também como guitarrista. Spottswood afirmou que o guitarrista gravou em Cuba e em Nova Iorque, e que acompanhou muitos cantores entre 1906 e 1920, além de ser um “prolific composer in the bargain” (Spottswood, 1996, p.13). No mesmo artigo, o autor citou também Maria Teresa Vera, que se teria destacado como cantora e guitarrista, e realizou muitas gravações com Rafael Zequeira, mas até o momento não pudemos encontrar outras provas para além desta referência, nem foram estas gravações encontradas dentro do Periódico.

Joseph Kekuku foi dos primeiros a gravar a *Hawaiian guitar*. Ele participou de gravações com o grupo Toots Paka's Hawaiian. “The group [Toots Paka's Hawaiians] included July Paka (ukulele); Toots, whose rather Americanized "hula dance" and costume were already famous on vaudeville circuits; and guitarists John Paaluhi and Joseph Kekuku” (Andersen e Rockwell, 1996, p. 3). Kekuku foi destaque por ter gravado também como solista, em gravações solo e em dueto com John Paaluhi.

Helen Louise Greenus, posteriormente, Helen Louise Ferera, casou-se com Frank Ferreira (ou Palakiko Ferreira) e gravaram depois disso em dueto até ao seu misterioso desaparecimento a 2 de Dezembro de 1919, da embarcação SS President (Pacific Steamship Company) durante uma viagem de Los Angeles para Seattle, sua cidade natal. Helen, que tocava também ukulele, usufruiu alguns anos de grande sucesso com Frank Ferreira, por volta de 1915. “It was apparently at the Expo's end [Panama-Pacific Exposition em São Francisco,

1915] that Ferera and his wife began performing on their Martin guitars as a duo -- Helen Louise and Frank Ferera -- and touring the nationwide vaudeville circuit” (Blecha, 2009).

Eduardo Salmeron (n/a) foi um dos instrumentistas do Trio que acompanhou Lola la Flamenca. Segundo o próprio Periódico, “Eduardo Salmeron is especially popular in England. He resides at London, and has played before King Edward, who complimented him personally for his fine execution” (EPM, 1909e: 7). O Periódico anunciou sete solos de Lola la Flamenca e três trios de guitarras e bandurria (EPM, 1909e: 6-7), numa série de gravações flamencas, indicando que Salmeron tenha participado nestas gravações do trio. Todas, ou praticamente todas as gravações vocais provavelmente também incluíam a guitarra, como já tratamos na secção 3.1, e é possível que Salmeron tenha participado também em alguns destes cilindros. Em suma, não conseguimos afirmar a exacta participação do guitarrista nestes registos. Temos apenas a lista das gravações, disponibilizada pelo [musiktitel.de](http://musiktitel.de), e a apresentamos no Anexo A3, contendo 10 dos 14 registos anunciados no Periódico, e destacámos que as outras 4 gravações foram solos de Amalio Cuenca, que serão nomeados na secção referente a Cuenca.

Polk Miller deixou algumas gravações com acompanhamento de guitarra, possivelmente, executados por ele próprio. Por ocasião da sua morte, em 1913, aos 69 anos, o Periódico comentou: “his performances on the banjo and guitar at many Confederate reunions were always much admired and enjoyed” (EPM, 1913i: 5). Pelo menos três de suas gravações foram anunciadas com acompanhamento de guitarra.

Reynaldo Varella, além de cantor, notabilizou-se também como instrumentista e terá sido um dos guitarristas gravados por Edison, e veremos mais sobre ele no Capítulo 4. É possível que em algumas de suas gravações vocais para Edison, com acompanhamento de guitarra, tenha ele próprio tocado o instrumento.

A sra. Rincon é divulgada pelo *Web site* da UCSB como a acompanhadora, à guitarra, da soprano Modesta Zamudio. No Periódico não encontramos referências ao nome da sra. Rincon.

## 5. As Gravações de Guitarra Solo

Apresentamos agora algumas informações sobre os guitarristas que gravaram solo. As gravações serão apresentadas a partir das listas de Edison, mas também referimos outras fontes que agregam mais informações. É importante lembrar que algumas gravações foram anunciadas apenas em suplementos, e também que algumas foram relançadas com diferentes números de catalogação<sup>66</sup>.

### 5.1. Sebastian Hidalgo

Quanto ao guitarrista Sebastian Hidalgo, informações sobre a sua vida pessoal ou musical para além das menções à atividade de guitarrista é, por agora, para nós desconhecida. Sabemos que fez duas gravações de guitarra solo para a Edison Phonographs and Records, provavelmente em Havana. As gravações apareceram no Periódico em Julho de 1907, “18941 *Miserere del Trovador, Verdi*” e “19062 *Selva Negra, Polka, J. Castro*”, a antecipar os seus lançamentos: “The 205 Cuban selections presented herewith will be included in the next edition of our catalogue of foreign selections, to be issued in the fall” (EPM, 1907g: 5-6).

Algumas informações divulgadas sobre em que período teriam acontecido as gravações são contraditórias, mas muitas vezes colocadas entre o fim 1905 e Março de 1906, apesar de haver quem divulgue a gravação tendo ocorrido em 1907. Parte desta discrepância pode dever-se ao intervalo entre a realização das gravações em Cuba e o anúncio e disponibilização dos cilindros para a venda. Algumas destas incertezas puderam ser resolvidas com as informações do próprio Periódico.

O Periódico anuncia em Abril de 1906, que George Werner e Fred Burt, trabalhando para o Recording Department of the National Phonograph Co. tinham regressado à Nova Iorque no mês anterior, após três meses em Havana, onde tinham feito cerca de 300 Masters para a Cuban Selection, com artistas nativos. O Periódico reproduziu, em 1906, um artigo do *Daily Telegraph*, sem menção à data do referido texto, e que informa que as gravações

---

<sup>66</sup> Relembramos que não nos é possível, por razões de tempo e também da quantidade enorme de informação a analisar, tratar aqui a grande quantidade de anexos ao Periódico.

havia sido feitas no “temporary Edison laboratory, which was opened about three months ago at 146 Industria” (EPM, 1906d: 10). Não mencionam Hidalgo, mas podem indicar que as gravações aconteceram, portanto, aproximadamente entre Janeiro e Março de 1906, realizado sob a direção de Rafael Cabanas, gestor do escritório mexicano da companhia, que havia viajado a Cuba para este propósito.

As duas gravações de Hidalgo foram digitalizadas e disponibilizadas em 2008 pela Universidade de Siracusa, no seu *Web site* na seção *Belfer Cylinders Digital Connection* (Syracuse University Libraries).

Sobre o *Miserere del Trovador*, trecho da Ópera de Verdi gravado por Hidalgo, é improvável encontrar referências à possibilidade do arranjo de guitarra gravado ter sido feito intencionalmente para a gravação. Seja como for, a relação entre a dinâmica da estrutura formal do trecho gravado e o tempo de gravação possível num cilindro daquele período adequaram-se convenientemente. A gravação de Hidalgo foi feita com os Gold Moulded, gravações que tinham em média dois minutos, e, dentro desta duração - 2:12min, com uma fala de apresentação de 6 segundos - registou três partes bastante distintas musicalmente.

Esta gravação pode exemplificar, através de uma questão interpretativa que comentaremos a seguir, dificuldades impostas aos músicos pelas características de captação apresentadas pelos Fonógrafos. No caso desta gravação, uma questão que provavelmente influenciou a interpretação do guitarrista foi a necessidade de tocar a guitarra com muita intensidade, sob pena de não ser captado pelo Fonógrafo. Não podemos afirmar a razão do guitarrista ter mudado tão drasticamente a ideia original da composição, mas é bastante plausível que a razão tenha sido mais técnica que musical.

O trecho gravado da Ópera é oriundo da Cena 1, do 4º Ato. No original da ópera, ouve-se um solene e sombrio trecho em tonalidade menor entoado pelo coro, em seguida o solo da personagem Leonora, também em tonalidade menor, e por fim um trecho em tonalidade maior cantado pelo personagem Manrico, condenado à morte, que a partir da sua cela entoa a sua despedida.

A diferença musical mais evidente entre a versão de Hidalgo e o caráter original da ópera aparece no trecho relativo à parte do coro, a primeira secção dentro do arranjo do guitarrista. Na ópera, esta parte é cantada próxima de uma dinâmica em *pianissimo*, mas na

gravação com a guitarra é executada num *mezzoforte* ou *forte*. A tecnologia de captação do Fonógrafo era ineficiente no registo de dinâmica *piano* executada pela guitarra, e o instrumentista, apesar de manter o carácter solene, provavelmente viu-se forçado a alterar a dinâmica original deste trecho de modo a tornar a gravação mais efetiva. Não apenas nesta gravação, mas também noutras de guitarra solo em cilindro, pode-se notar que os guitarristas abriam mão de sutilezas, principalmente em questões de timbre e intensidade de modo a tornar o registo mais eficaz. Acabou por resultar um forte carácter rítmico, gerado pelo tipo de ataque mais agressivo que o guitarrista imprimiu às cordas, procurando com isso compensar a pouca sensibilidade do aparelho frente ao sinal sonoro da guitarra. Perde-se bastante do lirismo, e o carácter da parte do coro é consideravelmente alterado.

Considerando o nível tecnológico destas gravações, e o que é expectável obter a partir de tão antigas gravações e fragilidade do material, consideramos que o ficheiro áudio disponibilizado pela Syracuse University apresenta uma boa qualidade, pelo menos, não sendo a nitidez da guitarra em momento algum sobreposta por ruídos oriundos da má conservação ou mesmo do desgaste natural do cilindro.

## 5.2. Amalio Cuenca

Amalio Gonzalez Cuenca, ou comumente apenas Amalio Cuenca, nasceu em Riaza, Espanha, em 1866. Não é sabida a data do seu falecimento, mas possivelmente ocorreu em França nos anos 40 ou começo da década de 50. Cuenca começou a popularizar-se como guitarrista em 1898, através de concertos em Espanha, e foi nomeado, em 1900, professor da Sociedad Guitarrística Española (Estrada, 2010, p. 10).

Sobre a vida de Amalio Cuenca pouco é divulgado, desprovido de claras fontes bibliográficas. Apresentamos aqui alguns dos poucos registos em jornais da época que mostram a conjuntura em que o guitarrista viveu.

Em Madrid, no *El Nuevo Pais*, já em 1898 é anunciado "Los célebres guitarristas españoles D. Amalio Cuenca y don Miguel Borrullí" (Casino Music.Hall, 1898, p. 4), e o jornal *La Correspondencia Militar*, em 1899, tratou-o como "reputado profesor de guitarra" (La Correspondencia Militar, 1899, 4).

Não sabemos precisar a data exata em que Cuenca chegou ao México, mas em Fevereiro de 1905, a forma como o jornal mexicano *El Correo Español* noticiou o guitarrista sugere que já estivesse no país há algum tempo: "El notabilíssimo professor de guitarra Amalio Cuenca, del cual ya nos hemos ocupado con elogios en diferentes ocasiones" (Porrua, 1905a: 2). Cuenca acabava por fundar uma Academia onde daria lições. A informação sugere que Cuenca tenha residido em México. Também em 1905, *El Correo Español*, registando a inauguração de um salão de espetáculos, destacou em primeiro lugar, "el notable guitarrista Amalio Cuenca" (Porrua, 1905b: 2) e a mestria com que executou várias áreas andaluzas.

Em Maio de 1906, o jornal *The Mexican Herald* publicou a lista de passageiros que partiam rumo à Espanha. "The Hamburg American steamship 'Fuerst Bismarck' will sail from Veracruz, May 14 for Santander, Havre, Dover and Hamburg with the following passengers: For Santander - [...] Amalio Cuenca". (Fuerst Bismarck list, 1906: 4). Como não são dadas informações mais específicas, não afirmamos tratar-se do guitarrista, mas dadas às circunstâncias consideramos provável que se tenha tratado do seu retorno à Europa.

Em Maio de 1909, na seção Spanish Amberol Records, o Periódico anunciou a finalização de uma série de gravações de música flamenca. Haviām gravado artistas espanhóis que encontravam-se em Nova Iorque participando com a Anna Held Company no musical "Miss Innocence". Entre a série de catorze gravações anunciadas estavam 4 solos de guitarra, mas sem menção direta a quem os teria gravado. Contudo, como veremos nesta secção, foram gravados por Amalio Cuenca, mencionado como um esplêndido guitarrista e com grande reputação em Europa e México. O Periódico refere que as gravações estavam incluídas no *Form 1742*, e que este impresso seria publicado em pequena quantidade (EPM, 1909e: 7). Diferentemente dos quatro solos, três trios foram anunciados com menção ao guitarrista, e provavelmente participou também das outras gravações cantadas por Lola la Flamenca. (Ver subcapítulo 4.1).

Informações mais precisas sobre as datas de realização das gravações solo foram apresentadas por Spottswood: "Edison files show each in the New York studio on February 10 and 16, 1909. One of the musicians was possibly Amalio Cuenca, who subsequently recorded four flamenco guitar solos on March 3, 1909" (1996, p. 13).

Na página em linha Musiktitelddb.de<sup>67</sup> estão listados os 4 solos, e apresentados como gravados por Amalio Cuenca em Nova Iorque, em 1910, e lançados também como Blue Ameberol Records:

- Solares-Aires Flamencos: BA 22342, Matriz: 4M-8010;
- Potpourri de Tangos Flamencos: BA 22343, Matriz: 4M-8011;
- Guajiras Flamencas: BA 22344, Matriz: 4M-8012;
- Granadinas: BA 22345, Matriz: 4M-8013. (Musiktitelddb).



Figura 10. Amalio Cuenca (EPM, 1909e: 7)

A viagem à América, em que gravou para Edison, é normalmente anunciada dando destaque a Lola la Flamenca. Com efeito, Amalio Cuenca integrava o grupo do dançarino flamenco *Faíco*, que "era el jefe de la *troupe* española, una *troupe* en la que figuraban una bailaora despiporrante, Lola la Flamenca, y un tocador de guitarra maravilhoso, Amalio Cuenca" (Cadenas, 1909, p. 11).

Em 1910, o jornal *ABC*, de Madrid, comentou a situação e aceitação do guitarrista em Paris, após cerca de dois anos na cidade: "Amalio Cuenca, el guitarrista español cien veces aplaudido, presentóse en París tímido y modesto, y desde el primer momento su éxito fué indiscutible" (Cadenas, 1910, p. 3). Elogiou o bom gosto na execução e eficiência na escolha do repertório, e observou mesmo que contrastava com outros guitarristas conhecidos na Paris de então. Segundo o periodista, Amalio Cuenca era bastante requisitado, tanto nas noites mais requintadas, como por discípulos de todos os lugares, incluindo artistas de Paris. De ainda mais distante, Cadenas destaca uma aluna em especial: "Ana Held, la divetta yanqui, de paso

---

<sup>67</sup> [http://musiktitelddb.de/Label/Edi\\_B20.html](http://musiktitelddb.de/Label/Edi_B20.html)

en París, le oyó, y retrasó su viaje á Nueva York sólo por aprender á tocar la guitarra” (Cadenas,1910, p. 4); Ana Held era um elemento da Companhia em que o grupo de Cuenca se apresentou em Nova Iorque.

O próprio Cuenca comentou a respeito das suas experiências noutros países:

-!He estado dos años en los Estados Unidos y no he logrado aprender una palabra de inglés! - dice - Me pasé seis meses en Berlin, y sólo sé decir: *Ya!* Ahora llevo dos años en Paris y... *Merci!* y *Bon soir!* Pero, en cambio, que me examinen de *calonje*... !Hablo *caló* como el gitano más auténtico! (Cadenas,1910, p. 4)

Cuenca gozou de bom reconhecimento como guitarrista durante sua vida, e também consta ter mesmo tido grande sucesso na direção do restaurante flamenco *La Feria*, em Paris, onde organizava espetáculos, inserido num dos centros de *La Belle Époque*. O jornal *ABC* publicou, em Junho de 1912, a sua inauguração, “divinamente situado en el corazón de Montmartre [sob a direção de] nuestro amigo Amalio Cuenca” (Cadenas, 1912, p. 5). Em 1913, o mesmo *ABC* mencionou o restaurante *La Feria*, aparentemente, com sucesso. "A las dos de la madrugada penetramos en el restaurant parisiano llamado *La Feria*, del que es director y propietario Amalio Cuenca [...] La concurrencia vocifera, aplaude y se divierte" (Cadenas, 1913, p. 7).

