Music and shared imaginaries: nationalisms, communities, and choral singing

Proceedings

Edited by
Maria do Rosário Pestana
Helena Marinho

Edições ex libris®

Music and shared imaginaries: nationalisms, communities, and choral singing

Proceedings

Edição: edições Ex-Libris ® (chancela Sítio do Livro)

Título: *Music and shared imaginaries: nationalisms, communities, and choral singing – Proceedings*

Editoras: Maria do Rosário Pestana e Helena Marinho

Capa: Álvaro Sousa

Paginação: Sítio do Livro

1.ª Edição

Lisboa, Novembro de 2014

ISBN: 978-989-8714-41-1

Depósito legal: 393079/15

SEJA ORIGINAL!
DIGA NÃO À CÓPIA
RESPEITE OS DIREITOS DE AUTOR

© Maria do Rosário Pestana e Helena Marinho

PUBLICAÇÃO E COMERCIALIZAÇÃO:

SÍTIO do LIVRO.pt

Rua da Assunção, n.º 42, 5.º Piso, Sala 35

1100-044 Lisboa

www.sitiodolivro.pt

Maria do Rosário Pestana
Helena Marinho
Editoras

Music and shared imaginaries: nationalisms, communities, and choral singing

Proceedings

YODEL – LE-HI – HOO:
Ignaz Moscheles and The Rainer Family:

An unexpected musical and social trip between the European Biedmermeier and American Country folk music

Alice Fumero[1]
K.I.T.E.
afumero@novedee.com

Abstract: What unites, in 1828, a pianist-composer of international fame like Moscheles to the Tyrolese Rainer Family, a choral group composed by four men and one woman, all wearing traditional costumes? Yodel, the traditional chant from South Tirol and Austrian Regions. The *Twelve Favorite Songs* edition (yodel-songs sung by The Rainer Family, arranged for piano by Ignaz Moscheles) is proof as to how these melodies - with a strong Alpine identity - would represent a repertoire of "public domain", part of which the rising bourgeoisie embraced, and would contribute to the "Biedmermeier" spirit and identity. An identity community that reached the "New World" through immigrants, who were carrying yodel books in their luggage, and through The Rainer Family as well, on tour through the USA. In the USA, these melodies were

[1] Alice Fumero graduated in Musicology at University of Pavia (Cremona) in 2003 and specialised in "Art & Culture Management" at Master tsm in Rovereto. In 2006, she founded and covered the role of Art Director, "K.I.T.E.", an Association with the aim to promoting different kinds of events including seminars, music concertos and theatre performances. She teaches music history in several associations and private schools.

assimilated as cultural heritage, and provided the basis for a new social and musical identity: Country Music.

Keywords: The Rainer Family; Yodel Chant**;** Bourgeois class**;** "Biedermeier" spirit**;** Folk Music

A copy of the collection *Twelve Favorite Songs Sung by the Tyrolese Family Rainer with English & German Words, arranged with an accompaniment for the piano forte by Ignaz Moscheles* is preserved in the Mountain Museum of Turin. It is probably one of many adaptations printed during the 19th century. It includes twelve vocal melodies of the Austrian folk tradition, but with an instrumental accompaniment. Surprisingly, it was published by the English editor I. Willis & Co, and was launched on the British market by a famous composer like Moscheles. But, often, there are extraordinary stories hidden inside the scores. Stories that are lost due to many reasons and forgotten over time, but, once rediscovered, they can reveal much about the unique power of music to overcome geographical, style or epoch limitations. The Rainer Family's story, as The Tyrolese Minstrels (the first "mountain families" who travelled around Europe and the USA singing traditional tunes) is one of these stories, represented through the *Twelve Favorite Songs* collection. It is not simple to find biographical information about this group: there are no entries in several music and musicians dictionaries, and there are no historical or recent monographs[2] on the subject[3]; The only article about their musical activities in the USA dates back to 1946, in the *Quarterly Music Review*, by Hans Nathan; the preface to the complete Tyrolese Melodies edition in 3 volumes[4], written by William Ball, contains a short biography of the Rainers, mainly told in their own words. But the life and music of the Rainers have deeply contributed to the birth and development of a musical vogue, crossing both style and social class.

The Rainer family group included four brothers and one sister - Mary, Felix, Anton, Joseph and Franz Rainer. They were born in Fugen, a small village in the Zillerth Valley, in Tyrol. Tyrol (called in the past *Terra inter montes* - Land in the

[2] In the early summer of 1841 a 200-page book was published by a Boston press, entitled *The Tyrolese Minstrel or the Romance of Every Day* "by a Lady". It was a blend of fact and fiction.

[3] A forthcoming book about the Rainers by Sandra Hupfauf will appear in 2015.

[4] All three volumes (that present songs for four voices and piano accompaniment) are available at the Boston Public Library. The first volume collects the *Twelve Favorite Songs*.

mountains) is a region straddling the eastern Alps between Austria and Italy. In the 19th century, like today, Tyrol was seen as an uncontaminated corner of nature, where man has settled down and protected a fairy-tale-like setting. The landscape description is important in order to understand the Rainers' music: their melodies are strongly influenced by rural nature, wildlife and outdoor activities; we would not be able to evaluate their peculiarities without considering the geographical and cultural environment where they lived. For these reasons, they were also known as the "Songsters of Nature". The five brothers, children of a cattle owner, grew up listening to popular pastoral tunes, and began to sing in front of the door of their cottage, attracting friends and neighbors "with their sweetly-accordant voices, their cheerful national melodies, delighting their unsophisticated hearers with the harmonious stores they had acquired" (Moscheles 1827-29, 1).

Count Dohnof, who lived nearby, recognized the Rainers' talent first and sponsored them to leave Tyrol and to perform their extraordinary and unique music throughout Europe. So, in the fall of 1824, the Rainers departed[5] and travelled through Bavaria, Saxony, Prussia, Poland and Russia, performing their songs and dancing. Then, in 1825, the Russian Emperor Alexander, enraptured by the Tyrolese melodies, sponsored a second and third (1826) tour. On one hand they performed at courts in front of nobles and kings, and, on the other, they performed public shows in the streets and in different venues[6]. In May 1827, thanks to the recommendations of the English Earl Stanhope, the Rainers travelled to London. The Rainers could not read notes and they had never studied music[7], but they attracted Ignaz Moscheles' attention. Moscheles, composer and performer, a friend of Beethoven and Mendelsohn, was known as one of the most important contemporary composers and he was considered an influential exponent of music life in London. The first public Rainer Concert at the Egyptian Hall in Piccadilly was sponsored by him.

The Rainers were requested for private parties by royals and by bourgeois listeners, who crowded theatres every day "in spite of the moderate entrance fee" (Moscheles 1873, 142). What made their performances so special? Surely, their traditional clothes "with curious round hats, adorned with flowers and feathers, and the men with short green jackets, like those of postilions, striped black vests, white cotton stockings and short ankle boots" (*The London Literary Gazette*, June 2, 1827*)* gave a picturesque and charming image of them on the stage. But the Tyrolese melodies were the real secret

[5] Felix Rainer told us that they "had journeyed on foot and with us in each bundle with our clothes, entirely made by our own hand" (Ball 1827-29, 3).

[6] Their first appearance on Theatre stage was at the Theatre of the Court in Baden (1824).

[7] Felix, the elder brother, had some musical knowledge.

of the Rainers' success. Wherever they were sung, they could evoke the wide vistas of the Alps and the pastoral life:

> There is a charm also in the simplicity and grace of the tunes, and the very peculiar inflexions which mark them as belonging to the people of a wild and pastoral country. They lose indeed much of their effect in the atmosphere of the concert and hall room: but in London we must put up with a great deal of the artificial, and fancy (if we can) the basin in the Green Park to be the Lake of Zurich: Constitution Hill, Montblac; and the water-carts in Piccadilly the arrow Rhone (*The London Literary Gazette*, June 2, 1827*)*.

The Alpine songs are folk tunes for one or more voices *a cappella* (like glee style), without instrumental accompaniment[8], partly improvised.

> Their manner of singing is at once remarkable and pleasing; and to those who have never heard the chant of the Tyrolese in their native land, cannot fail to be a source of amusement and gratification. They sang ten or twelve of their national songs or airs, in the way of quintets or glees: and occasionally one or more of the voice imitated an instrumental accompaniment of flute or horn, and had an uncommon effect. One of the brothers executed a solo, which it is impossible to describe; the modulation were neither singing, nor whistling, nor howling, but something of all commingled, which suggested to our minds the idea of savage howl reduced to melody (*The London Literary Gazette*, June 2, 1827*)*.

What were these improvised wordless vocal sections - "impossible to describe" – incorporated into verse arias? Yodel. The word "yodel" sounds like *jodel*, which derives from the Latin word *jubilare* - to shout with joy. Since its origin, yodeling was linked to mountain life[9]: it was functionally related to traditional rituals, customs and work. For instance, yodel was cattle calling (*Viehlockler*), or prayer calling (*Betruf*), or Alpine blessing. Then the primary form became a kind of male-voice part song for quartet or quintet. Musically, yodel "is most distinguishable from other types of vocalizations by its characteristic emphasis on the noise, that jolt of air" (Plantenga 2004, 12). Yodeling means singing in a manner that exploits noticeable breaks between natural and falsetto voice. The change in register "is understood as singing without text (yodel syllables), with continuous changes from chest to head voice and with frequent wide intervals" (Plantenga 2004, 12), such as fourth, sixth and tenth jumps. It

[8] Some pictures show The Rainer Family singing with a guitar accompaniment.

[9] Plantenga (2004, 1) also says that "if you look at the voiceprint of a yodel as a graphic representation of how sound imitates topography: the dramatic ascendancy of the voice out of the chest into the head would graphically look a lot like the sketch of a mountain".

> can be understood as a sonic event occupying three dimensions. It represents changes in musical information along three axes: melody, in that a pitch change always occurs; rhythm, in that the pitch change brings about a musical articulation; timbre, in that the articulation is accompanied by a switch between two 'voices' or registers (Wise 2007, 35).

How do you get this particular vocalization? The English concert reviewer precisely described it as "a singular working of the muscles of the mouth and throat" (*The London Literary Gazette*, June 2, 1827*)*. Indeed, the epiglottis is where the style of yodeling is lodged. Part of the throat, the epiglottis is a thin, leaf-shaped, flexible flap of cartilage attached to the wall of the pharynx, which acts like a cut-off valve between the trachea and the esophagus. Sound is not produced by the vibrating vocal cords, but by the recurrent stop-and-go of air flow through the glottis. During yodeling, the epiglottis moves up and down to cause a click that is like an explosive clap. To sum up, yodeling is a complex vocal technique and it is important to note that there was nothing in the written symbols to indicate yodeling.

So, how can we place the Tyrolese Melodies piano arrangements by Moscheles? He was the first composer to transcribe the Rainers' songs and arrange them for piano solo, and called them *The Tyrolese family* collection[10]. But he decided to do more with *The Tyrolese Melodies* collection, which includes the same songs of *Twelve Favourite Melodies* in the first volume: Moscheles "has been very successful in his adaptation, and has completely preserved their character and expressions; and at the same time rendered them palatable to the English ear" (*Morning Post*, June 21, 1927).

Actually, the twelve songs are easy listening. They have a definite musical structure A-B-A: piano intro + stanza with yodel style inserts + short piano bridge that links the stanza that follows[11]. All the songs have three stanzas that are the same musically, but differ in text. But how did Moscheles really render the simple but energetic strains of the Tyrolese songs adapted to the English ear?! First of all, Moscheles used the English words by William Ball instead of German. The following figure shows the titles of the twelve songs in both languages:

---

[10] *The Tyrolese family: a divertimento for the piano forte in which are introduced the favorite national Swiss airs, as sung by the Tyrolese Family Rainer, with the most rapturous applause at the Dejeune given at Kensigton Palace by Her Royal Hightness The Duchess of Kent: in honor of Her Royal Highness the Princess Victoria's birth day, also a the Egyptian Hall. London 1827*. Moscheles' piano transcriptions show the melody, with German text above, for the right hand, whereas the left hand is a simple chord accompaniment. The yodel section has no text and we can identify it by the distinguishing fourth and sixth jumps for the right hand.

[11] The *Twelve Favorite Songs* collection uses one line melody without piano intro. The melody is harmonized a diatonic third above the original melody, as in alpine songs' practice.

TYROLES MELODIES (vol 1)	12 FAVORITE MELODIES	GERMAN	ENGLISH	
n. 1	n. 1	Der Schweizerbue	The Swiss Boy	Traditional
n. 2	n. 2	Der Alpen Jager	The Alpine Hunters	Composed by M. Seidel
n. 3	n. 3	Sagt er	Say She Say He	Traditional
n. 4	n. 4	Die Fruhlingszeit	The Spring Time	Traditional
n. 5	n. 5	Die Gamsen	The Chamois	Melody by Felix Rainer
n. 6	n. 6	All Enk Nachbarsleuten	Hither Friends and Neighbors	Traditional
n. 8	n. 7	Der Tyroler Landsturm	The Tyrolese war Song	Composed by M. Seidel
n. 9	n. 8	Wann I morgens Fruh	When the matin bell	Melody by Felix Rainer
n. 7	n. 9	Das Schuzenlied	The Song of the Hunters	Traditional
n. 10	n. 10	War's Vielleicht um eins	Was it now at one	Traditional
n. 11	n. 11	Lauterbach	The Village Lay	Melody by Felix Rainer
n. 12	n. 12	Auf d'Alm	Up to the Alps	Melody altered from the original by Felix Rainer

Figure 1. *Twelve Tyrolese Songs*

The difficulty resided in providing the erratic yodeling passages with a "fixed syllable accompaniments, with which the eye and ear can, on behalf of good taste, be mutually satisfied" (Moscheles 1827-29, 8). So, Moscheles & Ball had to choose between two options:

> overlaying them with words or giving certain odd admixture of vowels and consonant some practicable form for adoption by singers, who might prefer so to imitate (as far as possible) the wild but characteristic warble of those 'to the manner born' (Moscheles 1827-29, 8).

In the first option, "words have been attached to some of these anomalous burthens" (Moscheles 1827-29, 8):

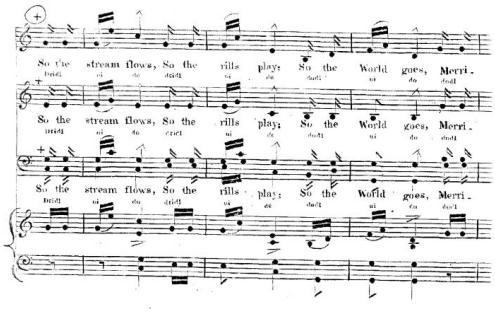


Figure 2. Song no. 11, "The Village Lay".

The second adaptation had no affinity with the translation: we can see a Moscheles' example of yodeling at the beginning of *Twelve Favourite Songs*. It is in ¾ and "in tempo di valse". It shows a wordless melody - at fourth and sixth intervals - above a chord accompaniment. "Dia doi doi dia doi" are the yodel syllables and consonants that remind us of yodel sounds.

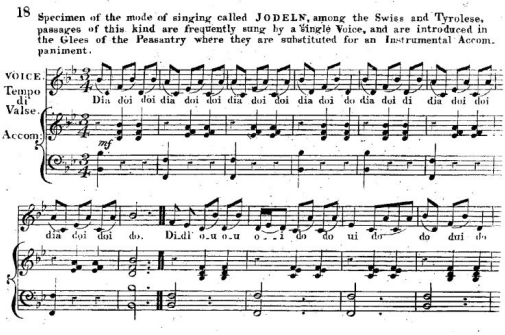


Figure 3. "Example" of Moscheles' yodeling.

In the songs the syllables and consonants "dia doi doi dia" are replaced by "El – ue –rel – lu" (songs no. 7 and no. 8[12]). or "hil - li- lo" (song no.12):

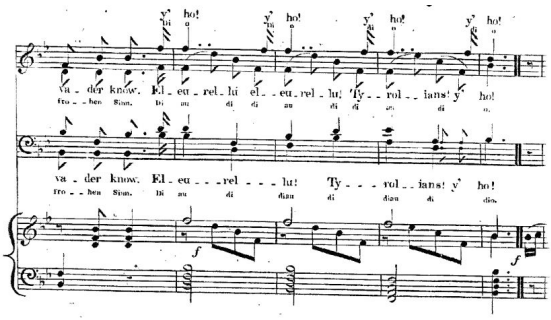


Figure 4. Song no. 12, "Up to the Alps".

Was this "yodeling style" (with words or not) sung in the same way of original yodeling? Almost certainly not; these adaptations would probably allow singers and

[12] In the *Twelve Favorite Songs* they correspond to songs no. 8 and no. 9.

amateur musicians to play these melodies. Both adaptations had the aim of suggesting the yodel register changes effects, but they are easier to sing than epiglottis articulation. Why was it so important to Moscheles to make them easier? First of all, for marketing reasons: the "would-be Tyrolese yodel style songs" became a fashion[13]. In fact, the Moscheles arrangements are proof that yodeling represented a repertoire of "public domain". Secondly, because the rising bourgeoisie embraced that repertoire by performing it privately in their social *rendez-vous*. The enthusiasm for these songs was, without a doubt, stimulated by a specific social moment, characterized by the "Biedmermeier" spirit: a spirit born from a social need to consider music as entertainment, a spirit which reached out to satisfy all audiences in search of a more refined identity and social community. We should not forget that it was the period of bourgeois musical institutions (the most famous example was the Gewandhaus of Leipzig) that controlled the life of public concerts. Music was the mirror of a rising middle class. So, Moscheles chose the piano for only one reason: it had become the icon of the middle-class, who placed its aspirations of emancipation and musical taste in that instrument. A taste inclined to "satisfy" a growing audience - who paid! - who mainly requested musical variety, spectacular entertainment and virtuosity, such as passages of thirds, sixths and octaves, simple trills, tremolo effects, repeated and ornamental notes. And Yodel?! "Brilliant" yodeling was appreciated for its "virtuosity" (which reminded listeners of the formidable cadenzas of opera singers) and moreover, the folkloristic songs, many of them in ¾ time, answered the bourgeois craze for the waltz.

But yodel history does not end here. Yodel reached the "New World" via the bourgeois immigrants, who were carrying yodel books in their luggage. Furthermore, in 1838, the Rainer melodies crossed the ocean and arrived in America with Ludwig - Maria Rainer's son. The second generation of Rainer performances was welcomed with curiosity and admiration there, and yodeling was immediately integrated with American folk music: so, the 19th-century cowboys - half shepherds (like the Tyrolese Family), half rising class - became yodelers. There have been numerous cowboy and cowgirl yodel singers since 1840. They have not been included this study[14] but their music shows us that many vocal effects in English popular music are yodeled. On the one hand, several American folk songs comprise yodel wordless sections, based on nonsensical vocal-consonant connections such as "yo-hol-di-o-u-ri-a". This type of yodeling was common in cowboy music of the 1930s and 1940s:

[13] See, for example, *Chants des Alpes – 20 Tyroliennes*, by J. B. Weckerlin, Paris.

[14] They have been discussed by Plantenga (2004).

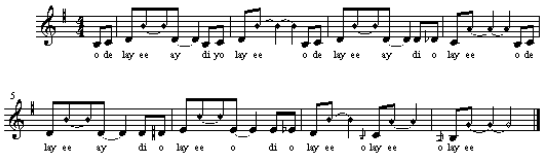


Figure 5. Jimmie Rodgers[15], "Dear Old Sunny South by the Sea", 1928, yodel refrain (Wise 2007, 37).

On the other hand, more songs involve breaking register, while singing a word: "the break into falsetto occurs in the middle of singing a syllable, hence splitting the word" (Wise 2007, 39).

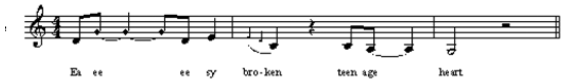


Figure 6. Kenny Roberts[16], "Broken Teen Age Heart", 1956, opening vocal line (Wise 2007, 39).

Both examples remind us of Moscheles' adaptations. Certainly, they were sung with the epiglottic technique, with respect to the classical "Biedmermeier" way. But they are proof that yodel is not specific to one genre or era. So, yodel comes from the high mountain prairies and contributes to the bourgeois "Biedmermeier" and then provides the basis for a new social and musical identity: Country music. Yodel characteristics – fourth and sixth intervals "in yodel style" or vocal changing register - "connect all the various forms of yodelling, from the Swiss herdsmen to the Tennessee rockabillies" (Wise 2007, 34).

Finally, we can say that "Gewandhaus" and "Saloons" are oceans apart, but united thanks to music.

References

Moscheles, Charlotte. 1873. *Life of Moscheles with selections from his diaries and correspondence in two volumes*, London.

Moscheles, Ignaz and William Ball. 1827. *The Tyrolese Melodies…: arranged for one or four voices with an accompaniment for the piano forte*. 3 vols. London: Willis and co Royal Musical Repertory.

[15] Jimmy Rodgers (1887-1933), American singer known as "The Singing Brakeman", "The Blue Yodeler" and "Father of Country Music".

[16] Kenny Roberts (1938-), American Country singer.

Nathan, Hans. 1946. “The Tyrolese Family Rainer, and the vogue of singing mountain-troupes in Europe and America”. *Quarterly Music*, no. 32 (1):63-79.

Plantenga, Bart. 2004. *Yodel-Ay-Ee-Oooo. The Secret History of Yodeling around the World.* New York: Routledge.

Wise, Tim. 2007. “Yodel Species: A Typology of Falsetto Effects in Popular Music Vocal Styles”. *Radical Musicology*, no. 2. Accessed 06/10/2014. http://www.radical-musicology.org.uk.

O orfeonismo: oportunidade para um encontro imediato entre a arquivística e a musicologia?

Ana Lúcia Terra[17]
Escola Superior de Estudos Industriais e de Gestão
Instituto Politécnico do Porto CETAC.MEDIA
anaterra@eu.ipp.pt

Abstract: This text propose and discuss the contribution that archival science, rooted in a perspective of trans and interdisciplinary Information Science, can bring to the organization of collections related to musical activity, with its inventory, organization, preservation and promotion of access. The specific case of "orfeões" will be addressed from the perspective of a complex information system. We present a case study regarding the organization of the Orfeão Poveiro archival fund, from Póvoa de Varzim, using ICA-AtoM tool, an open source application that uses the international standards of archival description.

Palavras chave: Arquivística, Musicologia, Ciências da Informação, Orfeão Poveiro

Ciência da Informação, Arquivística e Musicologia

A associação entre a arquivística a e musicologia encontra as suas raízes nos séculos XVIII e XIX, primeiro com trabalhos de descrição e de catalogação de fontes

[17] Ana Lúcia Terra é Professora Adjunta na Escola Superior de Estudo Industriais e de Gestão, do Instituto Politécnico do Porto, onde leciona desde 2002, na área da Ciência da Informação. É licenciada e mestre em História e doutorada em Ciências Documentais pela Universidade de Coimbra. As suas áreas de investigação abrangem as políticas de informação, o comportamento informacional, a gestão da informação e a descrição arquivística.

musicais e depois com as influências positivistas na musicologia histórica alicerçada na pesquisa documental e na valorização do património histórico e cultural de índole musical (Cotta e Blanco Sotuyo 2006). Na atualidade, a arquivística, como elemento do núcleo transdisciplinar da Ciência da Informação (o qual abrange ainda a biblioteconomia, os sistemas tecnológicos de informação, a organização e métodos e potencialmente a museologia), oferece novas e enriquecedoras oportunidades para a compreensão da informação enquanto processo humano e social, abrindo novas abordagens em termos de pesquisa, de conceptualização e de formulação de teorias.

Para este trabalho, posicionamo-nos numa perspetiva que assume a Ciência da Informação enquanto Ciência Social aplicada, com uma identidade própria. Assim, compartilhamos a proposta defendida por Ribeiro e Silva (2002), que apresenta uma Ciência da Informação com um core unitário, bem como um corpus teórico-metodológico próprio e consistente. Atendendo a estes pressupostos, a Ciência da Informação é assumida como

> uma ciência social que investiga os problemas, temas e casos relacionados com o fenómeno info-comunicacional perceptível e cognoscível através da confirmação ou não das propriedades inerentes à génese do fluxo, organização e comportamento informacionais (origem, colecta, organização, armazenamento, recuperação, interpretação, transmissão, transformação e utilização da informação) (Silva 2006, 140-141).

No núcleo uno e transdisciplinar da Ciência da Informação encontramos a Arquivística, a Biblioteconomia/Documentação, os Sistemas Tecnológicos de Informação e Organização e Métodos, porque a informação social constitui o objeto material comum. No âmbito da Ciência da Informação também se estabelecem relações interdisciplinares com disciplinas que poderão trazer contributos valiosos em termos de metodologias, de teorias ou de análise de resultados, como é o caso das Ciências da Administração e Gestão, da História, da Sociologia, do Património Cultural e da Museologia, da Psicologia Cognitiva, da Linguística e Semiótica, das Ciências da Comunicação, da Informática, Computação e Electrónica bem como da Física, da Química e de outras Ciências Naturais aplicadas aos suportes.

A Ciência da Informação definidas nestes termos tem como objeto científico a informação enquanto

> conjunto estruturado de representações mentais e emocionais codificadas (símbolos e significantes) socialmente e modeladas com/pela interação social, passíveis de serem registadas num qualquer suporte material (papel, filme, banda magnética, disco compacto, etc) e, portanto, comunicadas de forma assíncrona e multidireccionada (*Ibid.*, 25).

A informação apresenta-se como fenómeno – dado, facto, referência (conjunto lato de representações) – e como processo – produz-se, memoriza-se e recupera-se dinamicamente. Nestes termos, a informação remete para o âmago do fenómeno info-comunicacional, o que significa uma ênfase mais pronunciada nos aspetos relacionados com o acesso e o uso dos sujeitos que utilizam a informação e que a comunicam, transformando-a e transmitindo-a. No caso do projeto de estudo do Orfeão Poveiro, tal pressuposto implica uma orientação privilegiada para as questões da difusão da informação e para o desenvolvimento de ferramentas que facilitem a concretização do acesso.

Assim, a informação, enquanto fenómeno humano e social, não pode ser desligada da comunicação nem do conhecimento mas articula-se com estes conceitos complementares através de um conjunto de propriedades intrínsecas (*Ibid.*):

- estruturação pela ação (humana e social): o ato individual e/ou coletivo funda e modela estruturalmente a informação;
- integração dinâmica: o ato informacional está implicado ou resulta sempre tanto das condições e circunstâncias internas, como das externas do sujeito de ação;
- pregnância: enunciação (máxima ou mínima) do sentido ativo, ou seja, da ação fundadora e modeladora da informação;
- quantificação: a codificação linguística, numérica ou gráfica é valorável ou mensurável quantitativamente;
- reprodutividade: a informação é reprodutível sem limites, possibilitando a subsequente retenção/memorização;
- transmissibilidade: a (re)produção informacional é potencialmente transmissível ou comunicável.

As duas primeiras propriedades da informação – estruturação pela ação e integração dinâmica – remetem para uma contextualização sócio-cultural do acto informacional, sendo necessário conhecer os fatores internos e externos que modelam a informação enquanto fenómeno e processo. Para este projeto, isto implica a necessidade de conhecer o cenário histórico, político e social, numa lógica não apenas de contextualização, mas também de compreensão da vida do Órfeão Poveiro. Paralelamente, o conhecimento do Orfeão Poveiro permitirá um máximo entendimento da génese e do fluxo da informação que produziu.

Esta representação epistemológica da informação como fenómeno e processo gerado, transformado, difundido e transferido por diferentes suportes e modelos tecnológicos, implica que a informação precede e "substancializa" o documento. Criam-se assim pressupostos concetuais válidos para abarcar objetos informacionais diversificados que vão desde partituras a registos sonoros ou de vídeo, documentação de índole administrativa ou mesmo os próprios instrumentos musicais, que em determinados contextos terão de ser abordados como componentes do sistema de informação.

Briet (1951, 7), ao definir documento como "tout indice concret ou symbolique, conservé ou enregistré, aux fins de représenter, de reconstituer ou de prouver un phénomène ou physique ou intellectuel", apontava já para uma dupla funcionalidade, a inscritiva, porque consiste num registo de qualquer tipo de que seja, e a transmissora, ao sustentar a difusão no tempo e no espaço do que está registado, o que sugere um alinhamento com a perspetiva de informação expressa. Por outro lado, esta autora demarcava-se da visão dicotómica entre documento de biblioteca e documento de arquivo, hoje em dia cada vez menos inoperante em resultado das evoluções tecnológicas e da procura de uma compreensão sistémica do fenómeno info-comunicacional.

Para esta compreensão, é fundamental a noção de sistema de Informação, caracterizado como

> uma totalidade formada pela interação dinâmica das partes, ou seja, possui uma estrutura duradoura com um fluxo de estados no tempo. (…) é constituído pelos diferentes tipos de informação registada ou não externamente ao sujeito (o que cada pessoa possui em sua memória é informação do sistema), não importa qual o suporte (material e tecnológico), de acordo com uma estrutura (entidade produtora/recetora) prolongada pela ação na linha do tempo (DeltCI 2008).

No sistema de informação importa atender à estrutura, a qual é simultaneamente autónoma da informação e configurada por ela. Assim, a informação não existiria sem o sujeito produtor/recetor, dependendo da sua identidade, e este não será totalmente percetível sem o conhecimento do fluxo informacional que origina. O arquivo será um tipo específico de sistema de informação na medida em que se apresenta como sistema semifechado de informação social, corporalizada em todo tipo de suporte, e configurado por duas condições fundamentais: a estrutura (ou a natureza orgânica do produtor) e a utilização (de cariz funcional) às quais se alia o elemento memória (Silva et al. 1999, 214).

Preservação e acesso à informação do Orfeão Poveiro

Em termos metodológicos, a opção seguida foi a análise de conteúdo dos documentos do Orfeão Poveiro, custodiados pelo Arquivo Municipal da Póvoa de Varzim. Esta abordagem constituiu a base para a análise orgânico-funcional da instituição produtora dos recursos informacionais, a qual permitiu compreender a estruturação interna e a dinâmica própria deste sistema de informação e assim criar um esquema intelectual de organização da informação aplicado na ferramenta ICA-AtoM. Assim, foi possível reunir a descrição do produtor dos documentos bem como dos próprios docu-

mentos, representando da forma mais rigorosa possível as ações geradoras do fluxo informacional. Esta representação da realidade e do contexto de produção da informação visa facilitar e potenciar o acesso e uso dos documentos por parte dos utilizadores, sem descurar a criação de metadados que promovam um entendimento solido das ações geradoras da configuração desses recursos de informação. Desta forma, arquivística e musicologia unem-se numa relação interdisciplinar capaz de pensar e estudar de forma sistémica a informação que foi sistemicamente concebida.

As Tecnologia de Informação e Comunicação disponibilizaram ferramentas que potenciam novas oportunidades para a divulgação e o acesso à informação custodiada nos arquivos, sem pôr em causa a conservação e a preservação de documentos com valor cultural e patrimonial significativo. O ICA-AtoM, acrónimo de International Council on Archives-Access to Memory, é um software de gestão da informação arquivística que, desde 2005, tem vindo a ser desenvolvido pela empresa canadiana Artefactual Systems, sob a coordenação do Conselho Internacional de Arquivos e recebendo financiamento de várias instituições internacionais de relevo. Assim, na sua versão 2.0, está conforme com todas as normas de descrição arquivística, a saber a ISAD(G) – Norma geral internacional de descrição arquivística, ISAAR(CPF) – Norma internacional de registo de autoridade arquivística para entidades coletivas, pessoas e famílias, a ISDIAH – Norma internacional para descrição de instituições que conservam fundos de arquivo e a ISDF – Norma internacional para descrição de funções. O ICA-AtoM proporciona ainda a utilização de outros modelos de descrição como o RAD (Canadian Rules for Archival Description), a EAD (Encoded Archival Description) ou o Dublin Core. Como notaram António & Silva (2011) "o objectivo final é permitir a utilização integrada e interrelacionada das várias normas, proporcionando a interligação e a partilha entre os registos descritivos associados a cada uma delas", criando as bases para a cooperação interinstitucional.

É uma plataforma de código aberto totalmente concebida em ambiente web, orientada para a participação da comunidade arquivística, com fortes preocupações em termos de usabilidade, o que se traduz num interface de pesquisa amigável, flexível e personalizável. Tem um interface disponível em várias línguas, incluindo o português (Garderen 2009; Bushey 2012).

O ICA-AtoM respeita os princípios nucleares a prática arquivística atual, os quais estão alinhados com as necessidades de gestão da informação produzida no âmbito do movimento orfeónico português. De facto, permite a descrição multinível dos registos arquivísticos, correspondentes a diferentes níveis de agregação das unidades informacionais, indo do geral para o particular, evitando a duplicação da mesma metainformação em níveis de descrição distintos. Por outro lado, esta ferramenta tanto pode ser utilizada por uma única instituição para as suas descrições ou como um multi-repositório "union

list" (rede, portal) acomodando descrições várias de instituições contribuintes, permitindo o relacionamento de entidades e, quando necessário, uma perspetiva inter-relacionada dos itens informativos ligados de diferentes formas a vários produtores, funcionalidade relevante para o caso das instituições orfeónicas que existindo individualmente espalhadas por todo o país não deixavam de manter relações diretas e indiretas entre si.

Para armazenar e implementar este software é necessário a sua implementação num servidor web que pode ser instalado num computador local ou pode ser utilizado num serviço de hospedagem na internet numa máquina virtual (na nuvem). Foi esta segunda opção, a escolhida para a instalação e implementação do ICA-AtoM, no âmbito deste projeto dedicado ao Orfeão Poveiro.

Em termos de implementação do ICA-AtoM,[18] foi criado o registo de autoridade do produtor do fundo, o Orfeão Poveiro, foi feita a descrição do fundo e inseridas as séries documentais associadas, de acordo com o plano de classificação. Foi ainda criada e descrita a instituição detentora do fundo, neste caso o Arquivo Municipal da Póvoa de Varzim.

Para a elaboração do plano de classificação do fundo do Orfeão Poveiro foi analisada a sua estrutura orgânica composta por Direção, Assembleia geral, Liga escolar e Contabilidade. A estrutura funcional foi desenhada a partir do estudo documentação acumulada existente no próprio fundo.

Foi feita uma seleção dos campos a preencher para a descrição do produtor do fundo e das unidades informacionais, considerando os elementos obrigatórios da ISAAR(CPF) e da ISAD(G) bem como os elementos considerados mais pertinentes para o acesso. Assim, da ISAAR(CPF) foram usados os seguintes campos:

- Área de Identificação – Tipo de entidade, Forma autorizada do nome e Outra (s) forma (s) do nome.
- Área de Descrição – Datas de existência, História, Funções, ocupações e atividades e Estruturas internas/Geologia.
- Área de Controlo – Identificador do registo de autoridade, Identificador da instituição, Idioma e sistemas de escrita e Fontes e manutenção.

