



Musical Traditions of Portugal



INTERNATIONAL INSTITUTE FOR TRADITIONAL MUSIC

Musical Traditions of Portugal



0 9307-40435-2 3

DANCES AND A BALLAD FROM THE NORTHEAST

1. "Señor Mio": *laço* (stick dance) 1:46
2. "La Yerba": *laço* (stick dance) 1:18
3. *Repasseado* (couple dance) 2:20
4. "Os Passacalbes": *ronda* (street round) 1:14
5. *Jota* (couple dance) 0:56
6. "Os Soldados Violadores": *romance* (ballad) 5:38

RITUAL SONGS AND CHANT FROM CENTRAL EAST

7. "Divina Santa Cruz": *moda* (song) 2:22
8. "Lá Cima Ao Castelo": *moda* (song) 1:41
9. "Marcelada": *moda* (song) 1:29
10. "Arvoredo": *moda* (song) 2:05
11. "Encomendação das Almas e Martírios": (Chant for the Souls in Purgatory and for Martyrdom: Song in Praise of Jesus) 5:01

SECULAR AND RELIGIOUS SONGS FROM THE SOUTH

12. "Ao Romper da Bela Aurora": *moda* (song) 2:52
13. "A Florentina": *moda* (song) 1:33
14. "A Margarida": *moda* (song) 3:26
15. "O Deus Menino": *moda* (song) 4:51
16. "No Tempo da Primavera": *moda* (song) 2:28

17. "Quais, Quais Oliveiras Olivais": *moda* (song) 1:28

INSTRUMENTAL COMPOSITIONS FROM COIMBRA

18. Antero da Veiga (1866-1960)
"Ballados do Minho": *guitarrrada* 2:34
19. Artur Paredes (1899-1980)
"Variations in d minor": *guitarrrada* 3:00
20. António Portugal (1931-1994)
"Valsa para o Tempo que Passou"
(Waltz for the Times That are Past and Gone): *guitarrrada* 3:56
21. António Portugal (1931-1994) and António Brojo (b. 1927)
"Dueto Concertante": *guitarrrada* 2:18

SONGS AND DANCES BY FOLKLORE GROUPS

22. *Fandango* (men's dance) 3:22
23. "Valsa a Dois Passos" (couple dance) 0:55
24. "Verde Gato de Cana" (couple dance) 0:49
25. "Todos me Querem": *moda* (song) 1:39
26. "Vira da Raia": *moda* (song) 1:54
27. "Senhor da Serra": *Vira de Filas* (couple line dance) 1:41
28. "Vira Geral" (couple dance) 1:03
29. "O Malhão" (couple dance) 2:37
30. "Bate Certo" (circle dance) 1:53

Portugal is a small country with a rich heritage of musical styles localized in different parts of the country. These 1988 recordings of dances, songs, and instrumental music includes music for dance and a ballad from the northeast, ritual songs from the central eastern region, unaccompanied vocal polyphony from the south, instrumental music played on Portuguese guitars from the central city of Coimbra and some examples of folklore revival traditions from the Tagus valley and the northwestern region. **This package includes one CD and an 76-page booklet with map, photographs, and notes in English and Portuguese.**



Smithsonian
Folkways

Smithsonian/Folkways Recordings
Center for Folklife Programs & Cultural Studies
955 L'Enfant Plaza, Suite 2600
Smithsonian Institution
Washington DC 20560

© 1994 Smithsonian/Folkways Recordings



INTERNATIONAL INSTITUTE
FOR TRADITIONAL MUSIC

Edited by the International Institute for Traditional Music, Berlin; in cooperation with the International Council for Traditional Music (UNESCO C) Playing time 70 minutes.

Recorded by Maria Dantas Barreiros and Tiago da Oliveira Pinto

Text



TRADITIONAL MUSIC OF THE WORLD 9

EDITED BY THE INTERNATIONAL INSTITUTE FOR TRADITIONAL MUSIC (IITM)

IN COOPERATION WITH THE INTERNATIONAL COUNCIL FOR TRADITIONAL MUSIC (ICTM UNESCO)

General Editor: Max Peter Baumann

Assistant Editor: Tiago de Oliveira Pinto

Editorial Board: Max Peter Baumann, Tiago de Oliveira Pinto,
Erich Stockmann, Gen'ichi Tsuge

Editorial Council: Olive Lewin, José Maceda, Krister Malm, Mwesa Mapoma, Allan Maret, Bálint Sárosi, Salwa El-Shawan Castelo-Branco, Elisabeth Travassos, Ricardo Trimillos, Tsao Pen-yeh, Yamaguchi Osamu, Izaly Zemtsovsky

No special thematic limits have been set for this compact disc series. Each issue centers on those forms of traditional music that have been the subject of musicological research and is accompanied by an extensive scholarly commentary of an ethnomusicologist who deals with the particular subject matter from the point of view of her or his primary experience in the field. Each issue contains a description of the music of a certain region, of a particular type of ensemble, of an individual musician or of a musical genre. The content of a disc refers to rural, urban or popular aspects of the music concerned including both oral and written traditions. Taking any one traditional musical culture as a whole, a compact disc may present autochthonous, acculturated and transformed genres, folk music as well as art music. The musical examples and the information given in the booklet aim at providing a deeper insight into both general as well as particular aspects of musical cultures, explaining, for example, the imbedding of musical traditions in a certain sociocultural context, the role of these traditions in a changing (musical) world and their function as a mean of musical self-expression.

Dances and a Ballad from the Northeast

1. "Señor Mío": *laço* (stick dance), 1'46"
2. "La Yerba": *laço* (stick dance), 1'18"
3. *Repasseado* (couple dance), 2'20"
4. "Os Passacalbes": *ronda* (street round), 1'14"
5. *Jota* (couple dance), 0'56"
6. "Os Soldados Violadores": *romance* (ballad), 5'38"

Ritual Songs and Chant from Central East

7. "Divina Santa Cruz": *moda* (song), 2'22"
8. "Lá Cima Ao Castelo": *moda* (song), 1'41"
9. "Marcelada": *moda* (song), 1'29"
10. "Arvoredo": *moda* (song), 2'05"
11. "Encomendação das Almas e Martírios": (Chant for the Souls in Purgatory and for Martyrdom: Song in Praise of Jesus), 5'01"

Secular and Religious Songs from the South

12. "Ao Romper da Bela Aurora": *moda* (song), 2'52"
13. "A Florentina": *moda* (song), 1'33"
14. "A Margarida": *moda* (song), 3'26"
15. "O Deus Menino": *moda* (song), 4'51"
16. "No Tempo da Primavera": *moda* (song), 2'28"
17. "Quais, Quais Oliveiras Olivais": *moda* (song), 1'28"

Instrumental Compositions from Coimbra

18. Antero da Veiga (1866-1960)
"Bailados do Minho" (Dances from Minho): *guitarrada*, 2'34"
19. Artur Paredes (1899-1980)
"Variations in d minor": *guitarrada*, 3'00"
20. António Portugal (1931-1994)
"Valsa para o Tempo que Passou" (Waltz for the Times That are Past and Gone): *guitarrada*, 3'56"
21. António Portugal (1931-1994) and António Brojo (b. 1927)
"Dueto Concertante": *guitarrada*, 2'18"

Songs and Dances by Folklore Groups

22. *Fandango* (men's dance), 3'22"
23. "Valsa a Dois Passos" (couple dance), 0'55"
24. "Verde Gaio de Cana" (couple dance), 0'49"
25. "Todos me Querem": *moda* (song), 1'39"
26. "Vira da Raia": *moda* (song), 1'54"
27. "Senhor da Serra": *Vira de Filas* (couple line dance), 1'41"
28. "Vira Geral" (couple dance), 1'03"
29. "O Malhão" (couple dance), 2'37"
30. "Bate Certo" (circle dance), 1'53"

Cover Photo: Choral Group 'The Harvesters of Cuba (Alentejo)/Grupo Coral 'Os Ceifeiros de Cuba' (Alentejo); Photograph/Fotografia: Elise Ralston



Figure 1: Map of Portugal showing recording locations

MUSICAL TRADITIONS OF PORTUGAL

Text by Salwa El-Shawan Castelo-Branco

Recordings by Max Peter Baumann and Tiago de Oliveira Pinto

I. INTRODUCTION

Continental Portugal occupies the southwestern corner of Europe and is bordered by Spain to the east and north, and by the Atlantic ocean to the west and south. Portugal's boundaries have been stable since the 13th century, a record among European nations. The discovery, settlement, and incorporation within Portugal of the Atlantic archipelagos of Madeira and the Azores in the 15th century marked the beginning of an era of maritime exploration which changed the course of the history of Portugal and the world. The Portuguese carried Christianity, their language and culture to many parts of Africa, America, and Asia. They brought back with them trading goods, new crops, and myriad cultural influences. Portugal and the territories that it encountered saw the emergence of multifarious new cultural syntheses.

Continental Portugal is characterized by regional contrasts. Using the Tagus River as a dividing line, and geographical location, orography, climate, and vegetation as their main criteria, geographers have emphasized the differences between the "Atlantic north" and the "Mediterranean south" (e.g. Brito 1994:11-12 and Ribeiro 1991). Another contrast has been established between the lush, densely populated, and relatively developed northwestern coast, and the arid, sparsely populated, and less developed interior (Pimentel 1994:85 and Ribeiro 1991). The division of continental Portugal into thirteen regions by the geographer Amorim Girão in 1933, which was reduced to eleven regions and adapted as a basic administrative division in 1936 (subsequently abolished in 1959), has

been used by many scholars, including anthropologists and music folklorists, as a framework for characterizing cultural diversity within the country (Castelo-Branco & Toscano 1988 and Gaspar 1993:16). Although some regions of Portugal preserve some of their distinctive characteristics, modern communications, internal migration, immigration, and tourism have brought about considerable change in most of the country.

Portugal has been a member of the European Economic Community since 1986. Its population of 9,371,448 (1991 census) is mostly concentrated in the coastal areas, especially in Lisbon, the capital, and Oporto, the urban center of the North.

The musical traditions of Portugal are highly diverse, reflecting this country's rich cultural history and changing present, including multi-directional influences from within Portugal, other parts of Europe, Brazil, as well as from North and sub-saharan Africa. For example, one can find ballads related to the pan-European ballad tradition, vocal polyphonies probably linked to medieval practices, local versions of 19th-century central European salon dances, and a considerable repertoire for the *guitarra Portuguesa* (Portuguese guitar). This instrument is an adaptation of the English cittern, which was introduced from England in the 19th century and is now a central part of the *fado* traditions of Lisbon and Coimbra.

Looking at the country as a whole, one can observe several musical processes. In some cases, a clear continuity between current musical practices and those documented earlier this century can be established. In others, new musical instruments, texts, musical styles, and repertoires have been introduced. In many areas, concerted efforts have revived local musical practices that had been dying out. Collectors have documented earlier practices, and formally organized groups of instrumentalists, vocalists and dancers known as *ranchos folclóricos* have

adapted such practices for stage performances.

The recordings offered on this CD reflect the richness and diversity of Portuguese musical traditions, while at the same time exemplifying some of the processes described above. Music for dance and a ballad from three villages in the Northeast (District of Bragança; Nos. 1-6), ritual songs from the village of Monsanto in the central eastern area (District of Castelo-Branco; Nos. 7-11), and unaccompanied vocal polyphonies from the town of Cuba in the south (District of Beja; Nos. 12-17) exemplify the continuity of traditions and their adaptation to new performance contexts and functions. The instrumental compositions for the *guitarra* quartet from the central city of Coimbra reflect the vitality of this urban musical tradition, which is closely integrated within the academic life of Coimbra's medieval university (Nos. 18-21). Finally, the revival and representation of tradition in a new mold is illustrated by the performances of three *ranchos folclóricos* from the Tagus River valley (Riachos) and northwestern Portugal (Viana do Castelo and Apúlia; Nos. 22-30).

II. DANCES AND A BALLAD FROM THE NORTHEAST: PÓVOA, CONSTANTIM, DUAS IGREJAS (Nos. 1 to 6)

Nos. 1 to 6 were recorded in three villages in northeastern Portugal (Constantim, Póvoa, Duas Igrejas) situated in the municipality of Miranda do Douro (District of Bragança), which lies on the border with Spain (see map). Due to its former geographic isolation, which lasted until recent times, this area has preserved some of the most archaic musical traditions in the Iberian Peninsula, traditions which it shares with neighboring areas in Spain. Nos. 1 and 2 are stick dances known as *dança dos paulitos*, which are the basic ingredients in several religious



Photo 1: Instrumental Ensemble: Gaiteiro (Póvoa). Bagpipes/Gaita-de Foles: Paulino Pereira João; Snare Drum/Caixa: Paulino José Raposo; Bass Drum/Dombo: Domingos Falcão; Photograph/Fotografia: Elise Ralston

four pairs. Each dancer holds two short sticks (approximately 45 cm long) which he rhythmically hits in different positions, one stick against the other as well as both sticks against those of his partner. Similar stick dances are also found in neighboring areas of Spain, where they are known as *danzas de palos*. Individual dances are designated *laços*. According to António Mourinho, a scholar of the history and traditions of the Northeast, there are close to sixty *laços* (1984:479), characterized by distinct choreographies and musical compositions, which are usually performed by one of the standard local instrumental ensembles, the *gaiteiro* (a

and secular *festas*. In Portugal, *festas* are complex community events which can last from one to several days and involve a mixture of religious, social, gastronomic, musical and dance components. Some *festas* are religious celebrations, such as pilgrimages (*romarias*) or local patron saint days (*festas dos padroeiros*). Others commemorate secular events such as local, regional or national holidays.

Stick dances are usually performed by eight men or boys who are divided into

bagpipe, snare drum, and bass drum; photo 1), or the *tamborileiro* (a shepherd's flute and drum performed by the same person; photo 2). Most *laços* have a text which deals with religious, agricultural, hunting, and sentimental themes. However, *laços* are normally performed by instruments alone and the texts are only sung in the absence of instrumentalists and during rehearsals. The texts are either in Mirandês, a local language (Mourinho 1993), or in Castilian, a fact which some researchers consider indicative of the probable Castilian origin of the *laços* performed in Portugal (Mourinho 1984:483). The origin of stick dances from northeastern Portugal has been traced to Greek, Roman, and medieval sources, or to sword dances from other parts of Europe (*ibid.*:458-69). According to Mourinho, the first written reference to the *dança dos paulitos* in the municipality of Miranda do Douro (District of Bragança) dates back to the 17th century (*ibid.*:469).

Today, several villages in the Bragança district feature *stick dances* in some of their *festas*, in particular, the Feast of the Holy Sacrament and the Feasts in honor of the Virgin Mary and Saint Barbara, which celebrate the harvest in the months



Photo 2: Instrumental Ensemble: Tamborileiro (Constantim): Flute and Drum/Flauta e Tamboril: Virgílio Cristal; Photograph/ Fotografia: Ernesto Veiga de Oliveira

of August, September, and October. In each of these *festas*, the dancers, accompanied by the instrumentalists, carry out important ritual functions such as leading the procession, collecting donations, and dancing at the village square or churchyard.

Since the turn of the century, formally structured groups featuring dance, music, and costumes were constituted and have performed stick dances outside their traditional settings within the district of Bragança, in other areas of Portugal, and abroad (*ibid.*:474). The musicians recorded in Nos. 1 to 5, among the most prominent tradition carriers in the area, regularly accompany formally structured groups and are also hired to perform in village festivities within the district of Bragança, and in Zamora, Spain.