Se pesquisarmos até o fim da década de 30, encontramos registos mostrando Cuenca ainda ativo como guitarrista, mas neste trabalho restringimos-nos ao período dos cilindros gravados para Edison.

A base de dados da Syracuse University disponibiliza um ficheiro áudio apresentando-o como “Granadinas - aires flamencos, 22345, Foreign Blue Amberol record release: Spanish series” (Syracuse University Libraries)<sup>68</sup>, gravação foi lançada originalmente como Amberol.

A City Of London Phonograph & Gramophone Society dá igualmente acesso na sua página em linha a dois registos do guitarrista realizados para Edison. Um deles um solo, apresentado como “Solares-Aires Flamencos, Edison BA 22342, Matriz: 4M-8010”

---

<sup>68</sup> Os registos existentes na página em linha [musiktitel.de](http://musiktitel.de) apresentam os seguintes títulos e numeração: Granadinas - Edison BA 22345, Matriz: 4M-8013 / Solares-Aires Flamencos, Edison BA 22342, Matriz: 4M-8010.

(CLPGS). No outro registo, Cuenca acompanha Lola La Flamenca em “Guajiras Españoles - Canzion andaluz. Sung by Lola La Flamenca. Edison 22339, originaly released in May 1909” (CLPGS). É também um interessante exemplo do Sr. Cuenca, pois o registo de 4’12’’ apresenta em uma parte considerável da sua duração apenas a guitarra. Alguns sapateados, e mesmo os trechos com canto, são suportados por uma boa performance de Amalio Cuenca.

Cuenca gravou com Ramón Montoya, para a Columbia (864,865 - San Sebastian Fábrica de Discos Columbia), a peça “Soleares a Dos Guitarras”, e a Biblioteca Digital Hispánica disponibiliza o ficheiro áudio, mas em relação à data refere apenas 1948, sem mais detalhes (Biblioteca Nacional de España).

### 5.3. Octaviano Yáñez

O mexicano Octaviano Yáñez (1865–1927?) nasceu em Orizaba, no Estado de Veracruz.

Em 1892 o *Daily Anglo-American* tratou com destaque a participação de Yáñez em uma grande comemoração, pelo casamento de altas figuras da sociedade mexicana. Registou ainda que o guitarrista também trabalhava com o *Miserere del Trovador* de Verdi, gravada pelo cubano Sebastian Hidalgo como guitarra solo para Edison cerca de 15 anos mais tarde. “One of the greatest treats of the evening was the guitar playing of Sr. Octaviano Yáñez and his brother Raymundo” (*Daily Anglo-American*, 1892: 2).

Em 1893, o semanário *Teatro Cómico* registou a participação de Yáñez em concerto, nas celebrações de aniversário da Sociedad de Empleados de Ferrocarriles. Também aí é tratado como figura consagrada: “En la primera parte del programa se distinguió muchísimo el afamado guitarrista Sr. Octaviano Yáñez: una verdadera notabilidad” (Navarrete, 1893: 1).

Nos últimos anos do século XIX, Yáñez já viajava como guitarrista. O *La Voz de Mexico* registou, em 1897, a chegada do “conocido Professor de guitarra [...] después de prolongada jira artística á través de varias poblaciones de la República” (Santos, 1897: 3). Em 1908, o diário *El Contemporaneo* destacou um suntuoso banquete feito em homenagem ao “notable guitarrista mexicano, D. Octaviano Yáñez [...] en el Hotel del Progreso” (El

Contemporaneo, 1908: 1), e entre este ano e 1909, segundo Pareyon, “El guitarrista Octaviano Yáñez hace una exitosa gira por el sur de EU” (2007, p. 370).

Yáñez usufruía grande prestígio como guitarrista no seu país, contudo, este reconhecimento não resistiu ao tempo, pois são poucas as referências ao músico posteriores à sua morte, para além de que Yáñez acabou por não se tornar um músico de renome internacional. Randall Kohl estudou a história de Yáñez a qual publicou em livro<sup>69</sup>. Em entrevista, Kohl especulou sobre o fim do guitarrista e a sua relação com o presidente Porfirio Díaz, e fez notar que o presidente: “mandaba un tren especial para recoger al guitarrista y llevarlo a la Ciudad de México a conciertos privados [...] no es el único beneficiado por el gobierno de Díaz y posteriormente, en aras de justificar la Revolución, su rastro desaparece” (Sandoval, 2010).

As primeiras gravações de Yáñez não aparecem no Periódico entre os anúncios das primeiras gravações mexicanas de Edison, como por vezes é divulgado. Em Janeiro de 1905, Edison começou a listar gravações da sua produção no México: “These Records were made in Mexico City under the direction of experts sent from the Recording Department of the National Phonograph Co.” (EPM, 1905a: 4). Após anunciar outras gravações em Março (EPM, 1905c: 10), o Periódico apresenta, em Junho de 1905, uma informação relevante para a datação desta actividade, ao relatar que as gravações no México haviam sido feitas antes do meio de 1904: “Listed below are the remaining 160 of the 303 Mexican Records, the masters for which were made by our experts in Mexico more than a year ago” (EPM, 1905f: 10). Notamos assim que nos anúncios desta primeira produção no México, não há referências às gravações solo de Yáñez no Periódico.

Como solista e em duetos com mandolim, as suas gravações foram anunciadas pelo Periódico entre 1907 e 1911. O seu primeiro solo gravado para Edison não foi anunciado no Periódico, mas o seu ficheiro áudio é disponibilizado pela UCSB, e na apresentação inicial podemos ouvir: “Anita, Mazurca de Salon, solo de guitarra por el señor Octaviano Yáñez, fonograma Edison” (UCSB).

---

<sup>69</sup> Kohl, Randall (2011). Octaviano Yáñez: antología de arreglos y composiciones para guitarra. Xalapa, Veracruz: Instituto Veracruzano de la Cultura.

Contudo, é referido em 1905 que “These titles will appear in the next editions of the Foreign and Numerical Record catalogues. They will also appear in a special catalogue of Mexican selections” (EPM, 1905f: 10). Este catálogo havia sido preparado especialmente para uso no México e em Cuba, e mais um pequeno suplemento foi impresso para uso nos Estados americanos fronteiros com o México. Até ao momento da redação deste texto, não encontramos o referido catálogo nem outros documentos que comprovem menções a Yáñez ligadas a estas produções de 1904.

O Periódico anunciou o registo número 20065 La Perjura em Dezembro de 1907, e temos conhecimento de dois outros registos da Edison, 20180 Cuando el amor muere, e 20102 Anita gravados por Yáñez. Pelos números de catalogação, as três gravações podem ter sido anunciadas no mesmo período. Quanto às datas de gravação, não possuímos documentação que negue ou comprove que tenham sido gravadas anos antes, na primeira produção mexicana. Mas, da informação recolhida, depreendemos que estão muito próximas do segundo período de gravações realizado em México. O Periódico refere, em Julho de 1907, que Werner e F. C. Burt haviam regressado dos trabalhos no México, não existe uma data precisa para além da nota que afirma: “recently spent three months in Mexico City” (EPM, 1907g: 14).

Outra produção mexicana é realizada em Abril de 1909 pelos profissionais do New York Recording Laboratory, que chegaram à Cidade do México para produzirem mais uma série de Mexican Records. O Periódico anunciou em Agosto que o trabalho estava completo, e nesta divulgação, é referido o Sr. Yáñez: “being the acknowledged champion guitarist of Mexico, and it is doubtful if his equal can be found in the entire world” (EPM, 1909h: 8).

Os solos gravados por Octaviano Yáñez para Edison que temos conhecimento até o momento desta redação são:

- La Perjura, Danza: Gold Moulded 20065
- Anita: Gold Moulded 20102.
- Cuando el amor muere: Gold Moulded 20180.
- Noche de Alegria (Una)—Vals, *Oropeza*: Amberol 6006 / Blue Amberol 22006
- Anna—Gavota: Amberol 6074 / Blue Amberol 22074

- Dolores—Vals: Amberol 6107 / Blue Amberol 22107
- En los Bosques—Mazurka: Standard 20357

A UCSB permite aceder às seguintes gravações: Anita, Anna – gavota, Dolores, Noche de Alegria (Una), e La Perjura. A Syracuse University também permite aceder à informações e aos ficheiros áudio de Dolores e Una noche de alegria (Syracuse University Libraries).

Estas gravações divulgadas como Blue Amberol 22006, 22074 e 22107, referidas nas páginas em linha das instituições acima mencionadas não são listados na edição do Periódico que pesquisamos, e supomos por isso que estejam em suplementos. No ano referido pela UCSB para estas gravações Blue Amberol, 1913, o Periódico anunciou em Março uma lista de vinte e seis Mexican Blue Amberol Records (EPM, 1913c: 13), numerados entre 22007 e 22142, mas nenhum dos registos de Yáñez está presente. Em Novembro anunciam um catálogo contendo todas as gravações Blue Amberol realizadas até Outubro de 1913. “As explained in Sales Department Bulletin 145 most of the foreign records were formerly listed in wax and are now made over by the Blue Amberol process” (EPM, 1913k: 8). Em seguida especificam: “Form 2329; all other numbers between between<sup>70</sup> 22001 and 22144 inclusive, made over by new process but here listed for first time” (EPM, 1913k: 8).

#### **5.4. Reynaldo Varella**

O instrumentista, cantor, compositor e professor português deixou uma longa lista de composições e gravações em disco.

É normalmente referido que o tempo de vida deste músico se situa entre 1867 e 1940, contudo não é consensual. "Pesquisas recentes nos arquivos paroquiais de Ponte de Lima ainda não permitiram confirmar os dados do verbete da GEPB, havendo quem coloque como provável local de nascimento Guimarães" (Carvalho e Nunes, 2011). Varella fixou-se na cidade do Porto por volta de 1880, data divulgada que também não reúne consenso. Nesta

---

<sup>70</sup> Palavra repetida no texto original.

altura recebia já um bom reconhecimento como executante da Guitarra do Porto<sup>71</sup>, e posteriormente mudou-se para Lisboa por volta de 1900.

Pinto de Carvalho, ao escrever em 1903 sobre os principais artistas do Fado, "os moderníssimos cantadores de *primo cartello*, os que constituem a mais fulgente constelação no systema planetário da arte do *fado actual*", citou Varella como "guitarrista brilhante" (Carvalho, 2009, p. 211).

O Periódico anunciou entre as Portuguese Records For February, em 1910, três gravações de Reynaldo Varella, sendo duas como tenor interpretando composições próprias, e o Standard "19476 Fado Corrido, Guitar Solo, Reynaldo Varella" (EPM, 1910b: 7).

Antes de gravar a sua guitarra solo nos cilindros Edison, Varella já havia feito várias gravações durante as primeiras produções com disco no ano de 1900 em Portugal. Mas a gravação solo de Varella torna-se uma questão peculiar em nossas listagens quando consideramos toda a conjuntura em Portugal concernente ao uso do nome "guitarra" (Ver subcapítulo 3.1.2). Do ponto de vista do início do século XX em Portugal, e em parte ainda hoje, o anúncio "Guitar Solo" não esclarece qual seja o instrumento sob esta designação, e a sua identificação torna-se ainda mais complexa quando temos em conta que Edison normalmente direcionava a venda dos cilindros às próprias comunidades de onde as músicas gravadas eram oriundas.

Como já vimos na secção 3.1.2, o próprio Varella publicou métodos tanto para a guitarra como para a guitarra portuguesa, e ele próprio tratava a guitarra por "viola francesa" (Varella, ca. 1890).

Varella fez mais gravações para Edison, que supomos possam ter sido anunciadas em suplementos, e a página em linha da Musiktitledb<sup>72</sup> divulga mais quatro gravações além das anunciadas pelo Periódico, apresentando-as como sendo de Lisboa, 1908, e relançadas como Blue Amberol: Fado Bohemio 4M 5016-BA 22257, Fado do Estoril, *Reynaldo Varella* 4M

---

<sup>71</sup> A Guitarra Portuguesa possui três variantes: a de Lisboa, a de Coimbra e a do Porto. De maneira geral, variam um pouco em tamanho, formato e em sonoridade, mas são normalmente consideradas como um mesmo instrumento por quem não lhes seja próximo. Nomeadas simplesmente por Guitarra Portuguesa, é comum enquadrá-la entre os cistres europeus.

<sup>72</sup> [www.musiktitledb.de](http://www.musiktitledb.de)

5017-BA 22258, Fado de Hilario, *Hilario* 4M 5018-BA 22259, Fado Mourisco, *Reynaldo Varella* 4M 5091-BA 22329 (musiktitelddb.de).

No *Form 1742 - Spanish, Mexican, Argentine, Cuban, Porto Rican, Portuguese and Filipino Selections*, mesmo *Form* em que os solos de Amalio Cuenca possam ter se incluído, são mencionadas gravações portuguesas, mas sem referência a ensemble: "5 Portuguese band numbers by the Municipal Guard Band of Lisbon and 43 Portuguese and Brazilian vocal numbers" (EPM, 1910e: 29).

Dada conjuntura do uso de modo quase indiscriminado do nome "guitarra", atribuído aos vários instrumentos de corda beliscada em Portugal, não nos é ainda claro qual o modelo de guitarra usada por Varella no seu solo gravado para Edison.

## 6. Conclusão

Ao considerar os aspectos de abordagem, metodologia e enquadramento, assim como as variáveis de acessibilidade aos documentos históricos, o resultado desta pesquisa mostra-se como uma ação predominantemente bibliográfica. Reunimos informações, maioritariamente de fontes primárias da época, as quais analizámos para produzir um documento elucidativo do contexto musical, tecnológico e, em certa medida, económico destas primeiras gravações. Este não é com certeza um resultado definitivo, mas um documento que clarifica pontos chave das primeiras gravações de guitarra. Complementámos a literatura sobre o assunto, a contextualizar a guitarra e, sobretudo, a reunir informações atualizadas sobre pioneiros envolvidos nestas gravações da guitarra solo. Projectando este trabalho no futuro, deixámos abertos diferentes caminhos para a continuação desta pesquisa, incluindo a procura e possível divulgação de mais registos sonoros deste instrumento nos primórdios destas gravações, inclusive de outras editoras e países, para permitir um acesso mais simples e eficaz à música e músicos abrindo assim perspectivas para um maior conhecimento.

Ao examinarmos o contexto das primeiras gravações com a guitarra, nomeadamente como solista, e considerando a extensão do público atendido por Edison, a pequena participação da guitarra parece dever-se mais à questões tecnológicas que comerciais. Mesmo sobre os países onde o instrumento era tradicional e popular, a guitarra gravou menos como solista que outros instrumentos de menor importância nestas culturas.

A participação das comunidades íbero-americanas no quadro geral de gravações com a guitarra anunciadas no Periódico, apesar do pequeno número de gravações solo, superou em muito as gravações de outras regiões. O México contribuiu com mais gravações de guitarra, anunciadas no Periódico, que os outros países juntos.

Nos Estados Unidos, a popularização da guitarra foi um processo rápido, mas que aconteceu já próximo ao surgimento da indústria fonográfica. Intensificou-se apenas poucas décadas antes das primeiras gravações, e pouco após estas gravações algumas estrelas da música americana já lançavam a guitarra no estrelato. Esta conjuntura parece ser responsável por surpreender muitas pessoas ao se depararem com a pequena participação americana naquelas primeiras gravações de guitarra.

Para o seguimento deste estudo, um importante aspecto que devemos sistematizar ainda com mais cuidado está no campo acústico. Desejamos construir relações mais claras entre as características acústicas das guitarras produzidas no período das primeiras gravações e as capacidades de captação das diferentes gerações de Fonógrafos.

No campo musical, na medida em que organizamos o acesso a estes primeiros registros sonoros da guitarra, percebemos novas possibilidades de relacionamento entre os diferentes estilos e diferentes tradições, estabelecendo pontos comuns, diferenças, e influências existentes entre os diferentes povos e suas afeições pelo instrumento.

