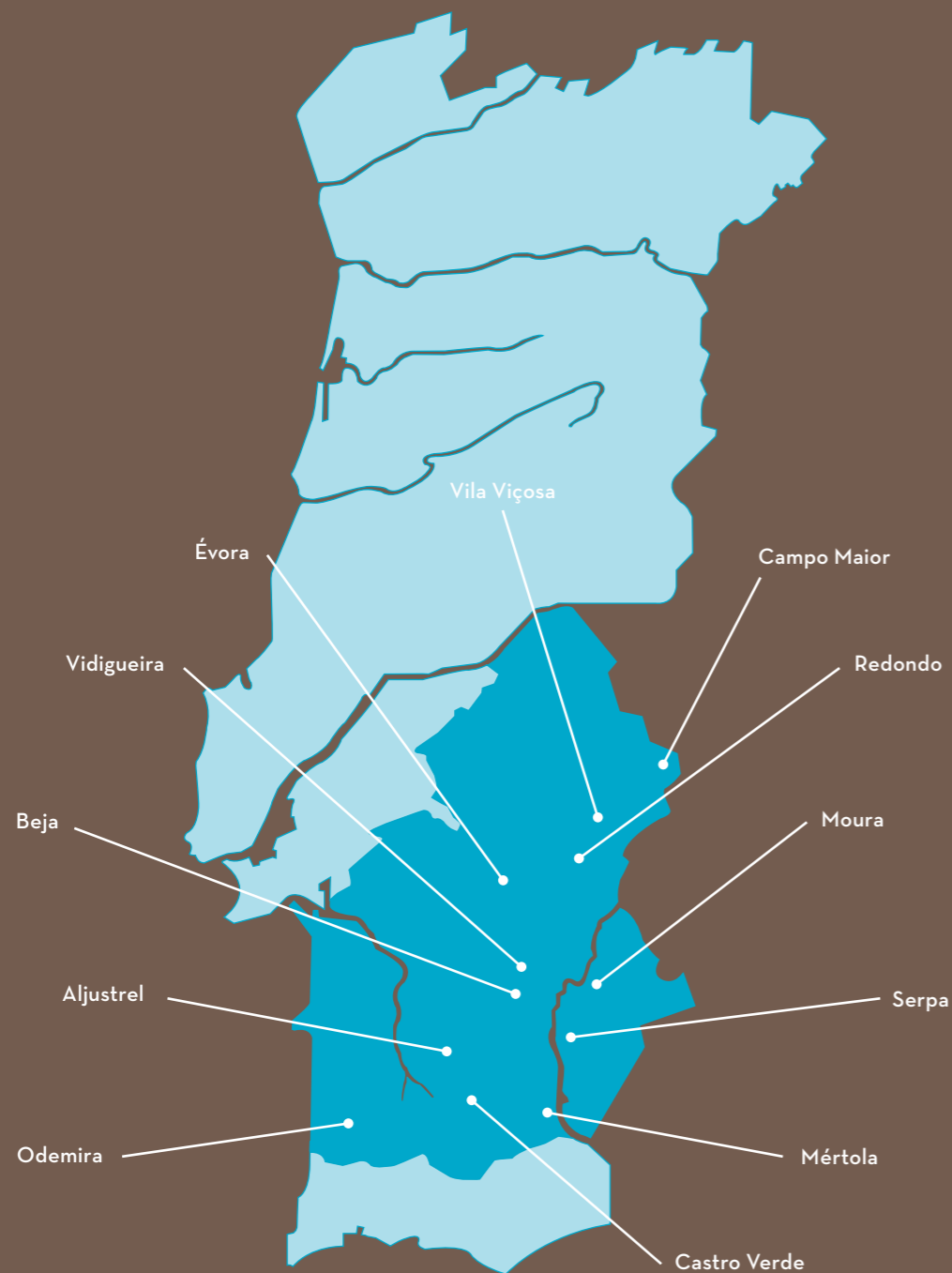


**Alentejo: Vozes  
e Estéticas em 1939/40.  
Edição Crítica  
dos Registos Sonoros  
realizados por  
Armando Leça**

Coordenação / Coordination **Maria do Rosário Pestana**

The Alentejo: Voices  
and Aesthetics in 1939/40.  
A critical edition  
of Armando Leça's  
sound recordings



## Introdução

### Introduction

Maria do Rosário Pestana

2 - 19

### Armando Leça no Alentejo: Itinerários e levantamentos de um músico caminheiro (1912-40)

Armando Leça in the Alentejo  
Region: Itineraries and collections  
from a musical journey (1912-40)

Maria do Rosário Pestana

20 - 45

### A Digitalização da Coleção Armando Leça: Revelando Tesouros Escondidos da Música Popular Portuguesa

The Digitisation of the Collection  
Armando Leça: Revealing Hidden  
Treasures of Portuguese Folk Music

Nadja Wallaszkovits / Friedrich Engel

46 - 69

### Grupos de Cante Alentejano: um Retrato a partir de dois Inquéritos Extensivos (1998 e 2013)

Cante Singing Groups:  
a Portrait from two Extensive  
Surveys (1998 and 2013)

Maria João Lima

70 - 93

### A Memória Sonora do Alentejo nos registos de Armando Leça

Sounds of Memory: Armando Leça's  
Sound Recordings from Alentejo

Salwa Castelo-Branco

94 - 101

## Referências Bibliográficas

### Bibliography

102 - 103

### Notas de campo de Armando Leça: Transcrições poéticas e fotografias

Armando Leça fieldnotes: lyrics and  
photographs

104 - 181

### Índice de gravações sonoras, transcrições poéticas e imagens

List of sound recordings,  
poetic transcriptions and images

182 - 185

### Palavras do Presidente e do Vereador da Cultura da Câmara Municipal de Matosinhos

Words by the Mayor  
and Alderman for Culture,  
Matosinhos City Hall

186 - 187

### Colaboradores

Contributors

188 - 189

### Agradecimentos

Acknowledgements

190

## Introdução

*Alentejo: Vozes e Estéticas em 1939-40. Edição crítica de Registos Sonoros de Armando Leça* é um estudo documentado com suportes áudio que resulta do contributo de diferentes autores. Integra um conjunto de publicações realizadas no âmbito do projeto de investigação sobre práticas de cantar em coro em Portugal intitulado “A música no meio’: o canto em coro no contexto do orfeonismo (1880-2012)”, patrocinado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia.

Esta publicação centra-se nas “províncias” do Alto e Baixo Alentejo, situadas no centro-sul de Portugal continental, as quais, segundo o VII *Recenseamento Geral da População*, realizado em 1940, acolhiam 10,2% da população nacional distribuída por 29,8% da área do continente português (INE 1940).

As gravações sonoras incluídas neste livro foram efetuadas em 1939 e 1940 pelo compositor e folclorista Armando Lopes Leça (1891-1977) e fizeram parte da primeira coleção sonora de música de matriz rural extensiva ao continente português. O Alentejo foi a região onde A. Leça gravou pela primeira vez grupos de trabalhadores rurais que reproduziram práticas corais tal como eram cantadas em contexto espontâneo e grupos corais (com ensaios dirigidos por um maestro). Foi também nesta região que surgiu em Portugal um dos primeiros orfeões<sup>2</sup>. Algumas das gravações de A. Leça revelam o impacto das estéticas eruditas do orfeonismo, herdeiras da música artística ocidental, sobre as estéticas vocais que guiavam o *cantar a vozes* em contexto rural: o contraste entre o número de vozes graves e agudas foi substituído pela procura de homogeneidade do número de vozes de cada naipe; as múltiplas vocalidades que exclamavam no cantar a vozes foram reduzidas a timbres homogêneos e a vozes macias (cf. Pestana 2014a).

Este livro pretende dar a conhecer essas diferentes estéticas e contribuir para o conhecimento das transformações dos comportamentos expressivos que ocorreram em Portugal em torno da prática de cantar em coro.

### Entre o orfeonismo e a institucionalização do folclore

O projeto que enquadra esta edição compreendeu o canto orfeónico como uma prática musical, social e política distinta das práticas emergentes de cantar a vozes, que ocorrem, por exemplo, em certos contextos rurais. Na categoria canto orfeónico incluímos os grupos corais designados “orfeões”. Mas não só. Foram integrados na análise os grupos de homens, mulheres e/ou crianças que, fora do currículo escolar ou do contexto religioso, ensaiam um repertório coral pré-definido sob a direção de um regente ou ensaiador, com a finalidade de ser apresentado em público.

O canto orfeónico foi institucionalizado em Portugal em finais do século XIX como um dispositivo para “uma nova era” (Braga 1881, 163) ansiada e desencadeada por certas elites intelectuais e cosmopolitas, maioritariamente

## Introduction

*Alentejo: Voices and Aesthetics in 1939-1940. A Critical Edition of Armando Leça's Sound Recordings* is a book, accompanied by support audio recordings, that integrates the contributions of different authors. This represents one of the results of a research project studying choral singing practices in Portugal under the title “Music in-between: the *orfeonismo* movement and choral singing in Portugal (1880-2012)” sponsored by the Portuguese Foundation for Science and Technology.

This publication focuses on the Alto and Baixo Alentejo “provinces”<sup>1</sup>, situated in the south-central area of continental Portugal. According the 8<sup>th</sup> General Population Census in 1940, those regions were home to 10.2% of the national population distributed over 29.8% of the land area of continental Portugal (INE 1945).

The sound recordings included in this book were recorded in 1939 and 1940 by the composer and folklorist Armando Lopes Leça (1891-1977) as part of the first sound collection of traditional rural music which encompassed all of continental Portugal. The Alentejo was the region where Armando Leça first recorded groups of rural workers who reproduced choral practices as they were sung in their everyday lives, and choirs (with rehearsals and a formal conductor). This region was also the site where one of the first institutionalised choirs emerged in Portugal under the *orfeonismo* movement<sup>2</sup>.

Some of the Armando Leça records reveal the impact of the urban aesthetics of *orfeonismo* (the inheritor to Western Art music) over the vocal aesthetics that guided the traditional musical practices of multipart singing: the contrast between the number of lower and higher voices was mitigated by the search for homogeneity between the number of voices/parts; the expression of different vocalities was replaced by homogeneous timbres and soft voices (see Pestana 2014 a).

This book aims to convey these different aesthetics and contribute to knowledge on the transformation of expressive behaviours in Portugal within the framework of the late 1930s.

### In-between orfeonismo and the folklore institutionalisation

The framework of this edition is a project based on the idea that *canto orfeónico* (Orpheus singing) is a musical, social and political practice, which is distinct from the polyphonic singing that emerges in certain rural contexts. The *canto orfeónico* refers to the choral singing that is cultivated by choirs called *orfeões*. But not this alone. In fact, our study has additionally comprised practices of choral singing by groups of men, women and/or children, who regularly rehearse, with the aim of presenting their work in public, a predefined repertoire under the direction of a conductor or a rehearser. This practice was institutionalised in Portugal as a device that simultaneously expressed and contributed to a “new era” (Braga 1981, 163), which was craved and triggered by certain intellectual and cosmopolitan elites.

comprometidas com o ideário republicano.

Não terá sido por acaso que o orfeão mais antigo em Portugal, o Orfeon Académico de Coimbra (OAC), foi fundado por académicos num contexto político de “renascimento” da nação portuguesa (*Ibid.*, 164), em torno de um evento nacionalista e de perfil republicano: as comemorações do tricentenário da morte do poeta Luís de Camões, em 1880. Esse orfeão, dirigido pelo estudante João Arroio, foi seminal, tendo sido replicado noutros contextos. A título de exemplo, refiro o Orfeón 1.º de Setembro organizado na vila de Seia, em 1895, pelo estudante de Direito Luís Pinto de Albuquerque e o Orpheon de Serpa, em 1907, dirigido pelo ex-estudante de Coimbra, Domingos Pulido Garcia.

Nos anos que se seguiram, o orfeão foi um dos veículos propostos por intelectuais para disseminar “os cantos nacionais” e assegurar a permanência da individualidade portuguesa (Ramos 1892, XXVI-III). Tudo isto, porque se acreditava que o canto orfeónico contribuía para a saúde, afastava dos vícios e inscrevia na memória de cada um dos portugueses os factos que narrava (Frondoni 1883, 11). A eficácia da institucionalização do canto em coro no cumprimento de todos esses objetivos fora observada por aqueles promotores em países da Europa central. Bastava, então, importar o modelo e aplicá-lo a Portugal. Mas, conforme os próprios mentores do programa repetidamente frisaram, para tal, era necessário que em paralelo se trabalhasse no “levantamento do génio colectivo” (Ramos 1892, XX), na sua transcrição musical e na edição de cancioneiros e de composições para coro. Este facto é particularmente interessante, uma vez que nesses anos, em Portugal, persistia uma ampla tradição de cantar a duas e três vezes reais em contextos rurais. Na verdade, as gravações etnográficas feitas por Armando Leça documentam essas práticas cantadas por homens, mulheres e crianças, de norte a sul de Portugal. Assim como acontecera em França, o modelo de cantar em coro designado “orfeão” foi disseminado em Portugal com os argumentos de que “civilizava” as classes trabalhadoras – um termo eufemístico que, segundo Jacques Rancière foi usado para referir a tentativa de “domesticação” e controlo da crescente classe trabalhadora urbana (Rancière 2003). Em finais do século XIX, início do século XX, o orfeão dava corpo à utopia laica, moderna, de civildade e progresso, propiciando a experiência de uma humanidade partilhada pela “Arte” (pela realização das “grandes obras” dos “grandes compositores”), com os cidadãos das nações cultas. Paralelamente, o orfeão tecia uma comunidade nacional homogénea ao incorporar e disseminar as canções que supostamente definiriam as idiosincrasias do “ser português”. O orfeão contribuiu para difundir valores como “civildade” e “nação” e para a imposição de estéticas das elites ilustradas, uma minoria da população portuguesa. A nação, a arte e a civildade constituíram a nova tríade venerada sob a batuta do maestro.

A investigação feita no âmbito do projeto “A música no meio’: o canto em

It is not a coincidence that the oldest *orfeão* in Portugal, the *Orfeon Académico de Coimbra*, was founded by members of the university in the political context of the “rebirth” of the Portuguese nation (*Ibid.*, 164) and amidst a nationalist and republican event: the commemoration, in 1880, of the tercentennial anniversary of the death of the Portuguese poet Luís de Camões. This particular *orfeão*, conducted by the student João Arroio, was truly seminal and therefore replicated in other contexts. As an example there is the *Orfeón 1.º de Setembro*, which was organised in the village of Seia in 1895 by Luís Pinto de Albuquerque, a Law student, or even the *Orpheon de Serpa*, which was created in 1907 by Domingos Pulido Garcia, who was a former student of the University of Coimbra.

In the years that followed, the *orfeão* was one of the means, suggested by intellectuals, to disseminate “national songs” and thus ensure the permanence of the Portuguese individuality (Ramos 1882, XXVI-III). This happened because, at the time, it was common belief that the *canto orfeónico* would contribute to good health, would keep people away from addiction and would inscribe, on the memory of the Portuguese, the facts that it narrated (Frondoni 1883, 11). The efficiency of the *orfeão*, as an institution, to fulfil these objectives, had been observed by the aforementioned promoters in other countries in Central Europe. It would thus be just a matter of importing the model and applying it to Portugal. But, as the mentors of the programme themselves repeatedly pointed out, a “survey of the collective genius” would have to be conducted at the same time (Ramos 1882, XX) in order to allow for the transcription and edition of popular songbooks and compositions for choral singing.

This fact is particularly interesting, since in those years the tradition of singing in two or three real voices still persisted in Portugal, in rural contexts. In truth, the ethnographic recordings made by A. Leça document those singing practices by men, women and children, from the north to the south of Portugal. As had happened in France, this model of singing in a choir called *orfeão* was disseminated in Portugal on the grounds that it “civilised” the working classes – a rather euphemistic expression which, according to J. Rancière, was used to refer to the attempt to “domesticate” and control the increasing urban working class (Rancière 2003). By the end of the 19<sup>th</sup> century, beginning of the 20<sup>th</sup> century, the *orfeão* substantiated a lay, modern utopia, one of civility and progress, offering the experience of a humanity shared by “Art” (through the realisation of the “grand works” of the “grand composers”) with the citizens of the cultured nations. At the same time, the *orfeão* weaved a homogeneous national community by incorporating and disseminating the songs that supposedly defined the idiosyncrasies of “being Portuguese”. The *orfeão* contributed to promote values such as “civility” and “nation” and to assist in the imposition of the aesthetics of the learned elites, a minority of the Portuguese population. Nation, art and civility composed the new triad that was to be venerated under the baton of the conductor.

The research conducted within the framework of this project indicated that this

coro no contexto do orfeonismo (1880-2012)” revelou que esse modelo/programa transnacional de fazer música e expressar ideias, paradoxalmente, inspirou um largo projeto nacionalista, que conluiou etnógrafos e folcloristas na institucionalização de grupos corais e na seleção, registo e performance de um suposto lastro de nacionalidade ainda preservado dos ventos de mudança, graças aos contrafortes das serranias<sup>3</sup>. Na verdade, a investigação revelou ainda que, ao longo do tempo, os maestros e compositores de música coral tiveram um papel significativo no processo de documentação de música de matriz rural. A confluência desses papéis – etnografia, composição e regência – enfatizou a relevância do orfeão no fazer e refazer da “música portuguesa” durante mais de cem anos<sup>4</sup>.

### O orfeonismo na vila de Serpa (1907-1940)

A vila de Serpa é ilustrativa do processo na primeira metade do século XX. Apesar de a prática de cantar a vozes, sem maestro ou ensaiador, ser recorrente nessa localidade, o ex-acadêmico Domingos Pulido Garcia tomou a iniciativa de organizar um grupo coral ao qual chamou Orpheon de Serpa. Segundo Michel'angelo Lambertini que presenciou a primeira apresentação pública do orfeão nas festas do São João, o repertório incluía números do folclore local. Todavia, o Orpheon de Serpa cantava também obras de compositores de música erudita. Esta constatação foi posteriormente corroborada por um dos elementos desse Orpheon. Segundo Satiro Cuiça

Cantaram compositores como Wagner e Verdi. Cantava em italiano, francês, Espanhol, e cantavam tudo de ouvido uma vez que a maior parte dos elementos era analfabeta. Cantavam a quatro vozes porque os sopranos eram cantados por rapazes. Algumas pessoas pensam que se tratava de um “coro Alentejano” mas não era. O Dr. Pulido Garcia tinha treino orfeônico que adquirira enquanto elemento do orfeão Académico de Coimbra (entrevista Torrão, 2014).

Este orfeão integrou cerca de 100 elementos masculinos provenientes de diferentes sectores da sociedade de Serpa, organizados em diferentes naipes (Lambertini, *A Arte Musical*, Junho de 1907).

Nove anos depois, o Delegado do Procurador da República Francisco Menano, outro ex-elemento do OAC, fundou outro orfeão em Serpa, agora constituído por um coro misto com “20 senhoras e 30 rapazes (...) da melhor sociedade local” (*Porto Crítico*, 19 de Agosto de 1916, 3). Depois de três meses de ensaios o orfeão apresentou-se num recital de angariação de fundos para o Hospital da Misericórdia daquela localidade. O programa incluiu um “Choral” de J. S. Bach; o “Coro dos Caçadores” do *Freischütz* de C. M. von Weber's; “Les Titans” de C. Saint-Saëns; o “Hino à noite” de Beethoven; o “Coro dos Soldados” de *Les Huguenots* de G. Meyerbeer's; o “Coro dos Pastores” da *Serrana* de A. Keil; e a “Canção da nossa Terra” de António Joyce, um dos maestros do Orfeão Académico de Coimbra.

No início dos anos 1940, o filarmónico Francisco Torrão (n. Serpa, 1919; m. Serpa, 1959)<sup>5</sup> reorganizou o orfeão masculino de Pulido **Valente**.

transnational model/programme of making music and expressing ideas paradoxically inspired a vast nationalistic project. This project involved the participation of ethnographers and folklorists in the institutionalisation of choral groups and selection and transcription of a supposed ballast of nationality, which is still to be found preserved from change thanks to the foothills of the mountain ridges.<sup>3</sup> In fact, the research has also indicated that, over time, the conductors and composers of choral music played a pivotal role in the process of documenting popular rural music. The convergence of those roles – ethnography, composition and music direction – emphasises the relevance of the *orfeão* in the making and remaking of Portuguese music for over more than a hundred years (see Pestana 2014 a).<sup>4</sup>

### The Orfeonismo in the village of Serpa (1907-1940)

The case of Serpa is illustrative of the process at large. Although the practice of singing in voices/parts, without a conductor or a rehearser, was common in the village, the former academic Domingos Pulido Garcia took the initiative of organising a choral group which he called *Orpheon de Serpa*. According to Michel'angelo Lambertini who witnessed the event, the repertoire included local folklore numbers (*Ibid.*). However, an examination of Pulido Garcia's private archive allowed us to conclude that the *Orpheon de Serpa* also sung works by composers of classical music. This finding was ultimately confirmed by one of the members of that same *Orpheon*. According to Satiro Cuiça, they sung in Italian, French, Spanish, and sung everything by ear as almost all of them were illiterate:

They sung in four voices with the sopranos sung by boys. Some people think this was an “Alentejo choir” but it was not. Dr. Pulido Garcia had the *orfeonic* [choral singing in the context of the *orfeão*] training he had received when part of the *Orfeão Académico de Coimbra* during his years spent studying at the University of Coimbra. My father, Francisco Maria Torrão, learned music at the *Colégio de Nossa Senhora de Guadalupe* (College of Our Lady of Guadalupe), which had worked in parallel with the Serpa Seminar since the declaration of the Republic (interview with Torrão, 2014).

The *orfeão* was structured into different parts and contained almost 100 male members, most of them being peasants (Lambertini, *A Arte Musical*, Junho de 1907).

Nine years later, Francisco Menano, another former member of the *Orfeão Académico de Coimbra*, who was in Serpa working as the *Delegado do Procurador da República* (Public Prosecutor Delegator), founded another *Orfeão*, now with a mixed choir with “20 ladies and 30 boys [...] from the best local society” (*Porto Crítico*, August 19<sup>th</sup> 1916, 3). After three months of rehearsals, the *Orfeão* presented a recital to raise funds for the Mercy Hospice of Serpa. The programme included a “Choral” by J. S. Bach; “Hunters Chorus”, from C. M. von Weber's *Freischütz*; “Les Titans” by C. Saint-Saëns; Beethoven's “Hymn to the Night”; G. Meyerbeer's “Chorus of soldiers” from *Les Huguenots*; the “Chorus of Shepherds” from the opera *A Serrana* by the Portuguese composer A. Keil; and the “Song of our land” composed by António

O caso atrás descrito é ilustrativo do processo de institucionalização de práticas corais em Portugal: trata-se de um fenómeno urbano de intervenção na esfera pública, inaugurado nas primeiras décadas do século XX por homens maioritariamente jovens ilustrados (no caso de Serpa foram duas figuras formadas na Universidade de Coimbra), através: (1) de um repertório laico onde confluem ideias sobre a nação e o mundo civilizado e progressivo (representadas, respetivamente, pela tradição oral local e por uma linhagem de compositores da música erudita); (2) de uma performance por um coro equitativamente dividido em naipes sob a batuta de um maestro. Antes mesmo de se configurar como um movimento social, o que viria a acontecer após a instauração da República, em 1910, o orfeonismo integrou estratégias de transformação tanto da ordem política (monárquico-cristã) como da própria sociedade portuguesa, veiculando a ficção de uma sociedade homogénea, sincronizada e uniforme, construindo uma identidade coletiva de base territorial, reformulando os comportamentos expressivos dos portugueses e mobilizando as suas audiências - do mais ilustre ao anónimo cidadão - para a praxis política. Na segunda e terceira década do século XX, o orfeonismo espalhou-se a todos os centros urbanos, tendo sido agora assumido por empregados, pequenos comerciantes, oficiais do Estado, entre outros sectores emergentes da sociedade portuguesa (Cf. Pestana 2011). Como referi atrás, os resultados da investigação revelam que em Portugal o movimento designado orfeonismo se cruzou com processos de construção da identidade nacional e de documentação de música matriz rural. Este movimento serviu-se de tradições musicais para tecer um imaginário coletivo ao mesmo tempo que auto-legitimava a sua própria identidade (através da construção de uma linhagem simbólica). O orfeão serviu ainda de modelo à folclorização (aliás são inúmeros os orfeões que criaram internamente um rancho folclórico, na viragem de 1920 para 1930): na figura tutelar do maestro/ensaiador; na distinção entre os momentos de ensaio e de apresentação; na objectivação de um repertório; e na organização prévia de um programa.

Quando A. Leça iniciou o levantamento etnográfico em 1939, o orfeonismo encontrava-se num processo de resignificação sob a crescente e vigilante tutela do regime autocrático do Estado Novo (1933-1974), numa ação concertada com a Igreja Católica (Pestana 2014a). Nestes anos, perdia o poder de participação cívica e de instrução, a favor da moralização dos comportamentos dos “populares” e da retenção e controlo da vida social.

A coleção de A. Leça é reveladora do alastramento do orfeonismo às escolas públicas. Leça gravou alguns grupos corais constituídos por estudantes que tinham ensaiado um repertório musical rural sob a batuta do maestro. Na região do Alentejo, tal aconteceu com o Orfeão da Escola Industrial Gabriel Pereira, em Évora e com o Orfeão do Instituto Politécnico, em Moura<sup>6</sup>. Estes exemplos constituem as primeiras gravações sonoras etnográficas da prática de

Joyce, one of the conductors of the *Orfeão Académico de Coimbra*.

At the beginning of 1940 (see Image 2), the philharmonic Francisco Maria Torrão (b. Serpa, 1919; d. Serpa, 1959)<sup>5</sup> reorganised Pulido Valente's male *orfeão* with four voices/parts (interview Torrão 2014).

The case I described here proves illustrative of the process of institutionalising choral practices in Portugal: it is an urban phenomena of intervention in the public sphere, brought about in the early decades of the 20<sup>th</sup> century by young men of education (in the case of Serpa town, two Coimbra University graduates), through (1) a musical repertoire where ideas about the nation and the civilised and progressive world (respectively represented by local traditions and a lineage of Art music composers) converge; and (2) a performance by an equitably divided choir under the baton of a specialised conductor, and (3) the display of synchronised and homogeneous behaviours.

Even before configuring itself as a cultural movement, which took place in the wake of the founding of the Republic in 1910, *orfeonismo* integrated strategies for transforming both the political order (monarchical-Christian) and Portuguese society by proposing the fiction of a synchronised and homogeneous society, constructing a territorial based collective identity, reformulating the expressive behaviours of the Portuguese and mobilising audiences for a political praxis, from the illustrious to the anonymous citizen (see Pestana 2014). In the second and third decades of the 20<sup>th</sup> century, *orfeonismo* spread to the urban centres and here it was taken up by employees, shopkeepers, state officials among other emerging classes. The research findings reveal that in Portugal the social movement designated as *orfeonismo* represented a crossover between building processes of national identity and traditional music documentation. This movement drew on musical traditions to weave a collective imaginary while also self-legitimising its identity (building a symbolic lineage). The *orfeão* has also served, in a variety of manners, as a model to folklorisation (many *orfeões*, at the turn of the 1920s to the 1930s, actually created their very own folk dance group): with regard to the tutelary figure of the conductor/rehearser; in the distinction between the moments of rehearsal and public presentation; in the objectivation of a repertoire; and in the previous preparation of a programme.

When Armando Leça initiated his ethnographic survey in 1939, *orfeonismo* was undergoing a process of re-signification under the increasingly watchful tutelage of the autocratic regime of the *Estado Novo* (1933-1974) successfully interconnected with the moralising actions of the Catholic Church (Pestana 2014 a). During these years, *orfeonismo* lost the driving power of instruction and civic participation to the moralisation of the “popular” behaviours and the retention and control of social life.

The *orfeonismo* also spread to public schools as demonstrated by the Armando Leça collection. He recorded some choral groups constituted of students, who had rehearsed a specific local rural repertoire under the baton of the school *orfeão*

cantar em coro no contexto do orfeonismo, em Portugal. A coleção documenta: (1) a apropriação pelo orfeonismo de tradições locais; (2) o processo de institucionalização do folclore, como aconteceu com o Grupo de Mineiros de Aljustrel, ensaiados por Henrique Albino; (3) canções tradicionais ensaiadas por grupos de trabalhadores e artesãos locais sob a orientação de um agente local; (4) práticas musicais realizadas por grupos espontâneos de trabalhadores rurais, de que são exemplos os registos efetuados em Campo Maior. Em comum estas gravações partilham a circunscrição do seu repertório às tradições musicais do lugar dos grupos que foram gravados. A coleção revela as interseções que ocorreram no final da quarta década do século XX entre o orfeonismo, o processo de documentação de música matriz rural e o processo de institucionalização do folclore.

### A(s) voz(es) em performance

Na tradição académica musicológica a voz tem estado oculta por detrás da palavra. Se a musicologia abordou à exaustão géneros e práticas em que a voz conquistou uma centralidade inquestionável, fê-lo referindo-se aos textos e contextos em que ela ganhou expressão. A invisibilidade/inaudibilidade da voz é gritante nos estudos sobre música, facto que pode dever-se a um processo de racionalização da música, no âmbito do seu estudo científico, que começou com Max Weber, no final do século XIX. Se a voz foi relegada pelos estudos musicológicos para um segundo plano, durante mais de um século, nas últimas décadas o seu estudo vem a ser reivindicado por diferentes autores.

No âmbito da etnomusicologia destaca-se o projecto liderado por Alan Lomax designado *Cantometrics* que pretendia cartografar as vocalidades que, na sua perspetiva, correspondiam a determinadas culturas. Este exercício passou pelo refinamento, ou sensibilidade, da parametrização do canto à escala planetária, segundo 37 itens supostamente capazes de classificar todos os estilos vocais. Todavia, é sabido da redução da análise a aspetos quantitativos, com o inegável prejuízo de variáveis inerentes ao sujeito e à cultura.

Nas últimas décadas a discussão em torno da voz tem conquistado diferentes áreas disciplinares. Para Paul Zumthor a voz terá um carácter incomensurável, uma vez que é uma “totalidade, indefinível e não objectivável”, que compreende dimensões como a vocalidade, a corporalidade, a teatralidade (Zumthor 1997, 10 e 11 cit. in Travassos 2008, 116). O conceito vocalidade situa a voz num campo relacional, sujeita a contingências sociais e históricas. Enfatizando a unicidade da voz e a sua dimensão ôntica, a filósofa Adriana Cavarero sustenta que “a voz pertence ao vivente, comunica a presença de um existente em carne e osso, assinala uma garganta, um corpo particular” (Cavarero 2011, 207). A autora sublinha a marginalização da voz pela filosofia ocidental, sustentado por sua vez que esta já pertence à esfera genética do sentido, a qual antecipa o

conductor. In the Alentejo region, this happened in Évora with the *Orfeão da Escola Industrial Gabriel Pereira* (Choir of the Gabriel Pereira Industrial School) and in Moura, with the *Orfeão do Instituto Politécnico* (Choir of the Polytechnic Institute)<sup>6</sup>. Those examples are the very first ethnographic sound recordings of the practice of singing in chorus within the *orfeonismo* context in Portugal. The collection built up by Leça documents: (1) the *orfeonismo* appropriation of songs from local oral traditions; (2) the process of folklore institutionalisation, as exemplified by the formal Miners Aljustrel group, rehearsed by Henry Albino; (3) traditional songs rehearsed by worker and artisan groups under the guidance of local agents; (4) musical practices carried out in a spontaneous rural context as with the Campo Maior group. What these recordings have in common is their representation of musical practices from local rural oral traditions. The collection reveals the intersections between *orfeonismo*, the documentation process of musical traditions and the process of folklore institutionalisation that occurred in the fourth decade of the 20<sup>th</sup> century.

### The performing voice(s)

In the academic musicological tradition, the voice has been hidden behind the word. If musicology has studied, to the point of exhaustion, genres and practices where the voice has conquered an unquestionable centrality, it did so by referring to the texts and the contexts where it gained that expression. The invisibility/inaudibility of the voice is striking in the studies on music, a situation probably due to a process of rationalisation of the music, in the framework of its scientific study, which started with Max Weber at the onset of the 19th century.

If the voice has been sidelined by musicologists, for more than a century, in the last decades its study has been demanded by different authors.

In the framework of ethnomusicology, *Cantometrics*, the project led by Alan Lomax, stands out, as the folklorist aimed at mapping the vocalities that, in his perspective, corresponded to different cultures. This exercise entailed the refinement, or sensibility, of the parameterisation of singing, at a global scale, according to 37 items that would supposedly enable the classification of all the vocal styles. Nevertheless, the reduction of this analysis to quantitative data, to the undeniable detriment of variables inherent to the subject and the culture, has been pointed out (Travassos 2008). In the last decades, the discussion about voice has conquered different academic fields. To Paul Zumthor, the voice has an immeasurable character, since it is a “totality, not possible to define or objectify”, which comprises dimensions such as vocality, corporality and theatricality (Zumthor 1997, 10-11 cit. in Travassos 2008, 116). The concept of vocality locates the voice in a relational field, subject to social and historical eventualities. Emphasising the oneness of voice and its ontic dimension, philosopher Cavarero sustains that “voice belongs to the living, it communicates the presence of someone who exists in flesh and bone, it signals a throat, a particular

próprio *logos* e cria um “sentido de ressonância”, uma “musicalidade na relação” que abre para a comunicação (*Ibid.* 212-3). Esta inscrição da voz num corpo vivo, de carne e osso, justificará o silenciamento a que foram votadas as gravações sonoras de Armando Leça e de outros etnógrafos, tais como Vergílio Pereira. Como sustentei noutra lugar, essa presença entraria em conflito com as estéticas estadonovistas que, em iniciativas como os bailados Verde Gaio, construam idealizações do mundo rural e dos camponeses (Pestana 2014b).

As vocalidades exploradas em práticas musicais rurais em Portugal não têm sido objeto de estudo. O interesse académico tem-se dirigido aos processos de documentação ou aos produtos coligidos pelos etnógrafos. Ao contrário dos escritos documentais, a voz constitui um objeto de estudo de difícil abordagem. A etnomusicóloga Elizabeth Travassos refere-se à voz como sendo “um objecto fugidio”, expressando assim a dificuldade em recortar o campo de estudo e de encontrar um léxico consistente, susceptível de oferecer uma plataforma transdisciplinar de conhecimento. A autora lembra o estudo de Beatriz Medeiros que reflete sobre o impacto da linguística estruturalista no estudo e concepção do “som”, que ao considerá-lo na sua integração sistémica e relativa, em detrimento das suas qualidades intrínsecas, sobrevalorizou os elementos estruturantes, secundarizando a sonoridade/vocalidade próprias de uma determinada cultura. O interesse da autora dirigiu-se não à voz individual mas às “idiosincrasias sociais” da voz e das vocalizações (Travassos 2008, 102) que já vinham a ser estudadas por autores como John Laver. Depois de expor a complexidade da abordagem à voz e às suas vocalidades, Elizabeth Travassos propôs “uma abordagem que tome a voz como fenómeno biopsicossocial e integre som e sentido, interno e externo, *nature* e *nurture*” (*Ibid.*, 117).

A audição do levantamento sonoro feito em 1939-40 por Armando Leça é reveladora de um largo espectro de sonoridades e de vocalidades. Podemos identificar um tipo de sonoridade transversal às diferentes polifonias rurais cantadas por detentores da tradição, de norte a sul de Portugal, resultante do contraste entre o número de vozes que realiza as diferentes partes vocais: nas gravações de canções a duas partes (por exemplo, em terceiras paralelas), o número de cantantes da voz mais grave é superior ao da voz mais aguda; nas gravações a três partes, o número de cantantes aumenta expressivamente da voz mais aguda para a mais grave<sup>7</sup>. Paralelamente, o levantamento sonoro de Armando Leça documentou também orfeões que ensaiaram canções de tradições rurais, cuja organização dos naipes assentava num critério distinto: o da homogeneidade do número de vozes cantantes por naipe. A sonoridade resultante de um ou outro grupo de cantantes é distinta independentemente do repertório cantado.

De um modo menos evidente, a coleção A. Leça revela ainda que o impacto do orfeonismo nas práticas rurais em Portugal se exerceu na modelação das vozes,

body” (Cavarero 2011, 207). The author highlights the marginalisation of voice by Western philosophy, arguing that it belongs to the genetic sphere of meaning, which anticipates *logos* itself and creates a “sense of resonance”, a “musicality in the relation” giving way for communication (*Ibid.* 212-3). This inscription of the voice in a living body, made of flesh and bone, will justify the silencing to which the sound recordings of Armando Leça, and of other ethnographers, have been submitted. As I have sustained elsewhere, that presence would clash with the aesthetics of the *Estado Novo*, which, in initiatives such as the *Verde Gaio* dances, contributed to the idealisation of the peasants and of the rural world (Pestana 2014b).

The vocalities explored in rural musical practices in Portugal have not been studied so far. The academic interest has been mainly directed towards the processes of documentation or the products that have been collected by the ethnographers.

Unlike written documents, voice is a study object difficult to approach. Ethnomusicologist Elizabeth Travassos refers to voice as a “slippery object”, thus conveying the difficulty to trim this field of study and to find a consistent lexicon, susceptible to offer a trans-disciplinary platform of knowledge. The author recalls the study where Beatriz Medeiros reflects on the impact of structuralist linguistics on the study and conception of “sound”: by looking at it in the framework of its systemic and relative integration, to the detriment of its intrinsic qualities, it overestimated the structuring elements, sidelining the sonority/vocality inherent to a given culture. The interest of the author was directed not to the individual voice, but to the “social idiosyncrasies” of the voice and of the vocalisations (Travassos 2008, 102) that were already being studied by authors such as Laver (1980). After having expounded the complexity of an approach to the voice and its vocalities, Elizabeth Travassos posited “an approach that thinks of voice as a biopsychosocial phenomenon and integrates sound and meaning, internal and external, *nature* and *nurture*” (*Ibid.*, 117).

The sound survey conducted by Armando Leça in 1939-40 reveals a wide range of sonorities and vocalities. It is possible to identify a type of sonority which is transversal to the different rural polyphonies sung by those who held the tradition, from the north to the south of Portugal, which resulted from the contrast between the number of voices that sung the different vocal parts: in the recordings of songs in two parts (for instance, in parallel thirds), the number of singers of the lower voice is higher than that of the higher voice; in the recording in three parts, the number of singers increases significantly, from the highest to the lowest voice<sup>7</sup>. In parallel, Armando Leça’s sound survey has also documented *orfeões* that used to rehearse songs of rural traditions, which organised the parts according to a different rationale: that of the homogeneity of the number of voices per part. The sonority resulting from this or that group of singers is different regardless of the sung repertoire.

Although in a less obvious manner, Armando Leça’s collection further reveals that the impact of *orfeonismo* in the rural practices in Portugal has been made in the modelling



a favor de vocalidades mais macias e da sua homogeneização dentro dos naipes.

#### Da gravação sonora à publicação: uma história com 75 anos.

As gravações sonoras foram realizadas por A. Leça com o apoio de dois técnicos de som da Emissora Nacional de Radiodifusão, no âmbito do primeiro levantamento sonoro extensivo ao continente português. Esta coleção foi patrocinada pela Comissão Executiva dos Centenários, uma instituição criada pelo regime autocrático do Estado Novo para levar a cabo a comemoração do duplo centenário da fundação (1140) e da restauração da independência de Portugal (1640). Os principais objetivos da coleção visaram a constituição de um cânone da música portuguesa que pudesse servir de modelo para o restauro de práticas musicais que na perspetiva da Comissão tinham sido “pervertidas” (Acta da Comissão Executiva dos Centenários de Abril de 1939). Concluído o périplo pelo país, A. Leça proferiu aos microfones da Emissora Nacional de Radiodifusão sete conferências acompanhadas dos respetivos exemplos musicais: ““Modas de embalar”; “Modas do mar”; Natal, Reis e Janeiras”; “Corais do Baixo-Alentejo”; “Jogos e modas de roda”; “Mais modas de roda”; “Santo António”. Durante o mesmo período, a Comissão Executiva dos Centenários diligenciou no sentido da edição de uma parte substancial da coleção em discos de 78 r.p.m. Contudo, tal não viria a acontecer e nos anos seguintes as gravações foram dadas como estando “quase completamente perdidas” (Quadros 1961).

Em 1983, quando o etnógrafo José Alberto Sardinha dirigia o programa *Cancioneiro Popular* na Rádio Difusão Portuguesa (RDP), o organismo que após a re-instauração da democracia sucedeu à Emissora Nacional, solicitou aos seus colaboradores a procura das gravações realizadas em 1939-40. Foram encontradas cópias parciais das gravações originais em 26 bobines, tendo o seu conteúdo sido imediatamente transcrito para modernos suportes de som (Sardinha 1992). As gravações foram difundidas neste programa com notas contextualizadoras de J. A. Sardinha (*Ibid.*).

Em meados da década de 1990, durante o meu mestrado, interessei-me por essa coleção parcial. Graças a Maria do Carmo Pacheco - coordenadora do Arquivo da RDP - pude ouvir esses registos sonoros. Impressionada com os conteúdos que ouvira, contactei a vereação da cultura da Câmara Municipal de Matosinhos (município onde Armando Leça tinha nascido) que imediatamente se mostrou interessada em patrocinar a divulgação desses conteúdos. Quando preparava a edição das cópias parciais tive a sorte de encontrar a coleção quase completa: durante uma visita guiada por Paulo Rato - o coordenador do Arquivo da RDP que sucedeu a Maria do Carmo Pacheco - ao Museu da Rádio. Durante a visita, depois de ter observado o gravador AEG K4 com o qual as gravações tinham sido feitas, encontrei um conjunto de 64 fitas magnéticas arrumadas num armário.

of vocalities, favouring the softer voices and the homogenisation within the parts.