1. "Señor Mío": *laço* (stick dance), 1'46"

Póvoa (Bragança)

Gaita-de-Foles (bagpipes): Paulino Pereira João

Caixa (snare drum): Paulino José Raposo

Bombo (bass drum): Domingos Alfredo Flacão

"*Señor mío*" (My Lord) is a *laço* which features the religious theme of penitence. It is usually performed at church gates in religious *festas*. Like other *laços*, it is characterized by an open musical structure consisting of a standard introduction by the bagpipes without percussion, followed by several short musical phrases which are repeated and varied according to ritual requirements. A standard conclusion ends the *laço*.

The bagpipe (*gaita-de-foles*) heard in Nos. 1 and 2 consists of three parts: a double-reed chanter with eight holes (*ponteiro*), a single-reed drone pipe (*roncão*), and a bag usually made of goatskin (see photo 1). This instrument has been documented in Portugal since the 14th century (Oliveira 1982:319). Its use

in ceremonial occasions was widespread on the northwest coast down to Coimbra, and throughout the Northeast. However, the use of bagpipes is now practically restricted to the northeastern area bordering Spain.

The snare drum (*caixa*) is about 40 cm in diameter, 23 cm in width and has two skins. The bottom skin has one or two sympathetic strings. The drum is suspended horizontally from the player's waist and is struck on the upper skin with two wooden drumsticks (see photo 1).

The bass drum (*bombo*) is approximately 80 cm in diameter and has two skins. It is suspended vertically (from the player's neck) and is played with a large padded drumstick. The ensemble including these three instruments is known as the *gaiteiro* (see photo 1).

*Señor Mío*¹

Señor mío, Jesucristo

Dios y hombre verdadero

Creador y Redentor

Y salvador del cielo y tierra

Y 'n el suelo

En nombre de Dios, amén.

Y de nosotros nós también.

Pésame Señor,

de todo el corazón,

de Vos haber ofendido.

Besando la tierra,

Perdonáimos, Señor mío,

dáinos la gloria eterna,

Mas, ay! eterna.

My Lord

My Lord, Jesus Christ

God and real human being,

Creator and Redeemer,

Saviour of heaven and earth

And kneeling down

In the name of God, amen.

And us too.

It weighs upon me God

from all my heart

that I offended Thee.

Kissing the earth,

forgive me, my Lord,

give us eternal glory,

but, oh! Eternal.

2. **"La Yerba": laço (stick dance), 1'18"**

Same locale and musicians as in No. 1.

"La Yerba" (The Hay) is a *laço* which focuses on an agricultural theme and is usually performed in *festas* celebrating the harvest. Its structure is similar to other *laços*. It begins and ends with a standard introduction and conclusion and consists of a musical phrase that is repeated and varied several times.

La Yerba

*Si tu quieres
que te segue la tu yerba,
traime la gadaña
con la tu piedra
pa' la amolar,
pa' la amolar.
Traime buis y carro
pa' la cargar.
Que segada 'stá,
y que segada 'stá.*

The Hay

If you want
me to harvest your hay,
bring me the reaping hook
with your stone²
to sharpen it,
to sharpen it.
Bring me oxen and a cart
to carry it.
For the harvest is over,
and the harvest is over.

3. **Repasseado (couple dance), 2'20"**

Same locale and musicians as in Nos. 1 and 2.

The *repasseado* is a category of couple dances which can be found throughout the district of Bragança. It is characterized by its choreography, musical repertoire, and texts. A minimum of two couples are required. These dances are performed on all festive occasions, particularly during the Christmas season and

the annual pilgrimage of the Senhora do Naso (5-8 September) (Mourinho 1984:543).

This example has a symmetrical structure consisting of two musical phrases, each repeated twice. The two-phrase sequence is repeated six times in a regular tempo. The total number of repetitions varies according to ritual or stage needs.

4. **"Os Passacalbes": ronda (street round), 1'14"**

Constantim (Bragança)

Grupo Instrumental de Constantim (Instrumental Ensemble of Constantim)

Flauta e tamboril (flute and drum): Vírgilio Cristal

Caixa (snare drum): Luis Preto

Bombo (bass drum): Aureliano António Ribeiro

The *passacalbes* (literally, passage through the streets, or street rounds) is performed by musicians who go from house to house collecting donations for the upcoming *festa*, and enticing villagers to join the procession on the way to church. It consists of two short musical phrases which are repeated three times.

The *passacalbes* and *jota* (Nos. 3 and 4) are performed on an end-blown flute (*flauta pastoril*) about 40 cm in length with a wooden mouthpiece and three holes, two in front and one in the back. It is played with the thumb (back hole), index and middle fingers of the left hand (front holes). The right hand plays the *tamboril* drum with a wooden drumstick (see photo 2). The *tamboril* is similar to the *caixa* described above. However, it has two sympathetic strings, one on each of the skins. The *flauta* and *tamboril* ensemble played by the same performer is designated *tamborileiro*. It is found in the municipality of Miranda do Douro (District of Bragança) in the Northeast; in the eastern part of the district of Beja, close to the Spanish border, it has now practically disappeared.

5. **Jota (couple dance)**, 0'56"

Same locale and musicians as No. 4.

The *jota* is a couple dance which is performed in all *festas*. Most *jotas* have a text. The *jota* heard in this selection consists of three short musical phrases which are repeated.

6. **"Os Soldados Violadores": romance (ballad)**, 5'38"

Duas Igrejas (Bragança)

Voice: Marta dos Anjos Martins Fidalgo

Throughout continental and insular Portugal, there is a vast repertoire of orally transmitted traditional ballads which are generally recited or sung without instrumental accompaniment. Portuguese balladry is an integral part of pan-Hispanic and pan-European ballad traditions. Although ballads have been collected throughout the country, it is in the more remote areas such as the continental Northeast and the Azores Islands that ballads have been best preserved. In the district of Bragança, where this selection was recorded, ballads are sung during religious celebrations, for entertainment during evening family gatherings around the fireplace, and as work songs, especially during threshing and harvest. In this context, ballads are sung by two people or two groups in alternation and at fixed times corresponding to the canonical hours. In general, a specific ballad is associated with each canonical hour.

The ballad recorded in this selection describes the kidnapping and rape of a young girl. Numerous versions of this ballad have been collected throughout Portugal, including in the districts of Bragança, Vila Real, Guarda, Viseu, Castelo-Branco, Coimbra, Lisbon and Faro. The same ballad has also been collected in the Sephardic community in Morocco, as well as in various parts of Spain including

Asturias, Extremadura, Castilia and Leon (Armistead & Silverman 1979:37). As is often the case in Hispanic balladry, a segment of another ballad ("*Santa Iria*") is incorporated into the version recorded here, extending from line 26 (*menina em cas' de seu pai*) up to line 36 (*pão e sardinha salgada*).³

This ballad is in strophic form. Two textual lines are set to a musical phrase which is repeated throughout.

Os Soldados Violadores⁴

"Ó ti' Ana, ó ti' Ana,
onde tem la sua filha?"
"Minha filha não está em casa.
Foi dormir com sua tia."
Foram em iuma rua baixo,
virarem por oitra 'cima.
'Inda não eram i-as onzi
e à sua porta batia.
Deram bolta sete salas
e lá l'acharan dormidinha;
ela, co'a sua vregonha,
com a roupa se cobria.
"Atrás, atrás cavaleiros
e deixai vestir la menina."
Por donde quera que vaya
e vaya bem asseadinha.
"Minha filha, faz por a honra
Que eu também fez por a minha."
"Minha mãe faz por a sua

The Rapist Soldiers

"Oh Aunt Ana, oh Aunt Ana,
where is your daughter?"
"My daughter is not at home.
She went to sleep with her aunt."
They went down a street,
they turned to another one above.
It was not yet eleven
and there was a knock at her door.
They went around seven rooms
and there they found her sleeping;
she was ashamed,
covering herself with clothing.
"Step back, step back horsemen
and let the girl dress."
Wherever she goes,
she goes well groomed.
"My daughter, defend your honor,
I also defended mine."
"Mother, defend yours,

Que a minha já vai perdida.”
Qu'a minha já vai perdida
Que a minha perdida vai,
E agora, por esses montes,
E a honrar as barbas de meu pai.
“Menina, em cas' de seu pai,
com' era que si chamava?”
“Eu, em casa de meu pai,
er' uma grande fidalguinha;
e agora, por estes montes,
serei bem desgraçadinha.”
“Menina, em cas' de seu pai,
ela qu' era que comia?”
“Eu, em casa de meus pais,
comia galinha assada;
e agora, por estes montes,
pão e sardinha salgada.
“Ó ti' Ana, ó ti' Ana,
e aqui tem la sua filha,
honrada e vortulosa
e mas pagou com sua vida.”

mine is already lost.”
Mine is already lost
mine is lost already,
and now, throughout these hills,
And honoring my father's beard.
“Young girl, in your father's home,
what was your name?”
“In my father's home,
I was a grand noble girl;
and now around these hills,
I will be quite miserable.”
“Young girl, in your father's home,
What did she eat?”
“In my parents' home,
I ate roasted chicken;
And now, around these hills,
bread and salted sardines.”
“Oh Aunt Ana, oh Aunt Ana,
and here you have your daughter,
honored and virtuous
but she paid with her life.”

III. RITUAL SONGS AND CHANT FROM THE CENTRAL EAST: MON-SANTO (Nos. 7 to 11)

Nos. 7 to 11 were recorded in the village of Monsanto in the central eastern area of Portugal. The musical style represented by these examples characterizes a vaster area roughly corresponding to the District of Castelo Branco (see map). These selections, however, are specific to Monsanto in that they are sung in the annual *Festa do Castelo* or *Festa das Cruzes* (Feast of the Castle or Feast of the Crosses), the most important local *feira*. This complex event, which is celebrated annually from May 3rd to 5th, involves religious, social, musical, gastronomic, and economic components (Carvalho & Oliveira 1985:75). One of the high points of the *feira* is a procession in which the villagers walk up the steep road leading to the castle at the hilltop, carrying a pot of flowers while singing and playing the *adufes* (square framedrums). (Nos. 7 to 10 are part of the repertoire sung on this occasion). The pot of flowers is then thrown from the hilltop, symbolizing the liberation of Monsanto from a presumed siege by Napoleon's soldiers. According to a local legend, after a long siege when Monsanto's food stocks were practically finished, an elderly villager had the idea of throwing a calfskin bag full of wheat down the hill where the soldiers were camping. Thinking that Monsanto still had abundant food stocks, the hungry soldiers abandoned the siege. More plausibly, this *feira* is a Christianized pagan spring ritual, with the siege legend added as a local referent (Buesco 1984:66; Carvalho & Oliveira 1985:132).

Despite its relative isolation and small size, Monsanto is known to many Portuguese for having won the first prize in the competition of “The Most Portuguese of All Villages,” which was organized in 1938 by the *Estado Novo* (the dictatorship that ruled Portugal from 1926 up to 1974). According to the competition's regulations, in order to be considered, villages had to demonstrate their



Photo 3: Group of Monsanto: Four Women Playing Adufes (Monsanto)/Rancho de Monsanto: Quatro Mulheres a Tocar Adufes (Monsanto): Photograph/Fotografia: Elise Ralston

two of whom also play the *adufe*. These performers are part of the *Rancho de Monsanto*, a formally structured group which was founded in 1938 and participated in the competition of “The Most Portuguese of all Villages” mentioned earlier. They also sing informally in local religious rituals.

The *adufe* is a square framedrum with two skins and interior metal jingles. Each of the sides of the frame is approximately 45 cm. This instrument, which was introduced by the Arabs between the 8th and 12th centuries (Oliveira 1982:393), is mainly found in central eastern Portugal. It is played exclusively by

resistance to outside influences and “preserve the highest degree of purity” in their traditions including music and dance (Brito 1980:511). The consequences of this event were far-reaching for Monsanto and its people. It contributed to raising their consciousness of the value of their traditions, to which they have held tenaciously (Carvalho & Oliveira 1985).

Nos. 7 to 10 are sung by eight women,

women who hold it with the thumbs of both hands and the index finger of the left hand, therefore freeing the remaining fingers for playing the instrument (see photo 3).

7. “*Divina Santa Cruz*”: *moda* (song), 2’22”

Monsanto (Castelo Branco)

Rancho de Monsanto (Group of Monsanto)

Voices: women’s chorus

Instruments: 2 *adufes* (square framedrums)

This is the most important song of the *Festa do Castelo*, to which the text constantly refers. It is sung by a women’s chorus, accompanied by the *adufe*, during ritually significant moments such as the procession going up the castle. A melody is set to two textual lines in strophic form and is accompanied by the rhythmic ostinato of the *adufes*.

Divina Santa Cruz

I

(:Ó divina Santa Cruzei,
e para lá vou eu andando,:)
(:minha ialma já lá está,
o meu coração vai chigando.:)

II

(:Ó Divina Santa Cruzei,
e à vossa porta cheguei,:)

Divine Saint Cruz

I

(:Oh, Divine Saint Cruz,
and I am going there,:)
(:my soul is already there,
my heart is arriving.:)

II

(:Oh, Divine Saint Cruz,
and to your door I arrived,:)

(:tantos anjos m' acompanhem
como di passadas dei.:)

III

(:Ó Divina Santa Cruzei,
e quem vos varreu o terreiro,:)

(:foram as vossas mardomas,
co' raminbo di loureiro.:)

(:as many angels accompany me
as the steps I took.:)

III

(:Oh, Divine Saint Cruz,)
and the ones who swept the public
square for you,:)

(:were your *feira* organizers,
with a laurel branch.:)

8. "Lá Cima Ao Castelo": moda (song), 1'41"

Same locale and performers as No. 7.

In the *Festa do Castelo* of 1985, this was the second most heard song (Carvalho & Oliveira 1985:89). The text includes references to the castle and to the gastronomic component of the *feira*, and incorporates a flirting dialogue between a young boy and girl. It is in strophic form with a refrain. A melody is set to two stanzas and is accompanied by a rhythmic ostinato by the *adufes*.

Lá Cima Ao Castelo

I

Lá cima 'o Castelo
há di tudo à venda.
"Diga-m', ó menina,
s' a anágua tem renda!"
"S' a anágua tem renda!"

Up at the Top of the Castle

I

Up at the top of the castle
there are all sorts of things for sale.
"Tell me, young girl,
If the underskirt has lace!"
"If the underskirt has lace!"

Mas deixai a teri,
o que você queria
er' a anágua veri!"

Refrão

Já não há, não há,
já não pode haveri
vinho na caneca
p'ra gente boêri.
P'ra gente boêri,
p'ra gente pagari,
já não há, não há,
quem mandi deitari.

II

Lá cima 'o castelo
si vendem palitos.
"Diga- m', ó menina,
S' anágua tem bicos!"
"S' anágua tem bicos!"
Mas deixai a têri,
o que você qu'ria
er'a anágua veri!"

Refrão

III

Lá cim' a' castelo
si vendem laranjas.

But let it have,
what you wanted,
was to see the underskirt!"

Refrain

There isn't, there isn't,
there cannot be
wine in the mug
for us to drink.
For us to drink,
for us to pay,
there isn't, there isn't,
someone who orders pouring.

II

Up at the top of the castle
there are matches for sale.
"Tell me, young girl,
if the underskirt has crochet lace!"
"If the underskirt has crochet lace!"
But let it have,
what you wanted,
was to see the underskirt!"

Refrain

III

Up at the top of the castle
there are oranges on sale.