Ao fim deste trabalho, enxergamos aspectos a serem ainda muito aprofundados e relacionados, com o interesse de detalhar ainda mais um dos momentos mais importantes na história da guitarra. Já frisamos as razões desta importância, mas seguem ainda desconhecidos muitos nomes e muito da música da guitarra no referido momento histórico. Após a reunião de informações nesta dissertação, percebemos muitas lacunas a serem preenchidas, mas percebemos também termos já estruturado mais bases para a continuidade desta investigação.

## 7. Bibliografia

Periódico: Edison Phonograph Monthly

Exact Reproduction by Wendell Moore. Reprinted by Pennant Litho, Inc. Louisville, Kentucky

Nota: ao longo do texto as referências serão deitas aos n<sup>os</sup> mensais originalmente publicados por Edison, e não a esta reedição de Wendell Moore. O título da *Edison Phonograph Monthly* será abreviado para EPM.

Wendell Moore. (1976, January). *The Edison Phonograph Monthly. Volume I. 1903-1904*, (1st ed., 1(1-12)). Orange: National Phonograph Company. New York.

(1903a, March). *Edison Phonograph Monthly*, 1(1).

(1903b, April). *Edison Phonograph Monthly*, 1(2).

(1903c, May). *Edison Phonograph Monthly*, 1(3).

(1903d, June). *Edison Phonograph Monthly*, 1(4).

(1903e, July). *Edison Phonograph Monthly*, 1(5).

(1903f, August). *Edison Phonograph Monthly*, 1(6).

(1903g, September). *Edison Phonograph Monthly*, 1(7).

(1903h, October). *Edison Phonograph Monthly*, 1(8).

(1903i, November). *Edison Phonograph Monthly*, 1(9).

(1903j, December). *Edison Phonograph Monthly*, 1(10).

(1904a, January). *Edison Phonograph Monthly*, 1(11).

(1904b, February). *Edison Phonograph Monthly*, 1(12).

Wendell Moore. (1976, December). *The Edison Phonograph Monthly. Volume II. 1904-1905*, (1st ed., 2(1-12)). Orange: National Phonograph Company. New York.

(1904c, March). *Edison Phonograph Monthly*, 2(1)

(1904d, April). *Edison Phonograph Monthly*, 2(2)

(1904e, May). *Edison Phonograph Monthly*, 2(3).

(1904f, June). *Edison Phonograph Monthly*, 2(4)

(1904g, July). *Edison Phonograph Monthly*, 2(5)  
(1904h, August). *Edison Phonograph Monthly*, 2(6)  
(1904i, September). *Edison Phonograph Monthly*, 2(7)  
(1904j, October). *Edison Phonograph Monthly*, 2(8)  
(1904k, November). *Edison Phonograph Monthly*, 2(9)  
(1904l, December). *Edison Phonograph Monthly*, 2(10)  
(1905a, January). *Edison Phonograph Monthly*, 2(11)  
(1905b, February). *Edison Phonograph Monthly*, 2(12)

Wendell Moore. (1977, November). *The Edison Phonograph Monthly. Volume III. 1905-1906*, (1st ed., 3(1-12)). Orange: National Phonograph Company. Orange.

(1905c, March). *Edison Phonograph Monthly*, 3(1)  
(1905d, April). *Edison Phonograph Monthly*, 3(2)  
(1905e, May). *Edison Phonograph Monthly*, 3(3).  
(1905f, June). *Edison Phonograph Monthly*, 3(4)  
(1905g, July). *Edison Phonograph Monthly*, 3(5)  
(1905h, August). *Edison Phonograph Monthly*, 3(6)  
(1905i, September). *Edison Phonograph Monthly*, 3(7)  
(1905j, October). *Edison Phonograph Monthly*, 3(8)  
(1905k, November). *Edison Phonograph Monthly*, 3(9)  
(1905l, December). *Edison Phonograph Monthly*, 3(10)  
(1906a, January). *Edison Phonograph Monthly*, 3(11)  
(1906b, February). *Edison Phonograph Monthly*, 3(12).

Wendell Moore. (1978, November). *The Edison Phonograph Monthly. Volume IV. 1906-1907*, (1st ed., 4(1-12)). Orange: National Phonograph Company. Orange.

(1906c, March) *Edison Phonograph Monthly*, 4(1)  
(1906d, April) *Edison Phonograph Monthly*, 4(2)  
(1906e, May). *Edison Phonograph Monthly*, 4(3)  
(1906f, June). *Edison Phonograph Monthly*, 4(4)  
(1906g, July). *Edison Phonograph Monthly*, 4(5)  
(1906h, August). *Edison Phonograph Monthly*, 4(6)  
(1906i, September). *Edison Phonograph Monthly*, 4(7)

(1906j, October). *Edison Phonograph Monthly*, 4(8)  
(1906k, November). *Edison Phonograph Monthly*, 4(9)  
(1906l, December). *Edison Phonograph Monthly*, 4(10)  
(1907a, January). *Edison Phonograph Monthly*, 4(11)  
(1907b, February). *Edison Phonograph Monthly*, 4(12)

Wendell Moore. (1978, November). *The Edison Phonograph Monthly. Volume V. 1907*, (1st ed., 5(1-10)). Orange: National Phonograph Company. Orange.<sup>73</sup>

(1907c, March). *Edison Phonograph Monthly*, 5(1)  
(1907d, April). *Edison Phonograph Monthly*, 5(2)  
(1907e, May). *Edison Phonograph Monthly*, 5(3)  
(1907f, June). *Edison Phonograph Monthly*, 5(4)  
(1907g, July). *Edison Phonograph Monthly*, 5(5)  
(1907h, August). *Edison Phonograph Monthly*, 5(6)  
(1907i, September). *Edison Phonograph Monthly*, 5(7)  
(1907j, October). *Edison Phonograph Monthly*, 5(8)  
(1907k, November). *Edison Phonograph Monthly*, 5(9)  
(1907l, December). *Edison Phonograph Monthly*, 5(10)

Wendell Moore. (1979, February). *The Edison Phonograph Monthly. Volume VI. 1908*, (1st ed., 6(1-12)). Orange: National Phonograph Company. Orange.<sup>74</sup>

(1908a, January). *Edison Phonograph Monthly*, 6(1)  
(1908b, February). *Edison Phonograph Monthly*, 6(2)  
(1908c, March). *Edison Phonograph Monthly*, 6(3)  
(1908d, April). *Edison Phonograph Monthly*, 6(4)  
(1908e, May). *Edison Phonograph Monthly*, 6(5)  
(1908f, June). *Edison Phonograph Monthly*, 6(6)  
(1908g, July). *Edison Phonograph Monthly*, 6(7)  
(1908h, August). *Edison Phonograph Monthly*, 6(8)  
(1908i, September). *Edison Phonograph Monthly*, 6(9)

---

<sup>73</sup> A capa do Volume anuncia os anos 1907-1908, porém este Volume cobre apenas 1907.

<sup>74</sup> A capa do Volume anuncia os anos 1908-1909, porém este Volume cobre apenas 1908.

- (1908j, October). *Edison Phonograph Monthly*, 6(10)  
(1908k, November). *Edison Phonograph Monthly*, 6(11)  
(1908l, December). *Edison Phonograph Monthly*, 6(12)

Wendell Moore. (1979, July). *The Edison Phonograph Monthly. Volume VII. 1909*, (1st ed., 7(1-12)). Orange: National Phonograph Company. New York.

- (1909a, January). *Edison Phonograph Monthly*, 7(1)  
(1909b, February). *Edison Phonograph Monthly*, 7(2)  
(1909c, March). *Edison Phonograph Monthly*, 7(3)  
(1909d, April). *Edison Phonograph Monthly*, 7(4)  
(1909e, May). *Edison Phonograph Monthly*, 7(5)  
(1909f, June). *Edison Phonograph Monthly*, 7(6)  
(1909g, July). *Edison Phonograph Monthly*, 7(7)  
(1909h, August). *Edison Phonograph Monthly*, 7(8)  
(1909i, September). *Edison Phonograph Monthly*, 7(9)  
(1909j, October). *Edison Phonograph Monthly*, 7(10)  
(1909k, November). *Edison Phonograph Monthly*, 7(11)  
(1909l, December). *Edison Phonograph Monthly*, 7(12)

Wendell Moore. (1983, July). *The Edison Phonograph Monthly. Volume VIII. 1910*, (1st ed., 8(1-12)). Orange: National Phonograph Company. New York.

- (1910a, January). *Edison Phonograph Monthly*, 8(1)  
(1910b, February). *Edison Phonograph Monthly*, 8(2)  
(1910c, March). *Edison Phonograph Monthly*, 8(3)  
(1910d, April). *Edison Phonograph Monthly*, 8(4)  
(1910e, May). *Edison Phonograph Monthly*, 8(5)  
(1910f, June). *Edison Phonograph Monthly*, 8(6)  
(1910g, July). *Edison Phonograph Monthly*, 8(7)  
(1910h, August). *Edison Phonograph Monthly*, 8(8)  
(1910i, September). *Edison Phonograph Monthly*, 8(9)  
(1910j, October). *Edison Phonograph Monthly*, 8(10)  
(1910k, November). *Edison Phonograph Monthly*, 8(11)  
(1910l, December). *Edison Phonograph Monthly*, 8(12)

Wendell Moore. (1987, July). *The Edison Phonograph Monthly. Volume IX. 1911*, (1st ed., 9(1-12)). Orange: National Phonograph Company.

(1911a, January). *Edison Phonograph Monthly*, 9(1)

(1911b, February). *Edison Phonograph Monthly*, 9(2)

(1911c, March). *Edison Phonograph Monthly*, 9(3)

(1911d, April). *Edison Phonograph Monthly*, 9(4)

(1911e, May). *Edison Phonograph Monthly*, 9(5)

(1911f, June). *Edison Phonograph Monthly*, 9(6)

(1911g, July). *Edison Phonograph Monthly*, 9(7)

(1911h, August). *Edison Phonograph Monthly*, 9(8)

(1911i, September). *Edison Phonograph Monthly*, 9(9)

(1911j, October). *Edison Phonograph Monthly*, 9(10)

(1911k, November). *Edison Phonograph Monthly*, 9(11)

(1911l, December). *Edison Phonograph Monthly*, 9(12)

Wendell Moore. (1988, May). *The Edison Phonograph Monthly. Volume X. 1912*, (1st ed., 10(1-12)). Orange: National Phonograph Company

(1912a, January). *Edison Phonograph Monthly*, 10(1)

(1912b, February). *Edison Phonograph Monthly*, 10(2)

(1912c, March). *Edison Phonograph Monthly*, 10(3)

(1912d, April). *Edison Phonograph Monthly*, 10(4)

(1912e, May). *Edison Phonograph Monthly*, 10(5)

(1912f, June). *Edison Phonograph Monthly*, 10(6)

(1912g, July). *Edison Phonograph Monthly*, 10(7)

(1912h, August). *Edison Phonograph Monthly*, 10(8)

(1912i, September). *Edison Phonograph Monthly*, 10(9)

(1912j, October). *Edison Phonograph Monthly*, 10(10)

(1912k, November). *Edison Phonograph Monthly*, 10(11)

(1912l, December). *Edison Phonograph Monthly*, 10(12)

Wendell Moore. (1988, July). *The Edison Phonograph Monthly. Volume XI. 1913*, (1st ed., 11(1-12)). Orange, N. J.: Published by Thomas A. Edison, Inc.

(1913a, January). *Edison Phonograph Monthly*, 11(1)  
(1913b, February). *Edison Phonograph Monthly*, 11(2)  
(1913c, March). *Edison Phonograph Monthly*, 11(3)  
(1913d, April). *Edison Phonograph Monthly*, 11(4)  
(1913e, May). *Edison Phonograph Monthly*, 11(5)  
(1913f, June). *Edison Phonograph Monthly*, 11(6)  
(1913g, July). *Edison Phonograph Monthly*, 11(7)  
(1913h, August). *Edison Phonograph Monthly*, 11(8)  
(1913i, September). *Edison Phonograph Monthly*, 11(9)  
(1913j, October). *Edison Phonograph Monthly*, 11(10)  
(1913k, November). *Edison Phonograph Monthly*, 11(11)  
(1913l, December). *Edison Phonograph Monthly*, 11(12)

Wendell Moore. (1988, November). *The Edison Phonograph Monthly. Volume XII. 1914*,  
(1st ed., 12(1-12)). Orange, N. J.: Published by Thomas A. Edison, Inc.

(1914a, January). *Edison Phonograph Monthly*, 12(1)  
(1914b, February). *Edison Phonograph Monthly*, 12(2)  
(1914c, March). *Edison Phonograph Monthly*, 12(3)  
(1914d, April). *Edison Phonograph Monthly*, 12(4)  
(1914e, May). *Edison Phonograph Monthly*, 12(5)  
(1914f, June). *Edison Phonograph Monthly*, 12(6)  
(1914g, July). *Edison Phonograph Monthly*, 12(7)  
(1914h, August). *Edison Phonograph Monthly*, 12(8)  
(1914i, September). *Edison Phonograph Monthly*, 12(9)  
(1914j, October). *Edison Phonograph Monthly*, 12(10)  
(1914k, November). *Edison Phonograph Monthly*, 12(11)  
(1914l, December). *Edison Phonograph Monthly*, 12(12)

Wendell Moore. (1989, May). *The Edison Phonograph Monthly. Volume XIII. 1915*, (1st ed.,  
13(1-12)). Orange, N. J.: Published by Thomas A. Edison, Inc.

(1915a, January). *Edison Phonograph Monthly*, 13(1)  
(1915b, February). *Edison Phonograph Monthly*, 13(2)  
(1915c, March). *Edison Phonograph Monthly*, 13(3)

(1915d, April). *Edison Phonograph Monthly*, 13(4)  
(1915e, May). *Edison Phonograph Monthly*, 13(5)  
(1915f, June). *Edison Phonograph Monthly*, 13(6)  
(1915g, July). *Edison Phonograph Monthly*, 13(7)  
(1915h, August). *Edison Phonograph Monthly*, 13(8)  
(1915i, September). *Edison Phonograph Monthly*, 13(9)  
(1915j, October). *Edison Phonograph Monthly*, 13(10)  
(1915k, November). *Edison Phonograph Monthly*, 13(11)  
(1915l, December). *Edison Phonograph Monthly*, 13(12)

Wendell Moore. (1989, October). *The Edison Phonograph Monthly. Volume XIV. 1916*, (1st ed., 14(1-12)). Orange, N. J.: Published by Thomas A. Edison, Inc.