Já da ISAD(G), os elementos selecionados foram estes:

- Zona da Identificação – Código de referência, Titulo, Data (s), Nível de descrição e Dimensão e Suporte.
- Zona do Contexto – Nome do produtor.

[18] Parte do trabalho de implementação do ICA-AtoM na gestão da documentação do Orfeão Poveiro foi realizada no âmbito da unidade curricular de Estágio Profissional, da Licenciatura em Ciências e Tecnologias da Documentação e Informação da Escola Superior de Estudos Industriais e de Gestão do Instituto Politécnico do Porto, pela estudante Sónia Pontes, sob orientação da autora da comunicação.

- Zona do Conteúdo e Estrutura – Âmbito e conteúdo.
- Zona das Condições de Acesso e Utilização – Condições de acesso, Idioma, Características físicas e requisitos técnicos e Instrumentos de descrição.
- Zona da Documentação Associada – Existência e localização de originais.
- Zona do Controlo da Descrição – Data (s) da (s) descrição (ões).

Em alguns casos foram associados objetos digitais, correspondentes a imagens dos documentos. Esta funcionalidade da aplicação sustenta o princípio da promoção do acesso à informação por parte dos utilizadores, que podem consultar os objetos digitais no momento da pesquisa. No nível de descrição do documento simples, a imagem está localizada no início da descrição mas quando se está num nível superior de descrição, por exemplo da série, os objetos digitais são agrupados e aparecem sob a forma de miniaturas numa estrutura orgânica do lado esquerdo do monitor, possibilitando o acesso direto a cada um deles.

Notas finais

O uso do ICA-AtoM na gestão da informação arquivística do Orfeão Poveiro permitiu reunir a descrição do produtor dos documentos bem como dos próprios documentos, representando da forma mais rigorosa possível as ações geradoras do fluxo informacional. Esta representação da realidade e do contexto de produção da informação visa facilitar e potenciar o acesso e uso dos documentos por parte dos utilizadores. Desta forma, arquivística e musicologia uniram-se numa relação interdisciplinar capaz de pensar e estudar de forma sistémica a informação que foi sistemicamente concebida.

Referências bibliográficas

António, Rafael e Andreia Silva. s.d. "Arquivos definitivos na WEB: que futuro?". In Actas do Encontro Nacional de Arquivos Municipais. http://bad.pt/publicacoes/index.php/arquivosmunicipais/article/view/1. Acedido 21.11.2014.

Briet, Suzanne. 1951. *Qu'est ce que la documentation?*. Paris: Edit – Éditions Documentaires Industrielles et Techniques.

Bushey, Jessica. 2012. "ICA-AtoM: open-source software for archival description" *Archivi & Computer*, n.º 1 https://www.ica-atom.org/download/ICA-AtoM_JBushey.pdf. Acedido 20.11.2014.

Cotta, André Guerra e Pablo Sotuyo Blanco. 2006. *Arquivologia e património musical*. Salvador: EDUFBA.

Dicionário Eletrônico de Terminologia em Ciência da Informação: DeltCI [em linha]. Disponível na WWW: <http://www.ccje.ufes.br/arquivologia/deltci/index.htm>. Acedido 22.11.2014.

Garderen, Peter Van. 2009. “The ICA-AtoM Project and Technology”. In *Third Meeting on Archival Information Databases*. Rio de Janeiro, Brazil, 16/17 March 2009. http://icaatom.org/VanGarderen_TheICAAtoMProjectAndTechnology_AAB_RioDeJaniero_16-17March2009.pdf. Acedido 22.11.2014.

Pontes, Sónia Alexandre Gomes. 2014. *Tratamento do Fundo Documental “Orfeão Poveiro” no Arquivo Municipal da Póvoa de Varzim*. Relatório de Estágio Profissional.

Silva, Armando B. Malheiro da. *et al.* 1999. *Arquivística: teoria e prática de uma ciência da informação*. Porto: Afrontamento.

Silva, Armando Malheiro da. 2006. *A informação: da compreensão do fenómeno e construção do objecto científico*. Porto: Afrontamento, CETAC.

Silva, Armando Malheiro da e Fernanda Ribeiro. 2002. *Das “ciências” documentais à ciência da informação: ensaio epistemológico para um novo modelo curricular*. Porto: Edições Afrontamento.

The golden age of Greek nationalism in Cyprus and its musical manifestations

Anastasia Hasikou[19]
City University London
anastasiahasikou7@gmail.com

Abstract: Taking into account the relation between political nationalism and musical culture in the Greek Cypriot community, this paper examines the musical events, forms and practices that contributed to the elevation of Greek Cypriot urban nationalism in the beginning of the 20th century in Cyprus. The main aims of this paper are to analyse how nationalist ideology was a contributing factor in conditioning musical culture in Cyprus, and how music served as a powerful tool in the hands of Greek Cypriot nationalists. It draws on early newspapers and publications of the island, which provide information about local musical practices that reinforced the national identity-building process. These include reports on several music groups and events, references to patriotic songs and nationalist oriented musical material applied to music instruction in public schools.

Keywords: Nationalism; National identity; Musical culture; Patriotic songs; Music instruction

[19] Anastasia Hasikou is a PhD candidate at City University London, where she is studying the sociological aspects of music in Cyprus during the British colonial period. She is currently a lecturer at Arte Music Academy in Nicosia. She holds a master's degree in Mediterranean and Middle Eastern Music Studies, City University London, a BA in Political Science, University of Cyprus, and a BA in Music, Middlesex University.

Introduction

Cyprus is an example of a place where, during the last century, a number of events – including the interethnic conflict that followed the country's independence from Britain in 1960, the coup orchestrated by the Greek junta against the president of the Republic of Cyprus and the Turkish invasion of 1974 – led to a division of the country and its population into two parts[20]. Therefore, the Greek Cypriot community lives today in the south while the Turkish Cypriot community lives in the north. Greek Cypriot nationalism, together with the identity-building process based on 19th century European ideals of ethnicity and nationhood and inspired by the example of the Greek state, was a contributing factor in the creation of Cyprus' political problem. The liberation movement which had flourish in many European nation-states together with the ideal of creating common national identities proved to be problematic in regions like Cyprus consisting of two different ethnic groups which constructed nationalist rhetoric hostile to each other.

The difficult living conditions on the island under the severe economic crisis that climaxed after the end of the First World War provided fertile soil for the spread of the local Greek Cypriot nationalist movement. The 1920s is a decade considered to be the golden age of Greek Cypriot urban nationalism, which was triggered by the conflict that occurred between the Greek Cypriot urban elite, including the Orthodox Church, and the British colonial administration (Katsiaounis 2008). In this context, culture was in many cases used as a powerful tool to spread nationalist ideology. As part of this, musical events, forms and practices were often served to create national identity.

By reviewing archival printed material dating back to the beginning of the 20th century, this paper seeks to give specific examples that show how music activity was used to support the cultivation of Greek Cypriot nationalism, and subsequently became local heritage of great capacity that "distinguishe[d] one community from another" (Bohlman 1999, 20-1), in this case, the Greek Cypriot from the Turkish Cypriot community. Moreover, taking the example of Cyprus, this discussion strives to draw conclusions about how nationalist ideology affected the conditioning of local musical culture. Focusing on the local Greek Cypriot population, this paper will provide examples: music groups and musical events that contributed to the cultivation of the "national spirit", patriotic songs that were produced and sung in Cyprus or borrowed from those originally created for internal use within Greece, and music material created for the use of music instruction in public schools.

[20] The Cyprus political problem is known today as the "Cyprus Question".

The social elite and the phenomenon of nationalism

Greek Cypriot nationalism[21] kindled among the circles of the local urban class in the beginning of the twentieth century. As a result of the post-war (First World War) economic crisis, the new economic policy of British colonial power[22] negatively affected not only the Cypriot peasantry but also the hitherto privileged traditional elite, which subsequently entered into opposition with the state. According to Kohn this is a phenomenon that appeared in many cases in Eastern Europe where "nationalism […] was characterized by its protest against and conflict with the existing state pattern" (Kohn 2005, 329). Greek Cypriot nationalism opposed the colonial British state administration and agitated in favour of union with Greece. Through the cultivation of nationalist aspiration for union with Greece, the Greek Cypriot urban class endeavoured to strengthen the conflict with the new economic policy of Britain and particularly the local urban administration class for implementing the new policy in Cyprus.

Music groups and events and "national spirit"

From their inception, nationalist groups employed musical practices to promote the aspiration for union with Greece. Particular music groups and musical events became a powerful tool in the hands of local nationalists. Several newspapers of the time reported many newly created music groups that contributed to the dissemination of the "national spirit" through performances on national anniversary celebrations. The newspaper *Chronos*, for example, describes plans for the celebration of the anniversary of the Greek revolution of 1821 against the Ottoman Empire that was to be celebrated by the *Evsevia* Greek association in the town of Paphos on 25 March 1928. According to this article, the mandolin orchestra of the town (locally called "mandolinata") was to perform commemorative songs, while the celebration was programmed to end with the performance of the Greek national anthem. The article heartily encouraged people to gather and send messages of disapproval to the British Government, which, during the same year, planned to celebrate the fiftieth anniversary of British colonialism in Cyprus. According to this article, "the entire Greek public of Paphos is called upon,

[21] For the period between 1914 and 1931, the term Greek Cypriot nationalism refers to the urban Greek Cypriot national aspiration for union with Greece.

[22] The new economic policy of Britain refers to economic measures that British Empire implemented over its colonies in an attempt to confront the economic crisis that followed the First World War (Hill 1952, 445-556).

to attend the celebration of our association to show through its [sic] festive warning signals, its protest against the government preparations for celebration of our slavery" (*Chronos* March 23, 1928).

The organization of musical events by associations made up of ethnic Greeks in Cyprus was a frequent phenomenon after the First World War. Newspapers such as *Chronos* and *Mikroula* made regular references to musical events that took place with associations like *Apollonas*, *Anorthosis*, and *Mousai.* These events usually had a nationalist character, including performances of the Greek national anthem and songs that referred to the Greek nation. Moreover, the establishment of wind ensembles (locally called philharmonic orchestras) and also the establishment of *mandolinatas* that promoted nationalist aspirations also became very common. One example is the philharmonic orchestra in the town of Nicosia, which participated in social events and Greek national anniversaries. "The steady participation of the philharmonic in all of the national celebration carried special weight in whatever involved the expression of ethnic desire" (Christodoulidou 2008, 241-2). The philharmonic orchestra of Nicosia, which was financially supported by the British government during the 1920s, followed the local movement, "featuring an even stronger "patriotic" role than the philharmonic had [previously] played" (*Ibid.*, 242). In response, the British government withdrew its financial support. This move, although aimed at reducing its nationalist activity, did nothing but intensify its patriotic role among the urban class in the town of Nicosia (*Ibid*., 241-2).

Patriotic Songs

The relationship between music and nationalism was manifested in a particularly direct way by the production of patriotic songs[23] by Cypriots, the textual content of which expressed nationalist sentiments. As this research indicates, patriotic songs were numerically superior to any other local printed music material of the period. Among the many examples of songs that actively promoted the ideology of Greek Cypriot nationalism is the song titled "The Decline and Rebirth of the Greek Nation", composed in 1921 by a Cypriot man called Aristides Nicolaou that addresses the Greco-Turkish war of 1919-1922. The military conflict in Asia Minor contributed to the reinforcement of a climate of uncertainty over the island's political future and especially the

[23] There are no recordings of Greek Cypriot folk music dating back to the 1920s. From published references on local music culture this period's patriotic songs were sung with local folk melodies, known as fones [voices] (Anthias 1941).

national goal of union with Greece. The poem that was sung among Greek Cypriots dignifies the struggle of the Greek nation against the Turkish, projecting it into the East Roman—that is, "Byzantine"—past. The song promotes some anachronistic ideas derived from the Roman period, when a multiethnic state that identified itself as Roman was besieged by Muslims:

> Everyone knows from the start the Greek nation […],
> Within Constantinople, it had its king
> Who made a huge noise with his army.
> But God in Heaven wanted to give,
> A horrendous catastrophe and to humiliate it…
> (Christodoulou and Ioannides 1987, 242).

Additionally, after the defeat of the Greek army in Asia Minor in 1922 and the Treaty of Lausanne, the Cyprus national question was abandoned by the Greek government, which faced a severe internal socio-political crisis as a result of the country's military defeat and the subsequent exchange of populations. Nevertheless, Greek Cypriot nationalism did not cease as a movement among Greek Cypriots, but remained the dominant ideology of the Greek Cypriot community (Katsiaounis 2008, 30). The song "The Tragic Catastrophe of Smyrna", written in 1922 by a Cypriot man called Panayiotis Solomou, reflected the emotional character of Greek Cypriot nationalism regarding the particular situation. This didactic song begins by calling people to come and listen closely to the misfortunes of their Hellenic compatriots:

> Young, old, gentlemen, everyone to pay attention,
> They will hear frightening things and cry…
> Now I'll begin to tell you with tears in my eyes
> About the incidents in Smyrna, that are terrifying
> (Christodoulou and Ioannides 1987, 249).

Apart from songs that were composed by Cypriots, the movement of Greek Cypriot nationalism, mainly through some urban newspapers, also had recycled patriotic songs originally produced for internal use within Greece. A characteristic example, titled "Ta Evzonakia" (The little Evzones) appeared in the newspaper *Agogi* in 1923 with both Byzantine and European musical notation. This song expresses the faith that Constantinople will again belong to the Greek State. It is included in the category of Greek "historical demotic songs" (Politis 2001, Stathis 2004) referring to "great sieges or disastrous battles" of the Greek nation, like the Greek defeat and the fall of Con-

stantinople in 1453 and the Greek revolution of 1821 (Politis 2010, 120). The content of this category is often adapted to more recent historical conjunctures and Greek national aims, having an intensely emotional character. Amongst the most characteristic elements of this category are the references to the cathedral of St. Sophia (converted into mosque in 1453 and now a museum) in Istanbul, the lament of Mary, and the hope for the final vindication of the Greek nation. During the second half of the 19th century, these songs were symbols of the Greek national ideal of *Megali Idea*[24]. In Cyprus, the rhetoric of the "unredeemed Hellenism" that was included in Greek *Megali Idea* ideal continued and expanded during the period we examine. As a result, this category of song accompanied the rhetoric of Greek Cypriot nationalism and its main goal of union with Greece.

From the golden age of Greek Cypriot urban nationalism, the Greek Cypriot community inherited a music heritage consisting of nationalist songs that constitute a significant part of the local folk musical culture. A considerable part of Greek Cypriot folk tradition today consists of songs that refer to the Turkish nation as the "enemy at the gate". The cultural products that promoted Greek nationalism in Cyprus had a severe impact on relations between the Greek and Turkish communities on the island. In opposition to Greek Cypriot nationalism, a few decades later the corresponding Turkish Cypriot nationalism appeared, imbued with its own nationalist cultural products. Folk heritage with content that cultivated rancour between the two communities were a contributing factor to interethnic conflict (in the 1960s) and consequently the island's political problem.

Nationalist music instruction

One of the major institutions that contributed to spreading Greek nationalism in Cyprus was the educational system. Although Great Britain had achieved many institutional transformations in Cyprus' administration, the Greek Cypriot educational system had remained to a great extent financially supported and operated by the Orthodox Church (Michael 2010, 153-5). The Greek Orthodox Church of Cyprus (as a part of the urban elite) had officially seen the British occupation as a "brief halting place on the way to union" with Greece (Holland and Markides 2006, 177). In line with this, the Greek Cypriot Orthodox Church made an immense contribution to the dissemination of the nationalist ideology in Cypriot society through education. The construction

[24] "Megali Idea" (Great Idea) refers to the Greek nationalist dogma according to which all the lands of Classical and Byzantine Hellenism should be encompassed by the new Greek state.

of Greek national identity was one of the greatest priorities of the nationalist education of Cyprus. Thereby, the church's "direct relationship with education" (Michael 2010, 158) led to the dissemination of the ideology of Greek Cypriot nationalism and the cultivation of "national spirit" in music instruction.

The systematization of practical instruction in music was taken over by certain school teachers who were considered knowledgeable in this area. Although there are no sources referring to music instruction in public schools dating back to the 1920s, there is a more recent local publication (Papadopoulos 1975) that provides information on the philosophy behind the structure of the music lesson. The focus of this publication is the music teacher Charalambos Papadopoulos (1882-1962), who taught in Greek Cypriot public schools in the 1920s and assisted in the construction of the national curriculum of many lessons, including music. According to this source, public music instruction included the following three categories: ecclesiastical music, national songs, and European theory (*Ibid*., 67-142). The nationalist movement that flourished among many European nation-states in the 19th century inevitably had a significant impact on Greek Cypriot education. The emphasis given to the construction of national identity and the nationalist view of cultural self-expression through nationhood was mirrored in the music syllabus of the Greek Cypriot public schools. The fact that national songs were included in a separate category in the music curriculum shows that the cultivation of pride in the Greek nation and the spreading of nationalist aspirations towards liberation from colonial rule and then union with Greece were central to musical instruction of the time.

The nationalist effort to promote the cause of Greek Cypriot nationalism through education is most evident through the teaching material that was used in Greek Cypriot public schools. There are several sources that prove this effort with lists of school textbooks containing school songs with nationalist content that were sung by student choirs in Greek Cypriot public schools. Among the national songs that the school textbooks included is the song with the title "New Soul" that was composed in 1923. "New Soul" was written in both Byzantine and European notation and was first published in *Agogi* the same year. The song refers to the defeat of the Greek army in Asia Minor in 1922, seeking to bring back hope for the Greek nation's rebirth:

> You have fallen seriously ill, precious native land,
> and your enemies like beasts have drowned your every hope,
> troubled homeland (*Agogi* May 12, 1923).

Another example that was used as musical material for nationalist instruction is the song titled "The Sun of the Motherland," composed by Dionysios Lavrangas and transcribed into Byzantine notation by Charalambos Papadopoulos in 1924. The particular

song describes the beauty of motherland Greece that (according to the song) cannot be compared to that of any other country:

> Native land, like your sun,
> no other sun shines,
> how the sea and fields long for its light
> how the mountains, the forests, ravines flourish,
> sending it myriad fragrant aromas (*Agogi* 1 June, 1924).

Songs with references to motherland Greece and "unredeemed Hellenism" were used by Greek Cypriot nationalists as a means of indoctrination in Greek Cypriot students. Other examples of songs with nationalist content that are reported as school songs are as follows: "Eis tin Simaian mas" (To our Flag), Ein' i Patrida mas" (It's our Native Country), "I 25 Martiou" (The 25th of March) (Chourmouzios, 1924). Nationalist music accompanied many commemorations of Greek national anniversaries organised by the school. In these events that occurred several times during the year, student choirs would proudly sing nationalist songs such as the above examples and thus contribute to the formation of nationalist spirit among the Greek Cypriot people. The Greek national anthem was always sung at the end of all celebrations.

Conclusion

The modern capitalist world gave birth to a nationalist concept based on "historical rights, economic interests, and policies of protectionism" (White and Murphy 2001, 2). In this context, the concept of an identity-building process employed by the nationalist movements in Europe was closely related to political landscapes. In the case of Cyprus, the political landscape of the 1920s included the interweaving of various interests between the British Empire, Greece and Turkey. The Greek Cypriot urban nationalist movement was proven to be a considerable power that constituted a national identity-building process for the local Greek Cypriot population.

The findings presented in this paper suggest that there was a bidirectional relation between political nationalism and musical culture in the Greek Cypriot community of the 1920s. In the hands of nationalist movement music was a significant means to cultivate nationalist ideology, and at the same time nationalism was a significant contributing factor in conditioning music culture in Cyprus. Musical practices reported in local newspapers and other publications illustrate that social manifestations of nationalism, which seemed to have a considerable influence on urban Cypriot society, were very

often accompanied by nationalist music. Moreover, the spread of the urban nationalist movement during the decade under examination affected the production of local folk songs as illustrated in the textual content of the number of patriotic songs that were locally printed during that period.

The twentieth-century history of Cyprus shows that the bulwark between Greek Cypriot and Turkish Cypriot communities in Cyprus has its origins in the developing ideals of national identity and nationhood in the Greek Cypriot urban society, in the 1920s. As a result of the climax of nationalism during the period under examination, a part of folk music encompasses elements that divide the two communities. Nationalist songs of the 1920s, as part of the inherited local music, are a significant facet that nowadays constitute a cultural line that separates the local population of Cyprus.

References

Anthias, Tefkros. 1941. *Zontani Kypros; Laographika Themata [Live Cyprus; Folk Themes]*. London: Anthias Publications.

Bolhman, Philip V. 1999. "Ontologies of Music." In *Rethinking Music*, edited by Nickolas Cook and Mark Everist, 17-28. United States: Oxford University Press.

Chourmouzios, Stylianos. 1924. *Ethiki Mousai [National Muse]*. Typiki Diataxis Cyprus: [X.E],[χ.χ.].

Christodoulidou, Cristina-Evelin. 2008. "Anglokratia kai Dekaetia tou 1960: Lefkosia" [British Colonialism and the Decade of 1960s: Nicosia]. In *En Chordais kai Organois. Diaskedasi kai Psihagogia stin Kypro apo tin arhaiotita mehri tin anexartisia [With Pomp and Circumstance: Amusement and Entertainment in Cyprus from Antiquity until Independence],* edited by Marina Vrionidou-Giancou. Nicosia: Politistiko Kentro Trapezas Marfin Laiki (208-265).

Christodoulou, Menelaos and Konstantinos Ioannides (eds). 1987. *Kypriaka Dimodi Asmata [Cypriot Demotic Songs]* Vol. I, Nicosia: Zavalli Ltd.

Hill, Sir George. 1952. *The History of Cyprus (Vol IV).* Cambridge: Cambridge University Press.

Holland, Robert and Markides Diana. 2006. *The British and the Hellenes. Struggles for Mastery in the Eastern Mediterranean 1850-1960.* Oxford: Oxford University Press.

Katsiaounis, Rolandos. 2008. *H Diaskeptiki 1946-1948. Me Anaskopisi tis Periodou 1878-1945. [Diaskeptiki 1946-1948. With Review of the Period 1878-1945].* Nicosia: Theopres.

Kohn, Hans. 2005. *The Idea of Nationalism. A study in its origins and background; with a new introduction by Craig Calhoun.* New York: New Brunswick, New Jersey.

Michael, Michalis N. 2010. "History, Myth and Nationalism: The Retrospective Force of National Roles within a Myth constructed Past." In *Nationalism in the Troubled Triangle Cyprus, Greece and Turkey,* edited by Ayhan Aktar, Niyazi Kizilyurek and Umut Ozkirimli, 149-159. Great Britain: Palgrave Macmillan.

Murphy, Michael and Harry White. 2001. "Introduction". In *Musical Construction of Nationalism; essays on the history and ideology of European musical culture 1800-1945*, edited by Harry White and Michael Murphy, 1-15. Ireland: Cork University Press.

Papadopoulos, Charalabos. 1975. *Ekpaideftiki Pentikontaetiris [Educational Fifty]*. Nicosia.
Politis, Nicolaos. 2001. *Dimotika Tragoudia [Demotic Songs]*. Athens: Kalokathi.
Stathis, Evangelos. 2004. *Ellinika Dimotika Tragoudia. Apo ton omiriko mitho kai t' archetipa schimata stous rembetes tis Smyrnis, tis Thesallonikis kai tou Peiraia [Greek Demotic Songs. From Omer's myth and archetype shapes to rembetes of Smyrna, Thessaloniki and Piraeus*. Athens: I. Sideris.

Other references (newspapers)

Agogi May 12/24, 1923.
Agogi May 12, 1923.
Agogi 1 June, 1924.
Chronos March 23, 1928.

A Sociedade Coral de Lisboa: Um projeto artístico particular no panorama musical

André Vaz Pereira[25]
Universidade de Aveiro/INET-MD
Instituto Politécnico de Coimbra
andrevazpereira@gmail.com

Abstract: This paper seeks to trace the artistic path of the Choral Society of Lisbon and its importance within the cultural context of the 1940s. Founded in 1940 within the scope of national centenary commemorations, the Society became one of the most important symphonic choirs in the Portuguese musical scene of this period. The conductor and composer Frederico de Freitas was the motivator of the society, undertaking intense work in performing symphonic choral repertoire with the National Broadcasting Symphony Orchestra in prestigious halls such as the São Carlos National Theatre, among others. This study focused on Frederico de Freitas' archives, which contain a range of varied documentation including concert programmes. Departing from this information on repertoires and performers, we will address the performative contexts and, lastly, their repercussions on the media and musical criticism of that time.

Keywords: Choral organizations; Sociedade Coral de Lisboa; Frederico de Freitas

[25] Assistente Convidado na Escola Superior de Educação de Coimbra desde 2002 e investigador do INET-MD em projetos financiados pela F.C.T., é atualmente doutorando na Universidade de Aveiro. A sua investigação aborda a obra camerística com piano do compositor Frederico de Freitas, e é orientado por Helena Marinho. Apresentou-se nas conferências Performa 2009, ENIM 2011, GuimaraMus 2012 e National Element in Music (Atenas) 2013.

O presente artigo tem como objetivo dar a conhecer a Sociedade Coral de Lisboa através da sua atividade musical entre 1940 e 1947. A doação dos programas de concerto, bem como artigos de crítica musical da época presentes no espólio Frederico de Freitas à Universidade de Aveiro, bem como os estudos desenvolvidos no centenário do compositor sob a coordenação da musicóloga Teresa Cascudo, onde figuram parte dos programas da Sociedade (Cascudo, 2003) em muito contribuíram para esta análise do percurso artístico desta Sociedade. A comparação sistemática entre os dados resultantes da investigação arquivística com o conhecimento já produzido sobre Frederico de Freitas e a Sociedade Coral de Lisboa, permitiu esboçar novas linhas de análise. Neste estudo propomos uma abordagem à Sociedade Coral de Lisboa através das palavras do autor, da crítica e de outros atores sociais da época, num contraponto com a minha análise.

A Sociedade Coral de Lisboa: Nos trilhos da crítica musical (1940-1947)

A Sociedade Coral de Lisboa foi fundada em 1940, sendo a sua estreia a 15 de Junho do mesmo ano em Sagres, cessando as suas funções em 1947 quando foi suspenso o subsídio financeiro da Emissora Nacional (Côrte-Real 2003). O maestro Frederico de Freitas foi o grande impulsionador da Sociedade[26]. A sociedade contava com cerca de 80 coralistas entre os quais figuras que anos depois viriam a ser personalidades reconhecidas no panorama musical como João de Freitas Branco ou José Blanc de Portugal, incluindo ainda cantores solistas como Ans Bierman Aranha, Fernanda Coelho ou Raúl Santos. A Sociedade interpretava obras corais sinfónicas sendo a sua primeira apresentação pública em Sagres nas Comemorações dos Centenários em 1940, apresentando-se oficialmente em Lisboa a 8 e 9 de abril de 1941 com três concertos no Teatro Nacional de São Carlos, onde interpretaram o *Magnificat* de J. S. Bach e a *Missa Solene* de Frederico de Freitas. Estes concertos tiveram a atenção da crítica musical de Luís de Freitas Branco no jornal *O Século* e de Ruy Coelho no *Diário de Notícias*. No caso de Luís de Freitas Branco (cujo filho João de Freitas Branco já pertencia a esta Sociedade) refere: "Os coros, seguríssimos, afinados, articulando excelentemente honraram o seu ensaiador professor Manuel de Oliveira" (Branco 1941). Ruy Coelho, partilhava da mesma opinião de Freitas Branco acerca da qualidade musical do coro

[26] Os trabalhos preliminares estiveram também a cargo de uma comissão composta por Elisa de Sousa Pedroso, Laura Marques, Ans Bierman e Consuelo de Freitas, sendo os seus órgãos constituídos por: Elisa de Sousa Pedroso (Presidente), João Silva Santos (Vice-presidente), Consuelo de Freitas e Raúl Santos (Secretários), Álvaro António da Silva (Tesoureiro), Laura Wake Marques, Ans Bierman Aranha e César Viana (Vogais) e Frederico de Freitas (Diretor artístico).

referindo: "Algumas dezenas de vozes, em côro, cantaram tão afinadas que as linhas interiores dos movimentos polifónicos resultaram bem distintas, como a linha superior dos sopranos e a inferior, na base, dos baixos, o que é timbre dos bons coros como este que se afirmou já nesta 1ª audição" (Coelho 1941).

Palma Vargas, no jornal *Novidades*, aludia à excelência dos coralistas da seguinte maneira: "A Sociedade Coral de Lisboa em cujos naipes vemos bastantes nomes conhecidos de entre os dos melhores cultores do canto em conjunto e, nomeadamente, no dos sopranos, algumas das nossas mais aplaudidas artistas líricas, é só por estas circunstâncias, um agrupamento sério, na sua constituição, mas por isso mesmo, cheio de responsabilidades" (Vargas 1941), sendo referido o facto de Lisboa contar a partir dessa data com duas organizações semelhantes (A Sociedade Coral Duarte Lobo fundada por Ivo Cruz e Mário Sampayo Ribeiro[27] e a Sociedade Coral de Lisboa), apelando a uma competição salutar em benefício do "nível musical lisboeta".

No entanto, nem todas as críticas afinavam pelo mesmo diapasão. Exemplo disso é a crítica de Fernando Lopes Graça, que tornava evidente alguns dos problemas musicais tanto da Sociedade Coral de Lisboa (Graça 1941a) como da Sociedade Musical Duarte Lobo (Graça 1941b). Na revista *Seara Nova* de 19 de abril de 1941, Lopes-Graça expôs o seu regozijo pelo facto de Lisboa contar com estas sociedades corais. Finda a introdução Lopes-Graça alertava para o processo e período de evolução artístico necessário para estas formações, demonstrando depois as várias fraquezas da Sociedade referindo que:

> [a sonoridade] do novo grupo coral pareceu-me bastante fraca, escura, digamos mesmo, áspera, por vezes: mas não sabemos, em verdade, se havemos de atribuir o facto à natural insuficiência de preparação técnica da massa coral, se a defeitos de acústica, provenientes daquilo que se nos afigura um mau enquadramento da cena de S. Carlos (Lopes-Graça 1941a).

No ano de 1942, Luís de Freitas Branco, António Viana e Ruy Coelho mantinham aceso o entusiasmo em relação à Sociedade Coral de Lisboa depois da interpretação da obra *O Elias* de Mendelssohn (Coelho 1942; Branco 1942). António Viana referia que no "Coro 34 do povo, que todos, sem excepção, cantaram com justa afinação, agradável sonoridade e brilho e que foi muito aplaudido" (Viana 1942).

Ainda no ano de 1942, a Sociedade apresentava em S. Carlos *O Dilúvio* de Saint-Saëns e excertos de *O Messias* de Haendel. Esta atuação teve destaque crítico por parte de um dos mais ilustres coralistas da Sociedade, José Blanc de Portugal, que aludia às dificuldades de adaptação do coro ao Teatro de S. Carlos:

---

[27] Em 1928 foi programada a apresentação da Sociedade Coral Duarte Lobo, integrada num dos concertos de Fernandes Fão no Teatro do Ginásio (Cascudo 2012). A sua fundação data de 1931.

> Julgo o coro excelente nesta obra. O seu valor porém é impossível de ser actualmente apreciado em S. Carlos onde é impossível colocar no palco grandes conjuntos e ao mesmo tempo se não pode separar a orquestra do coro - orquestra no seu lugar habitual em teatro e coro no palco - como já provou a Sociedade Coral de Lisboa - então ouve-se bem na sala o coro, mas o coro não ouve a orquestra. [...] Lamento não poder dizer mais por lá estar também. De resto se não o julgasse o melhor não estava lá (Portugal 1942).

Já em 1944, na passagem da Sociedade Coral de Lisboa pelo Teatro Rivoli do Porto, a compositora Berta Alves de Sousa, no jornal *Primeiro de Janeiro*, assinala o "acontecimento extraordinário no meio musical portuense" (Sousa 1944), bem como "a cor [*sic*.] ciclamen da indumentária feminina, que combinada com as capas dos textos musicais, formou um esplendido efeito visual" (*Ibidem*).

Em relação ao segundo concerto da Sociedade no Porto o *Jornal de Notícias* dava como nota final à critica do concerto o facto de António Nobre gritar: "Que é dos pintores do meu país estranho? Onde estão eles que não vêm pintar? Em Palavras eu grito: que é dos portuenses que dizem que gostam de música? Onde estão eles que não foram ouvir?" (Nobre 1944). Ainda no ano de 1944, Freitas Branco escrevia no jornal *O Século* o profissionalismo que imanava da amadora Sociedade Coral Lisboa (Branco 1944).

Em 1945, a Sociedade apresentava a 9ª Sinfonia de Beethoven em S. Carlos, tendo mais uma vez a atenção de Ruy Coelho e Luís de Freitas Branco. Ruy Coelho aponta para o facto de a obra ter "uma reduzida massa coral, de umas noventa vozes" (Coelho 1945) uma vez que já tinha sido interpretada por Ivo Cruz com 150 vozes em Lisboa. Já Freitas Branco referia a forte adesão de público numa "época trágica como a nossa" (Branco 1945). Ainda no ano de 1945, a Sociedade apresentou-se no Coliseu dos Recreios, tendo a atenção de Francine Benoît que referia o melhor equilíbrio sonoro logrado, em comparação com os concertos em S. Carlos (Benoît 1945).

Em 1947, a Sociedade Coral de Lisboa daria o seu último concerto. A obra *As sete Palaras de Nossa Senhora* teve honras de destaque por parte de Freitas Branco, Francine Benoît e A. Joyce. Freitas Branco referia a indiferença por parte do público, acrescentando que a obra de Frederico de Freitas é "a melhor demonstração que até hoje nos deu do [*sic*.] sincretismo da sua técnica" (Branco 1947). No caso de Francine Benoît, refere que "O coro teve momentos de boa compreensão da cor, mas o seu trabalho não foi valorizado pela colaboração que deram aos cantores, e menos ainda pela deficiente preparação da colaboração instrumental" (Benoît 1947).

No caso de Joyce, que referia igualmente o pouco público presente, discorre a sua opinião sobre a estreia da obra de Frederico de Freitas, não poupando elogios à obra de Frederico de Freitas, bem como à solista Ans Bierman Aranha, concluin-

do a sua crítica referindo: "Pelo nobre esforço, incontesto talento de Frederico de Freitas e perícia de seus colaboradores, está, pois, de parabéns a Arte Nacional" (Joyce 1947).