"Diga- m', ó menina,
s'a anágua tem franjas!"
"S'a anágua tem franjas!
Mas deixai a têri,
o que você qu'ria
er'a anágua veri!"
Refrão

"Tell me, young girl,
if the underskirt has fringes!"
"If the underskirt has fringes!
But let it have,
what you wanted
was to see the underskirt!"
Refrain

9. "**Marcelada**": **moda (song)**, 1'29"
Same locale and performers as No. 8.

Marcelada is a local term for picking *marcela*, a wild herb with a yellow flower which grows in the fields around Monsanto. In addition to the *marcelada*, the text alludes to the castle and a sweetheart. The structure is similar to the two previous selections. It is in strophic form with refrain. A melody is set to one stanza and is accompanied by the rhythmic ostinato provided by the *adufe*.

Marcelada

I
(*Eu venho di marcelada,
venho d'ir colher marcela,:*)
*lá dos campos do castelo,
daquela mais amarela,
(:venho de marcelada.:)*
Refrão
Ó lô ai lari lô lé lá,

Marcelada

I
(:I returned from picking *marcela*,
returned from picking *marcela*,:)
from the fields around the castle,
of the yellowest kind,
(:returned from picking *marcela*.:)
Refrain
Ó lô ai lari lô lé lá,

*E ó lô ai lari lô lô,
(:Venho de marcelada.:)*

II
(*Eu venho di marcelada,
venho d'ir colher 'ma flori,:*)
*lá dos campos do castelo,
para dar ao meu amori,
(:venho de marcelada.:)*
Refrão

III
(*Eu venho di marcelada,
venho d'ir colher um cravo,:*)
*lá dos campos do castelo,
para dar ao namorado,
(:venho de marcelada.:)*
Refrão

10. "**Arvoredo**": **moda (song)**, 2'05"
Same locale and performers as in Nos. 7 to 9.

The text alludes to a sentimental relationship. This *moda* is in strophic form with a refrain. The rhythmic ostinato provided by the *adufes* offers a grounding for the melody.

And *ó lô ai lari lô lô,
(:I returned from picking *marcela*.:)*

II
(:I returned from picking *marcela*,
returned from picking a flower,:)
there from the fields around the castle,
to give to my beloved,
(:returned from picking *marcela*.:)
Refrain

III
(:I returned from picking *marcela*,
I returned from picking a carnation,:)
there from the fields around the castle,
to give my sweetheart,
(:returned from picking *marcela*.:)
Refrain

Arvoredo

I

(:No arvoredo fichado,:)

(:"Não digas qu' eu aqui vim,:)

(:qu'eu não quero qu'o amor saiba,:)
novas nem parte de mim,
não digas que eu aqui vim."

Refrão

E ó ló ai lari ló lé lá,

E ó ló ai lari ló ló.

II

(:E o meu coração é tanqui,:)

(:cheio d'água meti medo!,:)

(:Abre t', ó meu coração,:)

(:vai rigar o arvoredo,:)

cheio d'água meti medo!

Refrão

III

(:As estrelas do céu correm,:)

(:pelo céu às carreirinhas,:)

(:também os amores correm,:)

das tuas mãos p'ra as minhas,

pelo céu às carreirinhas.

Refrão

Tree Grove

I

(:In the closed tree grove,:)

(:"Don't say that I came here,:)

(:I don't want my sweetheart to know,:)
news about me,
don't say that I came here."

Refrain

And ó ló ai lari ló lé lá,

and ó ló ai lari ló ló.

II

(:And my heart is a tank,:)

(:full of water, it is scary!,:)

(:Open up, oh my heart,:)

(:go, water the tree grove,:)

full of water, it is scary!

Refrain

III

(:The stars of the sky run,:)

(:throughout the sky they race,:)

(:love also flows:)

from your hands to mine,

throughout the sky they race.

Refrain

11. "Encomendação das Almas e Martírios": (Chant for the Souls in Purgatory and for Martyrdom: Song in Praise of Jesus), 4'56"

Voices: Same chorus as Nos. 7 to 10

Instruments: handbell

The *encomendação das almas* (chant for the souls in purgatory) is a Christian practice, probably of pagan origin, which is related to the cult of the dead. Devout Roman Catholics in this and other areas of Portugal believe that after death, souls suffer in purgatory. The *encomendação das almas* is sung during Lent to express compassion with the souls in purgatory, and to alleviate their pain and suffering. It is usually performed at night in elevated locations within the village, at crossroads, or at the gates of cemeteries. The practice of the *encomendação das almas* has been documented in various parts of continental and insular Portugal as well as in Brazil (Dias & Dias 1956a & b).

In Monsanto, the *encomendação das almas*, followed by a recitation of the Lord's prayer, and the *Martírios*, a song praising Jesus Christ, is usually sung three, five, or seven times starting at midnight every Friday and Sunday throughout Lent in fixed locations within and around the village. The recitation of the Lord's Prayer, which follows the *encomendação das almas*, is not included in this recording.

Encomendação das Almas

I

Acordai irmãos meus

desse sono em qu' estais.

Rizemos ium Padri Nosso

por alma dos nossos pais.

Chant for the Souls in Purgatory

I

Wake up my brothers

from your sleep.

Let us say the Lord's Prayer

for the souls of our fathers.

Os Martírios

I

*Bendita louvada seja
a paixão do Redentori.
para nos livrar das culpas,
morreu por nosso amori.*

II

*Lá em cima ao Calvário
'stá o craveiro à cruzi.
A água com qui si rega
é o sangue di Jesusi.*

III

*No Calvário si dão gritos!
"Madalena qui saria?"
"stão a crucificar Jesusi,
Filho da Virgem Maria."*

Martyrdom

I

Blessed and praised be
the passion of the Redeemer.
To free us from sin,
He died for our love.

II

Up above at Calvary
is the carnation plant on the cross.
The water with which it is watered
is the blood of Jesus.

III

At Calvary there are screams!
"Magdalen, what is it?"
"They are crucifying Jesus,
the son of the Virgin Mary."

IV. SECULAR AND RELIGIOUS SONGS FROM THE SOUTH— SOUTHERN ALENTEJO: CUBA (Nos. 12 to 17)

The tradition of unaccompanied polyphonic singing represented in Nos. 12 to 17 thrives in southern Alentejo, a predominantly rural area corresponding to the District of Beja (see map), as well as among Alentejano migrant communities throughout the industrial belt of the cities of Lisbon and Setúbal (IBLS), where

30% of the District of Beja's population settled between 1950 and 1970 (Amaro 1985).

Locally referred to as *cante* (differentiated by its final /e/ from the standard Portuguese *canto*, or singing), it consists of a repertory of rhymed verse, designated *moda* (literally, fashion), which is sung polyphonically by unaccompanied choral groups. A *moda* consists of several stanzas set to existing melodies in strophic form. Different texts are often set to the same melodies.

Cante practitioners distinguish between the repertoires and performance styles of the left and right banks of the Guadiana River, which cuts through Alentejo from north to south (see map). Thus, while on the right bank of the Guadiana, *modas* are performed in a slow tempo with profuse ornamentation, on the left bank they tend to be syllabic and are generally performed in a fast tempo.

The towns of Cuba (where Nos. 12 to 16 were recorded) and Serpa (see map) are regarded by Alentejanos as the "musical capitals" of the right and left banks of the Guadiana River, respectively, due to the distinctiveness of their musical styles, richness of their repertoires, excellence of their choral groups, and the keen involvement of their residents in the *cante* (Castelo-Branco 1992b:550-52).

The *cante* of Alentejo is sung by both formally and informally structured groups. Regardless of their size, gender and formality, Alentejano choral groups divide their vocal parts as follows: a solo singer (*ponto*) usually starts by singing the first two lines of the *moda*. He is then followed by another soloist (*alto*), who sings part of the *moda*'s first stanza a third or tenth above the initial *ponto*. The *alto* is then joined by the entire chorus (*baixos*), which proceeds with the *moda* while he continues the melody, to which he adds ornaments. The *alto*'s part is considered crucial for the interpretation of the *cante*; a performance cannot take place without him (*ibid.*:553). Some formally structured choral groups



Photo 4: Choral Group 'The Harvesters of Cuba' (Cuba)/Grupo Choral 'Os Ceifeiros de Cuba' (Cuba): Photograph/Fotografia: Gustavo Castelo-Branco

have two *pontos* and two *altos*, who sing in alternation.

In southern Alentejo informally structured groups are formed when several individuals who are gathered in the same place, not necessarily for the purpose of singing, decide to sing. The size, gender, and distribution of parts is variable and depends largely upon the individuals present and the context. In informal gatherings, group singing can take place even if only a handful of individuals are

present, provided that two of them assume the parts of *ponto* and *alto*. In rural Alentejo, *cante* often takes place in taverns, settings in which men drink and socialize. Men and women also sing in private gatherings in homes, at picnics, and during a few seasonal agricultural chores, especially during the olive and grape harvests (*ibid.*:553).

Formally structured Alentejano choral groups are named and have a director and a fixed membership ranging from 15 up to 30. They perform in public with costumes inspired by those worn in Alentejo earlier this century. Until the early 1980s, formally structured groups were constituted exclusively by men. Women only sang in private settings and while carrying out agricultural chores. However,

during the 1980s several formally structured women's groups were formed in southern Alentejo (*ibid.*:554).

The first formally structured groups were founded in the late 1920s and early 1930s. Since the revolution of 1974, formally structured Alentejano choral groups have mushroomed throughout Alentejo and among Alentejano communities in the IBLs. At present there are approximately sixty groups, divided almost equally between rural Alentejo and Alentejano communities in the IBLs which perform in their hometowns, in other parts of Alentejo, in Alentejano communities throughout the IBLs, and, more rarely, in other parts of Portugal. Typical occasions in which they are featured include local *festas* and *feiras* (feasts and fairs), *encontros de coros Alentejanos* (meetings of Alentejano choral groups), religious and national holidays, and annual competitions between Alentejano choral groups. In their totality, Alentejano choral groups, including the group featured on this CD, have been important vehicles for the preservation of Alentejo's *cante*, and the projection of an important marker of Alentejano identity. The group featured in Nos. 12 to 16, *Grupo Coral 'Os Ceifeiros de Cuba'*, is one of the oldest (founded in 1932) and most prominent groups of southern Alentejo (*ibid.*; see photo 4).

12. "Ao Romper da Bela Aurora": moda (song), 2'51"

Cuba (Beja)

Grupo Coral 'Os Ceifeiros de Cuba' (Choral Group 'The Harvesters of Cuba')

Voices: *Ponto*: Inácio Domingos Rendeiro Baptista

Altos: Manuel Martins and Francisco Cabaça

Men's Chorus

Moda texts deal with a variety of themes such as agricultural work, nature, love, the local village or town, motherhood, *cante*, and migration. This *moda*

exemplifies the theme of love. The melody is interpreted in the slow, stately, and florid style which characterizes the right bank of the Guadiana.

Ao Romper da Bela Aurora

I
*Ao romper da bela aurora,
sai o pastor di a cabana,
gritando em altas vozi',
muito padece quem ama.*

II
*Muito padece quem ama,
mais padece quem adora,*

*sai o pastor di a cabana,
ao romper di a bela aurora.*

At the Break of the Beautiful Dawn

I
At the break of the beautiful dawn,
the shepherd comes out of his hut,
screaming in loud voices,
the one who loves suffers much.

II
The one who loves suffers much,
the one who adores suffers even
more,
the shepherd comes out of his hut,
at the break of the beautiful dawn.

13. "A Florentina": moda (song), 1'33"

Same locale, chorus and *ponto* as No. 12

Alto: Francisco Cabaça

This *moda*, known throughout Alentejo, is sung in the faster syllabic style characteristic of the left bank of the Guadiana. The *alto*'s vocal ornamentation is clearly projected above the chorus. The theme of love is central in this *moda*, which also refers to some of the chores carried out by Alentejano farmers.

A Florentina

I
*A' vezes, lá no meu monte,
sou patrão e sou feitor,
sou pateiro e vou à fonte,*

sou azagal e pastor.

II
*Ó menina Florentina,
e és a flôr que o meu peito domina.*

*Ser amanti deliranti,
da viagem cbegou neste instanti.*

III
*Já cá está o tiro liro liro lé,
já cá está o tiro liro liro ló,
já cá está o tiro liro liro, ó amor,*

*tiro liro liro abre a porta,
e ó branca flôr.*

The Florentina

I
Sometimes, there on my farm,
I am a boss and I am a steward,
I am a duck breeder and I go to the
fountain,
I am a shepherd's helper and a
shepherd.

II
Oh young girl, Florentina,
you are the flower that dominates my
chest.
Being a delirious lover
who arrived this instant from the trip.

III
The *tiro liro liro lé* is already here,
the *tiro liro liro ló* is already here,
the *tiro liro liro*, oh love, is already
here,
tiro liro liro open the door,
and oh white flower.

14. "A Margarida": *moda* (song), 3'24"

Same locale and chorus as Nos. 12 and 13

Pontos: Inácio Domingos Rendeiro Baptista and Ermelindo Galinha

Altos: Manuel Martins and Francisco Cabaça

This *moda*, with its slow tempo, melismatic style, and highly ornamented *alto* part, is considered one of the most representative of the style of the right bank of the Guadiana River.

A Margarida

I

*"Se fores ao mar pescare,
pesca-m' uma Margarida."
Margarid' és meu amor
qu' andava' no mar perdida.*

II

*Andavas no mar perdida,
no meio d'água salgada.
Margarid' és meu amor,
Margari' és minha amada.*

III

*É bonito ve' no prado,
pachorrentos bois lavrando,
logo atrás um lavrador,
alegremente cantando.*

The Margaret

I

"If you go fishing in the sea,
fish for me a Margaret."
Margaret you are my sweetheart,
you were lost in the sea.

II

You were lost in the sea,
in the middle of salty water.
Margaret you are my sweetheart,
Margaret you are my beloved one.

III

It is beautiful to see in the meadow,
lazy oxen ploughing,
right at the back a farmer,
happily singing.

15. "O Deus Menino": *moda* (song), 4'49"

Same locale and chorus as Nos. 12 to 14

Ponto: Ermelindo Galinha

Alto: Manuel Martins

This is one of the best-known religious *modas* of southern Alentejo. It is sung during the Christmas season. The text focuses on the visit of the three shepherds to the Infant Jesus and recommends the kind of care that should be provided for Him. It is sung in the florid style characteristic of the right bank of the Guadiana.

O Deus Menino

*Ai lei ai larí larí ló lé,
Jesus, Maria,
Jesus, Maria, José.*

I

*Entraí pastorinh', entraí,
por esses portai' sagrado'.
Vindo ver a Deus Menino,
numas palbinbas,
numas palbinbas deitado.*

II

*Se querei' criado,
tratai-o com mimo,
dê-m-lhe leite,*

The Infant God

*Ai lei ai larí larí ló lé,
Jesus, Mary,
Jesus, Mary, Joseph.*

I

Enter shepherds, enter,
through those sacred gates.
Coming to see the Infant God,
in a straw manger,
lying down in a straw manger.

II

If you want Him to grow,
treat Him tenderly,
give Him milk,

*qu' ele é pequenino,
tragam-lhe leite,
para o Deus Menino.*

for He is small,
bring milk,
for the Infant God.

16. "No Tempo da Primavera": moda (song), 2'24"

Same locale and chorus as in Nos. 12 to 15

Pontos: Ermelindo Galinha and Inácio Domingos Rendeiro Baptista

Altos: Francisco Cabaça and Manuel Martins

Two *pontos* and two *altos* alternate their florid interpretation of this *moda*, which represents the style of the right bank of the Guadiana. The text focuses primarily on nature.