#### From sound recording to publishing: a 75 year story

The recordings were made in 1939 by A. Leça with the support of sound technicians of the National Broadcasting Station, under the first rural music survey of the Portuguese mainland. This collection was supported by the Centenaries Commission, an organisation created by the *Estado Novo* autocratic regime (1933-1974), in order to commemorate a double centenary: the anniversaries of the founding of Portugal (1140) and the restoration of independence from the Castilian domination (1640). The principal objectives involved constructing a canon of Portuguese music designed to serve as a model for the restoration of musical practices which, in the view of the aforementioned commission, had been “perverted” (minutes from a meeting of the Centenaries Commission in April, 1939).

Having concluded his journey around the country, A. Leça gave seven lectures, accompanied by their respective musical examples, which were broadcast by the National Broadcasting Station: “*Modas de embalar*” (Lullabies); “*Modas do mar*” (Songs from the sea); “*Natal, reis e janeiras*” (Christmas songs); “*Corais do Baixo-Alentejo*” (Chorales from Lower Alentejo); “*Jogos e modas de roda*” (Games and round dances); “*Mais modas de roda*” (More round dances); “*Santo António*” (Saint Anthony). During the same period, the Centenaries Commission endeavoured to produce 78 r.p.m. discs containing a substantial part of the collection. However, this was not to happen, and in the following years the recorded tapes were thought to have been “almost completely lost” (Quadros 1961).

In 1983, when the ethnographer José Alberto Sardinha directed the programme *Cancioneiro Popular* on the *Rádio Difusão Portuguesa* (RDP) - the organism that succeeded the National Broadcasting Station after the re-establishment of the democratic regime in Portugal -, he asked his collaborators to search for tapes recorded in 1939/1940. Partial copies of the original tapes were found on 26 different reels, and their transcription to current supports was undertaken (Sardinha 1992). The recordings were broadcast on this programme, with contextualised notes by José Alberto Sardinha, some of which were later published (*Ibid.*).

During my Master’s Degree research in the mid 1990s, I became aware of the existence of that partial collection. Thanks to Maria do Carmo Pacheco - coordinator of the RDP Archive Department -, I was able to listen those records. Impressed by the contents that I heard, I contacted the Municipal Council of Matosinhos Councillor for Culture (the municipality where Armando Leça was born), who immediately proved very interested in supporting and disseminating this content. When I was preparing the edition of those partial copies, I was lucky to find the almost complete collection: during a visit guided by Paulo Rato - the succeeding coordinator of the RDP Archive Department - at the depository of the Museum of Radio, and after having

Catorze dessas bobinas vão ser agora editadas.

Publicar uma coleção de registos sonoros capturados há mais de 70 anos colocava questões de ordem técnica em torno do recurso a modernas tecnologias de leitura e gravação do som. Foi por isso necessário solicitar a colaboração do Arquivo Fonográfico da Academia Austríaca das Ciências e, em particular, de Nadja Wallaszkovits que coordenou todo o processo de restauro e digitalização.

A coleção de Armando Leça vai começar a partir de agora a entrar no domínio público. Apesar de representar fragmentariamente uma realidade musical muito mais ampla, espera-se que possa providenciar novas abordagens teóricas ao processo de documentação de práticas musicais rurais, ao movimento orfeónico em Portugal e também às práticas e estéticas de cantar em coro em Portugal, entre 1939 e 1940. Pode ainda constituir pontos de partida para novos arquivos e memórias que envolvam a participação daqueles que se inscrevem nessas narrativas. Contudo, isto requer o retorno dos sons às comunidades onde foram coligidos. Para um ouvinte do século XX, acostumado a gravações áudio feitas em estúdios com a melhor tecnologia, a audição da coleção de Armando Leça pode revelar-se difícil. Não existe um padrão de qualidade de gravação e algumas das faixas terminam abruptamente. Uma vez que o levantamento sonoro foi feito em espaços abertos, por vezes ouve-se também o som ambiente.

#### Abordagens críticas à coleção de Armando Leça

Este livro reúne abordagens de diferentes investigadores cujos interesses se cruzam com os temas aqui em desenvolvimento. No primeiro capítulo, dou a conhecer a documentação reunida por Armando Leça em 1939-40, durante o levantamento de práticas musicais de matriz rural realizado no âmbito do grande evento nacional de Comemoração do Duplo Centenário. Este capítulo, intitulado “Armando Leça no Alentejo: Itinerários e coleções de uma peregrinação” (1912-40)”, também aborda o perfil do compositor e folclorista, uma figura significativa tanto no movimento orfeónico como no processo de institucionalização do folclore.

No capítulo “A Digitalização da Coleção Armando Leça: Revelando Tesouros Escondidos da Música Popular Portuguesa” os autores Nadja Wallaszkovits, Friedrich Bensheim providenciam uma breve história da tecnologia de gravação sonora, com particular destaque para a que foi desenvolvida pela companhia alemã Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft (AEG) que resultou no desenvolvimento do *Magnetophon K4*. São ainda abordados os desafios colocados pelo restauro e digitalização da coleção de A. L., um processo que decorreu no Arquivo Fonográfico da Academia Austríaca das Ciências, em Viena de Áustria. No capítulo seguinte, Maria João Lima apresenta um retrato dos grupos de cante alentejano feito a partir de dois inquéritos extensivos realizados em 1998, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, no âmbito do projeto “A revivificação do

seen the AEG K4 recorder, with which the recordings had been made, I found the collection of 64 magnetic tapes tidied away in a cupboard. Fourteen of those 64 tapes are now undergoing publication.

Publishing a collection of sound recordings captured over seventy years ago raised technical questions around the recourse to modern technology for reading and reproducing the sound. The task thus entailed a collaboration with Phonogrammarchiv of the Austrian Academy of Sciences, and in particular with Nadja Wallaszkovits, who co-ordinated the entire restoration and digitalisation process.

The A. Leça collection is now entering the public domain. Apart from representing – albeit in fragments – a musical reality which is ample and dynamic, these recordings might prompt new theoretical approaches to the documentation process of musical rural practices, to the *orfeonismo* movement in Portugal, and also to the practices and aesthetics of choral singing in Portugal, between 1939-40. These recordings may also constitute points of departure for new archives and memories involving the participation of those inscribed into such narratives. However, this requires that the songs return to the communities where they were collected. For a 20<sup>th</sup> century listener, accustomed to audio recordings made in studios with the highest technology, hearing the A. Leça collection may prove difficult. There is no quality recording standard and some tracks end abruptly. Furthermore, as the recordings were made in open spaces, we can sometimes also hear the sounds of the surrounding environment.

#### Critical approaches to the Armando Leça collection

This book brings together essays from researchers whose interests intersect with the themes presented above. The first chapter is entitled “Armando Leça in the Alentejo Region: Itineraries and collections from a musical journey (1939-40)”, and explores the documentation gathered by Armando Leça in the scope of the great national event that celebrates the double centenary of the founding of Portugal (1140) and the restoration of independence. This chapter also plots the profile of the author of these ethnographic sound recordings, the composer and folklorist Armando Leça, a significant figure in both the *orfeonismo* movement and the folklore institutionalisation process.

“The Digitisation of the Armando Leça Collection: Revealing Hidden Treasures of Portuguese Folk Music”, a chapter written by Nadja Wallaszkovits and Friedrich Engel, provides a brief history of tape recording technology, such as the technology developed by the German General Electric Company AEG that resulted in the development of equipment such as the *Magnetophon K4*, before also discussing the challenges involved in restoring and digitalising Armando Leça’s collection, a process which took place at the Phonogrammarchiv of the Austrian Academy of Sciences in Vienna. In the following chapter, Maria João Lima presents a portrait of the Alentejo “*cante alentejano groups*” (choral singing groups) which was based on two extensive

património cultural expressivo tradicional em Portugal no séc. XX (1996-1999)”, coordenado por Salwa Castelo-Branco) e em 2013, na Universidade de Aveiro, pelo projeto “A música no meio: o canto em coro no contexto do orfeonismo (1880-2012)”, coordenado por mim. Enfatizando a expressiva implantação local destes grupos, Lima aborda as transformações ocorridas nos grupos de cante, seja no que se refere à sua distribuição geográfica, data de fundação e perfil, como aos seus respectivos elementos. No capítulo “Sons da Memória: Os registos de Armando Leça no Alentejo”, Salwa Castelo-Branco, estudiosa sobre a prática do cante no Alentejo (Castelo-Branco 1992, 1997, 2008, 2010), apresenta uma abordagem comparativa, constatando mudanças no estilo interpretativo e na constituição dos grupos performativos. A autora questiona-se relativamente à possibilidade de o documentário sonoro integrar “marcas” de transformação do cante anteriores ao processo de folclorização, exercidas através da ação de coros paroquiais e orfeónicos. Esta publicação foi possível graças ao apoio da Câmara Municipal de Matosinhos no patrocínio da digitalização das fitas magnéticas, da Rádio e Televisão de Portugal na cedência das gravações sonoras e da Fundação para a Ciência e Tecnologia que financiou o projeto de investigação. Para além dos textos referidos, a publicação compreende três suportes áudio, uma seleção de documentos de campo de A. Leça cujos originais se encontram na Biblioteca Nacional de Portugal e por fotografias relativas a diferentes itinerários etnográficos percorridos no Alentejo, os quais pertencem ao Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Matosinhos. Os conteúdos dos três suportes de som que integram esta edição foram alinhados segundo o itinerário de A. Leça no Alentejo, que começou em Odemira em 5 de Novembro de 1939 e terminou um ano depois em Lisboa, na Casa do Alentejo.

#### NOTAS

- 1 Em 1939, as províncias do Alto e Baixo Alentejo eram duas das onze regiões administrativas do território continental português “com afinidades geográficas, económicas e sociais” (Artigo 231 do *Código Administrativo*, 1936).
- 2 O termo refere-se a Orfeu, a figura lendária grega que com a sua música encantou os animais, transformou os Trácios e parou os rios.
- 3 Utilizo aqui uma expressão do próprio Armando Leça para referir-se às supostas barreiras naturais que preservavam a ruralidade (Leça 1922).
- 4 O impacto desta instituição pode ainda ser observado nos ranchos folclóricos que, no contexto da folclorização, passaram a requerer a figura do ensaiador, a uniformização dos trajes e a sincronização das vozes/instrumentos alcançada ao longo de ensaios.
- 5 Segundo Armando Torrão, o seu pai Francisco Maria Torrão aprendeu música no Colégio de Nossa Senhora de Guadalupe, que funcionou em paralelo com o Seminário de Beja desde a declaração da República.
- 6 Armando Leça sustentava que com exceção do repertório do contexto de trabalho que, na sua óptica, apenas podia ser interpretado por aqueles que “mourejavam no campo” (Leça 1940, 16), as outras canções não requeriam cantores rurais na sua performance.
- 7 Armando Leça não quantificou o número de cantantes de cada voz. Essa informação será fornecida por Vergílio Pereira, nas notas que acompanham as gravações realizadas entre 1955 e 1963, nas províncias da Beira Baixa e Douro Litoral e no distrito da Guarda. A partir desses dados, podemos constatar a existência recorrente de um requisito de ordem estética, norteador da prática de cantar as vozes, que determinava um número superior de cantantes na realização das vozes mais graves. Também quando fiz trabalho de campo nos concelhos de São Pedro do Sul e de Vouzela pude observar que essa diferença era muito valorizada localmente.

surveys carried out in 1998 (as part of the project “The Revival of the Heritage of Traditional Expressive Culture in 20th Century Portugal (1996-1999)” coordinated by Salwa Castelo-Branco) and in 2013 (as part of the project “The *orfeonismo* movement and choral singing in Portugal (1880-2012)” which I coordinated). The author explores the transformations that occurred in the groups, in what refers to their geographical distribution, foundation and choral singers’ profile. The chapter “Sounds of Memory: Armando Leça’s Sound Recordings from the Alentejo” contributed by the ethnomusicologist Salwa Castelo-Branco, specialised in song practices in the Alentejo region (Castelo-Branco 1992; 1997; 2008; 2010), proposes an approach with regard to changes in interpretative styles and the constitution of performance groups. The author questions the relative possibility for a sound document implementing “brands” of song transformation throughout the process of folklorisation, through the actions of parish choirs and *orfeões*.

This publication would not have been possible without the support of Matosinhos Municipal Council, which sponsored the digitalisation of the magnetic tapes, the National Portuguese Radio and Television Broadcasting services, that provided the sound recordings, and the Portuguese *Fundação para a Ciência e Tecnologia* (Foundation for Science and Technology) that supported the research project. Besides the essays, this book includes three support audio recordings, a selection of notes written by Armando Leça during his collecting process – copies of which were made available by the National Library of Portugal –, and photographs taken over decades by the folklorist himself in the Alentejo region, which form part of the Armando Leça photographic estate from the collection of the Historical and Photographic Archive of Matosinhos Municipal Council. The sequence of songs in the CDs follows the itinerary of their recordings by Armando Leça, which began in Odemira on November 5, 1939 and ended in Lisbon one year later.

#### NOTES

- 1 In 1939, the Alto and Baixo Alentejo “provinces” were two of the eleven administrative regions of the continental Portuguese territory, “with geographical, economic and social affinities” (Article 231 of the *Administrative Code*, 1936).
- 2 The term refers to the legendary Greek figure Orpheus, whose music charmed beasts, transformed Thracians and stopped rivers.
- 3 I am resorting to an expression used by Armando Leça himself to refer to the supposed natural barriers that preserved rurality (Leça 1922).
- 4 The impact of this institution can still be seen in the folk dance groups that, in the context of folklorisation, felt the need to have a rehearser, their costumes standardised and their voices/instruments synchronised through rehearsals.
- 5 According to Armando Torrão, his father, Francisco Maria Torrão, learned music at *Colégio de Nossa Senhora de Guadalupe*, which operated in parallel with the *Seminário de Beja* (School of Theology of Beja) since the Declaration of the Portuguese Republic.
- 6 Armando Leça sustained that, with the exception of the working context repertoire – that could only be interpreted by those “who toil in the field” (Leça 1940b, 16) – the other songs did not require rural singers for their performance.
- 7 Armando Leça did not quantify the number of singers of each voice/part. This information would be offered by Vergílio Pereira, in the accompanying notes to the recordings that were made between 1955 and 1963 in the “provinces” of Beira Baixa and Douro Litoral as well as in the Guarda district. By examining these data, it is possible to confirm the recurring existence of an aesthetic requirement, which guided the practice of singing in voices and determined a higher number of singers for the lower voices. When I conducted my field work in the municipalities of São Pedro do Sul and of Vouzela, I was able to confirm that that difference was very much valued in those places.

# Armando Leça no Alentejo: Itinerários e Levantamentos de um Músico Caminheiro (1912-40)

20

Maria do Rosário Pestana

## Armando Leça in the Alentejo Region: Itineraries and Collections from a Musical Journey (1912-40)

### A Coleção

As gravações e parte da documentação editada neste livro fazem parte do *Cancioneiro Músico-Popular*, também designado *Recolha Folclórica*, uma coleção de 487 registos sonoros, realizada por Armando Leça com o apoio de técnicos da Emissora Nacional de Radiodifusão. O *Cancioneiro Músico-Popular* foi coligido ao longo de duas missões de campo entre 3 de Novembro de 1939 e 18 de Abril de 1940 e, numa sessão extraordinária de gravação feita ao Rancho de Vila Verde de Ficalho em Lisboa, no dia 12 de Dezembro desse ano. A documentação produzida no âmbito do levantamento sonoro do país incluiu 64 bobines de gravação sonora, registos fotográficos e filmográficos que estão dados como desaparecidos e cadernos de campo que sobrevivem no espólio do compositor, doado pela família à Biblioteca Nacional de Portugal. Logo após a conclusão do levantamento sonoro, Armando Leça expressava aos patrocinadores a necessidade de alargar as práticas coligidas aos “corais a três e quatro vozes” e a temáticas do “cancioneiro sacro: *Martírios, Senhor Deus da Misericórdia, Padre-Nosso/Avé Maria, Salvé Rainha, Terços quaresmais, Julgamento da alma, Encomendar das almas*”; e também os anfiguris “que ainda subsistem”, aos romances, às “*festadas, estúrdias, ronda, rusgas, charolas, etc.*” (Leça s.d.). Nos relatórios seguintes insistiu nessa necessidade, revelando a consciência de que a pluralidade da música de matriz rural apenas ficara parcialmente representada na coleção que acabava de concluir.

No documentário sonoro realizado em 1939-40, Leça deu preferência às

### The Collection

The recordings and the selection of documents published in this book constitute the *Cancioneiro Músico-Popular* (i.e. “songbook of popular music”), also known as the *Recolha Folclórica* (“Folkloric Collection”), a compilation of 487 sound recordings made by Armando Leça with the support of the National broadcast. The collection was compiled following two field trips between 3rd November 1939 and 18th April, 1940 and an extraordinary recording session, which took place in Lisbon with the Rancho de Vila Verde de Ficalho, on 12th December of the same year. The documentation produced during this nationwide collecting expedition includes 64 reel-to-reel tapes, photographic and cinematographic records, which are presumed lost, and field notebooks which survive in the composer’s estate, donated to the National Library of Portugal by his successors. Soon after completing the sound recordings, Armando Leça informed the sponsors of the need to broaden the practices and titles collected (in particular, “choirs in three and four voices” and pieces from the “sacred songs”, specifically: *Martírios, Senhor Deus da Misericórdia, Padre-Nosso/Avé Maria, Salvé Rainha, Terços quaresmais, Julgamento da alma, Encomendar das almas*; in addition

21

práticas em coro e coreográficas. Deu preferência também à documentação de *ciclos*<sup>4</sup>, termo por si usado para referir o repertório musical associado a um tempo cíclico. No Alto e Baixo Alentejo (ver Mapa 1), procurou documentar práticas relacionadas com o *ciclo* da natividade, também designado “ciclo dos doze dias”, apesar de ter estado muito condicionado pela seleção de repertórios feita pelos mediadores que localmente asseguraram a presença dos grupos.

Armando Leça iniciou o roteiro de gravações em Odemira, no dia três de Novembro de 1939. Daí partiu para o Algarve tendo regressado sete dias depois ao Baixo Alentejo aos concelhos de Aljustrel (dia 10), Castro Verde (dia 10), Mértola (dia 11), Beja (dia 11), Serpa (dia 12), Vidigueira (dia 13), Moura (dia 14), Évora (dia 15), Redondo (dia 16), Campo Maior (dia 17) e Vila Viçosa (dia 18). As províncias do Alto e Baixo Alentejo e Algarve integraram o primeiro périplo de gravação, que manteve em campo a equipa durante 15 dias. O curto espaço de tempo que Leça teve para documentar um território tão vasto como o Alentejo e o Algarve, refletiu-se, inevitavelmente, nas suas possibilidades de seleção. Apesar dos contactos com os mediadores feitos presencialmente num levantamento prévio realizado em Agosto de 1939 e por correspondência, houve localidades que substituíram os detentores da tradição por orfeões (grupos corais) ensaiados para esse efeito<sup>2</sup>, noutras os grupos locais foram dirigidos por ensaiadores<sup>3</sup>. Armando Leça foi muito restritivo no que se refere à suposta “origem” dos exemplos e dos instrumentos musicais, mas em alguns casos aceitou intérpretes que não eram

rurais, incluindo coros formalmente organizados e com um maestro.

A gravação em Lisboa do grupo de Vila Verde de Ficalho, concelho de Serpa, foi possível graças ao empenhamento da Casa do Alentejo, uma instituição que, como a Casa das Beiras ou de Trás-os-Montes, teve um papel relevante na inscrição da “província” nas políticas tendencialmente centralistas do Estado português e na construção de um imaginário dos usos e costumes do “ser português”, segundo essa geografia<sup>4</sup>.

Com exceção das gravações efetuadas em Campo Maior, que registaram “gente do regresso do varejar a azeitona que canta, sem ensaiar, as coreográficas saias e o Deus Menino” (Leça *cit. in* S.a. 1940), nas restantes localidades do Alentejo os grupos de cantadores e tocadores, bem como o repertório, foram previamente selecionados pelos mediadores locais<sup>5</sup>. Em Campo Maior, a equipa de gravação registou seis exemplos dos quais cinco são *saias*<sup>6</sup>, cantadas por um coro misto acompanhado com castanholas e pandeiro com soalhas. As saias gravadas em Campo Maior são “cantigas retornadas”, ou seja, canções cujos pares de versos são repetidos inversamente. Foram realizadas por um grupo de trabalhadores que regressava da apanha da azeitona. No Alentejo, foram registadas oito *saias*, todas realizadas por um coro misto mas com instrumental diverso: se em Campo Maior integraram castanholas e pandeiro, em Vila Viçosa foram acompanhadas por uma gaita de beijos e um harmónio. Em Évora, as *saias* foram realizadas por um orfeão a uníssono, constituído por alunos da Escola Industrial Gabriel

to the Amphigories “which still remain”; ballads, “festadas, estúrdias, ronda, rusgas, charolas, etc.” (Leça s.d.). In subsequent reports, he further insisted on this need, emphasizing that the plurality of traditional rural music was only partially represented in the collection which he had just finished compiling.

In the sound recordings made in 1939-1940, Leça prioritised choral and choreographed practices that included instruments. He also gave preference to the documentation of *cycles*<sup>4</sup>, a term in itself serving to refer to musical repertoires associated with a cyclical time. In the Alto and Baixo Alentejo, he aimed to document practices related to the Nativity cycle, also designated as the “twelve day cycle”, irrespective of having been very much conditioned in his selection of repertoires given his dependence on the mediators who locally secured the presence of groups.

Armando Leça began his recording journey in Odemira, on 3rd November, 1939. From there, he continued on to the Algarve region, returning seven days later to the Alentejo region, and specifically the villages of Aljustrel (November 10<sup>th</sup>), Castro Verde (10<sup>th</sup>), Mértola (11<sup>th</sup>), Beja (11<sup>th</sup>), Serpa (12<sup>th</sup>), Vidigueira (13<sup>th</sup>), Moura (14<sup>th</sup>), Évora (15<sup>th</sup>), Redondo (16<sup>th</sup>), Campo Maior (17<sup>th</sup>) and Vila Viçosa (18<sup>th</sup>). The provinces of Alto

(Higher) and Baixo (Lower) Alentejo and the Algarve constituted the first recording journey which involved two weeks of team field work. The short time frame in which he had to document areas as vast as the Alentejo and Algarve regions inevitably reflected on his scope for selection. Despite contact with mediators, both in person, during a preliminary study conducted in August 1939 and through correspondence, there were some localities where the holders of the traditions were substituted by *orfeões* (choirs)<sup>2</sup> that rehearsed specifically for this event while in others the local groups were conducted by those who had rehearsed them<sup>3</sup>. Although he was very strict regarding the so-called rural origin of the musical examples and instruments, in some cases he accepted performers that were not rural, including formally organised choirs with conductors.

The recording in Lisbon of the Vila Verde de Ficalho group, from the Serpa district became possible thanks to the commitment of the Casa do Alentejo, an institution which played an important role in the inclusion of the provinces in policies that otherwise tended to be centred on the Portuguese state and on the construction of an imaginary of the traditions and customs of “being Portuguese” through the geography

Pereira, numa clara “reconstituição” urbana de práticas locais de matriz rural. A maior parte das “saias” coligidas pertencem às categorias “puladas” e “velha”.

Além das *saias*, estão documentadas modas<sup>7</sup> de bailar e de roda, com e sem instrumentos musicais e uma contradança.

“O Menino da Senhora”, acompanhado pela zabumba ou ronca<sup>8</sup>, um membranofone friccionado, constitui um dos exemplos coligidos por Leça para documentar, em Campo Maior, o *ciclo do Natal*. Relativamente a este *ciclo*, Leça registou exemplos de dois contextos de produção musical: um privado e outro público. Relativamente ao primeiro, documentou “O Menino da Senhora”, cantado em casa, durante a quadra do Natal (A.L. 24-2º//2), “Três palavras disse a Virgem” (Redondo) e “Deus menino”, cantadas por um *ponto*<sup>9</sup> e um coro, da Vidigueira e outro, de Vila Verde de Ficalho (Serpa). A moda “Deus Menino” integra o repertório que se cantava dentro de casa, aos serões à lareira, durante o período que decorre na quadra do Natal. A gravação de “Nossa Senhora Lavava” (Redondo) relativa também a esse repertório que se cantava nos presépios dos lares, não consta nas bobines que foram digitalizadas. Relativamente ao segundo contexto, foram registadas “Janeiras” e “Chacotas”<sup>10</sup>, uma canção de peditório, em Mértola e “Os Reis”<sup>11</sup>, por um coro a uníssono, na Vidigueira. Também se insere nessa categoria o “Canto das Almas”, gravado a um grupo de Vila Verde de Ficalho. Neste caso, trata-se da reconstituição de um peditório para a Festa das Almas que ocorria à meia-noite do último dia do ano que era entoado por homens e

acompanhado pela viola campaniça<sup>12</sup>, mas que já não se realizava em contexto espontâneo há trinta anos.

Ao contrário de grande parte dos colectores portugueses seus contemporâneos, Armando Leça indicou nos seus cadernos de campo o contexto em que os exemplos musicais aconteciam: “os serões”, “a romaria”, o “bailar”, etc.

No Alentejo, Armando Leça gravou os romances “Onde vais cavaleiro real”, “Janeiras” e a moda “Foram elas”.

Na coleção estão identificadas duas modas como sendo de romaria<sup>13</sup> - “Santa Susana” (Évora) e “Senhora de Aires” (Beja) - uma prática cíclica, que reunia pessoas de diferentes localidades, que proporcionou a criação de repertórios musicais específicos e a partilha e apropriação de novas canções. Os santos populares também estão representados com modas ao S. João e ao S. Pedro.

Leça integrou na categoria *modas corais* canções como “Se o meu bem soubesse” (Vidigueira), “Quando eu ouvi esta moda” (Mértola), “Foram elas” (Castro Verde), “Amava-te eternamente” (Beja), “Ao passar a ribeirinha” (Aljustrel), “Algum dia a minha fala” (Serpa). Esta categoria refere-se ao modo de realização, por um coro, e ao facto de serem a mais de uma voz; refere-se também a uma geografia, o Baixo Alentejo, uma vez que nos 487 registos sonoros, Armando Leça só usou esta designação para se referir a esta região.

A *Moda da labouira* cantada a solo por um homem de Vila Verde de Ficalho, inclui falas dirigidas aos animais.

of the provinces<sup>4</sup>.

With the exception of the recordings done in Campo Maior, which register “people coming back from the harvesting olives who sing the choreographed *saias* and *Deus Menino*, without rehearsing” (Leça *cit. in* S.a. 1940), in the other localities of the Alentejo the groups of singers and players, as well as their repertoire, were previously selected by local mediators<sup>5</sup>. In Campo Maior, the recording team registered six examples, five of which were *saias*<sup>6</sup>, sung by a mixed choir, accompanied by castanets and tambourines with *zils*. The *saias* recorded in Campo Maior are “cantigas retornadas” [literally “returning songs”]; as they are songs which contain pairs of verses which are repeated in reverse. They were performed by groups of workers returning from picking olives. In the Alentejo region, eight *saias* were recorded, all performed by a mixed choir, but with diverse instrumentation. While in Campo Maior, they played the castanet and the tambourine, in Vila Viçosa the accompaniment comprised of a mouth organ and a harmonium. In Évora, meanwhile, the *saias* were performed by a choral group, singing in unison and made up of students from the Gabriel Pereira Industrial School, in an obvious urban “reconstruction” of local practices based on rural traditions.

The majority of the *saias* collected belong to the categories *puladas* (a term that literally means jumping) and *velha* (meaning “old”).

*Modas*<sup>7</sup> of dancing and twirling and a contredance (squaredance) were also documented in addition to *saias*, with and without musical instruments.

“O Menino da Senhora” (Our Lady’s Child), accompanied by bass drum or ronca<sup>8</sup>, a membranophone played with friction, constitutes one of the examples which Leça collected in Campo Maior, to document the Christmas cycle. Regarding this cycle, Leça recorded examples of two contexts of musical production: one private and one public. In relation to the first, he recorded “O Menino da Senhora”, sung at home during Christmas time (A.L. 24-2º//2), “Três palavras disse a Virgem” (The Virgin spoke three words) (Redondo) and “Deus menino” (Infant Jesus), sung by a *ponto*<sup>9</sup> and a choir, representing the Vidigueira region and another, sung by a group from Vila Verde de Ficalho (Serpa), in Lisbon. The moda “Deus Menino” forms part of the repertoire sung at home, in front of the fire during the Christmas season. The recording of “Nossa Senhora Lavava” (In worship of Our Lady) (Redondo) also related to this repertoire sung at Nativity scenes in homes, is believed lost as it was not amongst the

Nos 81 registos não existe nenhum exemplo de práticas exclusivamente instrumentais. Como refere a etnomusicóloga Salwa Castelo-Branco, no primeiro estudo sobre o *cante* alentejano enquadrado na moderna Etnomusicologia, “a origem supostamente arcaica e a autenticidade do canto polifónico tradicional do Alentejo conduziram os investigadores a interessarem-se quase exclusivamente por esse repertório” (Castelo-Branco 1997, 51).

A audição das gravações de Armando Leça revela que a prática de cantar a vozes era cultivada de norte a sul de Portugal continental e requeria um número desigual de elementos para a realização das diferentes vozes, sendo que as vozes mais graves integravam mais elementos. No Alentejo, nesta coleção de registos sonoros, o alto faz contraponto com um número de *segundas* que chega a um total de 44 vozes (cf. “Lírio roxo”, Serpa). Este contraste entre uma voz aguda e um número superior de vozes graves, configura-se como um dos traços constituintes de uma estética do canto em coro em Portugal com significado nos contextos rurais em que esses exemplos foram coligidos. Como podemos ouvir nesta coleção, por vezes esse contraste era acentuado pelo modo distintivo de colocar a voz. A reformulação estética decorrente da transposição e descontextualização dessas práticas musicais para o contexto do movimento orfeónico, na primeira metade do século XX, conduziu a uma performance distinta, segundo naipes com um número de vozes homogéneo.

Foram identificados todos os mediadores<sup>14</sup> – figuras que, localmente, se respon-

sabilizaram por selecionar os “informantes” e repertórios – mas apenas foram identificados alguns dos detentores da tradição cujas vozes podemos ouvir nestas gravações. Destes, Leça deu preferência aos solistas como os *pontos* ou os *altos* do *cante*<sup>15</sup>, ou o tocador de “piano de cavalaria” (designação local de harmónica de boca), que tocou a “Silva do Bosque” na gravação realizada em Vidigueira<sup>16</sup>.

Em Odemira, identificou os quatro pontos que cantaram as quatro primeiras modas – Adelino Lourenço Serralha, João Cavaco, César da Costa e Afonso Mestre – e os pontos – Gerenina Gomes Botelho e Flórida Adriano – e as altos – Maria Inácia Silvestre e Cesaltina – que cantaram as duas últimas modas. A participação solística de mulheres é um dado relevante nesta coleção, porque contraria o modelo exclusivamente masculino difundido durante o Estado Novo (1933-74).

Leça pretendeu arquivar o conhecimento que, na sua óptica, permanecia intacto na memória do camponeses. No Alto e Baixo Alentejo, essa missão consistia em captar “a pureza do seu alentejanismo” (Leça 1947, p. 21). Ora, na sua perspetiva, isto só poderia acontecer se os depositários do conhecimento não tivessem tido contactos com a música popular que se fazia nos teatros das principais cidades portuguesas. A proximidade dos centros urbanos vinha a ser, desde finais do século XIX, uma justificativa da exclusão de práticas que circulavam oralmente.

Leça desejava que a gravação incluísse a paisagem sonora do contexto rural. Nesse sentido, Leça e a equipa da Emissora Nacional<sup>17</sup>, realizaram as gravações ao

now digitalised spools. With regard to the second context, “Janeiras” and “Chacotas”<sup>10</sup> songs of alms-giving were recorded in Mértola and “Os Reis”<sup>11</sup> (The Kings) by a unison choir in Vidigueira. Also belonging to this category is “Canto das Almas” (Song of the Souls), recorded by a group from Vila Verde de Ficalho. In this case, it is treated as a reconstruction of alms-giving for the Feast of Souls, which takes place at midnight on the last day of the year and intoned by men accompanied by a *campaniça* guitar<sup>12</sup>, but which had not been performed in any spontaneous context for thirty years.

Contrary to his Portuguese contemporaries, Armando Leça set down the context in which the musical examples took place in his notebooks: “in the evenings” “on pilgrimages” during the “dances”, etcetera.

In the Alentejo region, Armando Leça recorded the ballads “Onde vais cavaleiro real”, “Janeiras” and the *moda* “Foram elas”.

In the collection, two *modas* are identified as for pilgrimages<sup>13</sup>. A cyclic practice in which people converge from various localities, which accounts for the creation of a specific musical repertoire and the sharing and acquisition of new songs: here, I refer to – “Santa Susana” (Évora) and “Senhora de Aires” (Beja). The popular saints also feature in *modas*

such as those to Saint John and Saint Peter.

Songs such as “Se o meu bem soubesse” (Vidigueira), “Quando eu ouvi esta moda” (Mértola), “Foram elas” (Castro Verde), “Amava-te eternamente” (Beja), “Ao passar a ribeirinha” (Aljustrel), “Algum dia a minha fala” (Serpa) were categorized by Leça as “choral modas”. This category refers both to their performance by choirs and to how they were performed in more than one part whilst also referring to a geography, the Low Alentejo region, given that of the 487 sound recordings, Armando Leça applied this designation only in reference to this region.

The “Moda da laboura” (a ploughing *moda*) sung by a solo man in Vila Verde de Ficalho, includes words directed at animals.

The 81 musical documents do not contain any examples of any exclusively instrumental practice. As sustained by the ethnomusicologist Salwa Castelo-Branco, in the first study of Alentejo style singing found in modern ethnomusicology, the “supposedly archaic origin and the authenticity of traditional polyphonic singing from the Alentejo drove researchers to concentrate solely on this repertoire” (Castelo-Branco 1997, 51).

ar livre de modo a captar o que hoje designaríamos a paisagem sonora do lugar. Com exceção de Mértola, as gravações foram feitas preferencialmente em espaços abertos, como aconteceu por exemplo em Beja onde o estúdio de gravação foi instalado no Parque Infantil do Jardim Gago Coutinho e Sacadura Cabral.



Listening to Armando Leça's recordings reveals how the practice of multipart-singing was cultivated from the north to the south of mainland Portugal and required an unequal number of choir members to perform the different voices as the lower voices required greater numbers. In the Alentejo, in this collection of sound recordings, the *alto* sings counterpoint with a number of "seconds" or "followers" giving a total of 44 voices (cf. "Lírio roxo", Serpa). This contrast between a high voice and a greater numbers of low voices comprises one of the traits constituting an aesthetic of Portuguese choral singing, gaining particular significance in the rural contexts from which these examples were collected. As we hear in this collection, this contrast was at times accentuated by the distinctive manner in which the voice was placed. The aesthetic reformulation running through the transposition and decontextualisation of these musical practices within the context of the Orpheonic movement of the first half of the twentieth century results in a distinctive style of performance with homogeneity in the number of voices in each part.

Although the names of all mediators<sup>14</sup> - those responsible for selecting the "informants" and repertoires - have been identified, only a small number of informant

1, 2  
Protótipos de rodelas com vista à edição em discos de 78 r.p.m. das gravações sonoras, datados de 1941. Prototypes of labels for the release of 78 r.p.m. disk recordings, dating from 1941.



O rancho misto de cantadores de Vila Verde de Ficalho que se exibiu na Casa do Alentejo, em Lisboa, na noite de 30 de Novembro de 1940

3  
Grupo de Vila Verde de Ficalho que se deslocou em Novembro de 1940 à Casa do Alentejo, em Lisboa. Vila Verde de Ficalho group that was at Casa do Alentejo, Lisbon, in November 1940.

names are known. Of these, Leça gave preference to those who performed as soloists, such as the *pontos* or the *altos of cante*<sup>15</sup>, or the player of a small mouth organ, who played "Silva do Bosque" on the recording made in Vidigueira<sup>16</sup>. In Odemira, the four *pontos* who sang the first four *modas* were identified: Adelino Lourenço Serralha, João Cavaco, César da Costa and Afonso Mestre - alongside the *pontos* - Gerenina Gomes Botelho and Flórida Adriano - and the *altos* - Maria Inácia Silvestre e Cesaltina - who sang in the last two *modas*. The solo female performances in this collection prove particularly relevant due to the contrast with the exclusively male model put into practice by the Estado Novo (1933-74).

Leça aimed to archive the musical practices which in his view, remained intact in the memory of the countryside following generations of oral dissemination. In the High and Low Alentejo, this mission comprised of capturing "the purity of its Alentejoism" (Leça 1947, 21). Furthermore, in his opinion, this could only happen if these depositories of ancestral knowledge did not come into contact with popular music as had happened in the leading Portuguese theatres. From the end of the nineteenth century, proximity to urban centres came to be a justification for the exclusion of





orally circulating practices.

Leça wished for his documentation to be as close as possible to reality, including the sound world in rural contexts. In that aim, Leça and the national broadcast team made the recordings in the open air, facilitating a performance which was the closest to the context of real performance. With the exception of Mértola, the recordings were preferably made in open spaces, as happened in Beja; for example, where the recording studio was installed in the public garden as Armando Leça sought to recreate the sound environment from which the songs had emerged.

4  
Grupo de Ceifeiros  
de Cuba, s.d. Coleção  
Armando Leça.  
Ceifeiros de Cuba group.  
Armando Leça collection.

### O Autor

Armando Lopes Leça nasceu em Leça da Palmeira a 9 de Agosto de 1891. Foi um compositor e folclorista apaixonado pela causa da música portuguesa que contribuiu para a construção de um imaginário relativo à música rural que ainda subsiste em certos contextos em Portugal.

Filho de Doroteia Gaspar e de José Lopes, Armando Lopes (Leça) foi educado pelo casal Récio. Armando Leça cresceu num ambiente de música não erudita: o pai fora um saxofonista regente de bandas filarmónicas e os irmãos músicos de teatros e cinematógrafos. Ele próprio iniciou-se na atividade musical como intérprete e como compositor, antes mesmo de desenvolver uma aprendizagem sistemática e formal ou de conquistar o aval da academia. Foi graças ao reconhecimento do seu “talento”, que Armando Lopes (na altura ainda não assinava Leça), já com vinte anos e um catálogo de composições para piano, conseguiu o apoio de amigos para partir para Lisboa a fim de frequentar o ensino ministrado no único conservatório de música do país. As experiências proporcionadas pela sua estada de três anos na capital foram seminais, conduzindo à renovação técnica e estética das suas composições e a um compromisso com a causa da música portuguesa. Foi também em Lisboa que conheceu a violoncelista Irene Freitas com quem viria a casar, em 1916.

Nos anos que se seguiram, foi um agente incontornável no movimento orfeónico que se configurou em torno da cidade do Porto, tendo escrito um número,

### The Author

Armando Lopes Leça was born in Leça da Palmeira on 9th August, 1891. As a composer and folklorist who was passionate about Portuguese music, he contributed towards the construction of an imaginary of rural music that still remains in certain contexts of Portuguese society. The son of Doroteia Gaspar and José Lopes, Armando Lopes (Leça) was educated by the Récio couple. Leça was brought up in a non-classical musical environment; his father was a saxophonist and conductor of philharmonic bands, and his stepbrothers were musicians in theatres and cinemas. He himself began his musical activity, both as a performer and as a composer even before he had received any formal and systematic musical instruction. It was thanks to the recognition of this “gift” that at twenty years of ages, Armando having already written a catalogue of compositions for piano - was financially supported by his friends and subsequently moved to Lisbon in order to receive a systematic musical education at the only conservatory of music in the country. His experiences during the three years he spent in the capital proved to be seminal, driven by the technical and aesthetic renovation of his compositions and his commitment to the cause of

ainda por estimar, de composições para diferentes constituições corais, com e sem orquestra.

Desempenhou um papel com grande impacto no processo de territorialização e institucionalização do folclore musical, processo esse que foi tutelado, a partir de meados dos anos trinta, pelo Secretariado de Propaganda Nacional (Castelo-Branco e Branco 2003). Os referentes do folclore que ainda vigoram em certos ranchos folclóricos e grupos etnográficos em Portugal devem muito a Armando Leça: o esboço do mapa dos instrumentos musicais populares portugueses; a territorialização de repertórios e a sua seleção com base na memória dos mais idosos; a constituição de “ranchos” com um grupo de dança, solistas e/ou coro e tocata com instrumentos segundo uma determinada geografia. Este modo de perceber o folclore repercutiu-se em instituições como a Federação do Folclore Português.

A par dessa ação exercida junto dos protagonistas do processo de institucionalização do folclore, fosse ao longo de concursos e outros eventos reguladores ou no contacto com grupos formalmente constituídos que solicitavam o seu parecer, Armando Leça dirigiu-se às elites locais, através de palestras e escritos, mobilizando-as para o seu projeto. As narrativas de Armando Leça relativas ao folclore português foram disseminadas ao longo das múltiplas palestras e conferências que proferiu frequentemente acompanhadas pelo Coro da Associação Protectora da Infância. Publicou muitas das suas teorias em monografias e em

Portuguese music. It was also in Lisbon that he met the cellist, Irene Freitas, whom he would marry in 1916. Over the following years, he was a driving force in the Orpheonic movement around the city of Oporto, having written numerous compositions for various choirs, with and without orchestra, and having conducted several school choirs.

He had a great impact on the process of territorialisation and institutionalisation of musical folklore, a process which, from the mid-1930s, was controlled by the Secretariat of National Propaganda (Castelo-Branco and Branco, 2003). The facets of folklore still maintained by certain folkloric and ethnographic groups in Portugal owe a great deal to Armando Leça: his outline of a map of popular Portuguese musical instruments; the territorialisation of repertoires and their selection based on the memories of the most elderly; the constitution of *ranchos* within dance groups, with soloist and/or choir and accompanied by certain instruments according to a determined geography. This approach to perceiving folklore also had repercussions given its replication by institutions such as the Federation of Portuguese Folklore.