Do contexto político ao repertório

No início dos anos 40, Portugal encontrava-se numa demanda pela elevação dos seus valores patrióticos, fruto das políticas implementadas pelo regime do Estado Novo. As comemorações dos centenários eram assim um importante evento de propaganda do Estado Novo, onde se celebravam os oitocentos anos da nação, o tri-cencenário da restauração da independência e o estabelecimento da concordata com a Santa Sé, sendo Frederico de Freitas um dos adjuntos da Comissão das Festas Centenárias como referiu Maria de São José Côrte-Real (Côrte-Real 2003, 42). Estes eventos estenderam-se, entre outros casos, ao promontório de Sagres, ao *Auto da Fundação* no Castelo de S. Jorge, ao torneio Medieval nos Claustros dos Jerónimos e ainda ao Serão Medieval e Manuelino no Teatro D. Maria II (*Ibidem*).

É neste contexto de sublimação patriótica e ao mesmo tempo religiosa que surgiu a encomenda de uma obra religiosa por parte da Comissão Executiva das Festas dos Centenários ao compositor Frederico de Freitas, sendo a *Missa Solene* a obra escrita para o evento. Assim, segundo palavras de Frederico de Freitas ao Jornal *Novidades* em abril de 1941, este encontrava-se perante o problema da interpretação coral, nascendo desta forma a Sociedade Coral de Lisboa:

> Tendo sido convidado pela Comissão Executiva dos Centenários a escrever uma *Missa Solene* para figurar nos programas das comemorações do Duplo Centenário, encontrei-me perante um problema de interpretação Coral. Não bastava o facto de ter escrito a *Missa Solene* para solo, coros e orquestra, era necessário interpretar a obra e por isso fui levado a encarar a hipótese da organização de um grande coral que a pudesse executar condignamente. Devidamente apoiado pela Comissão Executiva dos Centenários e feitas as primeiras tentativas de reunir elementos que garantissem uma base orfeónica consistente, verifiquei com júbilo que as adesões sem demora manifestadas excediam a mais optimista espectativa. Assim se organizou um conjunto coral de uma centena de cantores que tornou possível a execução da *Missa Soléne* a meu inteiro contento (Freitas 1941).

As primeiras interpretações foram realizadas no Ato Solene de Sagres durante o qual foram glorificados o Infante, bem como os navegadores do ciclo Henriquino, numa missa campal a 15 de junho. A *Missa Solene* seria ainda interpretada na Festa

Missionária realizada na Secção Colonial da Exposição do Mundo Português a 19 de julho do mesmo ano, em evento presidido pelo Cardeal Patriarca de Lisboa.

Para além deste evento, a Sociedade Coral de Lisboa participou ainda nos já referidos Serões Medieval e Manuelino no Teatro D. Maria II, incluindo no seu repertório outras obras cuja temática refletia os valores nacionais como a *Invocação dos Lusíadas* (1913) de Vianna da Motta, a qual tinha sido dedicada a Elisa de Sousa Pedroso. Obras de carácter religioso fizeram também parte do repertório da Sociedade, com destaque para a interpretação de obras compostas por Frederico de Freitas para a Sociedade como *Missa Soléne* (1940), *As Sete Palavras de Nossa Senhora* (1946) ou até a harmonização do *Adeste Fidelis* atribuído a D. João IV (referida em programa de concerto de 1945).

A Sociedade e o grande repertório sinfónico coral: contexto performativo e intérpretes

Nos oito anos de existência desta sociedade, foram várias as obras corais sinfónicas interpretadas, tendo algumas delas feito parte do repertório do coro durante alguns anos. Após o primeiro ano de atividade, em que foi interpretada a referida *Missa Solene* em Sagres e na Exposição do Mundo Português, a Sociedade apresentou a 8 e 9 de abril de 1941 o *Magnificat* de J. S. Bach a par da *Missa Solene* de Frederico de Freitas, sendo o mesmo programa repetido a 7 de junho no Teatro S. Carlos com a Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional com os solistas Ans Bierman, Stella Tavares, Fernanda Coelho, Raúl Santos e Silva Santos.

Em 1942, foram acrescentados ao repertório da Sociedade *O Elias* de Mendelsohn, *Stabat Mater* de Pergolesi (ambos interpretados no Teatro de S. Carlos) e *O Dilúvio* de Saint-Säens interpretado na Sociedade Nacional das Belas Artes.

Em entrevista ao jornal *República*, o Maestro Frederico de Freitas alude ao facto de ser "a primeira vez que se executa em Portugal" (Freitas 1942) *O Elias* de Mendelssohn. Os solistas incluíam Silva Santos (enquanto Elias), Olga Violante, Maria Luíza Lisboa, Eduardo Freire, entre outros. No caso do *Satabt Mater* de Pergolesi, este teve como solistas Laura Wake Marques e Maria Luíza Lisboa. No que diz respeito aos solos de *O Dilúvio* de Saint-Saëns, estes estiveram a cargo de Isabel Bergström, Fernanda Coelho, Raúl Santos e Silva Santos.

No ano de 1944, a Sociedade acrescentou ao seu repertório alguns excertos da oratória *O Messias* de Haendel em conjunto com a referida *Missa Solene* no Teatro Rivoli do Porto. Durante este ano, foram ainda interpretados de novo *O Elias* a 16 de junho e o *Messias* em conjunto com o *O Dilúvio* a 8 de dezembro no Teatro de S. Carlos.

No ano seguinte, destacou-se a interpretação da 9ª Sinfonia de Beethoven, interpretando-a a 23 de Março no Teatro de S. Carlos e a 29 de Junho no Coliseu dos Recreios de Lisboa, num concerto promovido pela Câmara Municipal de Lisboa. Foi ainda feita a reposição de *O Dilúvio* de Saint-Säens neste mesmo concerto. Os solos do último andamento da *9ª Sinfonia* estiveram a cargo de Julieta Silva Santos, Fernanda Coelho, Raúl Santos e Silva Santos.

Em 1946, no Coliseu dos Recreios de Lisboa, em programa de 15 de Abril, a Sociedade interpretou no mesmo concerto três obras distintas: *Canto do Advento* de Robert Schumann, a já referida *Invocação dos Lusíadas* de Vianna da Motta e por último a *9ª Sinfonia* de Beethoven, tendo como solistas Julieta Silva Santos, Fernanda Coelho, Loureiro Diniz e José Eurico Lisboa.

No último ano de atividade da Sociedade Coral de Lisboa (1947), foram interpretadas no mesmo concerto no Teatro de S. Carlos o *Requiem* de Fauré com Violante Montanha e José Lisboa como solistas e a já referida cantata de Frederico de Freitas *As Sete Palavras de Nossa Senhora* com a solista Ans Biermann. De referir ainda que a Sociedade contou igualmente com a colaboração de José Blanc de Portugal no que diz respeito à contextualização das obras nas diversas notas de programa, com exceção do concerto onde foi interpretado o *Stabat Mater* de Pergolesi, sendo estas notas da responsabilidade de Tomás Borba. As traduções das obras estiveram a cargo de Manuel de Oliveira (nas obras *O Elias* e *O Messias*), Correia da Cunha (na obra *O Dilúvio*) e Francisco Fernandes Lopes (na *9ª Sinfonia* de Beethoven).

A Sociedade encontrava-se a trabalhar a obra *Rei David* de Honneger quando foi suspenso o subsídio financeiro da Emissora Nacional (Côrte-Real 2003), pondo assim termo a oito anos de atividade intensa em obras corais sinfónicas.

Conclusões

A concluir este artigo sobre a Sociedade Coral de Lisboa, importa refletir sobre o seu contributo cultural, bem como a importância que assumiu durante a década de 40. A análise dos seus programas de concerto, permite uma visão mais detalhada sobre o percurso artístico da Sociedade, bem como dos contextos em que desenvolvia a sua atividade e sua repercussão díspar na crítica musical da época entre a resistente *Seara Nova* e Lopes Graça ou Mário Sampayo Ribeiro e o hegemónico *O Século* e Luís de Freitas Branco ou Ruy Coelho. O facto de Frederico de Freitas ser uma das figuras que tinha fácil acesso aos vários agentes culturais e políticos da época, acabou também por ter um peso decisivo na formação e continuidade da Sociedade Coral de Lisboa, sendo este alvo de encomendas de obras por parte das instâncias governamentais,

levando Graça a caracterizar a *Missa Solene* como "obra de encomenda", " trabalho de escola" e sem um real "sentido religioso" (Graça 1941a). Quando se extinguiu o apoio através do financiamento da Emissora Nacional, o desaparecimento desta formação seria inevitável. A Sociedade Coral de Lisboa mostrava assim que era possível, na Lisboa dos anos 40, desenvolver projetos musicais exigentes e sustentados em intérpretes nacionais, onde obras corais sinfónicas portuguesas eram disseminadas a par do grande repertório internacional. Tudo isto foi possível com o contributo cultural da Sociedade Coral de Lisboa.

Referências bibliográficas

Cascudo, Teresa. 2003. "Catálogo: V:3: Sociedade Coral de Lisboa (1940-1947)." In *Frederico de Freitas (1902-1980)*, Ed. T. Cascudo. Lisboa: Ministério da Cultura – Instituto Português de Museus.

Cascudo, Teresa. 2012. *A tradição como problema na obra do compositor Fernando Lopes-Graça: Um estudo no contexto português.* Sevilha: Editorial Double J.

Côrte-Real, Maria de São José. 2003. "Frederico de Freitas e as instituições do Estado Novo." In *Frederico de Freitas (1902-1980)*, editado por Teresa Cascudo. Lisboa: Ministério da Cultura – Instituto Português de Museus.

Publicações periódicas

Benoît, Francine. 3-7-1945. "O último Concerto Popular do Coliseu" *Diário de Lisboa*.

Benoît, Francine. 26-5-1947. "Concerto Coral-Sinfónico em S. Carlos". *Diário de Lisboa*.

Branco, Luís de Freitas. 9-4-1941. "S. Carlos" *O Século.*

Branco, Luís de Freitas. 17-6-1944. "Música" *O Século*.

Branco, Luís de Freitas. 24-3-1945. "Música" *O Século*.

Branco, Luís de Freitas. 23-5-1947. "Música" *O Século*.

Coelho, Ruy. 9-04-1941. "A festa de ontem em S. Carlos a favor das vítimas do ciclone" *Diário de Notícias.*

Coelho, Ruy. março de 1942. "Música" *Jornal de Notícias*.

Coelho, Ruy. 24-3-1945. "S.Carlos". *Diário de Notícias*.

Freitas, Frederico. 16-4-1941. "O que é a Sociedade Coral de Lisboa" *Novidades.*

Freitas, Frederico. 1942. "Ouvindo o maestro Frederico de Freitas - Canta-se amanhã em S. Carlos pela primeira vez a célebre oratória *Elias*" *República*.

Joyce, A. 22-5-1947. Teatro S. Carlos - Concerto Coral Sinfónico. *Notícias*.

Lopes-Graça, Fernando. 1941 A. "1º concerto da Sociedade Coral de Lisboa". *Seara Nova,* 714.

Lopes-Graça, Fernando. 1941 B. "A Paixão segundo S. João, de João Sebastião Bach ". *Seara Nova,* 719.

Nobre, António. 6-4-1944. "No teatro Rivoli. O 2º concerto da Sociedade Coral de Lisboa". *Jornal de Notícias*.

Portugal, José Blanc de. 1942. “Música” (jornal sem referência no espólio Frederico de Freitas).
Sousa, Berta Alves de. 5-4-1944. “Música”. *Primeiro de Janeiro*.
Vargas, Palma. 11-4-1941. “A apresentação da Sociedade Coral de Lisboa, em S. Carlos” *Novidade.*
Viana, António. 1942. “Oratório Elias de Mendelssohn” *República*.

Programa de concerto

1945, 23 de março. *9ª Sinfonia* Op. 125. L. V. Beethoven. Lisboa: Teatro Nacional de S. Carlos.

Tradição e modernismo: Estética e agentes disseminadores do repertório camerístico para piano, violino e violoncelo de inspiração tradicional de Frederico de Freitas

André Vaz Pereira
Universidade de Aveiro/INET-MD
Instituto Politécnico de Coimbra
andrevazpereira@gmail.com

Abstract: This article focuses on the traditional influences found in the works for solo piano and chamber music with piano by Frederico de Freitas, as well as their "portugality"-based aesthetic reminiscent of the Integralismo Lusitano. Frederico de Freitas demonstrates in his chamber music production a combination of modernist aesthetic elements encompassing melodies of traditional character, alongside a French aesthetic influence. This investigation departed from concert programs by various cultural promoters (Renascimento Musical, Pro-arte or the Sociedade Nacional de Música de Câmara), which reveal the existence of a network of national cultural dissemination, as well as the relevance of the performers and the cultural context connected to this repertoire.

Keywords: Nationalism; Portuguese Music; Frederico de Freitas; Piano repertoire; Chamber music with piano

Entre a *Portugalidade* e o Integralismo Lusitano

A combinação de tradição e modernismo presente em obras que evocavam a *portugalidade* no início do séc. XX é um dos elementos chave da música nacionalista nas décadas de 1920 a 1940. Importa aqui refletir sobre as repercussões desta prática nas

obras de música de câmara para instrumentos de corda e para piano solo, e qual ou quais as origens doutrinárias e estilísticas da *portugalidade* nelas presente.

A ascensão da *portugalidade* na música erudita portuguesa facilmente se relaciona com a *política do espírito*. Esta concepção política importada teria repercussões ao nível da política cultural implementada pelo regime ditatorial do Estado Novo, liderado por António de Oliveira Salazar, e pelo diretor do Secretariado de Propaganda Nacional, António Ferro. Cascudo menciona o processo de "massificação" e "re-aportuguesamento" da cultura musical, referindo que "O Estado Novo mostrou-se […] o herdeiro das aspirações ao nacionalismo do séc. XIX" (Cascudo 2003, 32), e identificando como seus agentes a Emissora Nacional e a sua Orquestra Sinfónica, o Departamento de Programas Musicais, o Teatro Nacional de São Carlos, o grupo Verde Gaio e o Gabinete de Estudos Musicais. Estes "marcaram a presença dos músicos nas iniciativas do S.P.N./S.N.I. e a sua instrumentalização na ótica da política do espírito concebida por António Ferro" (*Ibid*., 33). Cascudo refere Frederico de Freitas como um agente de destaque na reconstrução da *Portugalidade* expressa pelo Estado Novo: "coube a Frederico de Freitas um papel destacado em todas as instituições, as quais fizeram parte do processo de reconstrução da "portugalidade" seguindo os princípios expressos por António Oliveira Salazar" (Ibid.).

Não obstante o exposto em termos de política do Estado Novo, Freitas compôs obras de inspiração tradicional em 1923 (*Dança*) e 1924 (*Nocturno sobre um soneto de Antero de Quental*), alguns anos antes da implementação do Estado Novo. Tal facto pode ser enquadrado nos debates entre a República Democrática ou Internacionalista e a Monarquia Integral, defendida pelo Integralismo Lusitano, que Luís de Freitas Branco e Ivo Cruz integravam. Para situarmos este movimento e os seus percursores, teremos que ter em conta o facto da conjuntura portuguesa, na primeira década do século XX, se inserir numa "economia periférica dos centros de decisão capitalistas", estando bem "vincada nesta mesma década pela eclosão da República. A pressão imperialista britânica destruíra em 1890 os alicerces estruturais da monarquia constitucional [...] que se precipitaria com o regicídio e com o movimento insurrecional triunfante em 5 de outubro de 1910" (Carvalho 1993, 2). Nesta conjuntura de conflito institucional e ruptura anti-clerical surge em 1913, no exílio, o Integralismo Lusitano, com um programa restauracionista católico e de retorno a uma monarquia tradicionalista, orgânica e anti-parlamentar, repudiando o constitucionalismo monárquico (Carvalho 1993), fazendo assim "oposição ao regime democrático e parlamentar da Primeira República" (Braga da Cruz 1986, 13). Os impulsionadores deste movimento tiveram origem nos meios académicos mais reacionários da Universidade de Coimbra após a implantação da República (Braga da Cruz 1986, 14). Manuel Braga da Cruz descreve estes integralistas como "originalmente católicos e monárquicos na

sua grande maioria e na totalidade por conversão", sendo que estes vieram "bem cedo contactar com o movimento da *Action Française* e o pensamento de Charles Maurras" (Braga da Cruz 1986, 14).

As primeiras publicações sobre o integralismo lusitano surgem na Bélgica em 1913, através da publicação *Alma Portuguesa*, e, em 1914, do primeiro número da revista de ideias e doutrina política *Nação Portuguesa* (Carvalho 1993). Esta publicação "polariza [...] o quadro do pensamento integralista e assume especial relevância como *obra de combate*, no libelo anti-liberal e anti-republicano, e como obra de doutrinação" (*Ibid*., 5). Esta teve como primeiros colaboradores António Sardinha, Amadeu Cerqueira Vasconcelos (Mariotte), Xavier Cordeiro, Hipólito Raposo, João Amaral, Pequito Rebelo e Luís de Almeida Braga, tendo a III série contado com a colaboração de Ivo Cruz (Carvalho 1993). Através desta publicação, percebemos também a proximidade e consequente rutura entre o integralismo e o Salazarismo. Na sua V série Salazar é "saudado efusivamente, prestando-se homenagem ao esforço renovador" (*Ibid*., 13), tendo António Ferro participado no VII volume (1931-33). A partir do IX volume existe um claro afastamento institucional com o regime, referindo Hipólito Raposo que o integralismo não se esgotou no salazarismo e acaba por não se compaginar com este (Carvalho 1993).

A primeira manifestação da relação estabelecida entre o movimento integralista lusitano e a música ficou expressa nas conferências na Liga Naval de 1915, compiladas no volume *A Questão Ibérica* de 1916. Estas conferências tinham como "intenção política de fundo a afirmação nacionalista sob pretexto de resposta às ameaças anexionistas da vizinha Espanha" (Braga da Cruz 1986, 17), também denominada de *Iberismo* (Ferrão 1964, Proença 1964, Braga da Cruz 1986 e Carvalho 1993). Luís de Freitas Branco colaborou em *A Questão Ibérica* com a conferência *Música e Instrumentos*, em que referiu: "Um integralista não poderá portanto conceder fóros de nacional a uma canção popularizada nestes últimos 50 anos, visto ela ter nascido e se ter desenvolvido exactamente quando nós nos desnacionalizávamos" (Freitas Branco 1916, 142). Num claro discurso de integralista para integralistas Freitas Branco postula aquilo que Cascudo intitula de "programa de intervenção" (Freitas Branco *cit. in* Cascudo 2012):

> Trabalhemos, portanto, para bem escolhermos os motivos de nossa arte. Esses motivos serão tanto melhor escolhidos quanto mais intimamente estiverem ligados à grande razão de ser do Integralismo: a Tradição.
>
> Então e só então poderemos dizer ao povo português o que um grande compositor disse um dia orgulhosamente à sua pátria: Tendes uma arte nacional (Freitas Branco *cit. in* Cascudo 2012, 143).

Cascudo refere igualmente a importância que o Integralismo Lusitano teve para Ivo Cruz, caracterizando-o como um movimento de revisão (*Ibid.*), e referindo a criação do movimento Renascimento Musical em 1923 por Ivo Cruz. A ideia deste movimento colocava em prática a ideia do nacionalismo musical à semelhança das ideias integralistas (Cascudo 2012). Os "Concertos Históricos" organizados pelo Renascimento Musical incluíram três concertos distintos dedicados à "Época Clássica", "Época Romântica" e "Época Moderna" (*Ibid.*). Foi neste último concerto que Ivo Cruz interpretou a *Dança* para piano de Frederico de Feitas em 1924, na Liga Naval, sendo esta a primeira ponte entre o integralismo e a obra de Frederico de Freitas.

Obras para piano solo e com instrumentos de cordas e elementos tradicionais em Frederico de Freitas

As obras de Frederico de Freitas em análise neste artigo incluem obras para piano e violino, piano e violoncelo e obras para piano solo. As obras compostas para estas formações revelam três fases distintas ao nível estético/composicional. As obras da década de 1920 apresentam uma forte componente simbolista herdeira da música francesa, os anos 1930 e 1940 denotam forte componente nacionalista tradicionalista a par de uma estética mais expressionista, incluindo temas e géneros da música tradicional portuguesa e, por fim, são da década de 1970 duas obras em estilo dodecafónico serial (*Tema e Variações* para violoncelo e piano e *Pentafonia* para quinteto de sopros).

Uma das primeiras manifestações nacionalistas de Freitas está patente na sua *Dança* para piano. Um artigo na secção de *novidades* do jornal *Arte Peninsular*, dedicado às obras *Dois Sonetos de Camões* (para canto e piano) e à *Dança* de Frederico de Freitas, referia:

> Quanto à *Dança,* para piano, é uma composição que tem de há muito a nossa especial simpatia: Ritmo forte, original e cheio de colorido. Esta peça marca um lugar de destaque a Frederico de Freitas e merece que todo o pianista português que se preze de ser bom artista e bom patriota - lhe reserve um cantinho na sua estante (S/a 1929).

Apesar da temática nacional, facilmente reconhecemos uma escrita semelhante ao prelúdio *Minstrels* de Debussy, sendo inclusivamente escrita na mesma tonalidade e com uma apogiatura idêntica ao início do referido prelúdio de 1910. A utilização alternada de diatonismo e a escala hexáfona na secção central da peça remete-nos igualmente para uma sonoridade de feição simbolista. Colaboraram ainda neste

"Concerto Histórico" os pianistas Ivo Cruz, Laura Wake Marques e Maria Dewander Gabriel. A 2 de março de 1926, no II concerto Histórico de Música Portuguesa realizado na Academia de Amadores de Música, foi interpretado o *Nocturno* para violino e piano por Fernando Cabral e Francine Benoît. Archer de Carvalho refere na sua tese a visão dos integralistas sobre Antero de Quental, presente em vários números da *Nação Portuguesa*:

> Os integralistas reliam Antero, na perspetiva da anatematização da sociedade burguesa, democrática e parlamentar. [...] Mas o que não podia deixar de impressionar os integralistas era aquele misticismo imanentista, aquela procura desesperada das harmonias sociais e mentais (Carvalho 1993, 137).

Escrito a 18 de dezembro de 1923, o *Nocturno* para violino e piano, inspirado no soneto *Nocturno* de Antero de Quental, acaba por ser a sublimação não apenas de um poeta português mas também de uma personalidade marcante para o pensamento integralista. Exemplo disto serão igualmente obras como o poema sinfónico de Luís de Freitas Branco *Antero de Quental* (1907) ou as canções *Três sonetos de Antero* (1934-41), não obstante este ser um período em que, na generalidade, os compositores portugueses recorriam a poetas como Camões ou Pessoa.

As obras compostas durante as décadas de 1930 e 1940 mostram uma abordagem diferente dos elementos nacionais. A influência da música e dança tradicionais tiveram uma repercussão presente em peças para piano como *Ribatejo* (1934), *Nazaré (gente do mar)* (1935) e *Ciranda* (1942), ou para piano e violoncelo como *Velha Canção* (1930), *Canção e Dança* (1939), *Canção Raiana* (1944) e *Canção Triste* (1947).

As primeiras duas peças (*Ribatejo* e *Nazareth gente do mar*) são versões preliminares para piano de um poema coreográfico e de um dos seus bailados. Estas foram interpretadas na versão de piano por Regina Cascais e dançadas por Francis Graça e Ruth Walden em 1939 no Teatro da Trindade em Lisboa (Cascudo 2003, 190).

No caso de *Canção Raiana*, para piano e violoncelo, podemos também verificar no primeiro manuscrito a indicação "tipo de vira", bem como elementos de politonalidade pontuais, apesar de apresentar variações tonais sobre dois temas populares.

A *Ciranda* para piano também teve as suas raízes na música tradicional portuguesa. Em dois programas de concertos podemos ler: "dentro do jeito espontâneo e atrativo, *Ciranda* é um apontamento de agilidade [*sic*] pianístico que pretende traduzir o movimento da dança de roda que o nome evoca" (D'Ávila 1977), e também: "*Ciranda* é uma das numerosas canções populares por ele harmonizadas" (S/a: 1956). *Ciranda* é também uma canção coreográfica dançada em roda sendo inclusivamente publicada no 1º volume do *Cancioneiro de Músicas Populares* de César das Neves

(Neves e Campos 1893, 130-131). A versão de Frederico de Freitas apenas utiliza como base a referida melodia tradicional, transformado-a em termos de harmonia, politonalidade, invertendo intervalos do tema, utilizando simultaneamente diatonismo, hexatonismo ou pentatonismo numa simbiose de neo-classicismo, expressionismo e impressionismo.

Músicos, contextos e organizações promotoras de concertos e músicos

Promotores de concertos, artistas e os diversos contextos musicais foram os responsáveis pela disseminação da música de câmara de Freitas em Portugal e no estrangeiro. Nos anos 1920, a *Dança* e *Nocturno* para violino e piano, para além dos já referidos "Concertos Históricos" do Renascimento Musical de Ivo Cruz, tiveram a sua estreia no salão do Conservatório Nacional de Lisboa. O primeiro grupo de músicos que interpretou estas obras incluiu o violinista Fernando Cabral (1900-1976) e as pianistas Francine Benoît (1894-1990) e Regina Cascais, então alunos do Conservatório Nacional de Lisboa.

O *Nocturno* para violino e piano foi dedicado a Fernando Cabral, que interpretou outras composições do compositor como *Allegro Apassionatto* ou a *Sonata* para violino e violoncelo. Regina Cascais foi um elemento chave na interpretação de obras como o *Preludio e Fuga*, *Canção Triste*, *Ribatejo*, *Nazaré ou o Nocturno* para violoncelo e piano. Foi aluna de Rey Colaço e Vianna da Motta, sendo mais tarde pianista da Emissora Nacional (programa da temporada de concertos de Sintra S./a. 1963). O *Nocturno* foi ainda gravado por Paulo Manso e Campos Coelho (1930).

Uma segunda fase, entre 1930 e 1950, demonstra a variedade de contextos performativos e sociedades. O Teatro da Trindade e o Teatro Tivoli foram duas das salas que acolheram apresentações públicas de *Ribatejo, Nazaré*, *Ciranda* e do *Nocturno* para violino e piano. Sociedades de concertos como a Sociedade Nacional de Música de Câmara proporcionaram a disseminação deste reportório de câmara com concertos no salão do Sindicato dos Músicos. Esta sociedade foi criada em 1919 por Fernando Cabral, entre outros, tendo o objetivo de promover a música erudita de câmara através de recitais com músicos prestigiados (Bastos 2010). A Academia de Amadores de Música continuou a apresentar recitais de música de câmara e a Emissora Nacional proporcionava também a gravação destas obras. Durante este período, obras camerísticas do compositor foram também interpretadas no Conservatório do Porto (1947), em Setúbal (promovido pela Alliance Française) e também no Brasil (1939).

Como principais intérpretes desta nesta fase (1930-50) podemos distinguir Lourenço Varella Cid e Helena Sá e Costa. Ambos interpretaram *Ciranda* em diversas ocasi-

ões, tendo Lourenço Varella Cid estreado a obra no Teatro Tivoli em 1942. Helena Sá e Costa pediu a partitura de *Ciranda* numa carta ao compositor (Sá e Costa 1943), interpretando e gravando a obra em vários concertos entre 1944 e 1977. Regina Cascais interpretou *Canção Triste* (em 1947 com o violetista Jaime Silva) e a gravou o *Nocturno* para violino e piano (em 1940) para a Emissora Nacional. No Brasil, Nayde Alencar também interpretou *Ribatejo* no centro Académico Leopoldo Miguez.

Após 1950 podemos identificar uma 3ª fase de concertos. Com a criação da promotora de concertos Pro-Arte houve uma maior descentralização nas performances. Esta organização foi criada por Ivo Cruz em 1951 e terminou em 1971. A Pro-Arte tinha um total de 52 delegações em todo o país e o seu objetivo principal era o de descentralizar a música erudita. Um aspeto particular desses concertos era o facto de ser obrigatória a inclusão de pelo menos uma obra portuguesa nos recitais (Villalobos 2010). As obras investigadas foram interpretadas em concertos promovidos pelas delegações da Marinha Grande, Beja, Viseu e Castelo Branco.

Nesta 3ª fase foram interpretadas essencialmente duas obras: *Ciranda* e *Nocturno*. O duo Vasco e Grazi Barbosa (violino e piano) apresentou o *Nocturno* em Zaragoza e Castelo Branco (em 1967), tendo este último concerto o objetivo de proporcionar a audição de música erudita aos adolescentes e estabelecer uma maior proximidade entre os músicos e o público. Grazi Barbosa foi aluna de Helena de Sá e Costa no Conservatório Nacional (S/a 1967), sendo o seu irmão Vasco Barbosa violinista e solista da orquestra da Emissora Nacional (Losa 2010). O *Nocturno* seria também interpretado em concerto pelo duo Isabel Manso e Paulo Manso (igualmente irmãos) a 25 de janeiro de 1941 no Teatro da Trindade. Este duo ganhou o prémio "Moreira de Sá" sendo Isabel Manso discípula de Viana da Mota, apresentando-se também na Sociedade Nacional de Música de Câmara (1926), sendo professora do Conservatório Nacional de Lisboa. O seu irmão, o violinista Paulo Manso (1896-1982) era também violinista da Orquestra da Emissora Nacional (Coimbra S./d. e S./a. 1941).

Ciranda foi igualmente interpretada em concerto por pianistas como Maria Teresa Nascimento Ferreira (em 1956), discípula de Campos Coelho e atuando também para a "Pro-Arte", Noémia Sarmento de Brederode (em 1960), discípula de Vianna da Motta e Helena Sá e Costa e colaboradora do Circulo de Cultura Musical, apresentando-se em concertos da Pro-Arte (S./a. 1972), e Nina Marques Pereira (em 1963), diplomada pelo Conservatório Nacional de Lisboa e pela École Normale de Paris, que realizou tournées a convite do Círculo de Cultura Musical, da Fundação Calouste Gulbenkian, e da Juventude Musical da Pró-arte (S./a. 1963).

Constatamos assim que as obras camerísticas de Frederico de Freitas não só eram interpretadas por alguns dos mais prestigiados músicos portugueses, como verificamos igualmente a sua promoção pelos principais agentes culturais.

Conclusão

A presente investigação pretendeu refletir sobre o uso de elementos tradicionais na produção camerística de Frederico de Freitas, procurando elucidar sobre a essência doutrinária do pensamento nacionalista integralista enquanto reflexo de uma *Action Française* importada para a realidade portuguesa. Não será então de estranhar que alguns dos principais agentes integralistas teriam enquanto referência não apenas o ideário doutrinal francês, mas também a estética simbolista e impressionista dos compositores franceses. Assim era incentivada a criação e apresentação pública de obras "nacionalistas" ou "tradicionalistas" das quais resultavam obras simbolistas na sua essência. A análise de promotores de concertos, como por exemplo a Pro-Arte ou o Renascimento Musical (ambos impulsionados por Ivo Cruz), bem como os intérpretes das obras, realçou a forma como a música de câmara se disseminou ao longo das décadas e o facto destas obras terem sido interpretadas por alguns dos mais importantes artistas portugueses. Estes foram também responsáveis pela "internacionalização" destas obras e foram os verdadeiros mensageiros da música de câmara de Frederico de Freitas.

Referências bibliográficas

Bastos, Patrícia. 2010. "Sociedade Nacional de Música de Câmara." In *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*, editado por Salwa Castelo-Branco. 1230. Lisboa: Círculo de Leitores / Temas e debates e Autores.

Braga da Cruz, Manuel. 1986. *Monárquicos e Republicanos no Estado Novo*. Lisboa: Publicações Quixote.

Carvalho, Paulo Archer. 1993. *Nação e Nacionalismo. Mitemas do integralismo Lusitano.* Tese de mestrado em História Contêmporânea de Portugal. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra.

Cascudo, Teresa. 2003. "Catálogo". In *Frederico de Freitas (1902-1980)*, editado por Teresa Cascudo, 146-235. Lisboa: Ministério da Cultura - Instituto Português de Museus.

Cascudo, Teresa. 2003. "Frederico de Freitas e o seu tempo: Reflexões em torno de uma exposição". In *Frederico de Freitas (1902-1980)* editado por Teresa Cascudo, 29-37. Lisboa: Ministério da Cultura - Instituto Português de Museus.

Cascudo, Teresa. 2012. *A tradição como problema na obra do compositor Fernando Lopes-Graça*. Sevilha: Editorial Doble J.

D'Ávila, Humberto. 1977. "Ciranda". In *Música de Câmara: Fundação Caloute Gulbenkian temporada 1976-77*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Ferrão, Carlos. 1964. *O Integralismo e a República: Autópsia de um mito*. Lisboa: Edições Inquérito.

Freitas Branco, Luís de. 1916. "Música e Instrumentos". In *A Questão Ibérica*. Lisboa: Tipografia do Annuário Comercial.

Losa, Leonor. 2010. “Vasco Barbosa”. In *História da Música em Portugal no século XX*, editado por Salwa Castelo-Branco, 124. Lisboa: Círculo de Leitores /Temas e debates e Autores.

Neves, César das e Gualdino de Campos. 1893. *Cancioneiro de músicas populares*. nº 69. V. 1. Porto: Typografia Occidental.

Proença, Raul. 1964. *Acerca do integralismo lusitano*. Lisboa: Seara nova.

Villalobos, Bárbara. 2010. “Pró-Arte”. In *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*, editado por Salwa Castelo-Branco, 1064-1065. Lisboa: Círculo de Leitores /Temas e debates e Autores.

Programas de concerto

1963, 15 de agosto a 8 de setembro. VII Festival de Sintra - programa de concertos. Lisboa: Oficinas gráficas Manuel A. Pacheco.

Publicações periódicas

S/a. 1929. “Novidades: Frederico de Freitas” In *Arte Nacional*: Ano I nº 2: 38.

Contextos de mudança: O trombone na rádio, no lazer nocturno e na indústria fonográfica nos anos 1950, no Rio de Janeiro

Anielson Costa Ferreira[28]
Universidade de Aveiro
anielsonferreira@ua.pt

Abstract: This paper seeks to discuss the role of Brazilian trombonists in national radio, in the big bands of the evening entertainment programmes and the music industry in Rio de Janeiro in the 1950s, addressing both a review of the literature and interviews with Brazilian trombonists. This study shows how the contact with foreign musicians who performed in Brazilian radio stations provided a cultural and musical exchange and opened up a range of opportunities for musicians of this era, both in terms of greater professional recognition, and for making music at a new level of professionalism. This paper also highlights the importance that this context had on the trombone and musical education, including the replacement of piston trombone sticks.