No Tempo da Primavera

I
*No tempo di a primavera,
há lindas flores no prado.*

*Canta, ó lindo passarinho,
ao nascer do sol doirado.*

II
*Ao nascer di o sol doirado,
ó meu amor, quem me dera.
pisando o' mimosos prado'
no tempo di a primavera.*

In Springtime

I
In springtime,
there are beautiful flowers in the
meadow.

Sing, oh beautiful bird,
at the golden sunrise.

II
At the golden sunrise,
oh my beloved, I wish I could
tread the delicate meadows
at springtime.

17. "Quais, Quais Oliveiras Olivais": moda (song), 1'26"

Same locale chorus and *ponto* as Nos. 12 to 16

This *moda* is sung throughout Alentejo and represents the faster syllabic style of the left bank of the Guadiana. The text is rich with references to local ornithology.

Quais, Quais Oliveiras Olivais

I
*Namorei 'ma rapariga,
"Pares de meias
nem me dês!"
Refrão
Quais, quais, oliveiras, olivais,*

*pintassilgo', rouxinóis,
caracois, bichos mois,⁵
morcegos, pássos negros,⁶
trambola',⁷ galinhola',
perdize' e cordonizes,
cartaxos e pardai',
cucos, milbarucos,⁸
cada vez há mais.*

Which Olive Trees, Which Olive Groves

I
I courted a girl,
"Pairs of socks
You don't give me!"
Refrain
Which, which olive trees, olive
groves,
goldfinches, nightingales,
snails, soft insects,
bats, crows,
birds, woodcocks,
partridges and quails,
stone chats and sparrows,
cuckoos, bee eaters,
there are more and more.

II

*Calçasse eu as que calçasse,
sempre tinha frio nos pés.*

Refrão

II

Whatever I put on,
I always had cold feet.

Refrain

V. GUITARRADAS: INSTRUMENTAL COMPOSITIONS FROM COIMBRA

(Nos. 18 to 21)

Nos. 18 to 21 are masterworks drawn from a repertoire known as *guitarradas*, instrumental compositions often performed by a *guitarra* quartet. *Guitarradas* are part of the *canção de Coimbra* (song of Coimbra), a lyrical performance tradition integrated within the academic life of the medieval university of Coimbra (see map), consisting of vocal and instrumental genres, namely, *fado*, *balada*, and *guitarrada*. The protagonists of this tradition are primarily students, alumni, and professors of Coimbra University. Their performances constitute a basic ingredient in Coimbra's yearly academic rituals.

The development of the *canção de Coimbra* can be traced back to the second half of the 19th century, when Lisbon's *fado* and *guitarra* were introduced to Coimbra by students from Lisbon. Since then, Coimbra has developed a distinct *fado* and *guitarrada* tradition, which is a synthesis of several elements including traditional music brought by students from various parts of the country, Italian bel canto style, and, initially, Lisbon's *fado*. The *guitarra* and *viola* (see description below) are central in the *canção de Coimbra* tradition, both as accompanying instruments for the *fado* and *balada*, and for the performance of the instrumental *guitarradas*.

The *guitarra* (also designated *guitarra Portuguesa*, Portuguese guitar) is a type of cittern with a pear-shaped soundboard, six double courses of metal

strings, and seventeen frets corresponding to three-and-a-half octaves. The neck terminates in a flat, fan-shaped tuning device with machine screws. It is performed with the thumb and index finger, using false nails (see photo 5).

The *guitarra* is a local adaptation of the "English Guitar," which was introduced to Portugal in the second half of the 18th century through the British colony in Oporto. The "English Guitar" in turn is an adapted form of the Italian cittern. According to extant sources, during the late 18th century, the *guitarra* was used in the salons of Oporto's bourgeoisie. There it substituted for the harpsichord in performing various kinds of music and in accompanying the then popular vocal *modinha* (a genre of salon 'art' song developed in Portugal and Brazil from the mid-18th to the mid-19th century) (Castelo-Branco 1994:131-32; Oliveira 1982:216; Leite 1796). It was diffused from Oporto to Lisbon, where it was used in the capital's bourgeois salons and later adapted for the accompaniment of Lisbon's *fado* (Carvalho 1903:26-29, 32, 39, 45; Castelo-Branco 1994:131-32). It was subsequently diffused from Lisbon to Coimbra.

Today the *guitarra* is primarily associated with the *fado* of Lisbon and the *canção* of Coimbra. The *guitarras* of Lisbon and Coimbra differ slightly in size, tuning, and ornamental details. The *guitarra* of Coimbra has a larger and more rounded sounding board, and is tuned a tone lower than its Lisbon counterpart. These features provide it with a more resonant sound which is appropriate for the harmonic accompaniment required for Coimbra's *fado*. The *guitarra* styles of Lisbon and Coimbra are also distinct, and can be differentiated according to the fingering techniques, attack and release, vibrato, ornamentation, tremolo, and sonority (Castelo-Branco 1994:129).

The *viola* is an acoustic guitar with six metal strings. It is the 18th-century "Spanish Guitar" which was introduced to Portugal in the early 19th century and adopted for the performance of *fado* (Ribeiro 1936:42-45). Initially designated *viola*



Photo 5: Guitar Quartet of Coimbra (Coimbra)/Quarteto de Guitarras de Coimbra (Coimbra); Photograph: Vachier and Associates/Fotografia: Vachier e Associados; Produção de Espetáculos

de Coimbra tradition. *Guitarradas* are usually performed by one or two *guitarras*, which are accompanied by one or two *violas*. One of the *guitarras* usually plays the main melody and is accompanied by the other instruments. The second *guitarra* performs arpeggios and in some cases *contracantos*, short melodies or melodic figures which are inserted between the main musical phrases performed by the first *guitarra*. The *violas* provide harmonic and rhythmic support for the two *guitarras*.

The *Quarteto de Guitarras de Coimbra* is the most prominent Coimbran *guitarra* ensemble (see photo 5). It was founded in 1952 and has been active both in disseminating Coimbra's traditional repertoire and in introducing a new

Francesa, an allusion to its exporters, or *violão*, a reference to its large size (*ibid.*), it is presently referred to as *viola*, a generic term for guitars. In Coimbra, the *guitarra* and *viola* have replaced the popular *viola de arame*, a guitar with five metal strings which was used for the accompaniment of vocal music up to the early decades of the 20th century (Simões 1974:83, 112, 116, 133-34).

The *guitarrada* is the only exclusively instrumental genre within the *canção*

Coimbran style that is represented by the compositions of its two *guitarristas* António Portugal and António Brojo (Nos. 20 and 21).

18. Antero da Veiga (1866-1960)

"Bailados do Minho" (Dances from Minho): *guitarrada*, 2'36"

Quarteto de Guitarras de Coimbra (Guitar Quartet of Coimbra)

1st *guitarra*: António Brojo

2nd *guitarra*: António Portugal

Viola: Luis Filipe

Viola: Humberto Matias

Antero da Veiga was a prominent *guitarra* virtuoso and pioneer composer of the instrumental tradition of Coimbra. An avid collector of Portuguese rural musical traditions, he incorporated some of the melodies he collected within his instrumental compositions. "*Bailados do Minho*", using melodies that accompanied dances from the northwestern region traditionally designated Minho, is one of his best-known compositions.

19. Artur Paredes (1899-1980)

"Variations in d minor": *guitarrada*, 2'58"

Same performers as No. 18

Artur Paredes is perhaps the most prominent *guitarra* virtuoso and composer of the instrumental tradition of Coimbra. Well versed in this instrumental tradition, which he inherited from his father (Gonçalo Paredes) and uncle (Manuel Paredes), who were also prominent *guitarristas*, Artur Paredes introduced innovations in playing technique, compositional style, as well as in the construction of

the instrument itself. "Variations in d minor" is one of his best-known compositions. Interestingly, it ends with the standard accompaniment pattern of the *fado menor*, one of the three "classical *fados*" of Lisbon (Castelo-Branco 1991:134).

20. António Portugal (1931-1994)

"Valsa para o Tempo que Passou" (Waltz for the Times That are Past and Gone): guitarrada, 3'49"

1st *guitarra*: António Portugal

2nd *guitarra*: António Brojo

The late António Portugal was one of the most prominent *guitarra* virtuosi and composers of Coimbra. He played an important role both in preserving and disseminating traditional compositions and in creating a new style in which he explored the myriad expressive potentials of the *guitarra*.

21. António Portugal (1931-1994) and António Brojo (b. 1927)

"Dueto Concertante": guitarrada, 2'51"

Same performers as Nos. 18 to 20

This joint composition of two of the most prominent Coimbra *guitarra* virtuosi of the second half of this century represents a new approach to Coimbra's style. A dialogue is established between the two *guitarras* in which lyrical expression is emphasized. This composition is often used by the *Quarteto de Guitarras de Coimbra* at the close of their performances.

VI. SONGS AND DANCES BY FOLKLORE GROUPS FROM THE TAGUS RIVER VALLEY AND THE NORTHWEST: RIACHOS, VIANA DO CASTELO, APÚLIA (Nos. 22 to 30)

Nos. 22 to 30 are performed by three *ranchos folclóricos*, formally organized groups of instrumentalists, vocalists, and dancers that perform staged revivals of music, dance, and costumes from the early decades of this century in the regions represented by each *ranchos*. The *ranchos folclóricos* phenomenon emerged in Portugal during the 1910s and 1920s (Viana 1963). It was used by the *Estado Novo* (the dictatorship which ruled Portugal from 1926-1974) to promote a politically convenient image of Portugal as a predominantly rural society happily immersed in its traditions (Castelo-Branco 1991 and 1992a). Using an ideologically charged notion of *folclore* as a framework, the *Estado Novo* supported and guided the formation of tens of *ranchos folclóricos* throughout the country. From the 1940s up to the late 1970s, due to their association with the dictatorship, the notion of *folclore* and the *ranchos folclóricos* were negatively viewed by some intellectuals and music scholars. However, a phase followed in which such groups gradually became dissociated from their connotation with the previous regime. In fact, since the early 1980s, *ranchos folclóricos* have been multiplying and are now vital institutions in many rural and urban communities throughout Portugal, as well as in Portuguese immigrant communities in Europe and the Americas.

22. Fandango (men's dance), 3'18"

Riachos (Santarém)

Rancho folclórico 'Os Camponeses' de Riachos (Folklore Group: The "Country Folk" of Riachos)

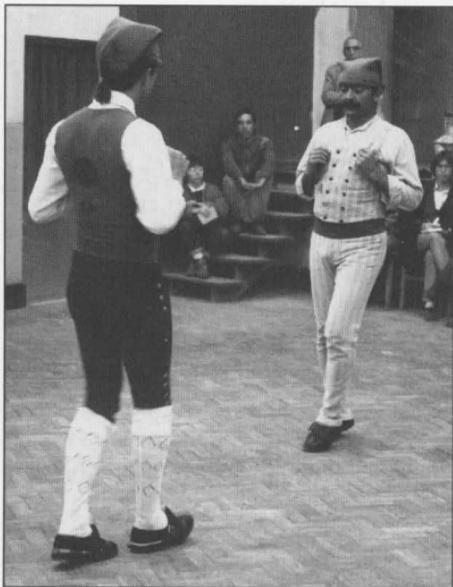


Photo 6: Folklore Group: The 'Country Folk' of Riachos (Riachos) Fandango/Rancho Folclórico 'Os Camponeses' de Riachos (Riachos) Fandango: Photograph/Fotografia: Elise Ralston

Instruments: 4 accordions, clarinet, *viola* (acoustic guitar), *cana* (reed idiophone), *cântaro com abano* (clay pot with fan), *ferrinhos* (triangle)

Founded in 1958, the *Rancho Folclórico 'Os Camponeses' de Riachos* is one of the most prominent groupings representing the traditions of the area of the Tagus River valley, which roughly corresponds to the district of Santarém (see map). The standard instruments of many *ranchos* consist of accordions and *ferrinhos* (triangle). This *rancho*, however, also includes a clarinet, an acoustic guitar, a *cântaro com abano* (a large clay pot), and an idiophone called *cana*. A player holds the *cântaro com abano* below his left arm, hitting the opening with a straw or leather fan (*abano*) held in his right hand. The *cana* is made of a cane tube (also called *cana*) of about 60 cm in length. This tube is cut vertically through the middle, creating two parts which are struck together.

The *fandango* is a dance of Spanish origin. The music is set to 6/8 meter in a fast tempo. In the area exemplified here, it is usually danced by two men who compete to attract a woman's attention by alternating their virtuoso dancing (see photo 6). The choreography is characterized by rapid footwork while the upper

torso remains practically motionless. In other parts of the country *fandango* also designates a couple dance with a different choreography.

The *fandango* recorded here consists of a short musical phrase which is repeated and transposed various times. The number of repetitions usually depends on the dancers' endurance and desire to continue their duel. The end is marked by a final V - I cadence.

23. "Valsa a Dois Passos" (couple dance), 0'50"

Same locale and performers as No. 22

A couple dance in triple meter. The choreography is characterized by the repetition of two distinct steps. The musical accompaniment consists of a musical phrase that is constantly repeated. Like the *fandango*, the end of the dance is marked by a final V - I cadence.

24. "Verde Gaio de Cana" (couple dance), 0'48"

Same locale and performers as Nos. 22 and 23

A circle dance for couples in 4/4 meter that is also known in many parts of northern Portugal. The musical accompaniment consists of short melodic patterns alternated with percussive signals by the *cana*.

25. "Todos me Querem": moda (song), 1'38"

Grupo Folclórico de Viana do Castelo (Folk Group of Viana do Castelo)
Viana do Castelo

Instruments: *viola*, accordion, *cavaquinho* (a small four-string guitar similar to the ukelele), *braguesa* (a folk guitar with five courses of metal strings), *ferrinhos*.
Voices: Mixed chorus and soloists: Ascensão Gaspar, Luisa Peres Cadilha, and Vitor Sousa



Photo 7: Folk Group of Viana de Castelo (Viana de Castelo)/Rancho Folclórico de Viana de Castelo (Viana de Castelo): Photograph: provided by the group/Fotografia: oforecida pelo rancho

vocal solo is characteristic of the vocal style used in the area roughly corresponding to the district of Viana do Castelo traditionally known as Alto-Minho. The text describes a young bride who bids farewell to her hometown. *São Lourenço*, referred to in the second line, is a local designation for the parish of Montaria in the Arga Mountains north of the municipality of Viana do Castelo.

The *Grupo Folclórico de Viana do Castelo*, founded in 1976, has been active in collecting and disseminating the traditions of the Northwest, particularly the coastal area within the district of Viana do Castelo (see photo 7).

This *moda* (vocal composition) is performed by a female solo vocalist, chorus, and instrumental ensemble. It is in strophic form with a refrain. The high vocal tension of the

Todos me Querem

I
*Digo adeus à Serra d'Arga,
 digo adeus a São Lourenço,
 não te digo adeus a ti,
 por que sabes o qu'eu penso.*

Refrão

*Todos me querem,
 eu quero alguém,
 quer' o meu amor,
 não quero mais ninguém.
 Todos me querem,
 eu quero só um,
 quer' o meu amor,
 não quero mais nenhum.*

II

*Ai, eu quero,
 eu quero, eu quero...
 Amanhã vou me casar,
 Já passei a roupa à ferro.*

III

*Já passei a roupa à ferro,
 já passei o meu vestido,
 amanhã vou me casar,
 e o Manel é meu marido.*

They All Want Me

I
 I say farewell to the Arga Mountains,
 I say farewell to Saint Lourenço,
 I won't say farewell to you,
 because you know what I think.