(1916a, January). *Edison Phonograph Monthly*, 14(1)  
(1916b, February). *Edison Phonograph Monthly*, 14(2)  
(1916c, March). *Edison Phonograph Monthly*, 14(3)  
(1916d, April). *Edison Phonograph Monthly*, 14(4)  
(1916e, May). *Edison Phonograph Monthly*, 14(5)  
(1916f, June). *Edison Phonograph Monthly*, 14(6)  
(1916g, July). *Edison Phonograph Monthly*, 14(7)  
(1916h, August). *Edison Phonograph Monthly*, 14(8)  
(1916i, September). *Edison Phonograph Monthly*, 14(9)  
(1916j, October). *Edison Phonograph Monthly*, 14(10)  
(1916k, November). *Edison Phonograph Monthly*, 14(11)  
(1916l, December). *Edison Phonograph Monthly*, 14(12)

## Referências Bibliográficas

Livros

- Achard, K. (1990). *The history and development of the american guitar*. Westport: The Bold Strummer LTD.
- Altamira, I. R. (2005). *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*. San Vicente (Alicante): Editorial Club Universitario. San Vicente (Alicante): Imprenta Gamma.
- Álvarez, Á. M. (1994). Juan Antonio de Vargas y Guzmán. Explicación de la guitarra (Cádiz, 1773). Edición y Estudio Introductorio. Oviedo: Gráficas Baraza, S.L. Granada.
- Avins, S. (2001). *Johannes Brahms life and letters*. (Avins, S. e Eisinger, J. Trad.). New York: Oxford University Press.
- Baker, R. S. (1899). *The boy's book of inventions; Stories of the wonders of modern science*. New York: Doubleday & McClure Co.
- Biggs, M. (2003). *Mel Bay's complete dulcimer handbook*. Mel Bay Publications. Made and printed in U.S.A.
- Busby, T. (1817). *A dictionary of music, Theoretical and practical*. (4th ed.). London: Printed for Richard Phillips.
- Carcassi, M. (1853). *New and improved method for the guitar*. Boston: Oliver Ditson Company.
- Carson and Newman College. (1906). *Catalogue-of-Carson and Newman college*. Knoxville: Press of S. B. Newman & Co. Jefferson City.
- Carvalho, P. (2009). *Historia do fado*. Valladolid: Editorial Maxtor. (Obra original publicada em 1903. Empresa da Historia de Portugal. Lisboa: Sociedade editora.).
- Eça de Queirós. (1901). *A cidade e as serras*. luso-livros.net. Acedido em 15 de Março de 2017 em: <https://www.luso-livros.net/>
- Elson, L. C. (1904). *The history of american music*. New York: The Macmillan Company. Norwood: Norwood Press; J. S. Cusbing & Co. - Berwick & Smith Co.
- Feder, O. (1858). *A complete method for the guitar: Containing the elementary principles of music, and a new, original and progressive mode of acquiring a rapid mastery of the instrument*. Boston: Published by Oliver Ditson & Co.
- Ferandiere, F. (1799). *Arte de tocar la guitarra española por música*. Madrid: Imprenta de Pantaleon Aznar.
- Gracyk, T. e Hoffmann, F. W. (2000). *Popular american recording pioneers: 1895-1925*. Binghamton: The Haworth Press, Inc. London: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Hamilton, C. G. (1912). *Sound and its relation to music*. Harvard College Library. Boston: Oliver Diltson Company.

- Heck, T. F. (1995). *Mauro Giuliani: virtuoso guitarist and composer*. Columbus: Editions Orphee.
- Hoffmann, F. (2005). *Encyclopedia of recorded sound*. (2<sup>nd</sup> ed.). New York: Routledge.
- Johnston, R. (2013). C. F. Marton in Pennsylvania, 1839-1850; A period of transition. Em: Ed. Robert Shaw & Peter Szego, *Inventing the american guitar-The pre-civil war innovations of C.F. Martin and his contemporaries*. Milwaukee: Hal Leonard Books, An Imprint of Hal Leonard Corporation.
- J.P.S.S., (fl. 1839). *Arte de muzica para viola franceza*. Braga: Typographia Bracharensis.
- Kederys, V. (2014). Non-classical music recording history. Ed.: Darius Kučinskas; Assistant Ed.: Georg Kennaway. *Music and technologies 2*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Leite, A. da S., (1796). *Estudo de guitarra, em que se expoem o meio mais facil para aprender a tocar este instrumento*. Porto: Officina typografica de Antonio Alvarez Ribeiro.
- Leyboldt, F. (1881). *The american catalogue: Subject entries of books in print and for sale (including reprints and importations). July 1, 1876*. Compiled by Lynd E. Jones. New York: A. C. Armstrong & Son. Acedido em 17 de Novembro de 2016 em: <https://babel.hathitrust.org/>
- Lhulier, J. B. (1848). *Willig's instruction, for the spanish guitar; Arranged expressiv for the use of Pupils*. Philad<sup>a</sup>: Published & Sold by Lee & Walker.
- Lombard, L. (1894). *Observation of a musician*. (2<sup>nd</sup> ed., augmented). Esa Kuhn Loeb Music Library; Veritas. Harvard Univertisy. Utica, N.Y.
- Lyon & Healy. (a.d. 1896). *A musical handbook; hand-book of music and musical instruments*. (3rd ed.). Chicago: Lyon & Healy. Acedido em 17 de Março de 2017 em: <https://babel.hathitrust.org/>
- Mackenzie, E. (1830). *An historical, topographical, and descriptive view of the United States of America, and of upper and lower Canada*, (2<sup>nd</sup> ed.). London: G. Virtue. Acedido em 13 de Janeiro de 2017 em: <https://babel.hathitrust.org/>
- Martland , P. (2013). *Recording history; The british record industry, 1888-1931*. Lanham: Scarecrow Press, Inc.
- Moore, A. W. (ca.1900). *For my musical friend; A series of practical essays on music and music culture*. New York: Dodge Publishing Company. Acedido em 1 de Fevereiro de 2017 em: <https://babel.hathitrust.org/>

- Moretti, F. (1799). *Principios para tocar la guitarra de seis ordenes*. Madrid: Imprenta de Sancha.
- Morton, D. (2000). *Off the record; The technology and culture of sound recording in America*. New Brunswick: Rutgers University Press. Manufactured in the United States of America.
- Morton, D. (2004). *Sound recording; The life story of a technology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press
- Oliver Ditson & Co. (ca. 1875). *The amateur guitarist; A collection of vocal and instrumental guitar music*. Boston: Oliver Ditson & Co. Acedido em 17 de Julho de 2016 em: <https://babel.hathitrust.org/>
- Orozco, D. S. C. (1611). *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Madrid: Luis Sanchez, impreffor del Rey N.S.
- Pareyon, G. (2007). *Diccionario enciclopédico de música en México*, vols. 2. (2nd ed.). Tomo 1. Guadalajara: Universidad Panamericana.
- Pasachoff, N. (1996). *Alexander Graham Bell: Making connections*. New York: Oxford University Press.
- Ribeiro, M. da P. (1789.). *Nova arte de viola; Que ensina a tocalla com fundamento sem mestre*. Coimbra: Real Officina da Universidade.
- Rubinstein, A. (1892). *Music and its maters*. Chicago: Charles H. Sergel & Company. Acedido em 18 de Março de 2017 em: <https://babel.hathitrust.org/>
- Saldivar, G. (1934). *Historia de la musica en Mexico*. S.E.P. Publicaciones del Departamento de Bellas Artes. México. D. F. Impreso en los Talleres de la Editorial Cvitvra.
- S.M.M.P. (1826). *Methodo pratico de conhecer e formar tons, ou acordes na viola*. Coimbra: Real Imprensa da Universidade.
- Sanz, Gaspar. (1674). *Instrvccion de mvsica sobre la gvitarra española*. Zaragoza: Herderos de Diego Dormer.
- Stoops, F. e Hobbs, N. (2002). *Demographic trends in the 20th century; Census 2000 special reports. U.S. census bureau*. Washington: U.S. Government Printing Office.
- South Kensington Museum. (1872). *Catalogue of the special exhibition of ancient musical instruments*. Science and Art Department of Council on Education, South Kensington Museum. London: Printed by John Strangeways. Acedido em 15 de Dezembro de 2016 em: <https://babel.hathitrust.org/>

- Taylor, H. H. (1902). *Popular american composers*. Edited and Compiled by Frank L. Boyden. New York: Published by Hebert H. Taylor. Woodside: Copyright by J. O. Taylor. Acedido em 5 de Março de 2017 em: <https://babel.hathitrust.org/>
- The National Phonograph Company. (1900). *The phonograph and how to use it*. New York: Set Into Type And Imprinted.
- Tschmuck, P. (2012). *Creativity and innovation in the music industry*. (2<sup>nd</sup> ed.). Universität für Musik und darstellende Kunst Wien Inst. Kulturmanagement. Vienna: Karlsplatz.
- Tyler, J. e Sparks, P. (2002). *The guitar and its music; From the renaissance to the classical era*. New York: Oxford University Press Inc.
- University of Idaho. (1901). *University of Idaho Catalogue, 1901-1902*. Moscow, Idaho. Lewiston: Daily Tribune Job Rooms. Acedido em 6 de Março de 2017 em: <https://babel.hathitrust.org/>
- Varella, R. (ca. 1900). *Breves explicações sobre o processo de tocar guitarra e bandolin pelo sistema de algarismos*. Lisboa: Imprensa Commercial.
- Varella, R. (ca. 1890). *Methodo facil de viola franceza para aprender sem musica*. Lisboa : Manuel Augusto Ferreira.

#### Jornais e revistas

- Alcaraz, A. L. (1877, Noviembre 17). Mexico y los Estados Unidos. *La Colonia Española*. Año V. Nº.36. p. 2. Ciudad de México. Acedido em 21 de Março de 2017 em: <http://www.hndm.unam.mx/>
- Andersen, L.E. e Rockwell, T. M. (1996). Hawaiian recordings: The early years. *Victrola and 78 Journal*. (Issue 7, Victor V, 1903-1920). Acedido em 20 de Março de 2017 em:
- “A new Edison phonograph”. (1896, April 11). *The Electrical World*, 27(15), 414. New York: The W. J. Johnston Company. Acedido em 17 de Março de 2017 em: <https://babel.hathitrust.org/>
- Anuncio. (1901, Noviembre 15). *El Cardo*, Año 8. Nº. 389. p. 16. Acedido em 17 de Março de 2017 em: <http://hemerotecadigital.bne.es/>
- Aqui y fuera de aqui. (1900i, Novembro 15). *El Cardo*, Año 7. Nº. 341. Boletim Fonográfico. p. 20. Acedido em 17 de Março de 2017 em: <http://hemerotecadigital.bne.es/>

- Artagnan. (1900, Enero 22). Qué barbaridad!!. *El Cardo*, Año 7. Nº. 902. p. 14. Acedido em 17 de Março de 2017 em: <http://hemerotecadigital.bne.es/>
- Blacker, G. (1984). Book review: The Edison phonograph monthly, vol's I-VIII (1903-1910), 180-312pp. ea. *The Antique Phonograph Monthly*. APM - Archives of Recorded Sound (Copyright © 1984 by Allen Koenigsberg).
- Branco e Negro. (1896, Maio 17). *A tuna academica de Lisboa*. Anno 1. Nº.7. p. 3. Lisboa. Acedido em 13 de Março de 2017 em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/>
- Benevides. F. F. (1878, Abril 15). Phonographo fallante de Edison. *O Occidente*, (1º Anno, Vol. 1, Nº. 8). Actualidades Scientificas. p.64. Lisboa. Acedido em 20 de Março de 2017 em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/>
- “Belas artes; Musica”. (1841) Semanario De Las Señoritas Mejicanas, (Tomo I)
- Cadenas, J. J. (1909, Julho 28). A vuelta del Faico. *ABC*, (1ª. ed.). Año 5. 2ª Epoca. Nº. 1512. *ABC En Paris*. p. 11. Acedido em 08 de Março de 2017 em: <http://hemeroteca.abc.es/>
- Cadenas, J. J. (1910, Abril 19). ¡Mariposas a la luz...!. *ABC*, Año 6. 2ª Época. Nº. 1775. *ABC En Paris*. pp. 3-4. Acedido em 08 de Março de 2017 em: <http://hemeroteca.abc.es/>
- Cadenas, J. J. (1912, Junio 3). La Feria. *ABC*, Año 8. 2ª Época. Nº. 1547. *ABC En Paris*. p. 5. Acedido em 08 de Março de 2017 em: <http://hemeroteca.abc.es/>
- Cadenas, J. J. (1913, Marzo 19). Al salir de Paris. *ABC*, Año 9. 2ª Época. Nº. 1835. *ABC En Madrid*. p. 7. Acedido em 08 de Março de 2017 em: <http://hemeroteca.abc.es/>
- Carrillo, J. M. (1905, Septiembre 27). La velada en el teatro. *La Sombra de Arteaga*. p. 340. Acedido em 15 de Março de 2017 em: <http://www.hndm.unam.mx/>
- Carvajal, C. T. (1849, 21 de Junio). Aviso. *El Tabasqueño*. omoT 2<sup>o75</sup>. Nº. 161. p. 4. S. J. Bautista de Tabasco. Acedido em 16 de Março de 2017 em: <http://www.hndm.unam.mx/>
- Casino Music.Hall (1898, Diciembre 6). *El Nuevo Pais*. Año 1. Nº. 110. Funciones para hoy. p. 4. Madrid.
- Chavez, N. (1876, Agosto 9). Una tertulia en la Netzahualcoyotl. *El Correo Del Comercio*. 2ª Epoca. Nº. 1516. p. 2. (Ed.Chavez, N.). México. Acedido em 16 de Setembro de 2016 em:<http://www.hndm.unam.mx/>

---

<sup>75</sup> “omoT”, como na impressão original.

Cilindrique. (1900a, Noviembre 8). Fonografía; A los industriales y aficionados. *El Cardo*, Año 7. Nº. 340. p. 17. Acedido em 17 de Março de 2017 em: <http://hemerotecadigital.bne.es/>

Cilindrique. (1900b, Noviembre 22). A los industriales y aficionados II. *El Cardo*, Año 7. Nº. 341. p. 20. Acedido em 17 de Março de 2017 em: <http://hemerotecadigital.bne.es/>

Cilindrique. (1901a, Setiembre 30). Revista fonografica. *El Cardo*, Año 8. Nº. 383. Boletim Fonográfico. p. 14. Acedido em 17 de Março de 2017 em: <http://hemerotecadigital.bne.es/>

Cilindrique. (1901b, Octubre 8). Asuntos fonográficos. *El Cardo*, Año.8. Nº. 384. Boletim Fonográfico. p. 14. Acedido em 17 de Março de 2017 em: <http://hemerotecadigital.bne.es/>

Cilindrique. (1901c, Octubre 15). Sección fonográfica. *El Cardo*, Año 8. Nº.385. Boletim Fonográfico p. 14. Acedido em 17 de Março de 2017 <http://hemerotecadigital.bne.es/>

Cuellar, E. P. (1877, Julio 29). La guitarra. *La Colonia Española*. Año IV. Nº. 205. p. 1. Ciudad de México. Acedido em 15 de Janeiro de 2017 em: <http://www.hndm.unam.mx/>

Daily Anglo-American (1892, May 13). *Garcia-Martinez; Whose marriage was celebrated with music, etc.* Vol. III. Nº. 112. p. 2. City of Mexico. Acedido em 10 de Março de 2017 em: <http://www.hndm.unam.mx/>

Deland, L. F. (1894, December) The mandolin's popularity. *The Musical Record*. Nº. 395. p. 14. Boston: Oliver Ditson Company. Acedido em 7 de Março de 2017 em: <https://babel.hathitrust.org/>

Deland, L. F. (1895, February) The possibilities of the guitar. *The Musical Record*. Nº. 397. p. 6. Boston: Oliver Ditson Company. Acedido em 7 de Março de 2017 em: <https://babel.hathitrust.org/>

Deland, L. F. (1897, June). Music for the deaf. *The Musical Record*, Nº. 425, p. 8. Boston: Oliver Ditson Company. Acedido em 7 de Janeiro de 2017 em: <https://babel.hathitrust.org/>

Edison's new phonograph. (1887, November). *The Etude*, 5(11). Acedido em 11 de Janeiro de 2017, em: <http://etudemagazine.com/>

Edison, T. A. (1888, June). The perfected phonograph. *The North American Review*. 146(379), 641-650. Acedido em 14 de Março de 2017 em: <https://www.unz.org/>

Educacion de señoritas. (1833, Agosto 31). *El Democrata*. Tomo II. Num.127. p. 4. Ciudad de México. Acedido em 25 de Outubro de 2016 em : <http://www.hndm.unam.mx/>

El Cardo. El Cardo. (1900f, Julio 22). Año 7. - N. 326. Propaganda. p.15. Acedido em 17 de Março de 2017 em: <http://hemerotecadigital.bne.es/>

El Contemporaneo. (1908, Septiembre 21). *Banquete*. Tomo XV. Nº. 2969. p. 1. San Luis Potosi. Acedido em 10 de Março de 2017 em: <http://www.hndm.unam.mx/>

El fonógrafo en el campo. (1900k, Noviembre 30). *El Cardo*, Año 7. Nº. 343. p. 21. Acedido em 17 de Março de 2017 em: <http://hemerotecadigital.bne.es/>

El fonografo para todos. (1896, Octubre 10). *Blanco y Negro*. Anúncios. p. 23. Madrid. Acedido em 08 de Março de 2017 em: <http://hemeroteca.abc.es/>

Elizalde, J. e Alvarez, P. (1891, Octubre 25). Gastronomía. *El Correo Español*, Tomo II(?) Año 2. Nº. 439. Literatura. p.1. Acedido em 08 de Março de 2017 em: <http://www.hndm.unam.mx/>