These actions - carried out alongside the protagonists of the process for institutionalising folklore - comprised competitions and other events regulated by



5  
Armando Leça c. 1914.  
Coleção da família.  
Armando Leça about 1914.  
Family collection.

or in conjunction with formally established groups that requested his appraisal. Through his speeches and writings, Armando Leça simultaneously directed himself towards the upper echelons of local societies, mobilizing them behind his project. Armando Leça's narratives of Portuguese folklore were disseminated through the various speeches and conferences he gave, frequently accompanied by the Coro da Associação Protectora da Infância (literally, the Protective Association of Childhood Choir). He also published his theories in specialist music and ethnography monographs and periodicals. With regard to his speeches, he engaged an efficient model of communication: after an oral explanation which furnished each listener with an understanding of “Portuguese music”, he followed this with a musical and poetic performance of a song. With this combination, the narrative generated a new reality. In turn, the moment of performance invited the listening (urban) audience to embodied and experience each representation - i.e. the texts and places constructed during the spoken discussion. Armando Leça believed the essence of “being Portuguese” was found in its traditional rural music<sup>17</sup> as stated in the following excerpt: “After revealing, for cataloguing in the unfolding musical evolution, we know who we were, what we

periódicos generalistas e especializados em música e etnografia. Relativamente às palestras, explorou um modelo comunicativo eficaz: depois de um discurso que fornecia a cada um dos ouvintes coordenadas da “música portuguesa”, seguia-se a performance musical e poética da canção. Nesta combinatória - narrativa/performance - a narrativa gerava uma nova realidade. Por sua vez, o momento performativo convidava a plateia ouvinte - urbana - a incorporar e a ter uma experiência efetiva de cada uma das representações e ficções construídas no discurso. Armando Leça acreditava que na música de matriz rural<sup>18</sup> se encontrava a essência do “ser português”, como podemos ler no seguinte excerto: “Depois de revelar, catalogar para, no desdobrar da evolução musical, sabermos o que fomos, o que assimilamos, conservamos e, também, temos de nosso” (1939, 376).

Entre os manuscritos de Armando Leça encontram-se centenas de transcrições musicais e poéticas a documentar práticas de norte a sul de Portugal continental. Dessas transcrições, apenas um número limitado foi editado. Ao contrário de muitos dos seus pares, etnógrafos e folcloristas, que publicaram cancionários com transcrições musicais e poéticas, Armando Leça preferiu dar à imprensa apenas um número reduzido de transcrições e nem sempre de modo integral. Esta opção justifica-se com o facto de considerar que a transcrição musical consistia num meio de registo imperfeito que, ao contrário da gravação sonora, não conseguia captar a complexidade da música de matriz rural. Socorreu-se, então, das transcrições musicais não como um fim em si mesmo,

ou seja, uma evidência que não carece de explicação, mas antes como um meio para ilustrar as suas narrativas e documentar as suas análises, num procedimento que antecipa a etnomusicologia. A maior parte das suas composições - para coro e para piano e canto - basearam-se no seu levantamento de terreno.

Armando Leça foi o primeiro autor a proceder a uma tentativa de sistematização da música de matriz rural em Portugal, segundo critérios de ordem musical. Com base no conhecimento que adquiriu ao longo de inúmeras campanhas de prospecção *in situ*, classificou a “música popular”<sup>19</sup> em: *Monodias*, “cantares a uma voz”; *Modas Coreográficas*, “com ou sem instrumental próprio”; e *Corais*, “a uma, duas, três e quatro vozes” (Leça 1940b, 13).

Eterno caminheiro, definiu um itinerário da música portuguesa (locais, repertórios e informantes) que foi calcorreado, nos anos seguintes pelo etnógrafo Artur Santos e pelo colector Michel Giacometti. Mais do que um investigador, Leça foi um pioneiro a desbravar caminhos e a mapear descobertas em Portugal continental. Em 1939-40, coligiu, registos sonoros de música de matriz rural em lugares representativos de dez das onze províncias continentais portuguesa. Esta coleção pioneira é agora editada, mais de setenta anos depois de ter sido concluída<sup>20</sup>.

assimilate and conserve and also, what is ours” (1939, 376).

Among Armando Leça’s manuscripts, there are hundreds of music and poetry transcriptions documenting practices from the north to the south of continental Portugal. Of these transcriptions, only a limited number were ever published. Contrary to many of his peers - ethnographers and folklorists, who published songbooks with transcriptions of music and poetry - Armando Leça preferred to send his publishers only a reduced number of transcriptions and even then not always in their complete form. This option stemmed from his belief that musical transcription comprised an imperfect medium of documentation, which, in contrast to sound recording, was unable to capture the complexity of traditional rural music. Hence, he advised that musical transcriptions were neither an end in themselves nor evidence which did not require explanation but rather merely as a means of illustrating his narratives and documenting his analyses in procedures which pre-empted ethnomusicology. Most of his compositions - for different choir formats or for voice and piano - were based on his personal field survey.

Armando Leça was the first author to undertake an attempt to systematically

categorise traditional rural music in Portugal according to musical criteria. Based on numerous prospective campaigns, he classified “popular music”<sup>18</sup> as *Monodias* [literally ‘monodies’], “sung in one voice”; *Modas Coreográficas* [songs with choreography], “with or without its own instrumental part”; and *Corais* [literally “chorales”], “in one, two, three or four voices” (Leça 1940b, 13).

An eternal wanderer, he defined an itinerary of Portuguese music (places, repertoires and sources), which was explored in later years by the ethnographer Artur Santos and the collector Michel Giacometti. Leça was a pioneer, not just a researcher - breaking new ground and mapping discoveries in continental Portugal. In 1939-1940, he gathered sound recordings of traditional rural music in places representative of ten of the eleven continental Portuguese provinces. This pioneering collection has now finally been published over seventy years after its own completion<sup>19</sup>.



<sup>6</sup> Armando Leça durante a participação no Congresso Internacional de Folclore, em São Paulo, Brasil, 1954. Armando Leça taking part in the International Congress of Folklore, São Paulo, Brazil, 1954.

### Peregrinações de Armando Leça no Alentejo (1912-38)

Quando, em 1939, iniciou o registo sonoro de música de matriz rural no continente português, Armando Leça já detinha um conhecimento do terreno conquistado ao longo de inúmeras peregrinações folclóricas<sup>21</sup>. Não é possível, contudo, traçar todos os percursos calcorreados uma e outra vez por Armando Leça. As fotografias não datadas e as notas de campo dispersas por diferentes cadernos, alguns recopiados pelo seu filho e biógrafo Rui de Freitas Lopes, não permitem fazer essa reconstituição. Dos 64 álbuns fotográficos e negativos, com um total de 14 550 imagens fotográficas a preto e branco, doados pela família ao município de Matosinhos, sete referem-se ao Alentejo. Essas imagens documentam monumentos históricos (muralhas, castelos, igrejas, etc.), espaços de atividades laborais (a rua, a feira, o campo, entre outros) e figuras humanas (tocadores, grupos de músicos ou de dançarinos, agricultores, pastores, crianças, etc.). A máquina fotográfica e o caderno de transcrições musicais foram os principais meios de documentação utilizados por Armando Leça.

A primeira incursão no Alentejo foi feita em 1912, quando estudava em Lisboa. Na conferência que proferiu na Casa do Alentejo descreveu parte desse itinerário: “Calcorreara Viana do Alentejo, a basílica da Senhora de Aires e Água de Peixes; palmilhara Alvito com as alentejanas a caiarem as moradias; acordara naquele sábado com o chocalhar do rapazio a barulhar as Aleluias pelas ruas de Cuba” (1940 a, 3).

### Armando Leça: Pilgrimages in the Alentejo (1912-38)

When, in 1939, he began to collect sound recordings of traditional rural music in continental Portugal, Armando Leça had already built up an extensive knowledge of the terrain conquered through countless folkloric pilgrimages<sup>20</sup>. It therefore proves correspondingly impossible to trace all of the paths travelled at one time or another by Armando Leça. The photographs (which are undated) and field notes, dispersed throughout various notebooks, some recopied by his son and biographer, Rui de Freitas Lopes, also do not allow for this reconstruction. Of the 64 photograph albums and sets of negatives - with a total of 14,500 black and white photographic images, donated by the family to the municipality of Matosinhos - seven feature the Alentejo region. These images document historical monuments (ramparts, castles, churches, etcetera), work spaces (including the streets, the markets and the fields) and characters (players, groups of musicians and dancers, farmers, shepherds, children and others). The camera and the musical transcription notebook were the primary means of documentation deployed by Leça.

His first foray in the Alentejo region took place in 1912, whilst then studying in Lisbon.





9  
Caiadeira. Aljustrel, s.d.  
Coleção Armando Leça.  
Whitewash woman. Aljustrel.  
Armando Leça collection.

postais e fotografias que reunira em anteriores peregrinações, evocou de memória esses itinerários. Relativamente ao Alentejo, perguntou nesses escritos se durante as “Vigílias”, os “foles” ainda faziam “rodopiar, endoidar os dançarinos” (Leça 1935, 2). A nostalgia expressa nessas páginas será um denominador comum a muitos dos seus textos.

Em 1938, no âmbito do concurso A Aldeia mais portuguesa de Portugal, organizado pelo Secretariado da Propaganda Nacional, visitou as aldeias de Peroguarda e de Nossa Senhora da Orada na qualidade de membro do júri nacional<sup>22</sup>. Esse encontro ficou documentado em notas de campo e fotografias, algumas das quais são publicadas nesta edição.

No espólio de Armando Leça, depositado na Biblioteca Nacional, encontram-se 91 transcrições musicais e poéticas coligidas em dezasseis localidades de quinze concelhos do Alentejo: Alter do Chão, Beja (Baleizão), Crato (Gafete), Cuba, Estremoz, Évora, Grândola, Monforte, Montemor-o-Novo, Odemira, Portalegre, Redondo, Serpa (em Serpa e em Pias), Sousel (Cano), Vila Viçosa. Quarenta e quatro transcrições musicais referem-se a práticas cantadas a duas ou mais vozes, predominando o movimento em terceiras paralelas. Não existem transcrições de música instrumental relativas ao Alto e Baixo Alentejo.

Nestas províncias o interesse de Armando Leça dirige-se apenas ao canto, e deste, preferencialmente àquele que circunstancia o trabalho, a dança, a devoção religiosa ou as festas populares.

musical transcriptions refer to the practice of singing in two or more voices, predominately moving in parallel thirds. Transcriptions of instrumental music do not exist nor do the parts for instruments integrated into the Alto and Baixo Alentejo region.

In the Alto and Baixo Alentejo provinces, Armando Leça concentrated on the singing tradition, specifically that performed whilst working, dancing, during religious devotions or during popular festivals.

## NOTAS

1 Como referi noutra parte, Armando Leça foi o primeiro folclorista a revelar interesse pela documentação das diferentes canções que constituíam um “ciclo”, ou seja, a série de acontecimentos musicais que se organizavam numa sequência, num contexto específico, segundo o calendário agrícola ou litúrgico, ano após ano. O tempo cíclico, tempo que se imagina ser de eterno retorno, foi a categoria que direcionou de modo mais sistemático este levantamento.

2 Por exemplo, os alunos das escolas de Industrial Gabriel Pereira de Évora e do Instituto Politécnico de Moura. A poesia da “Moda de Mértola” é da autoria de uma escritora e poetisa de Mértola, Maria Infante (S.a. 1932, 1 e 2).

3 Em Vila Viçosa, é perceptível a ação de um maestro na direção do grupo na dinâmica e nos *ralentando* finais.

4 O processo de “objectificação da cultura” (Handler 1988), traduzido na seleção e mapeamento de práticas culturais na sua descontextualização em museus, cortejos e outros eventos, e na atribuição de um novo sentido – tradicional, ‘regional’, ‘português’, entre outros –, fora iniciado em Portugal por etnógrafos e eruditos locais, por vezes em colaboração com a imprensa periódica, antes de ser tutelado e implementado em larga escala pelo Estado Novo, quer através da realização de grandes eventos, como a Exposição Colonial Portuguesa, em 1934, quer através do próprio regulado da lei, com a implementação do Novo Código Administrativo, em 1936.

5 Os mediadores localmente responsáveis pela seleção de grupos e repertórios foram: em Odemira, “Manuel Oliveira Jacinto e D. Dulce Matos”; em Aljustrel, o “Grupo Mineiro de Henrique Albino”; em Castro Verde, a Câmara Municipal; em Mértola, António Gomes Nunes; em Baleizão, concelho de Beja, Luís Augusto Henrique Pinheiro; em Serpa, José Carmo Bento e José Gomes Carrasco (relativamente à Aldeia Nova de S. Bento); em Vidigueira, “Dr. Sampaio Toscano e Câmara Municipal”; em Moura, a Câmara Municipal; em Évora “Raul Matroco e grupo local”, Em Redondo, a “Câmara Municipal e Hermínio Zorrinho”, em Vila Viçosa, “Dr. João Figueiredo” (Leça s.d.[1940], 6-7).

6 Segundo o etnógrafo Azinhal Abelho, as saias realizavam-se em diferentes contextos desde o trabalho na “monda, ceifa, sacha ou apanha da azeitona”, nos arraiais, nos bailes e noutros contextos públicos de festa tais como casamentos ou batizados (Abelho 1950, 12-13). Podiam ser cantadas por solistas, por vezes “em grandes despiques”, ou por um coro com ou sem acompanhamento instrumental (*ibid.*).

7 Segundo Susana Sardo, o termo *moda* é utilizado em todo o território nacional para referir canção ou canção dançada (Sardo 2010, 805). No contexto específico da região do Alentejo, Salwa Castelo-Branco refere

que: “uma moda consiste em vários versos cantados na forma estrófica” (1997, 57).

8 Em 1893, César das Neves e Gualdino de Campos descreveram assim este instrumento: “feito de um alcatruz de nora, ou panela de barro a cujo bocal se adapta uma membrana ou pele de bexiga, atravessada por um pau encerado, pelo qual se corre a mão, com força, e produz um som rouco e áspero” (1893, 260).

9 Segundo A. Leça, esta moda constitui um exemplo das *modas paradas* modas estas que, se distinguem das modas que são cantadas enquanto caminham (A.L. 24-2<sup>o</sup>//2).

10 As *Janeiras*, cantadas por um coro misto a duas vozes, seguidas das *Chacotas*, por uma solista e um coro misto, coligidas em Mértola, são dois exemplos de uma prática cíclica realizada espontaneamente nas ruas, nos dias 31 de Dezembro e 1 de Janeiro. Sem acompanhamento instrumental, traço que, segundo Susana Sardo, configura uma característica das janeiras na região do Alentejo (2010, 647). Estes exemplos integram o repertório das cantigas de peditório que, na quadra do Natal, se realizam em diversas localidades, em Portugal. Os versos das *chacotas* referem explicitamente a intenção de pedir que caracterizou uma das funcionalidades esta prática (Pestana 2010, 278).

11 O exemplo coligido em Vidigueira não se inscreve na prática amplamente disseminada em Portugal no século XXI, com o mesmo nome (cf. Sardo 2010, 1105). Os versos de “Os Reis” cantados por um coro masculino, com ponto e alto referem-se ao ciclo do pão e, por extensão, à ciclicidade da vida.

12 A viola campaniça é um cordofone tradicional documentado no sul de Portugal. Apresenta 10 cordas que permitem ao tocador tocar simultaneamente a melodia e o acompanhamento harmónico.

13 A romaria, uma peregrinação popular a um lugar considerado sagrado, constitui um acontecimento em torno do qual, segundo Pierre Sanchis, ocorre “um ajuntamento, um encontro e um momento de vida em comum” (1992, 40). Integra o universo das festividades cíclicas realizadas em Portugal (cf. Félix 2010, 482-490).

14 Em Moura, Armando Leça identificou os seguintes colaboradores: “ensaiador Francisco Cândido Vitório, 1<sup>o</sup> António Maria Gomes, 2<sup>o</sup> Francisco Cândido Vitória, Joaquim Valente Ganchinho, José João de Carvalho, José Joaquim Paisana Quenlinhas, José Garcia Pereira, Afonso Fernandes Cavalheiro, Domingos Ganhão, Virgílio Galáinha, Mário Joaquim Pascolainho, José Manuel Lérias” (BN AL 24-2<sup>o</sup>//2), e Josefina Sales Valente, Irene Carmo Gil e Maria Libiana Ortiz (na moda “Lá vai o comboio”). Em Serpa, José Benjamim foi alto no “Lírio Roxo”, enquanto que na moda “Fui ao jardim passear” o ponto e o alto foram, respectivamente, António Valente e Luís Lobito. Em Vidigueira, identificou o ponto Jacinto Caetano (de profissão troilha), os altos João Luís Caramba e Fernando José e o

cantador Luís António Bacalhau (a grafia deste nome não é clara).

Através da imprensa local – *Diário do Alentejo, Jornal de Moura* – ficamos a saber o nome dos elementos que participaram nas gravações em Beja (onde se deslocaram os grupos de Aldeia Nova de São Bento, Baleizão e Serpa), Mértola e Moura: Adelaide Godinho, Aida Maria Godinho, Elisa da Conceição Sérgio, Antónia Rodrigues, António Silva Fernandes, Arnaldo Cruz, Francisco Rosa Mendes, António Manuel Cristóvão, António Manuel Venâncio (alto), Bartolomeu Celestino, Rodrigo Patrício, Jacinto A. Caixinha. Os cinco últimos cantadores integravam em 1933 o Rancho Coral de Mértola, um grupo que testemunha os laços entre a etnografia e o movimento orfeónico em Portugal. A imprensa frisou que eram “cantadores sem escola” mas que “imprimem uma certa arte à modulação dos sons” (S.a. 1939b).

15 *Cante* foi uma das práticas musicais documentadas no Baixo Alentejo em 1939. O termo émico é usado para referir modas e cantigas e também um modo específico de os participantes cantarem. Segundo a etnomusicóloga Salwa Castelo-Branco, no capítulo seguinte deste livro, “distinguem-se três papéis musicais: o “ponto” inicia o canto, executando a “cantiga” e, por vezes, a primeira estrofe da “moda”; o “alto” prossegue com a melodia introduzida pelo ponto, cantando-a uma terceira acima da linha melódica do “ponto” e por vezes acrescentando-lhe ornamentos; segue-se o coro (“segundas” ou “baixos”), enquanto o “alto” prossegue com a melodia uma terceira acima do coro, devendo a parte do “alto” ser ouvida acima do grupo” (cf. p.101).

16 No final dos anos 1990, desloquei-me a localidades representadas nesta coleção com o intuito de encontrar os detentores da tradição que nela participaram. Consegui entrevistar três pessoas cuja voz ficou gravada nesta coleção: Ernesto do Salgueiro, de Manhouce, concelho de S. Pedro do Sul; Lucinda Carvalho, Vermilhes, concelho de Vouzela; Conceição Marques Caldeira, Malpica, concelho de Castelo Branco.

17 A designação “música de matriz rural” refere-se a práticas e repertórios que configuram a persistência de laços com uma ordem social tradicional, agrária, seja pelo modo de transmissão – oral de geração em geração –, pelos contextos em que emergem – o serão, o convívio familiar, o ir à fonte, a taberna, o trabalho, ..., ou pelas estéticas e valores que a enformam. A proposta desta noção, muito discutida há anos atrás com a minha orientadora Salwa Castelo-Branco no âmbito da tese de doutoramento, deveu-se à necessidade de introduzir uma nova designação num universo cuja terminologia em vigor estava comprometida com paradigmas essencialistas e determinadas ideologias (a propósito do termo folclore, cf. Castelo-Branco e Pestana 2010, 507-8).

18 Em Portugal, “música popular” foi uma categoria ambivalente criada pelas elites no final do século XIX para se referirem não apenas à música “popularizada”, ou seja, disseminada junto de diferentes sectores da sociedade, mas também à música folclórica. As editoras usaram este termo ambivalente (explorando-o com sucesso).

19 A Comissão Executiva dos Centenários contactou a empresa Columbia, em Bilbao, para a orçamentação da edição em disco e auscultou as câmaras municipais envolvidas, de modo a assegurar a venda dos discos. Sabe-se que foram feitos protótipos das rodela dos discos, com diferentes tipografias e cores. Em Dezembro de 1940, a *Revista dos Centenários*, publicava uma listagem de títulos da *Discoteca de Música Popular Portuguesa*, distribuídos por 168 discos que não chegaram a ser editados.

20 Ao longo das incursões que fez no território português, definiu itinerários da música regional em Portugal constitutivos do que virá a designar como “peregrinação folclórica” (Leça 1938, 6).

21 Este evento organizado pelo Secretariado da Propaganda Nacional (SPN) foi estudado no âmbito do projeto “A revivificação do património cultural expressivo tradicional em Portugal no séc.XX (1996-1999)” (JNICT-Instituto Camões-Programa Lusitânia), coordenado por Salwa Castelo-Branco. Os estudos realizados nesse âmbito foram publicados em *Voices do Povo a Folclorização em Portugal* (Castelo-Branco e Branco 2003, Félix 2003, Pestana 2003).

## NOTES

1 As mentioned in other writings, Armando Leça was the first folklorist in Portugal to take an interest in the documentation of the different songs constituting a “cycle”, or a series of musical happenings sequentially organised around a specific context, according to the agricultural or liturgical calendar, year after year (Pestana 2012). Cyclic time, eternally returning time, proved the category which most systematically structured this collection.

2 Such as the students attending the Gabriel Pereira Industrial School of Evora and the Polytechnic Institute of Moura, for example. The poem, “Moda de Mértola” was written by a writer and poet from Mértola, Maria Infante (S.a. 1932, 1 and 2).

3 In Vila Viçosa, the actions of the conductor directing the group are obvious due to the dynamic levels and in the final *rallentandi*.

4 The process of “cultural objectification” (Handler, 1988), translated through the selection and mapping of cultural practices in decontextualised contexts such as in museums, parades and other events, and in the attribution of a new meaning - traditional or “regional”, “Portuguese”, amongst others -, was begun in Portugal by ethnographers and local erudites, at times in collaboration with periodical publications, before being protected and implemented on a large scale basis by the Estado Novo, whether through the realisation of large events, such as the Portuguese Colonial Exhibition in 1934 or through legal regulations, for example, the implementation of the New Administrative Code in 1936.

5 The local mediators responsible for the selection of groups and repertoires were: in Odemira, “Manuel Oliveira Jacinto and D. Dulce Matos”; in Aljustrel, the “Grupo Mineiro de Henrique Albino”, in Castro Verde, the Municipal Council, in Mértola, António Gomes Nunes; in Baleizão, the Beja district, Luís Augusto Henrique Pinheiro; in Serpa, José Carmo Bento and José Gomes Carrasco (in relation to Aldeia Nova de S. Bento); in Vidigueira, “Dr. Sampaio Toscano and the Municipal Council”; in Moura, the Municipal Council; in Évora “Raul Matroco and a local group”, in Redondo, the “Municipal Council and Hermínio Zorrinho”, in Vila Viçosa, “Dr. João Figueiredo” (Leça s.d.[1940], 6-7).

6 According to the ethnographer Azinhal Abelho, these *saías* varied according to the respective different contexts and labour type, whether “mowing, hoeing or picking olives”, in the tents, at the dances and in other public celebratory contexts such as weddings or baptisms (Abelho 1950, 12-13). They may be sung by soloists during big *despiques* (contests) or by a choir with or without instrumental accompaniment.

7 As stated by Susana Sardo, the term *moda* is common to all of Portugal for referring to a song or music which is also danced to (Sardo, 2010, 805). In the specific context of the Alentejo region, Salwa Castelo-Branco explains that: “a *moda* consists of various verses sung in a strophic

form” (1997, 57).

8 In 1893, César das Neves and Gualdino de Campos described this instrument thus: “made from a bucket or clay pot to which a membrane or skin of a bladder is attached, pierced by a waxed stick, which, when struck with force by the hand, produces hoarse, rough sound”(1893, 260).

9 According to Leça, *Deus Menino* is an example of a “moda parada”: a *moda* that is sung without walking (A.L. 24-20//2).

10 The “Janeiras”, sung by a mixed choir in two parts, followed by “Chacotas”, for a soloist and mixed choir, collected in Mértola, are two examples of cyclical practices, which took place spontaneously in the streets on 31st December and 1st January. Performed without instrumental accompaniment a characteristic that according to Susana Sardo, can be identified in the Alentejo region (Sardo 2010, 647). These examples form part of the repertoire of songs from the Offertory collection, which, during the Christmas season, took place in diverse localities throughout Portugal. The verses of the “chacotas” refer explicitly to the intention of asking for alms and characterising one of the functions of this practice (Pestana 2010, 278).

11 The example collected in Vidigueira does not correspond with the widespread twentieth century practice in Portugal, which goes by the same name (cf. Sardo 2010, 1105). The verses of “Os Reis” (The Kings), sung by a male voice choir, with a *ponto* and *alto* refer to the ‘bread’ cycle, and by extension, the cyclic nature of life.

12 The *campaniça* guitar (“*viola campaniça*”) is a traditional guitar which originated in the south of Portugal. It has ten strings enabling the player to simultaneously produce the song melody and its harmonic accompaniment.

13 The *Romaria*, a popular pilgrimage to a place considered sacred, is an event which, according to Pierre Sanchis, comprises a “gathering, a meeting and a moment of communal life” (Sanchis 1992, 40). This is included in the universe of cyclical feasts taking place in Portugal (cf. Félix 2010, 482-490).

14 In Moura, Armando Leça identified the following performers: “director/choir master Francisco Cândido Vitório, 1st António Maria Gomes, 2nd Francisco Cândido Vitória, Joaquim Valente Ganquinho, José João de Carvalho, José Joaquim Paisana Quenlinhas, José Garcia Pereira, Afonso Fernandes Cavalheiro, Domingos Ganhão, Virgílio Galainha, Mário Joaquim Pascolainho, José Manuel Lérias” (BN AL 24-20//2), and Josefina Sales Valente, Irene Carmo Gil and Maria Libiana Ortiz (in the *moda* “Lá vai o comboio”). In Serpa, José Benjamim was the *alto* in “Lírio Roxo”, whilst the *moda* “Fui ao jardim passear” features António Valente and Luís Lobito as *ponto* and *alto*, respectively. In Vidigueira, the *ponto* Jacinto Caetano, the *altos* João Luís Caramba and Fernando José and the singer/s Luís António Bacalhau (the orthography of this name is unclear) were identified.

Due to the local press - *Diário do Alentejo*, *Jornal de*

*Moura* - we know the names of those who participated in the Beja (to where groups from Aldeia Nova de São Bento, Baleizão and Serpa travelled), Mértola and Moura recordings: Adelaide Godinho, Aida Maria Godinho, Elisa da Conceição Sérgio, Antónia Rodrigues, António Silva Fernandes, Arnaldo Cruz, Francisco Rosa Mendes, António Manuel Cristóvão, António Manuel Venâncio (*alto*), Bartolomeu Celestino, Rodrigo Patrício and Jacinto A. Caixinha. The latter five singers joined the Rancho Coral de Mértola in 1933, a group demonstrating the interlinkage between ethnography and the Orpheonic movement in Portugal. They were “singers without a school” but who “display a certain art for the modulation of sounds”, as the press was keen to stress (S.a. 1939b).

15 “Cante” was one of the musical practices cultivated in the Baixo Alentejo province in 1939. The term refers not only to “*modas*” and “*cantigas*” but also to the specific way in which the participants must sing. According to the ethnomusicologist Salwa Castelo-Branco, in the following chapter of this book “three musical roles are distinguished in the performance practice of this genre: the ‘*ponto*’, ‘*alto*’ and ‘*segundas*’ or ‘*baixos*’. The ‘*ponto*’ begins the performance by singing the ‘*cantiga*’, and at times the first stanza of the ‘*moda*’. The ‘*alto*’ proceeds with the melody introduced by the ‘*ponto*’, sometimes adding ornamentation. The chorus then follows (‘*segundas*’ or ‘*baixos*’), while the ‘*alto*’ continues with the melody a third above the chorus (see p.101).

16 In the late 1990s, I travelled to the locations mentioned in this collection in the hope of meeting those who had contributed to the collection. I managed to interview three people who feature in this collection: Ernesto do Salgueiro, from Manhouce, in the district of S. Pedro do Sul; Lucinda Carvalho, from Vermilhes in the Vouzela district; Conceição Marques Caldeira, from Malpica in the Castelo Branco district.

17 The designation “traditional rural music” refers to the practices and repertoires traditionally and persistently bound to a traditional, agricultural social order, whether through its means of transmission - orally, from generation to generation - through the contexts in which it emerges - at parties, at family events, at the well, in the tavern, at work... - or through the aesthetics and values promoted. This proposal - in earlier years greatly debated with my academic supervisor, the ethnomusicologist Salwa Castelo-Branco, during my doctoral studies - arose due to the need to introduce a new designation into a universe whose terminology was determined by essentialist paradigms and determined ideologies (about the term ‘folklore’, cf. Castelo-Branco and Pestana, 2010, 507-8).

18 In Portugal, “popular music” was an ambivalent concept created by the elite at the end of the nineteenth century in order to refer not only to mass music but also to folk or “Portuguese rural” music. Printing houses used the ambivalence of the term (and exploited it with commercial success).

19 The publication of the sound recordings represented the objective of the Centenaries Commission, expressed immediately after the conclusion of the recording process. After securing increased funding, the Centenaries Commission contacted the recording company Columbia, in Bilbao, for a quote for the production of a disk and for the municipal councils involved to be able to hear it in order to ensure disk sales. It is known that prototypes were made for the disk labels in both different fonts and colours. In December 1940, the *Revista dos Centenários*, a magazine about the centenaries, published a list of titles for the *Discoteca de Música Popular Portuguesa*, a compilation of popular Portuguese music, distributed across 168 disks.

20 Throughout his travels in Portuguese territory, he defined Portuguese regional music itineraries in keeping with that which came to be designated as ‘folkloric pilgrimage’ (Leça 1938, 6).

21 This event, organised by the Secretariat of National Propaganda (SPN), was studied in detail in the project entitled “The revivication of cultural patrimony traditionally expressed in Portugal in the 20<sup>th</sup> Century (1996-1999)” (JNICT-Instituto Camões-Programa Lusitânia), co-ordinated by Salwa Castelo-Branco. The research carried out for this project was published in *Vozes do Povo a Folclorização em Portugal* (Castelo-Branco and Branco 2003, Félix 2003, Pestana 2003).



# A Digitalização da Coleção Armando Leça: Revelando Tesouros Escondidos da Música Popular Portuguesa\*

46

Nadja Wallaszkovits & Friedrich Engel

## The Digitisation of the Collection Armando Leça: Revealing Hidden Treasures of Portuguese Folk Music

\* Traduzido para português por Fátima Vieira

### Introdução

Quando Armando Leça iniciou o seu projeto de gravações de campo nas áreas rurais de Portugal Continental em novembro de 1939, dispunha de um equipamento recentemente desenvolvido e altamente sofisticado, o “Magnetophone”.

Até então, o registo mecânico de som em cilindros de cera, bem como em vários tipos de discos –gravados inicialmente de forma acústica, e mais tarde por processo elétrico –, era a tecnologia mais comum. Na verdade, nenhum dos sistemas existentes à época era verdadeiramente aplicável à gravação musicológica e à pesquisa etnológica de campo. O tempo de gravação encontrava-se limitado a cerca de quatro minutos e era necessário posicionar o gravador de forma a ficar livre de vibrações. Os discos de cera não podiam ser reproduzidos mais do que uma ou duas vezes sem perderem a qualidade de forma drástica; de outra forma, o risco de se danificar por completo a gravação seria demasiado alto.

Na década de 30 do século passado, a tecnologia de gravação em fita magnética acabara de ser desenvolvida e não se estabelecera ainda no mercado. Embora as primeiras experiências com gravação magnética em fio tivessem sido já descritas por Oberlin Smith em 1878, seguidas da utilização de um aparelho de gravação em fio perfeitamente funcional, construído em 1898 pelo engenheiro dinamarquês Valdemar Poulsen (Engel 1988, 170-174, 176 e 178), esta tecnologia só se impôs depois de os amplificadores de válvulas terem passado a estar comercialmente disponíveis, fenómeno que sucedeu a par do desenvolvimento

47

### Introduction

When Armando Leça started his field-recording project to the rural areas of continental Portugal in November 1939, he had a completely newly developed and highly sophisticated piece of equipment at his disposal, the “Magnetophon”.

Up to this time, mechanical recording on wax cylinders, as well as on various kinds of discs – cut first acoustically, later electrically – was the undisputed technology. Indeed, none of the existing systems was really properly applicable for musicological recording and ethnological research in the field. Recording time was limited to about four minutes and it was necessary to position the recorder free of vibrations. Wax discs could not be replayed more than once or twice without dramatic loss of quality. Otherwise the risk of completely damaging the recording would have been too high.

In the 1930s, technology of recording on magnetic tape had only just been developed and was not yet established on the market. While first experiments with magnetic recording on wire were described as early as 1878 by Oberlin Smith, followed by a fully functional wire recording device, constructed in 1898 by the Danish engineer Valdemar Poulsen (Engel 1988, 170-174, 176 and 178), this technology could not yet achieve a

da tecnologia de radiodifusão. Alguns anos mais tarde, em 1929, o engenheiro alemão Curt Stille construiu um aparelho de gravação em fio de aço, tendo sido financiado para o efeito pelo seu sócio Ludwig Blattner, que passou mais tarde os direitos de propriedade à British Marconi Wireless Telegraph Co. Ltd. Em 1932, a gravação em fio de aço foi realizada primeiro pela BBC e mais tarde por estações de rádio na Europa, Canadá e Austrália, tendo-se mantido a prática até ao início da década de 50 do século XX. O “Marconi MSR 3” tinha o impressionante peso de 450 kg; as bobinas de fio de aço tinham um diâmetro de 60 cm e capacidade para 30 minutos de gravação – não sendo pois portáteis nem úteis para gravações de campo. Embora as primeiras máquinas de gravação em fio de aço tenham sido fabricadas em Berlim, a emissora estatal alemã Reichs-Rundfunk-Gesellschaft, também sediada em Berlim, não adquiriu nenhum destes modelos, tendo antes procedido à encomenda, em 1934, de um modelo “de baixo peso” (150 kg) à empresa Carl Lorenz A.G., localizada na capital alemã. Com o recurso a este aparelho, foram feitas as primeiras gravações no exterior, mas na verdade estas máquinas foram utilizadas somente até 1938.

Por volta de 1930, registou-se uma inovação que havia de marcar a época quando a Companhia de Eletricidade alemã General Electric AEG (*Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft*), em Berlim, começou a cooperar com o inventor austríaco Fritz Pfeleumer. A viver em Dresden, na Alemanha, Fritz Pfeleumer era (entre outras atribuições) perito em papéis especiais e processos relacionados

para fins industriais. Conseguiu criar um processo que permitia colar no papel para cigarros uma banda colorida de partículas pulverizadas de bronze. Pfeleumer, que se interessava pela gravação magnética (viria a dizer mais tarde que se interessara pelos aparelhos de gravação em fio de Poulsen), pensou que poderia utilizar o processo de fabrico de papel para cigarros para criar uma fita magnética feita com papel revestido, substituindo o bronze por um material passível de ser magnetizado. Pfeleumer colou partículas pulverizadas de ferro numa tira de papel, criando assim a primeira fita de gravação magnética. A sua invenção era mais eficaz em termos de custo, mais leve, oferecia a possibilidade de um longo período de gravação e tinha a vantagem de, sendo quebrada, poder ser consertada sendo simplesmente colada, em contraste com o processo bem mais complexo de soldagem que exigia a gravação em fio de aço. Construiu também aquilo que, em termos atuais, poderíamos descrever como o primeiro gravador de fita magnética, que recebeu a patente alemã DRP 500.900 no dia 31 de janeiro de 1928. Pfeleumer queria desenvolver a sua invenção de forma a torná-la um produto comercial; depois de ter abordado várias empresas, foi a AEG quem mostrou maior interesse e quem com ele assinou um contrato de cooperação em finais de 1932.

Uma pequena equipa de engenheiros da AEG desenvolveu o mecanismo de transporte da fita enquanto a firma alemã I.G. Farbenindustrie AG, de Ludwigshafen no Reno, fabricando (entre muitos outros produtos) um material passível de ser

breakthrough until the commercial availability of tube amplifiers, which went hand in hand with the development of radio broadcasting technology. Some years later, in 1929, the German engineer Curt Stille constructed a steel tape machine, financed by his partner Ludwig Blattner, who later handed over the property rights to British Marconi Wireless Telegraph Co. Ltd. In 1932, steel tape recording was first introduced by BBC, later by radio stations in Europe, Canada and Australia, and were in use until the beginning of the 1950s. The “*Marconi MSR 3*” had an impressive weight of 450 kg; the steel tape reels had a diameter of 60 cm and a recording time of 30 minutes – all in all far from being portable and useful in field recording. Although the first steel tape machines were manufactured in Berlin, the German state broadcasting company *Reichs-Rundfunk-Gesellschaft*, also based in Berlin, did not acquire these models, but in 1934 ordered a “low weight” model (150 kg) from the Berlin located company Carl Lorenz A.G. Using this apparatus, first location recordings were carried out, but all in all, these machines were in use only until 1938.

An epoch-making innovation was achieved around 1930, when the German General Electric Company AEG (*Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft*) in Berlin

started cooperation with the Austrian inventor Fritz Pfeleumer. Living in Dresden, Germany, Fritz Pfeleumer was (amongst others) an expert in special papers and related processes for industrial uses. He succeeded in creating a process for glueing onto cigarette paper a gold-colored band made from powdered bronze. Pfeleumer, who was interested in magnetic recording (he later said he was interested in Poulsen’s wire recorders), reasoned that he could use his cigarette paper manufacturing process to create a coated paper recording tape simply by replacing bronze with a magnetisable material. Pfeleumer glued pulverized iron particles onto a strip of paper, creating the first magnetic tape. His invention was more cost effective, low weight, offered long recording time as well as the advantage of repairing a broken tape by simply using glue instead of the welding process needed for steel tape or wire. He also built the first magnetic tape recorder by today’s terms, and took out German patent DRP 500,900 on January 31, 1928. Pfeleumer wanted to develop his invention into a commercial product, and, after approaching several companies, it was the AEG that showed greatest interest and signed a contract for cooperation in late 1932.

A small team of AEG engineers developed the tape transport, whilst German firm

magnetizado chamado ferro carbonilo, assumiu a produção industrial da fita magnética em colaboração com a AEG (Engel 1999). (Depois de 1948, a sucursal de Ludwigshafen adotou o nome de BASF, a atual BASF SE).

A AEG continuou a dedicar-se ao desenvolvimento de gravadores e, em colaboração com a I.G. Farbenindustrie AG, fundou em 1942 a empresa Magnetophon de Berlim. Lda., para lançar o produto no mercado (para mais informações cf. Engel, Kuper & Bell 2010, 33 ss.).

Em 1935, por ocasião do programa de rádio Berlin Funkausstellung, a AEG lançou o seu primeiro gravador de fita magnética comercializável, a que deu o nome de Magnetophone K 1, querendo provavelmente o K referir-se à palavra alemã “Koffer”, que significa “mala”. O primeiro Magnetophone funcionava à velocidade de 1 m por segundo e encontrava-se equipado com três motores e três cabeças magnéticas. A fita, com 6,5 mm de largura, tinha uma base de acetato de celulose e um revestimento em ferro carbonilo; a espessura total rondava os 60-70 µm. Foram construídos apenas 10 exemplares do Magnetophone K 1, que foi substituído logo em 1936 por uma versão muito melhorada, o Magnetophone K2. A maioria dos 100 aparelhos que foram então construídos trabalhava à velocidade de 77 cm/s.

Os Magnetophones da versão “K” eram compostos por três unidades: altifalante, amplificador e unidade de fita. Em 1936, o musicólogo e pioneiro no campo da gravação em fita magnética Wolfgang Sichardt utilizou um Magnetophone

I.G. Farbenindustrie AG in Ludwigshafen/Rhein, making (among many other products) a magnetisable material named carbonyl iron, in cooperation with AEG took over the industrial production of magnetic tape (Engel 1999). (The Ludwigshafen branch of I.G. Farben after 1948 resumed the name BASF, today BASF SE).

AEG went on with the development of tape machines, and, collaborative with I.G. Farbenindustrie AG, in 1942 founded the *Magnetophon G.m.b.H* of Berlin to launch the product on the market (many further details to be found in Engel, Kuper & Bell 2010, 38 ff.).

In 1935, on occasion of the Berlin Funk-ausstellung (radio show), AEG launched its first marketable magnetic tape sound recorder, named Magnetophon K1, with K like the German word “Koffer” (case). The first Magnetophon operated at a tape speed of 1 m per second and was equipped with three motors and three magnetic heads. The tape was 6.5 mm wide, had a cellulose acetate base and a coating of carbonyl iron; total thickness was about 60-70 µm. Only about 10 specimens of Magnetophon K1 were built, to be replaced already in 1936 by a greatly improved version, the Magnetophon K2. The majority of the roughly 100 sets built operated at a tape speed of 77 cm/s.

**Tabela 1**  
Visão panorâmica: utilização de fita magnética para trabalhos de campo - exemplos dos primeiros anos. Compilação realizada por Friedrich Engel.

1936	Wolfgang Sichardt (Suíça)	Magnetophon K2
1939	Leandro Mazzoni (Albânia)	Magnetophon K6
1939/40	Armando Leça (Portugal)	Magnetophon K4
1940/43	Alfredo Quellmalz (Tírol do Sul)	Magnetophon K4

### O Gravador e as suas Características

Quando Armando Leça começou a fazer as suas incursões para registo sonoro de música de matriz rural em colaboração com a Rádio Nacional Portuguesa (Emissora Nacional), levava consigo um Magnetophone K4 da AEG. Este sistema era mais tolerante às vibrações durante os momentos de gravação ou reprodução, requerendo apenas conhecimento técnico muito básico e tornando-se por isso mais fácil de manusear. Mas as dimensões e o peso do conjunto Magnetophone K4, anunciados como portáteis, continuavam a ser demasiado elevados: o volumoso mecanismo de transporte pesava 57kg, tinha 48cm de largura, 38 cm de profundidade e 47 cm de altura. O amplificador e o altifalante deveriam pesar, cada um, pelo menos 15 a 20 kg. Para além do desafio do transporte, o aparelho

Magnetophones in the „K“ version consisted of three units: loudspeaker, amplifier and tape drive. In 1936 the musicologist and pioneer of magnetic tape recording in the field, Wolfgang Sichardt, used a Magnetophon K2 to record folk music in the then “remote” Switzerland regions of Grisons and Valais. Table 1 shows an overview of the most important examples of musicological field recordings in the very early years of magnetic tape technology:

**Table 1**  
Overview: Use of the magnetic tape for field recording - examples from the early years. Compiled by Friedrich Engel.