Refrain

Every one wants me,
 I want someone,
 I want my beloved,
 I don't want anyone else.
 All of them want me,
 I only want one,
 I want my beloved,
 I don't want anyone else.

II

Oh, I want,
 I want, I want...
 Tomorrow I will get married,
 I've already ironed the clothing.

III

I've already ironed the clothing,
 I've already ironed my dress,
 tomorrow I will get married,
 and Manel is my husband.

Refrão

*E o Manel é meu marido,
e o Manel é quem m'adora,
e o Manel é quem me leva*

da minha casa p'ra fora.

IV

*Da minha casa p'ra fora,
da minha casa p'ra dentro,
e o Manel é quem me leva*

no dia do casamento.

(:Refrão:)

26. "Vira da Raia": moda (song), 1'50"

Same locale and performers as in No. 25

Vira is one of the oldest couple dances of Portugal and is widespread in the Northwest. Its name is derived from the verb *virar*, meaning "to turn", a reference to the dancers' rapid turning in place, one of the most characteristic movements of this dance. It is in 6/8 meter and is usually performed to a vocal repertoire (*modas*) in strophic form (with or without a refrain). There are several kinds of *vira*. In some of the variants, between each strophe, the lead singer shouts the word *vira* or *virou* (turn), an indication to the dancers to turn around themselves. The texts of the *modas* that accompany the *vira* refer to aspects of rural life in the early part of this century, including love, courtship, marriage, migration, and other social concerns.

Refrain

And Manel is my husband,
and Manel is the one who adores me,
and Manel is the one who will take me
away
from my house to the outside.

IV

Away from my house,
from my house to the inside,
and Manel is the one who will take me
away
on the wedding day.

(:Refrain:)

As in this example, the designation *vira* is also given to *modas* (vocal compositions) that are performed without dancing, in which the structure of the text is similar to that used in *modas* accompanying danced *viras*. The text of this *vira* refers to the traditional animosity between the inhabitants of northwestern Portugal and Galicia (ruled by Castile), areas that are separated by the Minho River.

Vira da Raia

I

*(:Da banda de lá do rio,
tem meu pai um castanheiro,:)
(:dá castanhas em Agosto,
uvas brancas em Janeiro.:)
Ó lai ó lari ó lé lá.*

Refrão

*(:Tua mãe não no tem,
teu pai não to dá,
de onde te vem?
Trá lá lá lá.:)*

II

*(:Atirei c'uma azeitona
às muralhas da Castela,:)
matei uma castelhana
(:qu'estava de sentinela.:)
Ó lai ó lari ló le la.*

Refrão

Vira da Raia

I

*(:On the other river bank,
My father has a chestnut tree,:)
(:It gives chestnuts in August,
White grapes in January.:)
Ó lai ó lari ó lé lá.*

Refrain

*(:Your mother does not have it,
your father does not give it to you,
from where do you get it?
Trá lá lá lá.:)*

II

*(:I threw an olive
at the walls of Castile,:)
I killed a Castilian
(:who was guarding.:)
Ó lai o lari ló le la.*

Refrain

III

(:Da banda de lá do rio,
não chove nem faz orvalho.:)
Ó amor qu'há- des ser meu,
(:Não me dê tanto trabalho.:)
Ó lai ó lari ló le la.

Refrão

III

(:On the other river bank,
there is neither rain nor dew.:)
Oh darling, you will be mine,
(:Don't give me so much work.:)
Ó lai ó lari ló le la.

Refrain

27. "Senhor da Serra": Vira de Filas (couple line dance), 1'38"

Same locale and performers as Nos. 25 and 26

Soloists: Ascensão Gaspar and Vitor Sousa

This is one of the best known *viras* in the district of Viana do Castelo. The dancers are grouped into two lines (*filas*) and dance with clogs, adding a new percussive element to the instrumental ensemble.

Senhor da Serra

I

(:E ó Senhor da serra,
eu da serra sou,
eu cantar não sei,
eu bailar não vou.:)

Refrão

Ó lai ó larai ó larai. (3x)
(:"Bailastes, bailastes,
bailastes, bailei,

Lord of the Mountain

I

(:Oh Lord of the mountain,
I am from the mountain,
I don't know how to sing,
I will not dance.:)

Refrain

Ó lai ó larai ó larai. (3x)
(:"You danced, you danced,
you danced, I danced,

*bailastes no adro,
qu' eu bem te mirei." :)*

Refrão

II

(:"Ó meu amorzinbo,
cartas são papeis,
não quero que gastes
comigo dez reis." :)

Refrão

III

(:"Eu hei- d' ir, hei- d' ir,
Eu hei- d' ir, se for,
jurar a berdade
por ti meu amor." :)

Refrão

28. "Vira Geral" (couple dance), 1'02"

Same locale and performers as in Nos. 25 to 27

The *vira geral* (literally, general *vira*) is usually the final dance in the *rancho's* performance, during which the dancers invite audience members to join the dancing.

you danced in the churchyard,
I looked at you quite well." :)

Refrain

II

(:"Oh my darling,
letters are papers,
I don't want you to spend
on me ten cents." :)

Refrain

III

(:"I will go, I will go,
I will go, if I go,
swear the truth
for you my love." :)

Refrain

29. "O Malhão" (couple dance), 2'33"

Apúlia, Braga

Grupo dos Sargaceiros da Casa do Povo da Apúlia (Group of the Seaweed Catchers of the "Peoples' House" of Apúlia)

Instruments: accordion, 2 *cavaquinhos*, *viola baixo* (bass guitar), *bombo* (bass drum), *reque-reque* (scraped stick)

Voices: Chorus

Soloist: David Carlos Soares Ribeiro

The *Grupo dos Sargaceiros da Casa do Povo da Apúlia* was founded in 1934. A *sargaceiro* is the agricultural worker who catches the seaweed (*sargaço*) found on the shores of his coastal village (Apúlia), which he uses as fertilizer. The group's repertoire includes songs and dances referring to the *sargaceiro*'s activities, as well as to fishing.

The *malhão* is a dance that is widespread in the northwestern area of Portugal. It is in 4/4 meter and is usually performed to a vocal repertoire (*modas*) in strophic form. As in some of the *viras*, the solo singer shouts the word *virou* (turn) between some stanzas, thus indicating to the dancers to turn around in place.

O Malhão

I

*Não chove nem cai orvalho,
do outro lado do rio,
não chove nem cai orvalho.*

The Malhão

I

There is neither rain nor dew,
on the other river bank,
there is neither rain nor dew.

II

*Não chove nem cai orvalho,
"Menina que hás-de ser minha,
não me dês tanto trabalho."
(virou)*

II

There is neither rain nor dew,
"Young girl you will be mine,
don't give me so much work."
(turn)

III

*"Leva redinha de linho
meu amor se fores à pesca,
leva redinha de linho."*

III

"Take the linen net
if you go fishing my darling,
take the linen net."

IV

*"Leva redinha de linho,
pesca do mar para a terra,
que eu serei teu peixinho."
(virou)*

IV

"Take the linen net,
fish from the sea to the shore,
I will be your little fish."
(turn)

V

*"Trás- me de lá camarão,
meu amor se fores pescar,
trás me de lá camarão."*

V

"Bring me shrimps from there,
if you go fishing my darling,
bring me shrimps from there."

VI

*"Trás me de lá camarão,
e trás me também peixinho,
p'ra dares ao meu coração."
(virou)*

VI

"Bring me shrimps from there,
and also bring me little fish,
to offer my heart."
(turn)

30. "Bate Certo" (circle dance), 1'49"

Same locale and performers as in No. 29

A circle dance in 4/4 meter in strophic form with a refrain.

Bate Certo

I

Nesta terra não há moças,

que as levou a nortada,

*só aqui ficou aquela,
por ter a perna quebrada.*

Refrão

*(:Bate certo, chegadoinho, bate certo,
bate certo, chegadoinho, ao luar
bate certo, chegadoinho, bate certo,
bate certo, chegadoinho, devagar.:)*

II

*Loureiro, verde loureiro,
loureiro vareadore,
quando loureiro vareia,
que fará o meu amore?*

Refrão

Strike Right

I

There are no young girls in this
village,
they were all taken by northern
winds,
only that one remained,
for having a broken leg.

Refrain

*(:Strike right, nearby, strike right,
strike right, nearby, in the moonlight,
strike right, nearby, strike right,
strike right, nearby, slowly.:)*

II

Laurel tree, green laurel tree,
laurel tree that steers,
when the laurel tree steers,
what will my sweetheart do ?

Refrain

III

*Se o loureiro não tivesse
no meio tanta ramada,
da minha janela eu via
os olhos da minha amada.*

Refrão

IV

"Ó meu amor, a quem deste

*Ó meu lenço de pintinbas?
Di' me com quem repartiste
a amizade que me tinha?"*

Refrão

III

If the laurel tree did not have
so much trellis in the middle,
I could see from my window
my beloved's eyes.

Refrain

IV

"Oh sweetheart, to whom did you
give
my dotted handkerchief?
Tell me with whom did you share
the friendship that you had for me?"

Refrain

NOTES

¹ All texts were transcribed and translated by the author. Local pronunciation is reflected in the transcriptions. The texts of Nos. 1 and 2 were transcribed from Mourinho (1984:486 and 493) and correspond to the version provided by the instrumentalists. All recordings in this CD were elicited.

² A special stone used to sharpen the reaping hook.

³ Pere Ferré, personal communication, March 1994.

⁴ The singer of this balled identified it as D. Fernando.

- ⁵ *Mois* is a local abbreviation of the standard Portuguese *moles* ("soft").
- ⁶ *Passos negros* in standard Portuguese is *pássaros negros*, a local designation for crows.
- ⁷ *Trambola* is a local designation for bird.
- ⁸ *Milharucos* is the local designation for *abulharucos* (bee eaters).

REFERENCES

- Amaro, Rogério Roque
1985 "O Alentejo Abandonado? Migrações, Regressos e Perspectivas de Desenvolvimento." In *Congresso sobre o Alentejo v. 3, Semeando Novos Rumos*. Beja: Edição dos Municípios do Distrito de Beja, 1692-1705.
- Armistead, Samuel & Joseph Silverman
1979 *Tres Calas en El-Romancero Sefardí*. Madrid: Editorial Castalia.
- Brito, Joaquim Pais de
1980 "O Estado Novo e a Aldeia Mais Portuguesa de Portugal." In *O Fascismo em Portugal: Actas do Colóquio da Faculdade de Letras*. Lisbon: Regra do Jogo, 511-32.
- Brito, Raquel Soeiro de
1994 *Portugal: Perfil Geográfico*. Lisbon: Editorial Estampa.
- Buesco, Leonor
1984 *Monsanto: Etnografia e Linguagem*. Lisbon: Editorial Presença.
- Carvalho, João Soeiro de & Maria de S. José Oliveira
1985 *A Festa do Castelo em Monsanto: Um Estudo Etnomusicológico*. Unpublished typescript.

- Carvalho, Pinto de
1903 *História do Fado*. Lisbon: Publicações Don Quixote. (Reprint).
- Castelo-Branco, Salwa El-Shawan
1991 "Culture Policy and Traditional Music in Portugal since 1974." In *Music in the Dialogue of Cultures: Traditional Music and Cultural Policy*. Max Peter Baumann, ed. Wilhelmshaven: Florian Noetzel, 95-107.
- 1992a "Safeguarding Traditional Music in Contemporary Portugal." In *World Music, Musics of the World: Aspects of Documentation, Mass Media and Acculturation*. Max Peter Baumann, ed. Wilhelmshaven: Florian Noetzel, 177-90.
- 1992b "Some Aspects of the 'Cante' Tradition of Cuba: A Town in Southern Alentejo, Portugal." In *Livro de Homenagem a Macário Santiago Kastner*. Lisbon: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Música, 547-61.
- 1994 "Vozes e Guitarras na Prática Interpretativa do Fado." In *Fado: Vozes e Sombras*. Joaquim Pais de Brito, ed. Lisbon: Museu Nacional de Etnologia, 125-41. (An English version of this publication is also available).
- Castelo-Branco, Salwa El-Shawan & Maria Manuela Toscano
1988 "'In Search of a Lost World': An Overview of Documentation and Research on the Traditional Music of Portugal." *Yearbook for Traditional Music* 20:158-92.
- Dias, Jorge & Margot Dias
1956a *A Encomendação das Almas*. Porto: Empresa Portuguesa.
- 1956b "A Recomendação das Almas como Elemento Cultural da área Luso-Brasileira." *Douro Litoral: Boletim da Comissão de Etnografia e História* VII (3-4):1-8.

- Gaspar, Jorge
1993 *As Regiões Portuguesas*. Lisbon: Ministério do Planeamento e da Administração do Território.
- Leite, António da Silva
1996 *Estudos de Guitarra*. Porto: Oficina Typográfica de António Alvarez Ribeiro. (Facsimile edition, Lisbon: Ministério da Cultura, Instituto Português do Património Cultural, 1983).
- Mourinho, António
1984 *Cancioneiro Tradicional e Danças Populares Mirandesas*. Bragança: Escola Tipográfica.
1993 *Breves Notas sobre a Língua Mirandesa desde há Cem Anos*. Miranda do Douro: Câmara Municipal.
- Oliveira, Ernesto Veiga de
1982 *Instrumentos Populares Portugueses*. Lisbon: Fundação Calouste Gulbenkian. 2nd edition.
- Pimentel, Dulce
1994 "As Gentes e a sua Distribuição." In *Portugal: Perfil Geográfico*. Raquel Soeiro de Brito, ed. Lisbon: Editorial Estampa, 83-144.
- Ribeiro, Mário de Sampayo
1936 *As "Guitarras de Alcácer" e a "Guitarra Portuguesa"*. Lisbon: Separata do Arquivo Histórico de Portugal, vol. II.
- Ribeiro, Orlando
1991 *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico*. Lisboa: Sá e Costa. (1st edition, 1945).

- Simões, Armando
1974 *A Guitarra: Bosquejo Histórico*. Évora: Tipografia Eborauto.
Viana, Abel
1963 "A Etnografia perante o Folclore Turístico: Folclore Tradicional e Costumes Populares Actuais." In *Actas do Primeiro Congresso de Etnografia e Folclore*. Lisbon: Biblioteca Social e Corporativa.

GLOSSARY

- Adufe:** Square framedrum with two skins and interior metal jingles.
- Alto:** In Alentejano choral groups, a soloist who doubles the chorus' melody, adding ornaments a third or tenth above the main melody.
- Balada:** A vocal genre of Coimbra.
- Bombo:** Bass drum.
- Braguesa:** A folk guitar with five courses of metal strings.
- Caixa:** Snare drum.
- Cana:** A cane tube (*cana*) about 60 cm in length which is cut vertically through the middle, dividing it into two parts that are hit against each other.
- Canção de Coimbra:** A lyrical performance tradition integrated within the academic life of the medieval university of Coimbra, including vocal and instrumental genres, namely: *fado*, *balada*, and *guitarrada*.
- Cântaro com abano:** A large clay pot which the player holds below his left arm, striking the opening with a straw or leather fan with his right hand.
- Cavaquinho:** A small four-string guitar similar to the ukelele.

Contracanto: In *guitarradas*, short melodies or melodic figures which are inserted by the second *guitarra* between the musical phrases performed by the first *guitarra*.

Danças dos paulitos: Stick dances

Estado Novo: The dictatorship which ruled Portugal from 1926 to 1974.

Fado: A performance genre with two distinct traditions: Lisbon and Coimbra.