El Siglo Diez y Nueve. (1844, Abril 13). *Anúncio*. Segunda época, Año 3. Trim .1. Nº. 871. p. 4. Acedido em 27 de Março de 2017 em: <http://www.hndm.unam.mx/>

El Sol. (1826a, junho 1). *Avisos*. Año III. Nº. 1083. p. 1410. Ciudad de Mexico. Acedido em 16 de Março de 2017 em: <http://www.hndm.unam.mx/>

El Sol. (1826b, Agosto 18). *Avisos*. Año 4. Núm 1161. p. 1722. Ciudad de Mexico. Acedido em 16 de Março de 2017 em: <http://www.hndm.unam.mx/>

El Sol. (1826c, Septiembre 21). *Suplemento al num.1195*. Año IV. Nº. 1195. p.1860. Ciudad de Mexico. Acedido em 16 de Março de 2017 em: <http://www.hndm.unam.mx/>

El Universal. (1850, 10 de Junio). *Principios elementares de la música*. Tomo III. Nº. 572. p. 4. Mexico. Acedido em 16 de Março de 2017 em: <http://www.hndm.unam.mx/>

Espetáculos. (1894, Marzo 29). *El Cardo*, Año 1. Nº. 7º. p. 3. Acedido em 17 de Março de 2017 em: <http://hemerotecadigital.bne.es/>

Extra-Gregorista. (1877, Abril 3). *Don Gregorito*. Tomo I. Nº.7. p. 2. Ciudad de México. Acedido em 15 de Março de 2017 em: <http://www.hndm.unam.mx/>

Fonogramas recibidos en nuestra redacción. (1900, Noviembre 30). *El Cardo*. Año VII. Nº. 343. p. 21. Acedido em 02 de Março de 2017 <http://hemerotecadigital.bne.es/>

Fuerst Bismarck list. (1906, May 13). *The Mexican Herald*. Vol 22, Nº. 72. Maritime Movements. p.4. City of Mexico. Acedido em 8 de Março de 2017 em: <http://www.hndm.unam.mx/>

Goodwin, H. D. (1892). The phonograph in music. *Music; a monthly magazine*, Vol. 2: May. 1892 to Nov 1892, pp. 144-147. Chicago: W. S. B. Mathews. Acedido em 10 de Dezembro de 2016, em: <https://babel.hathitrust.org/>

Homem electrico. (1894, 25 de Outubro). *O Defensor do Povo*, Anno 3. Nº. 237. p. 2. Coimbra.

Industria fonográfica. (1900g, Septiembre 8). *El Cardo*, Año 7. N°. 332. p. 8. Acedido em 7 de Março de 2017 em: <http://hemerotecadigital.bne.es/>

Izquierdo, A. G. (1905, Mayo n/a). Notas. *Revista de Aragón*. Año VI. p.199. Zaragoza: M. Escar, Tip. Acedido em 20 de Outubro de 2016, em: <https://babel.hathitrust.org/>

Kador, O. (1891, Febrero 17). *El Correo Español*, Tomo II. Año 2. N°. 231. La Semana en la Pluma. p. 2. Acedido em 08 de Dezembro de 2016 em: <http://www.hndm.unam.mx/>

La Correspondencia Militar. (1899, Diciembre 8). *Nuevo Teatro*. Año 23. N°. 6658. p. 4. Madrid.

La gacetilla; Dia 16 de noviembre. (1877, Noviembre 17). *La Colonia Española*. Año V. N°. 36. Revista de la prensa. p. 2. Ciudad de México. Acedidos em 11 de Março de 2017 em: <http://www.hndm.unam.mx/>

La Ilustracion Española y Americiana; Revista de Bellas Artes, Literatura y Actualidades. (1896, Marzo 8). Año 40. N°. 9. Madrid.

La máquina que habla. (1880, Marzo 6). *El Diario de Murcia*. Año 2. N°. 326. p. 1. Acedido em 2 de Março de 2017 em: <http://prensahistorica.mcu.es/>

MacRak, V. H. (1891, January). *The Phonogram*, 1(1). New York: The North American Phonograph Co.

MacRak, V. H. (1893, January). *The Phonogram*, 3(1). New York: The North American Phonograph Co., New York Phonograph Co.

Making records of great mexican bands and singers. (1909, June 13). *The Mexican Herald*, 28(74), 5. City of Mexico. Acedido em 17 de Março de 2017 em: <http://www.hndm.unam.mx/>

Memorias postumas de Chateaubriand. (1849b, 14 de Abril). *El Siglo Diez y Nueve*. Año VIII. Tomo I. N°. 104. Parte Literaria. p. 415. Ciudad de México. Acedido em 16 de Março de 2017 em: <http://www.hndm.unam.mx/>

Munn & Co. (1902a, March 15). Celluloid for phonograph records. *Scientific American*, 86(11), 191. New York: Munn & Co.. Orange :National Phonograph Company. Acedido em 11 de Agosto de 2016, em: <https://babel.hathitrust.org/>

Munn & Co. (1902b. February, 8). Notes and queries. *Scientific American*, 86(6), 99. New York: Munn & Co.. Orange :National Phonograph Company. Acedido em 11 de Março de 2017, em: <https://babel.hathitrust.org/>

Munn & Co. (1902c, May 17). *Scientific American*, 86(20), 357. Acedido em 11 de Março de 2017, em: <https://babel.hathitrust.org/>

- Navarrete, P. A. (1893, Julio 23). *Teatro Cómico*, Año 3. Segunda serie N°. 16. De todo un poco. p. 1. México. Acedido em 14 de Março de 2017 em: <http://www.hndm.unam.mx/>
- Nuevo Eldorado; En la alta California - viérnes, junio 23. (1849d, 19 de Mayo). *El Siglo Diez y Nueve*. Año VIII. Tomo I. N°. 139. Variedades. p. 455. Cidade de México. Acedido em 17 de Março de 2017 em: <http://www.hndm.unam.mx/>
- O phonographo. (1894c, 18 de Novembro). *O Defensor do Povo*, Anno 3. N°. 244. p. 2. Coimbra.
- O phonographo na typographia. (1894b, 18 de Outubro). *O Defensor do Povo*, Anno 3. N°. 235. p. 1.
- Palacio, M. (1888, Diciembre 2). La navaja; Artículo de primera necesidad. *La Voz de Mexico*. Tomo XIX. N°. 277. p.2. México. Acedido em 13 de Março de 2017 em: <http://www.hndm.unam.mx/>
- Parrado, G. (1894, Junio 7). El Botijo; Artículo de verano. *El Cardo*, Año 1. N°. 17. p. 3. Acedido em 17 de Março de 2017 em: <http://hemerotecadigital.bne.es/>
- Paz, I. (1891a, Diciembre 5). Un nuevo invento de Edison. *La Patria de Mexico*. Año 15. N°. 4476. p. 2. Mexico. Acedido em 9 de Março de 2017 em: <http://www.hndm.unam.mx/>
- Paz, I. (1891b, 12 de Noviembre). El periodismo del porvenir. *La Patria de Mexico*. Año XV. N°. 4456. p. 3. Mexico. Acedido em 9 de Março de 2017 em: <http://www.hndm.unam.mx/>
- Pepiyo. (1894, Julio 12). Pertierra y su fonógrafo. *El Cardo*. Año 1. N°. 22. p. 3. Acedido em 17 de Março de 2017 em: <http://hemerotecadigital.bne.es/>
- Porrua, J. (1905a, Febrero 27). *El Correo Español*, Año 16. N°. 4580. Teatrales. p. 2. Mejico. Acedido em 09 de Março de 2017 em: <http://www.hndm.unam.mx/>
- Porrua, J. (1905b, Abril 25). *El Correo Español*, Año 16. N°. 4027. Teatrales. p. 2. Mejico. Acedido em 09 de Março de 2017 em: <http://www.hndm.unam.mx/>
- Reviewer (1900, Enero 5). El fonógrafo en México. *Boletín Fonográfico y Fotográfico*, (Año 1. Tomo I. Novidades Fonográficas. p.10. Valencia: Establecimiento Tipográfico Domenech. Acedido em 10 de Março de 2017, em: <http://bv2.gva.es/>
- Ribalto (1894, Agosto 5). Crônicas de longe; Aveiro, agosto de 94. *O Defensor do Povo*, Anno 3. N°. 214. p.1. Coimbra.
- Santos, T. S. (1897, Noviembre 30). *La Voz de Mexico*. Tomo XXVIII. N°. 306. Noticias varias. p. 3. Acedido em 10 de Março de 2017 em: <http://www.hndm.unam.mx/>
- Sección fonográfica. (1901p, Octubre 22). *El Cardo*, Año 8. N°. 386. p. 14. Acedido em 17 de Março de 2017 em: <http://hemerotecadigital.bne.es/>

- Semanario De Las Señoritas Mejicanas. (1841, Noviembre 9). *Lina*. Tomo, III. Caderno 8. p.170. (Tomado del Keepsake frances de 1838, por I.G.). Acedido em 16 de Março de 2017 em: <http://www.hndm.unam.mx/>
- Shubert, E. (1895, May). The art of playing and teaching the guitar. *The Musical Record*. N°. 400. p. 2. Boston: Oliver Ditson Company. Acedido em 17 de Fevereiro de 2017 em: <https://babel.hathitrust.org/c>
- Silva, A. (1876, Mayo 13). Paginas sueltas; Articulo segundo. *La Iberia*. Año 10. N°. 2773. Variedades - estudios literários. p.2. Acedido em 26 de Março de 2017 em: <http://www.hndm.unam.mx/>
- Smith, D. (1879, September 20). Major and minor. *The Musical Record*. (N°. 51), p. 386. Boston: Oliver Ditson Company. Acedido em 7 de Fevereiro de 2017 em: <https://babel.hathitrust.org/>
- Smith, D. (1880, October 9). Harps in older times. *The Musical Record*, (N°. 106), p. 29. Boston: Oliver Ditson Company. Acedido em 16 de Março de 2017 em: <https://babel.hathitrust.org/>
- Spottswood, D. (1996). Guitar on 78s and cylinders; A survey of pioneering efforts. *Victrola and 78 Journal*. Issue 7. pp.11-17.
- The Billboard. (1953, May 23). *65 years of juke box growth*. Juke box 65th anniversary section. p. 58.
- The Phonograph. (1894a, February 17). *The Opera Glass*, 1(1), 8. Boston: Opera Glass Publishing Company. Acedido em 10 de Março de 2017, em: <https://babel.hathitrust.org/>
- The Phonograph. (1894b, September). *The Opera Glass*, 1(8), 123. Boston: Opera Glass Publishing Company. Acedido em 10 de Março de 2017, em: <https://babel.hathitrust.org/>
- Wile, R. R. (1985). Record piracy; The attempts of the sound recording industry to protect itself against unauthorized copying, 1890-1978. (1985). *ARSC Journal*, 17(1-3). Acedido em 11 de Novembro de 2016 em: <http://www.arsc-audio.org/>
- “Worthy of comment. Music by telephone”. (1891, December). *The Etude*, 9(12), 227. Acedido em 10 de Janeiro de 2017, em: <http://etudemagazine.com/>

### Webografia

- “Adolfo Colombo (vocalist: tenor vocal)”. (2017). In *Discography of American Historical Recordings*. Acedido em 28 de Março de 2017 em: <http://adp.library.ucsb.edu/>

- Almeida, P. R. (2015). A América latina no cenário internacional, a um século de distância (2014). Acedido em 2 de Janeiro de 2017 em: <https://www.academia.edu/>
- Baystate Guitar Company. *A Brief History of the Bay State Guitar*. Acedido em 03 de Março de 2017, em: <http://www.baystateguitar.com/>
- Ballesté, A. O. (2009). Métodos de estudo para guitarra, viola e violão (ou viola francesa) editados em língua portuguesa. *Cadernos do Colóquio 2009*. 10(1),37 in Unirio; Portal de Periódicos Unirio. Acedido em 15 de Julho de 2016 em: <http://www.seer.unirio.br/>
- Biblioteca Nacional de Portugal. *Métodos para cordofones portugueses, séc. XIX- XX*. Acedido em 03 de Março de 2017, em: <http://www.bnportugal.pt/>
- Blecha, P. (2009, November 8). *Seattle's star Hawaiian guitarist, Helen Louise Ferera, mysteriously disappears from a steamship on December 12, 1919*. HistoryLink.org. Acedido em 08 de Janeiro de 2017 em: <http://www.historylink.org/>
- Britton, A. (2010). *The six-string guitar in England. The guitar in the romantic period: its musical and social development, with special reference to Bristol and Bath*. (Submitted for the degree of Doctor of Philosophy). Royal Holloway College, University of London. Acedido em 5 de Março de 2017 em: <http://bibliotecadelaguitarra.com/>
- Brooks, T. (2002). High drama in the record industry; Columbia records, 1901-1934. Entering the disc business. Acedido em 11 de Março de 2017 em: <https://www.academia.edu/>
- Carvalho, J. A. e Nunes, A. M. (2011, Março 26). *Fado Canção D'amor*. Guitarra de Coimbra IV [Blog]. Acedido em 22 de Novembro de 2016 em: <http://guitarrasdecoimbra2.blogspot.pt/>
- C. F. Martin & CO. (n/a). *The Martin Story*. Acedido em 02 de Março de 2017, em: <https://www.martinguitar.com/>
- “Countries Compared by Economy: GDP per capita in 1900” in International Statistics at NationMaster.com. Acedido em 11 de Outubro de 2016 em: <http://www.nationmaster.com/>
- “Cylinder Recordings”. (n/a). University of California, Santa Barbara (UCSB). Acedido em 27 de Março de 2017 em: <http://cylinders.library.ucsb.edu/>
- Discogs. “Portuguese String Music 1908-1931”. Acedido em 13 de Março de 2017 em: <https://www.discogs.com/>
- Edison rutgers. (2016, October) “Thomas A. Edison papers”, in Rutgers: School of Arts and Sciences.. Acedido em 02 de Março de 2017, em: <http://edison.rutgers.edu/>

- Eresbil; Archivo Vasco de la Música. (n/a). *Los Comienzos de la Industria Discográfica*.  
Acedido em 03 de Agosto de 2016, em: <http://www.eresbil.com/>
- Estrada, M. G. C. (2010, Diciembre). *Amalio Cuenca Zuloaga y otros*. Museo Ignacio Zuloaga. Segovia. Acedido em 29 de Janeiro de 2017 em: <http://museoignaciozuloaga.com/>
- Feaster, P. (2009). *Sources in Phonograph History Series N°.1. The Convention of the Local Phonograph Companies, 1890-1893*. Bloomington, Indiana. Acedido em 10 de Março de 2017 em: <http://www.phonozoic.net/>
- Feaster, P. (2010). *The Phonautographic Manuscript of Édouard-Léon Scott de Martinville*. (Edited and Translated by Patrick Feaster). Bloomington, Indiana. FirstSounds.org. Acedido em 02 de Dezembro de 2016 em: <http://www.phonozoic.net/>
- FernandoSor.es. (2015). *Fernando Sor, primer concierto público en Londres el 20 de abril de 1815*. FernandoSor.es; Información sobre el guitarrista Fernando Sor (1778-1839). Acedido em 02 de Dezembro de 2016, em: <http://fernandosor.es/>
- Gonçalves, C. (2007). *A invenção do fonógrafo*. Centro de Estudos de História Contemporânea Portuguesa - ISCTE. Submetido por aminharadio, 2014. Acedido em 08 de Fevereiro de 2017 em: <http://www.aminharadio.com/>
- Gray, V. M. (2015). *Charles Lummis' Edison Wax Cylinder Recordings. The del Valle Family*. Los californios. Acedido em 02 de Agosto de 2016, em: <http://www.beardshampoo.com/Loscalifornios/>
- Library and Archives Canada. (n/a). *The Berliner Gram-o-phone Company of Canada*. Acedido em 02 de Março de 2017, em: <http://www.collectionscanada.gc.ca/>
- Library of Congress(a). (n/a). *Emile Berliner and the Birth of the Recording Industry. Gramophone*. Acedido em 02 de Março de 2017, em: <https://memory.loc.gov/>
- Library of Congress(b). (n/a). *History of the Cylinder Phonograph*. Acedido em 02 de Março de 2017, em: <https://www.loc.gov/>
- Miner, G. (2012, February). *George Dudley, America's Most Famous Unknown Harp Guitarist*. Acedido em 07 de Fevereiro de 2017, em: [http://www.harp guitars.net/players/dudley/george\\_dudley.htm](http://www.harp guitars.net/players/dudley/george_dudley.htm)
- Museu do Fado. (2008). *Armandinho*. Acedido em 14 de Janeiro de 2017 em: <http://www.museudofado.pt/>