Palavras-chave: Rádio Nacional; Indústria Fonográfica; *Big bands*; Trombone; Trombonistas brasileiros.

[28] Anielson Costa Ferreira é mestrando em Música/Performance em Trombone na Universidade de Aveiro, Portugal, Pós Graduado em Docência do Ensino Superior na Escola Superior da Amazônia (ESAMAZ) em 2012, Bacharel em Música/Performance em Trombone pela Universidade do Estado do Pará, em 2010, Técnico em Música/Trombone no Instituto Estadual Carlos Gomes 2009.

Introdução

Este estudo tem como objetivo principal conhecer o impacte que, entre as décadas de 50 e 60 do século XX, certos contextos e espaços performativos no Rio de Janeiro tiveram na renovação técnica, estilística e inclusive do próprio instrumento. Defendo que foi no contexto da "música popular" que trombonistas com formação musical não erudita conquistaram espaço de afirmação e de aprendizagem que lhes permitiu atravessar domínios da música, para lá das bandas civis e militares, em que tinham iniciado as suas aprendizagens.

O estudo sustenta-se em pesquisa bibliográfica, nomeadamente em periódicos da época que estão disponíveis *online*, e em entrevistas realizadas a trombonistas.

A música "entre-lugares": a rádio e os espaços de lazer

Num estudo recente, Elizabeth Travassos assinalou o facto de a historiografia da música no Brasil refletir o modelo de especialização académica, olhando separadamente para a música erudita, folclórica, ou popular, no sentido de popularizada pelos meios de comunicação e pelos espaços de lazer (Travassos 2000, 8). Segundo a autora, essa abordagem assentou numa visão ortodoxa das estruturas sociais e condicionou o conhecimento das transversalidades do próprio fazer musical (*Ibid*., 9). A rádio e os bares noturnos foram nos anos 1950, no Rio de Janeiro, contextos de produção com grande impacto na prática e no consumo musical que propiciaram essas transversalidades. Segundo David Hesmondhalgh os novos meios de comunicação associados às indústrias e comercialização da cultura e do lazer, muito mais do que colocarem produtos musicais em circulação, providenciam representações do mundo, modos de o compreender e de nos situarmos nele (Hesmondhalgh 2007). Esta constatação justifica, na perspectiva de Richard Middleton, "the cultural turn", ou seja, um novo enfoque de disciplinas como a Etnomusicologia, a Sociologia da música, a Musicologia histórica, e a emergência de um novo campo de estudos que se auto intitulou "estudos culturais", preferencialmente dirigido aos contextos urbanos e às suas dinâmicas, à *popular music* no sentido anglo-saxónico do termo (Middleton 2003, 2). Desde essa "viragem", múltiplos enfoques têm sido propostos para a compreensão dos media, dos espaços de lazer e das indústrias culturais, uma realidade vasta e complexa que perpassa a nossa vida do dia a dia (Frith 2003). Estudos recentes revelam um modo convergente e complementar de atuação dessas áreas da cultura, contribuindo para a construção de consensos por vezes alargados à escala planetária em torno do "gosto", do consumo, e do fazer musical (Garofalo 1999).

Nos palcos e aos microfones da Rádio Nacional: as *big bands* e a "sofisticação" dos géneros populares brasileiros

Quando em 1936 foi instituído o primeiro emissor tutelado pelo Estado brasileiro, a Rádio Nacional, as anteriores emissoras sediadas no Rio de Janeiro[29], como por exemplo a Rádio Mayrink Veiga, sofreram uma progressiva perda dos seus ouvintes (Wasserman 2011). Segundo Saldanha, a Rádio Nacional conquistou nesses anos um lugar privilegiado no espaço doméstico dos lares brasileiros (Saldanha 2013). Este emissor tornou-se rapidamente a mais popular de todas as rádios, devido não só ao apoio estatal, como também à sua programação musical (*Ibid*.).

Nas décadas seguintes, a Rádio Nacional foi um eixo em torno do qual circularam outras rádios e a comercialização do entretenimento, com os seus espaços de lazer na cidade do Rio de Janeiro, assumindo nesses anos um papel crescente na definição dos repertórios, estilos musicais e dos artistas "ídolos" da música popular no Brasil. Além desse papel, como refere Wasserman, o modelo de programa difundido pela Rádio Nacional diretamente de grandes auditórios propiciou um contacto privilegiado entre o público e os "artistas da rádio", fato que contribuiu para a construção e popularização de verdadeiros "ídolos" da música do Brasil (*Ibid*.). Estes foram constituídos preferencialmente por cantores, mas também por alguns instrumentistas e maestros.

No que se refere aos grupos e repertório difundidos pela rádio, importa a este estudo sublinhar que, enquanto no período "áureo" (a partir de 1939), segundo Wasserman (2011), prevaleceram géneros musicais como o chorinho e o samba, realizados por pequenos grupos, constituídos por instrumentos como clarinete, saxofone, violão, pandeiro e etc., após 1950, surgiu um novo modelo de programa que privilegiava as orquestras, em particular a *Big Band*. Estas orquestras requeriam outros instrumentos, entre os quais, o trombone.

Os programas da Rádio Nacional disseminaram - paradoxalmente, se atendermos à sua designação - estilos musicais internacionais, com grandes orquestras, as *big bands,* que integraram um grande número de trompetes, trombones e saxofones, entre outros instrumentos pouco frequentes na emissão radiofónica até essa data (Saldanha

[29] Lembro que em 1950, a cidade do Rio de Janeiro ainda era a sede do Distrito Federal e a capital do Brasil. Havia ali uma grande concentração de órgãos do poder central, o que, por sua vez, propiciou a emergência e a proliferação de diferentes espaços performativos dedicados, inclusive, à música e à promoção dos mais modernos meios de comunicação, como o rádio. Nesses anos, a difusão radiofónica sofria um processo de transformação a nível tecnológico, amplitude dos difusores e, também, dos grupos musicais e repertório difundidos.

2013). O impacto da Rádio Nacional estendeu-se ao arranjo de músicas e à composição de novos estilos e géneros musicais, com influência do jazz, a partir de referentes internacionais, sobretudo dos Estados Unidos da América (Wasserman 2011). Nesse processo, géneros como o "samba" e o "choro" sofreram uma "sofisticação" em termos de instrumentação e de espaços públicos em que foram apresentados (Barroso 1940), facto que teve por parte da crítica uma reação ambivalente: se uns reconheceram nessa suposta sofisticação um potencial de internalização destes géneros, idêntico ao já conquistado pelo "tango argentino" e o "fox americano" (Almirante 1939), outros viram nela uma afastamento das raízes do Brasil (Barroso 1939). Exemplos de maestros como Radamés Gnattali demonstram a conquista de reconhecimento nesse contexto, especialmente ao aplicar a géneros da "música popular brasileira" tais como o samba, técnicas de condução da "melodia em bloco" e paralelismo de vozes, construindo com as orquestras que dirigia uma sonoridade que lembrava as *big bands* americanas (Wasserman 2011). O "samba-jazz", tocado por orquestras com novas instrumentações inspiradas, entre outros, na Orquestra Stan Kenton e nos seus arranjos, é um bom exemplo dessa pretendida "sofisticação" (McCann 2010, 109).

No auditório da Rádio Nacional apresentaram-se músicos brasileiros e músicos estrangeiros que integravam as big band contratadas, por vezes integrados num mesmo programa. Nessas ocasiões os músicos brasileiros tiveram de se adequar aos estilos das músicas que lhes eram colocadas para executarem (Saldanha 2013). Este contacto alargou-se aos momentos de lazer que se seguiram à realização musical, como refere Raul de Souza: "a forma como aprendi foi através de conversas com os trombonistas no bar ... por vezes tocávamos juntos ... no final de jantar" (entr. Souza 2013). Além do relacionamento formal entre músicos brasileiros e estrangeiros ocorridos nos momentos de concerto e de gravação dos programas, nos momentos de confraternização que se seguiam, geraram-se situações de partilha e troca informal de conhecimentos. Saldanha, no estudo que realizou sobre "Música&Midia - A música popular brasileira na indústria cultura", refere que essa era uma prática comum entre os músicos estrangeiros e os músicos locais (Saldanha 2013).

A audição de discos: um novo contexto de aprendizagem

Os locutores da rádio possuíam, como refere o trombonista Raul de Souza, um conjunto de gravações sonoras, efetuadas fora do Brasil, que partilhavam nesses contextos informais com os músicos da Rádio Nacional. Essas audições serviram de referência para a aprendizagem de técnicas de execução, arranjo e composição instrumental, de modelos de improvisação e, inclusive, de definição de elementos

idiomáticos de "novos" instrumentos. Tal aconteceu com o trombone: o trombone de pistões, um instrumento muito comum nas bandas de música (filarmónicas), não respondia às solicitações das composições para *bigband*, apresentando limitações na realização de glissandos, um desenho melódico que irá tornar-se no seu próprio ícone. Raul de Souza referiu o impacte que essas gravações e os músicos estrangeiros que se apresentavam na rádio tiveram na substituição do trombone de pistões pelo de varas:

> Todos eles tocavam trombone de vara, a maioria deles, e eu era o único que tocava trombone de válvula! Então não tinha dinheiro, nem passava pela minha cabeça que ia comprar um dia um trombone de vara, mas ai o Nelsinho me deu um trombone de vara que era dele de presente: - "toma um trombone aqui vai estudar trombone de vara pára com esse negocio de pisto"! Porque o pessoal me condenava, não esses meus amigos, mas outros lá: - "Vem esse Raul com esse trombone de válvula *pô* trombone de válvula não faz glissando, não faz isso, não faz aquele outro.... E eu ficava triste *né*, contrariado com isso ai porque é discriminação geral mesmo do instrumento e da pessoa *né*, dá cor aí, já colocava um negócio de "Negão" no meio (entr Souza 2013).

A audição de gravações sonoras das coleções particulares dos locutores da Rádio Nacional proporcionou a Raul de Souza a aprendizagem de novas técnicas e o conhecimento de outros modos de abordar o trombone explorados por trombonistas como Frank Rosolino.

> Eu já conhecia tudo, no ponto de música, já estava ligado no jazz, foi um programa de rádio que tinha nessa época …., do Brasil no programa do Paulo Santos que era crítico de jazz e jornalista, então ia pra lá e ficava com ele duas horas conversando, batendo papo, ouvindo ele falar inglês para mim. Tudo era interessante naquela época, mas muito mais os músicos americanos, porque ele [o locutor Paulo Santos] colocava muitos músicos americanos, muitas bandas, orquestras e pequenos conjuntos, foi na ocasião que conheci pelo disco o meu grande amigo, que se tornou meu grande amigo depois nos Estados Unidos, Frank Rosolino esse foi meu mestre entre todos no mundo, como trombonista né (*Ibid.)*

Todo este processo de aprendizagem em contextos informais e performativos, vai ser reconhecido pelo locutor Ary Barroso quando lhe sugeriu que mudasse o nome de batismo - João José de Souza – para o nome artístico Raul de Souza. O nome Raul inscrevia-o numa linhagem de trombonistas iniciada com Raul de Barros: "João José não é nome de trombonista. Já temos o Raulzão [Raul de Barros], você vai ser o Raulzinho" (Barroso, s.d.).

O trombone no contexto dos espaços de lazer no Rio de Janeiro

No final dos anos de 1950 e meados dos anos de 1960 do século XX, na marginal do Rio de Janeiro havia várias boates e *night-clubs*, espaços onde muitos músicos instrumentistas e cantores da cidade se apresentaram. Um desses lugares foi o conhecido "Beco das Garrafas" que ficava entre os números 21 e 37 da rua Duviviver, em Copacabana, no Rio de Janeiro, a poucos metros do mar. Neste bairro existiram três dos principais *night-clubs* do Rio: a Bacará, Bottle´s e Little Club, que ficaram conhecidos por apresentarem grandes nomes da música brasileira. O "Beco das Garrafas", os bares da praça do Lido, entre outras das inúmeras boates de Copacabana, foram propagadores do samba-jazz e da bossa nova (Mccann, 2010). Muitos destes espaços, segundo os trombonistas entrevistados, exibiam diariamente nos seus palcos orquestras que integravam entre outros instrumentos, o trombone. Nesse contexto recebeu destaque Raul de Souza, ao lado de músicos como Sérgio Mendes, Dolores Durán, Elis Regina, Nara Leão, Wilson Simonal, entre outros.

> Eu saía do subúrbio onde morava para ir tocar na cidade, para o ponto de reunião dos músicos. Começava às duas da tarde, três, quatro da tarde e terminava lá pelas oito. Depois todo o mundo trabalhar, íamos jantar e depois daí íamos para os bailes e tudo que era *club* no Rio de Janeiro tinha orquestra. Todo mundo trabalhava e ganhava o seu dinheiro, não era muito, mas na época ... você já era um músico profissional e conhecido, já tinha possibilidade de gravar com orquestra (entr. Souza 2014).

A rádio, não apenas a Rádio Nacional, e os palcos da cidade interagiram com a indústria discográfica. Os trombonistas são cada vez mais chamados para participar em gravações de discos de diferentes géneros musicais. Raul de Souza possui uma discografia vasta de discos gravados e recentemente tendo lançado um DVD, o seu primeiro disco solo data de janeiro de 1965 intitulado "A Vontade Mesmo" segundo Arnaldo DeSouteiro na sua coluna "Jazz news" (2006), relata que através desse trabalho conseguiu estar em plena atividade em diversos shows e gravações com os seguintes músicos Airto, Flora Purim, Sonny Rollins, Cal Tjader e George Duke. A partir desses trabalhos alcançando assim um reconhecimento mundial como trombonista solo "versátil e expressivo" e construindo uma carreira sólida. Posteriormente Raul de Souza outros discos que também marcaram não só sua carreira musical, mas que seviriam de referência para muitos outros músicos que se inspirariam nele e trilhariam um caminho parecido, como Claudio Roditi que iniciara no trombone e logo depois passa a integrar a banda de Paquito D'Riverada, o qual tinha Raul de Souza como influência.

Conclusões

Este estudo evidenciou a que nos anos 1950, no Rio de Janeiro, surgiram diferentes contextos musicais em que o trombone conquistou um novo protagonismo. Se até esses anos, o trombone estava muito associado às bandas de música e aos seus contextos performativos, como revela o estudo que estou a desenvolver no âmbito da dissertação, a partir de 1950 alargou o seu âmbito para os palcos e microfones da rádio, para os novos espaços de lazer que surgiram na marginal da cidade e para a indústria discográfica. O contacto formal e informal com trombonistas estrangeiros e a audição musical de discos gravados fora do Brasil foi o principal contexto de aprendizagem de Raúl de Souza e de outros trombonistas que, como ele, tinham iniciado a sua atividade musical em bandas de música. Foi nesse processo, o trombone de varas substituiu o trombone de pistões.

Referências bibliográficas

Hesmondhalgh, David. 2007. *The Cultural Industries*. Los Angeles. London: SAGE.

McCann, Bryan. 2010. "A bossa nova e a influência do blues, 1955-1964". *Tempo* nº 14 (28):109.

Saldanha, Leonardo Vilaça. 2013. "Música & Mídia – A Música popular brasileira na indústria cultural". *9º Encontro Nacional de História da Mídia*. Ouro Preto: UFOP.

Travassos, Elizabeth. 2000. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

Vidal, Erick de Oliveira. 2008. *As capas da Bossa Nova: Encontros e desencontros dessa história visual (Lps da Elenco, 1963).* Dissertação de Mestrado, UFJF, Juiz de Fora.

Wasserman, Maria Clara. 2011. "Decadência: A revista da música popular e a cena musical brasileira nos anos 50" *Revista Electrônica Tempo Presente*. 3384 Ano 6, nº 19 (s.pp.)

Webgrafia

Barroso, Ary s.d. *Raul de Souza. Informações sobre o Artista. Biografia*.
http://br.yamaha.com/pt/artists/brass_woodwinds/raus_de_souza/ (acessado em 22 de Maio de 2014).

O associativismo cultural como instrumento para a formação de públicos da cultura: O caso do Orfeão Universitário do Porto

Bárbara Torres das Neves[30]
ISCTE-IUL

Eva Mesquita Cordeiro[31]
FLUL

Abstract: This article addresses the relationships between concepts such as nationalism, patrimony, associativism, cultural democracy, audiences and expressive and creative practices in the cultural field. We focus on the importance of the Orfeão Universitário do Porto (OUP), an association founded in 1912, in promoting cultural nationalism as a consequence of a new social and political context. Furthermore, and taking into consideration the facts then prevailing, the objective of this analysis involved the effectiveness of the OUP as a vehicle for democratic public cultural policies and for attracting new audiences to culture across all its meanings.

Keywords: Orfeão Universitário do Porto; Cultural Nationalism; Associativism: Cultural Democracy; Cultural Audiences.

---

[30] Terminou a licenciatura em Sociologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto em 2011 e é aluna do Mestrado em Gestão e Estudos da Cultura no ISCTE- IUL. Integra, desde 2009, o Orfeão Universitário do Porto (OUP) e está a desenvolver a sua dissertação acerca da relação entre o OUP e as temáticas do associativismo, das políticas públicas da cultura, dos públicos e das práticas culturais expressivas e criativas.

[31] Mestre em Arte, Património e Teorias de Restauro pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com a tese *Orfeão Universitário do Porto: cem anos de memórias, um projeto museológico (1912-2012)*. Membro do Orfeão Universitário do Porto (OUP), desde 2006, foi responsável pela coordenação da publicação comemorativa, *Orfeão Universitário do Porto: 100 anos, 100 fotografias*.

O Orfeão Universitário do Porto (OUP) foi fundado em março de 1912. Nasceu um ano após a fundação da Universidade do Porto estendendo-se rapidamente para além do canto orfeónico, tornando-se assim no mais antigo núcleo estudantil desta Universidade.

Nas primeiras décadas do século XX assistiu-se à concretização dos principais valores dos fundadores e impulsionadores deste orfeão. O consagrado compositor portuense Fernando Moutinho (Diretor Artístico do OUP entre 1912-1913) escreveu uma carta, documento fundador deste organismo, onde expôs os valores que regeriam, à altura, o Orpheon Académico do Porto.

> [A] confiança que todos em mim depositaram para determinar a orientação artística a seguir, para desenvolver o culto e gosto pela musica portuguesa, tal característica e inconfundível, propus e a minha proposta foi acolhida com verdadeiro enttusiasmo, que sollicitassemos dos novos poetas versos seus que, confiados aos novos compositores, para sobre elles bordarem as mais inspiradas melodias, viriam dar-nos precioso material para a organisação de programmas de concertos com elementos (...) muito portuguesas, muito bellas e muito dignas de serem mais tarde apresentadas em publico, no estrageiro, com a certeza de produzirem completa sensação. Cultivar só a nossa musica com versos de poetas portugueses é a minha ideia e julgo assim prestar, dentro das minhas débeis forças, algum serviço às bellas artes portuguesas[32].

Esta baliza cronológica, que se estende até à década de 1950, compreende, assim, a afirmação da defesa da música portuguesa, o acolhimento pela comunidade nacional, a agregação estatutária à Universidade do Porto (1937), a aceitação de elementos do sexo feminino (1937 e 1945) e, mais tarde, o reconhecimento pelo Estado Português (anos 1950 e 1960).

Tal como outros orfeões portugueses, e não só, o OUP nasceu como uma coletividade "com uma direcção eleita pelos sócios, uma sede, um programa de acção, uma bandeira e um lema" (Pestana 2010, 98). E, como tantas outras organizações musicais que surgiram nas primeiras décadas do século XX em Portugal, o OUP valorizou o renascido sentimento nacional consequente do novo contexto político social do país.

O Orfeão Universitário do Porto vivenciou-o defendendo o sentimento de nacionalismo cultural, através da "revivescência nacional pela república" (Braga 1983, 164); acompanhando os seus acontecimentos e ideais políticos e sociais; e conservando no espólio a memória de protagonistas da vida da urbe portuense: personalidades ilustres

[32] Excerto da carta de Fernando Moutinho aos poetas portugueses, pedindo a sua contribuição artística para o objetivo principal e fundador do OUP - cantar em português (Porto, Arquivo Histórico do Orfeão Universitário do Porto).

do mundo da música, como Fernando Moutinho, Modesto Osório, Afonso Valentim, João Arroyo, e do mundo das letras, como Leonardo Coimbra, Jaime Cortesão e António Nobre.

E se a história do Orfeão Universitário se entrecruza com acontecimentos, dos locais aos internacionais, não menos se entrecruza com as pessoas que protagonizaram esses mesmos acontecimentos. O próprio Orfeão foi sendo construído pelas individualidades supra citadas as quais, através da sua participação, contribuíram para o crescimento e engrandecimento da instituição. Desde os músicos, através da sua regência e das suas composições, aos poetas, através das suas palavras, pelo Orfeão foram passando alguns dos nomes mais relevantes da cultura portuense do século XX.

O património imaterial e material do OUP ilustra assim, o fascinante percurso musical do Porto, servindo de singular exemplo. Ao longo dos anos, o Orfeão Universitário foi sendo palco de mudanças tornando-se por isso um caso único. Uma das mudanças mais controversas no mundo orfeónico e académico foi a integração de elementos femininos no coro clássico. Foi na noite de 13 de abril de 1937, no Teatro Rivoli, que o Maestro Afonso Valentim regeu com a sua batuta o primeiro coral universitário com naipes femininos.

Depois desta inovação, mais se adivinhavam. Grupos etnográficos de dança, de canto, de fado, tangos e tunas foram integrando e erigindo a par e passo a essência do Orfeão Universitário do Porto.

A diversidade cultural que carateriza o povo português, e que está irmãmente representada neste organismo académico, foi trazida por jovens oriundos das mais diferentes regiões de Portugal Continental e Insular e que viram no OUP o palco para representar e "matar saudades" da sua terra natal.

Decorrente desta pluralidade cultural e desta dedicação à tradição popular erudita, veio o reconhecimento. A 1 de maio de 1952, foi concedido ao Orfeão Universitário do Porto o Grau de Comendador de Instrução Pública e, a 14 de novembro de 1960, o Grau de Comendador da Ordem de Benemerência, galardoando "os serviços prestados por corporações à causa da assistência e a premiar actos de benemerência" (Bragança 2004).

Foi a partir da década de cinquenta que o Orfeão acompanhou o Estado Português, como embaixador cultural, em inúmeras visitas a localidades que nessa data integravam as colónias portuguesas. Estas viagens faziam parte da política cultural multi-continental do regime, fomentando a formação de uma identidade nacional (Marinho 2009).

Em redor deste objeto (OUP) e cultura musical, os jovens orfeonistas construíram uma Instituição de relevância no cenário cultural português, oferecendo um olhar diferente, aparentemente alheio ao contexto político e social, sobre a cultura popular portuguesa, e sobre a história da Universidade do Porto, da Academia Portuense e da própria cidade durante os séculos XX e XXI. Sobrevivendo às mais diversas circunstâncias

sociopolíticas, e vestindo o seu papel de promotor do nacionalismo musical, o Orfeão levou o seu estandarte e a bandeira de Portugal aos "quatro cantos do mundo".

O espólio imaterial demonstra, então, como o OUP se afigura como uma das mais importantes instituições portuenses, quiçá nacionais, desta tipologia tendo participado ativamente na valorização musical e na evolução do sentimento nacional, e tendo contribuído para o panorama cultural da cidade do Porto e de Portugal continental, insular e colonial. Neste seu património encontramos, toda a riqueza da sua história, até ao momento estudada, consolidando assim o seu reconhecimento enquanto instituição de valor histórico, social e artístico ao longo dos anos.

Ao falarmos do Orfeão Universitário do Porto, falamos obviamente de orfeonismo e de associativismo cultural. Desde os finais do século XIX, o orfeonismo teve uma crescente importância em Portugal. A sua influência faz-se sentir ainda no panorama cultural e artístico nacional (Bispo 1992).

Atualmente, o OUP é constituído por quinze grupos artísticos nas vertentes coral, etnográfica e académica e conta com cerca de 200 sócios ativos e auxiliares. A participação dos orfeonistas na instituição é bastante diversificada e desdobra-se entre ensaios, atuações, eventos festivos e digressões nacionais e internacionais. A par disso, é de destacar também que todas as funções executivas, legislativas e fiscais são realizadas pelos próprios orfeonistas que se voluntariam a pertencer aos corpos dirigentes.

Desta forma, o OUP, não só como Orfeão, mas também como associação cultural, tem contribuído desde a sua fundação para a difusão de um modelo de fazer música, combinando repertórios populares e eruditos, e para uma tipologia de receção que se insere em políticas de democracia cultural.

José Madureira Pinto (*cit. in* Firmino da Costa 1997, 2), categorizando os diferentes espaços de afirmação cultural, esclarece que o associativismo pertence a um espaço organizado das subculturas dominadas e emergentes "onde se incluem desde o artesanato tradicional até ao novo artesanato urbano, passando pelas bandas, grupos de dança folclórica ou de salão, teatro amador e exposições de colectividade". Além disso, estas associações "materializam espaços privilegiados de uso e transformação dos códigos e símbolos gerados nas condições materiais de existência das diversas camadas populares" (Viegas 1986, 117).

São várias as concepções teóricas relativamente ao associativismo. José Viegas (*Ibid.*, 108-111) apresenta-nos de forma articulada algumas dessas perspetivas, enunciando clássicos como Tocqueville, Durkheim e Meister. Para Tocqueville, as associações têm um papel fundamental na organização das sociedades democráticas, promovendo novas formas de sociabilidades. Nas sociedades modernas, os indivíduos já não têm a sua identidade presa aos seus grupos de referência. Assim, poderíamos considerar que tendem para a igualdade, pois já não existem tantas características in-

dividualizantes e diferenciadoras entre indivíduos, como os aspetos morais e ideológicos, criando-se identidades híbridas. Neste sentido, o movimento associativo acaba por combater esta perda de identidade e fomenta a participação cívica e social dos indivíduos. Por sua vez, Émile Durkheim encara estes movimentos como meios para atingir a solidariedade social, uma vez que, tendo estes tanto uma dimensão produtiva como uma dimensão simbólica, espoletam uma consciência e um poder morais. Numa aproximação teórica com Tocqueville, Meister acredita que as associações voluntárias de cidadãos são libertadoras dos grupos de origem ou referência, promovendo a transformação social.

Porém, o acesso à cultura tem sido orientado em termos de políticas públicas de cultura mais numa lógica de alargamento do acesso aos bens culturais do que de integração das pessoas nos movimentos culturais, ampliando as redes de participação cultural, onde se poderia enquadrar o associativismo. Essas políticas, enquadradas naquilo a que chamaríamos de democratização cultural e focadas em usos hierarquizados e hierarquizantes de cultura, estão assentes em dimensões que se caracterizam por uma forte estruturação ideológica e simbólica. Logo, as políticas culturais baseadas neste conceito não são mais do que tentativas de dissimular o acesso à cultura, tornando a aparente abertura a todos os tipos de público restrita e limitada (Teixeira Lopes 2007, 80-84).

E se, mesmo assim, a democratização pode parecer uma ideia "bondosa", a democracia cultural seria um ideal a atingir, numa tentativa de tornar a cultura num bem sustentável. No entanto, tal passa pela aceitação de todas as expressões culturais como legítimas e pela promoção e criação de estruturas que ampliem as redes de participação cultural. Assim sendo, as políticas de democracia cultural são mais expressivas a nível da administração local e dos movimentos sociais que procuram estimular em contexto local atividades que aproximem as populações e que as coloquem no papel de participantes e não só de meros recetores.

Pensar a democracia cultural implica investir em práticas sociais locais dirigidas à "formação formal, informal e não-formal" (Teixeira Lopes 2007, 95) através da "dignificação social, política e ontológica de todas as linguagens e formas de expressão cultural e na abertura de repertórios e de campos de possíveis, condição sine qua non para a expressão e escolha livres" (*Ibid.*, 97) Estas políticas "pretendem ainda estimular alargadamente a criatividade cultural e propiciar a expressão cultural dos diversos grupos sociais" (Costa 1997, 6). Assim, podemos destacar o importante papel das associações neste trabalho de aproximação, de educação para a arte e pela arte, e de acesso livre e democrático à cultura, proporcionando a inserção social, rompendo com os constrangimentos simbólicos; estimulando a produção artística profissional e amadora; atendendo às necessidades das populações; agindo de dentro para fora; promovendo a auto- consciência, a capacidade de escolha e a possibilidade de emancipação (Teixeira Lopes 2009a).

Então, podemos perceber que o associativismo cultural insere-se na problemática da democracia cultural como um dos meios ao dispor deste tipo de políticas. Porém, o que interessaria perceber é se a participação em atividades artísticas e culturais, nomeadamente no seio de associações, tem ou não um efeito incrementador dos públicos e de que forma estes se caracterizam.

A definição de públicos não é univariável, nem homogénea. Aliás, a sua riqueza conceptual advém da heterogeneidade da sua composição. Segundo Joana Bernardo, com base na obra Públicos da Cultura (2004), é possível definir públicos da cultura como agentes ativos, críticos e intervenientes que compõem

> uma estrutura dinâmica, não amorfa, capaz de ser sugestionada, provocando a sua participação e interacção com as propostas de obra e espectáculos culturais (...) configurando-se como um conjunto complexo, não estabilizado, atravessado por perturbações internas (Bernardo 2009, 23).

A noção de públicos difere também consoante as características que consideramos legítimas, ou seja, mesmo que assumamos que são todos os potenciais consumidores de bens culturais, existem variáveis que vão sendo consideradas que lhe podem acrescentar significados e, também, transformar o seu sentido. Daí que uma das formas de os definir seja através da elaboração de tipologias que identifiquem quais os perfis sociodemográficos e quais as práticas culturais a eles relacionadas.

No entanto, esta análise centrada exclusivamente nas características individuais dos públicos, para além de já ter sido quase que exaustivamente estudada, pode ser algo limitadora. Ou seja, importa, conforme propõe Firmino da Costa, avançar com uma agenda de investigação que evidencie também os modos de relação de público como um tipo específico de relação social que se estabelece com as instituições e "entre as pessoas singulares com os seus contextos imediatos da acção" (Costa 2004, 131-137).

Desta forma, poderíamos concluir que os públicos da cultura não devem ser tidos como meros receptores de um leque de ofertas culturais e que a sua participação e os seus modos de relação com a cultura têm implicações, abandonando e secularizando "uma vertente nuclear de caracterização dos públicos" (*Ibid.,* 133). Aliás, como defende Teixeira Lopes,

> importa colocar a formação de públicos no centro da democracia cultural. Este conceito implica a destruição sistemática do conceito mítico de público, no singular, espécie de comunidade imaginada ao serviço de uma colectividade de práticas rituais, nomeadamente alicerçada na integração e coesão sociais sob o manto diáfano da ideologia dominante. De igual modo, esta proposta de democracia cultural é incompatível com a noção de utente,

consumidor ou visitante. Impõe-se, por isso, uma sociologia dos usos e dos modos de relação com a cultura, para desocultar a diversidade na mirífica ficção de igualdade patente na concepção singularizada e homogénea de público – uma espécie de suspensão mágica das desigualdades sociais (Lopes 2009b, 35-36).

A relação proposta entre o OUP e a formação de públicos da cultura prende-se não só com o dito anteriormente, relativamente às políticas de democracia cultural, como também à questão das práticas culturais expressivas e criativas, ou seja "a questão da eventual influência do exercício de uma prática amadora sobre as saídas culturais ou, num outro plano, sobre a identificação de entre criadores e públicos" (Santos 2004, 15). Trata-se aqui de "des-sacralizar" a ideia de receção como autónoma da produção cultural, cada vez mais associada a atividades lúdicas, e potenciadora de espaços de socialização, afirmação e formação do gosto (Pinto 2004, 19-29).

Concomitantemente, após a leitura de muitos estudos sobre públicos da cultura, existe uma tendência para a utilização exclusiva dos métodos de análise extensiva, perdendo-se de vista dimensões que poderiam ser aprofundadas através de entrevistas e da observação. Bem evidenciada por Rui Telmo Gomes, esta realidade pode tender para uma simplificação, havendo "também o risco de a análise se esgotar na constatação de dinâmicas estruturais entretanto sobejamente demonstradas. No limite, o risco será o de a análise se circunscrever à repetida constatação de sobredeterminantes estruturais" (Gomes 2004, 32). Desta forma, a relação proposta partiria da consciência desde risco e, embora não fugindo da análise extensiva, teria como objectivo o estudo mais aprofundado de dimensões, não só individuais como coletivas, evidenciando as tais relações com a instituição e interações com outros indivíduos no mesmo contexto conforme explica Firmino da Costa (2004, 131-137).

Assim, o OUP materializa não só um sentimento de comunidade, vinculado por uma herança histórica, como uma função social, onde modelos hierarquizados e hierarquizantes de receção e produção cultural se esbatem e dessacralizam, fazendo dos seus membros agentes ativos numa esfera cultural mais abrangente do que a do próprio Orfeão.

O Orfeão Universitário do Porto participou, por isso, no panorama musical portuense do século XX, tendo contribuído, ainda, para tudo o que podemos considerar as suas reminiscências. Reminiscências presentes naquilo que do Passado se herdou e se preserva e que, de forma nacionalista, continua a exaltar-se. Entre os seus expoentes máximos encontramos os versos de Camões...

... Cantando espalharei por toda a parte
Se a tanto me ajudar o engenho e arte.
Luís de Camões, in *Os Lusíadas*, Canto I, 1-2

Referências bibliográficas

Braga, Teófilo. 1983. *História das Ideias Republicanas em Portugal*. Lisboa: Vega [1a ed.: 1880].

Bragança, José Vicente de. 2004. "As Ordens Honoríficas Portuguesas". *in Museu da Presidência da República*. Lisboa: Museu da P.R. / C.T.T.

Bispo, Alexandre (ed.). 1992. "Canto orfeónico em Portugal segundo Affonso Lopes Vieira: uma conferência de 1916". *Correspondência Musicol*ógica Euro-Brasileira 4 (18). http://www.revista.akademie-brasil-europa.org/CM18-05.htm [acesso a 01/10/2014].

Costa, António Firmino. 1997. "Políticas Culturais - conceitos e perspectivas". *Observatório das Actividades Culturais* 2:10-14.

Costa, António Firmino da. 2004. "Dos públicos da cultura aos modos de relação com a cultura: Algumas questões teóricas e metodológicas para uma agenda de investigação." *in* AAVV. *Públicos da Cultura*, 121-140. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.

Lopes, João Teixeira. 2007. *Da democratização à democracia cultural: uma reflexão sobre políticas culturais e espaço público*. Porto: Profedições.

Lopes, João Teixeira. 2009b. "Da cultura como locomotiva da cidade-empresa a um conceito alternativo de democracia cultural". *Vírus* 7:29-38.