Fandango: A men's dance of Spanish origin. In the Tagus River valley, it is usually performed by two men who compete to attract a woman's attention by alternating their virtuosic dancing.

Ferrinhos: Triangle

Festa: Literally, feast. A complex community event lasting from one to several days and involving a mixture of religious, social, gastronomic, musical and dance components. Some *festas* are religious celebrations. Others commemorate secular events.

Flauta pastoril: An end-blown flute.

Gaita-de-foles: Bagpipes.

Gaiteiro: In the Northeast, an instrumental ensemble consisting of a bagpipe, bass drum, and snare drum.

Guitarra: A type of cittern with a pear-shaped soundboard, six double courses of metal strings, and seventeen frets corresponding to three-and-a-half octaves. The neck terminates in a flat-shaped tuning device with machine screws. It is performed with the thumb and index fingers using false nails. It is the main accompanying instrument in Lisbon's *fado* and Coimbra's *canção* traditions.

Guitarrada: A composition usually performed by a guitar quartet.

Jota: A couple dance from the Northeast.

Laço: In the municipality of Miranda do Douro, a musical composition, choreography, and text that accompanies stick dances.

Malhão: A widespread dance, especially in the Northwest. Its music is set in 4/4 meter.

Moda: A generic term for song.

Ponto: In Alentejano choral groups, a solo singer who starts a *moda*.

Ranchos folclóricos: Formally organized groups of instrumentalists, vocalists and dancers which perform staged revivals of music and dance practiced earlier this century in regions represented by each *rancho*.

Reque-reque: A scraped stick.

Romance: Ballad.

Tamborileiro: A shepherd's flute and drum performed by the same person.

Verde Gaio: A circle dance for couples in 4/4 meter known in many parts of northern Portugal.

Viola: A generic term for guitar. An acoustic guitar with six metal strings used to accompany the *fado* of Lisbon and the *canção de Coimbra*.

Viola baixo: A bass acoustic guitar.

Vira: A couple dance popular in the Northwest of Portugal. The music is set to 6/8 meter.

ACKNOWLEDGEMENTS

This CD is the result of a collaborative effort involving the International Institute for Traditional Music (IITM) and the Universidade Nova de Lisboa, Department of Musicology (UNL). The recordings were made in March and April of 1988. The IITM team included Professor Dr. Max Peter Baumann, Elise Ralston, and Dr. Tiago de Oliveria Pinto. The UNL team was led by Professor Dr. Salwa El-Shawan Castelo-Branco, who was assisted by four students: João Soeiro de Carvalho, Maria de São José Ferraz de Oliveira de Carvalho, Susana Sardo, and Rui Simões.

Thanks are due to the German Music Council (Deutscher Musikrat), Bonn; the Senatsverwaltung für kulturelle Angelegenheiten, Berlin; the Gulbenkian Foundation, Music Department; the Portuguese Council of Music for supporting the field research that resulted in this CD; and to "Lisboa 94, European Capital of Culture" for partially supporting the final production.

Special thanks to all the performers and groups who are featured on this CD, as well as to several group directors, scholars, and other individuals who helped make this CD a reality by generously providing advice, information, contacts, accommodations, etc. In particular, Dr. António Mourinho, former Director of the Museum of Miranda do Douro; Professor Dr. Nuno Ferraz de Oliveira of the Universidade Nova de Lisboa; Professor Dr. Pere Ferré of the Universidade Nova de Lisboa; the late Dr. António Portugal, business administrator and distinguished member of the *Quarteto de Guitarras de Coimbra*; Professor Dr. António Brojo, vice rector of the University of Coimbra and distinguished member of the *Quarteto de Guitarras de Coimbra*; Benjamim Pereira distinguished ethnologist of the National Museum of Ethnology; Dr. Manuel Valente Sardo; Dr. Nuno Conde, lawyer; Dr. Virgílio Caseiro, assistant at the Escola Superior de Educação of

Coimbra; Dr. Carlos Simões Nuno, assistant at the Escola Superior de Comunicação Social; Maria Amélia Martins Mendonça da Fonseca, Director of the *Grupo de Monsanto*; Carlos Costa, Director of the *Grupo Folclórico de Viana do Castelo*; Ermilindo Galinha and António Batista, Directors of the *Grupo Coral os Ceifeiros de Cuba*, Dr. José Neves; and Vachier e Associados Produção de Espectaculos Lda.

The author of the text is deeply indebted to her husband, Gustavo Castelo-Branco, for his unfailing support and for his editorial work on the Portuguese version of the written documentation.

TRADIÇÕES MUSICAIS DE PORTUGAL

Texto por Salwa El-Shawan Castelo-Branco

Gravação: Max Peter baumann e Tiago de Oliveira Pinto

I. INTRODUÇÃO

As tradições musicais de Portugal são muito ricas e diversas, reflectindo a dinâmica do seu presente, e uma história cultural multifacetada resultante de influências multidireccionais envolvendo diferentes áreas do próprio país, o resto da Europa, o Brasil, e a África. Encontram-se em Portugal *romances* ligados às baladas pan-europeias, polifonias vocais cuja origem provavelmente remonta às polifonias religiosas medievais, versões locais de danças de salão importadas da Europa central no século XIX, e um reportório considerável para a guitarra portuguesa, um instrumento que foi adaptado da cítara inglesa introduzida em Portugal no século XIX, e que é hoje uma componente central do fado de Lisboa e da *canção de Coimbra*.

Examinando o conjunto das práticas musicais do país, constatamos a existência de vários processos musicais. Em alguns casos, verificamos uma continuidade entre as práticas musicais actuais e as que foram documentadas no princípio do século. Em outros casos, as práticas musicais locais foram ameaçadas, e houve

tentativas de as revivificar, nomeadamente através da constituição de *ranchos folclóricos*.

As gravações reunidas neste CD reflectem a riqueza e a diversidade das tradições musicais portuguesas, e exemplificam alguns dos processos que caracterizam as práticas musicais actuais. As danças e o romance gravados em três aldeias do Nordeste (Distrito de Bragança) (1-6), o canto ritual da aldeia de Monsanto no Centro Leste (Distrito de Castelo Branco) (7-11), e as polifonias vocais da vila de Cuba, no Baixo Alentejo (Distrito de Beja) (12-17), são exemplos da continuidade da tradição, e da sua adaptação aos novos contextos de actuação, e às novas funções. As *guitarradas* de Coimbra reflectem a vitalidade de uma tradição musical urbana que está intimamente ligada à vida académica da universidade de Coimbra (18-21). Finalmente, a revivificação e representação da tradição num novo molde, são ilustrados através das execuções de três *ranchos folclóricos* do Vale do Tejo (Riachos), e do Noroeste (Viana do Castelo e Apúlia) (22-30).

II. DANÇAS E UM ROMANCE DO NORDESTE: PÓVOA, CONSTANTIM, DUAS IGREJAS (1-6)

Os números 1-6 foram gravados em três aldeias do Nordeste (Constantim, Póvoa, Duas Igrejas) situadas no Concelho de Miranda do Douro (Distrito de Bragança), perto da fronteira com Espanha (ver o mapa). Dado o seu isolamento relativo até recentemente, este concelho preservou algumas das tradições musicais mais arcaicas da Península Ibérica que partilha com as áreas vizinhas de Espanha. Os números 1 e 2 são exemplos das *danças dos paulitos*, ingrediente fundamental em várias romarias e festas locais. As referidas danças são normalmente executadas por oito homens ou rapazes divididos em quatro pares. Cada *pauliteiro* segura dois paus (aproximadamente 45 centímetros de comprimento) que percute ritmicamente, umas vezes um pau contra o outro, e outras vezes os dois paus contra os do seu par. Danças semelhantes encontram-se também nas áreas vizinhas de Espanha onde são conhecidos por *danzas de palos*. As danças individuais são designadas *laços*. Segundo António Mourinho, um estudioso das tradições do Nordeste, existem cerca de 60 *laços* (1984:479), caracterizados por coreografias e composições musicais distintas. Os *laços* são executados por um dos conjuntos instrumentais padrão dessa região, nomeadamente, o *gaiteiro* (*gaita-de-foles, caixa, bombo*),

e o *tamborileiro* (*flauta e tamboril* tocados pela mesma pessoa) (ver fotografias 1 e 2).

Embora a componente musical dos *laços* seja exclusivamente instrumental, a maioria tem uma letra que aborda temas ligados à religião, à agricultura, à caça, e à vida sentimental. As letras dos *laços* são normalmente memorizadas pelos músicos. Os *laços* são cantados pelo ensaiador na ausência dos músicos durante os ensaios dos *pauliteiros*. As letras são em mirandês (uma língua local) (Mourinho 1993), ou em castelhano, um facto que alguns estudiosos consideram como uma indicação da provável origem castelhana dos *laços* do Nordeste de Portugal (Mourinho 1984:483).

A origem das *danças dos paulitos* do Nordeste de Portugal foi atribuída às fontes gregas, romanas, e medievais, ou às “danças de espada” de outras partes da Europa (*ibid.*:458-69). Segundo A. Mourinho, a primeira referência escrita às *danças dos paulitos* no concelho de Miranda do Douro data do século XVII (*ibid.*:469).

Acutualmente, as *danças dos paulitos* são uma componente importante nas festas religiosas de várias aldeias no Distrito de Bragança, em particular, na *Festa do Santo Sacramento*, e nas festas em honra da Virgem Maria e da Santa Bárbara, na altura da ceifa nos meses de Agosto, Setembro, e Outubro. Em todas as festas em que participam, os *pauliteiros*, acompan-

hados pelos instrumentistas, desempenham funções rituais importantes, tais como liderar a procissão, recolher as contribuições para a festa, e dançar no adro da igreja.

Desde o princípio do nosso século, grupos formalmente estruturados foram constituídos em Miranda do Douro, e têm executado as *danças dos paulitos* fora do seu contexto tradicional, quer em outras áreas de Portugal, quer no estrangeiro (*ibid.*:474). Os músicos gravados nos números 1-5, são alguns dos mais proeminentes portadores da tradição da zona. Acompanham grupos formalmente estruturados (por exemplo, *Os Pauliteiros de Miranda*), e actuam nas festas de várias aldeias no Concelho de Miranda do Douro, e em Zamora (Espanha).

1. “Señor Mío”: *laço* (dança de paulitos), 1’43”

Póvoa (Miranda do Douro, Bragança)
Gaita-de-Foles: Paulino Pereira João
Caixa: Paulino José Raposo
Bombo: Domingos Alfredo Falcão

“Senor Mío” é um *laço* que foca o tema da penitência. É normalmente executado nas festas religiosas no adro da igreja. Tal como os outros *laços*, é caracterizado por uma estrutura musical aberta que consiste numa introdução padrão executada pela *gaita-de-foles* sem percussão, seguida de várias frases musicais curtas, repetidas e variadas segundo os requisitos rituais. O

laço termina com uma conclusão.

A *gaita-de-foles* representada nos números 1 e 2 consiste em três partes: um tubo melódico (*ponteiro*) com palheta dupla e oito furos, um bordão (*roncão*) com palheta simples, e um saco ou fole fabricado de pele de cabra ou de carneiro (ver fotografia 1). Este instrumento foi documentado em Portugal a partir do século XIV (Oliveira 1982:319). A sua utilização em ocasiões cerimoniais era geral no litoral do norte até Coimbra, e em todo o Nordeste. Presentemente, a *gaita-de-foles* está praticamente restringida ao Nordeste.

A *caixa* tem um diâmetro de ca. de 40 cm, uma altura de cerca de 23 cm, e duas peles. A pele inferior tem um ou dois bordões, geralmente de tripa. A *caixa* é suspensa de um gancho ligado à cinta através de uma correia, e toca-se com baquetas de pau (ver fotografia 1).

O *bombo* tem um diâmetro de ca. de 80 cm e duas peles que vibram livremente, produzindo uma sonoridade copiosa. É tocado com um bastão de cabeça larga almofadada de algodão. Para o texto completo cf. pg. 9.¹

2. “La Yerba”: *laço* (dança de paulitos), 1’16”

Mesmo local e executantes que no número 1

“La Yerba” é um *laço* que foca um tema agrícola, e é normalmente executado nas festas da ceifa. A sua estrutura é semelhante à dos

outros *laços*. Começa e termina com frases musicais padrão, e consiste numa frase musical repetida, algumas vezes com variações.

Para o texto completo cf. pg. 10.

3. *Repasseado* (dança mista), 2’38”

Mesmo local e executantes que nos números 1 e 2

O *repasseado* é uma categoria de danças mistas praticadas em todo o Distrito de Bragança. É caracterizado pela coreografia, pelo repertório musical, e pelas letras. Exige um mínimo de dois pares. O *repasseado* é dançado em todas as ocasiões festivas, em particular na época do Natal, e na romaria anual da Senhora do Naso (5-8 de Setembro) (Mourinho 1984:543).

Este exemplo tem uma estrutura simétrica que consiste em duas frases, cada uma repetida duas vezes. Esta sequência é repetida seis vezes num andamento regular. O número total de repetições varia consoante as necessidades rituais ou da actuação em palco.

4. “Os Passacalhes”: *ronda*, 1’12”

Constantim (Miranda do Douro, Bragança)
Grupo Instrumental de Constantim
Flauta e Tamboril: Vírgilio Cristal
Caixa: Luis Preto
Bombo: Aureliano António Ribeiro

O *passacalbes* (literalmente, passagem ou ronda pelas calles, ruas em castelhano) é executado por músicos que vão de casa em casa solicitando contribuições para a festa que se aproxima, e convidando os residentes da aldeia a participarem na procissão. Consiste em duas frases musicais curtas repetidas três vezes.

Os *passacalbes* e a *jota* (números 3 e 4) são executados pelo conjunto instrumental, designado *tamborileiro*, constituído por uma *flauta pastoril* e por um *tamboril*.

A *flauta pastoril* é uma flauta de bisel que mede 40 centímetros de comprimento, com um bocal de madeira, e três furos, dois na face superior e um na face inferior. É tocada com o polegar (furo na face inferior), o indicador, e o meio da mão esquerda (furos na face superior). A mão direita toca o *tamboril* com uma baqueta de madeira (ver fotografia 2). O *tamboril* é semelhante à *caixa*. Porém, tem duas cordas de bordão, uma em cada uma das peles.

5. *Jota* (dança mista), 1’22”

Mesmo local e executantes que o no número 4

A *jota* é uma dança mista que é executada em muitas das festas locais. A maioria das *jotas* têm letra própria. A *jota* apresentada nesta selecção consiste em três frases musicais repetidas.

6. “Os Soldados Violadores”:

romance, 5’28”

Duas Igrejas, (Miranda do Douro, Bragança)

Voz: Marta dos Anjos Martins Fidalgo

Em Portugal continental e insular, existe um vasto repertório de *romances* transmitidos oralmente, recitados ou cantados, geralmente sem acompanhamento instrumental. O romanceiro português é uma parte integral do romanceiro pan-hispânico, e está também ligado à balada pan-europeia. Embora o romanceiro tenha sido recolhido em todo o país, as regiões mais periféricas, tais como o Nordeste e os Açores, têm sido os seus principais repositórios. No distrito de Bragança, onde este *romance* foi gravado, o romanceiro é cantado nas festas religiosas, no convívio familiar à lareira, e como acompanhamento de trabalhos agrícolas tais como ceifas e malhas. Neste contexto, é cantado alternadamente por duas pessoas, ou dois grupos, ao longo do dia, durante horas fixas que correspondem às horas canónicas.