- Musiktitelb: Die Internetseite Mit Musik - Und Coverinfo Mit Zusatzinformationen Und Quellenangaben. “Labelliste von 'Edison (USA)'. (1908-1912)”. Acedido em 08 de Julho de 2016, em: <http://musiktitelb.de/>
- New Bremen Historic Association. *Miscellaneous Articles; Otto Friedrich Mesloh*. Acedido em 1 de Março de 2017 em: <http://newbremenhistory.org/>
- Rizzetta, S. (1997). *Hammer Dulcimer: History and Playing*. Encyclopedia Smithsonian. Acedido em 02 de Março de 2017, em: [http://www.si.edu/Encyclopedia\\_Si/](http://www.si.edu/Encyclopedia_Si/)
- Sage, G. (n/a). *Dating wax cylinders by their selection number*. Tinfoil Resource Center. Acedido em 02 de Março de 2017, em: <http://www.tinfoil.com/>
- Sandoval, D. (2010). “Académico recupera historia de músico favorito del Porfiriato”. In Universidad Veracruzana. Acedido em 03 de Março de 2017 em: <http://www.uv.mx/>
- The Official Website of the City of New York. NYC Population: Historical Population Information. Total and Foreign-born Population. New York City, 1790 - 2000. Acedido em 1 de Fevereiro de 2017, em: <http://www1.nyc.gov/>
- Verrett, L. (a). (n/a). *When was the modern 6-string guitar invented?*. Early Romantic Guitar Information Home Page. Acedido em 03 de Março de 2016 em: <http://www.earlyromanticguitar.com/>
- Verrett, L. (b) (n/a). *Gallery of Dated Instruments. 1779-1790*. Early Romantic Guitar Information Home Page. Acedido em 31 de Março de 2016 em: <http://www.earlyromanticguitar.com/>
- Verrett, L. (c) (n/a). *Early Romantic 19th Century Guitars*. Early Romantic Guitar Information Home Page. Acedido em 03 de Março de 2016 em: <http://earlyromanticguitar.com/>
- Verrett, L. (d) (n/a). *Builders of the early 19th Century*. Early Romantic Guitar Information Home Page. Acedido em 7 de Março de 2016, em: <http://www.earlyromanticguitar.com/>
- Verrett, L. (e) (n/a). *Evolution of the 19th Century Guitar*. Early Romantic Guitar Information Home Page. Acedido em 31 de Março de 2016 em: <http://www.earlyromanticguitar.com/>
- Wallace, N. M. (2013). *RHA Cylinder Collection Exhibit*. New York Public Library. Acedido em 03 de Janeiro de 2017 em: <https://www.nypl.org/>

Gravações

Biblioteca Digital Hispánica, “Musical sound record; Wax cylinders 1877 – 1925”. in Biblioteca Nacional de España. Acedido em 20 de Dezembro de 2016 em: <http://bdh.bne.es/>

CLPGS: City of London Phonograph and Gramophone Society. (n/a). *A phonograph tour of continental Europe*. Acedido em 8 de Março de 2017 em: <http://www.clpgs.org.uk/>

Syracuse University Libraries. “Belfer Cylinders Digital Connection”. in Syracuse University Digital Library. Acedido em 8 de Março de 2017 em: <http://digilib.syr.edu/>

UCSB - University of California; Santa Barbara. “UCSB Cylinder Audio Archive”. Acedido em 02 de Setembro de 2016, em: <http://cylinders.library.ucsb.edu/>

## 8. Anexos

Anexo A - Lista de Gravações.

Anexo A1 - Lista de Gravações Anunciadas Com Indicação do Uso da Guitarra.

Vocal / solos com acompanhamento de guitarra

Rafael Herrera Robinson / barítono

Gold Moulded

1905a, 2(11), 4

18515 Heraclio Bernal - Corrido - Cancion Popular.

18521 El Rentoy - Danza

18528 Maria (Si algun ser) - Cancion Popular

18530 En Mi Soledad - Mazurca - Cancian Popular

18531 Que Hare Sin Ti - Danza - Cancion Popular

18532 Al Triste Arrullo - Danza - Cancion Popular

18533 El Cielito Lindo - Tango Tapatío - Cancion Popular

18534 Antonia de Las Calabazas - Cancion Popular

18537 El Matrimonio - Schottisch - Cancion Popular

18539 Oralia – Schottisch - Cancion Popular

1905c, 3(1), 10.

18536 Los Chamacos, Polka

1905f, 3(4), 11.

18506 A Maria la del Cielo, invocación

18535 Los Amores de un Charro, danza tapatía

18526 Carmen Carmela, danza

18713 Los Consejos de un Viejo, danza

18714 Danza del Pollo Inglés

18750 El Desprecio, corrido de tierra caliente

18524 Las Horas de Luto, danza

18523 Horas Negras ó Penas del Alma, danza

18507 El Huérfano

18516 La Inundación de León, corrido

18517 María (oye la voz)

18529 Me Gustan tus Ojos, danza

18538 Morir Soñando, vals

18525 El Pajarillo, Errante, danza

18509 Suspiros de los Angeles

18520 Suspiros y Rosas, schottisch

18527 Un Recuerdo á mi Madre

Senhora Modesta Zamudio

Edison Gold Moulded Record

1905c, 3(1), 10.

18641 El Palomo Errante, Cancion Tapatia

1905f, 3(4), 11.

18718 La Carcajada de Cupido

Jose Maria Palma / barítono

Gold Moulded Record

1905c, 3(1), 10.

18678 La Farruca de Juan Torres, Cancion Espanola

18679 Jota Rabalera, Cancion Espanola

1905f, 3(4), 11.

18681 Guajiras Españolas

18679 Jota Rabalera

18682 Tango Cadiz

18680 Tango de los Tientos

18683 Malagueña

Felipe Llera / barítono

Gold Moulded Record

1905f, 3(4), 11.

18689 El Amigo

18686 Las Comadres

18684 Los Cuicos

18687 Las Hilachas

18685 Las Ilusiones

18688 Pachita la del Puente

18690 La Rreja

Telesforo del Campo / barítono

Gold Moulded Records

1907g, 5(5), 6.

18976 Jota Aragonesa

19018 Malagueña

19057 Petenera

18935 Sevillana

18977 Tango de la Gorra

19017 Tango de los Tientos

Vocal / duetos com acompanhamento de guitarra

Abrego e Picazo<sup>76</sup> / tenor e barítono

Gold Moulded Records

1905a, 2(11), 4-5

18593 Adios A Mi Amada - Cancion Popular

---

<sup>76</sup> "Vocals by Jesús Abrego and Leopoldo Picazo" (UCSB).

No Periódico, em outras gravações, sem guitarra, um dueto aparece como "Jesús Abrego and Leopoldo Picazo",

18594 A Juanita - Cancion Popular

18595 Las Tres Cartas - Cancion Popular

18596 Adios, Adios - Cancion Popular

18597 Mi Lira - Danza - Cancion Popular

18598 La Celosa Embaranda - Cancion Popular

18599 Las Sombras De La Noche - Cancion Popular

18600 Tus Ojos - Danza - Cancion Popular

1905c, 3(1), 10.

18673 La Rancherita - Cancion Popular

1905f, 3(4), 11.

18728 Acuérdate de Mí

18722 ¡Amigo, Amigo!

18675 El Borrachito de Manzanares

18724 Consejos de una Vieja

18726 Coplas de Don Simón

18797 Pleito en un Fonógrafo, pieza imitativa

18725 Posadas en una Casa de Vecindad, pieza imitativa

18674 El Ranchero de Tajimaroa

18727 La Trigueñita

18723 Un Paseo en Santa Anita, pieza imitativa

18796 El Zenzontle

Herrera Robinson e Picazo / barítonos

Gold Moulded Records

1905c, 3(1), 10.

18632 Te Amo en Secreto, Danza

18633 La Rumba o el Amor Y el Desafio, Jota Mexicana

18634 El Sitio de Queretaro. Cancion Popular

18635 La Feria, Pieza imitativa

18636 La Pa lorn a Azul, Danza Tapatia

18639 Cancion del Camaron

18640 Lamentos de un Crudo, Cancion Popular

1905f, 3(4), 11

18637<sup>77</sup> El Canto del Cisne, danza

18638 Macario Romero, corrido

Herrera Robinson Y Sra. Zamudio

1905f, 3(4)11

18715 En Alas de los Vientos

18751 Glores del Pasado

18717 Juramentos, vals

18716 La Morena, danza

Adolfo Colombo e Pilar Jiménez / tenor e soprano

---

<sup>77</sup> O número “12637” apareceu no primeiro anúncio desta gravação, mas trata-se de uma falha. Ver secção 4.1.

Gold Moulded Records

1907g, 5(5), 6.

19046 A Máximo Gómez - Canción, A. *Villalón*.

18967 Morir de Dolor - Bolero, A. *Villalón*.

18926 Murmullo Suave - Bolero, A. *Villalón*.

19008 Ven Rufina, Punto - A. *Villalón*.

Floro Zorilla e Miguel Zaballa / tenor e barítono

Gold Moulded Records

1907g, 5(5), 6.

19054 Bendito Mar, Canción.

18931 Jesus del Monte, Punto.

18974 Laura, Bolero.

18975 La Angélica, Bolero.

18932 La Arrepentida, Canción.

18973 Un Recuerdo á Ramitos, Canción.

Vocal / quartetos com acompanhamento de guitarra

Polk Miller's<sup>78</sup> "Old South Quartette"

1910a, 8(1), 19.

Amberol Records

---

<sup>78</sup> Polk Miller foi anunciado como "Polk Miller's 'Old South Quartette'" e "Polk Miller and Quartette". Não conseguimos confirmar se trata-se exactamente da mesma formação.

390 Laughing Song

391 What a Time

392 The Watermelon Party

Polk Miller and Quartette

1913l, *11*(12), 7.

Standard Records

10332 Rise and Shine

Polk Miller's Old South Quartet

Blue Amberol<sup>79</sup>

2176 Laughing Song

2177 What a Time

2178 The Watermelon Party

Metropolitan Quartet

1911f, *9*(6), 15.

Amberol Records

742 My Hula Hula Love

1912k, *10*(11), 16.

Blue Amberol Regular

1542 My Hula, Hula Love

---

<sup>79</sup> “Reissue of Edison 4-minute Amberol 390 - Edison Blue Amberol 2176. Reissue of Edison 4-minute Amberol 391 - Edison Blue Amberol 2177. Reissue of Edison 4-minute Amberol 392 - Edison Blue Amberol 2178” (UCSB). The Watermelon Party apresentada, equivocadamente, como “orchestra accompaniment” (UCSB).

Ensembles

Solos

Sr. Sebastián Hidalgo

1907g, 5(5), 5.

Gold Moulded

18941 Miserere del Trovador, *Verdi*.

19062 Selva Negra, Polka, *J. Castro*.

Octaviano Yáñez

1910a, 8(1), 7.

Amberol Records

6006 Noche de Alegria (Una)—Vals, *Oropeza*

1910e, 8(5), 26.

Amberol Records

6074 Anna—Gavota, *O. Yáñez*

1910j, 8(10), 19.

Amberol Records

6107 Dolores—Vals, *E. Waldteufel*<sup>80</sup>

1910k, 8(11), 19.

---

<sup>80</sup> “Waldteufel, Emil, 1837-1915” (Syracuse University Libraries)

Standard (Two Minute).

20357 En los Bosques—Mazurka, *E. Waldteufel*

Reynaldo Varella

1910b, 8(2), 7.

Standard (TWO Minutes).

19476 Fado Corrido

Duetos

Arriaga e Obscura / mandolin e guitarra

1905c, 3(1), 10.

Gold Moulded Records

18747 Serenata Morisca de Chapi<sup>81</sup>

Arriaga e Obscura / bandurria com acompanhamento de guitarra

1905f, 3(4), 10.

Gold Moulded Records

18748 A Media Noche, danza (*J. Aviles*)

Samuel Siegel & M. Lloyd Wolfe / mandolin and guitar

1905e, 3(3), 2.

Gold Moulded Records

9014 An Autumn Evening (*Siegel*)

Samuel Siegel and Wm. Smith<sup>82</sup> / mandolin and guitar

---

<sup>81</sup> Apareceu posteriormente como Duetos com bandurria. “18747 Serenata Morisca de Chapi *Bandurria y Guitarra—Obscura y Arriaga*” (1907k, 5(9), 18).

1908i, 6(9), 25.

Amberol Records

30 Castilian Echoes (*Samuel Siegel*)

Samuel Siegel and Roy H. Butin / mandolin and guitar / composições de S. Siegel

1909d, 7(4), 21

Amberol Records

152 Gavotte-Caprice

1909j, 7(10), p.17

Amberol Records

316 Waltz Caprice (2060 - 1913, Setembro, p.12)

1913i, 11(9), 12

Blue Amberol Records

2060 Waltz—Caprice<sup>83</sup>

Ollivotti Traubadours / violino (Mr. Michael Banner) e guitarra (Roy H. Butin)

1909i , 7(9), 16.

Amberol Records

302 Carnival of Venice

Joaquín J. Arriaga e Octaviano Yáñez / mandolin e guitarra

1911a, 9(1), 23.

---

<sup>82</sup> “Samuel Siegel and William Smith” (UCSB). Na etiqueta na embalagem do cilindro consta: Siegel and Smith.

<sup>83</sup> “Waltz [...] Reissue of Edison 4-minute Amberol 316, Edison Blue Amberol: 2060” (UCSB).

Amberol (4 Minute)

6121 Merci—Gavota, *C. Curti*

1911c, 9(3), 19.

Standard (TWO Minute).

20367 Diabolo—Tustep, *G. Y. Brussel*

William Smith and Walter K. Kolomoku / hawaiian guitar duet

1915j, 13(10), 10.

Blue Amberol

2701 Aloha Oe Waltz Medley<sup>84</sup>

Helen Louise e Palakiko Ferreira (Frank Ferera) / hawaiian guitar duet<sup>85</sup>

1916f, 14(6), 13.

Blue Amberol Records – Regular

2917 Medley of Hawaiian Airs—No. 1,

1916g, 14(7), 14.

Blue Amberol Records – Regular

2927 Hilo March

1916h, 14(8), 12

---

<sup>84</sup> “Dubbed from Edison Diamond Disc matrix 4011. / Edison Blue Amberol: 2701” (UCSB).

<sup>85</sup> Dubbed from Edison Diamond Disc matrix 4599. Edison Blue Amberol: 2917.

Dubbed from Edison Diamond Disc matrix 4602. Edison Blue Amberol: 2927

Dubbed from Edison Diamond Disc matrix 4601. Edison Blue Amberol: 2941.

Dubbed from Edison Diamond Disc matrix 4600. Edison Blue Amberol: 2956.

Dubbed from Edison Diamond Disc matrix 4965. Edison Blue Amberol: 3024.

Dubbed from Edison Diamond Disc matrix 4966. Edison Blue Amberol: 3045. (UCSB)

Blue Amberol - Regular

2941 Medley of Hawaiian Airs—No. 2

2956 Hapa Haole Hula Girl, Cunha,

1916k, *14*(11), 14

Blue Amberol Records – Regular

3024 My Sweet Sweeting Waltz, Peters

1916l, *14*(12), 14

Blue Amberol Records – Regular

3045 Kamehameha March

Trios

Trio (Instrumental) Arriaga / primeiro e segundo mandolins com acompanhamento de guitarra

1905f, *3*(4), 10.