Lopes, João Teixeira. 2009a. "Da democratização da cultura a um conceito e prática alternativos de democracia cultural." *Saber & Educar* 14:1-13.

Marinho, Helena. 2009. "In the Empire's web: the musical journeys to Africa of the Oporto Orfeão". In *Performa '09 - Proceedings of the Conference on Performance Studies*, editado por Helena Marinho, Susana Sardo e Jorge Correia. Aveiro: Universidade de Aveiro. CD-ROM.

Pestana, Maria do Rosário. 2010. "Um ritual de regeneração e transcendência: o canto orfeónico nas primeiras décadas do século XX". *e-cadernos CES* 8:93-107.

Pinto, José Madureira. 2004. "Para uma análise sócio-etnográfica da relação com as obras culturais". In *AAVV. Públicos da Cultura*, 31-41. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.

Gomes, Rui Telmo. 2004. "A distinção banalizada? Perfis sociais dos públicos da cultura", In *AAVV. Públicos da* Cultura, 31-41. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.

Viegas, José Manuel Leite. 1986. "Associativismo e dinâmica cultural". *Sociologia, Problemas e Práticas* 1:103-121.

Tchaikovsky's Violin Concerto in D Major, Op. 35: An analysis of the composer's aspirations

Caitlin R. Johnson[33]
Brigham Young University
crj1227@gmail.com

Abstract: Tchaikovsky's Violin Concerto is a landmark in the genre's evolution. Initially deemed too difficult to play and too transgressive of musical norms, the concerto received vitriolic reviews. The concerto was distinctly Russian, and some criticisms are actually of Russian nationalism, especially the finale's repetitive Russian folk melodies. Between the concerto's genesis and its acceptance as a classic, it was altered to produce the several versions performed today. The edits made by Leopold Auer, contemporary of Tchaikovsky, are the best known. This paper considers how and why Auer edited the concerto to make it less distinctly Russian, and how Auer's less Russian, more Western version gained prominence over Tchaikovsky's original.

Keywords: Tchaikovsky; Violin Concerto; Russian Nationalism

The Concerto's reception

Tchaikovsky dedicated his only violin concerto to virtuoso Leopold Auer, hoping he would perform the premiere. Auer declined the performance opportunity, saying

[33] Caitlin R. Johnson is a violin performance student at Brigham Young University. Her research earned her several grants to study the Tchaikovsky Concerto in Vienna, where the work was premiered. Additionally, she has performed with ensembles in some of the world's prestigious venues, including Beijing's Polytheater and Budapest's Liszt Academy.

that the concerto was too long and its technical demands were not suited to the violin (Schwarz). Instead, Adolf Brodsky performed the premiere in Vienna in 1881, three years after Tchaikovsky wrote the piece. Of the "firestorm of insults," well-known critic Eduard Hanslick's response in the *Neue freie Presse* was especially savage (Wiley):

> For a while it proceeds soberly, musically, and not mindlessly, but soon vulgarity gains the upper hand and dominates until the end of the first movement. The violin is no longer played: it is tugged about, torn, beaten black and blue […] The Adagio is well on the way to reconciling us and winning us over when, all too soon, it breaks off to make way for a finale that transports us to the brutal and wretched jollity of a Russian church festival. We see a host of gross and savage faces, hear crude curses, and smell the booze. In the course of a discussion of obscene illustrations, Friedrich Vischer [the nineteenth-century aesthetician] once maintained that there were pictures whose stink one could see. Tchaikovsky's Violin Concerto confronts us for the first time with the hideous idea that there may be musical compositions whose stink one can hear (Steinberg 1998, 487).

Composing the concerto had been cathartic for Tchaikovsky, who wrote it as he was rebuilding himself after his failed marriage. He had great aspirations for the piece and was deeply disappointed at its reception.

Tchaikovsky's national identity: Russian or Western?

Tchaikovsky's national identity—his native country and his musical style—certainly played a role in the concerto's composition and reception. Hanslick's review of the concerto, especially his assessment of the finale, gives the impression that Tchaikovsky's work is conspicuously Russian. However, labeling Tchaikovsky's music as solely Russian or Western is difficult because his composing style was caught between the two worlds. Perhaps when contrasted with the works of Brahms, whom Tchaikovsky hated, Tchaikovsky's music seems less Western and more Russian. Hanslick's sour review of Tchaikovsky's Violin Concerto may have been colored by a close friendship with Brahms. In fact, Hanslick vocally opposed the works of composers outside the Brahmsian style (Auer 1925, 133). Hanslick was not alone is praising Brahms; Auer, too, championed his music (Schwarz 1983, 417).

Many of Tchaikovsky's contemporaries rejected his music as Russian. Composer Alfred Bruneau influenced the French opinion of Tchaikovsky with this evaluation: "Devoid of the Russian character that pleases and attracts us in the music of the New Slavic school, developed to hollow and empty excess in a bloated and faceless

style, his works astonish without overly interesting us" (Bruneau 1903, 27-28). Indeed, Tchaikovsky did not belong to the "New Slavic school." He was not a member of "The Five," also called "The Mighty Handful," nor did he adhere to the group's ideals. The Five, comprising Balakirev, Borodin, Cui, Mussorgsky, and Rimsky-Korsakov, strove to create a Russian school of composition by combining musical nationalism and progress (Norris and Frolova-Walker). Cui wrote:

> Tchaikovsky, too, is far from being a partisan of the neo-Russian school; he might be more correctly described as its enemy; yet he has been unable to escape its influence, which has left visible traces in his lyric works. What is a misfortune in his case, is his inability to become an out and out adherent of either the one or the other party (*cit. in* Auer 1923, 219).

It seems that Tchaikovsky could not win. Hanslick and his colleagues in Vienna condemned Tchaikovsky's work as too Russian, and Tchaikovsky's fellow Russian musicians called him an enemy of real Russian music (Knapp 2003, 230-231).

Despite what his contemporaries said, Tchaikovsky loved Russian folk music and composed with it. He described the Russian elements in the violin concerto:

> So far as the Russian element in general is concerned in my music, i.e. the melodic and harmonic devices akin to folk-song, this occurs because I grew up in the wilds and was steeped from my earliest childhood in the indescribable beauty of Russian folk music with all its special characteristics, because I am passionately fond of the Russian element in all its manifestations, because, to put it briefly, I am a *Russian* in the fullest sense of the word (*cit. in* Orlova 1999, 114-115).

The difference between Tchaikovsky's use of Russian elements and that of The Mighty Handful was the method of incorporation. "What probably annoys the anti-Tchaikovskians is that he often developed such [Russian] material in symphonic ways they regarded as German and academic instead of merely exhibiting it in picturesque settings that left it unsophisticated" (Blom 1946, 56). Musicologist Raymond Knapp classifies Tchaikovsky as a "Russian nationalist working within Germanic forms" (Knapp 2003, 234). Knapp calls Tchaikovsky's relationship with the intersection of two different musical traditions "troubled" and "conflicted" (Knapp 2003, 197). Scholar Richard Taruskin characterizes Tchaikovsky's relationship with Russian nationalism more favorably, writing that Tchaikovsky's style was "instantly recognizable as indigenous by Russians, but accessible to Westerners as 'universal'". Tchaikovsky drew from "the music of the Europeanized urban class to which the composer himself belonged" (Taruskin 1997, 52). He was imbued by his Russian essence but not bound by it.

Musicologist Leon Botstein says that although Tchaikovsky's fellow Russians severely disparaged him for "looking to the West while so many other Russians were turning eastward", Tchaikovsky became the common ground (Olin 2002). He operated within two musical worlds, though he did not belong entirely to either. Rosa Newmarch, a Tchaikovsky scholar of the early 20th century, summarized the issue of Tchaikovsky's nationalism best: "The reader must not expect a verdict upon this question; because it is a case in which both parties are distinctly right" (Newmarch 1908, 254).

Edits to the Concerto: The performer's dilemma

In addition to Tchaikovsky's national composing style, another polarizing issue is the multiple versions of the violin concerto. Auer later championed the concerto, but he first made substantial edits that he justified as more idiomatic to the violin. The Auer edition became the performance standard for much of the 20th century. Fritz Kreisler, the Austrian virtuoso, created the other notable version of Tchaikovsky's Violin Concerto, though it has become obsolete. Why did Auer's version thrive while Kreisler's faded into obscurity? Kreisler was solely a performer and did not teach his version of the concerto to students as Auer did. Kreisler said, "I did it more for my own use than for any other reason" (*cit. in* Applebaum 1972, 105). Auer, on the other hand, was a professor for fifty years at the St. Petersburg Conservatory, where he taught his version of the Tchaikovsky concerto to his students (Schwarz)—Elman, Zimbalist, Heifetz, and others (Schwarz 1983, 416-417)—who concertized worldwide. In the late 20th century, Boris Schwarz wrote that Auer's influence on the Russian violin school "is reflected through today, several generations removed" (Schwarz 1983, 419). Auer's version of the concerto is one way that his legacy is still felt.

Performers today must decide whether to play Tchaikovsky's original concerto, Auer's edited version, or some combination. Auer's most significant change is thirteen cuts in the finale, which performers should consider as a set. Taking only some cuts would create a patchy performance, confusing to audiences familiar with the movement. Auer wrote, "If the soloist is to play it with orchestra accompaniment he should have his own orchestra parts and an orchestra score, in which the cuts have been exactly entered, or else he should play in accordance with the original, making no cuts" (Auer 1925, 137). Here, Auer also acknowledged the possibility of playing Tchaikovsky's original. Performers should consider Auer's reasons for making cuts and the results of these changes. Two such reasons are that Auer questioned the concerto's worth

and that he made cuts as a matter of personal taste. One result is that the cuts make the concerto less distinctly Russian. With the goal of an informed, cohesive performance in line with Tchaikovsky's vision for the concerto, the following sections discuss these three considerations.

A question of "intrinsic worth"

Auer wrote two contradictory accounts of his first encounter with Tchaikovsky's concerto and his reasons for editing it. In 1912, he wrote to the *Musical Courier*, "My delay in bringing the concerto before the public was partly due to this doubt in my mind as to its intrinsic worth". The other part was that Auer thought some of the concerto was not suited to the character of the violin and would not sound how Tchaikovsky intended (Steinberg 1998, 485). In 1923, he wrote in *My Long Life in Music* that the concerto had "great intrinsic value", though he felt it needed revision (Auer 1923, 209). The later statement sounds "less defensive, less patronizing, and there is no hint of suppressed pleasure in the account of the bad reception of the concerto in Vienna" (Steinberg 1998, 486). Perhaps Auer's recollections dimmed with time, or perhaps he knowingly changed his account.

Auer wrote, somewhat defensively, "I have—*with Tschaikovsky's consent and approval*—deleted a few repetitions" (Auer 1925, 137). However, Tchaikovsky's diary does not record that Tchaikovsky gave Auer permission to make cuts. Within this context, Auer's cuts undermine Tchaikovsky's authority and experience as a composer. The edits become "overt yet silent markers of Tchaikovsky's failure" (Knapp 2003, 232). Taking the cuts in performance today, then, can be seen as supporting Auer's initial judgment that the concerto lacks "intrinsic worth".

Some violinists may want to honor Tchaikovsky by playing his original concerto. Knapp states that performing Tchaikovsky's original with lackluster commitment may actually reinforce the idea that Tchaikovsky's grasp of Germanic forms was not sound. Such a rendering of the uncut version compromises the heroic persona of the concert violinist and results in an awkward performance:

> It is surely more honest, and more considerate of the performer, the audience, and the composer's reputation alike, to leave the traditional cuts in place […or at least render] an uncut performance that communicates enjoyment rather than embarrassment […] a performance that progressively relishes, rather than impatiently endures or eliminates the […] indulgence in these diversions that Tchaikovsky insists on before the music is allowed to push forward (Knapp 2003, 232-233).

Regardless of whether performers agree with Knapp's description of the uncut concerto having "diversions" that impede the music's progress, violinists should make deliberate decisions and commit to giving an energetic performance.

A matter of personal taste

Auer said that the concerto, even if played perfectly as written, would not sound as Tchaikovsky hoped. In discussing a particular edit, Knapp suggests in blunter terms one of Auer's possible reasons for making changes: "More likely, he simply found the passage ugly" (Knapp 2003, 222-224). This assessment underscores Auer's personal preferences in editing the concerto. Ultimately, Auer's cuts are a realization of what he thought was better suited to the violin and are a reflection of his personal taste. The individual taste of performers today, too, should play a role in which version they play. This idea is further evidenced by the successful modern performances of the original and the edited versions.

Auer said his ideas on interpreting the classics were not "ironclad rules" or "uncontrovertible laws" but rather were tentative suggestions. "Tradition is all too often only the dead letter of the law of musical beauty and not its living spirit" (Auer 1925, ix). Accordingly, Auer's edits can be seen as his personal interpretation of a master work. Schwarz subscribed to this concept and found Auer's cuts "none very good or necessary" (Schwarz 1983, 417). Though Auer's version has been the standard, performers are not obligated to play his version.

Another question violinists should ask themselves is if one best version of the concerto is even possible. The individuality of the performer and the circumstances of the performance are some factors that may affect finding one best version. Auer highlighted the importance of a performer taking individual responsibility for interpretation:

> In my opinion the question of musical style is one that can be considered only from a purely individual standpoint: it is not possible to determine *exactly* how the Beethoven Concerto or the Bach Chaconne should be played. A hundred years ago and two hundred years ago people played, and heard with other ears than those of our own twentieth century, the age of the telephone and the radio (Auer 1925, vi).

In today's age of easily accessible digital recordings, audiences have heard Tchaikovsky's original concerto, Auer's edited version, and combinations of both. In the spirit of Auer's words on style, performers should consider their performance venue and the audience's experience with the concerto when searching for their best version.

The abridged Finale—and Russian character

Of the concerto's three movements, the finale is especially Russian. A rondo with "Slavonic verve" (Wiley), the finale has at least five rustic elements that make it distinctly Russian:

1. The drone-like accompaniment
2. The initial theme on the G-string, which gives the music "a deep, resonant, slightly gritty sound" (Greenberg 2000, 24-25)
3. A tempo that gets faster and faster, "as in any good country dance" (*Ibid.*)
4. "A lyric folk-like melody" (*Ibid.*)
5. "Thematic, repetitive loops" (Hepokoski 2002, 442).

These five elements struck Hanslick's delicate nose as uncivilized (Steinberg 1998, 488). However, Tchaikovsky's use of folk elements from his native land was not at all out of the ordinary:

> Chaikovsky is unpacking the popular ethnic tone found so often in concerto finales: a hornpipe in Handel's Concerto Grosso in B-flat, Opus 6 No. 11, a mazurka in Chopin's F-minor Concerto, echoes of Russian folk-dances called *naigrïshi*, of the kind popularized by Glinka's orchestral fantasia *Kamarinskaya*, in this work of his own […] Hanslick knew perfectly well that his much-admired Brahms wrote finales with an explicit ethnic accent. Brahms furnished his First Piano Concerto and his Violin Concerto with Hungarian finales, neither of which drops so much as a hint of reflection or irony (Kerman 1999, 57).

Thus, Hanslick's objection seems to be more with Russian nationalism in music, specifically with Russian folk music, than with other ethnic tones.

Whether or not Auer held the same opinion of Russian folk music is not clear, though he did write that Hanslick's venomous review was unprofessional (Auer 1923, 210). Auer asserted that Tchaikovsky was "fundamentally and essentially Slavic" and was regarded "as a really national composer" (Auer 1923, 287-288). On the other hand, Auer's cuts in the finale detract from the movement's Russianness by eliminating some repetitions. Whether lessening the concerto's distinctly Russian character in this way was one of Auer's intentions or was an effect of his edits is speculation. In this context, taking Auer's cuts highlights Tchaikovsky's position in no man's land between the Russian and Western schools.

On the other hand, an argument in favor of taking Auer's cuts is Tchaikovsky's self-acknowledged weakness of form, especially too many repetitions (Knapp 2003, 230-231). Nathan Milstein, a Russian virtuoso and one of Auer's "remarkable progeny" (Steinberg 1998, 486), described the cuts: "Auer made certain very reasonable

cuts. The main one was twelve measures in the third movement. Tchaikovsky has a short refrain repeated seven times there. If you're listening to a recording, you might think it was stuck" (Milstein and Volkov 1991, 215). Knapp agrees that Auer's cuts "result in a tighter, faster-moving structure" (Knapp 2003, 222).

Depending on the performance, violinists may want a faster-moving finale, though they should acknowledge that a succinct finale may not have been Tchaikovsky's goal. Furthermore, violinists should consider how taking or not taking Auer's cuts affects the audience's perception of Tchaikovsky. Performers can portray Tchaikovsky as a long-winded Russian composer or as a great admirer of his homeland's folk music.

The performer's choice today

To determine which version of the concerto to perform, violinists should merge an understanding of the historical context with their own personal, modern perspective. Performers accomplish this goal by considering the concerto's inherent value, their own musical preferences, and the piece's relationship with Russian nationalism. Such an approach will help performers and audiences appreciate this masterpiece, even though the concerto and composer did not initially experience this positive reception. Despite the concerto's rocky start, Auer's words hold true today: "The great Russian composer's Concerto in D major has held its own in all the concert halls of the cultured world" (Auer 1925, 133-134).

References

Applebaum, Samuel, and Sada Applebaum. 1972. *The Way They Play: Book I.* Neptune City, NJ: Paganiniana Publications, Inc.

Auer, Leopold. 1923. *My Long Life in Music*. New York: Frederick A. Stokes Company.

Auer, Leopold. 1925. *Violin Master Works and their Interpretation*. New York: Carl Fischer, Inc.

Blom, Eric. 1946. "Works for Solo Instrument and Orchestra." In *The Music of Tchaikovsky*, edited by Gerald Abraham, 47-73. New York: W.W. Norton & Company, Inc.

Bruneau, Alfred. 1903. *Musiques de Russie et musiciens de France*. Paris: Bibliothèque Charpentier.

Greenberg, Robert. 2000. *Great Masters: Tchaikovsky—His Life and Music*. Chantilly, Virginia: The Teaching Company.

Hepokoski, James. 2002. "Beethoven reception: The symphonic tradition." In *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, edited by Jim Samson, 424-459. Cambridge: Cambridge University Press.

Kerman, Joseph. 1999. *Concerto Conversations*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Knapp, Raymond. 2003. “Passing—and Failing—in Late-Nineteenth-Century Russia; or Why We Should Care about the Cuts in Tchaikovsky’s Violin Concerto.” *University of California Press*, 26 (3):195-234.

Milstein, Nathan, and Solomon Volkov. 1991. *From Russia to the West: The Musical Memoirs and Reminisces of Nathan Milstein*. New York: Limelight Editions.

Newmarch, Rosa. 1908. *Tchaikovsky: His Life and Works*, edited by Edwin Evans, Sr. London: William Reeves.

Norris, Geoffrey and Marina Frolova-Walker. “Five, The.” *Oxford Music Online*. Accessed 09/08/2014. http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e2561.

Olin, Dirk. 2002. “Tchaikovsky.” *New York Times.* Accessed 09/08/2014. http://www.nytimes.com/2002/12/08/magazine/08CRASH.html.

Orlova, Alexandra. 1999. *Tchaikovsky: A Self-Portrait*. Translated by R. M. Davison. Oxford: Oxford University Press.

Schwarz, Boris. “Auer, Leopold.” *Grove Music Online*. Accessed 09/08/2014. http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01503.

———. 1983. *Great Masters of the Violin: From Corelli and Vivaldi to Stern, Zukerman and Perlman*. New York: Simon and Schuster.

Steinberg, Michael. 1998. *The Concerto: A Listener’s Guide*. New York: Oxford University Press.

Taruskin, Richard. 1997. “P. I. Chaikovsky and the Ghetto.” In *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*, 48-60. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Wiley, Roland John. “Tchaikovsky, Pyotr Il′yich.” *Grove Music Online*. Accessed 09/08/2014. http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51766pg4.

"The King's Speech": Loyalty and dissent in contemporary Swazi bow music

Cara L. Stacey[34]
University of Cape Town, School of Oriental
and African Studies, University of London
cara.stacey@gmail.com

Abstract: This paper investigates how the *makhoyane,* a gourd-resonated musical bow, and its music interact with the greater Swazi national cultural imaginary. Since David Rycroft's study of Swazi bow music in the 1960s and 1970s, musical bows have almost disappeared in Swaziland, played now by a handful of elderly people. In 2013, King Mswati III called for the nation to compose new songs and in response, makhoyane-player Bhemani Magagula created a song that documents a controversial mass eviction ordered by the political elite. This song, and other compositions like it, engages loyalty and dissatisfaction, complicating our understanding of makhoyane players as uncritical of the status quo. Through this music, the paper investigates current dialectics between individual notions of innovation and musical memory, and a homogenised national "Swazi culture".

Keywords: Swaziland; Musical bows; Makhoyane; Dissent.

An introduction

In May 2013, King Mswati III of Swaziland (a small southern African country) made a statement at the Engabezweni Royal Residence encouraging the *majaha*, the

[34] Cara Stacey holds a Masters in musicology from Edinburgh University. In 2012 Cara completed her MMus in musical performance at the SOAS, University of London, specialising in Southern African singing and bow music. She is currently an ethnomusicology PhD candidate at the University of Cape Town and a member of the Archive and Public Culture Research Initiative (UCT).

national male regiments, to compose new "traditional" songs or *imigubho*. Every Swazi man belongs to an age-regiment and through this, is patriotically bound to the King in war and tribute labour. As part of the King's national address, this "royal command" was directed at approximately five hundred regiments, after they had finished harvesting the royal fields. One of the two national newspapers, the Swazi Times quoted the King as saying: "Kufuneka imigubho leyitawuhambisana nalaw' makhosi lakhona majaha" (It is incumbent upon you to compose new songs for the present king) (Dlamini 2013).

The King encouraged all the young men present and the nation at large to create newly-composed songs and not to "rehash" or rearrange older compositions written for former kings. In this eighteen minute speech, he went on to tell the *majaha* (regiments) present that they should not "be seen as failures". "I expect some of you to use your talent by composing such songs and the manner in which they should be danced," he said through an appointed speaker (*Ibid.*). The speech, which also dealt with the importance of food production in the country, was followed by the King presenting the warriors with a number of cattle to be slaughtered, as is customary.

In a country where a homogenous national culture is reinforced through large mass-participatory events, such as the Umhlanga ("reed dance") and Incwala ("first fruits" festival), the state in Swaziland has a complex and mercurial appreciation of songs and so-called "traditional" music in the country. However, there is no evidence to show that any King of Swaziland has ever before felt the need to direct musicians to compose more "original" music, though it is reasonable to assume that Mswati's concern was less to do with originality and the vibrancy of musical traditions in Swaziland than the fact these songs would be written specifically for him.

This regal statement highlights two themes in the musical life of Swaziland that I will explore in this paper. Firstly, I examine the politics of art and culture with regards to Swazi nationalism, which is founded on images of and an allegiance to the Mswati monarchy. Secondly, I investigate how individual musicians, and one elderly musical bow player in particular, use the musical construct of tradition as a means to contest the terms of that homogenising hegemony. The following reflections are based on my doctoral research and recent fieldwork in Swaziland.

The Politics of Culture in Swaziland

Contemporary Swaziland is a small landlocked country of approximately 1.2 million people, surrounded by South Africa and Mozambique. The modern state of Swaziland was founded in the eighteenth century when numerous independent

chiefdoms and kingdoms were incorporated into the Ngwane kingdom, under King Mswati I. A crucial but small country, Swaziland's central location in the region means that its history has engaged more or less continuously with virtually every other chiefdom or state in the southeast African region, "serving as a prism through which all regional trends and processes have been refracted" (Bonner 1982, 3).

By the 1890s, Swaziland had made the transition from a relatively self-sufficient society to one heavily dependent on wage labour and imports (Crush 1987, 5). Along with Botswana and Lesotho, Swaziland became a British Protectorate in 1902 and through much of the twentieth-century was perceived as a labour reservoir for South African industry (Davies, O'Meara, and Dlamini 1985, 1-2). Despite the increasing constrictions under the British protectorateship, the Swazi monarchy continued to wield power.

Swaziland gained independence from Britain in 1968. In preparation for this, the then-Paramount Chief (King) Sobhuza II formed the Imbokodvo National Movement in order to compete with other political parties in pre-independence elections (*Ibid*., 6). With firm support, the King's political party succeeded and Swaziland became a constitutional monarchy with a prime minister and parliament (*Ibid*., 9). In 1973, due to disruptions involving the King's refusal to accept opposition parliamentarians, Sobhuza II called a state of emergency and dissolved all political parties. The "King's Coup", as this event became known, meant that all legislative, executive and administrative powers fell under the control of the King. The Westminster-style parliament of the previous years was proclaimed as "un-Swazi" (*Ibid*., 46). King Sobhuza II ruled by decree from 1973 until 1978 and in 1978, he brought in a new constitution reliant on his favoured Tinkhundla system: a system of leadership based on regional councils of elders (*Ibid*. 47). When Sobhuza II died in 1982, his young son Mswati III inherited the throne (Levin 2001, 145).

Swaziland's current political system has been described as a "dual monarchy" in which power is shared by the hereditary king or *Ingwenyama* (Lion) and the queen mother or *Indlovukati* (Lady Elephant), but the past decades have seen further public power and influence transferred onto King Mswati III alone. His growing authoritarianism, and the lavish lifestyle of his family and the royal elite in Swaziland have been called into question by broader society and neighbouring countries. The recent conduct of the Swazi government demonstrates not only the actions of an increasingly paranoid state, with growing police brutality, but also the increasing dissatisfaction of civil society. Within this climate of civil unrest, the ruling elite have placed greater importance on a unified Swazi national imaginary, engaging enacted cultural mechanisms based on a nostalgic image of a rural Swazi life to reinforce this portrayal.

How the arts participate in political culture

The dissemination of the Swazi nationalist imaginary, whether by the media (Siswati and English language national radio stations, print media, and Swazi TV), or mass cultural performances, has historically involved the Royal family and its connections. This remains the case today, though the rising number of cultural competitions (the National Arts and Culture Awards, Miss Cultural Heritage), trade shows, and the activities of the Swaziland National Arts and Culture Council also contribute in this regard. The writings of MacMillan (1985) and Levin (2001) show that the Royal house played guardian over the country's "customs" and important scholars such as Hilda Kuper (1968), and David Rycroft (through the 1950s until the 1980s) were only granted access to information about "Swazi culture" through princely and other royal "informants". Thus, the academic voice and the work of oral history have been strongly mediated through the government and leaders of Swaziland, who have presided over information access.

However, today the channels through which these messages are being disseminated have diversified. As society moves further away from the elders in the villages who act as oral historians, the urban portrait of "Swazi tradition" is circulated through traditional and social media, hearsay, education, historical and, most especially, enacted texts such as the annual *Incwala* "first fruits" or kingship ceremony. As we move further into the twenty-first-century, the enacted texts (music festivals, the rap videos of Princess S'khanyiso, the touristy "Mantenga Cultural Village") take on new roles as authoritative texts and co-exist (sometimes incongruously) with the diverse and cosmopolitan realities of ordinary citizens. This complexity is multiplied when online outlets also provide a platform for voices of political dissent (the twitter handle "@ Swazileaks", various Swazi Solidarity movement websites). So a dichotomy emerges between an increasingly calcified image of a national "Swazi culture", and a myriad of divergent political and cultural voices, as change moves through the country.

It is from this place that King Mswati calls the regiments to compose their new songs and not to merely write new lyrics for old melodies. And it is in response to this that many "traditional" musicians hear a call to arms, and craft new songs on their instruments.

Kucamba: Individual engagement with national culture

Mkhulu Bhemani Magagula is an elderly musician who plays the makhoyane musical bow, a gourd-resonated single string musical bow characteristically performed by men and women as a self-delectational instrument. The makhoyane serves as a

solo accompanying instrument whilst the player sings poetic songs about life, love, and loss. Described by ethnomusicologist David Rycroft as one of the "classical" musical instruments of Swaziland, the makhoyane is rarely heard today, with fewer than twenty remaining active performers (Rycroft 1979, 169). These musicians are largely based in the rural areas of Swaziland and in all but two cases, are elderly and economically marginalised.

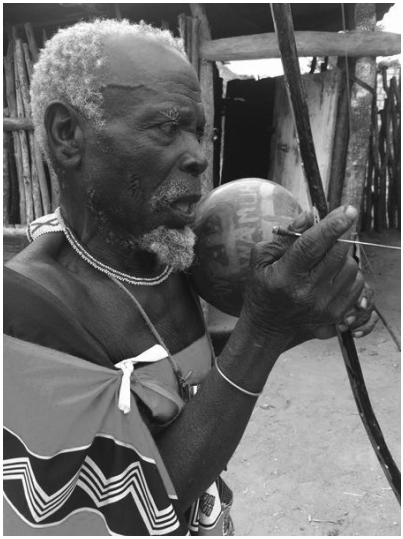


Figure 1. Mkhulu Bhemani Magagula playing his makhoyane at Ebuhleni.

Mkhulu Bhemani Magagula assumed the nickname "Gezi" in his earlier days, which in English means "electricity" or "fire". He told me that his musical prowess was such that when he played, onlookers used to call out: "Shisa Gezi, shisa!" ("Burn electricity, burn/ burn them up!") (interview, 7/08/2014). Now he is close to his nineties and a widower. He lives alone on his assigned land, growing a few vegetables, and playing makhoyane to himself in the evenings. When I initially approached him in April this year (2014), Magagula had not performed in public for many years. Despite this, at the beginning of the year, Magagula was given a lifetime achievement award from the Swaziland National Arts and Culture Council (SNCAC) for his contribution to the performing arts. By May, his award money had still not arrived and was rumoured to have been "eaten". After some investigation, the money mysteriously appeared again.

Magagula speaks about organising the young men in his area into a performing Sibhaca dance group when he was a teenager, and learning numerous instruments over the course of his long life. Decades ago, he was recorded playing the makhoyane by Edward Mthethwa and Gideon Dlamini of Swazi Radio and the sounds of his bow bring in the hourly news broadcasts on the Siswati radio channel to this day (though very few people know who is playing). In this sense, the Swaziland National Council of Arts and Culture and those who know him recognise Magagula as an important musician, but he hardly ever performs in public. And yet, he, like many other citizens of his generation, is outwardly a supporter of the monarchy and a representative of "Swazi culture". Magagula lives in dire poverty and is simultaneously a supposed "cultural treasure" of the nation. Though the rhetoric supplied by government and ministerial channels values artists such as Magagula, he is relatively unknown to the rest of the country.

After the King's speech was reported on Swazi Radio and in the print media, numerous musicians not present on the day came to know about the King's request for new *imigubho* or regimental songs. Though this was aimed at the regiments and their particular ceremonial polyphonic vocal music, numerous instrumentalists took heed and began to compose new songs. Mkhulu Magagula was one such musician and the song below is a recent creation of his inspired by this call. In the Siswati language, "kucamba" is the verb that describes composing something new, innovating, or coming up with a new solution. In the following song, we can read the numerous ways that Mkhulu Magagula engages the old in the new in his music.

Siswati lyrics	**Translation**
Unenkinga-nkinga-nkinga-nkinga-nkinga, Nkinga enyakatfo	You have a problem, problem, problem in the North
Unenkinga-nkinga-nkinga-nkinga-nkinga, Nkinga enyakatfo	You have a problem, problem, problem in the North
Hekele, baba nomake	Hekele, mother and father.
Whop! Ngiyakhala kaNgwane. Whop! Ngiyakhala kaNgwane.	Whop! I am crying, Swaziland. Whop! I am crying, Swaziland
Balwa tibhunu kamKhweli, Nkosi Bayalwa tibhunu kamKhweli babe	They are being fought with bottoms, at Mkhweli, Lord. They are fighting with bottoms, at Mkhweli, father.
Nkosi bayibulele kamKhweli, ha!	They are killing the chief/King at Mkhweli.
BakaMaguga balwa tibhunu bomake	Those of the Maguga family are being fought with bottoms, mothers.

Figure 2. Lyrics and translation for Bhemani Magagula's untitled song.

This song describes a notorious incident in an area known as KaMkhweli where there was a dispute regarding communal land rights and a large commercial farming enterprise. In the year 2000, the two traditional chiefs of the Macetjeni and KaMkhweli areas were forcefully evicted by security forces, along with their two hundred followers. Prince Maguga (a relative of King Mswati III) had laid claim to the land in this region and so ordered the removal of all inhabitants under cover of darkness. After this violent event, the King, Police Commissioner and armed forces refused to allow the communities to return to their homes, and ignored the numerous court orders that advised their return. This led to the King's controversial and contested decree of 2001 which rendered all ministers and public officers immune to legal recrimination.

In Mkhulu Magagula's retelling of this unhappy episode in recent Swazi history, he highlights a particular event where citizens of the area voiced their dissatisfaction with Prince Maguga's actions. As a method of demonstrating their disapproval, the women of the area went to his house, lifted their skirts and exposed their naked bottoms to him. This is not an uncommon way to demonstrate protest in Swaziland particularly when there is no further recourse for political dissent. Though there is a comical aspect to this larger story, the tale ends darkly as the Prince died soon after this incident. Magagula's song warns that when women show their bottoms to you, you will be destroyed. The underlying message is that though the community was weak and poverty-stricken, its constituents were able to curse their leader when he had misbehaved, in an act of unexpected citizens' power.

In this musical case study, we hear a song similar in structure to many others by Magagula and other makhoyane players. The melodic accompaniment provided by the makhoyane is cyclical, with a treble recurring overtone melody that supports and answers the vocal material. Magagula uses repeated phrases to ground his story-telling and to return to themes, for example the phrases: "Unenkina -nkina -nkina -nkina -nkina -nkina -nkina eNyamkatfo" (There are problems at in the North), and "Hekele babe nomake" (an exclamation followed by "father and mother"). In his constant reference to "babe" ("father"), he is paying homage to his ancestors and perhaps even reporting events back to them. Magagula uses the characteristic *sibongo* spoken passages to encourage and direct his listeners: "Khala makhoyane! Sihambe eMbabane! Khuluma mantombazana!" (Sing/play makhoyane! We go to Mbabane! Speak, young women!). Though Magagula, in the complete song, hints at numerous stories from different areas, his overall theme is a lament of the hardships found across Swaziland. In this song, Magagula has used the common compositional technique of reflecting on one's surrounding happenings, and performing one's reflections through short, abstracted, poetic (and often repeated) lyrics but it is the heated lyrical content of the song that is surprising.