O *romance* gravado no número 6 descreve o rapto e a violação de uma rapariga. Diversas variantes deste *romance* foram recolhidos em várias partes do país incluindo os distritos de Bragança, Vila Real, Guarda, Viseu, Castelo-Branco, Coimbra, Lisboa, e Faro. O mesmo *romance* também foi recolhido na comunidade sefardita em Marrocos, bem como em várias regiões de Espanha, incluindo Extremadura,

Castela León, e as Asturias (Armistead e Silverman s.d.:37). Como é frequente no romanceiro hispânico, um fragmento de um outro *romance* (“Santa Iria”) é incorporado na versão aqui apresentada, nomeadamente, entre as linhas 26 e 36 (Menina em cas’ de seu pai ... Pão e sardinha salgada).²

Trata-se de um *romance* em forma estrófica em que uma frase musical, que corresponde a duas linhas textuais, é repetida ao longo do *romance*.

Para o texto completo cf. pg. 13.

III. CANTO RITUAL DO CENTRO LESTE: MONSANTO (No. 7-11)

Números 7-11 foram gravados na aldeia de Monsanto situada no Centro Leste de Portugal. O estilo musical representado por estas gravações caracteriza uma área geográfica mais vasta que corresponde aproximadamente ao Distrito de Castelo-Branco. Porém, os números 7-11 são específicos à *Festa do Castelo* de Monsanto, a festa local mais importante que se celebra anualmente entre os dias 3 e 5 de Maio. Trata-se de um acontecimento complexo que envolve aspectos religiosos, sociais, económicos, musicais, e gastronómicos (Carvalho e Oliveira 1985:75). Uma das componentes mais importantes da referida festa é a procissão na qual as senhoras que integram o

Rancho de Monsanto, acompanhadas pelo povo da aldeia, sobem um caminho íngreme até ao castelo no topo do monte, carregando um pote cheio de flores, cantando e tocando *adufes*. (Os números 7-11 representam uma parte do repertório cantado naquela ocasião). O pote de flores é lançado da muralha do castelo, acto que simboliza a libertação de Monsanto de um presumível cerco pelos soldados de Napoleão. Segundo uma lenda local, depois de um longo cerco, quando as reservas alimentares de Monsanto estavam a acabar, um Monsanto idoso teve a ideia de lançar uma bezerra cheia de trigo para o local onde os soldados estavam acampados. Segundo a lenda, pensando que Monsanto ainda tinha reservas alimentares abundantes, os soldados acabaram por desistir do cerco. Apesar do interesse desta lenda, é plausível que a *Festa do Castelo* seja um ritual de primavera de origem pagã, posteriormente cristianizado, funcionando o acréscimo da lenda do cerco como referente local (Buesco 1984:66; Carvalho e Oliveira 1985:132).

Apesar do seu relativo isolamento, a aldeia de Monsanto é conhecida por muitos portugueses por ter ganho o primeiro prémio no concurso da “Aldeia mais Portuguesa” organizado pelo Estado Novo em 1938. Segundo o regulamento do concurso, só podiam ser admitidas, as aldeias que oferecessem “... a maior resistência ... a decomposições e influências estranhas e o

estado de conservação no mais elevado grau de pureza ...” em várias componentes culturais, incluindo o canto, a música, a coreografia, o teatro, e as festas (Brito 1980:511-12). O concurso teve um impacto significativo sobre o povo de Monsanto, incentivando-o a preservar as suas tradições.

Os números 7-10 são cantados por oito mulheres, duas das quais também acompanham o canto tocando *adufes*. As referidas cantadeiras integram o *Rancho de Monsanto*, um grupo formalmente estruturado, fundado em 1938 a fim de participar no concurso da “Aldeia mais Portuguesa”. As mesmas mulheres também cantam informalmente em outras festas e romarias locais.

O *adufe* é um pandeiro bímembranofone quadrangular. No seu interior, são colocadas sementes ou pequenas soalhas, a fim de enriquecer a sonoridade. Os lados do caixilho medem aproximadamente 45 centímetros. Este instrumento foi introduzido entre os séculos VIII e XII pelos árabes (Oliveira 1982:393). Hoje, o *adufe* encontra-se essencialmente no centro leste de Portugal onde é executado exclusivamente por mulheres. O *adufe* é segurado pelos polegares de ambas as mãos, e pelo indicador da mão direita, deixando deste modo os outros dedos livres para percutir o instrumento (ver fotografia 3).

7. **“Divina Santa Cruz”:** *moda*, 2’21”
Monsanto (Idanha-a-Nova, Castelo Branco)
Rancho de Monsanto
Vozes: coro de mulheres
Instrumentos: 2 *adufes*

Esta é a canção que ocupa o lugar de maior destaque na *Festa do Castelo*, ao qual o texto tem várias referências. É cantada por um coro de mulheres acompanhado pelos *adufes* em momentos ritualmente significativos, tal como a procissão até ao castelo. A forma é estrófica; uma melodia é acompanhada por um ostinato rítmico executado pelos *adufes*.

Para o texto completo cf. pg. 17.

8. **“Lá Cima Ao Castelo”:** *moda*, 1’39”
Mesmo local e executantes que no número 7

Esta foi a segunda *moda* mais ouvida na *Festa do Castelo* de 1985 (Carvalho e Oliveira 1985:89). O texto inclui referências ao castelo, à componente gastronómica da festa, e integra igualmente um diálogo erótico entre um rapaz e uma rapariga. É em forma estrófica com refrão. Uma melodia é acompanhada por um ostinato rítmico executado pelos *adufes*.

Para o texto completo cf. pg. 18.

9. **“Marcelada”:** *moda*, 1’26”
Mesmo local e executantes que nos números 7-8

Marcelada na linguagem local significa a colheita de marcela, uma designação local para macela ou camomila. O texto também se refere ao castelo, e ao namorado. A estrutura é semelhante à das duas selecções prévias, sendo em forma estrófica com um refrão. A melodia é acompanhada pelo ostinato rítmico dos *adufes*.

Para o texto completo cf. pg. 20.

10. **“Arvoredo”:** *moda*, 2’01”
Mesmo local e executantes que nos números 7-9

Este texto refere-se a uma relação amorosa. A *moda* é em forma estrófica com um refrão. O ostinato rítmico dos *adufes* fornece uma base para a melodia.

Para o texto completo cf. pg. 22.

11. **Encomendação das Almas e Martírios: (Canto pelas Almas do Purgatório e pelos Martírios)**, 4’56”
Vozes: mesmo coro que nos números 7-10
Instrumentos: *campainha*

A *encomendação das almas* é uma prática cristã, provavelmente de origem pagã, ligada ao culto dos mortos. Trata-se de um repertório de

canções executadas durante a Quaresma para incutir piedade e compaixão pelas almas dos mortos a fim de os aliviar das penas do purgatório. A *encomendação* é geralmente executada à noite em lugares altos da aldeia, nas encruzilhadas dos caminhos, ou às portas dos cemitérios. A prática da *encomendação das almas* foi documentada em várias áreas de Portugal, e também no Brasil (Dias e Dias 1956a e b).

Em Monsanto, a *encomendação das almas* seguida da recitação do “Pai Nosso” e dos *Martírios* (um cântico de louvor a Jesus Cristo), é cantada durante a Quaresma, três, cinco, ou sete vezes, a partir da meia noite, às sextas feiras e aos domingos, em lugares fixos à volta da aldeia. A recitação do “Pai Nosso” que segue à *encomendação das almas* não está incluída nesta gravação.

Para o texto completo cf. pg. 23.

IV. MODAS PROFANAS E RELIGIOSAS DO BAIXO ALENTEJO: CUBA (No. 12-17)

A tradição do canto coral polifónico não acompanhado representada pelos números 12-17 floresce no Baixo Alentejo, e nas comunidades alentejanas migrantes na cintura industrial de Lisboa e Setúbal (CILS), para onde 30% da população do distrito de Beja migrou entre

1950 e 1970 (Amaro 1985).

Localmente designada pelo termo *cante*, esta tradição consiste num repertório de *modas*, versos rimados cantados polifonicamente, em forma estrófica, por grupos corais sem acompanhamento instrumental. Frequentemente, várias *modas* são cantadas com a mesma melodia.

Os praticantes do *cante* consideram distintos os repertórios e o estilo de execução das duas margens do rio Guadiana. Enquanto na margem direita, as *modas* são executadas num andamento lento e com uma ornamentação copiosa, na margem esquerda as *modas* tendem a ser silábicas, e são geralmente executadas num andamento mais rápido. As vilas de Cuba (onde os números 12-16 foram gravados) e de Serpa são consideradas por muitos alentejanos as “capitais musicais”, respectivamente, das margens direita e esquerda do Guadiana, dados os seus estilos musicais bem distintos, a riqueza do seu repertório, a excelente qualidade dos seus grupos corais, e o intenso envolvimento das suas populações no *cante* (Castelo-Branco 1992b: 550-552).

O *cante* alentejano é executado por grupos formal ou informalmente estruturados. Independentemente do seu tamanho, da sua formalidade, e do sexo dos seus membros, os grupos corais alentejanos dividem as suas partes vocais da forma seguinte: um cantor solo, o *ponto*, inicia a *moda* cantando as duas

primeiras linhas do texto. Segue-se um segundo solista, o *alto*, que canta uma parte da quadra, uma terceira acima do tom inicial do *ponto*. Finalmente, o coro, *baixos*, segue com a *moda* enquanto o *alto* continua a sua melodia ao qual acrescenta ornamentos. A parte do *alto* é considerada crucial para a interpretação do *cante*. Efectivamente, sem um *alto*, o *cante* alentejano não pode ter lugar, nem formal nem informalmente (*ibid.*:553). Alguns grupos corais têm dois *pontos* e dois *altos*.

No Baixo Alentejo, os grupos informalmente estruturados formam-se quando vários indivíduos reunidos no mesmo espaço, sem a intenção expressa de cantar, decidem iniciar o *cante*. O tamanho do grupo, o sexo dos seus membros, e a distribuição das partes varia, dependendo dos indivíduos presentes, e do contexto. Em encontros informais, um punhado de pessoas pode cantar à Alentejana desde que dois dos presentes possam desempenhar os papéis do *ponto* e do *alto*. No Baixo Alentejo, só os homens cantam nas tabernas. Homens e mulheres cantam em conjunto nos convívios informais, no contexto familiar, e durante alguns trabalhos agrícolas sazonais, tais como a vindima, e a apanha da azeitona (*ibid.*:553).

Os grupos corais alentejanos formalmente estruturados têm um nome oficial, um director, e um número fixo de membros que varia entre 15 e 30. Cantam em público com um traje inspi-

rado na indumentária utilizada no Alentejo no princípio do século XX. Até ao princípio da década de 1980, os grupos alentejanos formalmente estruturados eram constituídos exclusivamente por homens. As mulheres só cantavam em contextos privados, ou durante alguns trabalhos agrícolas. No entanto, nos anos 80, vários grupos corais alentejanos femininos foram constituídos no Baixo Alentejo (*ibid.*:554).

Os primeiros grupos alentejanos formalmente estruturados foram constituídos no final dos anos 20, e no princípio dos anos 30. Desde a revolução de 1974, o número de grupos corais alentejanos aumentou significativamente quer no Alentejo, quer nas comunidades alentejanas da CILS. Presentemente, existem aproximadamente sessenta grupos, divididos quase igualmente entre o Alentejo e as comunidades alentejanas da CILS. Estes grupos actuam nas festas e feiras locais, nos “encontros de coros alentejanos”, e em algumas festas religiosas e profanas nacionais, nas suas terras, em outras partes do Alentejo, e nas comunidades alentejanas da CILS. De um modo geral, os grupos corais alentejanos, têm sido um veículo importante para a preservação do *cante* alentejano, para a manutenção e a solidificação das relações entre alentejanos dentro e fora do Alentejo, e para a projecção de um símbolo importante da identidade alentejana. O *Grupo*

Coral ‘Os Ceifeiros de Cuba’, gravado nos números 12-16 (fundado em 1932), é um dos grupos mais proeminentes do Baixo Alentejo (*ibid.*) (ver fotografia 4).

12. “Ao Romper da Bela Aurora”: moda, 2’51”

Cuba (Cuba, Beja)

Grupo Coral ‘Os Ceifeiros de Cuba’

Ponto: Inácio Domingos Rendeiro Baptista

Altos: Manuel Martins e Francisco Cabaça

Coro: 20 homens

As letras das *modas* abordam muitos aspectos da vida no Alentejo incluindo a terra, o trabalho, a natureza, o amor, a migração, e a maternidade. Esta *moda* é executada num andamento lento, e no estilo florido característico da margem direita do Guadiana.

Para o texto completo cf. pg. 28.

13. “A Florentina”: moda, 1’33”

Mesmo local, *ponto*, e coro que no número 12

Alto: Francisco Cabaça

Esta *moda*, conhecida em todo o Alentejo, é cantada no estilo silábico e no andamento rápido característico da margem esquerda do Guadiana. A ornamentação vocal do *alto* é projectada claramente acima do coro. O tema do amor é central nesta moda que também tem

referências a algumas tarefas agrícolas.

Para o texto completo cf. pg. 29.

14. “A Margarida”: moda, 3’24”

Mesmo local e coro que nos números 12 e 13

Pontos: Inácio Domingos Rendeiro

Baptista

Ermilindo Galinha

Altos: Manuel Martins

Francisco Cabaça

Esta *moda*, cuja execução caracteriza-se pelo andamento lento, estilo melismático, e profusão de ornamentação no *alto*, é considerada uma das mais representativas do estilo da margem direita do Guadiana.

Para o texto completo cf. pg. 30.

15. “O Deus Menino”: moda, 4’49”

Mesmo local e coro que nos números 12-14

Ponto: Ermilindo Galinha

Alto: Manuel Martins

Esta *moda* religiosa, das mais conhecidas no Baixo Alentejo, celebra a época do Natal. Nesta gravação, é cantada no estilo florido característico da margem direita do Guadiana.

Para o texto completo cf. pg. 31.

16. "No Tempo da Primavera": moda, 2'24"

Mesmo local e coro e que nos números 12-15

Pontos: Ermilindo Galinha
Inácio Domingos Rendeiro
Baptista

Altos: Francisco Cabaça
Manuel Martins

Dois *pontos* e dois *altos* alternam uma interpretação florida desta *moda* representativa do estilo da margem direita do Guadiana. O texto foca a natureza alentejana.

Para o texto completo cf. pg. 32.

17. "Quais, Quais Oliveiras Olivais": moda, 1'26"

Mesmo local, coro e *ponto* que nos números 12-16

Esta *moda* é conhecida em todo o Alentejo. Embora neste exemplo esteja a ser cantada por um grupo da margem direita do Guadiana, é executada no estilo que caracteriza os grupos da margem esquerda. O texto destaca a ornitologia local.

Para o texto completo cf. pg. 33.

V. GUITARRADAS DE COIMBRA

(NOS. 18-21)

Números 18-21 são obras primas seleccionadas de um vasto reportório de

guitarradas, composições instrumentais normalmente executadas por um quarteto de *guitarras*. As *guitarradas* constituem uma parte da *canção de Coimbra*, uma tradição performativa lírica integrada na vida académica da universidade de Coimbra. Inclui géneros vocais e instrumentais, nomeadamente, o *fado*, a *balada*, e a *guitarrada*. Os protagonistas desta tradição são estudantes, professores, e antigos alunos da universidade de Coimbra. As suas execuções constituem uma parte importante dos rituais académicos anuais da Universidade de Coimbra.