Gold Moulded

18770 Angélica, danza, (*E. Ascorve*)

18772 Bolero de la zarzuela "La Cuarta Plana", (*C. Curti*)

18771 Guerrita, vals-jota, (*A. Coto*)

18768 Hamburgo, mazurka, (*Granado*)

18769 Jota de la ópera "La Dolores,," (*Bretón*)

18749 La Linda Cubana, danzón, (*A. Perez Rivas*)

18746 Moraima, capricho español, (*E. de los Monteros*)

1912a , 10(1), 19.

Edison Standard Records

10544 La Paloma

Trio Ramos / laud, guitarra e bandurria

1907g, 5(7), 5.

Gold Moulded Records

18937 La Bella Cubana, Danzón, *R. Valenzuela*.

19059 La Giralda, Paso Doble, *N. Juaranz*.

19058 La Isabelita, Vals, *M. Pino*.

18980 La Señorita, Vals, *Tarantino*.

18938 Las Golondrinas, Marcha.

18979 "Ma Belén," Danzón, *R. Valenzuela*.

19020 "Tu," Habanera, *Sanchez Fuentes*.

The Oberammergauer Zither Trio

1915j, 13(10),12.

Blue Amberol - Regular

2679 Josephine Polka<sup>86</sup>. *Koesseldorfer*

Anexo A2 – A Guitarra Está Presente Mas Não Foi Anunciada.

---

<sup>86</sup> “Dubbed from Edison Diamond Disc matrix 3922 / Edison Blue Amberol: 2679” (UCSB).

Octaviano Yáñez

1907l, 5(10), 11.

Gold Moulded

20065 La Perjura, Danza, *Lerdo de Tejada*

Trio Arriaga

1907l, 5(10), 11.

Gold Moulded

20066 Puerto Real, Paso Doble, Juarranz - Trio Arriaga

1910a, 8(1), 7.

Amberol Records

6049 Esperanza, Angelica y Sofia—Danzas, *Ascorve*

6028 Jessey - Polka, *Carlos Curti*

6027 Predilecta - Vals, *Carlos Curti*

1910b, 8(2), 6.

Amberol Records

6057 Virginia Fabregas—Vals, *E. Beauchamps*

1910c, 8(3), 11.

Amberol Records

6062 Ensueño de Amor—Vals, *R. G. Ramos*

1910d, 8(4), 22.

Amberol Records

20335 Serenata de Moskowski, *M. Moskowski*

1910e, 8(5), 26.

Amberol Records

6076 El Novio de Tacha—Gavota, *C. Curti*

1910g, 8(7), 19.

Amberol Records

20345 La Paloma, *R. Iradier*

1910h, 8(8), 21.

Amberol Records

20349 Danzas a la Pomar, *J. Carmona*

1910i, 8(9), 20.

Amberol Records

6102 Bolero, *C. Curti*

1910j, 8(10), 19.

Amberol Records

6109 Rosalba—Mazurka, *E. Navarro*

1911b, 9(2), 19.

Standard (Two Minute)

20364 Georgette -Tustep, *R. J. Alvarez*

1911f, 9(6), 18.

Standard (Two Minute)

20373 Mi Esperanza - Polca, *O. Yanez*

Toots Paka's Hawaiians<sup>87</sup>

1909l, 7(12), 28 / 1911g, 9(7), 10)

Amberol

11500 Ninipo (*Kaleikoa*)

11501 Koleo (*King Kalakana*)

11502 Moani Ke Ala (*Prince Leleiohoku*)

11503 One, Two, Three, Four (*W. E. Reynolds*)

11504 Akahi Hoi (*King Kalakana*)

Standard

20712 Maul Girl (*S. Kalama*)

20713 Honolulu Tom Boy (*S. Cunha*)

20716 Kamawae (*Kapualu*)

1913f, 11(6), 15.

Blue Amberol Regular

---

<sup>87</sup> Na página em linha da UCSB estão disponibilizados mais registos do grupo, provavelmente anunciados apenas nos suplementos:

Ninipo - Reissue of Edison 4-minute Amberol 11500. / Edison Blue Amberol: 22535.

Koleo - Reissue of Edison 4-minute Amberol 11501. / Edison Blue Amberol: 22536.

Moani ke ala - Reissue of Edison 4-minute Amberol 11502. / Edison Blue Amberol: 22537.

One, two, three, four - Dubbed from Edison Amberol cylinder: 11503. / Edison Blue Amberol: 22538.

Akahi hoi - Reissue of Edison 4-minute Amberol 11504. / Edison Blue Amberol: 22539.

Wailana waltz - Dubbed from Edison Diamond Disc matrix 7135. / Edison Blue Amberol: 4121.

Kaiwi waltz - Dubbed from Edison Diamond Disc matrix 7134. / Edison Blue Amberol: 4031.

(UCSB)

1812 Aloha Oe (Farewell to Thee) (*H. M. Queen Liliuokalani*) -

1913g, *11*(7), Julho<sup>88</sup>, 15

Blue Amberol Regular

1915 Waialae (Waltz Song) (*Major Kealakeae*)

1916 Pulupe (Waltz Song) (*Prince Leleiohoku*)

1917 Tomi! Tomi!—Hawaiian Hula (*Solomon Hailama*)

1918 Lalani Hula's Hawaii - Toots Paka's Hawaiians

1915g, *13*(7), 10

Disc 50175

Moani Ke Ala, *Prince Leleiohoku*

Waialae (Waltz Song), *Kealakeae*

1915i, *13*(9), 14

Disc 50210

Akahi Hoi, *King Kalakaua* - Toots Paka's Hawaiians

Ninipo, *Kaleikoa* - Toots Paka's Hawaiians

Anexo A3 - 19 Spanish (Flamenca) Selections.

São listados como: Edison, 1910, New York (musiktitelddb).

BA 22332, Tango de los lunares. Lola la Flamenco. 4M-8000

BA 22333, Los Anticuarios-Tangos flamencos. Lola la Flamenco. 4M-8001

---

<sup>88</sup> Parece haver uma falha na impressão, e o mês aparece como "June", mas pela sequência das páginas no Periódico, deve ser o mês de "July".

- BA 22334, Sevillanas-Canción andaluza. Lola la Flamenco. 4M-8002
- BA 22335, La Gitanilla. Flamenco. 4M-8003. (comp) Joaquin Valverde, Baile Flamenco
- BA 22336, La Gran Vía. Flamenco. 4M-8004, (comp) Federico Chueca, Joaquín Valverde
- BA 22337, La Ferruca-Baile Flamenco. Flamenco, 4M-8005
- BA 22338, Tonadas de Reverte-Canto flamenco. Lola la Flamenco. 4M-8006
- BA 22339<sup>89</sup>, Guajiras Españolas-Canción andaluza. Lola la Flamenco. 4M-8007
- BA 22340, Tientos Flamencos-Canción andaluza. Lola la Flamenco. 4M-8008
- BA 22341, Fandangillos de Triana-Canción andaluza, Lola la Flamenco. 4M-8009.

---

<sup>89</sup> Ficheiro áudio disponível na página em linha da *The City Of London Phonograph & Gramophone Society* (CLPGS).

Anexo B – 182 gravações com guitarra<sup>90</sup>

Entre o total de 182 gravações, destacamos alguns números:

142 ibero-americanas, sendo 118 mexicanas

12 solos; 30 duetos com mandolim; 23 dentro da música havaiana.

Vocais, 120.

- Solos: Mexico, 44 / Cuba, 6 / Espanha, 1

- Duetos: México, 43

- Quartetos e grupos (Toots Paka's Hawaiians): Estados Unidos, 26 (17 das quais, música havaiana)

Ensembles, 62.

- Solos: México, 5 / Cuba, 2 / Portugal, 1 / Espanha, 4

- Duetos: Mexico, 4 / Estados Unidos, 13 (7 das quais, música havaiana)

- Trios: México, 22 / Cuba, 7 / Baviera, 1 / Espanha, 3

---

<sup>90</sup> Há ainda 5 gravações de Toots Paka's Hawaiians, anunciadas pelo Periódico como incluídas no Form 1755, mas não nomeadas. (Ver secção 4.2). Não as incluímos no Anexo B.

Há também 7 gravações de Lola la Flamenca, anunciadas como incluídas no Form 1742 (ver Capítulo 4) das quais incluímos em nossa contabilização apenas uma, em que conseguimos confirmar a participação da guitarra (CLPGS).

Anexo C.

Dez sugestões de Edison como finalidades para o Fonógrafo.

“History of the Cylinder Phonograph” (Library of Congress(b)).

Ever practical and visionary, Edison offered the following possible future uses for the phonograph in North American Review in June 1878:

- 1 - Letter writing and all kinds of dictation without the aid of a stenographer.
- 2 - Phonographic books, which will speak to blind people without effort on their part.
- 3 - The teaching of elocution.
- 4 - Reproduction of music.
- 5 - The "Family Record"--a registry of sayings, reminiscences, etc., by members of a family in their own voices, and of the last words of dying persons.
- 6 - Music-boxes and toys.
- 7 - Clocks that should announce in articulate speech the time for going home, going to meals, etc.
- 8 - The preservation of languages by exact reproduction of the manner of pronouncing.
- 9 - Educational purposes; such as preserving the explanations made by a teacher, so that the pupil can refer to them at any moment, and spelling or other lessons placed upon the phonograph for convenience in committing to memory.
- 10 - Connection with the telephone, so as to make that instrument an auxiliary in the transmission of permanent and invaluable records, instead of being the recipient of momentary and fleeting communication.

Anexo D

Pushing Foreign Records. (EPM, 1908b: 13)

DEAR SIR: The enclosed advance copy of our new catalogue of Foreign Records is sent to you for two reasons: First, to enable you to re-arrange your stock, so as to bring it up to date. Second, to solicit your co-operation in increasing the sale of Foreign Records.

This new catalogue contains the following selections:

37 Bohemian	88 Italian
88 British	14 Japanese
46 Chinese	38 Mexican
60 Cuban	8 Norwegian
18 Danish	65 Polish
86 French	6 S. A. and C. A. National
23 French-Canadian	61 Spanish [Hymns]
199 German	25 Swedish
50 Hebrew	
12 Hungarian	924

Your attention is directed to the "Foreword" on page 3.

While the sale of these Records is by no means small, it is not what it would be if given more attention by the entire trade. We are handicapped in advertising to foreign speaking people, because they complain that Dealers do not carry the Records, and many Dealers state that their Jobbers do not carry an adequate stock of Foreign selections, and they lose sales because they cannot get orders filled in time.

(EPM, 1908f: 13)

## How Many Records?

There are 2,710 Records listed in the three Edison Record Catalogs up to and including the Records for June, 1908. There are 1,649 Domestic, 996 Foreign, and 65 Grand Opera. The Domestic list is about equally divided between vocal and instrumental selections. There are 596 Vocal Solos, 161 Vocal Duets and 93 Vocal Quartets, 327 Band and 83 Orchestra Records. In the Foreign Catalog 19 languages are represented, viz.: Bohemian, British, Chinese, Cuban, Danish, French, French-Canadian, German, Hebrew, Holland-Dutch, Hungarian, Italian, Japanese, Mexican, Polish, S. A. Bands, Spanish and Swedish. The Grand Opera Records are sung in five different languages and are divided: French 4, German 21, Latin 2, Italian 36, Spanish 2.

Anexo E

(EPM, 1909l: 29)

signed for use on Amberol Records. The trade will be duly notified of any changes in the future:

American .....	1	to	4999
Italian .....	5000	“	5014
Portuguese .....	5016	“	5035
Hebrew .....	5036	“	5038
Portuguese .....	5039	“	5499
Cuban .....	5500	“	6000
Mexican .....	6001	“	7000
Argentine .....	7001	“	7499
Italian .....	7500	“	7999
Spanish .....	8000	“	8250
Chinese .....	8251	“	8499
Porto Rican.....	8500	“	8749
Japanese .....	8750	“	8999
Danish .....	9000	“	9199
Norwegian .....	9200	“	9399
Swedish .....	9400	“	9599
Holland-Dutch .....	9600	“	9799
Bohemian .....	9800	“	9999
Hebrew .....	10000	“	10399
Belgian .....	10400	“	10699
Polish .....	10700	“	10999
Hungarian .....	11000	“	11199
Russian .....	11200	“	11499
Hawaiian .....	11500	“	11549
British .....	12001	“	15000
German .....	15001	“	16999
French .....	17000	“	19000

## Anexo F

(Busby, 1817)

"Castanets, or Castagnels. Instruments used in dancing. They consist of two hollowed chestnut shells [...] The castanets, in conjunction with the guitar, were formerly the favorite accompaniments of the Moorish and Spanish dances." (p. 50)

"Chittara. A Cithara, or Guitar. See Guitar." (p. 55)

"Cithara Hispanica. (Lat.) Spanish Guitar. See Guitar." (p. 59)

"Cittern. The old English name of the guitar. See Guitar." (p. 59)

"Ongleur. The name formerly given to performers on the Lyre, Cythara, Harp, Lute, and Guitar. Supposed to be derived from the French word "Ongle, "a nail, because those instruments have always been played with the nails and ends of the fingers." (p. 194)

"Open. An epithet applied to the string of a violin, guitar, &c. when not compressed with the finger i.e. when, without compression, it produces the very note to which it is tuned. The note so produced is called an open note." (p. 194)

"Neck. That part of a violin, guitar, &c. extending from the head to the body, and on which the finger-board is fixed." (p. 186, 187)

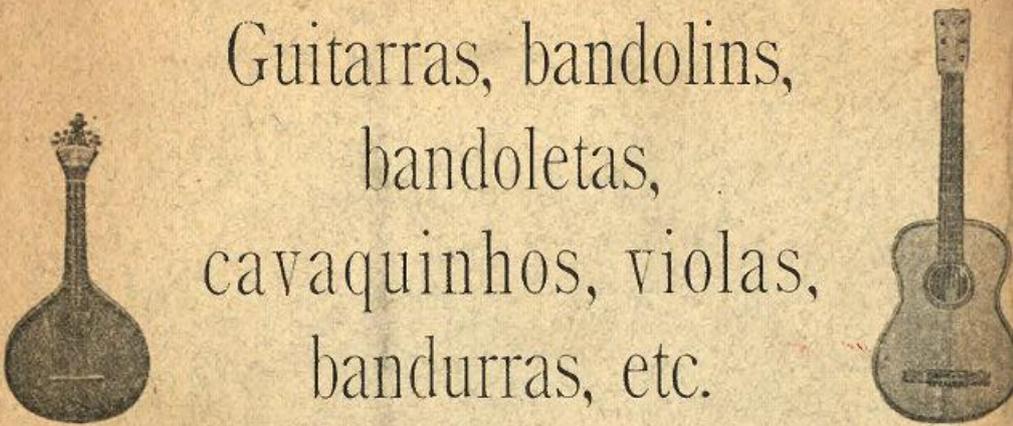
"Pandora. An ancient stringed instrument resembling a lute, and the strings of which are of brass. Its frets are of copper, like those of the Cistrum; its back is like that of a guitar; and the rims of its table, like those of its ribs, are cut into semicircles" (p. 205)

"Tensile. An epithet applied to stringed instruments; on account of the tension of their cords, or wires: as a guitar or violin." (p. 298)

Anexo G

(Varella, 1900 , p.36)

**FRANCISCO NUNES**  
FABRICANTE  
DE  
Guitarras, bandolins,  
bandoletas,  
cavaquinhos, violas,  
bandurras, etc.



Fazem-se todos os concertos nos mesmos instrumentos

Vendem-se cordas e mais utensilios para os mesmos

PERFEIÇÃO E BREVIDADE



PREÇOS SEM COMPETENCIA

**21, Rua Silva e Albuquerque, 21**  
(Vulgo Rua dos Canos)

— LISBOA —

(Oliver Ditson & Co. (ca. 1875), p. 2)