1936	Wolfgang Sichardt (Switzerland)	Magnetophon K2
1939	Leandro Mazzoni (Albania)	Magnetophon K6
1939/40	Armando Leça (Portugal)	Magnetophon K4
1940/43	Alfredo Quellmalz (Southern Tyrolia)	Magnetophon K4

### The Recording Machine and its Characteristics

When Armando Leça started his field recording tour in collaboration with Portuguese National Radio (Emissora Nacional), he was equipped with an AEG Magnetophon type K4. This system was comparatively tolerant against vibrations during recording or

necessitava de ser alimentado por energia elétrica – o que constituía, à época, uma exigência difícil de satisfazer.

Ostentando o número de série 1260, é bem provável que o aparelho que Armando Leça utilizou para o seu projeto de registo sonoro seja o único exemplar ainda existente do modelo AEG K4. É ainda mais antigo do que a máquina (pedida emprestada à AEG) que o musicólogo alemão Alfred Quellmalz utilizou em 1939<sup>1</sup> para gravar o 3.º Congresso Internacional de Danças Folclórica em Estocolmo em agosto desse ano.

A velocidade de gravação era de 77 cm/s, o que equivalia a um tempo de reprodução de cerca de 22 minutos por cada 1.000 m de fita, ou seja, cinco vezes mais do que o tempo de reprodução de um disco de gramofone.

O gravador de Armando Leça estava equipado com uma cabeça de apagamento de corrente contínua de “primeira geração”, ao passo que os modelos posteriores teriam uma cabeça de limpeza mais eficaz, concebida por Schüller e Müller-Ernesti (Engel, Kuper & Bell 2010: 119).

Para além de o gravador utilizado por Armando Leça ser o mais antigo deste tipo de que temos conhecimento, parece manter-se muito próximo da sua condição original – como se poderá ver pela descrição da construção do núcleo de bobina oferecida mais abaixo. Para além disso, regista-se a existência de um conjunto único de documentação fornecida pela AEG contendo diagramas de cablagem datados e ainda um manual de instruções oferecendo um número

playback, required only basic technical knowledge and was therefore relatively easy to handle. But dimensions and weight of the Magnetophon K4 set, announced as „portable“, in fact were still heavyweight and bulky: the tape transport weighed 57 kg, was 48 cm wide, 38 cm in width and 47 cm high. Amplifier and loudspeaker probably weighed another 15 to 20 kg, each. Along with the challenge of transport, the machine needed to be connected to an electric power line – at that time often a quite demanding requirement.

Bearing the serial number 1260, it is quite probable, that the tape machine Armando Leça used for his recordings is the oldest existing exemplar of the model AEG K4. It is even older than the machine (borrowed from AEG) used by the German musicologist Alfred Quellmalz in 1939<sup>1</sup>, when he recorded the 3rd International Congress on folk dance in Stockholm in August 1939.

The tape recording speed was 77 cm/s, giving a playing time of about 22 min for 1.000 m of tape, thereby five times exceeding a gramophone record's playing time.

Armando Leça's recorder was equipped with a comparatively simple “first generation” DC erasing head, while later models had a much more effective erasing

impressionante de fotografias. Estes documentos oferecem referências essenciais sobre a história do desenvolvimento do Magnetophone K4. Regista-se ainda a existência de uma característica especial: um rolo de guia bem no meio da placa de montagem (o modelo *standard* do K4 tem, em vez disso, um instrumento de medição) utilizado para separar a fita das cabeças magnéticas nos processos de durante a reprodução e rebobinagem da fita, evitando assim um grande desgaste.

Tendo em conta a construção e os detalhes de *design* deste aparelho de gravação histórico, poderão ser tiradas algumas conclusões quanto à qualidade técnica das gravações, por exemplo no que respeita a ruídos, sinais de interferência, vestígios de apagamentos, irregularidades na velocidade, entre outros aspetos.

### As Fitas Magnéticas e o seu Estado de Preservação

Quando a coleção Armando Leça chegou ao Arquivo Fonográfico de Viena – 62 fitas magnéticas com o tempo total de reprodução de aproximadamente 12 horas –, fez-se uma primeira avaliação com o objetivo de se estimar possíveis danos causados pelo transporte. As fitas haviam contudo suportado o transporte sem terem sofrido quaisquer danos e encontravam-se em condições muito próximas das originais. Esta situação é excepcional, já que frequentemente coleções com conteúdos de relevo acabam por ser afetadas por um uso intensivo, por vezes combinado com más situações de armazenamento, reposicionamento em novas bobinas ou caixas, entre outras situações, e podem sofrer danos causados por descuido nos

<sup>1</sup> O Magnetophone modelo K4 de Armando Leça (sem altifalantes e amplificador), número de série 1260. Fotografia: Museu da Rádio e Televisão Portuguesa. Armando Leça's Magnetophon model K4 (shown without loudspeaker and amplifier unit), serial number 1260. Photo: Museu da Rádio e Televisão Portuguesa.



procedimentos, como terá sido o caso da coleção Quellmaz (cf. Wallaszkovits 2011).

A coleção Armando Leça chegou em condições únicas – um facto que multiplicou o valor excepcional deste *corpus* tão importante de documentos áudio. Apenas algumas das fitas haviam sido transferidas para caixas de última geração da rádio portuguesa, mas todas as fitas se encontravam ainda nos seus núcleos de bobina originais<sup>2</sup>.

No processo de transferência para digitalização não é possível assegurar que tais condições se mantenham inalteradas, já que têm de ser tomadas várias medidas de conservação que garantam que as fitas possam ser reproduzidas e que conservem a sua estabilidade por um longo período de tempo, da forma mais permanente possível. O desafio consistia em chegar-se a um compromisso entre a optimização da capacidade de armazenamento físico a longo prazo, a disponibilização digital de toda a informação e a manutenção da rastreabilidade das condições originais.

Neste enquadramento, já no início do processo de transferência para formato digital, tornou-se necessário documentar da melhor forma possível o estado original e tomar apenas as medidas de preservação absolutamente necessárias. Este processo foi acompanhado e apoiado por documentação fotográfica de cada uma das fitas antes e depois de terem sido transferidas para o domínio digital. Para além disso, todos os processos de restauro, bem como todos os parâmetros técnicos, foram documentados.

head, designed by Schüller and Müller-Ernesti (Engel, Kuper & Bell 2010, 119).

The recorder used by Armando Leça not only is the oldest of its type known so far, but also seems to be nearly in its original condition – see the winding core construction mentioned below. Additionally, there is a unique wealth of documentation provided by AEG, containing dated wiring diagrams and an instruction manual featuring an impressive number of pictures. These documents provide essential reference about the history of Magnetophon K4 development. As a special feature, there is a guide roller in the middle of the mounting plate (“standard” K4 has a measuring instrument in this place), used for separating the tape from the magnetic heads during fast forward or rewind, thus avoiding heavy wear.

Having in mind the construction and design details of this historic recording machine, conclusions about the technical quality of the recordings, e.g. noise, disturbing signals, erasing remainders, speed irregularities, etc. can be drawn.

A fita de gravação era a “Magnetophonband Typ C”, com um material de suporte em acetato de celulose (triacetato, com cerca de 45 µm de espessura), sendo o revestimento feito de  $\gamma$ -Fe<sub>2</sub>O<sub>3</sub> (12 – 15 µm). Desta forma, as fitas analisadas eram compostas por duas camadas, a base e o revestimento magnético, tendo sido manufacturadas segundo um processo de fundição durante o período



<sup>2</sup>

A coleção após a sua chegada ao Arquivo Fonográfico de Viena, 5.08.2010. Fotografia: Nadja Wallaszkovits. The collection after its arrival in the Phonogrammarchiv in Vienna, 5.08.2010. Photo: Nadja Wallaszkovits

### The tapes and their Preservation Status

When the collection Armando Leça arrived at the Phonogrammarchiv in Vienna, a convolute of 62 tapes with a total playing time of approximately 12 hours, a first appraisal was undertaken to examine possible damages caused by the transport. The tapes have overcome the travel stress without damage and were in a nearly unaltered original condition. This is exceptional, as often collections of such outstanding content are affected by heavy use, sometimes in combination with poor storage conditions, repositioning to new spools or boxes, etc., and might suffer damage by such improper procedures, as this was the case with the collection Quellmalz (see Wallaszkovits 2011).

The collection Armando Leça showed up in unique historical shape - a fact that multiplied the exceptional value of this outstanding corpus of audio documents. Only few tapes were moved into later generation boxes from the Portuguese radio, but all tapes were still on their original winding cores, and it is quite probable that they had not been replayed since the early 1950s when the recordings were copied to lacquer discs<sup>2</sup>.

entre 1939 e 1943 pela I.G. Farbenindustrie A.G. em Ludwigshafen no Reno. Ao que parece, a utilização de  $\gamma\text{-Fe}_2\text{O}_3$  como material de revestimento magnético manteve-se sem concorrência até 1970.

As primeiras fitas magnéticas não eram tecnologicamente muito desenvolvidas e revelavam várias deficiências, se as compararmos com produtos de gerações mais recentes. As fitas  $\gamma\text{-Fe}_2\text{O}_3$  da década de 40 do século XX tinham partículas magnéticas cúbicas, ao contrário das versões aciculares ou em forma de agulha, com propriedades magnéticas bem desenvolvidas, introduzidas no início da década de 50. Dados com um desempenho magnético baixo e uma superfície de fita comparativamente mais rugosa resultam em propriedades eletromagnéticas limitadas e causam um forte desgaste magnético das cabeças durante o processo de digitalização e reprodução<sup>3</sup>. Outros desempenhos menos conseguidos deste tipo de material pioneiro foram causados por camadas de revestimento que não estavam uniformes e uma dinâmica limitada, bem como propriedades mecânicas reduzidas.

No processo de digitalização, as imperfeições da fita magnética eram audíveis e mensuráveis no que respeita à qualidade do sinal, traduzindo-se em ruído, distorções e irregularidade das propriedades junto de uma secção transversal da fita.

De uma forma geral, as fitas com um mecanismo de transporte em acetato de celulose correm o perigo de, com o processo de envelhecimento, sofrerem uma decomposição do material. A reação química conhecida como “síndrome

do vinagre”, em particular – um processo hidrolítico que conduz à decomposição molecular do material-base do polímero, libertando ácido acético e originando o cheiro característico do vinagre – pode levar à total decomposição dessas fitas. Um segundo processo de deterioração, causado pela evaporação lenta do plastificante durante o longo período de armazenamento, faz com que o material fique quebradiço, perca a elasticidade e se torne impossível de reproduzir<sup>4</sup>.



**3, 4**  
Uma fita magnética típica da coleção Armando Leça. A imagem à esquerda mostra a caixa original; à direita vemos a fita no seu formato original (são já visíveis os primeiros sinais de deterioração causada pela síndrome de vinagre e fragilização). Fotos: Nadja Wallaszkovits.  
Typical tape of the collection Armando Leça. The first picture shows the original box, the second picture the tape in the original shape (first signs of damage by vinegar-syndrom and embrittlement are already visible). Fotos: Nadja Wallaszkovits.

material stayed unrivalled up to 1970.

These early magnetic tapes were not very highly developed, and showed several weaknesses, compared to products of later generations.  $\gamma\text{Fe}_2\text{O}_3$  tapes of the 1940's had cubical magnetic particles, as opposed to the acicular or needle-shaped versions with its by far better magnetic properties introduced in the early 1950s. Modest magnetic performance data and a comparatively rough tape surface result in limited electromagnetic properties, and, by the way, causes heavy magnetic head abrasion on the digitisation replay process<sup>5</sup>. Further weaknesses of this early tape material were caused by non-uniform coating, limited dynamics as well as limited mechanical properties.

On the digitisation process, the imperfections of the tape material are audible and measurable in signal quality and result in noise, distortion and inhomogeneous properties along the tape cross-section.

Generally tapes with a carrier material of cellulose acetate are endangered by ageing processes that result in material decomposition. Especially the chemical reaction well known as “vinegar syndrome”, a hydrolytic process resulting in molecular

On the digitisation transfer process it is not possible to keep such a condition unaltered, as several conservatory measures have to be taken to guarantee the playability and long-time stability in greatest possible permanence. The challenge was to find a compromise between optimising physical long-term storage, digital availability of all information and keeping the original condition traceable.

Therefore, already from the very beginning of the digitisation transfer, it was necessary to document the original status as best as possible and to carry out only as little preservation measures as absolutely necessary. This was accompanied and supported by photographic documentation of each tape before and after the transfer to the digital domain. Additionally, all restoration processes as well as all technical parameters were documented.

The tape material is named *Magnetophonband Typ C*, with a carrier material of cellulose acetate (triacetate, ~ 45 $\mu\text{m}$  thickness), the coating is made of  $\gamma\text{Fe}_2\text{O}_3$  (12 - 15  $\mu\text{m}$ ). Thus, the tapes consist of two layers, the basis layer and the magnetic coating, and were manufactured in a casting process during the period 1939 and 1943 by I.G. Farbenindustrie A.G. in Ludwigshafen/Rhein. In principle,  $\gamma\text{Fe}_2\text{O}_3$  as magnetic coating

A fig. 3 evidencia sinais claros de deterioração causada pelo tempo: a embalagem da fita encontra-se visivelmente deformada (trata-se do chamado “efeito de raio”) pela alteração química do material. Estas fitas encontram-se já quimicamente instáveis e são também sujeitas a um conjunto variado de deformações (que provocam o encolhimento, a ondulação, a fragilidade) que impossibilitam o contacto necessário entre a fita e a cabeça para que se consiga uma recuperação de sinal otimizada.

Para evitar a deterioração do material e avaliar todos os parâmetros de reprodução que permitissem a optimização do processo de digitalização, procedeu-se a uma avaliação preliminar do estado de cada fita.

De uma forma geral, antes de 1941, a gravação em fita não era feita em “alta qualidade”. Na realidade, foi Walter Weber, engenheiro da Rádio Imperial alemã RRG, quem introduziu o conceito através de uma medida relativamente simples mas altamente eficaz chamada “polarização de alta frequência”. A gravação em fita foi sem dúvida a melhor técnica em termos de qualidade até aos anos 80, altura em que foi superada pela gravação em formato digital. Ainda assim, as gravações de “sinal de polarização de corrente contínua” de Armando Leça oferecem resultados consideravelmente melhores do que os conseguidos pelas gravações em disco disponíveis na década de 30.

decomposition of the polymer base material, releasing acetic acid and spreading the characteristic smell of vinegar, can lead to the total breakdown of such tapes. As a second deterioration process, caused by very slow evaporation of the plasticiser during long time storage, the material becomes brittle, loses elasticity and, after all, can become unplayable.<sup>4</sup>

Clear signs of such ageing damages can be seen in fig. 3: the tape pack is already visibly deformed (so-called “spoking effect”) by the chemical change of the material. Such tapes are already chemically instable and are also subject to a variety of deformations (shrinking, curling, brittleness), which hinder the necessary tape-to-head contact for optimal signal retrieval.

To avoid possible material breakdown and to evaluate all necessary replay parameters for an optimal digitisation process, every single tape was carefully pre-examined.

In general, magnetic tape recording quality lacked “high fidelity” until 1941, when RRG engineer Walter Weber introduced a relatively simple, but highly effective measure named “high frequency biasing”, making tape recording the best technique in

### Restauração e Digitalização

Numa avaliação muito preliminar, foi estabelecida a comparação entre a qualidade das cópias em disco de acetato acima mencionadas e as fitas originais. Essa avaliação mostrou de forma clara que uma digitalização das fitas originais feita de acordo com a mais moderna técnica resultaria numa qualidade de sinal significativamente superior, pelo que se justificava encetar o processo de transferência e digitalização.

Antes de ter sido iniciada qualquer ação de digitalização, procedeu-se ao registo fotográfico de cada uma das fitas no seu estado original, tendo sido documentados todos os pormenores dignos de nota.

De forma a minimizar danos relacionados com o armazenamento, por exemplo o chamado efeito de *print-through*<sup>5</sup>, e de se proceder à análise e ao restauro das fitas, tornou-se necessário rebobinar várias vezes cada uma das fitas. As fitas haviam sido originalmente enroladas em formato de “panquecas” com 30 cm de diâmetro e um núcleo de bobina de 70 mm. Estes núcleos eram já utilizados no Magnetophone K2. A imagem mostra o núcleo de bobina no meio, fixado no eixo pelo adaptador na parte superior.

Os núcleos de bobina de 70 mm da AEG mantiveram-se em uso até ao início dos anos 50 do século XX. Foi mais tarde introduzida uma versão de 100 mm, pois um diâmetro maior reduzia o rácio entre o diâmetro da fita exterior e a fita interior para 1:3, contribuindo assim para um melhor controle da tensão da fita.

terms of quality, only outdated by digital recording formats in the 1980s. Nevertheless, even Armando Leça’s “DC bias” recordings provide considerably better results than disc recordings available in the 1930s, as stated before.

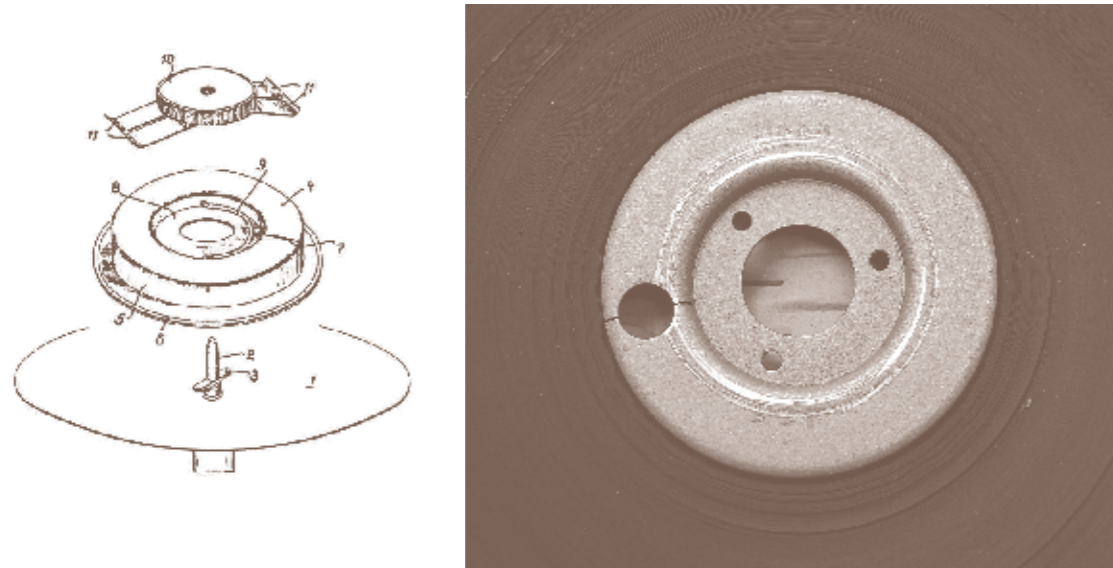
### Restoration and Digitisation

As a very first pre-examination, a quality comparison between the lacquer disc copies, mentioned above, and the original tapes was carried out. The result showed clearly that a state-of-the-art digitisation of the original tapes resulted in a significantly better signal quality than the disc copies, so that the digitisation and transfer work proved to be worthwhile and justifiable.

Before any restoration or digitisation action was started, every single tape was photographed in its original state and all conspicuous findings were documented.

To best possibly reduce storage related artefacts, e.g. the so-called print through effect<sup>5</sup>, and to examine and restore the tapes, it was necessary to rewind every single tape several times. The tapes were originally wound on 30 cm diameter pancakes on flangeless 70 mm winding cores. Such cores were already used with the

Com o objetivo de se montar as fitas num gravador altamente sofisticado, representando o mais moderno *design* e desenvolvimento das técnicas de digitalização atual, os núcleos de bobina foram substituídos por núcleos da AEG de 100 mm. Esta transferência foi também tornada necessária pelo facto de os núcleos de bobina, na sua maioria, se encontrarem corroídos e até, em alguns casos,



**5, 6**  
(à esquerda) Núcleo de bobina original de 70 mm. Fotografia: Nadja Wallaszkovits.  
(left side): Original 70 mm core. Photo: Nadja Wallaszkovits.  
(à direita): O desenho mostra o núcleo de bobina no centro, fixado no eixo pelo adaptador na parte superior.  
Fonte: "Auswechselbarer Spulenträger", DRGM 1 383 127, 18 de junho de 1936  
(right side): The drawing shows the winding core in the middle, fixed on the axle by the adaptor on top.  
Source: "Auswechselbarer Spulenträger", DRGM 1 383 127, 18th June 1936

Magnetophon K2. The drawing shows the winding core in the middle, fixed on the axle by the adaptor on top.

AEG cores with a diameter of 70 mm were in use up to the early 1950s. Later on, the 100 mm version was introduced, because the greater diameter reduced the outer-inner-tape diameter ratio to 1:3, thus contributing to an improved tape tension control.

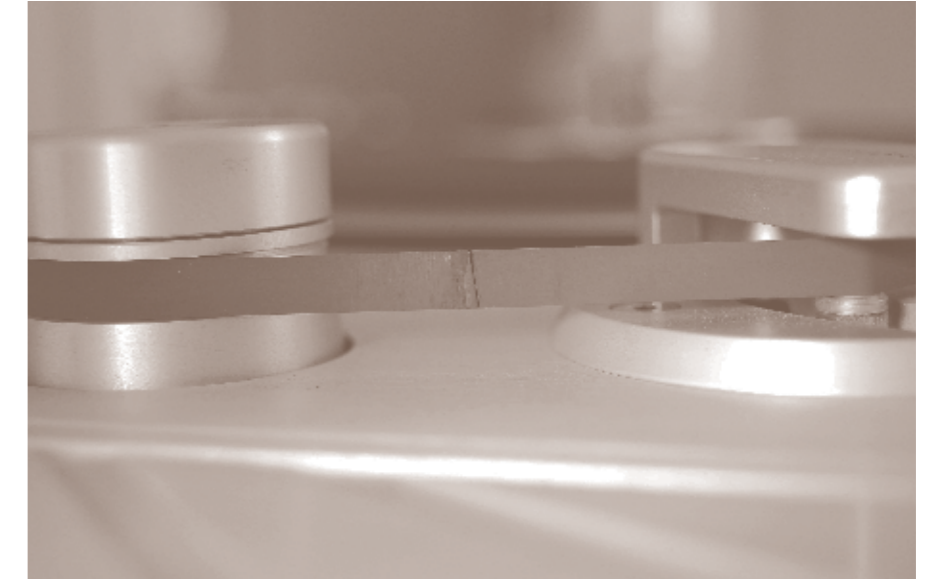
To mount the tapes on a highly sophisticated tape machine representing the latest state of design and development, as used for state-of-the-art digitisation, the winding cores had to be replaced by modern 100 mm diameter AEG cores. This exchange was also necessary because most of the original cores were already corroded and some even heavily deformed. The original cores were documented and kept separate for further long time storage.

Due to the fragility of the tapes, each handling process was critical and each re-winding process was carried out with individually adjusted speed and tension.

Where necessary, leader tapes were added, broken or bleeding splices were repaired. At an average, each tape showed a number of different types of splices.

bastante deformados. Os núcleos de bobina originais foram documentados e postos de lado para serem preparados para posterior armazenamento de longa duração.

Dada a fragilidade das fitas, o manuseamento do material foi crítico, pelo que o processo de rebobinagem foi feito individualmente, definindo-se velocidade e tensões para cada caso.



**7**  
Cola líquida histórica, visível do lado de dados da fita, antes do processo de restauro. Fotografia: Nadja Wallaszkovits.  
Historical wet glue, as visible from the information side of the tape, before restoration.  
Photo: Nadja Wallaszkovits.

The oldest types were "historical" splices done by liquid glue, carried out with overlapping tape layers. Such splices originate either from the manufacturing process itself, or from the editing process at the time of recording. As shown in fig. 4, such splicings require appropriate restoration to allow constant head-to-tape contact on replay.

Another type of splices used long-time outdated splicing tape, and it was sometimes obvious that content related editing had been carried out. Due to ageing, these historic splicing tapes did not show adequate adhesive force and had to be replaced.

A third type of splices in all likelihood originated from a later use of the tapes with the intention to repair broken tape parts, using splicing tape of a more modern generation. In some cases parts of the signal were missing.

After the physical restoration and the rewinding process, which at the same time was very effective in considerably refreshing the mechanical properties of the tapes, the playback parameters were determined.

Originally the tapes were recorded mono full track, and, as already mentioned, at a tape speed of 77 cm/s. The winding direction was B-wind (information side outside), as given by the design of the German tape machines.



Quando necessário, procedeu-se ao acrescento de guias de entrada de fita e reparou-se secções de fita quebrada ou trilhada. De uma forma geral era visível, em todas as fitas, um conjunto de emendas de natureza diversa. As mais antigas eram emendas “históricas”, feitas com cola líquida tendo-se procedido à sobreposição de camadas de fita. Essas emendas remontavam ou ao próprio processo de fabrico ou ao processo de edição no momento da gravação. Tal como mostra a fig. 5, essas emendas exigem um processo de restauro apropriado para que seja assegurado o contacto entre a cabeça e a fita no momento da reprodução.

Deparámo-nos com outros tipos de emendas feitas já depois de a fita de emenda ter caído em desuso, e tornou-se por vezes óbvio que houvera lugar a intervenções para edição de conteúdos. Devido à passagem do tempo, estas fitas de emenda históricas não exibiam uma força adesiva adequada, tendo por isso tido de ser substituídas.

Um terceiro tipo de emendas ficou muito provavelmente a dever-se a um uso mais tardio das fitas no intuito de se reparar secções de fita quebrada recorrendo a fita de emenda de uma geração mais recente. Em alguns casos, perdeu-se parte do sinal.

Após o restauro físico e processo de rebobinagem, que foi também muito eficaz pois revigorou de forma considerável as propriedades mecânicas das fitas, foram determinados os parâmetros de reprodução.

Originalmente, as fitas haviam sido gravadas no formato *mono full track*, a uma

velocidade de fita de 77 cm/s. A direção de rebobinagem era *B-wind*, isto é, realizada com a informação do lado exterior da fita, como exigia o funcionamento dos gravadores alemães. Para o processo de reprodução, foi escolhido um gravador A816, representando a geração mais sofisticada de gravadores fabricados pela Studer. É desejável que, para a transferência de documentos históricos em formato áudio, seja utilizado o equipamento mais moderno de reprodução, para assim se minimizar distorções na reprodução e se captar a qualidade do sinal gravado. Mas é imprescindível que o equipamento de reprodução moderno obedeça aos requisitos dos formatos históricos em termos de velocidade, equalização, parâmetros de faixa, etc. Para além de excelentes especificações, a Studer A816 proporciona uma rebobinagem de tipo B, predominantemente utilizada pelas estações de rádio públicas alemãs. A nossa experiência com trabalhos anteriores de digitalização de fitas compatíveis com o sistema de *B-wind* aconselha a que se mantenha a fita de acetato quebradiça e envelhecida nesta direção de armazenamento original, sobretudo após a transferência, se o objetivo for armazenar por um longo período de tempo. Este procedimento justifica-se pelo facto de as fitas serem submetidas a grande pressão quando sofrem uma viragem de 180 graus, podendo resultar na sua quebra ou em deformações subsequentes da embalagem da fita.

Quando foram manufacturadas, as fitas tinham uma largura de 6,5 mm, a medida habitual antes da standardização que ocorreu por volta de 1950. Por essa

Therefore, for the replay process, a Studer A816 tape machine was chosen, representing the most sophisticated generation of Studer tape recorders. For the transfer of historical audio documents it is recommended to use most modern replay equipment, as this minimises replay distortion, thus extracting ultimately the quality of the recorded signal. But it is imperative that the modern replay equipment must comply with historical format in terms of speed, equalisation, track parameters, etc. Besides excellent specifications, the Studer A816 machine provides the B-wind, predominantly used by German public radio stations. From our experience with previous digitisation of tape material in B-wind, it is useful to leave brittle and strongly aged acetate tapes in this original storage direction, especially after the transfer, if long time storage is intended. The reason for this is, that the tapes are heavily stressed by twisting around 180°, and the result might be easy breaking and further deformations of the tape pack.

When manufactured, the tapes had a width of 6.5 mm, as usual before standardisation (about 1950). Therefore, replay must be carried out with a machine providing tape guides of that width, otherwise the tape edges might be damaged, or the tape

may even get stuck in the guides respectively, thus giving irregular speed deviations. The machine chosen for the transfer was equipped with 6.5 mm wide tape guides to guarantee a smooth and perfectly optimised tape transport. The equalisation of the original tape machine can be assumed to correspond with IEC I (35 .s). For transfer, the machine had to be aligned to the historic parameters and the correct performance was regularly checked.

It was the aim of this digitisation process to carry out a preservation transfer following the international standards (IASA TCO4), and at the same time to best possibly conserve the valuable original tapes.

Furthermore it had to be decided, whether the tapes should be digitised in the original format mono full track or using the studio stereo format, the so called “butterfly head” with a narrow separation track of 0.75 mm. The advantage of using the mono full track head is obviously the 100% congruent track width, therefore, compared to the studio stereo replay, a slightly better signal to noise ratio can be achieved. On the other hand, several advantages of a stereo replay with the butterfly head can be seen in connection with future digital restoration of the material. Caused by material

razão, a reprodução teve de ser feita com uma máquina com guias de entrada com essa largura; se assim não tivesse sido, as bordas poderiam ter ficado danificadas, ou a fita poderia mesmo ter ficado entalada nas respectivas guias, originando variações na velocidade. A máquina escolhida para se proceder à transferência foi equipada com fita de 6,5 mm de largura para garantir um mecanismo de transporte suave e otimizado. Partiu-se do princípio de que a equalização do equipamento de gravação original corresponderia ao nível I da Comissão Eletrotécnica Internacional (35  $\mu$ s). Para o processo de transferência, a máquina teve de ser alinhada pelos parâmetros históricos, sendo o seu desempenho regularmente verificado.

Este processo de digitalização visava realizar uma transferência de preservação de acordo com os padrões internacionais (IASA TCo4) e, simultaneamente, conservar da melhor forma as valiosas fitas originais.

Teria de ser decidido se as fitas seriam digitalizadas no formato original, isto é, no formato *mono full track*, ou usando o formato estéreo de estúdio, conhecido como “cabeça de borboleta” com uma faixa de separação estreita de 0,75 mm. A vantagem de se usar a cabeça *mono full track* reside obviamente no facto de se ter uma largura de faixa 100% congruente e que, por essa razão, quando comparada com a reprodução em estéreo, permite que se alcance uma melhor relação sinal/ruído. Por outro lado, podemos prever várias vantagens de uma reprodução em estéreo com uma cabeça de borboleta se estivermos a pensar

em vista proceder, no futuro, ao restauro digital do material. Em virtude do envelhecimento do material e das deformações físicas resultantes, bem como das tolerâncias do aparelho de gravação (original), a reprodução de material histórico em fita é afetada por desvios da mudança da dinâmica de azimute, que não podem ser corrigidos mecanicamente pelo aparelho de reprodução<sup>6</sup>. Estes desvios de azimute, embora pequenos e inconstantes, resultam em perda de frequências altas. Uma reprodução em *mono full track* não permite a correção completa destes desvios por alteração dinâmica, ao passo que uma reprodução em estéreo oferece, em primeiro lugar, a possibilidade de se realizar um ajuste preciso da base do azimute através do recurso a instrumentos de análise (por exemplo, o osciloscópio) e, em segundo lugar, a possibilidade de se corrigir a diferença de fase entre os dois canais, que não pode ser corrigida manualmente, marcando assim uma segunda fase de restauro assente numa cópia do domínio digital. De qualquer modo, o ajuste de base do desvio de azimute tem de ser realizado antes de se dar início ao processo de digitalização de cada uma das fitas, independentemente do formato de faixa escolhido.

Para além disso, em muitos casos as fitas em acetato de celulose exibem fissuras verticais em longas secções, especialmente se se tratar de material envelhecido. Mas ainda, as tolerâncias de fabrico respeitantes às propriedades da camada magnética podem sofrer alterações ao longo da largura da fita. Será pois possível proceder-se ao nivelamento de diferenças entre a metade superior e a

ageing and the resulting physical deformations, as well as by tolerances of the (original) recording machine, the replay of historical tape material is affected by dynamically changing azimuth deviations, which cannot be corrected mechanically at the replay machine<sup>6</sup>. These azimuth deviations, although only small and fluctuating, result in loss of high frequencies. With mono full track replay, there is no possibility to fully correct these dynamically changing deviations, whilst a stereo replay first of all offers the possibility to carry out a most accurate basis adjustment of the azimuth by using analysis tools (e.g. oscilloscope), and secondly offers the possibility to correct the phase difference between the two channels which cannot be corrected manually, marking a second restoration step on base of a digital copy in the digital domain. The basic adjustment of the azimuth deviation, anyway, has to be carried out before starting the digitisation of every single tape, regardless which track format is chosen.

Additionally, cellulose acetate based tapes in many cases show horizontal breaks over long stretches, especially if the material is already aged. Furthermore, manufacturing tolerances concerning the properties of the magnetic layer can change within the width of the tape. This can lead to level differences between the upper and the

lower half of the tape. In all these cases, a stereo transfer using a butterfly head can be advantageous.

Summing up the factors mentioned above, the transfer with the butterfly as a stereo file was chosen for the digitisation. And indeed, several tapes showed strong differences in quality between the upper and the lower longitudinal section, so the stereo transfer proved to be the appropriate choice.

The tapes were digitised in the WAVE file format, with a resolution of 192 kHz and 24 Bit. This very high resolution might be seen as overstated, considering the comparatively low signal bandwidth of the original recordings (around 50 Hz to 5 kHz). But if a highest quality digital restoration is envisaged, as it was intended for this valuable collection right from the beginning, high signal resolution can only be advantageous. The higher the digital resolution, the lower the audibility of artefacts produced by analogue-to-digital (A/D) converters, and more “redundant” data are advantageous to profit from the full potential of the digital restoration processes. Additionally, considering the comparatively small size of the collection, even the highest digital resolution does not mean very high storage consumption and can

metade inferior da fita. Em todos estes casos, poderá ser vantajosa uma transferência em estéreo com recurso a uma cabeça de borboleta.

Resumindo os factos acima mencionados, optou-se, para a digitalização, por uma transferência com a borboleta em ficheiro em estéreo. E na verdade várias fitas mostraram grandes diferenças de qualidade entre a secção longitudinal superior e inferior, pelo que ficou provado que a transferência em estéreo foi uma escolha adequada.

As fitas foram digitalizadas em ficheiro de formato WAVE, com uma resolução de 192 Khz e 24 bits. Esta resolução bastante alta poderá parecer exagerada, tendo em conta a largura de banda com um sinal comparativamente mais baixo dos registos originais (entre cerca de 50 Hz a 5 kHz). Deverá ser notado que, se se pretendia um restauro digital de alta qualidade, como se aspirava aliás para toda esta valiosa coleção desde o início do processo, uma resolução de sinal alta não pode deixar de ser vantajosa. Quanto maior for a resolução digital, menor será a audibilidade de artefactos produzidos pelos conversores analógicos-digitais (conversores A/D), e mais dados “redundantes” poderão beneficiar do pleno potencial dos processos de restauro digital. Para além disso, tendo em conta a dimensão relativamente pequena da coleção, mesmo a mais alta resolução digital não implica deterioração de armazenamento e pode ser facilmente manuseada em armazenamento digital de longa duração.

As fitas, embora já muito antigas, mostraram, na sua maioria, uma qualidade

de gravação surpreendente. Foi possível recuperar plenamente o sinal de todas as fitas sem que se tivesse verificado qualquer perda ou danificação material.

Ao longo da sua história de armazenamento, algumas fitas haviam sofrido danos causados por água e apresentavam-se por isso gravemente afetadas pela corrosão. A fig. 8 mostra uma dessas fitas: para o processo de restauro, tornou-se necessária a limpeza das partes corroídas e a separação manual e cuidadosa das bobinas.



**8**  
Efeitos da deterioração causada pela água: depósitos de corrosão no núcleo da bobina e na fita. Fotografia: Nadja Wallaszkovits.  
Effects of water damage: corroded deposits on the winding core and on the tape. Photo: Nadja Wallaszkovits.

**9, 10**  
(à esquerda) e (à direita): Fita da coleção Armando Leça antes (fig.7) e depois (fig.8) do restauro e digitalização. Fotografia: Nadja Wallaszkovits.  
(left side) and (right side): Tape of the collection Armando Leça before (fig.7) and after (fig.8) the restoration and digitisation. Photos: Nadja Wallaszkovits.

easily be handled in digital long time storage.

The tapes, although already heavily aged, showed for the most part a surprisingly good recording quality. It was possible to completely retrieve the signal from all the tapes without any loss or material breakdown.

During their storage history, a few tapes had suffered from water damage and therefore were badly affected by corrosion. Fig. 8 shows one of these tapes: for restoration, it was necessary to clean the corroded parts and to very carefully separate the windings manually.

### Conclusion

The collection Armando Leça is not only of highest cultural and historical value, but also remarkable concerning the methodological approach and the significance for the history of technology.

All the efforts for restoration and digitisation of this exceptional collection have been worthwhile the challenge in every respect: In the course of the digitisation transfer, it was possible to re-discover 36 pieces of music, which have been marked

## Conclusão

A coleção Armando Leça tem não só um elevadíssimo valor cultural e histórico, como é também notável no que respeita à abordagem metodológica e ao seu significado para a história da tecnologia.

Todos os esforços envidados para o restauro e digitalização desta coleção excepcional foram merecedores do desafio, em todos os sentidos: o processo de transferência para formato digital possibilitou a redescoberta de 36 peças musicais que, na documentação escrita, haviam sido assinaladas como tendo sido apagadas, tendo por isso sido consideradas inexistentes ou perdidas.

As características da música portuguesa de matriz rural são perpetuadas cada vez que se escuta a alegria e dinamismo destas gravações. A dimensão emocional, que pôde ser preservada através da qualidade surpreendente da tecnologia de gravação do Magnetophone, é única, e é agora audível, volvidos 70 anos, graças a este projeto e às publicações a ele associadas!

as erased in the written documentation along with the collection, and therefore were considered as non-existing or lost.

The distinctiveness of the musical tradition of the regions of Portugal is perpetuated by listening to the liveliness of the recordings. The emotional dimension, which could be preserved with means of the surprising quality of the recording technology of the Magnetophon, is unique and will now be audible, after more than 70 years, thanks to this project and the associated publication activities!

## NOTAS

1 K-4, n.º de série 1297, emprestado pela empresa AEG; cf. Nußbaumer 2001.

2 Os discos de laca ou de acetato, introduzidos em 1934, consistiam na maior parte dos casos, numa base rígida e forte (de alumínio ou vidro, ocasionalmente zinco) coberta com uma camada de celulose preta.

3 Tal como ficou provado com o processo de digitalização da coleção Quellmalz (mais de 400 fitas), a digitalização de fitas muito antigas com formato de partículas cúbico causa pelo menos um duplo desgaste da cabeça (estudo feito com cabeças de metal Studer MU).

4 A “síndrome do vinagre” encontra-se bem descrita na literatura (cf., por exemplo, entre muitos outros, Allen et al. 1988). Na realidade, o Phonogrammarchiv, em colaboração com especialistas do Austrian Research Institute for Chemistry and Technology (Instituto Austríaco de Investigação para a Química e a Tecnologia), em Viena, desenvolveu um tratamento para refrescar, de forma permanente, as fitas de acetato quebradiças.

5 *Print-through* é a transferência indesejada dos campos magnéticos de uma camada para outra camada adjacente de uma fita magnética analógica. Revela-se através de ecos antes e após o sinal principal, dependendo da direção de enrolamento da fita (sobre o assunto, cf. Bertram, Stafford & Mills 1980). Atualmente, não é ainda possível eliminar por completo esta transferência de eco, nem no formato analógico nem no formato digital. Poder-se-á conseguir uma redução eficaz, contudo, se a fita for rebobinada antes de ser reproduzida.

6 A norma estandardizada determina que o ângulo entre o intervalo da cabeça magnética e a fita seja de exatamente 90 graus (vertical). Um alinhamento inadequado da cabeça de gravação do aparelho original implica que, aquando da reprodução, o sinal recuperado exiba uma limitada resposta de alta frequência e que, no caso de reprodução de duas ou mais faixas, exiba uma relação alterada de fase entre os dois canais. No processo de transferência, desvios importantes podem ser compensados por um ajuste mecânico do ângulo da cabeça de reprodução de forma a assegurar que a relação da cabeça esteja no mesmo plano que o campo magnetizado na fita.

## NOTES

1 K-4, Serial nr. 1297, on loan from AEG company, see Nußbaumer 2001.

2 Lacquer or acetate discs, introduced in 1934, most commonly consist of a strong and stiff base (aluminium or glass, occasionally zinc) covered with a layer of cellulose nitrate lacquer, coloured dark to improve observation of the cutting process. They were used e.g. in radio stations to produce direct to disc cut recordings (mostly live recordings), or as master discs for the production of duplication matrices.

3 As experienced with the digitisation of the collection Quellmalz (more than 400 tapes), the digitisation of early historic tape with cubic particle shape causes at least double head wear (examined with Studer MU-metal heads).

4 The „vinegar-syndrome“ is well described in literature (e.g. Allen et al. 1988 and many more). Actually, the Phonogrammarchiv, in collaboration with specialists from the Austrian Research Institute for Chemistry and Technology in Vienna (OFI), has developed a treatment to permanently refresh brittle acetate tapes.