O desenvolvimento da *canção de Coimbra* remonta à segunda metade do século XIX, altura em que o *fado* e a *guitarra* de Lisboa foram introduzidos em Coimbra por estudantes vindos da capital. Desde essa época, Coimbra tem desenvolvido uma tradição distinta de *fado* e de *guitarrada*, sintetizando vários elementos, incluindo a música tradicional trazida por estudantes oriundos de várias partes do país, o estilo do "bel canto" italiano, e, numa fase inicial, o *fado* de Lisboa. A *guitarra* e a *viola* são instrumentos centrais na *canção de Coimbra*, quer para acompanhar o *fado* e a *balada*, quer para executar as *guitarradas*.

A *guitarra*, ou *guitarra portuguesa*, é um cordofone da família do cistro com uma caixa de ressonância piriforme, seis ordens de cordas metálicas duplas, e dezassete trastes que corre-

spondem a três oitavas e meia. O braço termina por um cravelhame com voluta e com sistema de chapa de leque. É tocada com o polegar e o indicador, utilizando-se unhas postiças (Castelo-Branco 1994:131) (ver fotografia 5).

A *guitarra* resulta da adaptação local da *guitarra inglesa* que foi introduzida em Portugal na segunda metade do século XVIII, através da colónia inglesa do Porto. Por sua vez, a *guitarra inglesa*, terá evoluído a partir do cistro italiano (*ibid.*). Segundo a informação existente, nos finais do século XVIII, a *guitarra* era utilizada nos salões da burguesia do Porto, onde substituiu o cravo na execução de vários géneros de música, e no acompanhamento da popular *modinha*—um género de música erudita de salão—que se desenvolveu em Portugal e no Brasil no período entre meados do século XVIII e meados do século XIX (Castelo-Branco 1994:131-32; Oliveira 1982:216; Leite 1796). A *guitarra* foi difundida do Porto para Lisboa, onde foi igualmente utilizada nos salões burgueses da capital, e mais tarde adoptada para o acompanhamento do *fado* (Carvalho 1903:26-29, 32, 39, 45; Castelo-Branco 1994:131-32). Seguidamente a *guitarra* foi levada de Lisboa para Coimbra.

Actualmente, a *guitarra* está principalmente ligada ao *fado* de Lisboa e à *canção de Coimbra*. As *guitarras* de Lisboa e de Coimbra variam ligeiramente no seu tamanho, afinação,

e nos detalhes da sua construção. A *guitarra* de Coimbra tem uma caixa de ressonância maior e mais arredondada, e é afinada um tom abaixo da sua congénere de Lisboa. Estas características proporcionam às *guitarras* de Coimbra um som mais ressonante, que se adequa mais ao acompanhamento harmónico da *canção de Coimbra*. Os estilos de execução das *guitarras* de Lisboa e de Coimbra são distinguidos segundo critérios tais como a técnica de dedilhação, o vibrato (*gemido*), a forma de atacar e soltar as cordas, a ornamentação, o *tremolo*, e o tipo de sonoridade (Castelo-Branco 1994:129 e 132).

A *viola* tem seis cordas metálicas e corresponde à *guitarra espanhola* do século XVIII que foi introduzida em Portugal no princípio do século XIX e adoptada para acompanhar o *fado* (Ribeiro 1936:42-45). Inicialmente designada *viola francesa*, uma alusão aos seus exportadores, ou *violão*, uma referência ao seu tamanho grande (*ibid.*), é hoje referida apenas pelo termo genérico *viola* (Castelo-Branco 1994:133). Em Coimbra, a *guitarra* e a *viola* substituíram a *viola de arame*, uma *viola* popular com cinco cordas que foi utilizada para acompanhar a música vocal até as primeiras décadas do século XX (Simões 1974:83, 112, 116, 133-34).

A *guitarrada* é o único género exclusivamente instrumental na tradição da *canção de Coimbra*. As *guitarradas* são normalmente executadas por uma ou duas *guitarras*, accompan-

hadas por uma ou duas *violãs*. Uma das *guitarras* executa a melodia principal, e é acompanhada pelos outros instrumentos. A segunda *guitarra* executa um acompanhamento constituído por arpejos, e em alguns casos também contracantos. Estes são melodias curtas, ou figuras melódicas, inseridas entre as frases musicais principais da primeira *guitarra*. As *violãs* fornecem o suporte harmónico e rítmico das duas *guitarras*.

O *Quarteto de Guitarras de Coimbra* é o conjunto instrumental conimbreense mais proeminente (ver fotografia 5). Fundado em 1952, tem sido activo quer em difundir o repertório conimbreense tradicional, quer em introduzir um novo estilo representado pelas composições dos seus dois *guitarristas*, António Portugal e António Brojo (números 20 e 21).

18. Antero da Veiga (1866-1960)

“*Bailados do Minho*”: *guitarrada*, 2'36”
(Coimbra)

Quarteto de Guitarras de Coimbra

Primeira *guitarra*: António Brojo

Segunda *guitarra*: António Portugal

Viola: Luis Filipe

Viola: Humberto Matias

Antero da Veiga foi um *guitarrista* proeminente e compositor pioneiro da tradição instrumental de Coimbra. Realizou importantes recolhas de música tradicional rural, e incorporou

algumas das melodias recolhidas nas suas composições instrumentais. “*Bailados do Minho*” é uma das suas obras mais conhecidas.

19. Artur Paredes (1899-1980)

“*Variações em Ré menor*”: *guitarrada*, 2'58”

Mesmos executantes que o número 18

Artur Paredes foi talvez o *guitarrista* e compositor mais proeminente da tradição instrumental desta cidade, possuidor de um profundo conhecimento da tradição instrumental de Coimbra que herdou do seu pai (Gonçalo Paredes), e do seu tio (Manuel Paredes), ambos *guitarristas* proeminentes. Artur Paredes introduziu inovações nas técnicas de execução da *guitarra*, no estilo composicional, e na própria construção do instrumento. “*Variações em ré*” é uma das suas composições mais conhecidas. É interessante notar que esta composição termina com o padrão de acompanhamento característico do “*fado menor*”, um dos três “*fados clássicos*” de Lisboa (Castelo-Branco 1994:134).

20. António Portugal (1931-1994)

“*Valsa para o Tempo que Passou*”: *guitarrada*, 3'49”

Primeira *guitarra*: António Portugal

Segunda *guitarra*: António Brojo

2 *violãs*: mesmos executantes que nos números 18 e 19

António Portugal, recentemente falecido, foi um dos mais proeminentes *guitarristas* e compositores da sua geração. Desempenhou um papel importante quer na preservação e divulgação do repertório instrumental tradicional conimbreense, quer na criação de um novo estilo em que explora as várias potencialidades expressivas da *guitarra*.

21. António Portugal (1931-1994) e António Brojo (n. 1927)

“*Dueto Concertante*”: *guitarrada*, 2'51”

Mesmos executantes que nos números 18-20

Esta composição de autoria conjunta de dois dos mais proeminentes *guitarristas* e compositores da tradição coimbrã da segunda metade do século XX, representa uma nova abordagem do estilo de Coimbra. Estabelece-se um diálogo entre as duas *guitarras* através do qual a virtuosidade técnica é utilizada como veículo para a expressão lírica. Esta composição tem sido muitas vezes utilizada como trecho final nas actuações do *Quarteto de Guitarras de Coimbra*.

VI. CANÇÕES E DANÇAS DE GRUPOS FOLCLÓRICOS DO VALE DO TEJO E DO NOROESTE: RIACHOS, VIANA DO CASTELO, APÚLIA (No. 22-30)

Os números 22-30 são executados por três *ranchos folclóricos*, grupos formalmente estruturados de instrumentistas, vocalistas, e dançarinos que apresentam no palco revivificações de música, dança, e trajes, supostamente representativos das práticas locais do princípio do século XX. Os primeiros *ranchos folclóricos* apareceram em Portugal na segunda e terceira décadas do nosso século (Viana 1963). Estes agrupamentos foram utilizados pelo Estado Novo para promover uma imagem politicamente conveniente de Portugal, nomeadamente, a de um país predominantemente rural, com um povo feliz, e agarrado às suas tradições (Castelo-Branco 1991 e 1992a). Utilizando como pano de fundo, uma noção ideologicamente conveniente de “folclore”, o Estado Novo apoiou e orientou a formação de dezenas de *ranchos folclóricos* em todo o país. Desde a década de quarenta e durante alguns anos após a revolução de 25 de Abril de 1974, dada a sua associação com o regime anterior, a noção de “folclore”, e os *ranchos folclóricos*, tiveram uma imagem negativa. No entanto, gradualmente os *ranchos folclóricos* libertaram-se desta conotação com o regime anterior. Efectivamente, desde a década de 1980 os *ranchos folclóricos*

têm-se multiplicado. Alguns são instituições vitais nas suas comunidades, quer em Portugal, quer nas comunidades portuguesas em outras partes da Europa e das Américas.

22. Fandango (dança masculina), 3'18"

Riachos (Torres Novas, Santarém)

Rancho Folclórico 'Os Camponeses' de Riachos

Instrumentos: 4 *acordeões*, *clarinete*, *viola*, *cana*, *cântaro com abano*, *ferrinhos*

O *Rancho Folclórico 'Os Camponeses' de Riachos*, fundado em 1958, é um dos grupos proeminentes da área do Vale do Tejo, correspondendo aproximadamente ao distrito de Santarém. A componente instrumental deste *rancho* inclui 4 *acordeões* e 2 *ferrinhos*, instrumentos padrão em muitos *ranchos folclóricos*, um *clarinete*, uma *viola*, um *cântaro com abano* (um cântaro de barro que se segura sob o braço esquerdo, e em cuja abertura se bate com um abano de palha, ou de pele, com a mão direita), e uma *cana* (uma cana de cerca de 60 centímetros, cortada verticalmente aproximadamente até ao meio, de modo a formar uma batente que o tocador faz entrechocar).

O *fandango* é uma dança de origem espanhola. A música, em 6/8, é interpretada num andamento rápido. O *fandango* é um despique entre dois homens que dançam alternadamente, mostrando o seu virtuosismo para atrair as

atenções femininas (ver fotografia 6). A coreografia caracteriza-se por movimentos rápidos dos pés, enquanto o torso fica praticamente fixo. Em outras áreas do país, *fandango* designa uma dança mista com uma coreografia diferente.

O *fandango* gravado no número 22 consiste numa frase curta, repetida e transposta várias vezes. O fim é assinalado com uma cadência V - I.

23. "Valsa a Dois Passos" (dança mista), 0'50"

Mesmo local e executantes que no número 22

Uma dança mista em compasso ternário. O acompanhamento musical consiste numa frase musical constantemente repetida. Tal como no *fandango*, o fim da dança é marcado por uma cadência final de V - I.

24. "Verde Gaio de Cana" (dança mista), 0'48"

Mesmo local e executantes que nos números 22 e 23.

Uma dança de roda em compasso quaternário que também se encontra em várias regiões do norte de Portugal. O acompanhamento musical consiste em padrões melódicos curtos alternados com a percussão da *cana*.

25. "Todos me Querem": moda, 1'38"

Grupo Folclórico de Viana do Castelo
Viana do Castelo (Viana do Castelo)

Instrumentos: *viola*, *acordeão*, *cavaquinho*, *braguesa*, *ferrinhos*

Vozes: Coro Misto

Solistas: Ascensão Gaspar, Luis Peres
Cadilha, Vitor Sousa

O *Grupo Folclórico de Viana do Castelo*, fundado em 1976, tem tido um papel importante na recolha e divulgação das tradições do Noroeste, particularmente do litoral do Distrito de Viana do Castelo (ver fotografia 7).

A *moda* gravada no número 25, em forma estrófica com um refrão, é executada por uma cantadeira solo, um coro, e um conjunto instrumental. A elevada tensão vocal da cantadeira caracteriza o estilo vocal do Alto Minho.

Para o texto completo cf. pg. 43.

26. "Vira da Raia": moda, 1'50"

Mesmo local e executantes que no número 25

O *vira* é uma das danças mais antigas de Portugal, e é particularmente popular no Noroeste. O nome desta dança deriva do verbo virar, uma referência a um dos seus movimentos mais característicos. Em 6/8, o *vira* é normalmente acompanhado por um repertório vocal em forma estrófica, com ou sem refrão.

Existem inúmeras variantes do *vira*. Em algumas execuções, o cantor solo "manda" os dançarinos virar, gritando a palavra, "virou" entre algumas das quadras. Os textos das *modas* que acompanham o *vira* focam aspectos da vida rural, incluindo o amor, o namoro, o casamento, e a migração.

Algumas *modas* executadas sem dança, cuja estrutura do texto se assemelha à dos textos do *vira* dançado, são também designadas *vira*. É o caso do número 26, cuja o texto tem referências à tradicional animosidade entre os habitantes do Noroeste Português e de Castela.

Para o texto completo cf. pg. 45.

27. "Senhor da Serra": vira de filas (dança mista), 1'38"

Mesmo local e executantes que nos números 25-26

Solistas: Ascensão Gaspar e Vitor Sousa

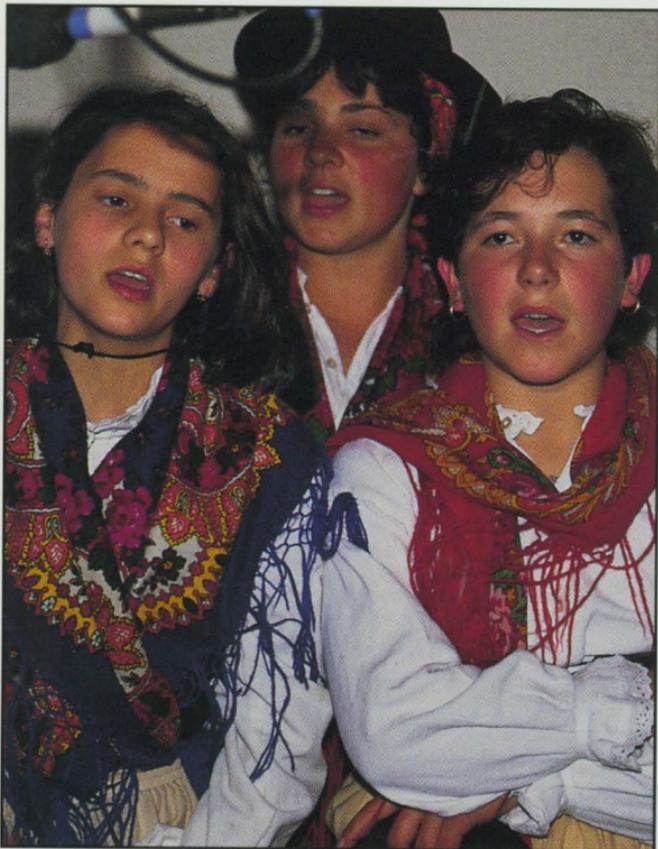
Um dos *viras* mais conhecidos no distrito de Viana do Castelo. Os dançarinos dançam com socas, acrescentando um novo elemento de percussão ao conjunto instrumental.

Para o texto completo cf. pg. 46.

28. "Vira Geral" (dança mista), 1'02"

Mesmo local e executantes que nos números 25-27

O *vira geral* é normalmente a dança com a



Smithsonian
Folkways

Smithsonian/Folkways Recordings
Center for Folklife Programs and Cultural Studies
955 L'Enfant Plaza, Suite 2600
Smithsonian Institution
Washington DC 20560

© 1994 Smithsonian/Folkways Recordings

LISBOA 94



CAPITAL
EUROPEIA
DA CULTURA

Photograph/Fotografia: Elise Ralston