# THE AMATEUR GUITARIST.

## CONTENTS:

A LIFE ON THE OCEAN WAVE, . . . . .	WORRALL, 55	MABEL CLARE, Melody, . . . . .	HAYDEN, 43
ANGELS WAIT BESIDE THE DOOR, Song and Cho.,	SHATTUCK, 124	MAIDEN'S BLUSH WALTZ, . . . . .	HAYDEN, 44
BACK TO THE OLD HOME, Song and Chorus, . .	STEWART, 93	MAY MORNING WALTZ, . . . . .	HAYDEN, 36
BARNEY A'LEEN, Song and Chorus, . . . . .	PERSLEY, 96	MEET ME, MAGGIE, Song and Chorus, . . . .	HAYS, 82
BELLE OF THE SEASON WALTZ, . . . . .	HAYDEN, 31	MEN ARE SUCH DECEIVERS, Ballad, . . . .	DANKS, 108
BERTIE'S SCHOTTISCH, . . . . .	HAYDEN, 13	MY DEAR OLD MOTHER, Song and Chorus, . .	STEWART, 110
BIRTHDAY WALTZ, . . . . .	HAYDEN, 47	MY DEAR OLD SUNNY HOME, Song and Chorus,	HAYS, 100
BLACK HAWK WALTZ, . . . . .	HAYDEN, 16	MY POOR HEART IS SAD, Song and Chorus, .	HAYDEN, 102
BLUE BIRD SCHOTTISCH, . . . . .	HAYDEN, 24	NAHANT MAZURKA, . . . . .	WAILAND, 34
BLUE EYES GALOP, . . . . .	HAYDEN, 20	NIGHTINGALE SCHOTTISCH, . . . . .	HAYDEN, 41
BOBOLINK SCHOTTISCH, . . . . .	HAYDEN, 20	NILSSON'S FAVORITE SCHOTTISCH, . . . . .	HAYDEN, 21
CANARY SCHOTTISCH, . . . . .	HAYDEN, 25	NOBODY'S DARLING, Song and Chorus, . . .	HAYS, 80
CRY BABY'S WALTZ, . . . . .	HAYDEN, 11	NYMPH WALTZ, . . . . .	HAYDEN, 27
CAPE MAY MAZURKA, . . . . .	WAILAND, 34	OCEAN TIDE WALTZ, . . . . .	HAYDEN, 8
CARNIVAL OF VENICE, . . . . .	51	PAPA, COME HELP ME ACROSS THE DARK RIVER,	PERSLEY, 120
CHARLEY'S GALOP, . . . . .	HAYDEN, 33	PAUL VANE, Melody, . . . . .	WEBSTER, 41
CLOSE THE SHUTTERS, WILLIE'S DEAD, Song & Cho.	STEWART, 126	PET SCHOTTISCH, . . . . .	HAYDEN, 39
COME, HOLY SPIRIT, Song and Chorus, . . .	DANKS, 138	PRINCESS HENRIETTA'S WALTZ, . . . . .	WORRALL, 6
COME, SIT BY MY SIDE, LITTLE DARLING, Song and		PRINCE WILLIAM'S GALOP, . . . . .	WORRALL, 6
Chorus, . . . . .	WAMBOLD, 112	RED BUD WALTZ, . . . . .	HAYDEN, 22
CROSS AND CROWN, Sacred Song and Quartet, .	THOMAS, 116	ROBIN RED BREAST POLKA, . . . . .	HAYDEN, 32
DO NOT TURN ME FROM YOUR DOOR, Song and Cho.,	HAYS, 114	RORY O'MOORE, . . . . .	51
DON'T BE SORROWFUL, DARLING, Melody, . . .	HAYDEN, 23	ROSE BUD SCHOTTISCH, . . . . .	HAYDEN, 38
DON'T FORGET TO WRITE ME, DARLING, Song and		ROSEY, Melody, . . . . .	WORRALL, 7
Chorus, . . . . .	COX, 88	SEND THE LITTLE ONES HAPPY TO BED, Song and	
EVENING WALTZ, . . . . .	WORRALL, 7	Chorus, . . . . .	PERSLEY, 122
FREDDIE'S GALOP, . . . . .	HAYDEN, 8	SERAPHINE WALTZ, . . . . .	HAYDEN, 40
GEMS FROM NORMA, No. 1, . . . . .	COUPA, 58	SILVER MOONBEAM SCHOTTISCH, . . . . .	HAYDEN, 45
GEMS FROM NORMA, No. 2, . . . . .	COUPA, 62	SILVER WAVE WALTZ, . . . . .	WORRALL, 7
GENTLY, LORD, O GENTLY LEAD US, Sacred, . .	DANKS, 142	SPANISH FANDANGO, . . . . .	WORRALL, 52
GENTLE SPRING WALTZ, . . . . .	HAYDEN, 12	SPANISH HARMONIC DANCE, . . . . .	SMITH, 72
GIVE MY LOVE TO ALL AT HOME, Song and Cho.,	STEWART, 86	STATEN ISLAND MAZURKA, . . . . .	WAILAND, 35
GOD BLESS OUR HOME, Song and Chorus, . . .	STEWART, 140	STORM WALTZES, . . . . .	WORRALL, 55
GIpsy WALTZ, . . . . .	HAYDEN, 46	STORM GALOP, . . . . .	WORRALL, 57
HAPPY THOUGHTS SCHOTTISCH, . . . . .	HAYDEN, 22	SUNBEAM WALTZ, . . . . .	HAYDEN, 32
HOLIDAY MARCH, . . . . .	HAYDEN, 49	SUSAN JANE, Song and Chorus, . . . . .	HAYS, 76
HOPE WALTZ, . . . . .	STRAUSS, . . . . .	THE GRACES, 3 Waltzes, . . . . .	BRULEN, 18
HUNTERS' QUICKSTEP, . . . . .	HAYDEN, 46	THE LITTLE BROWN CHURCH, . . . . .	HAYDEN, 49
I HAVE NO HOME, Song and Chorus, . . . . .	HAYS, 98	THEN AND THERE, Song and Chorus, . . . .	HAYS, 134
I'LL REMEMBER YOU IN MY PRAYERS, Song and Cho.,	HAYS, 78	THINK OF ME SOMETIMES, MAGGIE, Song and Cho.,	STEWART, 82
I LONG TO SEE THE DEAR OLD HOME, Song and		THREE MAZURKAS, . . . . .	WAILAND, 34
Chorus, . . . . .	STEWART, 94	TO PLEASE THE GIRLS, Buffo Song, . . . . .	DANKS, 136
JIMMIE'S SCHOTTISCH, . . . . .	HAYDEN, 10	VIOLET WALTZ, . . . . .	WORRALL, 67
JENNIE, THE FLOWER OF KILDARE, Song and Cho.,	STEWART, 130	WASHINGTON ARTILLERY POLKA MARCH, . . .	HAYDEN, 37
JOHNNIE'S MARCH, . . . . .	HAYDEN, 14	WEDDING BELLS POLKA, . . . . .	HAYDEN, 10
KISS ME GOOD-NIGHT, MAMMA, Song and Chorus,	HAYS, 128	WHISPER SOFTLY, MOTHER'S DEAD, Song and Cho.,	STEWART, 132
LAY ME WHERE MY MOTHER'S SLEEPING, Song and		WHISPERINGS OF LOVE WALTZ, . . . . .	KINKEL, 3
Chorus, . . . . .	STEWART, 104	WHITE MOSS ROSE MARCH, . . . . .	HAYDEN, 30
LEFT ALL ALONE, Song and Chorus, . . . . .	COX, 90	WHITE ROSE POLKA, . . . . .	HAYDEN, 26
LET THE DEAD AND THE BEAUTIFUL REST, Melody,	MARTIN, 41	WINE, WIFE AND SONG WALTZ, . . . . .	HAYDEN, 29
LITTLE FEET SO WHITE AND FAIR, Song and Cho.,	PERSLEY, 106	WOODLAND MAZURKA, . . . . .	HAYDEN, 26
LONELY, O, SO LONELY! Ballad, . . . . .	KINKEL, 118	WORRALL'S SELECT MELODIES, . . . . .	WORRALL, 6
LORENA, Melody, . . . . .	HAYDEN, 9	WRITE ME A LETTER FROM HOME, Melody, . .	HAYDEN, 38
LOST ON THE LADY ELGIN, Melody, . . . . .	HAYDEN, 48	ZULA ZONG, Melody, . . . . .	HAYDEN, 39
LOVE'S CHIDINGS, Polka, . . . . .	HAYDEN, 44		

<i>Hurd &amp; H. ; Putnam.</i>	
<p><b>Greenhouses.</b> Field, F. E. Greenhouses and greenhouse plants. '70. 75c.....<i>Putnam.</i></p> <p><b>Greenland.</b> Hawks, F. L. Greenland: convers. with the children about lost colonies of Greenland. 75c. <i>Harper.</i> Hayes, I. I. Land of desolation: narrative of obs. and adventure in Greenland. '72. \$1.75.. <i>Harper.</i></p>	<p><b>Guitar.</b> Amateur's first book for guitar. 75c. .... <i>Peters.</i> Carcassi, M. Guitar method. \$3; abridg., \$2.. <i>Ditson.</i> — New and improved method for guitar. '53. \$3; abridg., \$2 ..... <i>Ditson.</i> Carulli, F. Complete method for guitar. \$4; abridg., \$2.25 ..... <i>Ditson.</i> Culver, R: American guitarist. '51. 60c... <i>Ditson.</i> — Guitar instructor. '46. \$1.50..... <i>Ditson.</i></p>
<hr/> <p>GUITAR <span style="margin-left: 150px;">204</span> <span style="float: right;">HEMORRHOIDS</span></p> <hr/>	
<p><b>Guitar, continued.</b> Curtiss, N. P. B. Progressive method for Spanish guitar. '50. \$3..... <i>Ditson.</i> De Anguera, J. Complete method for G. \$3.. <i>Gordon.</i> Guitar without a master. '61. 75c..... <i>Ditson.</i> Hayden, W: New and improved method for guitar. '70. \$3 ..... <i>Ditson.</i> Holland, J. Comprehensive method for guitar. \$3.25..... <i>Peters.</i> — Modern method for guitar. \$2.50 .... <i>Brainard.</i> Howe, E. Instructor for guitar. '51. 50c... <i>Ditson.</i> — New Am. G. school without a master. 50c. <i>Gordon.</i> Kuffner, J. Sixty lessons for two G. \$1.75.. <i>Ditson.</i> Perabo, M. Guitar method. 50c..... <i>Brainard.</i> Ryan, —. True guitar instructor. [<i>In his Works.</i>] 75c. .... <i>Church.</i> Torp, O: Instructions for Spanish G. \$2.50.. <i>Ditson.</i> Tucker, H: Manual for guitar. '54. 50c.; 40c. <i>Ditson; Pond.</i> Weiland, —. New and improved guitar method. \$1.50 ..... <i>Gordon.</i> Weller, S. Guitar without a master. 75c... <i>Peters.</i> Winner, S. Easy system for guitar. 75c.... <i>Ditson.</i> — Guitar method; without a master. '60. 75c... <i>Ditson.</i> — New primer for guitar. '64. 75c..... <i>Pond.</i> — New school for guitar. 75c..... <i>Ditson.</i> — Perfect guide for guitar. 75c..... <i>Ditson.</i> — Primary school for guitar. 75c..... <i>Brainard.</i> Worrall, H: Guitar school. \$1..... <i>Peters.</i></p> <p><b>Guldin, Rev. J. C.</b></p>	<p><b>Gutenberg, J:</b> Pearson, Mrs. E. C. Gutenberg, and the art of printing. '71. \$2..... <i>Lockwood, B. &amp; Co.</i></p> <p><b>Guthrie, T:</b> Guthrie, T: Autobiography and life. [<i>In his Works.</i>] 2 v. \$4..... <i>Carter.</i></p> <p><b>Gutzlaff, Ma.</b> Gutzlaff, M. History of G. 22c..... <i>Am. S. S.</i></p> <p><b>Guyon, Mme. J. M. B.</b> Upham, Mrs. P. L. Letters of Mme. G. \$1.. <i>Palmer.</i> Upham, T: C. Life and religious opinions. 2 v. \$3; \$6.50..... <i>Harper.</i></p> <p><b>Gymnastics and manly exercises.</b> Athletic sports and manly exercises. \$1... <i>Routledge.</i> Beecher, Miss C. E. Physiology and calisthenics in schools and families. \$1..... <i>Harper.</i> Burgess, E. L. Elementary G. 25c... <i>Scribner, W. &amp; A.</i> Depping, G. Wonders of bodily strength and skill in all ages and all countries. '73. \$1.25... <i>Scribner.</i> Fitz, A. Exercise song book. '58. 25c... <i>Ditson.</i> — Gymnastic song book. 12c. .... <i>Thompson.</i> Flint, A., jr. Physiological effects of severe and protracted muscular exercise. '71. \$2... <i>Appleton.</i> Forrest, G: Handbook of gymnastics. 20c... <i>Routledge.</i> Harding, W. E. Athlete's guide. 50c. .... <i>Dick &amp; F.</i> Lewis, D. New gymnastics for men, women and children. 17th ed. \$1.50..... <i>Osgood.</i> Mason, S. W. Manual of gymnastic exercises for schools and families. 40c. .... <i>Potter, A. &amp; Co.</i></p>

(Lyon & Healy, 1896, p. 37).

**Guitar** (Latin *cithara*). An instrument resembling the lute, but larger. It usually has six strings, three of gut and three of silk covered with wire. Played by plucking the notes with the fingers of the right hand while the left forms the notes by stopping the strings on the frets against the finger board. Costs from \$3 to \$150.

**Guitar-Banjo.** A banjo having the neck and strings of a guitar. Costs from \$15 to \$25.

**Harmonica.** A small instrument, consisting of free metallic strips attached to a plate. Played upon by blowing and drawing in air with the mouth. Costs from 10 cents to \$5.

**Hand Organ.** (*Street Organ.*) An organ operated by means of a barrel, turned by a crank, and worked by hand. The tone of a modern hand organ is clear and powerful, and of great carrying quality. Costs from \$175 to \$400.

**Harp** (Anglo-Saxon *Hearpe*). An instrument, consisting of a triangular frame furnished with strings and pedals, held upright, and played with the fingers. Many important improvements are to be found in the American harp. Costs from \$350 to \$1,200.

**Mandolin.** An instrument resembling the lute, but which possesses a tone-quality distinctively its own. It has eight wire strings, and is played with a pick. Mandolins vary greatly in quality, and unless correct in model, and made with the utmost skill, are incapable of the finest effects. Costs from \$5 to \$100.

**Metronome.** A clock-like instrument used to measure time in music. Costs from \$3 50 to \$10.

**Musette.** A double reed instrument of the Oboe family, which is the highest in pitch (and necessarily the smallest in size) of the instruments in its group. Costs from \$10 to \$20

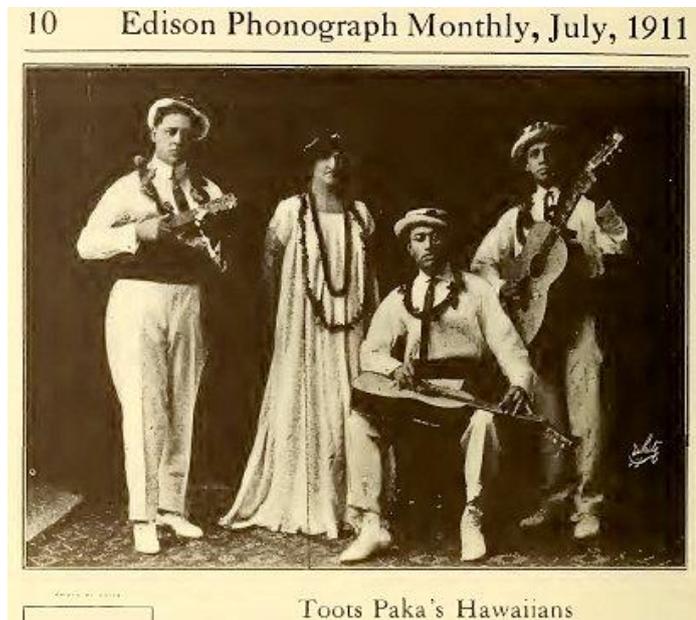
**Musical Box.** A box having clockwork in connection with a steel comb and a cylinder and so arranged that tunes may be played automatically. Musical Boxes fill a unique niche in a home, and make the most delicate music conceivable. Costs from 50 cents to \$1,500.

**Musical Casket.** An instrument very similar to the Celestina, but smaller. Costs \$7.

**Ob...** A double reed instrument of

Anexo K

(EPM, 1911g: 10)



Anexo L

(EPM, 1915j: 12).