5 Print-through is the unintentional transfer of magnetic fields from one layer of analogue tape to another layer on the tape reel. It reveals itself as the pre- and post echoes to the main signal, depending on the winding direction of the tape (see Bertram, Stafford & Mills 1980). At the time being, it is not possible to completely eliminate the print through echo, neither in analogue nor in digital domain. An effective reduction can be achieved by the act of rewinding the tape prior to playing.

6 By standardisation, the angle between magnetic head gap and the tape should be exactly 90°(vertical). Inaccurate alignment of the record head of the original recording machine means that at replay, the signal retrieved will exhibit a reduced high frequency response, and, in the case of two or more track replay, an altered phase relationship between the two channels. On the transfer process, major deviations can be compensated by mechanically adjusting the angle of the replay head such that the relationship of the head is in the same plane as the magnetised field on the tape.

# Grupos de Cante Alentejano: um Retrato a partir de dois Inquéritos Extensivos (1998 e 2013)

70

Maria João Lima

## Cante Singing Groups: a Portrait from two Extensive Research Projects (1998 and 2013)

### Introdução

Ao contrário de outros países europeus, em Portugal não existe um organismo que centralize informação sobre os grupos corais amadores. E se, no que diz respeito aos grupos que se dedicam ao Cante Alentejano esta lacuna parece estar a ser gradualmente superada<sup>1</sup>, para os outros agrupamentos ela permanece.

À escala nacional, também nunca foi realizado em Portugal um inquérito sociológico dirigido às práticas culturais da população – incluindo as que dizem respeito a comportamentos expressivos como cantar, tocar um instrumento musical, dançar, esculpir ou escrever um poema – com o objetivo de conhecer a intensidade e frequência de realização de tais práticas e de caracterizar o perfil social dos respetivos praticantes<sup>2</sup>.

Os estudos quantitativos que abrangem as práticas culturais expressivas em Portugal foram realizados sem uma lógica de continuidade ou de repetição (o que limita fortemente análises comparativas longitudinais) e a informação resultante raramente permite uma diferenciação da prática coral amadora face às demais práticas culturais expressivas não fornecendo, por isso, uma caracterização específica dos seus contingentes, praticantes ou dos respetivos contextos sociais (cf. Lopes *et al.* 2001).

À escala europeia (UE27) dois estudos sobre a participação e acesso cultural levados a cabo pelo Eurobarómetro em 2007 e em 2013 (Eurobarómetro 278, 2007; Eurobarómetro 399, 2013)<sup>3</sup> permitem uma aproximação sobre a dimensão da

### Introduction

Unlike other European countries, there is no entity that centralizes information about amateur choirs in Portugal. Whilst for certain amateur choral practices such as Cante Alentejano, this gap would seem to have been gradually overcome<sup>1</sup>, other practices still remain unregistered and undocumented.

At the national level, Portugal never carried out any sociological inquiry addressing popular cultural practices - including those concerning expressive behaviors such as singing, playing a musical instrument, dancing, sculpting or writing a poem - in order to ascertain either the intensity and frequency of such practices or the social profiles of their practitioners<sup>2</sup>.

The quantitative studies covering expressive cultural practices in Portugal stemmed from a perspective lacking in continuity without even the prospects for repetition (which greatly limits any longitudinal comparative analysis). Besides that, the resulting information rarely incorporates any differentiation between amateur choral practices and other expressive cultural practices and therefore failing to provide a specific characterization of either their practitioners or their social contexts (see Lopes *et al.* 2001).

71

população nacional que “canta” em grupo ou isoladamente.

Os dados destes dois estudos do Eurobarómetro para Portugal evidenciam uma prática francamente minoritária com um ligeiro crescimento entre 2007 e 2013 (4,5% para 5,5%), ao invés da tendência geral no conjunto dos países da UE27 de 15% em 2007 para 11% em 2013. Evidenciam ainda que é uma prática feminizada, transversal a todos os escalões etários (embora com uma forte componente juvenil) e abrangente quanto aos níveis de escolaridade (apesar de mais frequente junto dos que detêm níveis elevados) e fortemente cumulativa com outras práticas culturais.

É, portanto neste contexto de quase ausência de informação quantitativa sobre a prática coral em Portugal, que se se afigura como relevante a exploração dos dados sobre os Grupos de Cante Alentejano, dados esses resultantes de dois inquéritos realizados no âmbito de projetos de investigação do INET-MD permitindo a compreensão das dinâmicas e transformações ocorridas entre dois marcos temporais (1998 e 2013).

O inquérito de 1998 foi desenvolvido a partir da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL) e constitui a primeira análise extensiva e sistemática aplicada ao universo dos grupos de música tradicional em Portugal. Tinha como enfoque os grupos formalmente estruturados, em atividade no ano de 1998 e cuja atividade principal residia na representação de práticas musicais portuguesas tidas por tradicionais podendo conter

uma componente coreográfica (dança), para além da instrumental e/ou vocal (Castelo-Branco, Neves e Lima 2003, 75). Já o inquérito de 2013 foi desenvolvido a partir da Universidade de Aveiro (UA) e incidiu sobre grupos musicais amadores com uma componente exclusivamente vocal independentemente dos repertórios musicais que executam<sup>4</sup>.

Neste texto começarei por dar a conhecer os procedimentos metodológicos seguidos em cada um dos inquéritos bem como os procedimentos que permitiram a construção das quatro bases empíricas circunscritas aos Grupos de Cante Alentejano. Segue-se a exploração dos dados de recenseamento dos agrupamentos tendo em conta a localização geográfica, data de fundação e perfil bem como a exploração das respostas referentes aos elementos que os constituem (sexo, idade e número médio de elementos) e aos apoios institucionais destes grupos.

#### Do recenseamento ao inquérito: nota metodológica

Os recenseamentos dos dois estudos compreenderam um trabalho de levantamento e de sistematização de informação sobre agrupamentos musicais com as características atrás enunciadas, ativos em Portugal em cada um dos anos de referência: 1998 e 2013. Os procedimentos de recolha de informação seguidos foram semelhantes. Recorrendo quer a fontes primárias quer a fontes secundárias, os dados foram coligidos em bases de dados especialmente construídas para o efeito, sendo posteriormente cruzados e confirmados.

At the European level (EU27), two studies on cultural participation and access were carried out by Eurobarometer in 2007 and in 2013 (Eurobarometer 278, 2007; Eurobarometer 399, 2013)<sup>3</sup> and enable an approach to the extent of the national population that ‘sings’ whether in group or alone.

Data from these two Eurobarometer studies reveal a minority practice in Portugal with a slight increase occurring between 2007 and 2013 (4.5% to 5.5%), which runs counter to the general EU27 country trend: down from 15% in 2007 to 11% in 2013. The findings also convey a feminized practice spanning all age groups (although with a strong youth component) and all educational levels (although more frequent among those with higher educational levels) and strongly cumulative with other cultural practices (e.g. outdoor pursuits).

It is therefore within this context of the almost complete absence of quantitative data about choir practices in Portugal that underpins the relevance of making recourse to the two surveys carried out by INET-MD research projects that open up an understanding of the dynamics and transformations of Cante Singing Groups at two different points in time: 1998 and 2013.

The Faculty of Social and Human Sciences, New University of Lisbon (FCSH-UNL) implemented the 1998 survey and represents the first comprehensive and systematic analysis applied to the universe of traditional music groups in Portugal. The study focused on the formally structured groups active in 1998 and whose main activity involved the performance of Portuguese musical practices understood as traditional. Those groups might contain choreographic components (dance) in addition to the instrumental and / or vocal facets (Castelo-Branco, Neves and Lima, 2003: 75). The 2013 survey resulted from a University of Aveiro (UA) project and focused on exclusively vocal amateur musical groups and regardless of the respective musical repertoires performed<sup>4</sup>.

This article begins by describing the methodological procedures adopted by each survey as well as the procedures resulting in the construction of the four empirical clusters circumscribed to Cante Singing Groups. This is followed by analysis of the groups’ registration data taking into account their geographical location, foundation date and profile as well as studying responses about their members (gender, age and number) and their sources of institutional support.

Com o objetivo imediato de constituir uma base de expedição do inquérito<sup>5</sup>, os dois recenseamentos compreenderam ainda a recolha de informação adicional referente à localização geográfica dos grupos, ao seu perfil e à respetiva data de fundação. Esta informação adicional permitiu, no seu devido tempo, a construção de indicadores para o acompanhamento do processo de adesão dos grupos a cada um dos questionários. Posteriormente, e para os propósitos do presente artigo, esta informação permitiu segmentar e construir duas das bases empíricas referentes aos Grupos de Cante Alentejano recenseados: 164 grupos em 1998 e 158 em 2013 (ver Quadro 1).

O recenseamento do estudo de 1998 foi realizado a partir de publicações então disponíveis e de uma auscultação sistemática e exaustiva junto de câmaras municipais<sup>6</sup>, regiões de turismo, Federação do Folclore Português (FFP) e delegações regionais do (então) INATEL - Instituto Nacional para o Aproveitamento dos Tempos Livres dos Trabalhadores (Castelo-Branco e Lima, 1998).

No estudo de 2013, o recenseamento foi feito recorrendo à colaboração de diferentes instituições<sup>7</sup> que permitiram o acesso a listagens atualizadas de grupos, procedendo-se complementarmente a uma auscultação das autarquias. Teve-se ainda em conta uma multiplicidade de diretórios culturais organizados por entidades públicas e privadas, de âmbito regional, nacional e até internacional, disponíveis *on-line*<sup>8</sup>. No que diz respeito ao recenseamento de Grupos de Cante Alentejano, o estudo de 2013 beneficiou do levantamento atualizado

realizado pela *Casa do Cante* no âmbito da candidatura do Cante Alentejano à Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade da UNESCO (Lima, 2012)<sup>9</sup>. Mesmo considerando que se trata de um documento preliminar, dele se puderam extrair dados sobre Grupos de Cante Alentejano ativos em 2012<sup>10</sup>.

As questões exploradas no inquérito de 2013 partiram do levantamento de terreno realizado em diversas localidades do país por diferentes investigadores do projeto “Música no Meio”, tendo assim sido possível testar à escala nacional hipóteses que ganharam sentido e foram formuladas localmente.

Na análise comparativa das respostas aos dois inquéritos foram tomadas algumas cautelas. Em primeiro lugar porque não se trata de estudos longitudinais pensados de raiz para permitir uma comparação em diferentes momentos temporais. Na realidade, os dois estudos diferem quanto aos objetivos, universos de inquirição, modos de aplicação e questionários aplicados.

O estudo de 1998 tinha como principal objetivo a análise de processos de reatualização do património cultural expressivo tradicional em Portugal no século XX, com especial enfoque na música, dança e trajes, ao passo que o de 2013 centra-se no levantamento da realidade coral amadora em Portugal, designadamente no que diz respeito a coros e instituições em que se inserem, diretores artísticos, elementos do coro, eventos e repertório musical.

Porém, ambos os estudos incluem e inquiriam Grupos de Cante Alentejano<sup>11</sup> e partilham várias dimensões de análise<sup>12</sup> facto que permite um exercício

### From registration to inquiry: methodological notes

The registration processes comprehended an information systematization on musical groups with the characteristics listed above, active in Portugal in each of the reference years: 1998 and 2013. The data collection procedures followed in the two studies were similar: using either primary or secondary sources, data were collected in a database specially built for this purpose, subsequently crossed and confirmed.

With the immediate objective of creating an expedition database<sup>5</sup>, the two registrations also collected additional information regarding groups' geographic location, profile and date of foundation. This information allowed, at its time, the construction of monitor indicators regarding questionnaire application. Subsequently, for the purposes of this chapter, this information allowed the segmentation and isolation of Cante Singing Groups as well as the construction of two empirical bases: 164 registered groups in 1998 and 158 in 2013 (table 1).

The 1998 registration was carried out from available publish documentation as well as from systematic and comprehensive auscultation of all portuguese municipalities<sup>6</sup>, tourism regions, Portuguese Folklore Federation (FFP) and regional offices

**Quadro 1 / Table 1**  
Total de grupos recenseados e de respostas válidas nos inquéritos extensivos (1998 e 2013)  
Nota: a sombreado bases empíricas utilizadas neste texto.  
Registered groups and valid responses (1998 and 2013)  
Note: the empirical data applied in this text are shaded grey.

	Inquérito aos Grupos de Música Tradicional em Portugal (Estudo 1998/FCSH) <i>Survey on Traditional Music Groups in Portugal (1998)</i>	Inquérito aos Grupos Corais Amadores em Portugal (Estudo 2013/UA) <i>Survey on Amateur Choral Groups in Portugal (2013)</i>
Total de grupos recenseados <i>Registered groups - total</i>	2.850	1.373
Grupos de Cante Alentejano recenseados <i>Registered groups - Cante Singing Groups</i>	164	158
Total de respostas válidas <i>Valid Responses - total</i>	998	503
Subamostra Grupos de Cante Alentejano <i>Valid Responses - Cante Singing Groups</i>	67	36

comparativo entre subamostras e, conseqüentemente, possibilita um aprofundamento detalhado de alguns aspetos relevantes considerados mais adiante neste texto.

Em segundo lugar porque não é de somenos importância o modo como foi aplicado o questionário: via postal em 1998 e via eletrónica em 2013. De entre as várias implicações conhecidas<sup>43</sup> aquela que mais intensamente se fez sentir prende-se com a (ainda) fraca utilização das Tecnologias de Informação e Comunicação por parte dos Grupos de Cante Alentejano<sup>44</sup>. Assim, e no sentido de contornar esta dificuldade, foi solicitado o envolvimento de uma das instituições colaboradoras (*Casa do Cante*) que por sua vez apoiou alguns grupos no preenchimento on-line do questionário. Apesar deste envolvimento a taxa de resposta por parte dos Grupos de Cante Alentejano ao inquérito on-line de 2013 (22,7%) é baixa quando comparada com a taxa de resposta ao inquérito via postal de 1998 (40,8%)<sup>45</sup>.

Mesmo tendo em conta estas duas limitações, o presente texto opta por recorrer a duas subamostras construídas a partir do perfil de Grupo Coral Alentejano: 67 casos de respostas válidas ao inquérito de 1998 e 36 ao de 2013 (ver Quadro 1). Este perfil foi, por sua vez, obtido através de tipologias construídas a partir não só das designações adotadas pelos grupos (resposta a uma pergunta onde se indagava sobre o modo como os grupos se autoidentificavam) como também uma bateria de indicadores resultantes do próprio questionário e de que fazem parte o repertório musical (apenas tradicional), as áreas geográficas representadas por esse

of the INATEL Institute (Castelo-Branco and Lima, 1998). The 2013 registration was made using the collaboration of different institutions<sup>7</sup> that allowed the access to updated lists of groups, in addition to an auscultation of several municipalities.

It was also taken into account the multiplicity of on-line cultural directories, organized by both public and private entities and operating at the regional, national and even international levels<sup>8</sup>. Regarding the registration of Cante Singing Groups, the 2013 study benefited from an updated survey undertaken by the Casa do Cante within the scope of preparations of the candidature for the UNESCO Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity (Lima, 2012)<sup>9</sup>. Even though this only represents a preliminary document, it was a crucial source of data on Cante Singing Groups active in 2012<sup>10</sup>.

Most of the issues explored in the 2013 survey evolved out of fieldwork carried out in different locations by researchers from the “Music-in-Between” project thus enabling the national scale testing of hypotheses that had been defined and formulated locally. The main objective of the 1998 study involved analysis of the revival processes of traditional expressive cultural heritage in twentieth century Portugal,

repertório (Região do Alentejo) e a atividade performativa sem instrumentos musicais<sup>46</sup>.

### Os dados provenientes dos dois recenseamentos (1998 e 2013)

Uma vez descrito o processo de construção das bases empíricas aqui utilizadas, passa-se à exploração dos dados dos dois recenseamentos. O intervalo de 15 anos que medeia estas duas fontes permite evidenciar as regularidades e as transformações entretanto ocorridas (cf. Quadro 2).

#### 1. Um fenómeno regular e resistente

Apesar do lapso temporal que os separa, os dois recenseamentos mostram várias regularidades. Antes de mais, é da mesma ordem de grandeza o total de grupos recenseados em cada um dos momentos: 164 grupos em 1998 e 158 em 2013. Mantém-se forte a concentração de grupos na região do Alentejo, mas eles estão presentes também noutras regiões. Para além disto, o grupo mais antigo que permanece em atividade continua a ser o Grupo Coral dos Mineiros de Aljustrel fundado em 1926 (um grupo documentado na coleção Armando Leça, nas faixas 7 a 14). E mantém-se a prevalência de grupos adultos masculinos sobre os femininos, mistos ou infantis/juvenis (cf. Quadro 2).

Essas regularidades sugerem que, entre 1998 e 2013, a prática institucionalizada de Cante Alentejano conquistou estabilidade e capacidade de resistência

with a special focus on music, dance and costumes, while the 2013 survey focused on the choral amateur reality in Portugal with special regard to choirs and the institutions to which they belong alongside their art directors, choir members, events and musical repertoire.

### Data from the two registrations (1998 and 2013)

Having described the empirical database construction process, we now move onto analysis of the data sourced from the two registrations. The 15-year range that mediates these two sources not only highlights several consistencies and regularities but also the transformations that took place in the meanwhile (see table 2).

#### 1. A regular and resistant phenomenon

Despite the time gap, the two censuses display various regularities. First of all, the total of registered groups for each period remains similar in size: 164 groups registered in 1998 and 158 groups in 2013. Secondly, groups continue strongly concentrated in the Alentejo region even while also present in other regions. Thirdly,



	Recenseamento 1998/FCSH Registration 1998	Recenseamento 2013/UA Registration 2013
Número de casos / <i>Number of cases</i>	164	158
<b>Presença dos grupos nos recenseamentos / <i>Group presence in registrations</i></b>		
Só no recenseamento de 1998 / <i>Only in 1998 registration</i>	54,3	—
Só no recenseamento de 2013 / <i>Only in 2013 registration</i>	—	52,5
Em ambos os recenseamentos / <i>In both registrations</i>	45,7	47,5
Total	100,0	100,0
<b>Localização Geográfica - Distrito / <i>Geographic location - District</i></b>		
Beja / <i>Beja</i>	57,3	62,0
Évora / <i>Évora</i>	11,6	16,5
Setúbal / <i>Setúbal</i>	17,1	13,3
Lisboa / <i>Lisbon</i>	11,6	7,0
Portalegre / <i>Portalegre</i>	2,4	0,0
Porto / <i>Oporto</i>	0,0	0,6
Faro / <i>Faro</i>	0,0	0,6
Total	100,0	100,0
<b>Data de fundação / <i>Foundation date</i></b>		
Até 1974 / <i>Before 1974</i>	18,9	15,8
1975 – 1984	22,0	15,2
1985 – 1994	24,4	13,9
1995 – 2004*	11,6	28,5
2005 – 2013	—	15,2
Sem informação / <i>Without information</i>	23,2	11,4
Total	100,0	100,0
<b>Tipo de voz / <i>Voice Type</i></b>		
Feminina / <i>Female</i>	7,3	29,1
Masculina / <i>Male</i>	53,7	51,9
Mista (feminina e masculina) / <i>Mixed (female and male)</i>	7,9	13,3
Infantil e/ou Juvenil / <i>Children and/or Youth</i>	4,9	5,1
Sem informação / <i>Without information</i>	26,2	0,6
<b>Total</b>	<b>100,0</b>	<b>100,0</b>

**Quadro 2 / Table 2**  
Grupos de Cante Alentejano segundo a sua Presença nos recenseamentos, Localização geográfica, Data de fundação e Tipo de voz (percentagem).  
Cante Singing Groups according to their presence in either registration by geographic location, foundation date and voice type (percentage).

Fontes: INET-MD (FCSH), Inquérito aos Grupos de Música Tradicional em Portugal (base de dados de Recenseamento); INET-MD (UA), Inquérito aos Coros Amadores em Portugal (base de dados de Recenseamento).

Nota: 1995-1998 para o recenseamento de 1998.  
Sources: INET-MD (FCSH-UNL), Survey on Traditional Music Groups in Portugal (registry database); INET-MD (UA), Survey on Amateur Choral Groups in Portugal (registry database).  
Note: \* For the 1998 registry, this category only includes groups founded between 1995 and 1998.

a fatores conjunturais, tais como o contexto de contenção económica e a consequente diminuição dos apoios pecuniários por parte das autarquias. De facto, o inquérito revelou que, ao contrário de outros grupos formalmente instituídos no âmbito da folclorização (cf. Pestana e Ribeiro 2013, 47-53), essas restrições não afetaram significativamente a atividade performativa dos Grupos de Cante Alentejano.

## 2. Um fenómeno dinâmico e em mutação

Contudo, entre os dois momentos de recenseamento evidenciam-se aspetos não convergentes que permitem um outro olhar sobre esta prática. Assim, a já referida estabilidade do total de Grupos de Cante Alentejano recenseados nos dois estudos contrasta fortemente com um outro indicador que tem em conta a presença de cada agrupamento em particular nos dois recenseamentos ou apenas num deles (cf. quadro 2).

De facto, não chega a metade os grupos comuns a ambos os recenseamentos. Por outras palavras, menos de 50% dos grupos recenseados encontrava-se em atividade nestas duas balizas temporais (1998 e 2013). Este aspeto é particularmente relevante, sobretudo quando se tem em conta que um conjunto significativo de agrupamentos deixou de estar ativo em 2013 (54% dos grupos recenseados em 1998) ao mesmo tempo que um outro conjunto emergiu durante este período (53% dos grupos recenseados em 2013). Isto traduz, evidentemente, a fragilidade de algumas destas estruturas

the oldest active group is still the ‘Grupo Coral dos Mineiros de Aljustrel’ established in 1926 (a group documented in the Armando Leca collection on tracks 7 to 14). Finally, adult male choir continue to predominate over female, mixed or even children/youth choirs (see table 2).

These regularities would suggest that between 1998 and 2013 the institutionalized Cante Alentejo singing practices experienced stability and proved their resilience to conjunctural factors such as the context of economic recession prevailing and the consequent reduction in financial support from local authorities. In fact, the research revealed that, unlike other groups formally established within the scope of folklorization (cf. Pestana and Ribeiro 2013, 47-53), these constraints do not significantly affect the performative activities of Cante Singing Groups.

## 2. A dynamic and changing phenomenon

However, between these two periods, non-converging aspects also become visible and providing another perspective on this practice. Thus, the aforementioned stability in the total number of registered Cante Singing Groups strongly contrasts

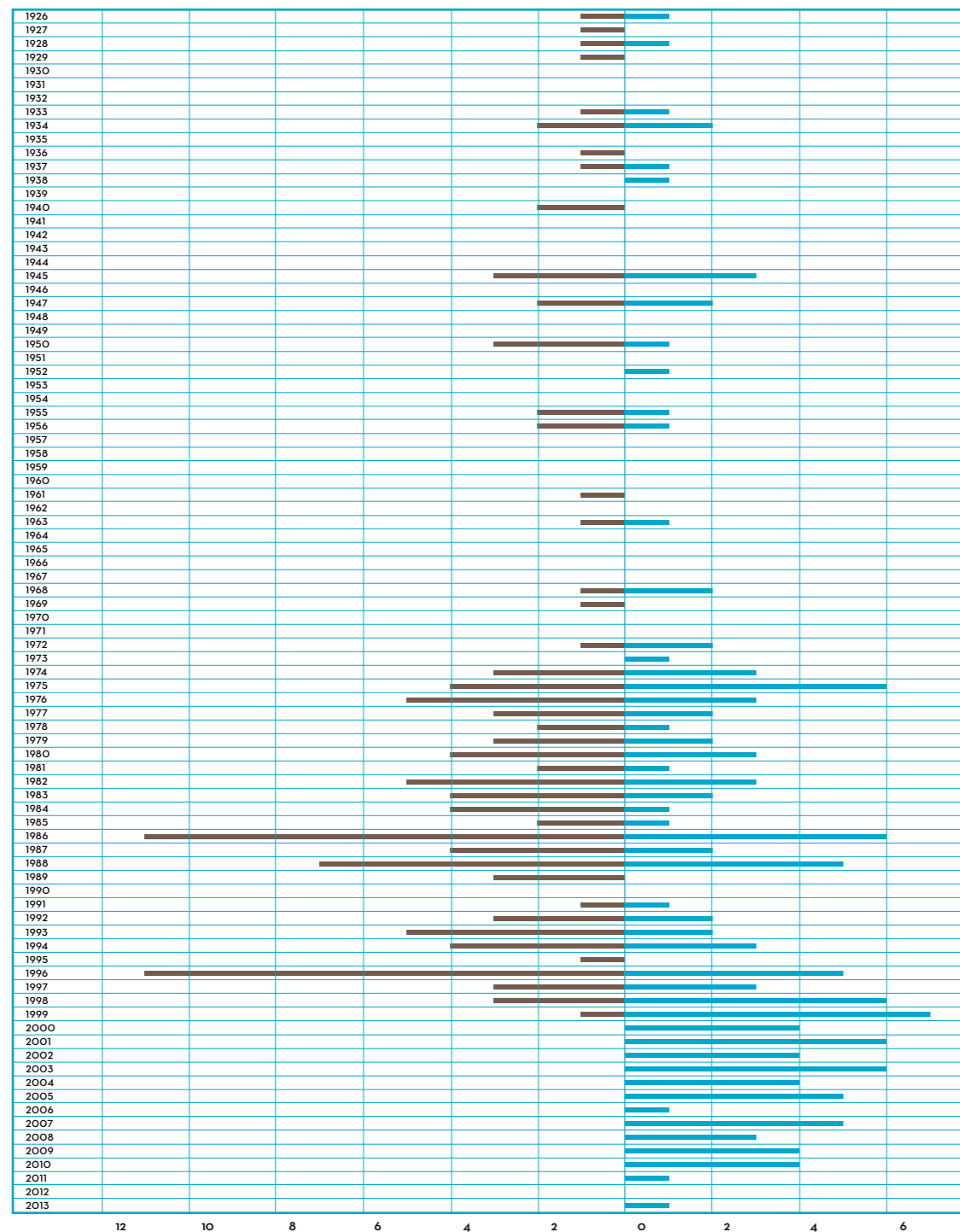


Gráfico 1 / Graph 1

Ano de fundação dos Grupos de Cante Alentejano segundo os Recenseamentos (1998/ FCSH e 2013/UA)

Cante Singing Groups years of foundation (percentage of cases).

Fontes: INET-MD (FCSH), Inquérito aos Grupos de Música Tradicional em Portugal (base de dados de Recenseamento); INET-MD (UA), Inquérito aos Coros Amadores em Portugal (base de dados de Recenseamento).

Bases: 164 e 158 Grupos de Cante Alentejano, para os recenseamentos de 1998 e de 2013, respetivamente. Nota: Para 58 grupos (40 do recenseamento de 1998 e 18 do de 2013) não foi possível representar a data de fundação uma vez que esta é omissa na fonte.

Sources: INET-MD (FCSH), Survey on Traditional Music Groups in Portugal (registry database); INET-MD (UA), Survey on Amateur Choral Groups in Portugal (registry database).

Bases: 164 Cante Singing Groups (1998 registry) and 158 Cante Singing Groups (2013 registry).

Note: For 58 groups (48 in the 1998 registration plus 18 in the 2013 registration), there was no founding date due to its absence in the source documents.

● Recenseamento 1998. Registration 1998.  
● Recenseamento 2013. Registration 2013.

– que em contextos mais adversos permanecem inativas ou mesmo se extinguem – mas, simultaneamente, o dinamismo de outras assente na constituição de novos agrupamentos, por vezes resultantes de reconfigurações ou mesmo fusões de grupos pré-existent.

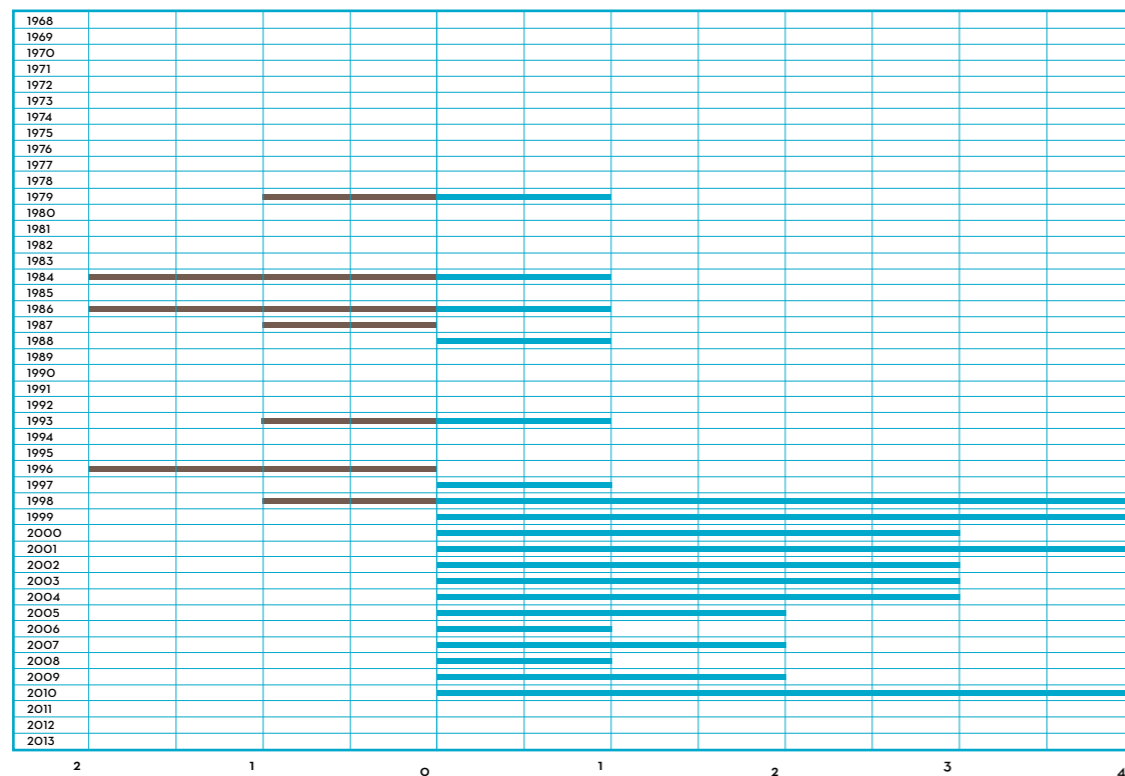
A dinâmica na criação de novos agrupamentos torna-se mais evidente quando se constata que entre os dois marcos temporais foram fundados 55 novos Grupos de Cante Alentejano (cf. quadro 2). A regularidade e continuidade na criação destes agrupamentos sobretudo após 1999 parece aproximar-se daquela que emergiu após a Revolução dos Cravos (1974) e que marca a expansão em número de Grupos de Cante Alentejano<sup>7</sup>. Em simultâneo, e apesar das lacunas de informação do recenseamento de 1998, o fenómeno da extinção ou inatividade de grupos de um recenseamento para o outro está também patente (ver Gráfico 1). A localização geográfica dos grupos revela também novas dinâmicas (ver Quadro 2).

A par da anteriormente referida concentração de grupos nos distritos de Beja e de Évora, assiste-se a uma diminuição (em valores absolutos e em valores relativos) de Grupos de Cante Alentejano localizados fora da região do Alentejo. Estas localizações exteriores – também designadas por “diásporas” – resultam de fenómenos de migração sendo de grande importância para a afirmação de uma identidade regional. E aqui evidenciam-se dois movimentos: i) de 1998 para 2013 diminui significativamente o peso dos grupos localizados nos distritos de Setúbal (17% para 13% dos grupos recenseados) e de Lisboa (12% para 7%) embora ii)

with another indicator that takes into account the actual presence of each particular group in both registrations or only in one of them (cf. table 2).

This aspect proves particularly relevant, especially when considering that a significant number of groups had fallen inactive by 2013 (54% of the groups registered in 1998) while another set emerged precisely during this period (53% of the groups registered in 2013). This demonstrates the fragility of some of these associations - that in the harshest of contexts remain inactive or even become extinct - whilst the simultaneous dynamism of other sets, founding new groups and sometimes resulting from reconfigurations or even mergers of pre-existing groups.

The dynamic driving new groups becomes clearer when considering that between these two temporal points 55 new Cante Singing Groups were founded (cf. Table 2). The regularity and continuity in the creation of these groups, especially after 1999, would seem to approach the scale of that emerging following the Carnation Revolution (1974) and that characterised the first expansion in the number of Cante Singing Groups<sup>7</sup>. Simultaneously, and despite information gaps in the 1998 records, the extinction or inactivity of groups also gets demonstrated (see graphic 1 below).



82

The geographical location of the groups also reports new dynamics (see again table 2). Along with the above-mentioned greater concentration of groups in the districts of Beja and Évora, there is also a decrease in the number of Cante Singing Groups located outside the Alentejo Region. These external locations - also called the “diaspora” - result from migratory movements and play an important role both in the maintenance of this musical practice and in the reinforcement of the Alentejo regional identity.

Two issues correspondingly require consideration: i) the decreasing relevance of industrial locations such as Setúbal (17% of the groups registered in 1998 down to 13% in 2013) and Lisbon (down from 12% to 7%) and ii) the expansion to other locations, such as Faro and Oporto.

Concerning the social profile of Cante groups, the increase in women’s groups is highly significant<sup>18</sup>: in 1998 this category represented 7% of the groups registered while that level shoots up to 29%, four times higher, in 2013 (see table 2 above)<sup>19</sup>. Graph 2, which portrays the distribution of women groups registered in each study per year of their foundation, reports how the founding of women groups becomes

**Gráfico 2 / Graph 2**  
Ano de fundação dos Grupos de Cante Alentejano femininos segundo os recenseamentos (1998/FCSH e 2013/UA)  
Female Cante Singing Group years of foundation (1998 and 2013 registrations)

Fontes: INET-MD (FCSH), Inquérito aos Grupos de Música Tradicional em Portugal (base de dados de Recenseamento); INET-MD (UA), Inquérito aos Coros Amadores em Portugal (Base de dados de Recenseamento).  
Bases: 12 e 46 Grupos de Cante Alentejano femininos, para os recenseamentos de 1998 e de 2013, respetivamente.  
Nota: Para 6 grupos (2 do recenseamento de 1998 e 6 do de 2013) não foi possível representar a data de fundação uma vez que esta é omissa na fonte.

Sources: INET-MD (FCSH-UNL), Survey on Traditional Music Groups in Portugal (registry database); INET-MD (UA), Survey on Amateur Choral Groups in Portugal (registry database).  
Bases: 12 female Cante Singing Groups (1998 registry) and 46 female Cante Singing Groups (2013 registry).  
Note: For six groups (two from the 1998 registration plus six from the 2013 registration) there was no founding date due to its absence in the source documents.

● Recenseamento 1998. Registratiron 1998.  
● Recenseamento 2013. Registratiron 2013.

se esboce um alargamento para outros distritos, designadamente Faro e Porto.

Já no que diz respeito ao perfil social dos agrupamentos, é muito significativo o aumento de grupos femininos<sup>18</sup>: em 1998 representavam 7% dos grupos recenseados ao passo que, em 2013, o valor mais que quadruplica para 29% (ver Quadro 2)<sup>19</sup>. No gráfico 2, onde se ilustra a distribuição dos grupos femininos recenseados em cada um dos estudos por ano de fundação, constata-se que a formação destes grupos torna-se regular e constante a partir de 1999.

Este aumento significativo da participação das mulheres em Grupos de Cante Alentejano fica ainda mais reforçado com o aumento de grupos mistos (8% dos grupos recenseados em 1998, valor que aumenta para 13% em 2013). Segundo alguns autores, este incremento é fruto de contingências várias que possibilitam grupos outrora masculinos recrutarem mulheres (ou vice-versa) ou mesmo grupos masculinos fundirem-se com grupos femininos transformando-se em grupos mistos (Cabeça e Rodrigues 2011, 23).

### Os dados provenientes do Inquérito (1998/FCSH e 2013/UA)

Como antes se referiu, os resultados dos dois inquéritos permitem o aprofundamento e confirmação de aspetos anteriormente apontados.

Veja-se, por exemplo, a participação das mulheres (Quadro 3). Segundo os dados do inquérito mais recente (2013) 28% dos elementos que constituem os Grupos de Cante Alentejano é do sexo feminino. Este é um incremento significativo face

regular and constant after 1999.

This significant increase in women’s participation in Cante Singing Groups is further enhanced with the inclusion of the growth in mixed groups (8% of the groups registered in 1998 rising to 13% in 2013). According to some authors, this increase stems from the results of several contingencies enabling former male groups recruit women (or vice versa) as well as male groups merging with female groups to become mixed groups (Cabeça and Rodrigues, 2011, 23).

### Data from the Inquiry (1998 and 2013)

As mentioned before, the results of the two surveys allow for the deepening and the confirmation of certain aspects.

For example, there is the incidence of female participation (table 3). According to the most recent survey (2013) 28% of Cante Singing Group members are female. This represents a significant increase on the 1998 study when women accounted for only 19% of total members.

Additionally, recruitment also seems to have gained greater dynamism with an

83

ao estudo de 1998 onde representavam apenas 19%.

Também o recrutamento parece ter ganho uma maior dinâmica com o aumento da capacidade dos grupos em angariar novos elementos. Em 1998, apenas 9% os elementos faziam parte do grupo há menos de um ano, ao passo que, em 2013, 23% dos elementos tinham sido recrutados entre Outubro de 2012 e Setembro de 2013. Sendo deveras relevante este incremento, o facto do recrutamento de elementos permanecer, em 2013, como a principal dificuldade sentida por parte dos Grupos de Cante Alentejano deixa a descoberto uma dimensão complementar que não foi contemplada nos dois inquéritos: a do abandono de elementos. De facto, quando questionados sobre as áreas de maior dificuldade, e perante o mesmo conjunto de opções de resposta<sup>20</sup>, o recrutamento de novos elementos é uma dificuldade sentida por 48% dos Grupos de Cante Alentejano inquiridos em 1998, valor que aumenta consideravelmente para 72% em 2013<sup>21</sup>.

Já quanto aos elementos que têm como área profissional uma atividade ligada à música (por exemplo professor de música, músico profissional, técnico de som, etc.) os dados parecem sugerir um ligeiro aumento para os Grupos de Cante Alentejano (0,4% em 1998 para 1,2% em 2013), ainda assim muito aquém dos valores obtidos para o conjunto de grupos de música tradicional portuguesa (1,9% em 1998) e para o dos grupos corais amadores (5% em 2013).

Quanto à estrutura etária dos elementos que integram os Grupos de Cante Alentejano, e apesar das limitações acrescidas do exercício comparativo<sup>22</sup>, os dados

**Quadro 3 / Table 3**  
Dados de caracterização dos elementos que compõem os Grupos de Cante Alentejano segundo os resultados dos Inquéritos (1998/FCSH e 2013/UA).  
Cante Singing Groups members (1998 and 2013).

(\*) Subamostra constituída por 67 casos. Total de elementos apurado 1.490.  
(†) Subamostra constituída por 37 grupos Total de elementos apurado: 774.  
(\*) 67 cases. 1,490 members counted.  
(†) 37 cases. 774 members counted.

Inquérito 1998 (FCSH): Subamostra Grupos de Cante Alentejano* 1998 Survey (FCSH): Cante Singing Groups sample*		Inquérito 2013 (UA): Subamostra Grupos de Cante Alentejano† 2013 Survey (UA): Cante Singing Groups sample†	
	%		%
Total de elementos femininos / Woman	19,0	Total de elementos femininos / Woman	28,2
Total de elementos masculinos / Men	81,0	Total de elementos masculinos / Men	71,8
Elementos que fazem parte do grupo há menos de 1 ano / New members integrated into the group less than 1 year ago	8,5	Elementos recrutados entre Outubro de 2012 e Setembro de 2013 / Recruited members between October 2012 and September 2013	21,8
Elementos que têm como área profissional uma atividade ligada à música / Members with music related professional activities	0,4	Elementos que têm como área profissional uma atividade ligada à música / Members with music related professional activities	1,2

increasing capacity to attract new members. In 1998, only 9% of the members had joined the group within the last twelve months, whereas in 2013, 23% of choir members had been recruited within a period of less than one year (from October 2012 to September 2013).

Despite this relevant increase, the fact that the recruitment of new members remains as the main difficulty experienced by Cante Singing Groups in 2013 reveals an additional dimension - the departure of members - that was not covered by either survey. In fact, when asked about the areas of greatest difficulty, and receiving the same set of response options<sup>20</sup>, the recruitment of new members represents a difficulty experienced by 48% of Cante Singing Group respondents in 1998 and a let value that increases considerably to 72% in 2013<sup>21</sup>.

Regarding members with professional musician backgrounds (e.g. music teachers, professional musicians, sound technicians, etcetera), the data results seem to suggest a slight increase for Cante Singing Groups (0.4% in 1998 to 1.2% in 2013) while still far below the values obtained for the set of traditional Portuguese music groups (1.9% in 1998) or even amateur choral groups (5% in 2013).