This particular story of land dispossession in the Mkhweli area is remembered by many as a turning point in uncontested loyalty to the King, particularly in the rural areas. Other low-level chiefs feared for their safety and security, and many were distressed by the disingenuous way in which the royals behaved. So in 2014, Mkhulu Bhemani responds to the King's call for new songs, by composing one that highlights and reminds listeners of this historic event and the power that an act of women's resistance can have on an important political figure. In another of Magagula's new compositions, he laments his treatment at a national clinic (the nurses tell him to go home and die, as the pills are for the young people). His compositions reflect his everyday realities, but also serve to document events of local and national importance. Without overtly expressing political sentiment, Mkhulu Magagula is reminding us that support for the monarchy is not uniform, or unconditional. As his lyrics remind us: "Uyakhala kaNgwane" (The Swazis are lamenting/complaining).

In his discussion of politics and resistance in Congolese popular music, Bob White identifies five strategies used by musicians in Kinshasa to "communicate with people in power" (White 2014, 132). He terms these: indifference, overt resistance, derision, indirect discourse, and praise. Amongst so-called "traditional" musicians in rural Swaziland, the tools used most commonly would be indirect discourse, and praise, but I argue that there are complex combinations of simultaneous loyalty and dissatisfaction between these two markers. Whilst Mkhulu Bhemani is outwardly a supporter of the King, his songs use evocative, humorous and poetic lyrics to show how even the most marginalised can engage their citizenship. In response to the King's anxiety, artists are encouraged to invigorate their traditions by composing new material. In doing this, a sense of community and "Swazi-ness" inspires musicians to draw on local stories for song lyrics, and these inevitably contain the moments of frustration, and resistance witnessed by most in contemporary Swaziland.

Conclusion

To conclude, the King's Engabezweni speech calling for new songs to be composed was an intervention in the cultural life of Swaziland by those in power. His request was seen as a "call to arms" for many musicians in the country and in the quest to be innovative, makhoyane players have responded by composing new songs. At a relative remove from the inner workings of this type of music, the King perhaps didn't anticipate that musicians like Bhemani Magagula would create new songs, and in the manner they always have: mediating local happenings, as an oral archive of local stories and events. The broader cultural imaginary determined and encouraged by

the royal elite, in the face of the King's declining popularity, is complicated by these individual acts of cultural citizenship. In the case of Magagula's kaMkhweli song, it highlights past moments of resistance within the context of current dissatisfaction.

References

Bonner, Philip. 1983. *Kings, Commoners and Concessionaires: The Evolution and Dissolution of the Nineteenth-century Swazi State*. Cambridge: Cambridge University Press.

Crush, Jonathan. 1987. *The Struggle for Swazi Labour: 1890-1920*. Montreal: McGill-Queen's University Press.

Davies, Robert H., Dan O'Meara, and Sipho Dlamini. 1985. *The Kingdom of Swaziland: A Profile*. First. London: Zed Books Ltd.

Dlamini, Senzo. 2013. "King Urges Regiments to Compose New Songs." Accessed 15/8/2014. http://www.times.co.sz/news/87571-king-urges-regiments-to-compose-new-songs.html.

Kuper, Hilda. 1968. "Celebration of Growth and Kingship: Incwala in Swaziland." *African Arts 1* 3:56-59, 90.

Levin, Richard. 2001. *When the Sleeping Grass Awakens*. Johannesburg: Witwatersrand University Press.

MacMillan, Hugh. 1985. "Swaziland: Decolonisation and the Triumph of 'Tradition'." *The Journal of Modern African Studies* 23 (4):643-66.

Rycroft, David. 1979. *Say it in SiSwati*. Mbabane: Websters.

White, Bob. "Singing the Praises of Power." In *The Acoustic City*, edited by Matthew Gandy., B. J. Nilsen, 131-135. Berlin: Jovis.

Recordings and interviews

Bhemani Magagula, "kaMkhweli song". Recorded at Ebuhleni on 6/05/2014 by Cara Stacey. Translations by Vusi Sibandze, Anne Smyth, Cara Stacey.

Interview: Bhemani Magagula (Ebuhleni, Swaziland) on 7/08/2014.

Singing the Lord's Song in a foreign land: Verdi's *Va', pensiero* for the Istrian exiles

Chiara Bertoglio[35]
University of Rome Tor Vergata
chiara@chiarabertoglio.com

Abstract: The ethnopolitical history of Istria and Dalmatia, and especially the violence following World War II, produced the ethnic cleansing of the Italian majority of their inhabitants. While many were killed in the sinkholes, some 350,000 had to flee to Italy and to other regions of the world. Within this framework of diaspora, the collective identity of the exiles is constituted and built by their (mostly spontaneous) choral singing of Verdi's *Va', pensiero* (from *Nabucco*), which represents their deepest feelings and their common memory. The paper presents the results of a survey among the Istrian exiles, showing the manifold anthropological values of this phenomenon, as well as episodes of cultural appropriation and creative reinterpretations made by the exiles. Their singing thus acquires several symbolic values, and it lightens and gives a meaning to their grief for having lost both their past and their land.

Keywords: Istria; Verdi; Singing; 20th century; Choir

Within the borders of Istria, a peninsula partially surrounded by the Adriatic Sea, a whole micro-cosmos of culture, history, nature and languages can be found. Its links with Italy and its culture are testified by the continuous and overwhelming presence

[35] Chiara Bertoglio (*1983) has obtained a PhD in Music Performance Practice at the University of Birmingham, and presently teaches at the University of Rome Tor Vergata - Scuola IAD. She is also a concert pianist and piano teacher at the Accademia Perosi in Biella. Website: www.chairabertoglio.com.

of relics, from those of the Roman era to the important influence of the Republic of Venice. Though for centuries the most commonly spoken language among its inhabitants was Italian (or rather an Italic dialect similar to that of Venice), the ethnical and linguistic components of the Istrian population were numerous, and varied both in time and among the different zones of the land. The resulting cultural mosaic represented a unique and fascinating example of pacific cohabitation among different socio-linguistic components, and enriched Istria, its culture, its art, its history and even its gastronomy with an amazing plurality.

This situation was generally maintained and protected during the Austro-Hungarian domination (starting from 1797): those years were often looked back on with nostalgia by the elder population, who could remember the wealth, splendour and cultural vivacity of the Austrian years[36].

Notwithstanding this, and similarly to what happened in many other regions of today's Northern Italy, the Italian-speaking majority of the population was increasingly eager to be united with the Kingdom of Italy, established in 1861. Thus, with the Italian victory over Austria in World War I, Istria and several other territories officially became part of Italy, to which most of their inhabitants felt they already belonged in spirit.

Unfortunately, it took very little time, after 1918, for Fascism to rise in Italy. And – as is well known – Fascism was intolerant of plurality and diversity. Thus, both in Istria and in other zones where linguistic and ethnic minorities were present, an aggressive policy of "Italianisation" was enacted: family names and place names were changed, and several episodes of violence were recorded (though in Istria these were remarkably less frequent than in other zones of the Italian peninsula).

This unavoidably produced a general discontent among the Croatian- and Slovenian-speaking inhabitants, and an unfair equation became increasingly common and widespread: Italians were assumed to be Fascists and non-Italians to be Anti-Fascists (regardless of the presence of a strong Slavic Fascist movement, that of the *ustaša*, as well as of Italian partisans).

Towards the end of World War II, several zones of Istria (and even Trieste for forty days) were occupied by the Yugoslav partisans of Marshal Tito, who ordered the fierce persecution against the Italian inhabitants, based on ethnic, religious, political and eco-

[36] This is testified by a textual variant of the popular song *Lili Marleen*: the tune was sung to the words "Soto la Defunta / se stava 'sai più ben / se magnava crodighe e luganighe co'l cren", meaning: "Under the Deceased [i.e. the Austrian Empire] we lived much better; we always ate pork rind and sausages" (cf. Rakovac 2009, p. 41). Alongside with the better life quality experienced under the Austrian rule, I have personally spoken with several aged Istrians who could remember the cultural life when Pula was one of the main harbours of the Austrian Empire.

nomical grounds. An estimated 16,000 persons, including women, children and elderly people, were killed, often by being thrown into so-called *foibe*, i.e. natural sinkholes determined by the Carstic nature of the Istrian soil. Frequently, those condemned to death were tied to one another and lined up on the edges of the sinkhole: only one of the victims was shot to death, and the falling of his or her corpse drew all others into the *foiba*, where they were condemned to a terrible agony before dying of starvation and traumas.

The peace treaty of 1946 offered to Italian Istrians the possibility of declaring their allegiance: however, those who wished to maintain their Italian citizenry were forced to abandon their homes, their land and their wealth. Thus, some 300,000 people left Istria: the capital city of Pola was abandoned by the exiles mainly by ship (the famous *Toscana*), whereas fugitives from other territories often had to flee clandestinely, often risking their lives, and practically always without any means of subsistence.

It must be stressed that Italian Istrians were not migrants: on the contrary, they were leaving a victorious country for one which had lost the war, and leaving a situation in which most of them owned lands, were fishermen or had commercial activities for one of total economic uncertainty.

Indeed, post-war Italy could hardly be called a promised land for those leaving Istria: they were gathered within refugee camps which strongly resembled ghettos, with enormous halls where families were separated from each other by no more than a curtain.

Moreover, post-war Italy – where all former supporters of Fascism had miraculously turned into anti-Fascists – offered a glacial welcome to its Istrian citizens: once more, the erroneous and unfair identification of their strong national identity as an expression of Fascist beliefs contributed to isolating and marginalise them.

The entire history of the Istrian exiles, however, was interspersed with musicality, and very often expressed by it. Several operatic seasons had contributed to the musical life of early twentieth-century Istria, and amateur musicianship was extremely common among people of all social classes.

During the years of struggle against Austria (which, in Istria's case, encompassed both the nineteenth-century "Risorgimento" movement and the early-twentieth-century "Irredentismo"), music was a favourite means of expression for both political dissent and national identity. In particular, Verdi's operas maintained their patriotic flavour in Istria even when – within the Italian peninsula – the 1861 unification of the Kingdom had progressively deprived them of their political appeal.

The choice of which among Verdi's songs were best suited to express the Istrians' feeling changed however over time. During the years of "Irredentismo", when the "unredeemed" lands hoped to be rescued by Italy from Austrian domination, Istrians were

particularly keen to sing *Si ridesti il Leon di Castiglia*: the Castilian lion was a not-too-hermetic metaphor for indicating the lion of St. Mark, i.e. Venice, to which the Italian Istrians felt they still belonged.

Those abandoning Istria needed a very different song to express their grief, their feeling of loss, abandonment and uncertainty. The 2,300 people who left Pola on the *Toscana* ship in February 1947 could observe their city which gradually disappeared from the horizon: it is touching to know, as eyewitnesses tell us, that many of the exiles spontaneously started to sing *O Signore, dal tetto natio* (from *I Lombardi alla Prima Crociata*) during that heart-breaking moment (Vivoda 1989, 116).

One of those exiles clearly declared the high degree of awareness and deliberation of that musical choice. He told me

> At the beginning, in Pola, we felt like Crusaders, because we fled Communism. We wanted to show our faith. […] Among the concurring causes of our exodus were fear, faith (which was menaced by Communism) and patriotism, since we were Italians and could not undergo any other domination. […] Later, this [crusade-like] feeling faded, and nostalgia came for our land: thus *Va', pensiero*, 'hasten, thoughts, on golden wings'[37].

Many of those who left Istria in 1947 had the strong hope that they would eventually return to their land (after all, the last part of Istria was officially ceded to Yugoslavia only in 1975). Only when the exiles gradually understood that they were never to be given back their land, did the momentousness of regret, nostalgia and homesickness seize their communal feeling.

The same feelings which had largely motivated the Istrians' decision to leave their land were also fundamental for their choice of Verdi's songs as their favourite form of expression. Their flight was determined by their religious *faith*, which they could not freely practice within a Communist country: and only the most clearly religious songs found among Verdi's opera were particularly cherished by the Istrian exiles. They fled for *patriotic* reasons, since they had a strong attachment to Italy, its language and its culture: and Verdi's hymns had a long tradition of being identified with Italian patriotic sentiments.

Thus, while songs such as *Si ridesti il Leon di Castiglia* express pride and belonging, *O Signore dal tetto natio* is characterised by religious feeling and fittingly corresponds to the moment of parting and exile.

Some Istrians had also to emigrate, after having left their homeland, and went as far as Canada or Australia. One of them wrote:

---

[37] Private conversation, Sept. 7th, 2005.

> We sung *Va', pensiero* in the international camps, and on the ships bringing us exiles to Australia. It was a way to unload our nostalgia, to remember our lost land and the nation we had to leave. Imagine a lot of young people, surrounded by the elderly, with the accordion or guitar, in summer evenings: we sung with nostalgia, in front of a barrack in the refugee camps, or waiting to be embarked for the unknown, or on the decks. […] They played, and – all around them – we all sang with nostalgia this 'sacred' song, with reverence, as if it were a holy hymn. Little mattered that we sang flat on *Arpa d'or* or had tears in our eyes. Just to explain our sadness. And all sang with their hearts. It is difficult to explain to younger generations what one feels in the heart when one is forced to leave their homeland[38].

The moment when exiles felt the definitive and ineluctable feature of their condition, and gradually integrated themselves within the socio-political context of peninsular Italy required a different musical expression. Verdi's *Va', pensiero* represented the moment when exiles realised their condition: they were doomed to be and remain forever exiled people, different from those surrounding them. Earlier, they hoped they could return to their homeland as owners, not as guests, and thus reconstruct the social and ethnic context preceding the exodus; later, they understood that the society they had lost could only be reconstructed artificially when Istrian exiles gathered together.

A fundamental difference can thus be observed: by singing the other Verdian songs, Istrians wished to express their *Italian* identity (both in the face of the occupying Yugoslav armies and of the motherland which had to receive them); with *Va', pensiero*, they started to express their *Istrian* identity, and their feeling of being foreigners within their alleged homeland, uprooted people who were often ignored and sometimes betrayed by their very country.

In the nearly seventy years following the exodus from Pola and Istria, the exiles frequently gathered together in both formal and informal meetings, sometimes with official purposes (such as political initiatives for the advocacy of their rights) and – more often – simply /to feel "at home" among other fellow exiles, friends and family.

Since my own mother is an Istrian exile who fled Istria in 1951, I frequently took part in – as a child – some of these gatherings, and was often impressed – and even more often touched – by the intensity, participation and feeling with which those elderly people invariably sung Verdi's *Va', pensiero*.

Thus, in 2005, I started a research in order to understand why, how and when did Istrian exiles sing Verdi's hymn. Several documents could be gathered among the abundant literature of memoirs and recollections written by many exiles, as well as in articles published within their newspapers and reviews; moreover, I interviewed

[38] P. B., writing on an internet forum, 25.9.2005.

many exiles (in person, by phone, by letter and through questionnaires), collecting data which concur in forming a clearer picture of their affection for the *Va', pensiero*[39].

Though some of the most important responses were given as free and spontaneous declarations, the data collected through the questionnaire represent a fundamental starting-point to understand the role of this song for the Istrian exiles. The number of respondents (fifty) is undoubtedly insufficient for any reliable scientific analysis, but it can profitably integrate with the other written and oral testimonies found in my research.

Nearly all respondents (92%) declared they "loved" Verdi's *Va', pensiero*; some motivated their choice by stating that it fostered the recollection of positive memories, whereas others declared it made them think of their exodus or to sing their love for their land.

Most interviewees were able to identify the characters who sing the *Va', pensiero* in Verdi's opera: 70% of the respondents felt there were similarities (or even "no difference") between the condition of the exiled Jews and their own.

Roughly 70% of the interviewees defined themselves as "exiles", whereas other options (such as "refugee"or "asylum-seeker") were chosen only by a minority. The reasons given for this choice focused mainly on the feature of "Italian identity": the interviewees felt that only by going into exile was it possible for them to preserve their Italian identity. For others, the idea of "exile" is linked to the impossibility of changing that condition, which is a mark of their lives forever.

Many described their feelings when singing *Va', pensiero* as an intense affective experience: "Sometimes I feel such a strong emotion that I cannot sing because grief blocks my throat and my eyes are filled with tears[40]", wrote one interviewee, whereas two others admitted that they were not able to sing *Va', pensiero* because they felt "a lump in their throats"[41]. Several others wrote that the song "makes them cry[42]", or that it "fills both eyes and heart[43]", or that they feel "a great emotion[44]".

Another recurring trait found among the emotional responses to *Va', pensiero* singing is the regret for unfulfilled possibilities: exiles express through the *Va' pensiero* both the regret for their lost past and that for a denied future.

Singing the *Va', pensiero* is felt by the Istrians to be a particularly emotional experience: it is something sad, nostalgic, moving, whereas other feelings (such as pride or

[39] Cf. Bertoglio 2007, 2008, 2009.

[40] Interviewee identified as Q24 (respondent to my survey).

[41] Interviewees identified as Q15, Q35, Q14 (respondents to my survey).

[42] Interviewee identified as Q49 (respondent to my survey).

[43] Interviewee identified as Q47 (respondent to my survey).

[44] Interviewee identified as Q05 (respondent to my survey).

the wish to struggle for a better future) are associated to other songs such as the National anthem or Istrian folksongs respectively. One exile wrote[45]:

> The *Va', pensiero* is something […] serious, expressing feelings which are much more suitable for a church than for an inn. During the Risorgimento it expressed the feeling of those who, under a foreign yoke, wished for liberty and reunion with the motherland; after the war, it expressed and still expressed the grief of those who lost their fatherland.

An interesting phenomena of appropriation and contrafacture can be observed: I was able to find the complete lyrics of two versions of the *Va', pensiero* with a modified text, with changes inserted to make its resemblance to the history of the exiles even more striking.

On Feb. 10th, 2004 (the very day that had very recently been established as the official commemoration of the Istrian exodus), two exiles living respectively in Italy and in Paraguay wrote cooperatively (by email) a modified version of the *Va', pensiero*, where the geographical terms of the original were replaced with those of the lost lands. Even more interestingly, however, the *Va', pensiero* became, for the authors of this modified version, a vehicle for transmitting their political and personal message. It states: "Today we go back to our fatherland, / we, citizens of the world; / we shake hands with those who remained in Istria / let grief be banished forever!"[46]. In fact, the relationships between the Italians who fled from Istria (the majority) and those who remained there (a small minority) have frequently been strained: the exiles sometimes considered the others as almost traitors, whereas those who remained in Istria were convinced that the exiles had lost their land to Italy forever by abandoning it. Thus, this version of the *Va', pensiero* represents an offering of peace and reconciliation between those who left Istria and those who remained there.

Another modified version was elaborated among the groups of Dalmatian exiles (their history is closely linked to that of the Istrians, though with some significant differences). In this version, the dream expressed through Verdi's music is not of reconciliation and pacification, but rather of reunion of the lost lands with Italy. The former version, thus, represents the attitude of several among the younger descendants of the exiles and looks forward to the future; the latter speaks the mind of many elder exiles and looks back to the past.

Within this version, Italy is called "Patria dei Mille e del Piave": the fatherland of the "Mille", the legendary combatants with whom Garibaldi united Italy, and of the

---

[45] Interviewee identified as Q30 (respondent to my survey).

[46] Text sent privately (email communication) in a dedicated mailing-list on the web, Sept. 30th, 2005. My translation.

"Piave", the place of a famous and heroic battle in 1918: both are clear references to the Risorgimento and to the Irredentismo respectively.

Here, the religious dimension is even clearer than in the former version: the last two verses are written as a prayer, and instead of the "grief banned forever" which concluded the 2004 version, we find here a very different hope: "let the comeback be the end of our grief". Notwithstanding this, the "redeemed soil of Dalmatia", of which the Dalmatian version speaks, is "dreamt of": seemingly, the very authors of this version were doubtful as to the possibility of ever actually realising their hope.

It is remarkable, however, that exiles with a very different background and ideological perspective are united by the wish to express their feelings through the *Va', pensiero*: it thus becomes a uniting song, transcending politics, and one in which all who are concerned with the Istrian diaspora can find something of themselves.

In the most recent years, a variety of contexts for the communal singing of *Va', pensiero* can be observed among the Istrian exiles. Sometimes, the *Va', pensiero* could be sung even in Istria, echoing a famous incident happened on New Year's Eve 1947 – the last spent in Istria by all those who were preparing to leave it during the following few months. A huge crowd gathered at the Arena di Pola, the beautiful Roman amphitheatre facing the sea, and – under the direction of the schoolmaster, who had taught that very song to many of the participants – they all sung the *Va', pensiero* for a last time[47].

That grievous moment of nearly seventy years ago was vividly recalled recently (2011), when the *Va', pensiero* was sung once more in the Arena, in the presence of the Italian and Croatian Presidents. After the very first notes were sung by the choir, a loud applause spontaneously erupted from the audience, who could not wait for the song to finish before applauding again.

Va', pensiero singing has therefore a *sacred* dimension: its words (which are actually paraphrased from a Biblical Psalm) are felt as a prayer, often said for the dead. An Istrian exile writing from Australia told me privately that "in sacred places such as cemeteries, the last farewell is bid to the deceased with the song of *Va', pensiero*[48]". Another exile wrote: "*Va', pensiero* accompanies us until the very moment when we leave this land, to meet again in heaven, the land which nobody could force us to leave".

Moreover, the *Va', pensiero* serves to express the feeling of Italian identity: many among the Istrian exiles feel that they are "more Italian than the Italians". One exile wrote that "for me, to be Italian is not just a right of birth, but rather the result of a life-choice".

---

[47]Cf. Fulvio Farba in Belli 2004, 38-39.

[48] Private communication via email, 25.9.2005.

If, when Istrians sing *Va', pensiero* in public, this is a way to show their Italian identity to the non-Istrian listeners, when they sing it in private it becomes also a way to demonstrate their uniqueness: they can be "more Italian than the Italians", but they are also different from the rest of their fellow citizens, as their experience of exile is unknown to the majority of Italians.

Finally, both the lost land and the lost time of youth, of being together, of being in their own home are made present when *Va', pensiero* is sung. As the sung words describe, the memory can freely and immediately go to Istria, and also reconstruct the society, tradition, culture, feelings, views, nature and culture which the exiles miss so sorely: both the lost time and place are evoked (chorally and together by many people), and seem to be closer, or even partially recoverable through the means of music.

References

Belli, Guglielmo, ed. 2004. *L'Arena di Pola: 1981-2000: 20 anni di pagine scelte*. Trieste: Artigraficheriva.

Bertoglio, Chiara, 2007. *"Sì bella e perduta.* Gli esuli istriani, fiumani e dalmati e il canto del *Va', pensiero." Musica e Storia* 3:661-678.

Bertoglio, Chiara, 2008. "Sì bella e perduta: gli esuli istriani ed il canto del Va', Pensiero." *Quaderni del Centro di Ricerche Storiche di Rovigno* XIX:389-538.

Bertoglio, Chiara, 2009. "Verdi's *Va', Pensiero* is our own song: An anthropological introduction to the world of Istrian exiles", *Trans 13: Revista Transcultural de Música*. Accessed 23/10/2014. http://www.sibetrans.com/trans/articulo/64/verdi-s-va-pensiero-is-our-own-song-an-anthropological-introduction-to-the-world-of-istrian-exiles.

Rakovac, Milan, ed. 2009. *Sinovi Istre*. Zagreb: Društvo hrvatskih književnika.

Vivoda, Lino, 1989. *L'esodo da Pola. Agonia e morte di una città italiana*. Castelvetro: Nuova Litoeffe

A MEIO CAMINHO ENTRE A POLIFONIA E O GÉNERO

Cristina L. Duarte[49]

Abstract: Half-way between gender and polyphony, the research for this article is guided by feminist epistemologies, and by a vision on choir chants with a gender perspective. Voice as a representation of the self and writing as a creative register of "voices" leads here to considerations on plural chorus and feminisms in dialogue: polyphony of gender and its situation on the production of feminist knowledge.

Keywords: gender, chorus, polyphony, self-ethnography and feminist epistemology

Fazer arte é tornar objectiva a experiência do mundo, transformando o fluxo dos movimentos em algo visual, textual ou musical. A arte cria uma espécie de comentário.

Barbara Kruger

Teço a minha teia de aranha ao passo e à medida que vivo e tudo vem parar aqui, tudo aqui se resume.

Maria Helena Vieira da Silva

---

[49] Cristina L. Duarte (n.Lisboa, 1961) é licenciada em Sociologia pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (1986), e pós-graduada em Estudos Sobre as Mulheres (UNL,2005). Doutoranda da FCSH/UNL na área científica de Sociologia da Cultura, da Educação e Conhecimento, e bolseira da FCT (2010/14), pertencendo ao CESNOVA, onde integra a equipa de Faces de Eva e a redacção da revista. É tutora do Camões Instituto da Cooperação e da Língua, no curso de pós-graduação de Cultura Portuguesa Contemporânea e entre 2010-2012 foi professora convidada do mestrado de Design de Vestuário e Têxtil da ESART/ IPCB.

A música é um veículo para algo que não é música.

Wim Mertens

Introdução

A meio caminho entre o género e a polifonia, esta pesquisa foi guiada por epistemologias feministas, e também por um olhar interdisciplinar sobre o canto em coro. A voz como representação de si, elevada à categoria de união, surge neste trabalho de pesquisa sobre a música e a acção, com a escrita pelo meio a assumir o papel de registo criativo sobre 'vozes' em diálogo. Mais do que um levantamento de dados, pretendo jogar com os conceitos de polifonia e de género, e reflectir sobre a sua localização na produção de conhecimento feminista.

A observação do canto em coro, em apresentação ao vivo, bem como a observação participante em contexto de ensaio-aprendizagem fizeram parte da pesquisa para este artigo. Os parâmetros musicais da duração, timbre, altura e intensidade quando transpostos para uma análise da história dos feminismos, sugerem(-me) uma interessante polifonia em que o pessoal se torna político, como foi declarado na segunda vaga do movimento feminista, na viragem dos anos 60 para a década de 1970.

1. Uma voz que seja sua

A **voz** como representação de si e a escrita como registo criativo a várias 'vozes' leva aqui a considerações sobre o coro como canto plural em diálogo com os feminismos. Inicialmente este artigo sobre a polifonia e o género e a sua localização na produção de conhecimento feminista' partiu de um 'a meio caminho': temos a ideia, colocamos uma questão e com ela na bagagem, partimos para a investigação.

Conceito fundamental na crítica feminista, "dar voz" ou "ter voz" é uma estratégia que se opõe ao silenciamento patriarcal que a história votou as mulheres, silêncio esse progressivamente rompido através dos movimentos feministas do século XX – e do qual, o século XIX conheceu muitas precursoras que lutaram individual ou colectivamente pelo direito à instrução e pelo direito ao voto, entre outras lutas menos evidentes.

Theodor W. Adorno (1903-1969), acerca da estética musical, e no contexto da música de vanguarda de 1960, diria que não haveria emancipação da mulher, sem uma emancipação da sociedade.

Já Julia Kristeva fala-nos de uma linguagem inaudível das mulheres, o que, segundo a autora, reside no facto de elas não possuirem "nem poder, nem um sistema

linguístico" (Carvalho 1999, 180). Como se a linguagem das mulheres continuasse por criar (Weigel 1996). "Tal como Julia Kristeva, Luce Irigaray ou Monique Wittig, Cixous desenvolveu uma linguagem em que a voz tem a capacidade de evocar a mãe e o corpo materno como parte de um espaço linguístico eternamente presente, por oposição ao discurso falocêntrico lógico e unívoco" (Macedo e Amaral 2005, 195).

A construção social de uma "voz" passa pelos vários campos artísticos, das artes plásticas à música. Para além da sua ligação com a teoria da escrita feminina, o conceito de voz no feminino entra igualmente em relação com outras expressões criativas levadas a cabo pelas mulheres, que precisam reclamar um espaço próprio para se fazer ouvir. A critica feminista tem também dado relevo à importância da voz na reavaliação da identidade e do poder femininos. Para Susan Sniader Lanser "a voz feminina não é uma "essência", mas, antes, uma posição subjectiva variável cujo "eu" é gramaticalmente feminino" (*Ibid.*, 8).

Neste contributo à reflexão sobre "canto em coro" no contexto da investigação do projecto *A música no meio*, pretende-se abordar a voz como parte de um processo de auto-conhecimento e de consciência do feminino e/ou masculino, como parte também de um processo de construção social, mas também como consciência de que existem vários géneros, como numa conversa (entre várias vozes) que está longe de estar acabada.

> Historicamente, a ausência da voz das mulheres na literatura passa em grande medida pelo modo como ao longo dos tempos sempre lhe foi dado menor acesso à educação e, portanto, desde logo à literacia. Por outro lado, como Virginia Woolf demonstrou num dos textos fundamentais do feminismo, *A Room of One's Own* (1929), para além do analfabetismo, a situação social das mulheres ao longo dos tempos, devido à sua dependência económica, é uma das causas importantes da sua ausência do literário (Macedo e Amaral 2005, 194).

A crítica feminista tem também dado relevo à importância da voz na reavaliação da identidade e do poder femininos. Para a autora da obra *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*, Susan Sniader Lanser, "a voz narrativa no feminino, é um local de tensão ideológica tornado visível nas práticas textuais, no modo como desconstrói a hegemonia da voz autoral/autoridade masculinas" (*Ibid.*, 7-8). Todavia, na perspectiva da autora, a voz feminina é menos uma "essência", e mais uma "posição" subjectiva variável, onde o "eu" é gramaticalmente feminino.

A voz é expressão de uma época. Expressão de uma individualidade própria, o timbre e a textura da voz revelam o lugar que esta ocupa num determinado tempo. No século XIX o elemento muito sedutor da voz estava sempre associada à ideia de uma mulher. É a voz que tem capacidade para comover o público. A música é voz. "As ideias de Wagner, marcadas pelo género, quanto à música e à poesia no drama musical,

têm, de resto, consequências muito importantes para o seu processo composicional" (Carvalho 1999, 168). A ideia musical da voz de mulher começou por ser transposta para a arte por um compositor-homem, que caracterizou a figura feminina através de um estereótipo e de uma construção psicológica mais densa do que a masculina.

Podemos reflectir sobre a mulher no interior da realidade musico-dramática do século XIX, altura em que a sua crise surge exposta na ópera. Ao interesse pela ilusão, pelo bizarro, pela estranheza, do período Barroco, havia-se sucedido um interesse por uma certa veracidade. Ao nível teatral a mulher dá um momento significativo à verdade dramática, e entre os compositores, Mozart será aquele que dá desenvolvimento notório à verdade dramática, com muita da sua música - árias, e solos operáticos – composta para mulheres.

> O exemplo dos instrumentistas mostra (...) como o hábito não reside nem no pensamento nem no corpo objectivo, mas no corpo como mediador do mundo. (...) a música existe por si e é por ela que tudo o resto existe. (...) o corpo é eminentemente um espaço expressivo (Merleau-Ponty 1983, 169-171).

Depois do período clássico, caminhamos para um enaltecimento das emoções, dos sentimentos, da ideia de "nuance", de subtileza, provenientes da literatura. O fascínio do "Outro", o contacto com dimensões exóticas, o fascínio pelas terras distantes e pela viagem são outras notas comuns ao período Romântico. A vontade de contactar o outro, desconhecido, inclui à época as mulheres. Os compositores vão desenvolver a personagem feminina, que começa a ser a protagonista, nascendo assim a figura da diva – portanto uma "figuração" ou representação da mulher, com pouco mais de cem anos - inicialmente ligada à ópera italiana. Há portanto a tentativa de a caracterizar em cima do palco – e se aqui nos distanciarmos do libreto funcional da ópera, sempre que há uma mulher no palco temos de a caracterizar e de lhe atribuir um papel, seja este o da mulher angelical, ou o da mulher perigosa, ídilica, ou perversa, conciliadora, ou prepotente. O seu próprio corpo reflecte a ansiedade da sociedade, a sua inquietude, e a mulher, como mito, retrato histórico ou literário, submete-se a um juízo moral da sociedade, parte integrante do chamado "senso comum". Se o poder de decisão da mulher é uma utopia no século XIX, o século seguinte foi o da emancipação, pelo menos relativamente a algumas questões – direitos de cidadania, da educação, da igualdade no trabalho, de controlo do corpo.

A experiência das mulheres e a sua posição na sociedade enquanto artistas, difere da experiência dos homens, tanto pelas qualidades formais como expressivas, decorrentes do carácter particular da experiência feminina e dos papéis de género. A produção artística das mulheres, unidas com um propósito, e determinadas em dar forma a

uma consciência colectiva da experiência feminina, merece ser estilisticamente reconhecida como arte, senão feminista, de um certo género.

2. Experiência de campo com género dentro

Na língua portuguesa, a palavra **género** está associada a uma classificação, seja ela gramatical e literária, seja musical - erudita, clássica, popular, tradicional, contemporânea, concreta, jazz, rock, pop, alternativa, para mencionar apenas algumas.

E o coralismo insere-se em que género? Numa visita a um grupo coral, para observação do desempenho e de repertório, logo sou chamada a participar. E quem me levou, Alessandra Pollini, uma amiga, disse-me que era assim mesmo: chegar e cantar. De facto. Foi em Setembro, há dois anos, que pude participar de um ensaio-aprendizagem do Coro da Achada[50], dirigido por Pedro Boléo. Entre este momento de observação-participante e um registo auto-etnográfico de outros encontros, foi-me possível comparar não tanto o repertório, mas mais as vozes em presença: vozes masculinas e vozes femininas, todas unidas à volta da interpretação de um repertório. A reflexão aqui proposta baseia-se numa releitura da polifonia como grupo de vozes, onde cada voz conta para o colectivo, no contexto dos estudos de género e da história das mulheres e dos feminismos.

"'Género"' é uma palavra que está nos últimos 40 anos na linguagem da ciência social, em grande parte devido ao movimento feminista e aos esforços de intelectuais que o acompanharam, de modo a melhor entender a subordinação sistemática das mulheres e a sua dominação pelos homens. Construção social e cultural, o uso que é feito mais nos anos 80 e 90, é teorizado como princípio básico de estrutura social e de interpretação cultural. O conceito de género foi assim inicialmente empregue de modo a dar ênfase à natureza social e relacional das diferenças entre homens e mulheres, em contraste com as diferenças biológicas entre os sexos. Na linguagem sociológica, os papéis de género substituem os papéis sexuais, pois o género representa com mais precisão (do que o sexo) a construção social das identidades. Quando se começa a estudar o género vemos que o conceito tem a sua própria evolução e história. Em 1972, a socióloga Ann Oakley dizia-nos que "'sexo"' é uma palavra que se refere às diferenças biológicas entre homem e mulher, e que "género" é matéria de cultura e refere-se à classificação social em "masculino" e em "feminino".