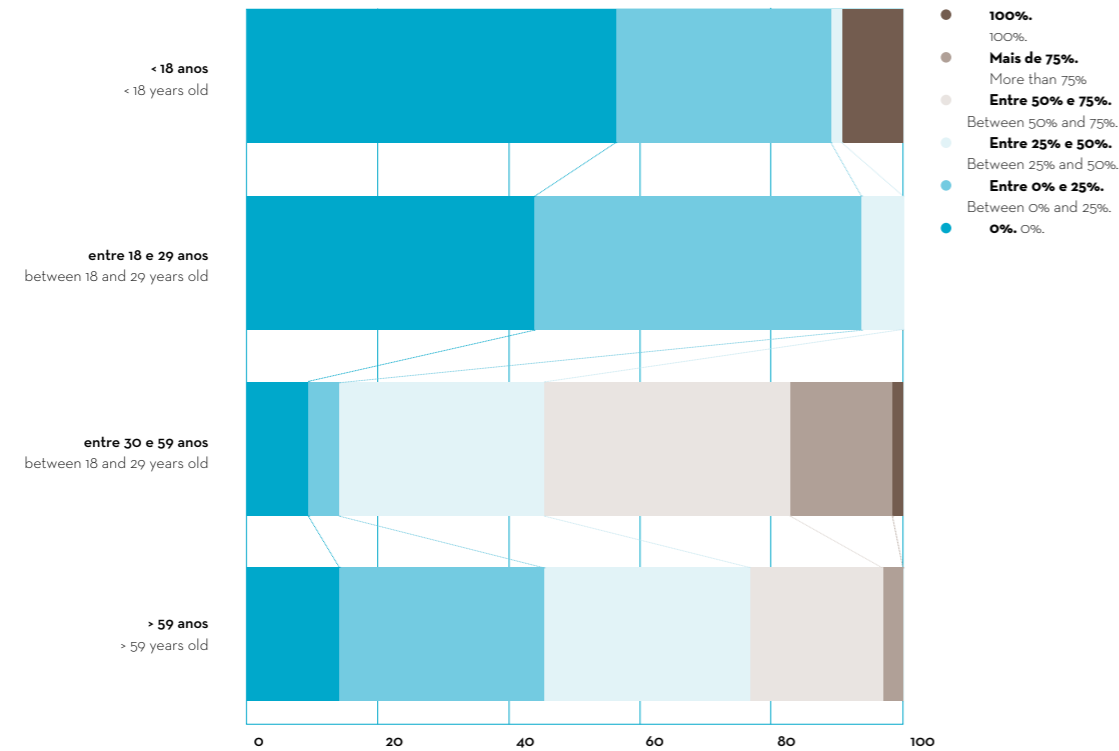
de 2013 apontam para a manutenção de uma estrutura em que se evidencia um acentuado envelhecimento dos elementos a que se soma a fraqueza dos grupos etários intermédios (67% dos agrupamentos não têm elementos com idades compreendidas entre os 18 e os 30 anos) (gráficos 3 e 4)<sup>23</sup>. Já no que diz respeito à faixa etária dos menores de 18 anos - crucial do ponto de vista da sensibilização para a prática do Cante Alentejano<sup>24</sup> - os dados apontam para uma maior integração destes elementos em agrupamentos cuja composição abrange outras faixas etárias.

The Cante Singing Group age structures, and despite additional limitations in this facet of this comparative exercise<sup>22</sup>, the 2013 data sustain the maintenance of structures characterised by the ageing of their members and an issue compounded by the weakness of the intermediate age groups (e.g. 67% of the inquired groups record no member aged between 18 and 30 years old) (graphs 3 and 4)<sup>23</sup>.

As regards the under 18 age range - a range that is crucial for promoting and raising awareness about Cante singing practices<sup>24</sup> - the 2013 data point to a more consistent integration of these younger members in Cante Singing Groups whose compositions include older members.

Furthermore, in reference to Cante group members, another statistical exercise involved extrapolating the survey data to the registered universe. What is the estimated total number of Cante Singing Group participants? What was its evolution over the timeframe under study here?

Continuing the exercise presented earlier (Castelo-Branco, Neves and Lima 2005, 102-105)<sup>25</sup>, the research findings report a decrease in the estimated total of Cante Singing Group members: from 3,903 in 1998 to 3,397 in 2013 (table 4).



**Gráficos 3 e 4 / Graphs 3 and 4**  
**Estrutura etária dos elementos que compõem os Grupos de Cante Alentejano (1998 e 2013)**  
 Age structure of Cante Singing Groups members (1998 and 2013)<sup>25</sup>

(Exemplo de leitura: Segundo o inquérito de 2013, 61% dos grupos inquiridos não tinha elementos com menos de 18 anos; em 28% dos grupos inquiridos nesse ano os elementos desta faixa etária (< 18 anos) constituíam menos de 25% do total de elementos.)  
 (Reading example: According to the 2013 survey, 61% of groups had no members aged under 18; 28% of respondents report members in this age interval (<18 years) but which constituted less than 25% of all members.)

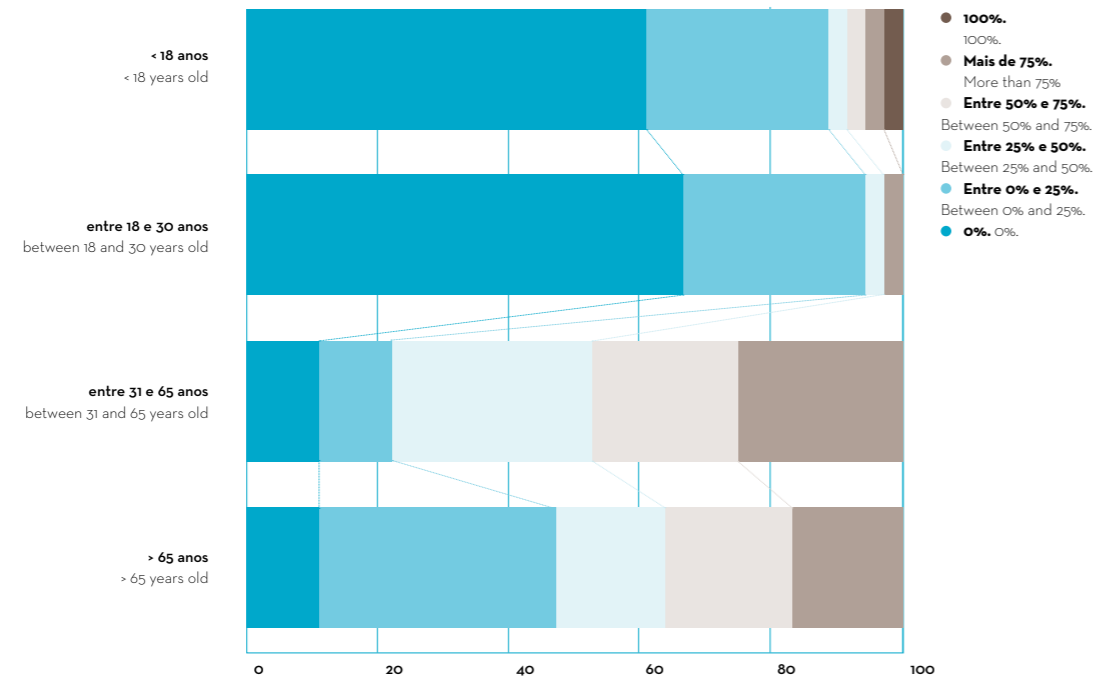
Ainda relativamente aos elementos dos grupos, um outro exercício pode ser feito extrapolando os dados do inquérito para o universo recenseado. Qual o total estimado de elementos envolvidos nos Grupos de Cante Alentejano em cada um dos momentos? Qual a sua evolução?

Dando continuidade ao exercício anteriormente apresentado (Castelo-Branco, Neves e Lima 2005, 102-105)<sup>25</sup>, os dados revelam uma diminuição do total estimado de elementos envolvidos nos Grupos de Cante Alentejano: de 3.903 em 1998 para 3.397 em 2013 (quadro 4). Este resultado é derivado de uma diminuição quer do total de grupos recenseados em cada um dos estudos quer da média de elementos por grupo (de 24 para 22).

### Os apoios institucionais

Finalmente, quanto aos apoios aos Grupos de Cante Alentejano, é ao nível autárquico (Câmara Municipal e Juntas de Freguesia) que se geram os apoios indispensáveis à existência de um número significativo de grupos (quadro 5). É a este nível que se negociam os apoios à atividade dos grupos de que são exemplo o espaço para ensaios, o transporte para as atuações e os apoios financeiros para o seu funcionamento.

Não sendo propriamente surpreendente o apoio da administração local<sup>26</sup>, o que é significativo aqui é a dimensão desse mesmo apoio: 84% dos grupos inquiridos em 1998 declararam ter o apoio das Autarquias valor que ronda os 90% para



This result derives both from a decrease in the number of registered groups and also by a decrease in the average number of group members (24 to 22).

### Institutional support

Finally, in terms of institutional support for Cante Singing Groups, the support necessary to the existence of a significant number of Cante groups mostly stems from the local level (municipal and parish councils) (table 5). This also proves the level for the negotiations occurring over support for group activities (e.g rehearsal venues, transport to performances, financial support for their operations).

Whilst this support from local government levels hardly proves surprising<sup>26</sup>, the particular relevance arises out of the extent of that support: 84% of group respondents in 1998 stated having support from their local authorities with that level rising to 90% among 2013 respondents<sup>27</sup>.

Two reasons account for this: firstly, because support to Cante Singing Groups given by local authorities in the Alentejo Region seems stronger when compared to other amateur musical practices nationwide. For example, only 82.2% of traditional

os inquiridos em 2013<sup>37</sup>.

E isto por duas ordens de razões: em primeiro lugar porque o apoio das autarquias aos Grupos de Cante Alentejano parece ser mais forte – veja-se, por exemplo, a média dos valores obtidos para o conjunto de grupos de música tradicional portuguesa (82,2% tiveram o apoio por parte de Autarquias em 1998) e para o dos grupos corais amadores (76% em 2013).

Em segundo lugar porque, durante os dois marcos temporais aqui considerados, sucessivas alterações orgânicas na administração do Estado fizeram, ou desaparecer, ou modificar, a missão de um conjunto de outras entidades públicas que apoiavam ativamente os Grupos de Cante Alentejano. Perante esta alteração, coube às autarquias alentejanas (e à Região de Turismo) a importante tarefa de reforço do apoio a estes grupos.

### Discussão e conclusões

A mobilização das quatro bases empíricas resultantes dos dois inquéritos extensivos que abrangeram os Grupos de Cante Alentejano, mostrou-se útil para detectar um conjunto de regularidades e de transformações ocorridas durante um período de 15 anos (1998 e 2013).

Se por um lado os dados dos recenseamentos evidenciam a regularidades ao nível do total de grupos ativos, da sua localização e da prevalência de grupos masculinos, por outro identifica-se a emergência de uma dinâmica na criação de

	Média de elementos <i>Mean of elements</i>	Total de grupos recenseados <i>Registered Groups</i>	Total de elementos <i>Estimated number of elements</i>
Inquérito 1998 (FCSH) / 1998 Survey (FCSH)	23,8	164	3903
Inquérito 2013 (UA) / 2013 Survey (UA)	21,5	158	3397

Portuguese music groups received support from their local authorities (1998 inquiry) and dropping to 76% of amateur choral groups receiving such supports (2013 inquiry).

Secondly, because during the two time frames considered here, successive institutional changes in the central state administration resulted in the disappearance (or modification) of the public entities that actively supported Cante Singing Groups (see table 5). Faced with this, the local authorities in the Alentejo (as well as its Tourism Region) took on the important task of continuing and strengthening support to these groups.

**Quadro 4 / Table 4**  
Estimativa do número de elementos de Grupos de Cante Alentejano segundo os dois Inquéritos (1998 e 2013) (valores absolutos e média).  
Estimated number of Cante Singing Group members according to the two surveys (1998 and 2013) (absolute values and mean).

Fontes: INET-MD, *Inquérito aos Grupos de Música Tradicional em Portugal*; INET-MD, *Inquérito aos Coros Amadores em Portugal*.  
Sources: INET-MD (FCSH-UNL), *Survey on Traditional Music Groups in Portugal*; INET-MD (UA), *Survey on Amateur Choral Groups in Portugal*.

**Quadro 5 / Table 5**  
Apoios institucionais aos Grupos de Cante Alentejano segundo os resultados dos Inquéritos (1998 e 2013).  
Institutional support to Cante Singing Groups (1998 and 2013).

(\*) Subamostra de 67 casos. A percentagem refere-se aos grupos que, em 1998, receberam subsídios/apoios (monetários, de serviços ou de espaços) por parte das entidades consideradas.  
Sample of 67 cases. The percentage refers to Cante Singing Groups which, in 1998, received grants or supports (monetary, services or spaces) by the considered entities.  
(\*) Subamostra de 37 grupos. A percentagem refere-se aos grupos que receberam pelo menos um apoio (financeiro, cedência de espaço, de transporte, de meios técnicos e de recursos humanos) por parte das entidades consideradas.  
The percentage refers to Cante Singing Groups who received, in 2013, at least one type of support (eg, financial, disposal of space, transportation, technical or human resources) by the considered entities.

Notas: <sup>1</sup> em 1998 o INATEL era um organismo desconcentrado da Administração Central tendo em 2008 passado a ter o estatuto jurídico de fundação de direito privado de utilidade pública; <sup>2</sup> Os Governos Cívicos foram extintos em 2011 sendo as suas competências transferidas para outros órgãos administrativos.  
Notes: <sup>1</sup> in 1998 INATEL was still a decentralized body of central government. Since 2008, has the legal status of private non-profit foundation; <sup>2</sup> The Civil Governments were abolished in 2011 and its competences transferred to other administrative bodies.  
Fontes: INET-MD, *Inquérito aos Grupos de Música Tradicional em Portugal*; INET-MD, *Inquérito aos Coros Amadores em Portugal*.  
Sources: INET-MD (FCSH-UNL), *Survey on Traditional Music Groups in Portugal*; INET-MD (UA), *Survey on Amateur Choral Groups in Portugal*.

Inquérito 1998: Subamostra Grupos de Cante Alentejano* 1998 Survey: Cante Singing Groups sample*		Inquérito 2013: Subamostra Grupos de Cante Alentejano* 2013 Survey: Cante Singing Groups sample*	
	%		%
Autarquia / Local authorities	83,6	Câmara Municipal / City council	91,7
		Junta de Freguesia/ Parish Council	88,9
INATEL <sup>1</sup> / INATEL <sup>1</sup>	23,9		
Ministério da Cultura / Ministry of Culture	10,4		
Instituto Português da Juventude / IPJ-Portuguese Youth Institute	6,0	Administração Central / Central Administration	0,0
Ministério dos Negócios Estrangeiros / Ministry of Foreign Affairs	1,5		
Empresas / Private Sector	17,9	Privados/Terceiro sector / Third sector	33,3
Comissão de Festas / Festivities committee	11,9		
Governo Civil <sup>2</sup> / Civil Governments <sup>2</sup>	26,9		
Região de Turismo / Tourism Region	16,4	Outras entidades / Other entities	36,1
Outra(s) entidade(s) / Other entities	16,4		
Não recebeu qualquer tipo de subsídio/apoio / Did not receive any kind of subsidy	16,4	Não recebeu qualquer tipo de subsídio/apoio / Did not receive any kind of subsidy	0,0

### Discussion and conclusions

The mobilization of the four empirical databases resulting from two extensive research projects covering Cante Singing Groups has proven useful to detecting a set of regularities and changes occurring over a 16 year period (1998 and 2013).

On the one hand, the registration data report regularities in terms of Cante group assets, geographical locations and the prevalence of male groups while on the other hand identifying the emergence of a dynamic driving the founding of new groups, especially in the districts of Beja and Évora.

Thus, we may pertinently question whether the emergence of new groups in these two districts may have been fuelled by the mobilization generated around the application for inclusion on the UNESCO List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity? Or, alternatively, whether changes in groups located outside the Alentejo region are related to recent changes in the migration patterns of the population born in the Alentejo region? These are important questions whose answering goes far beyond the scope of this text and duly requires the deployment of other theoretical issues and methodologies.

novos agrupamentos, sobretudo nos distritos de Beja e de Évora.

Parece pertinente perguntar até que ponto a emergência de novos grupos nestes dois distritos poderá ter sido alavancada pela mobilização gerada em torno da candidatura à inscrição do Cante Alentejano na lista representativa da UNESCO de património imaterial humanidade? Ou, até que ponto as alterações dos grupos localizados fora da região do Alentejo estão relacionadas com alterações recentes de fluxos migratórios da população nascida na região do Alentejo? Estas são questões relevantes cuja resposta ultrapassa em muito o âmbito do presente texto e que requer a convocação de outras problemáticas e metodologias.

Contudo, esta nova dinâmica parece ter contornos regulares e distintivos que contribuem indubitavelmente para uma reconfiguração dos grupos. Desde logo porque é significativo o aumento da participação das mulheres quer em grupos femininos quer em grupos mistos. Depois porque aumentou a capacidade dos grupos em angariar novos elementos, apesar de esta permanecer como a principal dificuldade que estes enfrentam. Em terceiro lugar porque a composição etária dos grupos, apesar de envelhecida no topo e nas faixas intermédias, parece estar a integrar mais elementos com menos de 18 anos.

Num momento em que se concretiza a inscrição do Cante alentejano na lista representativa da UNESCO como património imaterial da humanidade, os dados aqui expostos poderão ajudar a monitorizar o sentido e dimensão de algumas das dinâmicas em torno desta prática cultural que é expressão identitária de uma região<sup>8</sup>.

However, this new dynamic does seem to display regular and distinctive outlines that undoubtedly contribute to group reconfigurations. First and foremost, there is a significant increase in the participation of women's either in female groups or in mixed groups. Secondly, the capacity of Cante groups to attract new members has increased despite this remaining the main difficulty the groups face. Thirdly, the age structure of the groups, while weighted towards the top and intermediate ranges, now reports the integration of more members under the age of 18.

At a moment when launching the application process for Cante Alentejano to join the UNESCO List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity, the data analysed here may help monitor the direction and dimension of some of the dynamics around this cultural practice that constitutes the identitary expression of a region.

#### NOTAS

**1** Veja-se, por exemplo, o trabalho em curso por parte da candidatura do Cante Alentejano (Lima: 2012) bem como a atividade das associações corais entretanto constituídas (Moda e Confraria do Cante).

**2** Foi apenas nos finais dos anos 80 do século passado que se iniciaram os estudos empíricos sobre as práticas culturais dos Portugueses (Gaspar 1985-1988). Na década de 90 prosseguiram diversos estudos de tipo extensivo, embora centrados numa determinada parte do território nacional, direcionados para faixas etárias específicas ou ainda sobre uma prática cultural delimitada. **3** Promovidos pela Comissão Europeia, os estudos do Eurobarómetro são executados em cada país por uma empresa de sondagens mediante um método e uma amostra definidos à escala europeia.

**4** Realizado 15 anos depois, este inquérito incidiu sobre grupos corais amadores formalmente estruturados, localizados em Portugal, com pelo menos 9 elementos cantores e com atividade pública em 2012 e/ou 2013. Excluem-se os grupos corais associados exclusivamente à prática religiosa (coros litúrgicos) e os que integram currículos escolares.

**5** Para o recenseamento de 1998 recolheu-se o nome e endereço dos grupos, uma vez que a expedição dos questionários foi feita por via postal. Para o estudo de 2013, recolheu-se o nome e o respetivo endereço eletrónico.

**6** Sendo este o primeiro instrumento de análise extensivo e sistemático aplicado ao universo de grupos de música tradicional em Portugal, e dada a inexistência de informação atualizada, foi considerado pertinente auscultar individualmente as (então) 305 autarquias.

**7** Designadamente INET-MD, Fundação INATEL, Federação Nacional do Movimento Coral (FENAMCOR), Casa do Cante, Associação de Coros da área de Lisboa (ACAL) e Federação do Folclore Português (FFP).

**8** Face a 1998, o recenseamento de 2013 usufruiu do crescente desenvolvimento e difusão da Internet em Portugal sendo esta frequentemente utilizada pelos grupos musicais para a divulgação das suas atividades. Este crescente desenvolvimento permitiu que, através de um protocolo de pesquisa, se pudesse confirmar a atividade dos grupos recenseados e, através da análise de programas de concertos realizados naquele ano (também disponíveis on-line) se detetasse outros agrupamentos.

**9** Sobre as fontes e critérios subjacentes a este inventário ver (Lima 2012, 2-3).

**10** Refira-se que aos 150 agrupamentos (ativos) que constam do referido inventário, acrescentaram-se mais 8 referenciados por outras fontes utilizadas no presente recenseamento.

**11** Os dois estudos utilizam terminologias diferenciadas para designar o mesmo perfil de agrupamento: Grupo Coral Alentejano (Inquérito 1998) e Grupo de Cante (Inquérito 2013). Neste texto, e de forma a facilit

tar a compreensão opta-se pela designação de Grupo de Cante Alentejano.

**12** As dimensões partilhadas correspondem à caracterização histórica e institucional, à estrutura e organização, ao repertório musical, às atuações, aos apoios e financiamentos bem como às dificuldades e projetos para o futuro.

**13** A aplicação de questionários on-line é cada vez mais recorrente em pesquisas de ciências sociais. Quando comparada com aplicações via postal, sobressaem vantagens ao nível dos baixos custos, da rapidez da resposta e dos procedimentos (designadamente na disponibilização imediata da base de dados, dispensando o trabalho de inserção de dados), menos respostas incompletas e melhor resposta a questões (Bryman 2008, 83-85). Mas também são identificadas algumas desvantagens: i) baixas taxas de resposta; ii) restrição à população com acesso à rede, ii) motivação para responder; iii) anonimato e confidencialidade das respostas difíceis de entender por parte dos inquiridos uma vez que são conhecidos endereços eletrónicos; iv) várias respostas por parte de um mesmo inquirido (idem).

**14** Para apenas 118 dos 158 grupos recenseados em 2013 foi possível obter o respetivo endereço eletrónico.

**15** Quando considerado o total de respostas – e não apenas a dos Grupos Corais Alentejanos – a taxa de resposta é consideravelmente mais alta no estudo de 2013 (42%) do que do estudo de 1998 (35%).

**16** O processo de construção deste perfil encontra-se descrito em (Castelo-Branco, Neves e Lima 2003, 76-80).

**17** Estes aspetos já tinham sido evidenciados na análise aos dados do Inquérito de 1998 (Castelo-Branco, Neves e Lima 2003 e 2005).

**18** Vários grupos corais alentejanos femininos e mistos têm vindo a ser constituídos desde os anos 80 sobretudo no Baixo Alentejo (Castelo-Branco, 1992: 68). Porém, até ao princípio da década de 80, as mulheres só cantavam em contextos privados ou durante o trabalho agrícola, mas nunca em contexto de espetáculo (idem).

**19** Apesar de ser elevada percentagem de grupos para a qual o recenseamento de 1998 é omissivo quanto à sua configuração habitual (23% dos grupos recenseados em 1998) é também elevada a possibilidade destes grupos serem masculinos.

**20** Para além do recrutamento de novos elementos, as outras dificuldades consideradas prendiam-se com: Constituição de repertório musical próprio, Contactos para atuações; Direção artística ou ensaiador; Divulgação do grupo; Instalações; Instrumentos musicais; Meios de transporte; Trajes e Recursos financeiros.

**21** Apesar das dificuldades que mais afetam os Grupos Corais Alentejanos serem as mesmas nos dois momentos considerados (Novos elementos, Recursos financeiros e Transportes) elas são sentidas com maior intensidade em 2013.

**22** A pergunta sobre a estrutura etária dos elementos

é feita de modo diferenciado nos dois inquéritos. Em 1998 era solicitado o número de elementos (valor absoluto) pertencentes a cada um dos escalões etários considerados (<14 anos; 14-17; 18-22; 23-29; 30-39; 40-59; >59 anos); ao passo que em 2013 era solicitado um valor percentual (0%, Menos de 25%; Entre 25% e 50%; Entre 50% a 75%; Mais de 75%; 100%) correspondente ao peso de cada escalão etário (<18, 18-30; 31-65; >65) na composição do grupo. De forma a permitir a aproximação comparativa procedeu-se ao tratamento dos dados provenientes do inquérito de 1998, designadamente com a criação de novas variáveis de forma a permitir a agregação das faixas etárias e a classificação face ao total de elementos.

**23** Mesmo após as operações de tratamento dos dados anteriormente descritas, apenas a faixa etária correspondente aos menores de 18 anos é comum aos dois estudos.

**24** Cite-se a este propósito o projeto Cante nas escolas – desenvolvido desde 2009 pelo município de Serpa em parceria com juntas de freguesia e agrupamentos de escolas com o objetivo de valorizar a cultura popular tradicional através do ensino do cante a jovens do ensino básico (3º e 4º ano) e que faz parte integrante do Plano de Salvaguarda proposto pela Candidatura do Cante Alentejano a Património Imaterial da Humanidade da UNESCO.

**25** Para este exercício teve-se em conta as respostas obtidas através do questionário bem como os números do recenseamento. Multiplicou-se o número médio de elementos por tipo de grupo – obtido através do questionário – por o número de grupos recenseado.

**26** Uma vez que, de acordo com a Constituição da República Portuguesa é à administração local (e aos organismos desconcentrados da tutela da Cultura mas não referenciados nos resultados em análise) que compete o apoio a formas associativas de cultura amadora.

**27** Neste caso, 92% declararam ter o apoio da Câmara Municipal e 89% o da Junta de Freguesia.

**28** Este artigo apenas foi possível graças à disponibilização dos dados dos inquéritos realizados no âmbito de dois projetos de investigação promovidos pelo INET-MD, em cuja concepção e realização participei. O primeiro projeto – “A Revivificação do Património Tradicional Expressivo em Portugal no Século XX” (PLUS/C/CUL/1163/95) – foi financiado pelo Programa Lusitânica da FCT e pelo Instituto Camões e teve a coordenação científica de Salwa Castelo Branco. Os resultados encontram-se publicados em (Castelo-Branco e Lima 1998; Castelo-Branco, Neves e Lima 2001, 2003). O segundo projeto – “Música no meio”: o Canto em Coro no Contexto do Orfeonismo (1880-2012)” (PTDC/EAT-MMU/117788/2010) – foi financiado pela FCT e teve a coordenação científica de Maria do Rosário Pestana. A ambas as coordenadoras científicas aqui ficam expressos os meus profundos agradecimentos pela autorização concedida e pelo incentivo na escrita deste texto.

## NOTES

**1** See, for instance, the work carried out for the Cante Alentejano UNESCO candidature (Lima 2012) as well as the Cante Choral Federations organizations (Moda and Confraria do Cante).

**2** It was only in the late 1980s that empirical studies on the cultural practices of the Portuguese population took place (Gaspar 1985-1988). In the 1990s, extensive research work was carried out even though restricted to certain parts of the country, directed at specific age groups or centered on a specific cultural practice.

**3** Promoted by the European Commission, Eurobarometer studies are performed in each country by a polling company according to a method and a sample defined for the European scale.

**4** Conducted fifteen years later, this 2013 survey covers formally structured amateur choirs (with administrative and artistic directors), located in Portugal, composed of at least by 9 singers and with public activities ongoing in 2012 and/or 2013. Choirs exclusively linked to religious practices (liturgical choirs) or integrated into educational curricula were excluded from this survey.

**5** Expedition database was built by group names and their postal addresses (1998 study) or their e-mail address (2013 study).

**6** As the first extensive and systematic analysis tool applied to the universe of traditional music groups in Portugal, and due to the lack of updated information about the groups, it was considered relevant the contact with all of the (then) 305 Portuguese municipalities.

**7** Namely INET-MD, INATEL Foundation, National Federation of Choral Movement (FENAMCOR), Cante House, Choirs Association in the Lisbon area (ACAL) and Federation of Portuguese Folklore (FFP).

**8** Compared to 1998, the 2013 registration benefited from the increasing spread and development of the Internet in Portugal and commonly deployed by music groups to disseminate their activities. This increasing development allowed for, via a research protocol, the confirmation of the activities of these groups in terms of the performances given in 2012 and/or 2013) as well as detecting other choral groups.

**9** On the sources and criteria applied to this inventory, see (Lima 2012, 2-3).

**10** We would note that in addition to the 150 active Cante groups listed in the aforementioned inventory, another eight were included in this record following their due identification by other sources.

**11** The two studies use different terminologies to describe the same group profile: Alentejo Choral Group (1998 survey) and Cante Group (2013 survey). In order to facilitate the comprehension, this text adopts the designation ‘Cante Singing Group’.

**12** Shared dimensions correspond to: historical and institutional characterization, structure and organization, musical repertoire, performances, support and funding,

difficulties and projects for the future.

**13** The application of online questionnaires is increasingly recurrent in social science researches. When compared with postal applications, several advantages could be highlighted: lower costs, quicker procedures and response (particularly in the immediate availability of the database, eliminating the data insertion work), less incomplete answers and better response to questions (Bryman, 2008, 83-85). However, some disadvantages are also identified: i) low response rates; ii) restriction of the population with network access, ii) it requires motivation to respond; iii) anonymity and confidentiality of responses difficult to understand by respondents; iv) possibility of responses from the same respondent (idem).

**14** It was only possible to obtain the email address for 118 of the 158 registered groups (2013 study).

**15** When considering the total of inquired groups – and not just the Cante singing Groups – response rate is considerably higher in the 2013 study (42%) than in the 1998 study (35%).

**16** The process for the construction of this profile is described in (Castelo-Branco, Neves and Lima 2003, 76-80).

**17** These aspects have already been highlighted in the 1998 survey analysis (Castelo-Branco, Neves and Lima 2003 and 2005).

**18** Several female and mixed Cante Singing Groups have been established since the 1980s, especially in the Baixo Alentejo region (Castelo-Branco, 1992: 68). However, up until the early 1980s, these women sang only in private contexts or during agricultural work and never within a performance context (idem).

**19** The high percentage of Cante groups for which information their usual settings is lacking (23% of registered groups in 1998) might constitute the most common configuration of this practice: male singing groups.

**20** The other difficulties listed were: musical repertoire; contacts for performances; artistic direction; group promotion; headquarters; musical instruments; transportation; costumes and financial resources.

**21** Despite the difficulties most affecting Cante singing groups remaining the same (new members, financial resources and transportation) all of them were experienced more intensively in 2013.

**22** Even after the data processing described above, only the under 18 age group is common to both studies.

**23** The age structure of members gets approached in different ways by the two surveys. The 1998 survey requested the total number of members (absolute values) belonging to each of the age groups considered (<14; 14-17; 18-22; 23-29; 30-39; 40-59; > 59 years old); while in 2013 the survey contained a percentage (0%, less than 25%, between 25% and 50%, between 50% and 75%, more than 75%, and 100%) corresponding to the weighting of each age group (<18, 18-30; 31-65; > 65) in the overall composition of the choral group. In order to obtain a

comparative approach, several data procedures were carried out on the 1998 survey, in particular establishing new variables in order to allow for the aggregation of age groups and their classification regarding the weighting of each age group making up the choral group composition.

**24** For instance, there is the ‘Cante at schools’ project under development since 2009 by Serpa municipal council in partnership with village councils and local schools. This aims to enhance traditional folk culture by teaching Cante singing to students (3rd and 4th year) in an initiative integrated into the Safeguard Plan proposed by the Cante Candidature to the Intangible Cultural Heritage of Humanity.

**25** This exercise took into account the responses obtained through the questionnaire and the numbers stated in registration processes. The average number of members was multiplied by the total of registered groups.

**26** According to the Portuguese Constitution, support for associative forms of amateur culture represents a local government competence (and alongside the decentralized bodies with cultural responsibilities – with the latter specifically considered in the 2013 survey).

**27** In this case, 92% received municipal level support with 89% in receipt of parish council support.

**28** This article was only possible due to the access to the survey results of two research projects promoted by INET-MD, whose design and construction I took part. The first project – “The Revival of the Expressive Traditional Heritage in Portugal in the Twentieth Century” (PLUS/C/CUL/1163/95) – had the scientific coordination of Salwa Castelo Branco and was supported by the FCT Lusitanian Program and the Camões Institute. The results are published in (Castelo-Branco and Lima 1998; Castelo-Branco, Neves and Lima 2001, 2003). The second project – “Music in-between: the ‘orfeonismo’ movement and choral singing in Portugal (1880-2012)” (PTDC/EAT-MMU/117788/2010) – had the scientific coordination of Maria do Rosário Pestana and was supported by FCT. The both scientific coordinators my deepest thanks for the authorization to use the data results as well as the encouragement in writing this text.



# A Memória Sonora do Alentejo nos registos de Armando Leça

94

Salwa El-Shawan Castelo-Branco

## Sounds of Memory: Armando Leça's Sound Recordings from Alentejo

A edição dos registos sonoros efectuados por Armando Leça no continente Português, em 1939-1940, é um marco na documentação e estudo da música de matriz rural. Realizados no âmbito da Comemoração do Duplo Centenário da Fundação e Restauração de Portugal (1140-1640), com apoio técnico da Emissora Nacional, estes registos representam o primeiro levantamento sistemático da música rural que, conservados nos arquivos da RTP, permaneceram inéditos e inacessíveis durante mais de setenta anos. Graças à iniciativa da etnomusicóloga Maria do Rosário Pestana e à colaboração entre o Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança, a Rádio Televisão Portuguesa e o Arquivo Audiovisual de Viena, estes registos históricos agora estão disponíveis para as comunidades de origem, os músicos e estudiosos e o público em geral.

De valor patrimonial indiscutível, os trechos musicais e as letras contidas nas gravações de Leça encarnam a vida social, os valores, o conhecimento e a criatividade de indivíduos e grupos em diversas localidades do continente Português. Os registos sonoros efectuados por Leça contribuem para a consolidação do mapa sonoro do país que se configurou nos seus textos e nos de outros estudiosos editados nas primeiras décadas do século XX. Contribuem igualmente para o estabelecimento de um cânone de géneros e estilos de música rural tidos como característicos de cada região do país. Conforme demonstrado no estudo de Pestana (2012) sobre o percurso multifacetado de Leça entre 1910 e 1940, assim como num conjunto alargado de entradas sobre estudiosos de música de matriz rural editado na

95

The publication of the sound recordings made by the folklorist Armando Leça in continental Portugal between 1939 and 1940 is a watershed in the documentation and study of rural musics in this country. Carried out within the framework of the Commemoration of the Double Centenary of the Foundation and Restoration of Portugal (1140-1640) with the technical support of National Radio, these recordings are the first systematic survey of rural musics in Portugal. Preserved in the Portuguese Radio and Television archives, they remained inaccessible and unpublished for over seventy years. Thanks to the initiative of ethnomusicologist Maria do Rosário Pestana and the collaboration between the Ethnomusicology Institute – Center of Study in Music and Dance, Portuguese Radio and Television, and the Phonogrammarchiv – The Austrian Audiovisual Research Archive, these historical recordings are now available to their communities of origin, to musicians and researchers, and to the general public.

Of great historical value, the melodies and lyrics contained in Leça's recordings embody the social lives, values, knowledge and creativity of individuals and groups in different locales throughout the Portuguese continent. Leça's sound recordings

*Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Castelo-Branco 2010), o levantamento levado a cabo por Leça serviu de base tanto para o trabalho posterior do próprio folclorista como para o dos colectores e estudiosos que se lhe seguiram.

### Vozes do Alentejo

Leça iniciou o registo da música de matriz rural em Odemira no litoral Alentejano, a 3 de Novembro de 1939 (Pestana 2012, 202), tendo de seguida efectuado gravações noutras localidades da região: Aldeia Nova de São Bento, Aljustrel, Baleizão, Campo Maior, Castro Verde, Évora, Mértola, Moura, Redondo, Serpa e Vidigueira. Nos registos de Leça, predomina o canto em duas partes executado em terceiras paralelas por grupos corais mistos, masculinos e, num único caso, por um grupo feminino. De seguida, utilizarei o termo “cante”, uma de várias designações que actualmente denominam este género vocal, para me referir ao género focado nas gravações de Leça.

O “cante” é constituído por um corpus de “modas” e “cantigas”, termos genéricos que se referem a canções ou canções-dançadas no Alentejo e noutros contextos rurais do país. No âmbito do “cante”, uma “moda” é constituída por uma ou várias quadras rimadas cantadas em forma estrófica. A identidade de uma moda é definida pela letra, sendo que várias letras podem ser cantadas com a mesma melodia. A maioria das “modas” são introduzidas por uma “cantiga”, uma quadra sobre um tema distinto do da moda, cantada sobre mesma melodia

e estrutura métrica (Castelo-Branco 2008, 24 -25). Na execução deste género vocal, distinguem-se três papéis musicais: o “ponto” inicia o canto, executando a “cantiga” e, por vezes, a primeira estrofe da “moda”; o “alto” prossegue com a melodia introduzida pelo ponto, cantando-a uma terceira acima da linha melódica do “ponto” e por vezes acrescentando-lhe ornamentos; segue-se o coro (“segundas” ou “baixos”), enquanto o “alto” prossegue com a melodia uma terceira acima do coro, devendo a parte do “alto” ser ouvida acima do grupo (*ibid.* 28 – 30).

Embora seja uma entre várias práticas musicais do Alentejo, desde a década de 30 que o “cante” tem sido promovido por estudiosos e instituições do estado como ícone da região. Actualmente é praticado por cerca de 130 grupos corais no Alentejo e em comunidades constituídas por migrantes da região radicadas na área metropolitana de Lisboa. Os textos e registos sonoros de Leça e de outros estudiosos contribuíram para a patrimonialização do “cante”, processo que ganhou novo alento através da inscrição do género na Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da UNESCO em 2014.

Leça gravou poucos trechos em cada localidade (entre 3 e 8). Porém, os registos permitem-nos constatar processos centrais na prática do “cante” na altura, assim como continuidades e mudanças no repertório e no estilo interpretativo. Predominam os grupos corais formalmente estruturados, evidenciando a plena institucionalização da prática do “cante” já na década de 30, processo que Castelo-Branco e Branco (2003) designam por folclorização e que foi promovido

contributed to the consolidation of the map of rural musical styles of Portugal that was configured through his publications as well as those by other researchers in the early decades of the twentieth century. These recordings also helped establish a canon of rural music genres and styles associated with each region of the country. As demonstrated in a recent study by Pestana (2012) on Leça’s multifaceted trajectory between 1910 and 1940, as well as in several entries on ethnographers and folklorists published in the *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Castelo-Branco 2010), Leça’s survey provided much of the basis for research that he and other folklorists and ethnographers conducted throughout the following decades.

### Voices of Alentejo

Leça began his survey of rural musics in Odemira on the coast of Alentejo, on the 3rd of November, 1939 (Pestana 2012, 202). From there he proceeded to record in Aldeia Nova de São Bento, Aljustrel, Baleizão, Campo Maior, Castro Verde, Évora, Mértola, Moura, Redondo, Serpa and Vidigueira. In Leça’s recordings, two-part singing in parallel thirds is predominant. Most tracks were recorded either by a

mixed or men’s chorus, and in one case a women’s chorus. Henceforth, I will use the term “cante”, one of several current denominations used in the region of Alentejo to refer to two-part singing, the vocal genre featured in Leça’s recordings.

“Cante” consists of a corpus of “modas” and “cantigas”, generic terms for songs or dance-songs associated with rural areas in Alentejo and in other areas throughout the country. Within the framework of “cante”, a “moda” is structured into one or several stanzas of rhymed verse, predominantly quatrains, set to a melody in strophic form. The identity of a “moda” is defined by its text, and different texts can be sung to the same melody. Most “modas” are introduced by a “cantiga”, a stanza set to the same melody and metric structure, but thematically unrelated to the “moda” proper (Castelo-Branco 2008, 24 -25). Three musical roles are distinguished in the performance practice of this genre: the “ponto”, “alto” and “segundas” or “baixos”. The “ponto” begins the performance by singing the “cantiga”, and at times the first stanza of the “moda”. The “alto” proceeds with the melody introduced by the “ponto”, sometimes adding ornaments. The chorus then follows (“segundas” or “baixos”), while the “alto” continues with the melody a third above the chorus.

em todo país pelo Estado Novo a partir da década de 30, tendo marcado a prática da música e da dança de matriz rural desde então. Alguns dos grupos corais gravados por Leça no Alentejo ainda estão em actividade, como é o caso do Grupo Coral dos Mineiros de Aljustrel, primeiro grupo coral formado na região em 1926. Outros grupos desapareceram, embora em alguns casos as associações recreativas de que faziam parte ainda se encontrem em actividade. É o caso da Sociedade Filarmónica União Mourense “Os Amarelos”, fundada em 1921, que integrava o grupo de cantadores regionais gravado por Leça, actualmente constituída apenas por uma banda filarmónica homónima.

Quanto à constituição dos grupos corais registados por Leça, predominam os coros mistos, ao contrário da prática actual em que os grupos corais masculinos são preponderantes, havendo também um número crescente de coros femininos, desde final da década de 80. Este dado leva-nos a questionar até que ponto é que as gravações de Leça reflectem a prática performativa convencionada na década de 30 e a possível sobreposição entre coros paroquiais e alguns dos grupos corais mistos gravados pelo folclorista.

No que toca ao repertório, tanto a letra como a melodia de um conjunto de “cantigas” e “modas” que constam das gravações de Leça integram o cânone do género que foi disseminado através de registos sonoros posteriores, de textualizações das letras e melodias e de actuações dos grupos corais, com destaque para as seguintes “modas”: *Ao Romper da Bela Aurora, Senhora d’Aires, A Margarida, Solidão*.

Ideally the “alto’s” part should be heard above the chorus (ibid. 28-30).

Even though “cante” is one of several music practices in Alentejo, since the 1930s researchers and government institutions promoted “cante” as a regional icon. At present, it is practiced by circa 130 choral groups in Alentejo and within migrant communities from the region in the Lisbon Metropolitan Area. Written publications and sound recordings by Leça and other researchers contributed to the patrimonialization of “cante”, a process that gained new momentum through the inscription of this genre for inscription in UNESCO’s Representative List of Intangible Cultural Heritage of the Humanity.

Even though Leça recorded a few tracks in each locale (between 3 and 8), his recordings allow us to verify several central processes in the practice of “cante” during this period, and to assess continuity and change in the repertoire and performance style. Formally structured choral groups predominate, reflecting the institutionalization of the practice of “cante” in the 1930s. Referring to this process as “folklorization”, Castelo-Branco and Branco (2003) as well as other scholars (ibid.) refer to this process as “folklorization” and demonstrate how it was promoted throughout



1  
Fotografia de Cuba “Aleluias”.  
Armando Leça, s.d.  
Village of Cuba “Aleluias”.  
Armando Leça collection.

the country since the 1930s by the totalitarian regime that ruled Portugal from 1933 up to the establishment of democracy in 1974, as well as its impact on music and dance practice in rural areas throughout the country. A few choral groups recorded by Leça are still active as exemplified by the Grupo Coral dos Mineiros de Aljustrel, the first choral group founded in the region in 1926. Other groups no longer exist, though in a few cases the voluntary associations of which they were a part are still active. This is the case of the Sociedade Filarmónica União Mourense “Os Amarelos”. Founded in 1921, it integrated the group of regional singers recorded by Leça, and is presently constituted by a homonymous amateur wind band.