[50] Casa da Achada, Centro Mário Dionísio, na Rua da Achada, 11, Lisboa. http://www.centromariodionisio.org/casadaachada_coro.php. As letras deste coro formado em 2009 encontram-se em http://letrascoroachada.blogspot.pt/

Tal como a constância do sexo deve ser admitida, também a variabilidade de género o deve igualmente ser.

Segundo o *Dicionário da crítica feminista*, o trabalho pioneiro da antropóloga Margaret Mead em 1935 proporia a diferença entre sexo e género "baseado na teoria de que o sexo é biológico mas que o comportamento sexual é uma construção social" (Macedo e Amaral 2005, 87). Depois, em 1949, Simone de Beauvoir publicava a obra *O segundo sexo*, onde formulou "ninguém nasce mulher: torna-se mulher", frase muito conhecida dos estudos sobre as mulherese e feministas. E seria Beauvoir que abriria o caminho para o estabelecimento da categoria "género", sobretudo para as feministas anglo-americanas. Dentro da crítica feminista, são diversas as acepções de género, que Joan Scott resume como "uma categoria de análise desenvolvida de forma a incluir" (Scott 1986, 1054).

3. A relação autoetnográfica entre teoria e prática

O contributo do **feminismo** para o modo de produção do conhecimento científico propõe um modo alternativo de operação e articulação nesta esfera. Como teoria do conhecimento, a epistemologia feminista define um campo e uma forma de produção. Para a conceptualização do campo epistemológico em que se funda um conhecimento sobre as mulheres e sobre as relações de género, contamos com a experiência histórica das mulheres, diferenciada da masculina; uma experiência "das margens", do "pormenor", da gestão do detalhe, que se expressa na procura de uma nova linguagem e de uma nova voz, ou mesmo na construção de um contradiscurso.

No seu texto "A mulher trabalhadora" Joan Scott vai dizer-nos que ao usarmos uma estratégia que analise os processos discursivos pelos quais se constituiram as divisões sexuais do trabalho, o facto permitirá uma análise mais complexa e crítica das interpretações históricas dominantes. É a partir de uma luta política que nasce a linguagem feminista.

> A publicação de legislação protectora para as mulheres, desde as primeiras leis fabris ao movimento internacional do final do século XIX, assumia (e assim assegurava) a ideia de que todas as mulheres eram inevitavelmente dependentes e que as assalariadas eram um grupo insólito e vulnerável, necessariamente limitado a certos tipos de empregos. Neste vasto coro de harmonia, as vozes dissidentes de algumas feministas, de dirigentes laborais e de socialistas tinham dificuldade em fazer-se ouvir (Scott 1999, 4554-5)[51].

[51] Scott, Joan Wallach, 1999. *Gender and the politics of History*. Nova Iorque: Columbia University Press.

A crítica feminista deve encontrar o seu próprio assunto, o seu próprio sistema, a sua própria teoria e a sua própria voz, o que nos traz um contributo libertário, emancipador que rompe com um enquadramento conceptual normativo. O pensamento feminista trouxe a subjectividade como forma de conhecimento (Showalter 2012[52]) e o principal contributo para a produção de conhecimento reside na construção de novos significados na interpretação do mundo. Portanto, uma nova relação entre teoria e prática, aliada a uma nova ideia de produção de conhecimento, um processo construído por indíviduos em interacção, em diálogo crítico, contrapondo vários pontos de vista, observações, teorias e hipóteses, sem um método pronto e fechado. O caminho constrói-se caminhando e em interacção.

4. O cor(p)o e a polifonia

O **orfeonismo** - como "a arte de canto colectivo a várias vozes e a seco, exercida por elevado número de indivíduos de todas as classes sociais, que se agremiam, para tal efeito, em sociedades corais" (Bonito, Rebelo 1952, 81)[53] - surge associado ao primeiro orfeão do mundo, dirigido por Hans Georg Nägeli. Fundador da primeira associação coral polifónica conhecida, ele nasceu na Suiça, em Wetzikon, Zurique, no ano de 1773, tendo desaparecido em 1836.

Apesar do vocábulo Orphéon "na acepção de sociedade masculina para o estudo e a difusão do canto" (*Ibid.*, 81), haver nascido em França, veio a estar em grande moda nos anos de 1950, por influência do pedagogo musical Bocqueville-Wilhem (1781-1842).

Mas a primeira grande formação coral foi criada por Nägeli já na primeira década do século XIX, em 1805, ao fundar o Instituto de Canto de Zurique, um coro misto, dissolvido em 1824, o que não o fez parar, pois viria logo a seguir a criar a Sociedade Coral de Zurique e dois anos fundaria a Sociedade Musical Feminina. Este movimento associativo alastrou-se de tal forma que Nägeli afirmou em 1834, junto de um jornal: "Temos na Suiça, não contando com os escolares, mais de vinte mil cantores considerados aptos à execução de canto figurado" (*Ibid*., 82). As primeiras manifestações de canto coral como o conhecemos hoje surgiram portanto na Suiça, ligadas a Nägel que ficou conhecido segundo Rebelo Bonito como "o pai dos coros masculinos".

---

[52] Showalter, Elaine. 1981. "Feminist Criticism in the Wilderness". *Critical Inquiry* 8, 2: 179-205.

[53] O autor dedicou o livro à "companheira da sua vida". A salientar ainda que Bonito foi sócio efectivo da Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto.

Quando visitei nos anos de 1990 este mundo dos coros masculinos – com uma observação e entrevistas a propósito do canto gregoriano (Duarte 1993)[54] - ficaram-me para a memória e arquivo que as primeiras obras polifónicas surgiram na alta Idade Média, sob a forma de cânones (em que as vozes imitam a linha melódica cantada por uma primeira voz, entrando cada voz, uma após a outra, uma retomando o que a outra acabou de dizer, enquanto a primeira continua o seu caminho: é uma espécie de corrida onde a segunda jamais alcança a primeira) e que o canto gregoriano foi precursor no uso da polifonia. Ordem no movimento, porque sem ordem não há ritmo, o ritmo da polifonia é um movimento ondulado, ascencional e de descida, sujeito aos impulsos do texto literário.

E como se interpreta a polifonia?

No século X iniciou-se a ideia de sobrepôr vozes em intervalos de oitavas e quintas. O processo desenvolveu-se e teve o seu apogeu no século XV, onde a técnica do contraponto de melodias, era altamente difundida. O procedimento criou uma resultante musical nova, que era a verticalidade musical, quer dizer, notas musicais sobrepostas soando ao mesmo tempo. Com o temperamento esta nova técnica musical resultou na harmonia.

Os polifonistas do século XVI – a afinidade tonal entre o início e o fim de uma peça adquiriu carácter de norma na segunda metade do séc.XVI - dispunham de quatro timbres vocais: *cantus* ou *superius*, chamado também voz branca; *altus*, voz juvenil; tenor, voz média; e *bassus*, voz profunda. Nesta distribuição das vozes, onde se situa(-va) o género? Mais nos (quatro) timbres, *quintus, sextus, septimus, octavus*, mas também na tessitura exacta de cada voz, onde se faz o uso de três claves – sol, dó e fá. Finalmente, o canône. Os cânones eram simples e 'resolvidos'. Os primeiros consistem numa melodia única concebida para ser cantada a várias vozes, fazendo cada uma a sua entrada com distância conveniente às restantes. Ficamos por aqui: cânone simples. De origem religiosa, a palavra é adoptada pelos estudos literários para designar obras-primas da literatura (Macedo e Amaral 2005, 13/14).

O trabalho de revisão do cânone foi proposto por feministas na sequência de uma luta pela emancipação das mulheres, a par com a reivindicação das minorias pela expressão de uma voz e de um lugar 'que seja seu'. A contestação ganha novas cores nos anos de 1970 e com a segunda vaga (do feminismo) surgiram disciplinas como Estudos feministas, ou Estudos sobre as mulheres, com o foco da investigação e da crítica

[54] Duarte, 1993. *Blitz* Ano X nº490, 19.

que não só analisavam mensagem e texto, como identificavam as vozes, "até então silenciadas, que retiravam a mulher do lugar de subalternidade que até então lhe havia sido atribuído" *(Ibid.)*. Neste sentido, da identificação e da nomeação, e portanto da inclusão, qualquer "definição do cânone, tem de estar sempre disponível para a redefinição" (*Ibid.*).

O sentido de qualquer peça polifónica é o da letra que a inspirou, sendo que interpretação é sinónimo de execução. No século XX, a polifonia alcança um grande destaque com a técnica dodecafónica (várias vozes), um sistema de organização de alturas musicais criada nos anos de 1920 pelo compositor austríaco Arnold Schoenberg (1874-1951), onde a polifonia volta a assumir um aspecto linear como os contrapontos renascentistas, em oposição à harmonia movimentada, também chamada de contraponto, vigente no século XIX. No dodecafonismo as 12 notas da escala cromática são tratadas como equivalentes, ou seja, sujeitas a uma relação ordenada e não hierárquica. Apresentada como "sistema dos 12 tons", a técnica ficou conhecida como dodecafonismo serial.

Os polifonistas recorrem com muita frequência em busca de temas para as suas obras no repertório gregoriano e no repertório popular, e às composições da sua época ou anteriores. As vozes de uma peça podem entrar todas de uma vez, ou sucessivamente. O/a compositor/a estabelece-a em cada caso, consoante as características do tema e tendo em conta o efeito que deseja obter.

Considerações (metodológicas) finais

Entre campos, saberes, canto(s) e género(s) se decidiu a tessitura para este artigo, apoiada em boa medida numa metodologia etnográfica, produto de uma colecção de observações feitas ao longo do tempo, em diversos campos não só do saber, como do campo profissional e do campo mais abrangente dos estudos culturais e sobre as mulheres. À experiência de campo dedicada à observação participante num coro misto – o coro da Achada e o seu ensaio-aprendizagem das quartas-feiras à noite, em Lisboa – e ainda como espectadora do coro Arsis, no espectáculo do Natal de 2012 (Mosteiro dos Jerónimos), e do coro Ilga (2013) junta-se uma análise documental e de (auto)etnografia. Foram abordagens de terreno que me levaram a seleccionar fontes de natureza jornalística, com origem em artigos próprios publicados nos idos anos 90 (1993-1994) sobre recolhas de cantos e/ou espólios instrumentais realizados em Portugal por Michel Giacometti, mas também sobre uma pesquisa centrada nos coros, nomeadamente, masculinos, junto do Instituto Gregoriano de Lisboa, para além de uma observação dos repertórios de coros de mulheres, com particular incidência no Cramol (Fradique 1993). As várias fontes de imprensa utilizadas nesta análise documental estão à disposição da

comunidade (científica, musical) no sítio internet[55] de *A música no meio: a performance coral no contexto do orfeonismo (1880-2014)*.

Se o sentido de qualquer peça é a "letra" que a inspirou, a história que comunica, a memória que transmite e o legado que nos deixa, este texto foi inspirado em muitas dessas 'vozes', que, desde o século XVIII, se fazem ouvir na defesa da igualdade de direitos e contra toda a discriminação e violência de género. Nesse coro de vozes, muitas estão ausentes, mas todas são presentes: é a polifonia dos feminismos desde os tempos da Marquesa da Lorna[56], de Mary Wollstonecraft[57] (1759-1797) e de Olympe de Gouges (1745-1793) (Barradas 2002). E tantas, mas tantas outras.

Como refere Karen Offen na sua definição de feminismo, "Groups and individuals espousing divergent theories of feminism and agendas for change began to categorize themselves and their rivals through the practice of exclusionary classification" (Offen 2005, 72). Ao contribuir para a sua história, elevam-se assim as várias vozes feministas: familiares, integralistas, cristãs, socialistas, radicais, e marxistas, às quais atrevo-me a trazer ainda as culturalistas, as institucionais e os feminismos não-binários e transgénero, para além de outras combinações, a partir afinal de uma melodia única, a da igualdade de género, concebida para ser 'cantada' a várias vozes, cada uma fazendo a sua entrada a uma distância relativa das outras, com um tema de princípio unificador.

Bibliografia

Alcoff, Linda, Elizabeth Potter (Orgs.). 1993. *Feminist Epistemologies*, London: Routledge.

Amâncio, Lígia, Isabel do Carmo, 2004. *Vozes insubmissas*. Lisboa: D.Quixote.

Arribas, Josemi Lorenzo, 2000. *Hildegarda de Bingen (1098-1179)*, Biblioteca de Mujeres. Madrid: Ediciones del Orto.

Barradas, Ana, 2002. *Direitos da mulher e da cidadã*, *Textos fundadores do feminismo moderno*. Lisboa: Ela por Ela.

Benson, Rodney e Rik Neveu, 2005. *Bourdieu and the Journalistic Field*. Cambridge: Polity Press.

Bonito, Rebelo, 1952. *Canto coral e vida orfeónica, Subsídios para a história do canto colectivo popular e artístico*. Porto: Altior Melior.

[55] http://cms.ua.pt/musicanomeio/ Consulta em 25.11.14

[56] D.Leonor de Almeida Portugal, 4ª Marquesa de Alorna, mulher extraordinária do século das Luzes. Maria Teresa Horta escolheu-a como personagem central do seu romance "As luzes de Leonor", D.Quixote, Lisboa, 2011. Nasceu em Lisboa, na freguesia de São Jorge de Arroios, a 31 de Outubro de 1750, e morreu nesta cidade, na freguesia de Coração de Jesus, a 11 de Outubro de 1839.

[57] Autora de *A Vindication of the rights of woman*. Londres: Penguin Books, 2004. Obra publicada originalmente em 1792.

Carvalho, Mário Vieira de, 1999. "Mémoire d'une présence absente, Música e género". *Faces de Eva Estudos sobre a mulher* 1-2: 163-181.
Fraisse, Geneviève, Michelle Perrot (dir.), 1994. *História das Mulheres, O Século XIX*, Vol. 4. Porto: Edições Afrontamento.
Gouges, Olympe. s.d. *Oeuvres*. Paris: Mercure de France.
Grosenick, Uta (ed.), 2005. *Mulheres Artistas nos séculos XX e XXI*, Colónia: Taschen.
Macedo, Ana Gabriela, Ana Luísa Amaral (orgs.), 2005. *Dicionário da Crítica Feminista*. Porto, Edições Afrontamento.
Merleau-Ponty, Maurice. 1983. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
Offen, Karen, 2005. "Defining feminism: a comparative historical approach". *Beyond Equality Difference*, editado por Gisela e Susan James. Nova Iorque: Routledge.
Pestana, Maria do Rosário, 2011. "De anjos a mulheres: o coro feminino "Pequenas Cantoras do Postigo do Sol", um estudo de caso". *Faces de Eva Estudos sobre a mulher*, 25: 89-109.
Richardson, Diane, Victoria Robinson, 2008. *Introducing Gender and Women's Studies*. New York: Palgrave Macmillan.
Rubio, P. Samuel, O.S.A., 1959. "La Ciudad de Dios". *La Polifonia Clasica*. Madrid: Real Monasterio de El Escorial.
Scott, Joan Wallach, 1999. *Gender and the politics of History*. Nova Iorque: Columbia University Press.
Showalter, Elaine. 1981. "Feminist Criticism in the Wilderness". *Critical Inquiry*. 8, 2: 179-205.
Vasconcelos, Carolina Michaëlis de, 1996, *A Saudade Portuguesa*. Lisboa: Guimarães Editores .
Vilhena, Henrique de, 1934. *A expressão corporal das emoções no cancioneiro português da Vaticana*. Lições proferidas em 14 e 16 Março, Academia das Ciências de Lisboa.
Woolf, Virginia, 2005. *Selected Works*, "A room of One's Own". London: Wordsworth Editions.

Outras fontes

Duarte, Cristina, 1993. "João Vaz A música que nasce antes de ser escrita" *Blitz* Ano X nº 490, 19.
Duarte, Cristina, 1994. "Michel Giacometti. Ai! Solidão", *Blitz*, 1 Fevereiro.
Duarte, Cristina, 1994. "De Giacometti para o Museu da Música Regional", *Blitz*, 8 Fevereiro.
Fradique, Pedro. 1993. "O Clamor do Cramol", Blitz, 2 de Novembro de 1993.

Identificações locais e imaginários musicais As bandas de gaitas e os grupos de sevilhanas na raia luso-espanhola

Dulce Simões[58]
Instituto de Etnomusicologia (INET-md), FSCH/UNL
mariadsimoes@gmail.com

Abstract: In the Portuguese-Spanish border the merging between cultural traditions is a powerful source of creativity and new cultural practices, dealt in function of its local identifications and musical imaginaries. The creation of bagpipe bands in Northern Portugal and groups of *sevillanas* in Baixo Alentejo serve as an example to examine these realities, since both articulate the micro dimension of border relations with the macro scale of a globalized society, permeable to transnational musical movements. The epistemological challenge lies in the tensions between identity politics and musical practices, when these contradict the hegemonic discourses of an alleged regional or national identity.

Keywords: Spanish-Portuguese border; bagpipe bands; flamenco groups; cultural identities; local identifications

[58] Researcher at Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança, Universidade Nova de Lisboa, and collaborator at CRIA/FCSH-UNL. PhD in Anthropology (area of expertise: power, resistance and social movements) from the Universidade Nova de Lisboa. Postdoctoral Fellow of Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Conducts field research in Portugal and Spain on border relations, identity politics, social movements, uses of memory and cultural practices. She participates in international and multidisciplinary R&D projects, and is one of the founding members of Grupo de Estudios Sociales Aplicados of Universidad de Extremadura. More details in: http://www.degois.pt/visualizador/curriculum.jsp?key=8128412352659323.

1. Introdução

A obra de Philip Bohlman (2004) é inspiradora, ao propor novas abordagens ao estudo do relacionamento cultural entre "nós" e os "outros", no contexto de uma Europa de Nações. Ao colocar o "outro" periférico no centro do debate Bohlman analisa o nacionalismo europeu de uma forma telescópica, articulando a pesquisa etnográfica com estudos teóricos. Nos estudos teóricos, o conceito de Nação, como "uma comunidade política imaginada" (Anderson 2005, 25), serve para discutir identidades nacionais, quando colocamos o enfoque nas relações culturais produzidas na periferia. Como observaram Wilson e Donnan (1998), as "fronteiras da cultura" podem competir e subverter as "fronteiras da política", em função da força relativa do Estado e dos laços culturais que unem e dividem as populações fronteiriças (Wilson e Donnan 1998, 11). Os estudos realizados na fronteira luso-espanhola, numa perspectiva diacrónica e sincrónica, apontam para identidades culturais partilhadas, em função dos interesses dos indivíduos e dos grupos (Godinho 2011, Simões 2013).

A fusão entre tradições culturais apresenta-se como uma poderosa fonte de criatividade e de novas práticas da cultura, com as quais os sujeitos negoceiam e constroem identidades, em função do presente e de expectativas futuras. Partindo destas premissas, trago ao debate dois objectos empíricos, resgatados de projectos de investigação[59]: as bandas de gaitas no Norte de Portugal e os grupos de *sevillanas* na raia do Baixo Alentejo. O surgimento das bandas de gaitas articula a "reinvenção transnacional" da prática da gaita-de-foles em Portugal (Moreno 2009), com identificações coletivas que situam a prática musical numa nova "orla céltica" (Medeiros 2006, 359). A criação dos grupos de *sevillanas* relaciona-se com uma manifestação artística musical transcultural (Steingress 2002), que suscita identificações locais objectivadas. A formação das bandas e dos grupos de baile implicou a construção de redes de ensino, envolvendo professores, músicos, bailarinos, artesãos de instrumentos e de indumentárias, e a criação de novos eventos, com o apoio de entidades locais e agentes culturais. Neste contexto, estamos perante agentes culturais e grupos informais que ampliaram o campo de acção a partir de uma rede local, segundo padrões de interação fundamentados em novas possibilidades de "logística cultural" (Löfgren 2008).

Para a compreensão destas problemáticas aceitei o desafio da etnografia multisituada (Marcus 1995), de "seguir as pessoas", acompanhando os grupos em ensaios, ac-

[59] Projecto: "O celtismo e as suas repercussões na música na Galiza e no norte de Portugal". - PTDC/EAT-MMU/114263/2009, concluído em Setembro de 2014. Projecto: "A cultura expressiva na fronteira luso-espanhola: continuidade histórica e processos de transformação socioculturais, agentes e repertórios na construção de identidades", bolsa pós-doutoral financiada pela FCT (SFRH/BPD/89108/2012), em curso.

tuações locais e internacionais. A etnografia conduziu-me a lugares conectados entre Portugal e Espanha, mediados por relações entre músicos, bailarinas e agentes culturais. As entrevistas e conversas informais foram realizadas nestes contextos, de forma descontinuada, entre 2011 e 2014. O registo audiovisual, a pesquisa documental em revistas, jornais e fontes internet complementaram e ajudaram a explicar os dados recolhidos no terreno. As redes sociais, nomeadamente o Facebook, permitiram estabelecer a continuidade de relações sociais previamente construídas no terreno, e aceder às actividades e modelos de representação dos indivíduos e dos grupos.

2. As bandas de gaitas no Norte de Portugal: tradição e imaginários celtas

O surgimento das bandas de gaitas foi profundamente influenciado pelo movimento musical de matriz rural iniciado na Galiza após a morte do ditador Francisco Franco (1975), que entrelaçou música tradicional e "imaginários celtas" (De Toro 2002, Stokes e Bohlman 2003). Neste processo a gaita-de-foles ressurgiu como ícone da cultura galega, deixando de representar o modelo de folclore rural do passado para liderar um novo estilo musical urbano (Campos Calvo-Sotelo 2007). Para o qual contribuiu a padronização do instrumento, envolvendo artesãos e executantes, e a integração de grupos e músicos galegos no mercado internacional da *Celtic Music*[60]. Por outro lado, assiste-se a um movimento associativo e popular que impulsionou o ensino da gaita em associações e centro culturais, e conduziu à sua institucionalização. O trabalho desenvolvido nas escolas contribuiu para a invenção e conceptualização das bandas de gaitas (Carro Garrote 1992), gerando um fenómeno de folklorismo, encetado por agentes culturais urbanos que reivindicam valores populares (Martí 1996). Em torno do fenómeno surgem novas agremiações e eventos, como a Associação Galega de Bandas de Gaitas e a Liga Galega de Bandas de Gaitas, que implementam os Campeonatos da Liga Galega de Bandas de Gaitas, inspirados em competições escocesas.

As bandas emergem por toda a Galiza, como o *Rexurdimento do século XXI* (Garrido 2002), entrelaçando "tradição" e "imaginários celtas", como paradigmas essenciais às políticas dos agentes, na construção de um futuro coerente. A estética visual e musical das bandas despertam o interesse de agentes culturais do Norte de Portugal, que as perspectivam como modelos alternativos às formações musicais existentes. Em 1998 é criada a primeira banda de gaitas, na Associação Cultural e Recreativa "O Fiadeiro", por iniciativa do Presidente da Junta de Freguesia de Pitões das Júnias (Montalegre), para

[60] Os grupos "Milladoiro" e "Luar na Lubre", e o exímio gaitista Carlos Nuñez são referências incontornáveis na internacionalização da música galega.

abrilhantar uma agenda cultural e política de revitalização das relações galaico-portuguesas[61]. Tratou-se de um projecto alicerçado na experiência e tradição dos gaiteiros locais, dirigido por José Manuel Mojón, professor e gaiteiro da Real Banda de Gaitas de Ourense, contratado pessoalmente pelo presidente da Junta[62]. A banda de Pitões despertou o interesse dos dirigentes Recreativa Cultural e de Melhoramentos de Lebução, aldeia do concelho de Valpaços (Chaves), na qual a presença dos gaiteiros em festas e bailes fazia parte da memória colectiva da comunidade. Para recuperar a "tradição", contrataram José Manuel Mojón para organizar uma escola e uma banda de gaitas. Para trás ficava a experiência musical e performativa do grupo de Zés Pereira e Cabeçudos, com o qual os membros da Associação animavam as festas locais. A banda de gaitas teve o apoio financeiro de um conterrâneo (emigrante nos Estados Unidos), para a compra de instrumentos musicais e guarda-roupa, e apresentou-se publicamente em 2003 com uma formação de trinta elementos, composta por familiares e amigos, de diferentes grupos etários[63].

No ano 2000 foi criada em Viana do Castelo a banda de Gaiteiros da Fundação Maestro José Pedro, escola de música municipal, por iniciativa do presidente da Câmara, com o objectivo de recuperar a gaita-de-foles como instrumento significativo da região minhota. Para a concretização do projecto musical foi contratado o professor Fernando Caballero Fernández, gaiteiro na orquestra de Vigo (Pontevedra). Num compromisso entre "tradição" e modernidade foi criada uma indumentária ornamentada com "bordados de Viana", nas cores da Fundação. A banda foi emblematizada como novo *ex-libris* da cidade, servindo uma agenda política de identificação local com "imaginários celtas".

No espaço rural do concelho de Viana do Castelo é formada a banda de gaitas de São Tiago de Cardielos, por iniciativa de um empresário local, com o apoio de amigos e membros da Casa do Povo[64]. O passado musical estava vinculado ao Grupo Folclórico das Bordadeiras de Cardielos e à memória colectiva do gaiteiro que animava as festas e romarias. A banda pretendeu estabelecer a continuidade de uma prática musical do passado, através de um modelo folklorizado direcionado para o futuro. Para o projecto foi contratado o professor José Manuel Caballero Fernández, pela experiência no Campeonato

---

[61] Destacamos da agenda cultural o Festival CeltiRock, e os Encontros culturais luso-galaicos: http://www.pitoesdasjunias.com/galeria/o-mosteiro/114-encontro-luso-galaico.html.

[62] Entrevista realizada a José Manuel Mojón, a 11 de Agosto de 2012, na Associação Recreativa Cultural e de Melhoramentos de Lebução.

[63] Entrevista realizada a Manuela Almeida, coordenadora da banda de Gaiteiros de Lebução, a 11 de Agosto de 2012, na Associação Recreativa Cultural e de Melhoramentos de Lebução.

[64] João Afonso Oliveira (Cardielos 1963) é contabilista de profissão, empresário de metalomecânica, proprietário rural e membro da Casa do Povo. Não executa nenhum instrumento, mas, em criança, acompanhava com tanto entusiasmo o gaiteiro de Cardielos, que ganhou a alcunha do "Gaitas". Entrevista realizada a 9 de Julho de 2011, na Casa do Povo de Cardielos.

da Liga Galega de Bandas de Gaitas[65]. Ao grupo juntou-se Ramón Corral, professor de percussão, descendente de uma conceituada família de músicos e artesãos de gaitas galegas. A indumentária da banda foi resgatada do modelo de traje minhoto, e confecionada pelas bordadeiras de Cardielos. Em Julho de 2011, quando conversei com João Afonso, a banda conquistara a subida ao 1º Grau do Campeonato da Liga Galega e o horizonte de expectativa apontava para a criação de uma Escola de Gaitas e Percussão em Cardielos, com uma banda galaico-portuguesa de cinquenta músicos. A banda era economicamente sustentável, devido às inúmeras participações em espectáculos de palco, procissões, festas medievais, desfiles etnográficos e festas particulares, para além de participar no Campeonato da Liga Galega desde 2006. Em Março de 2013, acompanhei o grupo à 1ª fase do XXIII do Campeonato da Liga Galega, e fui surpreendida por uma banda de cinquenta elementos (portugueses e galegos), que o jornal *O Faro de Vigo* divulgava como "una sinfónica transfronteiriça", ou "la primera banda sinfónica de gaitas creada en Tui"[66]. A banda representava uma fusão de tradições culturais, como terreno experimental de criação, de "fantasia imaginativa" e "prática corpórea" (Firth 1996, 124).

Contrariamente à banda de Cardielos, a banda de Gaitas São Bernardo de Aveiro, criada em 2003 na Associação Musical e Cultural São Bernardo[67], representa "uma formação galega, da Escola Provincial da Deputación de Ourense"[68]. O interesse pelas bandas de gaitas surgiu, quando o presidente da Associação viu o Campeonato Nacional de Bandas de Gaitas na TV Galícia. Em 2001, quando organizou o Encontro de Bandas e Fanfarras em Aveiro convidou duas bandas finalistas do Campeonato Galego, iniciando relações musicais com a Escola Provincial de Ourense, formalizadas por um protocolo de ensino e apoio técnico. A banda de São Bernardo apresentou-se publicamente a 27 de Abril de 2003, e em Julho estreou-se no Campeonato da Liga Galega, em Manzaneda (Ourense), participando nas competições até 2009. A banda mantem a farda azul

[65] José Manuel Caballero Fernández (Salceda de Caselas/Tui, 1974) começou a tocar gaita aos 6 anos de idade com o avô, frequentou os conservatórios de Tui e de Vigo é gaiteiro na Banda de Música Cultural de Salceda e dirige três bandas de gaitas galegas. Entrevista realizada a 9 de Julho de 2011, na Casa do Povo de Cardielos.

[66] Artigo de Eva González: "Una sinfónica transfronteriza. Profesores de Tui y Portugal crean una formación pionera con sus propios alumnos que debuta hoy en la Liga de Bandas de Gaitas, en Santiago de Compostela": http://www.farodevigo.es/comarcas/2013/03/23/sinfonica-transfronteriza/778794.html.

[67] Associação fundada em 1976 por um grupo de jovens, que formaram a Fanfarra de São Bernardo. Entrevista realizada a Angelino Fernandes (Aveiro, 1957) funcionário do Pelouro da Cultura da Câmara Municipal de Aveiro, presidente da Associação e director da banda, a 19 de Novembro de 2011, na Associação Musical e Cultural São Bernardo, em Aveiro.

[68] Caracterização definida por José Fernandes (Aveiro, 1976), agente da Polícia de Segurança Pública (PSP), músico e ensaiador da banda. Entrevista realizada a 18 de Novembro de 2011, na Associação Musical e Cultural São Bernardo, em Aveiro.

da Fanfarra, com a qual o grupo se identifica, e obedece à estética visual e performativa de "banda marcial". A partir de 2009 a banda de Aveiro participa no Campeonato Celtibérico de Bandas de Gaitas, criado por Xosé Lois Foxo em Manzaneda (Ourense)[69]. Em 2010 dois gaiteiros de Aveiro são integrados na Real Banda de Gaitas de Ourense, após participações noutras bandas galegas, consolidando as relações de amizade e de intercâmbio musical com a Escola provincial de gaitas de Ourense.

3. Grupos de baile no Baixo Alentejo: *para buscar al duende no hay mapa*

A partir da década de 90 assistimos a contínuas inflexões na difusão, reconhecimento e internacionalização do flamenco, com sucessivas modas, estilismos e tendências, que se incluem nas designadas "músicas étnicas", ou na *World Music* (Cruces Roldán 2012, 262). O estudo do flamenco consolida-se na academia, e adquire representatividade nas indústrias discográficas e cinematográficas, nas artes do espectáculo, em festivais, na moda e em publicações. Nas últimas décadas, os recursos públicos converteram-se em canais de divulgação comercial e institucional, com subvenções à investigação, à patrimonialização e ao ensino oficial. Em 2010 o flamenco foi declarado Património Cultural Imaterial da Humanidade, com o apoio de 30.000 pessoas e de 60 países, depois de uma candidatura falhada em 2005. Neste contexto, as escolas de flamenco, de iniciativa oficial ou particular, emergem, como afirmação de uma cultura identitária andaluza, autenticada como Património Imaterial da Humanidade em 2010 (Steingress 2002; Cruces Roldán 2012). O flamenco está presente, mesclado com outros tipos de formas mais folclóricas, em múltiplas festas populares da Andaluzia, em festividades religiosas, feiras de gado e romarias, lugares de encontro de música e baile, como referente identitário da Andaluzia (Agudo e Isidoro 2012).

As populações raianas do Baixo Alentejo partilharam ao longo do tempo as sonoridades e a estética performativa do baile de sevilhanas, presentes nas romarias das povoações vizinhas, ou em espaços de sociabilidade e encontros familiares. Na actualidade, o baile flamenco ganham expressão na raia do Baixo Alentejo, pela iniciativa de jovens que não se identificam com expressões culturais regionais, como o cante alentejano. Em Barrancos, a prática do flamenco inicia-se em 2001, quando a vereadora da Câmara Municipal de Barrancos contrata a professora e bailarina Ana Castilla[70] para ensinar

[69] Actuação da banda no III Certamen Celtibérico. Memorial Gabino García. Manzaneda (Ourense), a 29 de Julho de 2012: http://www.youtube.com/watch?v=MDZkMIdBSIg

[70] Ana Castilla nasceu em Cortegana (Huelva) em 1972, formou-se como professora em Sevilla, Huelva y Cadiz e regressou a Cortegana para ensinar a arte. No flamenco encontrou um sentido para

um grupo de jovens interessadas em aperfeiçoar as técnicas do baile. Na sequência do trabalho desenvolvido nasce o grupo "Alma Raiana", apadrinhado pela vereadora, e é criada a Escola Municipal de Baile. O grupo "Alma Raiana", com as actuações em festas locais e regionais, despertou o interesse de jovens das povoações vizinhas, que convidaram Ana Castilla para ensinar em Mourão, Amareleja, Santo Aleixo da Restauração, Moura, Serpa e Póvoa de São Miguel[71]. Ana Castilla transformou-se numa "regionauta", que cruza a fronteira luso-espanhola a partir de Cortegana, para dinamizar uma rede de ensino na qual investiu a sua experiência, e através da qual ampliou a sua influência. Os caminhos da "regionauta" disseminam-se entre os imaginários do flamenco e as oportunidades de ensino, numa logística cultural de cruzamento da fronteira atractiva e familiar. Para além da rede de ensino promove iniciativas de fruição local, envolvendo alunos, familiares e membros das comunidades na organização de eventos, como a "Noche Flamenca".

A primeira "Noche Flamenca" realizou-se em Setembro de 2001, em Barrancos, por iniciativa de Ana Castilla e do grupo de baile "Alma Raiana", com o apoio da Câmara Municipal de Barrancos. O evento assinalava o início da Escola Municipal de Baile, que tem actualmente três grupos: "Zapatito de Tacón", "Rumbo Flamenco" e as "Flamenguitas". O trabalho desenvolvido por esta professora, ao longo de 14 anos, permite-nos mapear uma rede de relações musicais que estabelece conexões entre grupos das povoações raianas do Baixo Alentejo, da Extremadura e da Andaluzia.