As to the make-up of choral groups, mixed gender groups are predominant in Leça’s recordings, contrary to recent practice in which male choral groups are prevalent, notwithstanding the increasing number of women’s choral groups since the 1980s. These data lead me to question the extent to which Leça’s recordings reflect performance practice in the 1930s and the possible overlap between church choirs and some of the mixed choruses he recorded.

As for the repertoire, both the lyrics and melodies of several “cantigas” and

Das gravações de Leça, constam igualmente várias “modas de baile” interpretadas num andamento rápido e em alguns casos acompanhadas por instrumentos como o acordeão (“harmónio”), o pandeiro, ou as castanholas, nomeadamente nos casos das “saías” e “baile de roda”. Com o processo de folclorização, os bailes populares caíram em desuso na região do Alentejo e muitas “modas de baile” foram incorporadas no repertório de grupos corais, sendo geralmente interpretadas num andamento mais lento do que quando acompanhavam a dança.

Comparando as gravações de Leça com a prática de grupos corais alentejanos desde o último quartel do século passado, constatam-se algumas mudanças no estilo interpretativo. Regra geral, nos registos de Leça, as modas são cantadas num estilo predominantemente silábico e num andamento mais rápido do que geralmente se verifica na prática recente, à excepção dos registos do Grupo Coral dos Mineiros de Aljustrel e de alguns trechos gravados em Baleizão, Mértola e Vidigueira, nos quais o estilo melismático e o andamento lento os aproxima da prática actual de alguns grupos corais que associam estes traços estilísticos à autenticidade (Moniz 2009). Verifica-se igualmente, que, à excepção dos registos efectuados em Aljustrel, Mértola, Odemira e Vidigueira, a voz do “alto”, indispensável para a realização do cante, não se sobressai das restantes vozes do coro como tem sido comum na prática de alguns grupos corais desde final do século XX. Quanto à temática das letras, os registos de Leça exemplificam algumas que ainda predominam no cante, com destaque para o amor, a mãe, a partida,

“modas” recorded by Leça are now part of the canon of “cante” that was disseminated through sound recordings, textualizations of lyrics and melodies and performances by choral groups. Examples include the “modas” *Ao Romper da Bela Aurora*, *Senhora d’Aires*, *A Margarida*, and *Solidão*. Several “dance modas” that were central to social dancing are also featured in Leça’s recordings. Performed in fast tempo, “dance modas, are accompanied by the accordion (“harmónio”), the framedrum (“pandeiro”), or castanets (“castanholas”). In Alentejo, as in other regions, community-based social dancing gradually fell out of use and “dance modas” that used to accompany social dancing were incorporated into the repertoire of choral groups. In recent practice, some choral groups perform “dance modas” in a slower tempo than the that registered in Leça’s recordings.

Several stylistic changes can be observed through the comparison of Leça’s recordings with performances of choral groups since the last quarter of the 20th century. In Leça’s recordings, “modas” were sung in a predominantly syllabic style, and in a faster tempo than that observed in recent practice with the exception of the the Grupo Coral dos Mineiros de Aljustrel and some of the tracks recorded

a ausência, a localidade da sede do grupo, o Deus menino e a natureza.

Os registos sonoros coligidos por Armando Leça no continente Português constituem um valioso repositório da memória sonora do país, permitindo o estudo da música de matriz rural, numa perspectiva diacrónica. A sua edição é um contributo fundamental para o conhecimento da música e cultura portuguesas num período que marcou a cultura expressiva em Portugal no século XX.

in Baleizão, Mértola and Vidigueira in which modas are performed in melismatic style and slow tempo, as in recent practice by choral groups that associate these stylistic traits with authenticity (Moniz 2009). In addition, with the exception of the recordings made in Aljustrel, Mértola, Odemira and Vidigueira, the “alto” voice, indispensable for the realization of “cante”, is not heard above the other voices as has been common in the practice of some choral groups since the late 20th century. Leça’s recordings also exemplify several themes that still predominate the lyrics of two-part “modas” of Alentejo especially love, the mother figure, parting, absence, the locale (village, town or city) where the group is based, baby Jesus, and nature.

Armando Leça’s sound recordings are a valuable repository of Portugal’s sonic memory, and a source for the diachronic study of rural musics. The publication of these recordings is an important contribution to our knowledge of Portuguese music and culture in the 20th century.

# Referências Bibliográficas

## Bibliography

Abelho, Azinhal 1950. "Saias" *Mensário das Casas do Povo*. Ano IV, nº 52: 12-4.

Braga Teófilo. 1881. *História das Ideias Republicanas em Portugal*. Lisboa: Vega.

Bryman, Alan. 2008. *Social Research Methods*. Oxford: Oxford University Press.

Cabeça, Sónia Moreira and José Rodrigues dos Santos. 2011. "A mulher no Cante alentejano" In *Proceedings of the International Conference in Oral Tradition*. Ourém. Available from <http://hdl.handle.net/10174/2601>.

Castelo Branco, Salwa El-Shawan. 1992. "Some Aspects of the Cante Tradition of Cuba: A Town in Southern Alentejo, Portugal" Maria Fernanda Cidrais Rodrigues, Manuel Morais e Rui Vieira Nery (ed.) *Livro de Homenagem a Macário Santiago Kastner*, pp. 546-561. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Música.

Castelo-Branco, Salwa 1997. *Voix du Portugal*. Musiques du Monde. Paris: Cité de la Musique / Actes Sud.

Castelo-Branco, Salwa El-Shawan. 2008. "The Politics and Aesthetics of Two-Part Singing in Southern Portugal" In *European Voices: Multipart singing in the Balkans and the Mediterranean*. vol 1. Viena: Bohlau.

Castelo-Branco, Salwa El-Shawan (ed.). 2010. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates.

Castelo-Branco, Salwa El-Shawan e Branco, Jorge de Freitas (ed.) 2003. "Introdução" *Vozes do Povo a Folclorização em Portugal*. (1-24). Lisboa: Celta Editora.

Castelo-Branco, Salwa El-Shawan, José Soares Neves e Maria João Lima. 2001. "Representações da Memória: primeiros resultados do Inquérito aos Grupos de Música Tradicional em Portugal", *OBS*, 10: 11-22.

Castelo-Branco, Salwa El-Shawan, José Soares Neves e Maria João Lima. 2003. "Perfis dos grupos de música tradicional em Portugal em finais do século XX" em Salwa El-Shawan Castelo-Branco e Jorge de Freitas Branco (eds.), *Vozes do Povo. A Folclorização em Portugal*. (pp. 73-142). Oeiras: Celta.

Castelo-Branco, Salwa El-Shawan e Maria João Lima. 1998. "Práticas musicais locais: alguns indicadores preliminares", *OBS*, 4: 10-13.

Castelo-Branco, Salwa e Pestana, Maria do Rosário 2010. "Folclore" *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. coord. Salwa Castelo-Branco. (pp. 507-8). Linda-a-Velha: Círculo de Leitores.

Cavareiro, Adriana. 2011. *Vozes Plurais Filosofia da Expressão Vocal*. Bolo Horizonte: Editora UFMG.

César, João Moura, Margarida. 2010. "Saias" *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. coord. Salwa Castelo-Branco. (pp. 1156-7). Linda-a-Velha: Círculo de Leitores.

Engel, Friedrich. 1988. "1888-1988: A Hundred Years of Magnetic Sound Recording". In: *Journal of the AES*, Volume 36, Issue 3: 170-78.

Engel, Friedrich. 1999. "The Introduction of the Magnetic Tape". In: *Magnetic Recording. The First 100 Years*. Ed. By Eric D. Daniel et al., The Institute of Electrical and Electronic Engineers, Inc. New York: [IEEE] Press.

Engel, Friedrich, Gerhard Kuper & Frank Bell (Hg.). 2010. *Zeitschichten: Magnetbandtechnik als Kulturträger. Erfinder-Biographien und Erfindungen*. (Weltwunder der Kinematographie, 9). Zweite Ausgabe. Potsdam: Polzer.

Eurobarómetro 278. 2007. *European Cultural Values: Special Eurobarometer 278 / Wave 67. - TNS Opinion & Social*. Bruxelas: Directorate General Education and Culture.

Eurobarómetro 399. 2013. *Cultural Access and Participation: Special Eurobarometer 399 / Wave EB79.2 - TNS Opinion & Social*. Bruxelas: Directorate General Education and Culture.

Félix, Pedro 2003. "O concurso A aldeia mais portuguesa de Portugal" *Vozes do Povo a Folclorização em Portugal*. coord. Salwa Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco. (pp. 207-232). Lisboa: Celta Editora.

Félix, Pedro 2010. "Festa" *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. coord. Salwa Castelo-Branco. (pp. 482-490). Linda-a-Velha: Círculo de Leitores.

Frondoni, Angelo. 1883. *Memoria acerca da influência da musica na sociedade*. Lisboa: Imprensa Nacional.

Gaspar, J. C. 1985-1988. *Práticas Culturais dos Portugueses*. Lisboa: DGAC/MC e CEG/IINIC.

Handler, Richard Richard 1988. *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

INE. 1940. *VIII Recenseamento Geral da População no Continente e Ilhas Adjacentes em 12 de Dezembro de 1940*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

IASA-TC 04 = IASA Technical Committee/Bradley, Kevin (ed.). 2009. *Guidelines on the Production and Preservation of Digital Audio Objects*. 2nd edition. (Standards, Recommended Practices and Strategies, IASA-TC 04). Auckland Park: IASA. Online: <[www.iasa-web.org/special\\_publications.asp](http://www.iasa-web.org/special_publications.asp)> (4/2/2012).

Leça, Armando. 1922. *Da Música Portuguesa*. Porto: Lumen.

Leça, Armando 1935. "Em tempo de férias magras" *Arte Musical*. V/171: 2.

Leça, Armando 1938 "De volta das aldeias de Portugal", *Arte Musical*. VIII/282: 6-7.

Leça, Armando 1940b. *Da Música Popular do Baixo Alentejo*. Beja: s.e.

Leça, Armando 1940a. *Cancioneiro Músico-Popular Relatório dos trabalhos de recolha para a organização duma discoteca da música popular portuguesa, pela brigada de técnicos chefiada por Armando Leça*. Lisboa: Comissão Executiva dos Centenários.

Leça, Armando. s.d.[1940] *Relatório de as gravações da Música Popular Portuguesas por iniciativa e a expensas de a "Comissão Nacional dos Centenários"* [dactilografado]. S.l.: s.e.

Leça, Armando 1947. *Música Popular Portuguesa*. Porto Domingos Barreira.

Lima, Paulo. 2012. "Inventário-Catálogo Dos Grupos de Cante Alentejano. Documento de Trabalho Para a Proposta de Candidatura Do Cante Alentejano À Lista Representativa Do Património Cultural Da Humanidade a Apresentar À UNESCO - Versão preliminar".

Lopes, Guilhermina Calado, Edviges Coelho, Heloísa Perista, Maria das Dores Guerreiro, José Soares Neves and Rui Telmo Gomes. 2001. *Inquérito à Ocupação do Tempo: Principais Resultados*. Lisboa: Instituto Nacional de Estatística.

Moniz, Jorge. 2009. *Grupo Coral os Ceifeiros de Cuba: Um Estudo etnomusicológico. Mater's Thesis*. Faculdade de Ciências Sociais e Huamans, Universidade Nova de Lisboa.

Neves, César Augusto Pereira das e Campos, Gualdino de 1893. *Cancioneiro de Músicas Populares*. Porto: Empresa César e Campos Editora.

Nußbaumer, Thomas. 2001. *Alfred Quellmalz und seine Südtiroler Feldforschungen (1940-42): Eine Studie zur musikalischen Volkskunde unter dem Nationalsozialismus*. (Bibliotheca Musicologica, VI: Tirolensia). Innsbruck etc.: StudienVerlag .

Quadros, António 1961. "Revelação da Música Portuguesa ou a Obra de Michel Giacometti" *O Século*. XXIC/1226: 10

Pestana, Maria do Rosário 2003. "Etnografia de Manhouce". *Vozes do Povo a Folclorização em Portugal*. coord. Salwa Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco. (287-400). Lisboa: Celta Editora.

Pestana, Maria do Rosário 2010. "Chacotas" *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. coord. Salwa Castelo-Branco. (p. 278). Linda-a-Velha: Círculo de Leitores.

Pestana, Maria do Rosário 2012. *Armando Leça e a Música Portuguesa 1910-1940*. Lisboa: Tinta-da-China.

Pestana, Maria do Rosário 2014a. "Introdução". *Vozes ao Alto Cantar em coro em Portugal (1880-2014): protagonistas, contextos e percursos*. Lisboa: mpmp.

Pestana, Maria do Rosário. 2014b. "Mapping 'Portuguese Music': The Armando Leça Collection (1939-40)" *Phonogrammarchiv's Yearbook*.

Ramos, Manuel 1892. *A música portuguesa*. Porto: Imprensa Portuguesa.

Rancière, Jacques. 2003. "Le bom temps ou la barrière des plaisirs" *Les Scènes du Peuple (Les Révoltes Logiques, 1975/1985)*. (pp. 203-252)Paris: Horlieu Editions.

S.a. 1939b. "Folclore Nacional Recolha de canções regionais pela Emissora em Mértola" *Diário do Alentejo*. Ano VIII, nº 2300, 1.

S.a. 1940. "Os Centenários e a nossa música popular" *Rádio Nacional*. Ano III, nº 134, 7

Sardinha, José Alberto. 1992. "Armando Leça e o primeiro levantamento músico-popular realizado em Portugal" *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*. 6: 345-373.

Sardo, Susana 2010. "Janeiras" *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. coord. Salwa Castelo-Branco. (pp. 647-8). Linda-a-Velha: Círculo de Leitores.

Sardo, Susana 2010. "Moda" *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. coord. Salwa Castelo-Branco. (p. 805). Linda-a-Velha: Círculo de Leitores.

Sardo, Susana 2010. "Reis" *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. (coord. Salwa Castelo-Branco). (p. 1105). Linda-a-Velha: Círculo de Leitores.

Travassos, Elizabeth 2008. "Um objeto fugidio: voz e 'musicologias'". *Palavra Cantada Ensaio sobre Poesia, Música e Voz*. (pp. 99-123). Rio de Janeiro: Sete Letras.

Zumthor, Paul, 2007. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify.

### Entrevistas citadas/Interviews

Armando Torrão, filho de Francisco Torrão maestro do Orpheon de Serpa, entrevista realizada em 2014, Serpa.

Armando Torrão (sun of the conductor of the Orpheon of Serpa, Francisco Torrão), interview made on 2014, Serpa.

### Lista de siglas/ List of acronyms

BN AL - Biblioteca Nacional, espólio de Armando Leça (seguido da cota)

BN AL - National Library, Armando Leça collection (followed by the reference)

# Notas de campo de Armando Leça: Transcrições Poéticas e Fotografias

V. t. - amor

"Dá-me um copo de água"

Coral de Odmira

238

(Homens)

290

6

\*\*\*\*\*

Letra:

P- Quando eu não tinha | <sup>o</sup> <sup>meu</sup> <sup>requer</sup>  
 Desejava ter  
 P- Uma hora no dia |  
 (e) Amor, pára te ver | <sup>id.</sup>

Moda P- Dá-me um copo d'água  
<sup>am</sup> Quero matar a sede,  
<sup>te</sup> Amor dá minha alma  
 Deixar-te não hei-de  
 P- Deixar-te não hei-de  
 Deixar-te, isso não  
<sup>am</sup> Dá-me um copo d'água  
 Pela tua mão

5 de Nov

158-29-	Bela - Aleitosa		
1-80 - me deu copo d'água	c. h.	am.	am. Enal
11 - Forte to sales			

## Armando Leça Fieldnotes: Lyrics and Photographs

1,15  
2

"Eu fui à Baía"

(100)

1,9

Coral de Odemira

13- (Homens)

La M:

\*\*\*\*\*

Pautr-

Eu queria-te bem  
Deveras, deveras  
Tu é que és a tola  
Que não consideras *Par... pr...*

Moda *cur*

Eu fui à Baía  
Para ver o Pará  
Ouvi uma voz:  
Pst... pst...  
- Ora venha cá. (b.)  
- Pois agora não vou lá.  
Eu fui à Baía  
Para ver o Pará ) *dobra*

altos

e

Baixos

8- prontos

2- altos

5- baixos

8-159-1-

3

"Foste-te gabar ao Porto"

2,58

Coral de Odemira

La M:

(Homens)

(*Odemira*)

P- Odemira é minha terra  
C- Eu não o posso negar; (b.)  
P- Toda a gente me conhece  
P- Pelo modo de falar (b.)

4  
4

Moda P- Foste-te gabar ao Porto  
C. I: Que me destes um cruzado;  
P- Tambem eu te dei um lenço  
P- Pelas minhas mãos marcado (b.)

- 29 -

8-158-11

4

Gravação Nº4

"Oh! abre-me a porta"

(100)

241

Coral de Odemira

La b<sup>m</sup>

(Homens)

1 - Solenci  
+ o gals -

o alts  
o com

o alts  
o com

Adeus meu amor  
Que eu vou para a França  
Dar o peito às balas  
Coração à lança

averece  
o gals  
o gals  
o gals  
o gals

Canti

Moda

E, oh! abre-me a porta  
Minha queridinha  
Que eu venho enfadado  
De viver sozinho  
De viver sozinho  
Nesta solidão  
Oh! abre-me a porta  
Oh! senão, senão, senão

o alts  
di  
o alts

9-159-11-

- pure - se um gals -

1.55

-5-

Gravação 5

1,56

"Maria Campaniça"

Coro de Odemira

Si (M)

(Mixto)

15 - raparigas  
5 - homens

150

lute

1 - P  
11 - P

Anda lá para diênte  
Ó, tira-te do caminho  
Quem tem amor ao lóis  
Não pode ir devagarinho

Moda P. Do monte da Légua às Pias  
Já se não pode ir à missa,  
Que se encontra no caminho  
A Maria "Campaniça"  
A Maria "Campaniça"  
Que lindos olhos que tem  
Do monte da Légua às Pias,  
A missa não vai ninguém

Canti - Ferreira J. Botelho  
alts - Maria Ferreira

9-150-1-



Un. P. 19196  
Parade de f... R

(120)

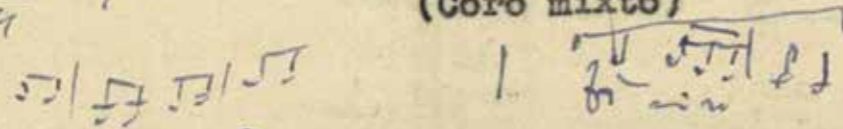
"Agora já se não usa"

S: MM

Moda de roda de Ademira

$\frac{2}{4}$  1,5v

(Coro mixto)



P. Esta moda bem cantada  
Cantada como ela ei, <sup>o coro repete</sup>  
P. Faz desencantar as velhas <sup>id.</sup>  
Do canto da chaminei

P. Agora já se não usa  
Pedir uma filha ao pai  
C. Sai-se pela porta fora  
Sua filha, já cá vai.  
P. Sua filha já cá vai,  
Sua filha já é minha,  
C. (ei) Agora já se não usa  
Nem padrinho nem madrinha <sup>id.</sup>  
P. Larengêra dos pés d'ouro  
Que dá laranjas de prata <sup>id.</sup>  
P. Vai-se um amor e vem outro, <sup>id.</sup>  
Não há coisa mais banal. <sup>id.</sup>

- apenas

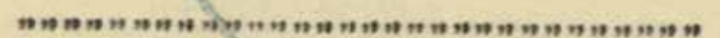
S-160-11-

( Aljustrel )

" Já não vou a Vendas Novas "

2,5v

Corel pelo grupo Mineiros de Aljustrel.



fa M: P. Bonito é viver no prado, <sup>o c.</sup>  
Pachorrento o boi levrendo, <sup>rep.</sup>  
Atráz um bom lavrador <sup>o c.</sup>  
Alegremente cantando. <sup>id. - o c. rep.</sup>

moda - P. Já não vou a Vendas Novas <sup>o c.</sup>  
Nem so palácio do rei;  
C. Estève lé um homem morto  
Dizem qu'eu é'qu' o matei.  
Dizem qu'eu o matei  
É mentira, não é tal,  
C. Já não vou a Vendas Novas  
Nem so palácio do rei. <sup>id.</sup>

13 - cantantes, 1 Cantos Y, 1 é para  
altos (5) e altos

1 Baixo

10-11-39

resquebro fur: estribilho.

(Aljustrel)

2,28

« Tenho barcos, tenho redes »

Além

Moda de baile pelo grupo Mineiros de Aljustrel.

.....

- *paus* *paus* - *com rep.*  
 - *alm (ai)*  
*com*

Ó meu amor não embarques  
 Olhe que o mar tem travessas,  
 Eu ia p'ra embarcar  
 - Olé menina, olé -  
 Achei o mar ás avessas.

→  
mar

Tenho barcos, tenho redes  
Tenho navios no mar.

*olé menina, olé*  
*ai*

Tenho um amor tão catita  
 Não m'o deixem nemorer.  
 Não m'o deixem nemorer,  
 Não me deixem comperécer;  
 S'eu contigo não cesar,  
 Com outra não há-de ser. F

beb  
o em

*olé menina*  
*olé*

As vezes me ponho eu  
 À porte do meu quintal,  
 P'ra ver se vejo vir  
 Remedio ~~para~~ meu mal (?).

Tenho barcos etc

fam:  $\frac{3}{4}$  7777 | 79 | 77 77 7  
 devo

2,23

(Aljustrel)

Fa. 11

« Margeride »

Coro pelos Mineiros de Aljustrel.

.....

P- As ondas do mar são verdes *o*  
 No meio são amereles, *rep.*  
 P- Coitadinho de'quem nasce *o*  
 Pára morrer no meio delas. *id.*  
*du*

*paus* - Se fôres ó mar, pescar  
*alm* Pesca-me uma Margeride,  
*alm* Margeride de minh'alme  
*alm* Qu'andaves no mar perdida.  
*alm* Qu'andaves no mar perdida  
*alm* Debeixo dé'agua selgada, *ai*  
*alm* Margeride, Margeride,  
*alm* Margeride, (é) minhe amada.

rolenez decaud

1,48

( Aljustrel )

" Cane rial das cenas "

Moda de baile de Aljustrel  
Pelos Mineiros de Aljustrel.

Elm

.....

Eu pedi a Deus a morte  
Agora já 'stou doente,  
Paciencia, meu amor  
qu'eu não posso viver sempre.

1- P Ó cane rial, das cenas  
Quem te mandou equí vir,  
C- S'eu te quizesse meter  
Quem te havia de acudir,  
Quem te havia de acudir,  
Não te acudia ninguém;  
Ó cane rial, das cenas  
Ah, sh, olaré meu bem

Sol Vi  
2/4

Lé no meio daqueles mares  
'Stá uma pombinha branca,  
Não é pomba, não é nada  
São ondas que o mar levanta.

Suavemente da  
cane rial

7 | 77 | 72 | 77

" Aljustrel do Alentejo "

Corel de Aljustrel  
Pelos Mineiros de Aljustrel.

2,57  
Elm

.....

P- quando o triste 'sté cantando  
E quando mais pensas tem,  
P- E quando a maior paixão  
Ao seu sentido lhe vem

Aljustrel do Alentejo  
Es minha terra natal,  
São lindas como os smores  
As terras de Portugal.  
As terras de Portugal  
Dequelas que mais invejo;  
Es minha terra natal  
Aljustrel do Alentejo

Re b



(69)

Aljustrel

1.32

" Todas as bem casadinhas "

Moda de baile

Pelos Mineiros de Aljustrel.

\*\*\*\*\*

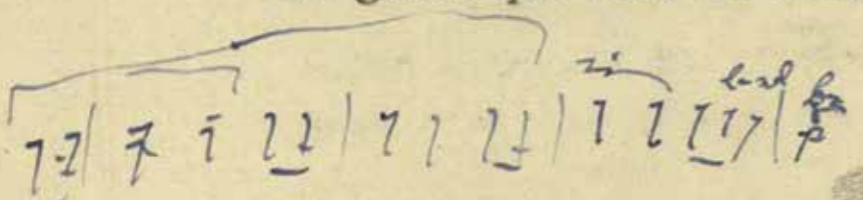
P- Anda cá se queres vêr,  
Verés o qu'inda não viste,  
Verés os meus olhos alegres,  
Chorendo lagrimas tristes

← Todas as bem casadinhas  
Vão para o cerro da neve,  
Eu tambem p'ra lá hei-d'ir  
Antes que a morte me leve.  
Antes que a morte me leve  
A mim e mais ao meu amor,  
Todas as bem casadinhas  
Têm dobrado valor

2/4 Sib

maior

P Se o ser alegre é loucura / ocw  
Esse defeito é o meu, / rufe  
Eu não posso ir às contres  
Do gênio que Deus me deu.



9-158-11-

Castro Verde

2,4

" Forem elas, forem elas "

(Moda coral)

em miúdo (12)

(158)

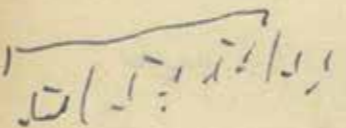
(59)

\*\*\*\*\*

Solu 3/4

2-<sup>o</sup> Quem embarca, quem embarca,  
Quem vem para o mar, quem vem?  
P- Quem embarca nos teus olhos  
Que linda meré que tem!

3- 1- F- Forem elas, forem elas  
Forem elas qu'eu bêm sê,  
Forem elas que causerem  
A morte do nosso rê.  
P- A morte do nosso rê  
Mas que morte tão custosa,  
C- A entrada de Lisboa,  
ai Vinhem de Vila Viçosa. fin



7- mulheres com "ponte e alho"  
10- brancas

10-11-39

8-155-1-

Castro Verde

(168)

« Este manhã achei »

(Moda de baile)

1,17

..... *ans nista* .....

2- Pelo center das seréias  
Se perdem os navegantes,  
Tambem m'eu hei-de perder  
Pelos teus olhos brilhantes

*ma* →

3- 1- P - Eu esta manhã achei  
Debaixo da minha janela,  
C - Uma certinha de amores,  
Qu'eu ficaria sem ela.  
Qu'eu ficaria sem ele,  
Toda cheia de flôres;  
Esta manhã achei  
Uma certinha d'amores.

$\pm b \frac{3}{4}$  *anym*

*5 5 5 5 5 5*

*2 | 77 77 77 | 79.0*  
*8 - 2 2 - 2 2*

S-156-1-

Castro Verde

(59)

« Cachopa dá-me um beijo »

(Moda coral)

2,30

..... *reced* .....

2- P - Saúdades, saúdades } *ocor*  
Saúdades meu amor } *reped*  
Saúdades tenho eu } *ocor*  
Sejam elas, de quem fôr } *reped*

3- 1- P - Oh, cachopa, dá-me um beijo  
Qu'um beijo só não fez mal,  
C - Que lá vem o rei dos pretos  
Vem chegando a Portugal.  
P - Vem chegando a Portugal  
Deve vir esta semana,  
C - Viva o capitão Mouzinho  
Que prendeu o Gungunhana.

*fat m: 3 d m*  $\frac{20}{4}$  *le 2-0*  
*77 | 77 77 | 77*

*77 | 77*  
*84*

S-155-11-

(Mertola)

Elean

" Moda de Mertola "

(Coro de homens) 8 e 4 (unths!)

- com o alto.

.....

Cant -

Mertola, querida mertola,  
Es minha terra natal, <sup>Mertola!</sup>  
Es bonita como todas, <sup>de um</sup>  
As terras de Portugal. <sup>respeito</sup>

Cant - P

Mertola, vile mendiga,  
Outroora nobre cidade, <sup>Mertola</sup>  
Hoje vives do passado, <sup>5br</sup>  
Entre as garras da saudade.

Cant - e

Cant - e

Entre as garras da saudade,  
Entre as garras da pobreza, <sup>Mertola</sup>  
Mertola, vile bendita, <sup>com</sup>  
Terre de tante nobreze.

11-11-39

(Mertola)

1,46

Elean

" Senhor ladrão, ande ligeirinho "

(Moda de baile)

com mixto

.....

P Oh olhos azuis  
Que já foram meus,  
Agora são doutrem,  
Paciencia, adeus. ) B

3

4

sol m:

Oh senhor ladrão,  
Ande ligeirinho,  
Qu'eu não quero ficar  
Na roda sosinho.  
Na roda sosinho,  
Não hei-d'eu ficar,  
Com alguma dama  
M'hei-de abraçar,  
Eu abraçarei  
Oh, senhor ladrão  
Eu consigo irei.

Oh coração, praia  
Das embarcações  
Onde desembarca <sup>(com)</sup>  
As minhas paixões.

Oh senhor ladrão

2 | 222 | 2 2 | 1

7 | 112 | 7 7 | 1

350

Mertola

2,40

eu  
 " Quando <sup>eu</sup> ouvi esta moda "

(Moda coral)

bani:

P- Oh adro, terra de igreja, <sup>o</sup> <sup>rep.</sup>  
 Sepultura dos finados,  
 P (c) Onde estão cereas tão lindas,  
 Corpinhos tão delicados,

P Quando eu ouvi esta moda,  
 Não estava na minha aldeia,  
 (c) Estava cumprindo uma pena  
 As grades duma cadeia.  
 P- As grades duma cadeia,  
 (c) As grades duma prisão,  
 (c) Quando eu ouvi esta moda,  
 Estava eu em Baleizão.

bani, 21

MertolaElena

" Ao romper da bela aurora "

2,25

(Coro mixto)

fa tu:

de quando

P- Despediu-se o sol de Aurora, <sup>o</sup> <sup>rep.</sup>  
 E Aurora ficou chorando,  
 P- Cala-te Aurora não chores,  
 Que eu virei em quando. <sup>b</sup>

P- Ao romper da bela Aurora,  
 Sai o pastor da cebena;  
 c- Vai gritando em altas vozes,  
 - Muito pedeça quem ama.  
 P Muito pedeça quem ama,  
 Muito pedeça quem adora,  
 c- Sai o pastor da cebena,  
 Ao romper da bela Aurora.  
 An!

o cantar de madrugada,  
 é um cantar excelente,  
 acorda quem está dormindo,  
 melhora quem está doente





T. liter.

Serpa

1,38  
Me m.

« Lirio Roxo »

(Coro, homens) (44)

\*\*\*\*\*

*o celtis apafago*

*Vanto -*

Quando de Serpa\*abelei  
Olhei para traz, choreando  
-meu lirio roxo-  
Adeus amor da minha alma,  
Tão longe me vês ficando.

*Coro -*

Nestes campos solitarios  
Onde a desgraça me tem  
-meu lirio roxo-  
Brado, ninguem me responde  
Olho não vejo ninguem.

6-143-11-

Serpa

1,26

« Sento Antoninho da Serra »

(Coro)

Me m.

\*\*\*\*\*

P. É de noite faz escuro  
Ladram-me os cães, fazem medo;  
Co. Bem podia, vós, meninas  
Tirar-me deste degredo. } b.

Santo Antoninho da Serra  
Onde foi fazer morada,  
Lá no mais alto rochedo  
Atira, não mate nada.  
Atira, não mate nada.  
Santo Antoninho, foi á guerra,  
(c) Onde foi fazer morada  
Sent. Antoninho da Serra. } b.

Fin

14

1-

11-

$\frac{3}{4}$

6-144-1-

Serpa

2,18

“ Despedida ”

(Coro)

.....

P- Despedida, despedida, 7  
Sabe Deus, quem se despede, ) b  
C- Eu por não ficar chorando )  
Faço-a despedida alegre. )

B- Ao romper da bela aurora b 7  
Sáí o pastor de choupans, b  
C- Gritando em altas vozes: ) e  
-Muito pedece quem ama. ) r

Oh, meu amor quem pudérs  
Trazer-te no coração,  
Para o sol te não queimar  
Nem de inverno, nem de verão.

6 milhas mais,  
... mais, amadas  
fui ter uma malta  
fui mal ter nada

le 3  
4

3  
2

S-144-11-

Serpa

“ Hei-de ir para o Algarve ”

2,18

(Mode de roda)

- as par -

.....

P Oh meu amor, quem pudérs  
Trazer-te no coração, <sup>ant. 20</sup>  
Para o sol te não queimar <sup>mas m</sup>  
Nem de inverno, nem de verão. <sup>ant. 1</sup>

C Hei-de ir para o Algarve  
-sim, sim-  
Hei-de ir lá oito dias;  
-não, não-

P 7 7 7 7 7 7 7 7  
Quero cantar e bailar ) b  
Com es moças Algarvias. )

7  
4

P Oh, Serpa, melhor das vilas,  
Tambem dalgumas cidades, <sup>ant. 1</sup>  
C ( Quem me dera já lá ir, <sup>ant. 1</sup>  
P re meter es saudades. )

Hei-de ir, etc  
P 6 alhas de gran ramos

en ...  
para olham para o chor

Hei-de ir

S-145-1-

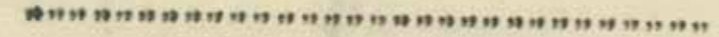
Serpa

-129-

" Oh, prima, olé "

(Coro)

3  
2,52



P Minha vida vai correndo  
Como a água no regato; - C  
- Oh, prima, olé -  
- Oh, linda, rosa -  
C. Não vivo de saudades  
Nem por amores me mato.

falar. 3/4 P Amor não era pra mim  
4/8 Também a ingratidão;  
C. Sabendo que sis a ti,  
5. Entregue meu coração.  
oprima, ali volta

8. P Meu amor ficou de vir 1 E  
9. Mas por ora, inda tarde, 2 E ali-5  
C. O caminho é muito longe 4  
Tem que dar muita passada. 6-7

1 22224 | 77

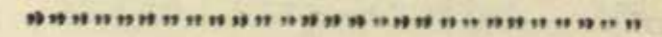
B-145-11-

Serpa

" Oh. Beja, terrível Beja "

(Coro)

3,05  
2,58



6.7 P Oh Beja, terrível Beja,  
8 Terre da minha desgraça, ) b  
C. Erem três horas da tarde ) b  
Quando m' assenterem praça.

14

3/4 - falar P Se eu soubesse que cantando ) r  
T'hevis de convencer, (E)  
C. Cantava uma noite inteira ) b  
Até ao amanhecer.

11-

2. Suspiros qu' eu dou, não chegam  
Onde deviam chegar; (E.)  
C. S' aquela ingrata os ouvisse  
Por força havia (de) chorar.

11-

fácil de ler de se ler  
+11 | 227 | 99 | 217 |

Valsa lenta:

B-146-1-

Aldeia Nova de S. Bento

3, 150

« Fui ao Jardim passear »

(Mode de baile)

.. coro de 19 harmonias ..

P- As mãis são enjos do céu, | <sup>o coro</sup>  
Só eles sabem amar, | <sup>rep.</sup>  
Só os seus beijos são puros | <sup>b</sup>  
Só eles sabem beijar.

fa tu | fa#

C Fui ao jardim passear  
Trôxe um ramo d'alecrim,  
Para dar ao meu amor  
Que se não esqueça de mim.  
Que se não esqueça de mim  
Para sempre se lembrar  
Trôxe um ramo d'alecrim, | <sup>b</sup>  
Fui ao jardim passear.

Lu  
3/4 27/9 11/12/13/14/15/16/17/18/19/20/21/22/23/24/25/26/27/28/29/30/31/32/33/34/35/36/37/38/39/40/41/42/43/44/45/46/47/48/49/50/51/52/53/54/55/56/57/58/59/60/61/62/63/64/65/66/67/68/69/70/71/72/73/74/75/76/77/78/79/80/81/82/83/84/85/86/87/88/89/90/91/92/93/94/95/96/97/98/99/100

(alard com tu)

Aldeia Nova de S. Bento

P- Nasce um afeto, outro morre | <sup>o coro</sup>  
Vai-se um amor, outro vem; | <sup>rep.</sup>  
Atraz dum sonho, outro sonho | <sup>b</sup>  
De tanto que a vida tem.

Fui ao jardim etc ..

6-146-11-

Resposta de quem  
oude a fôrça mais diligente,  
se é no fôrço de quem fôrça.  
ou se é fôrço de quem se  
cavendo

Aldeia Nova de S. Bento

2, 137

« Algum dia e <sup>não</sup> nobre fala »

(Coro)

.....

7 <sup>o</sup> Algum dia e <sup>não</sup> nobre fala | <sup>o coro</sup>  
8 Soave tão docemente, | <sup>rep.</sup>  
Agore não me distrai.  
6 Nem diverte a outra gente. | <sup>b</sup>

147-

1- Al

7-8 <sup>o</sup> Oh rio do Guediana | <sup>o coro</sup>  
9 Que para baixo correis, | <sup>rep.</sup>  
Já leavas meus amores, | <sup>5</sup>  
Nessas ondas que fazeis | <sup>6-7</sup>

11- Tu

clib m

4/4

(9)

6-147-1-



1,40

Baleizão

" Sou um repez pimpão "

(Coro mixto)

.....

2- Au - Se os passarinhos vendessem | <sup>o cas</sup> <sub>rep.</sub>  
As penas que Deus lhe deu,  
(el) Tambem eu vendia es minhas  
que ninguem tem mais do que eu.

3- <sup>for</sup> <sub>4</sub> Eu sou um repez pimpão  
Como que, outro não hé;  
Criadinho em Baleizão  
Na rua do ah, ah, ah,  
Na rua do ah, ah, ah,  
Ouve-me amor a decisão,  
Como eu, outro não he  
Criadinho em Baleizão.

20 bones

14 mulheres

12 de 165?

7/12/21

elim -  $\frac{3}{4}$  desconhecido

Eden

Eden

1,25

Baleizão

1,25

Fa M

" Senhora de Aires "

(Coro mixto)

.....

<sup>Coro -</sup> ~~A~~ nossa senhora de Aires,  
(sem pontos?) ~~Sté~~ metida num deserto,  
Em chegando a mocidade  
(4) Me parece um céu aberto.  
Me parece um céu aberto,  
(el) Com toda a nossa gentinha,  
Fui solteira, vim casada,  
Foi milagre da sentinha.

ainda se.

Baleizão

2, 27

" Ora vive *Santo Antonio*

(Coro mixto)

.....

*Coro* - Ora vive, ora vive,  
Vive Santo Antonio, viva.

*f - f m*

*2* - Sent' Antonio é bom filho  
que livrou seu pai da morte, *Coro rep.*  
*Coro* - Também me ha-de livrar  
*2* - Deste batalha tão forte. *o coro repete*

*4*  
*4* *Discursos, solen* Ora vive, etc...

*ponto - deus Caracóis*

6-148-11-

*Elu*

2, 17

Baleizão

" Solidão "

(Coro, homens)

.....

*2* *Hi* Solidão, ei dão, ei dão,  
Solidão do Alentejo.  
(Ai) que grande solidão  
Ha para além do Tejo.

*4*  
*4* *ali m:*

Solidão, ei dão, ei dão,  
Solidão até morrer, (c)  
Vem a morte e leve a gente  
(ei) quem não ha-de paixão ter.

*repete a 1.ª s.*

*não tem ponto*



h. 0 = 2/145

2,20

-149-

Baleizão

2,14

« Não quero que vés á monda »

(Coro mixto)

.....

pt Minha fala levanto  
Onde quer que s' oferece; <sup>o coro</sup> <sup>aparte</sup>  
Faço cantigas e canto,  
Talvez qu' eu este fizesse.

mixto:

→ Não quero que vés á monda  
Não quero que vés monder,  
No dia do casamento  
- Ó meu lindo amor-ai  
ai Não t'hei-de' ir acompanhar.  
Não t'hei-de' ir acompanhar,  
Não has-de levar medrinha,  
Não quero que vés á monda  
ai - Ó meu lindo amor-ai  
ai Não quero que vés sosinha.

4 solens:  
4 modorach

6-149-1-

(b. 4 Austrália)

Baleizão

-90-

« Tinhas-me tente smizado »

(Coro mixto)

.....

me - Não quero <sup>com</sup> quand' eu morrer, <sup>o coro</sup>  
Ne campe uma cruz erguida, <sup>aparte</sup>  
tu - Eu para martirios basta  
Este qu' eu tenho na vida. | id

tu - Tinhas-me <sup>com</sup> tente smizado  
Que me queres sustentar  
Abales-te p' ra Lisboa,  
Eu cá fiquei a chorar. (ai)  
Eu cá fiquei a chorar,  
Choreva dum peixão,  
Abales-te p' ra Lisboa,  
Amor do meu coração.

Lab 2m  
- 3/4

2-149-11-

Vidigueira

" Eu sou trevo "

(Coro)

12 harmonias

.....

P- Eu sou trevo, eu sou trevo, <sup>(ci)</sup> o coro rep.  
 (2) Eu sou trevo felorado,  
 P- Se m'atrevo, não m'atrevo o coro rep.  
 (ai) A tomar amores contigo. o coro rep.

(Lab ten  
Sol M:

P- Pelo ~~vais~~ <sup>(eu)</sup> tenho andado  
 No trevo fazendo escolha,  
 Só nos teus olhos achei  
 O trevo de quatro folhas.

Vidigueira

" Alecrim "

(Mode de bailer)

.....

P- Vai-se o dia, vem a noite,  
 Cor. Atrez do inverno, o verão,  
 Tudo no mundo (se) renova) f.  
 Só a mocidade não.

Lab ten 3/4

Lab ten!

3/4

- Ai, oh meu amor  
 Quem te disse a ti,  
 Que o flôr do campo  
 Era o alecrim.

Alecrim, alecrim  
 Alecrim aos molhos,  
 Por cause de ti  
 Chorem n'os meus olhos.

Oi, oh meu amor  
 etc.....

f- ~~de um~~  
 se ~~os~~ <sup>ten</sup> olhos achei  
 (ai) obtive de 4 folhas

1,34

Vidigueira

" Se o meu bem soubesse "

(Coro)

.....

P- Suspiros, ais e tormentos } *o coro*  
Maginações e cuidados, } *ref.*  
A V o manjar dos amantes } *b*  
Quando vivem separados. } *b*

*quero*

Lab M:

→ Lab M:

Se o meu bem soubesse  
O que o mê peito sente,  
Uma eterna amizade  
e Uma saudade  
4 Ai, dá-me um bêjo ) *b.*  
P'ra meter desejos ) *b.*  
Se for de vontade.

S- 152-1-

*19*

Vidigueira

1,50

" Eeva cidreira "

(Moda de bailar)

.....

7 } P- Os teus olhos, menina, } *o coro*  
8 } Metem compaixão, } *repete*  
8 } D'alegres que eram } *b*  
De tristes que são. } *b*

Lab M

2  
1  
4

O erva cidreira  
Qu'estas no alpendre,  
Quanto mais se rega  
Mais a fôlha pênde.  
*alt* Mais a fôlha pênde  
Mais a rose chêra,  
Qu'está no alpendre  
Oh, erva cidreira.

S- 152-11-

Ver S.º nº 111

*19*

2.25-

Vidigueira

" Deus menino "

(Coro do Natal)

em "o alto"



Emo  $\frac{p}{\text{re}}$  Deus menino está na neve, | b.  
A neve o faz tremer(e), | b.  
Meu menino de minh'alma  
Quem lhe pudera valer(e). | b.  
Emo (cu - pels: alto)

sol m:  
→  $\frac{3}{4}$

S- 150-1-

Vidigueira

" Silve do bosque "

(Moda de bailar)

$\frac{1}{12}$   
1,50

com jindo? -  $\frac{3}{4}$

com o harmonico



em unison

15

I -

7 O sete-estrêlo vai alto, | b.  
8 Mais alto vai o luar, | b.  
Mais alto vai a fortuna | b.  
Que Deus tem para me dar.

$\frac{3}{4}$  fa # m

II -

Adeus oh, silve do bosque | b.  
Vem-te dispôr ao meu pêto | b.  
Eu não sei a tirania | b.  
Qu' o meu coração te tem fêto. | b.

repete - 1<sup>a</sup> f.  
9 7 | 9 7 | 9 7 | 2 7 | 7 7 | 7 7 | 9 7 m

S- 153-1-

Caderno de  
11/10/95

2, 12

Vidigueira

" Marcela "

(Moda de bailar) *harmonia*

P- Dei um ài entre dois montes / b  
Fez um éco nas montanhas, / b  
cur: Ai de mim que já não posso / b  
Sofrer ausências tamenhas. / b

F Fui um dia a marcela,  
Da marcela, a marcelinha,  
Lá nos campos, verdes campos / b  
Daquela mais miudinha,  
Daquela mais miudinha,  
Daquela mais amarela,  
Lá nos campos, verdes campos / b  
Eu fui um dia a marcela.

fact m

2  
2  
4

19 | 22 | 24 | 27 | 31 | 34 | 37  
repete - 19

S-153-11-

Vidigueira

(149)

" Os Reis "

(Coro do Natal)

320

354

~~344~~

Solte: (P)

P- Já fui bago, em quanto grão / b  
Deus me deu esta virtude, / b  
Para toda a gente cuide / b  
Que de mim se fez o pão. / b

P. | Á terra me deitarão / b  
Despois me virão nascer, / b  
7 | Os despois é que ha-dem ver / b  
Qual é o meu mer'cimento / b  
P. | Não fui Deus, mas hei-de ser / b  
No altar do Sacramento. / b

Re  
☺

Volunt. Sargento

S-153-11-

14 de Nov.

Moura

2/18  
2

2, 15

" São laços, são fitas "

~~Moda coral de Moura~~

(Coro mixto)

2, 4

voz de G. e cor

.....



mi mi

Ó vila de Moura,  
Linda e caiadinha,  
Do meu Alentejo  
Tu és a rainha. ) G

2  
4 desenhos

1 São laços, são laços,  
São laços, são fitas; ~~total~~  
Cantar e bailar  
Com moças bonitas.  
v. Com moças bonitas  
v. Com moças donzelas;  
T. São laços, são fitas,  
Fitas amarelas.

4/7 2/17

Lá do teu castelo,  
Princesa e senhora, ) G  
Por amor morreu,  
O vila de Moura. ) G

São laços e

9. raparigas  
8. rapazes

A azeitana está na tulla  
inda o azeitana mat arde;  
Secundis á minha preciosa  
mat deita imo para tulla

S-141-1-(49)

79

Moura

2/18

2, 7

" Silve qu'estás enleada "

~~Moda coral de Moura~~

(Coro de homens) 11

2 - H. Algum dia em tendo sêde (G)  
T. Ia bubêr so teu monte; (G)  
H. Agora estou mal contigo,  
Vou beber a outre fonte. Fante

Fante:

1 - 1 - v H  
T. Silve qu'estás enleada, (G)  
Desenleia o meu amor, (G)  
H. Foste nascida e criada (G)  
T. Lá nos campos do rigor. (G) (e)  
H. Lá nos campos so rigor,  
Lá nos campos á geada.  
T. Desenleia o meu amor (G)  
Silve qu'estás enleada.

S-141-11-

(110)

Moura

2/20

1557

Fa M. →

" A flôr que abriu em Maio "

~~Meda coral de Moura~~

(Coro de homens)

\*\*\*\*\*

2- H | Já não posso cantar mais, <sup>6-7</sup> ) b. T. <sub>8</sub>  
 ( Falta-me a respiração, )  
 Falta-me a luz dos teus olhos, ) b  
 (e) Amor do meu coração. )

1- H | A flôr que se abriu em Maio  
 Se bem abriu, bem fechô;  
 T. (e) Um amor qu'eu tanto amava,  
 Gabou-se que me deixô.  
 Gabou-se que me deixô,  
 Abrem-se as portas qu'eu saio;  
 Se bem abriu, bem fechô (me)  
 A flôr que abriu em Maio.

S-142-1-

81

Moura

3º grupo

2  
1557

" Lá vai o comboio "

~~Meda coral de Moura~~

(Coro mixto) (110)

(3º grupo)

\*\*\*\*\*

H Cantando nos lindos ramos, ) b. T.  
 Vão dizendo os passerinhos: )  
 H -Muito feliz vai a sêr(e) ) T. b  
 Quem lograr os teus carinhos. )

Releu-2/4

moderado

H | Lá vai o comboio, lá vai,  
 Lá vai êle a' assobiar, (e  
 T. | Lá vai o meu lindo amor  
 Para a vida militar.  
 H | Para a vida muliter  
 Para aquela triste vida,  
 H | Lá vai o comboio, lá vai  
 Leve presse na subida.  
 H | Leve presse na subida  
 Leve presse no andar,  
 T | Lá vai o comboio, lá vai  
 Lá vai êle a' assobiar.

17- h

9- rap. ar. g

84-clarinetas

S-142-11-

Moura

• Merienita •

Moda de bailer de Moura

(Coro mixto)

.....

H. És o meu amor, diz o mundo,  
Só te trago no sentido,  
T. —éi sim, Merienita, éi sim.  
Não te trago dentro d'alma  
Porque Deus não é servido.

$\frac{4}{4}$  *alibn*

*Gi,*

H. Os olhos de Merienita,  
São verdes, cõr do limão,  
Ai, sim, Merienita, éi, sim  
Ai, sim, Merienita, éi, não. (F.C.)

H. Quando eu tinha quinze anos  
T. Meis do que a preta valia;  
H. Namoreva é mangeção,  
Tinha amores quantos queria.

T } *(ai si ri*  
*tinha anos*  
*os olhos etc*

Evora

• Sente Suzena •

(Coro mixto)

$\frac{8}{14}$

.....

1,40

13

1-

*fat m*

11-

$\frac{4}{11}$   
*l-r*

Senhõra Sente Suzena,  
Senhõra da Boa-Fé;  
~~Anda~~ anda agora muito em moda,  
Chinêla ligada ao pé.  
Chinêla ligada ao pé,  
Chapéu é republicano, -5.  
Dizem-nos da Boa-Fé!  
Senhõra Sente Suzena.

Aldeia da Giesteira  
Onde mora o meu amor;  
Tens um pinheiro á entrada  
No meio uma linda flôr.;  
No meio uma linda flôr.  
Na ribeira ~~do~~ *do* seu pé;  
Nasci em Sente Suzena  
Fui casar á Boa-Fé.

12



84

(68)

Evora

1/18

" Fui ao mercado sozinha "

~~Moda de Evora~~

(Coro mixto)

1. 200

.....

Fui ao mercado sozinha,  
Sozinha sem mais ninguém,  
-Menina, como vende os ovos?  
-Três ovos por um vintem.

139

fa m

1- 3

$\frac{2}{4}$   
ravel

*Vi*  
T. Tanta gente lê na praça  
Ovos, dizem, não desejo,  
Mais de vinte rapazes  
(Quizeram roubar-me um beijo.)

11-

*lu*  
T. Reperiges de juizo  
Nunca se deixa beijer;  
Vende os ovos, guarde os beijos  
(P'ró dia, em que se caser.)

*lu*  
T. Ovos baratos, quem quere?  
Beijos mais caros tambem?  
P'ra beijos, venha á igreja  
P'ra ovos, três so vintem.

10 - rapazes  
12 - rapazes

7 22 | 2 (9 | 9

S-139-1-

85

Evora

3-8  
14

" S. João "

(Coro mixto com adufe)

2, 26

.....

1 1 3 3 1

S. João, para ver as moças,  
Fez uma fonte de prata;  
As moças não vão á fonte,  
S. João, todo se mata.

lu  
fa m:

$\frac{6}{8}$

No altar de S. João  
Esté um vaso de açucenas;  
Onde vão os namorados  
Dar alivio ás suas penas.

7 2 2 2  
1 1 2 2 1 2 2 2 2

→  
3

S-138-11-

-28-

Evora

1/6  
20

" Tu és tão linda "

(~~Moda bailada~~)

~~Saia~~ Saia -

2,3

.....

5  
8  
cli m:

1 2/3 2/3 2/3 2/3

1 Tojo bravo, estêva verde |  
 Algume valis têm ; |  
 Tojo bravo estêva verde |  
 -Tu és tão linda- ( T )  
 Algume valis têm ;  
 Nada tenho, póco valho, au  
 Mas assim me quiere meu bem. |  
 Nada tenho, póco valho, T  
 -Tu és tão linda- ( T )  
 Mas assim me quiere meu bem. )  
 Nada tenho, póco valho  
 Mas assim me quiere meu bem. apas-  
 Tojo bravo estêva verde  
 -Tu és tão linda- m  
 Algume valis têm.

1 - Já mendei fazer um ramo  
 De assucar café e chá. |  
 Já te amei, ja te não amo |  
 São voltas que o mundo dá

- 11 A fita do meu cabelo 1 - 3/5  
 12 Chega e no, não chega a laço. 2-4  
 9 Faze tu conta comigo 4-7/8  
 10 Que eu conte contigo faço. 6-8

Evora

(89)

" Anda cá meu bem "

~~Saia~~  
Moda bailada (nao) 1/6  
20

(Coro Mixto)

14

.....

1,43  
1 - 1/2 2/2 1/2 1/2 1/2

1 - Tenho um dedo que adivinha  
 -Olé, se é-  
 A quem eu pergunto tudo ;  
 Anda cá meu bem.  
 5/8 Rem 2/2 1/2 - Não quero, não vou  
 11 - Anda cá meu bem. )  
 - Espere aí, já vou. )  
 - Anda cá meu bem )  
 - Não quero não vou )  
 - Anda cá meu meu bem )  
 - Espere aí já vou )  
 Perguntei-lhe se me querias  
 -Olé, se é-  
 E o maldito ficou mudo .  
 Anda cá meu bem  
 etc., etc.....

Subí ao céo por uma linha  
 E desci por um novelo ;  
 Não há dor que mais nos custe  
 Que é a dor de cotovelo.

Anda cá meu bem não fujes  
 Que eu não como gente vive ;  
 Se não queres o meu amor,  
 Velha-te Deus, quem te obriga?

Evora

(89)

1  $\frac{5}{2}$

" Laranja do ramo "

Moda de bailer

(Coro mixto)

1, 21

22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50

(1, 20)

$\frac{2}{4}$  animado

for # C

Adeus ó Alandroal,  
Cá me lembrás-te agora;  
Não é de ti que eu me lembro,  
É do meu bem que lá more.

Laranja do ramo  
Ela é doce e sabe bem;  
Eu gosto de bailher  
Com um par que bailhe bem.

M- Vila Viçosa é princeza  
T- Tem seu palacio rial;  
M- Olhe pra mim com agrado  
T- Se tens pena do meu mal.

Vila de Campo Maior  
Com muralhas é freneze;  
Cada vez, cante melhor,  
Centigas á camponeza.

22 | 22 1 | 2 1 0 | 2 1 0 | 2 1 0 | 2 1 0 | 2 1 0 | 2 1 0

(89)

Redondo

15 de Nov?

1, 43

" Lindo amor, como vais "

(Coro mixto)

2 v

1/20

22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50

La m:

$\frac{2}{4}$  5/1 1/1 1/1

La m:

1<sup>o</sup> Lindo amor como vais como passas?  
2<sup>o</sup> Lindo amor como vais passando?  
-Ai, lindo amor como vais como passas?  
-Ai, lindo amor como vais passando?  
Vou passando menos mal  
Já a dör se me vai tirando

1 S'tou ao pé do meu amor  
2 Já sem mal eu vou ficando;  
3 -Ai lindo amor como vais como passas  
4 -Ai lindo amor como vais passando  
Quando vejo o meu amor  
5 Não me posso'star queixando.

20 | 100, 10  
200, 10

Vai amor, sei que me deixas  
eu ja sei que não me queres;  
o meu amor é maior  
que o de today as amulsas

(78)

1.23

Redondo 2/13

(Romance)  
Onde vais cavalheiro real -  
(Coro mixto)

a 2 v. (com 371)

.....

- Onde vais cavaleiro real?  
Onde vais pela montanha?  
- Vou dar água ao meu cavalo  
À ribeira da Espanha

La m  
2  
H

À ribeira da Espanha  
Ao chafariz do Morgado?  
- Onde vais cavaleiro real?  
Onde vais pelo montado?

- Onde vais pelo montado,  
Pelo velho sobreiral?  
Vais perdido no caminho?  
- Onde vais cavaleiro real?

n.º 89(a)

La m  
1.20  
Tinha dita se p'ano na guerra 3/4  
ai: aaaa, aaaa do tambor  
mas depois da batalha de Alcázar }  
ai aaaa, ai aaaa, ai aaaa

S. 138-11

91

(5.260)

Redondo

1.50

Moda  
(Coro mixto) 1/20

.....

b) Vei, vei, vei que o teu bém deixa,  
b) Vei, que eu cá fico a suspirar;  
b) Vei, lograr novos amores,  
b) Vei, que eu cá fico p'ra t'amar

La m:  
Lento

S. 135-11

98

(78)

2,5

Redondo

1  $\frac{8}{14}$

« Três palavras disse a virgem »

(Coro dos Presepios)

*do lar*

*em ritmo a 2/4 -*

.....

II: Três palavras disse a virgem

Quando nasceu o menino:

I: Vinde cá meu bago d'ourô

II: Meu sacramento (divino)

(e)

- Vinde meu filho adorado  
Oh Messias prometido!  
A Virgem disse, apertando  
Ao peito o seu filho querido.

Os anjos do céu desceram,  
Os magos Reis caminheram  
E forem até Belém  
Onde o Menino adoraram.

*La tu  
lupa*

6-137-1-

95

(38)

Campo Maior

17 de Maio

3,2

« Camponezas de Campo Maior »

(Coro mixto com pandeiro)

.....

1 2 3 |

7 Camponezas, camponezas  
8 Camponezas de Campo Maior,  
5 Tenho a minha fala preza,  
6 Não posso cantar melhor

$\frac{3}{4}$

*lytu*

*san*

7 Diz-me ó bela, se me amas,  
8 Se me queres bem, ou não,  
5 Dá um sorriso dos teus,  
6 Tem dó do meu coração.

*pandiro*

repete a 1.ª s.ª  
| 1 2 3 | 7 7

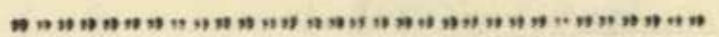
6-131-11-

Campo Maior

*Foi se acabou a azeitona*  
"(~~Moda de azeitona~~)"

(Coro mixto e pandeiro)

1,52



7 Olhem p'ra nossa bandeira )b  
8 Foi feita nos oliveais;  
5 Olhem p'ró nosso raminho )b  
6 que todos sêmos iguais.

*mi m*

7 Já s' acabou a azeitona )b  
8 Já s' acabou, já lá vai )b  
5 Viva o nosso mênegêro  
6 E o dono dos oliveais.

$\frac{6}{3}$

A azeitona côrdavile )b  
Tem o carôço pintado;  
Tu trazes-me no sentido, )b  
Eu trego-te no cuidado.

*Sonia*

*pandino: | 7 7 7 | 8 |*

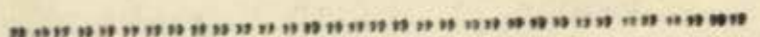
*2 | 2 7 7 7 2 | 7 7 7 2 |*

Campo Maior

"Vei-te bela sem demora"

\_(~~Moda bailada, "Seia"~~)

1,58



(Coro mixto)

7 Vei-te bela sem demora  
8 Dá-me uma morte instantânea; )b  
5 Eu não posso resistir  
6 Com esta vida tirana.

7 Não vêjo senão nebrina  
8 Lá para os lados do norte,  
Qualquer'a não advinha  
Onde tem-na sua sorte. - *il*

Ingrata, porque razão  
Pedis-te so ceu vingança; )b  
Queres que o meu coração,  
Morra á ponta duma lença. - *il*

*2 | 1 2 7 7 2 | 7 7 7 2 |*

*quando me pediram*

1,58

Campo Maior

" Na hei-de' ir a feira á Elvas "

~~Moda bailada~~ ("Saia")

Coro mixto com pendeiro

10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

1 Se fôres ao S. Mateus  
 2 Fica lá nos oliveis;  
 3 Em Campo Maior, ha pervos  
 4 Na cidade ha'inda mais.

1 Eu hei-de ir a feira á Elvas  
 2 Todo o caminho a pé;  
 3 Quem me dera estar bailando,  
 4 No adro da Nazareth.

repete a 1ª quadra

(3)

Serlha da Piedade La b tem 24 janetas  
 que me dá presentes  
 : Saia :  $\frac{6}{8}$  para

Em frente do S. Mateus  
 ha' uma capela chã  
 em que ha' um altar  
 e um altar de azulejos  
 e um altar de azulejos

V. Senam: 80/83/86  
 F. T. 20/57  
 E 135 - 20/133, 135

(38)

Campo Maior

$\frac{3}{14}$

2,20

" Menino do Senhor " (Natal)

(Coro mixto com Zebumba)

Si 777  $\frac{7}{8}$   
 1- W  
 11- C

3- 7  
 4- 8  
 1-2  
 O Menino do Senhor  
 Chama pai a S. José  
 Que lhe trouxe uns sepatinhos  
 Da feira de Santo André

7-  
 8-  
 5-6-  
 José, embale o menino,  
 Não o embeles com o pé,  
 Olhe que estás embalando  
 A Jesus da Nazareth.

6-  
 7-  
 8-  
 O menino está na neve,  
 A neve o faz tremer,  
 Meu menino da minh'alma,  
 Que vos pudera ver.

2 2. bre do 2. re do 2. m  
 2 777 | 777 | 777 | 777 | 777 |

: animado:

S-131-1-





Vila Viçosa

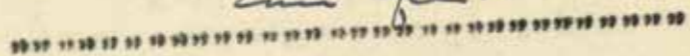
1/5

" Olha a moleirinha "

Seia pulada - *com estralidos*

(Coro mixto)

*com gaita*



Já Elvas não é cidade,  
Nem vila lhe chamarão;

- Olha a moleirinha,  
- tão engraçadinha -

Já os arcos d' Amoreira  
Deram consigo no chão

*6/8 Lab u*

Já Estremoz não tem cadeia,  
Já Borba não tem a fonte;  
Não querem *olha a* correr, parados,  
Vão correr de monte em monte

Vila Viçosa é já minha  
Que me deu o rei, de prenda; 1-3  
*- olha a* Quem nela quizer amores 4  
Tem que me pagar a renda. 5-6

*olha a*

6-134-11-

Vila Viçosa

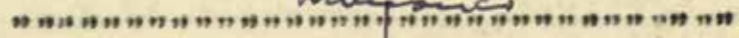
" Eres tão bonita "

Seia pulada

1/5

-(Coro mixto)-

*trampico*



Adeus, o Vila Viçosa,  
éras tão bonita

mas já te não quero -

Lavada do vento norte; b

Quem nela tiver amores

Não pode ter melhor sorte c b

- Fi

Eu sou como o pé de trigo  
Que *onde* estou, apareço c b;  
Mas não ponho o meu sentido  
Em coisa que não mereço.

Nada perco em te perder,  
Perdês-te tu, em me deixar; c b  
Eu perco quem me não ama,  
Tu perdes quem sabe amar.

6-135-1-



1.



4.



5.



6.



7.



2.



3.



8.



9.



10.



11.



12.



13.



14.



15.



16.



17.



21.



20.



18.



19.



22.

# Índice de Gravações Sonoras, Transcrições Poéticas e Imagens

182

List of Sound Recordings, Poetic Transcriptions, and Images

## Índice de Gravações Sonoras e de Transcrições Poéticas List of Sound Recordings, and Poetic Transcriptions

<b>ALENTEJO CD1</b>	
	<b>Odemira</b> (5/11/1939)
1	<i>Dá-me um copo de água / Quando eu não tinha</i>
2	<i>Fui à Baía</i>
3	<i>Foste-te gabar ao Porto/ Odemira minha terra</i>
4	<i>Abre-me a porta</i>
5	<i>Maria Campaniça</i>
6	<i>Agora já se não usa</i>
	<b>Aljustrel</b> (10/11/1939)
7	<i>Já não vou a Vendas Novas/ Bonito é viver no prado</i>
8	<i>Tenho barcos, tenho redes</i>
9	<i>Margarida</i>
10	<i>Canavial das canas</i>
11	<i>Aljustrel do Alentejo</i>
12	<i>Ora adeus, adeus</i>
13	<i>Ao passar a ribeirinha</i>
14	<i>Todas bem casadinhas</i>
	<b>Castro Verde</b> (10/11/1939)
15	<i>Foram elas</i>
16	<i>Esta manhã achei</i>
17	<i>Cachopa dá-me um beijo</i>
	<b>Mértola</b> (11/11/1939)
18	<i>Moda de Mértola/ Mértola, querida Mértola</i>
19	<i>Senhor ladrão</i>
20	<i>Quando eu ouvi esta moda</i>

21	<i>Ao romper da bela aurora</i>
22	<i>Janeiras</i>
23	<i>Chacotas</i>
	<b>Serpa</b> (12/11/1939)
24	<i>Lírio roxo</i>
25	<i>Santo Antoninho da serra</i>
26	<i>Despedida</i>
27	<i>Hei-de ir para o Algarve</i>
28	<i>Ó prima olé</i>
29	<i>Beja terrível Beja</i>

<b>ALENTEJO CD2</b>	
	<b>Serpa - Aldeia Nova de S. Bento (Serpa)</b> (12/11/1939)
1	<i>Fui ao jardim passear</i>
2	<i>Algum dia a minha fala</i>
3	<i>Amava-te eternamente</i>
4	<i>Montinho</i>
	<b>Beja, Baleizão</b> (10/11/1939)
5	<i>Eu sou um rapaz pimpão</i>
6	<i>Senhora de Aires</i>
7	<i>Ora viva Santo António</i>
8	<i>Solidão</i>
9	<i>Não quero que vás monda</i>
10	<i>Tinhas-me tanta amizade</i>

183

	<b>Vidigueira</b> (13/11/1939)
11	<i>Eu sou trevo</i>
12	<i>Alecrim</i>
13	<i>Se o meu bem soubesse</i>
14	<i>Erva cidreira</i>
15	<i>Deus Menino</i>
16	<i>Silva do bosque</i>
17	<i>Marcela</i>
18	<i>Os Reis</i>
	<b>Moura</b> (14/11/1939)
19	<i>São laços, são fitas</i>
20	<i>A azeitona está colhida*</i>
21	<i>Silva que estás enleada</i>
22	<i>A flor que abriu em Maio</i>
23	<i>Lá vai o comboio</i>
24	<i>Não digas ai, ai, vais colher a silva*</i>
25	<i>Marianita</i>
	<b>Évora</b> (15/11/1939)
26	<i>Senhora Santa Susana</i>
27	<i>Fui ao mercado sozinha</i>
28	<i>S. João</i>
29	<i>Tu és tão linda</i>
30	<i>Anda cá meu bem</i>
31	<i>Laranja do ramo</i>

	<b>ALENTEJO CD3</b>
	<b>Redondo</b> (16/11/1939)
1	<i>Lindo Amor</i>
2	<i>Cavaleiro real</i>
3	<i>Onde vais cavaleiro real</i>
4	<i>Vai, vai, vai que o meu amor deixa</i>
5	<i>Três palavras disse a Virgem</i>

	<b>Campo Maior</b> (17/11/1939)
5	<i>Camponesas, camponesas</i>
6	<i>Já se acabou a azeitona</i>
7	<i>Vai-te bela sem demora</i>
8	<i>Senhora da Piedade</i>
9	<i>Hei-de ir à Feira a Elvas/ Se fores ao S. Mateus</i>
10	<i>O Menino do Senhor</i>
	<b>Vila Viçosa</b> (18/11/1939)
11	<i>Fui à Missa à Santa Rita</i>
12	<i>A Lua vai amarela*</i>
13	<i>Pelo mar abaixo</i>
14	<i>Olha a moleirinha</i>
15	<i>Eras tão bonita</i>
	<b>Vila Verde de Ficalho</b> (12/11/1940)
16	<i>Deus Menino*</i>
17	<i>Canto das almas*</i>
18	<i>Os noivos*</i>
19	<i>Moda da laboira*</i>
20	<i>Contradança</i>

\* Sem transcrições poéticas. Without poetic transcription.

## Coleção Armando Leça

### Armando Leça Collection

Título / Title	Número / Number
"Ponte da ribeira", Belver	1
"Pifaro viola e tamboril", Vila Verde de Ficalho	2
[sem título/untitled], Alter do Chão	3
"Bailar", Peroguarda [1938]	4
"Almoço dos trabalhadores", Monsaraz	5
"Bonifrates de Auto popular" Borba, Orada [1938]	6
"Carros de canudo", Borba	7
"Tourada no terreiro", Escusa, Marvão	8
"Cavalo e carroça", Mourão	9
"Sta Margarida", Peroguarda	10
"No mercado", Portalegre	11
[sem título/untitled], Niza	12
"Tocadores de Saias", Orada, Borba	13
"Berço", Peroguarda	14
"Duas mulheres", Evoramonte	15
[sem título/untitled], Fronteira	16
"Rua para o castelo", Portel	17
"Aguadeiro", reguengos de Monsaraz	18
[sem título/untitled], Grândula	19
"Chaminé", Monte de trigo, Portel	20
"Rua Alentejana", Mora, Pavia	21
"Mandareiras", Peroguarda [1938]	22

## Palavras do Presidente e do Vereador da Cultura da Câmara Municipal de Matosinhos

Natural de Leça da Palmeira, no concelho de Matosinhos, onde nasceu no dia 9 de Agosto de 1891, Armando Leça desenvolveu ao longo da sua vida uma intensa actividade como músico, compositor e professor de música. Mas foi principalmente como investigador e divulgador do cancionero popular tradicional português que Armando Leça se irá notabilizar.

Os registos sonoros que realizou em 1939 por todas as províncias de Portugal, constituindo o primeiro levantamento de âmbito nacional da música tradicional portuguesa, recorrendo à técnica da gravação, constituem hoje documentos únicos e irrepetíveis de grande importância para o conhecimento da cultura popular portuguesa.

O Presidente da Câmara Municipal de Matosinhos  
Dr. Guilherme Pinto

186

A descoberta, nos arquivos da RDP, das bobines originais dos registos sonoros efectuados por Armando Leça em 1939 veio abrir a possibilidade de colocar à disposição do público documentos sonoros de grande interesse. Na sequência dum protocolo assinado em 2009<sup>a</sup> Câmara Municipal de Matosinhos associou-se a outras instituições como o Instituto de Etnomusicologia da Universidade Nova de Lisboa, à Rádio e Televisão Portuguesa e ao Arquivo Fonográfico da Academia Austríaca de Ciências, patrocinando o trabalho técnico de transcrição digital das gravações, de forma a poderem ser disponibilizadas ao público.

A publicação destas gravações históricas mas, até agora inéditas, representa um marco importante para o conhecimento da Memória e da Identidade da cultura portuguesa.

O Vereador da Cultura da Câmara Municipal de Matosinhos  
Fernando Rocha

## Words by the Mayor and Alderman for Culture, Matosinhos City Hall

Armando Leça, born on the 9<sup>th</sup> of August 1891 in Leça da Palmeira, Matosinhos, developed an intense activity as a musician, composer and music teacher throughout his life. However he was mainly distinguished as a researcher and promoter of the Portuguese traditional songbook.

The soundtracks that he produced in 1939 for all Portuguese provinces became the first national database of Portuguese traditional music. Resorting to recording techniques, they are now unique and unrepeatable documents of great significance for the knowledge of Portuguese folk culture.

The Mayor,  
Guilherme Pinto

The discovery at the RDP archives of the original recordings made by Armando Leça in 1939 allowed us to present these interesting auditory documents to the public. In 2009, the Matosinhos City Hall signed an agreement with other institutions, such as the Etnomusicology Institute of the New University of Lisbon, the Portuguese Radio and Television broadcasting company, and the Phonographic Archive of the Austrian Academy of Sciences, and sponsored the technical task of digitally transcribing the recordings, so that they can be offered to the public.

The publication of these historical and previously unpublished recordings is an important milestone for the knowledge of the memory and identity of Portuguese culture.

The city councillor for culture,  
Fernando Rocha

187

# Contribuidores

## Contributors

### Friedrich Karl Engel

Trabalhou durante cinco anos numa empresa de radiodifusão e outros cinco anos como autor técnico na Agfa-Gevaert AG. Em 1975, iniciou a sua colaboração com a BASF AG, onde foi responsável pela compilação e produção de fichas de dados técnicos e de informação e documentação técnica, tanto em áudio como em vídeo. O âmbito do seu trabalho incluiu investigação histórica no campo das técnicas de gravação magnética. Após ter-se retirado, em 1997, Friedrich Engel intensificou a investigação histórica como arquivista e autor free-lance.

(\*1941) worked with a broadcasting company for five years and spent another five years as a technical writer with Agfa-Gevaert AG. Joining BASF AG in 1975, he was responsible for compiling and producing technical data sheets and technical information and documentation on both audio and video tape. The range of his work included historical research in the field of magnetic recording techniques. Following his retirement in 1997, he intensified historical research as a free-lance archivist and author.

### Maria João Lima

Bolseira de Doutoramento Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) no Centro de Investigação e Estudos Sociais do Instituto Universitário de Lisboa (CIES-IUL). Licenciada em Ciências Musicais e Mestre em Etnomusicologia pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL). Investigadora do INET-MD Instituto de Etnomusicologia Música e Dança (1995-2000) e do OAC - Observatório das Atividades Culturais (2001-2013). Atualmente frequenta o programa de doutoramento em Sociologia no ISCTE-IUL, onde desenvolve um projeto de investigação sobre modos de relação com a prática coral.

PhD Candidate in Sociology (FCT grant - CIES-IUL host institution). Master in Ethnomusicology and graduation Degree in Musicology at the Faculty of Social and Human Sciences, New University of Lisbon (FCSH-UNL). Researcher at the INET-MD Institute of Ethnomusicology Music and Dance (1995-2000) and OAC - Observatory of Cultural Activities (2001-2013). Currently attends the PhD

program in Sociology at ISCTE-IUL developing a research on choral amateur singing practices.

### Maria do Rosário Pestana

Doutorada em Etnomusicologia pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, é Professora Auxiliar Convidada, Diretora do curso de Mestrado em Música na Universidade de Aveiro e Investigadora integrada no Instituto de Etnomusicologia, Centro de Estudos em Música e Dança. Desenvolveu investigação de arquivo e de campo em Portugal, França e na Suíça, as quais resultaram em publicações sobre: folclore e folclorização, música e emigração, comunidades musicais, música e movimento sociais, indústrias culturais. Publicações recentes incluem Armando Leça e a Música Portuguesa (1910-1940); Folclore e Folclorização no Montijo: trânsitos e encontros da música e da dança (com Jorge Castro Ribeiro); Indústrias da música e arquivos sonoros em Portugal (com Manuel Deniz Silva); “O fado: Destinos e oportunidades do ‘ser português’” (ed. Heloísa Valente); “Mapping “Portuguese music”: the Armando Leça Collection (1939-40)” (In: International Forum on Audio-Visual Research. Jahrbuch des Phonogrammarchivs 5. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften). Participou em vários projetos de investigação desenvolvidos no INET-MD e patrocinados pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT). Coordenou o projeto “Folclore e Folclorização no Montijo e foi co-responsável, com Susana Sardo, do projeto MIMAR.

Atualmente, coordena o projeto de investigação “A música no meio: o canto em coro no contexto do orfeonismo (1880-2012)”, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia e prepara a edição crítica dos registos sonoros da “Recolha Folclórica” realizada em 1939-40, por Armando Leça.

Invited lecturer and Director of the Master in Music - MA - programme at the University of Aveiro. Researcher at the Institute of Ethnomusicology, Research Centre for Music and Dance (INET-MD). She holds a PhD in Ethnomusicology from the Faculty of Social and Human Sciences at the Universidade Nova, Lisbon. Carried out archive and field research in Portugal, France and Switzerland, resulting in publications on: folklore and folklorization processes, music and migration, musical communities, choral singing movements, cultural industries. Recent publications include: Armando Leça e a Música Portuguesa (1910-1940), Folclore e Folclorização no Montijo: trânsitos e encontros da música e da dança (with Jorge Castro Ribeiro); Indústrias da música e arquivos sonoros em Portugal no século XX: práticas, contextos, patrimónios (editor with Manuel Deniz Silva); “O fado: Destinos e oportunidades do ‘ser português’” (ed. Heloísa Valente). She has participated in various research projects developed by INET-MD and funded by the Portuguese

Foundation for Science and Technology (FCT). Coordinated the project “Folklore and Folklorisation in Montijo”, and - with Dr. Susana Sardo - co-directed the project MIMAR at the University of Aveiro. She is currently coordinator of the research project ‘Music in Between: choral singing in the context of orpheonism (1880-2012), financed by the FCT, and is preparing a critical edition of sound recordings made by Armando Leça during his ‘Folklore Collections’ in 1939-40.

### Nadja Wallaszkovits

Estudou musicologia e engenharia áudio em Viena e desde 1987 tem trabalhado como engenheira de som em companhias de gravação nacionais e internacionais. Em 1998 entrou para a Phonogrammarchiv, onde gere o departamento de áudio, como especialista no restauro e regravação áudio e arquivo digital. É consultora de tecnologias de arquivo para instituições nacionais e internacionais e tem realizado diversos seminários de formação. Colabora como palestrante convidada na Universidade de Viena e na Universidade de Ciências Aplicadas HTW, em Berlim. Nadja Wallaszkovits é Vice-Presidente do Comité Técnico da IASA, Vice-Presidente da Sociedade de Engenharia Áudio para a Europa Central (AES), e membro do Comité Técnico da AES e do Comité de Educação & Formação da IASA.

Studied musicology and audio engineering in Vienna and has been working as sound engineer for national and international recording companies since 1987. In 1998 she joined the Phonogrammarchiv, where she manages the audio department as a specialist for audio restoration, rerecording and digital archiving. She is consultant for archival technology for national and international institutions and has held several training seminars. She works as guest lecturer at the University of Vienna and at the University of Applied Sciences HTW in Berlin. Nadja Wallaszkovits is vice chair of the IASA Technical Committee, Vice Chair Central Europe of the Audio Engineering Society (AES), and is member of the AES Technical Committee and IASA Training & Education Committee.

### Salwa EL-Shawan Castelo-Branco

Professora Catedrática de Etnomusicologia na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Presidente do Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança, na mesma instituição e do Conselho Internacional de Música Tradicional. Doutorada em Etnomusicologia pela Columbia University (Nova Iorque), leccionou igualmente em várias universidades norte-americanas: New York University (1979 - 1982), e, na qualidade de professora visitante, na Columbia University, Princeton University e Chicago University. Tem levado a cabo investigação de terreno em Portugal, no Egipto e no Oman sobre: política cultural, nacionalismo musical, identidade, música e média, moderni-

dade e música e conflito. De entre as suas publicações mais recentes assinalam-se: Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX (ed.) (4 vols). Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates (2010), Music and Conflict (co-editora com John O’Connell e autora do Epílogo), Urbana-Champaign: University of Illinois Press(2010); Traditional Arts in Southern Arabia: Music and Society Sohar, Sultante of Oman (com Dieter Christensen). Berlim: VWB Verlag für Wissenschaft und Bildung (2009); The “Politics and Aesthetics of Two-Part Singing in Southern Alentejo,” in Ardian Ahmedaja & Gerlinde Haid (eds.) European Voices: Polyphonic Singing in the Balkans and the Mediterranean. Viena: Bohlau (2008). Vice Presidente da Society for Ethnomusicology (2007 - 2009) e do International Council for Traditional Music (1997-2001 e 2009-2013); Vice Reitora da Universidade Nova de Lisboa (2007-2009). Recebeu o Clarean Award para investigação em música da Sociedade Suíça de Musicologia (2013), as Medalhas de Mérito Cultural de ouro e de prata das Câmaras Municipais de Lisboa e Cascais, respectivamente (2012 & 2007), e o Prémio Pró-Autor da Sociedade Portuguesa de Autores (2010).

Professor of Ethnomusicology, Director of the Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança, Universidade Nova de Lisboa, Portugal and President of the International Council for Traditional Music. She received her doctorate from Columbia University and taught at New York University (1979-1982), and was visiting professor at Columbia University, Princeton University and Chicago University Carried out field research in Portugal, Egypt and Oman resulting in publications on: cultural politics, musical nationalism, identity, music media, modernity and music and conflict. Recent publications include: Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX (4 vols) (ed.). Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates (2010); Music and Conflict. (co-editor with John O’Connell and author of the Epilogue), Urbana: Illinois University Press (2010); Traditional Arts in Southern Arabia: Music and Society in Sohar, Sultante of Oman (with Dieter Christensen). Berlin: VWB Verlag für Wissenschaft und Bildung (2009); The “Politics and Aesthetics of Two-Part Singing in Southern Alentejo,” in Ardian Ahmedaja & Gerlinde Haid (eds.) European Voices: Polyphonic Singing in the Balkans and the Mediterranean. Viena: Bohlau (2008). Vice President of the Society for Ethnomusicology (2007 - 2009) and of the International Council for Traditional Music (1997-2001 and 2009-2013); Vice Chancellor of the Universidade Nova de Lisboa (2007-2009). Recipient of the Clarean Award for music research of the Swiss Musicological Society (2013), the Gold & Silver Medals for Cultural merit of the City Halls of Lisbon and Cascais, respectively (2012 & 2007), and the Pro-Author Award of the Portuguese Author’s Society (2010).



**Título . Title**

Alentejo: Vozes e Estéticas em 1939-40.  
Edição crítica de Registos Sonoros  
de Armando Leça  
*Alentejo: Voices and Aesthetics in 1939-1940.*  
*A Critical Edition of Armando Leça's*  
*Sound Recordings*

**Coordenação .** Edited by  
Maria do Rosário Pestana

**Digitalização das Gravações Sonoras .**

Sound Record Digitation  
Nadja Wallaszkovits (Arquivo Fonográfico da Academia  
de Ciências Austríaca)

**Digitalização das fotografias .** Photographs scanning  
Ivone Ferreira (Câmara Municipal de Matosinhos)

**Design Gráfico .** Graphic Design  
Joana M. Pestana  
com a colaboração de / with João Torres

**Tiragem**

1000 exemplares

**Impressão e acabamento .** Manufactured by  
Printer Portuguesa SA

1ª edição . 1st edition **2015**  
Tradição Produções Culturais  
www.tradisom.com  
info@tradisom.com

Depósito Legal nº 390759/15  
ISBN 978-972-8644-45-1  
Reservados todos os direitos da autora e do editor.  
*All rights reserved*

© **2015** Maria do Rosário Pestana / Tradisom

FCT Fundação para a Ciência e Tecnologia, Portugal  
Instituto de Etnomusicologia Centro de Estudos em  
Música e Dança INET-md  
Universidade de Aveiro

*This publication was funded by the Portuguese  
Foundation for Scientific Research*

**Agradecimentos**

Este livro não teria sido possível sem a colaboração de pessoas e instituições a quem expresseo o meu agradecimento. Refiro-me sobretudo ao Tenente Coronel Rui Freitas Lopes que disponibilizou documentos cruciais para este estudo, a Maria do Carmo Pacheco, a Paulo Rato e a Eduardo Leite que na Rádio e Televisão de Portugal diligenciaram para que a coleção de Armando Leça pudesse ser divulgada, a Nadja Wallaszkovits que aceitou o desafio de passar para suportes atuais as gravações de Armando Leça, a Ivone Ferraz que, na Câmara Municipal de Matosinhos, digitalizou as fotografias de Armando Leça editadas neste livro e à Câmara Municipal de Matosinhos que assumiu os encargos com a digitalização dos conteúdos sonoros que agora se editam.

Agradeço também à Câmara Municipal de Mértola e à Biblioteca Municipal de Serpa, o apoio dado à investigação e a Armando Torrão que forneceu informações relevantes para a história do Orfeão de Serpa.

**Acknowledgments**

This book wouldn't have been possible without the support of many individuals and institutions. In particular I would like to thank Tenente Coronel Rui Freitas Lopes for making available documents that were essential for this research, Maria do Carmo Pacheco, Paulo Rato and Eduardo Leite from Rádio e Televisão de Portugal who has made the Armando Collection available for publishing, Nadja Wallaszkovits for accepting the challenge of digitizing all of the recordings present here, Ivone Ferraz for digitizing all the photographs in this book and to Matosinhos City Council, that supported the digitization of the songs.

I am grateful to Mértola City Council and to the Municipal Library of Serpa for their support towards the research and to Armando Torrão for sharing relevant information for the history of the Serpa "Orpheon".