A 2 de Agosto de 2014 observei a 14ª edição da "Noche Flamenca" em Barrancos, que teve a participação de grupos de baile de diversas gerações de bailarinas, com diferentes níveis de aprendizagem e diversos estilos performativos. Perante uma assistência de cerca de 900 pessoas actuaram mais de 100 bailarinas(os) dos grupos: "Flamenguitas" (Barrancos), Escuela de Baile de Encinasola (Encinasola), Arte & Compás (Stº Aleixo da Restauração), Al Compás del Camino (Granja), Rumbo Flamenco (Barrancos), A Mi Manera (Póvoa de São Miguel), Rosales (Rosal de la Frontera), Buleria (Valencia de Mombuey - Extremadura), Pasión Flamenca (Amareleja), Zapatito de Tacón (Barrancos), para além do grupo de flamenco Val de Reales (Barrancos). A vereadora da Câmara Municipal de Barrancos, madrinha do grupo "Rumbo Flamenco", reiterou o apoio a uma prática cultural que representa um referente identitário dos barranquenhos. Ana Castilla

---

a vida, e ao longo dos anos formou grupos de baile em povoações da Sierra de Aracena e Picos de Aroche. Diz que transporta em si o "duende", que no imaginário flamenco vai mais além da técnica e da inspiração, nas palavras de Frederico Garcia Lorca: "Para buscar al duende no hay mapa ni ejercicio". Excerto da entrevista realizada em Barrancos, a 26 de Agosto de 2013.

[71] "Noche Flamenca" na Póvoa de São Miguel (Moura – Baixo Alentejo), 7 de Julho de 2014: http://www.youtube.com/watch?v=Q36DhEoo7-E

participou na coreografia de todos os grupos, e presenteou os alunos com ofertas simbólicas, numa relação de reciprocidade[72].

A 27 de Agosto de 2014 assisti à 1ª Noite Flamenca de Santo Aleixo da Restauração (Moura - Baixo Alentejo), organizada pelo grupo de baile local, Arte y Compás, com a colaboração da professora Ana Castilla, no âmbito da rede de ensino e dinamização do flamenco. O grupo Arte y Compás foi formado em Fevereiro de 2014 por nove elementos do género feminino, com idades compreendidas entre os 17 e os 32 anos. Mas, a primeira experiência de ensino de baile em Santo Aleixo remonta a 2003, quando a presidente da Junta de Freguesia convidou Ana Castilla a iniciar um projecto idêntico ao que desenvolvia em Barrancos. As aulas começaram com um grupo de diferentes faixas etárias, que não teve continuidade. No entanto, o interesse das mais jovens permaneceu latente, e veio a concretizar-se com a criação do grupo de baile Arte y Compás, coordenado por Helena Chamorro. Na abertura do espectáculo, Helena agradeceu ao grupo musical "Os Restauradores" a cedência do espaço da associação para as aulas de dança, assim como o apoio da União das Freguesia de Safara e Stª Aleixo da Restauração, da Câmara Municipal de Moura e da Comissão de Festas de Santo António 2014-2015. Participaram no espectáculo os grupos de baile "Rumbo Flamenco" (Barrancos), "Sueño Romereño " (Los Romeros-Huelva), "A Mi Manera" (Póvoa de São Miguel -Moura), "Pasión Flamenca" (Amareleja - Moura) e "Arte y Compás" (Santo Aleixo) dirigidos por Ana Castilla, e ainda os grupos: "Rosales" (Rosal de la Frontera-Huelva) e Escola de Baile de Safara (Safara-Moura) dirigidos por antigas alunas. O evento reuniu cerca de 500 pessoas, entre familiares, amigos e vizinhos, e encerrou com a actuação do grupo de flamenco "Rocío Lojita", de Rosal de la Frontera[73]. As conexões geográficas mapeadas pelos grupos de baile apontam para dinâmicas locais e translocais, que encontram na prática do flamenco a partilha de um "imaginário musical" que estabelece a continuidade das relações culturais raianas.

4. Algumas reflexões

As bandas de gaitas articulam a revitalização da gaita-de-foles com "imaginários celtas", objectivados em novos produtos musicais e segundo uma estética inventada

[72] Excerto das gravações realizadas em Barrancos a 2 de Agosto de 2014, no âmbito do projecto: "A cultura expressiva na fronteira luso-espanhola", bolsa de pós doutoramento financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT): http://www.youtube.com/watch?v=lcTaRWRYCNw.

[73] Excerto das gravações realizadas em Santo Aleixo da Restauração, a 27 de Agosto de 2014, no âmbito do projecto: "A cultura expressiva na fronteira luso-espanhola", bolsa de pós doutoramento financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT): http://www.youtube.com/watch?v=V4VUmqQVCGM.

por cada grupo. A invenção das bandas é justificada pela recuperação da gaita como património identitário galaico-português, sobretudo na região do Minho e Trás-os--Montes. No entanto, o método de ensino por pauta, os instrumentos, a performance musical e grande parte do repertório das bandas fundem-se numa tradição cultural galega reinventada, que foi recriada em função dos interesses e expectativas dos agentes culturais e dos grupos portugueses[74].

Os "imaginários celtas", associados à prática da gaita-de-foles, permite a diferenciação dos grupos em contextos musicais locais e regionais emblematizados pelo processo de folclorização (Castelo Branco e Branco 2003), e a criação de novos eventos. Em Setembro de 2013, a Associação Cultural e Recreativa de São Bernardo organizou o I Festival Céltibérico de Bandas de Gaitas em Aveiro, em parceria com a Aveiro-Expo, e o apoio da Câmara Municipal. O Festival serviu para promover a cidade de Aveiro, segundo uma agenda cultural de objetivação, criando conexões geográficas transfronteiriças e transnacionais que mapeiam a cidade numa orla marítima, imaginada como "celta". Por outro lado, as bandas de gaitas, pela sua grandiosidade, sonora e visual, conquistaram os espaços de actuação de grupos tradicionais de gaiteiros e bombos, de fanfarras e de bandas filarmónicas, e captaram novos públicos.

No Baixo Alentejo, os grupos de baile representam um trabalho experimental, em curso, no qual a dança serve para criar, imaginar e construir identificações locais, através da experiência colectiva estabelecida pela performance. Os novos eventos, como a "Noche Flamenca", têm despertado o interesse de agentes culturais e das autarquias, que contratam os grupos para festas e eventos locais, relacionados com a arte equestre ou a tauromaquia, em ambos os lados da fronteira.

Nesta perspectiva, a práticas musicais e performativas na fronteira luso-espanhola entrelaçam a dimensão micro das relações de vizinhança com a dimensão macro de uma sociedade globalizada, permeável à criatividade dos movimentos musicais transnacionais. Os caminhos dos professores, músicos, bailarinos e agentes culturais disseminam--se entre imaginários musicais e novas oportunidades de criação, numa logística cultural de cruzamento da fronteira que estabelece a continuidade das relações fronteiriças.

Referências bibliográficas

Agudo, Juan e Isidro Moreno. 2012. *Expresiones Culturales Andaluzas*. Sevilla: Aconcagua Libros.

Anderson, Benedict. 2005. *Comunidades Imaginadas. Reflexões sobre a Origem e a Expansão do Nacionalismo*. Lisboa: Edições 70.

[74] Vídeo Bandas de Gaitas do Norte de Portugal: https://www.youtube.com/watch?v=0PQ3i-X7wMM

Bohlman, Philip. 2004. *The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History.* Santa Barbara, CA: Abc-Clio Ltd.

Campos Calvo-Sotelo, Javier. 2007. *Fiesta, Identidad y Contracultura. Contribuciones al estudio histórico de la gaita en Galicia*. Pontevedra: Diputación Provincial de Pontevedra.

Carro Garrote, Xavier (1992) "Concepto de Banda de Gaitas Galega". *Anuário da Gaita* 7: 54.

Castelo-Branco, Salwa e Jorge F. Branco. 2003. *Vozes do Povo: A Folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta.

Cruces Roldán, Cristina. 2012. "El Flamenco". In *Expresiones Culturales Andaluzas*, editado por Juan Agudo e Isidro Moreno, 219-281. Sevilla: Aconcagua Libros.

De Toro, Xelís. 2002. "Bagpipes and Digital Music: The Remixing of Galician Identity". In *Constructing Identity in Twentieth-Century Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*, 237-254, Oxford, UK: Oxford University Press.

Frith, Simon. 1996. "Music and Identity". In *Questions of Cultural Identity*, editado por S. Hall e P. Gay, 108-127. London: Sage Publications.

Garrido Rodríguez, Manuel. 2001. "Bandas de Gaitas o Rexurdimento do século XXI", *Anuario da Gaita* 16:69.

Godinho, Paula. 2011. *Oír o Galo cantar Dúas Veces*. Ourense: Deputación Provincial de Ourense.

Löfgren, O. 2008. "Regionauts: The transformation of cross-border regions in Scandinavia". *European Urban and Regional Studies* 15 (3):195-209.

Marcus, George. 1995. "Ethnography in/of the World System: The Emergente of Multi-sited Ethnography". *Annual Anthropological Review* 24:96-117.

Martí i Pérez, Josep. 1996. *El Folklorismo: Uso y abuso de la Tradición*. Barcelona: Editorial Ronsel.

Medeiros, António. 2006. *Dois lados de um Rio: Nacionalismo e Etnografias em Portugal e na Galiza*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais do ICS.

Moreno Fernández, Susana. 2009. "De Galicia a Lisboa. Una reinvención transnacional de la práctica de la gaita-de-foles". *Revista de Musicología* XXXII (1):335-352.

Simões, Dulce. 2013. *Frontera y Guerra Civil de España. Dominación, resistencia y usos de la memoria.* Badajoz, Departamento de Publicaciones da Diputación Provincial de Badajoz.

Steingress, Gerhard. 2002. "El flamenco como patrimonio cultural o una construcción artificial más de la identidad andaluza". *Anduli: Revista Andaluza de Ciencias Sociales* 1:43-64.

Wilson, Thomas M. e Donnan Hastings. 1998. *Border Identities. Nation and state at international frontiers*. Cambridge: University Press.

A trilogia composicional de Danilo Guanais: Um diálogo com o Movimento Armorial

Erickinson Bezerra de Lima
Universidade de Aveiro[75]
erickinson_l@yahoo.com.br

Abstract: This work is an analytical synthesis of the compositional manipulation of the elements pertaining to popular culture of the Brazilian Northeast (*Caboclinhos*, *Incelença*, *Desafio* and *Romanceiro de Alcaçus*). These elements are present in the compositional triad by Danilo Guanais: *Missa de Alcaçus, Sinfonia nº 1* and *Paixão Segundo Alcaçus*. These works combine literature, poetry, and popular ballads in their structures, perpetuating cultural elements that were transmitted by aural tradition. The aim of the research was to clarify the internal components of the works and, by doing so, support future interpretations of the compositions.

Keywords: Danilo Guanais, Armorial aesthetic, Brazilian Northeast, compositional process

1. Introdução

No procedimento construtivo da interpretação musical de uma obra, múltiplos conspectos estão imbuídos de complexidade. Caminhos e, ou decisões assumidas no transcorrer da ação interpretativa, podem vir a influenciar de modo negativo ou positivo o resultado final da interpretação. Um enfoque analítico concernente a uma obra es-

[75] Possui pós-graduação em Regência Orquestral e Música de Câmara pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Graduado em Música - Licenciatura Plena pela referida instituição. Atuou como regente assistente da Orquestra Sinfônica da UFRN e, como Diretor Artístico da banda Filarmônica ECO. Atualmente é Mestrando em Regência Orquestral pela Universidade de Aveiro (PT).

pecífica é uma tentativa de argumentar a respeito de sua essência, acerca de sua ligação com o compositor, discorrendo sobre aspectos estéticos, históricos e estruturais que a fundamentam, com o intuito de ir à procura de um resultado que possa expor informações satisfatórias para sua interpretação/execução.

Para imergir na completude da trilogia composicional em questão, precisamos antes compreender a origem específica de uma iniciativa artística brasileira, o Movimento Armorial. Este é delimitado a um espaço territorial, o nordeste brasileiro. As pesquisas musicais incidiram sobre a tradição cultural popular, notoriamente, dos cantadores, romanceiras, vaqueiros, rabequeiros e repentistas. "A região Nordeste, em especial o sertão, é privilegiada no Movimento como espaço geográfico que manteve as características "puras e definidoras" da cultura brasileira, segundo Suassuna" (Nóbrega 2007, 2), idealizador do movimento. Em suma, o movimento "pretende realizar uma arte brasileira erudita a partir das raízes populares da nossa cultura" (Suassuna *cit. in* Lima 2000, 1), especificamente a nordestina.

Dentro destas perspectivas, tanto o Movimento Nacionalista quanto o Movimento Armorial convergem suas premissas numa reciprocidade musical entre o popular e o erudito, na utilização de elementos folclóricos no arquétipo musical — *uma arte brasileira erudita a partir das raízes populares da nossa cultura*. De fato, tais argumentações fazem ambos estarem coligados estreitamente, contudo, em caminhos paralelos.

Para exemplificar, ponderemos um dos expoentes do nacionalismo brasileiro, o compositor Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e a obra *Amazonas* (1917). Nesta composição, Villa-Lobos remete ao tradicionalismo musical do poema sinfônico romântico, estrutura composicional manipulada/utilizada por compositores como Liszt, Richard Strauss e Berlioz (Salles 2009), por exemplo. De fato, *Amazonas* possuí sua magnitude composicional. Contudo, o projeto da obra contém significações metafóricas que remetem ao arquétipo estrutural de melodias e ambientes brasileiros, ou seja, estruturações metafóricas que aludem aos "sons ouvidos nas florestas tropicais ou em festas populares nos campos e cidades do Brasil" (Salles 2009, 189). De acordo com o autor Salles, o próprio título da obra já nos dirige a este campo metafórico (Amazonas). "Além disso, não se encontra em *Amazonas* nenhuma melodia ou acompanhamento rítmico de origem folclórica; onde estaria ai o elemento nacional?" (*Ibid.*).

Partindo de tais perspectivas, nem sempre o elemento folclórico está presente no arquétipo de composições nacionalistas, podendo estar aludido por complexos metafóricos na construção das estruturas morfológicas e sintáticas da composição musical. Ao contrário disto, o elemento cultural está presente na linguagem, na concepção estrutural de uma composição Armorial.

O Movimento Armorial desperta em nossa contemporaneidade musical o ensejo investigativo de pesquisadores, nos campos crítico-musical, histórico e estético; o

imaginário criativo de compositores — como Danilo Guanais — que se utilizam de suas premissas no processo construtivo de suas composições, fazendo transcorrer por gerações os ideais artísticos do Movimento.

2. O compositor e a trilogia composicional

Danilo Cesar Guanais de Oliveira nasceu em São Paulo/SP, em 29 de março de 1965. Em 1978 mudou-se para Natal, no estado do Rio Grande do Norte. Atualmente além de sua profícua carreira de compositor, Danilo Guanais permanece integrando o quadro docente da Escola de Música da UFRN, lecionando disciplinas como: Folclore Brasileiro, Linguagem e Estruturação Musical, Harmonia Tradicional e Composição.

A *Missa de Alcaçus* está estruturada sobre o arquétipo ordinário da missa católica (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* e *Agnus Dei*), cantados em latim. A obra é uma síntese combinatória de elementos composicionais eruditos coligados aos círculos oriundos da cultura popular do nordeste brasileiro que estrutura a arquitetura dos padrões rítmicos, escalas e modos. Obra composta em 1996 para celebrar os 30 anos do Madrigal da UFRN e que caminha nas trilhas do Armorial, é batizada em menção ao povoado de Alcaçus, notadamente, pela inserção em seu arquétipo dos constructos melódicos referentes aos romances colhidos na remissiva localidade. Sua estrutura compreende uma orquestra de cordas, três solistas: violão, soprano e barítono; um coro misto a quatro vozes.

A *Sinfonia nº 1* (2002), estruturada em quatro movimentos para coro, orquestra, quatro atores, e jogo de luzes, é uma obra fundamentada sobre textos poéticos de Ariano Suassuna, e um apócrifo do velho testamento sobre a criação do homem: *O livro de Adão e Eva*, a qual é a temática desta composição. A mesma abrange a sobreposição de três dimensões distintas e estruturantes: a sonora, textual e visual. Dos elementos folclóricos salienta-se os *Caboclinhos* e as *Incelenças.*

A *Paixão segundo Alcaçus* (2013) está estruturada sob texto de José Saramago (o Evangelho segundo Jesus Cristo), Evangelho de Marcos, e textos do próprio compositor. Composição arquitetada para coro, solistas e orquestra, tem como princípio originador a conexão entre ciências e artes. A partir de um princípio que possui características de determinação mística e científica, ao mesmo tempo em que exprimem o desejo do compositor com base na ciência (a matemática e a lógica no caso), para a construção dos materiais musicais através do quadrado mágico[76].

[76] "Esse tipo de estratégia composicional, que faz uso do princípio de integralização das notas musicais, foi experimentado antes por outros compositores, com interesses semelhantes. [...] Um quadrado mágico regular é obtido quando um conjunto de números é disposto numa construção de linhas

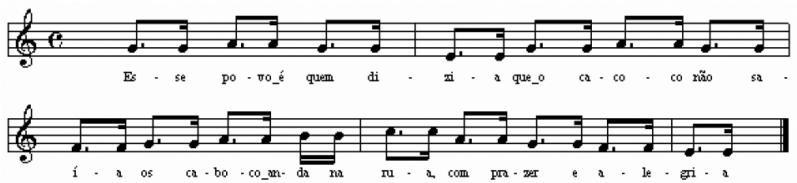
Considerando o decurso cronológico e a utilização da mesma fonte estético-estilística como base arquitetônica das composições (o Armorial), indagamos: é possível seguir a mesma lógica reflexiva na construção interpretativa de cada obra?

A estética armorial tem a pretensão com base em elementos da cultura popular criar um discurso erudito. Se é um discurso erudito não há preocupação com a sonoridade popular. Se fosse do contrário, eu colocaria a própria romanceira dentro da *Missa* ou da *Paixão*, ou colocaria o rabequeiro dentro da *Sinfonia*. Não acho que isso seria armorial, isto seria uma outra interação (Danilo Guanais, Depoimento pessoal ao autor, junho 2014).

3. Epítome analítica dos elementos oriundos da cultura popular

A estrutura musical das obras está calcada na superposição e independência dos aspectos tonais, modais e seriais[77], no constructo dos componentes harmônicos, melódicos e rítmicos. Conquanto ao elemento armorial, sua manipulação é simbiótica aos componentes de estruturação supracitados, culminando na inserção dos elementos oriundos da cultura popular. Nesta abordagem, focaremos analiticamente sobre os seguintes elementos: os *Caboclinhos*, a *Incelença*, o *Desafio* e os *Romances de Alcaçus*.

Em âmbito musicográfico, a documentação acerca dos *caboclinhos* é escassa. Das investigações realizadas muito se deve as pesquisas de Mario de Andrade, durante viagens realizadas ao nordeste brasileiro entre 1928-29. O tema *caboclinhos* manipulado por Guanais foi registrado por M. Andrade em *Danças dramáticas do Brasil* (1982). Podemos observar a repetição cíclica de frações melódicas curtas, com características de um dobrado de marcha, em rítmica simples que se interpola numa carência de desenvolvimento temático.



Exemplo 1: Estrutura dos *caboclinhos*. Fonte: Oliveira 2004, 366.

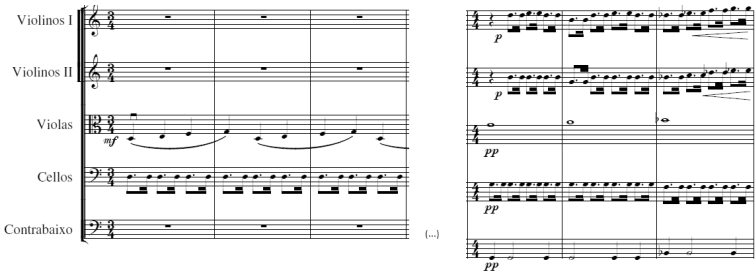
e colunas de mesmo número de casas, de tal forma que a soma dos algarismos das colunas, das linhas e das duas principais diagonais seja sempre o mesmo [...] O quadrado regular mínimo tem nove casas, dispostas num quadrado 3 x 3" (de Oliveira 2010, 1008).

[77] Salienta-se que a Missa de Alcaçus não possui este elemento.

Oneyda Alvarenga (1982, 92) resume os *caboclinhos*, como: bailados ameríndios exibidos no carnaval. A coreografia representa aspectos de caça e de guerra e, em algumas de suas manifestações, o personagem Matroa ou Pajé morre e ressuscita. Esta correlação entre "morte" e "ressurreição", estabelece dialogismo metafórico com o discurso textual que é articulado nas obras de Guanais. Assim, a dimensão textual traz à tona elementos de construção e direcionamentos interpretativos, implícitos nas entrelinhas da partitura. Isto justifica o importante domínio do intérprete (regente) sobre o texto, pois, o "significante literário reafirma sua relação contínua e sempre cambiante com a vacuidade do sentido musical" (Oliveira 2002, 144). Na *Missa de* Alcaçus, a quarta subdivisão textual do Credo, o *Et incarnatus* (c. 2 ao fim) possuí a seguinte estrutura:

Et incarnatus est de spiritu sancto,	E encarnou pelo Espírito Santo,
ex maria virgine:	no seio da virgem Maria:
et homo factus est	e se fez homem.

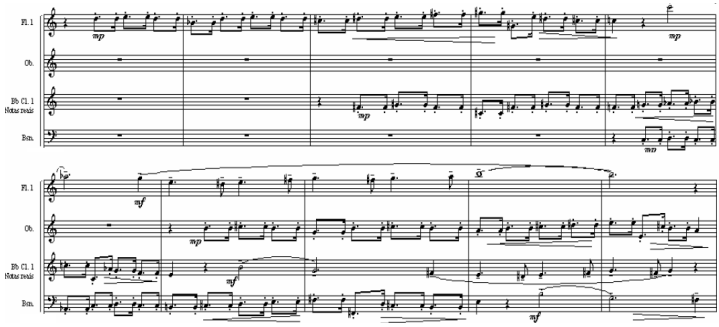
A simetria com o contexto dos *caboclinhos* é estabelecida a partir da frase: "*E encarnou pelo Espírito Santo*". Todo o *Et incarnatus* é estruturado sobre a célula rítmica do folguedo em *ostinato*, executado pelo violoncelo como célula de acompanhamento ao coro. A estrutura do *caboclinho* é transposta uma quinta justa acima da original sendo executado pelo violino I e II (c. 35 ao 38, e 54 ao 56). Neste momento o "tema dos *caboclinhos*" é utilizado como ligação entre a seção instrumental e coral.



Exemplo 2: Manipulação *caboclinhos* no *Et incarnatus*. (c. 1 ao 3; 35 ao 37).
Fonte: Partitura da *Missa de Alcaçus* 2012, 67.

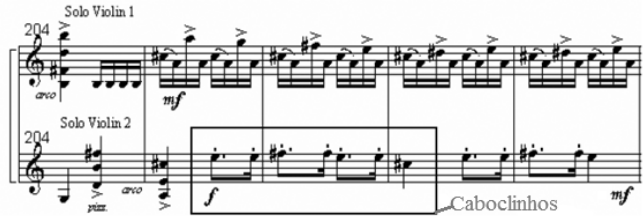
Destarte, na *Sinfonia nº 1*, notadamente no segundo andamento, o "tema dos *caboclinhos*" é manipulado com mais possibilidades motívico/temática. A simetria textual com o contexto dos *caboclinhos* é mantida de forma intensa. Na primeira seção do andamento, Adão evidencia fatores do antes e do depois para Eva, de sua expulsão do

Éden. Isto sugere uma caracterização do personagem de repúdio e revolta. O argumento de Adão atinge o seu auge com a estruturação da "fuga *caboclinhos*".



Exemplo 3: Estrutura da fuga. Fonte: Partitura da *Sinfonia nº 1* (c. 62 ao 71).

O *Desafio* para dois violinos, estabelece dialogismo ao "canto em desafio" elemento comum entre cantadores do sertão nordestino brasileiro. "Dois poetas que se enfrentam diretamente no conteúdo dos versos, ou por meio dos versos, para demonstrar maior capacidade de criação poética que o parceiro-oponente" (Sautchuk 2009, 05). A execução do "Tema do *Desafio*" pelos violinos *solo* estabelece uma dilatação metafórica dos personagens Adão e Eva, permitindo um diálogo entre ambos. Esta condição é inexistente no texto *apócrifo*, bem como, o momento do pecado original. O término do *Desafio* simboliza a morte de Adão.

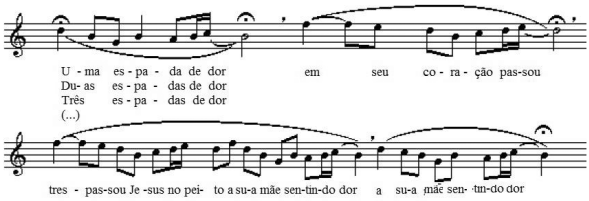


Exemplo 4: Estrutura do "Tema do *desafio*". Fonte: Partitura da *Sinfonia nº 1* (c. 204 ao 208).

Sequencialmente o coro feminino (*coro de Eva*), delineia o texto *Deixa a Cabeça em meu Peito*[78], manifestando o sentimento de Eva pela morte de Adão, caracterizan-

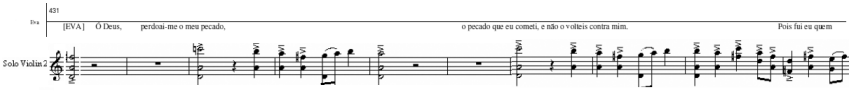
[78] Texto de Ariano Suassuna: *A uma Dama Transitória*, em *O Pasto Incendiado*.

do o "Tema da *Incelença*". As *Incelenças* são cânticos fúnebres entoados aos pés do morto pelas *carpideiras*, costume ainda existente no interior do sertão nordestino. São cantadas com o intuito de "despertar" no morto aversão pelo pecado, facilitando sua ida para o céu. As *Incelenças* possuem um ciclo repetitivo de doze estrofes, das quais um elemento é quantitativamente acrescido. O exemplar da *Incelença Uma espada de dor*, foi colhido no estado do Rio Grande do Norte, e informado por dona Biga e dona Noêmia, e manipulado na *Sinfonia* (segundo andamento).



Exemplo 5: Incelença: *Uma espada de dor*. Fonte: Oliveira 2004, 368.

A associação deste elemento ao contexto da *Sinfonia* é o momento em que Eva se dirige a Deus, "chorando aos pés do Adão morto", suplicando que o ressuscite. Todas as variações do seu uso são coligadas ao momento desta personagem (Oliveira 2004, 368). O "Tema da *Incelença*" é preservado em seu contorno melódico em suas variações. O exemplo é estruturado como perfil de acompanhamento a fala de Eva, um recitativo desenhado pelo segundo violino solista.



Exemplo 6: *Incelença* - perfil de acompanhamento da fala de Eva, caracterizando um recitativo. Fonte: Partitura da *Sinfonia nº 1* (c. 431 ao 440).

Os *Romances de Alcaçus* batizam a *Missa e* a *Paixão Segundo Alcaçus*. São romances de tradição ibérica, colhidos em Alcaçus, um povoado pertencente ao município de Nísia Floresta, no interior do Estado do Rio Grande do Norte. A coleta foi realizada pelo professor Deífilo Gurgel[79], e compilados no *Romanceiro de Alcaçus* (1992). Os exemplares, grafados em pautas musicais (solfas), deixam de ser "apenas"

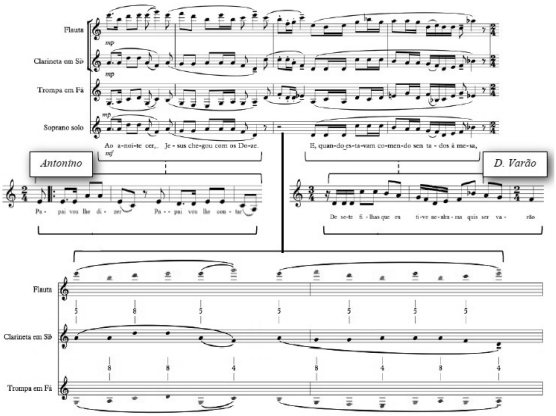
[79] Deífilo Gurgel (1926-2012) foi professor da Universidade Federal do Rio Grande do Norte ministrando a disciplina de "folclore brasileiro", além de ser advogado, poeta e antropólogo.

um registro de enfoque poético e descritivo, servindo como fonte para compositores e musicólogos. Ao mesmo tempo, estabelece paralelismo ao trabalho realizado por M. de Andrade na região norte-rio-grandense entre 1928-29.

Os romances coletados em Alcaçus[80] são manipulados por Guanais na *Missa* por fragmentação, expansão rítmica e transposição, tornando imperceptíveis auditivamente suas estruturas no *corpus* desta composição. Controversamente, os *Romances* na *Paixão* constituem um primeiro plano estrutural. Sua percepção auditiva é mais clara, pois a manipulação tem base em sutis modificações rítmicas e / ou melódicas. A melodia dos romances estruturam os recitativos da composição.

A estruturação harmônica dos recitativos são construídos por um procedimento desenvolvido por Guanais, denominado de *Discante Dual*. Uma melodia serve como base no constructo de dois contrapontos "nota-contra-nota (daí a denominação *Discante*)*"* (Oliveira 2013, 105).

O primeiro contraponto é criado alternando uma nota *consonante* e uma *dissonante* em relação a melodia base. No segundo contraponto, alternam-se uma *dissonância*/ *consonância*. O exemplo a seguir, elaborado pelo próprio Guanais, ilustra a manipulação harmônica por *Discante Dual.*



Exemplo 7: Manipulação harmônica de dois exemplos dos romances de Alcaçus por *Discante Dual*. Segundo andamento - *A ceia do senhor* (c. 64 ao 67). Fonte: Oliveira 2013, 108. As notas em azul explicitam as consonâncias e as notas em vermelho dissonâncias.

[80] Santa Iria, Conde Alberto, D. Varão e D. Branca; Juliana e D. Jorge (2 versões), Paulina e D. João (2 Versões), A Delgadinha e Antonino (2 versões).

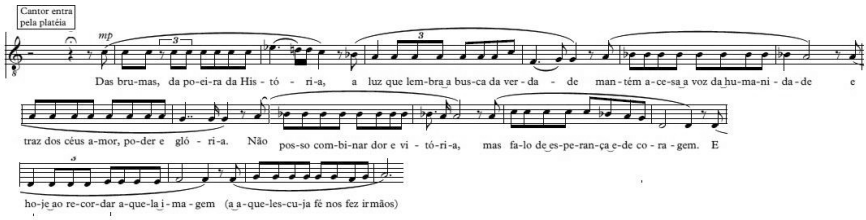
A melodia base é a junção fragmentada de dois exemplares: Antonino e D. Varão, executadas pela soprano solo, e a clarineta dá reforço melódico. Sobre esta melodia é realizado o contraponto alternando nota *consonante/dissonante* (flauta), e no segundo contraponto *dissonância/consonância* (trompa). Este procedimento técnico-composicional também se baseia na utilização de consonâncias perfeitas (4ª, 5ª e 8ª justas) e, de dissonância de 2ª maior ou sua inversão, a 7ª menor, sempre evitando o uso de 3ª e 6ª. A resultante deprime uma ambientação sonora essencialmente tonal ou atonal, esta sistematização entre a consonância e a dissonância conflui "criando uma espécie flutuante de ambiente tonal-modal" (Oliveira 2013, 105).

Elemento presente na *Paixão* são os textos escritos por Guanais (*Décimas da Paixão* e *Membra Jesu Nostri*). Ambos os textos são escritos possuindo base estrutural nos moldes formais de décimas dos cantadores e repentistas nordestinos. Estes trazem para a arquitetura textual da *Paixão* o componente armorial, assim como ocorreu na *Sinfonia nº 1*, com inserção dos textos de Ariano Suassuna. As *décimas* são estruturas de dez versos de sete, dez ou onze sílabas, estando estruturadas sequencialmente em: ABBAACCDDC. As rimas que ocorrem com frequência possuem as terminações: ão, ade, ada, ado, ia, ar, em (Sautchuk 2009, 29). As Décimas da Paixão possuem duas estrofes declamadas pelo narrador, introduzindo o segundo andamento (II) *A ceia do Senhor* (c. 3 ao 47); eis sua estruturação:

Primeira estrofe. (c. 3 ao 24)	**Segunda estrofe.** (c. 26 ao 47)	**Estrutura**
Das brumas da poeira da Histór**ia**,	Você que me observa nesse inst**ante**,	A
a luz que lembra a busca da verd**ade**	conceda o obséquio de escut**ar**	B
mantém acesa a voz da humanid**ade**	os fatos que aqui vão desenrol**ar**	B
e traz dos céus amor, poder e glór**ia**.	a saga desse homem tão brilh**ante**.	A
Não posso combinar dor e vitór**ia**	Deus filho, cujo amor aqui gar**ante**	A
mas falo de esperança e de corag**em**.	que esse altar sagrado hoje s**erá**	C
E hoje, ao recordar aquela imag**em**	o palco pra emoção que nasc**erá**	C
(aqueles cuja fé nos fez irm**ãos**)	da arte, feita em forma de oraç**ão**.	D
de quem sofreu na cruz, cravos nas m**ãos**	Mantenha, pois, aberto o coraç**ão**	D
veremos como então vocês reag**em**.	pras coisas que hoje aqui você v**erá**	C

Podemos observar no exemplo a repetição recorrente de fragmentos melódicos, com rítmica simples que se intercala num vago desenvolvimento temático. Toda a melodia é modal, sendo construída sobre o modo mixolídio. Assim, o compositor

aproxima a estruturação melódica com as entoadas discursadas pelos repentistas e cantadores nordestinos.



Exemplo 8: Estrutura melódica das *Décimas da Paixão*. II - *A ceia do senhor* (c.3 ao 18). Fonte: *Paixão segundo Alcaçus*, 2013.

4. Considerações Finais

O presente trabalho nasceu da hipótese erguida por este autor, a qual expõe uma construção interpretativa consciente com as particularidades estilísticas e estruturais que arquitetam a trilogia composicional: *Missa de Alcaçus*, *Sinfonia nº 1* e a *Paixão segundo Alcaçus*, do compositor Danilo Guanais. Este constructo interpretativo não deveria ser fruto peculiar da individualidade reflexiva de quem rege alguma destas três composições, contudo, convergiria no tentame de resgatar a filosofia que impregna o conteúdo discursivo das obras.

Referências bibliográficas

Alvarenga, Oneyda. 1982. *Música Popular Brasileira.* São Paulo: Duas Cidades.

Heidegger, Martin. 2010. *A origem da obra de arte*. São Paulo: Almedina.

Lima, Ana Paula Campos. 2000. *A música armorial e suas fases*. Acessado em 04 de abril de 2007. UNICAMP http://www.unicap.br/armorial/movimento/produtos-1.html.

Nóbrega, Ariana Perazzo. 2007. *A Música no Movimento Armorial*. Anais da Anppom. Acessado18 de Abril, 2014. http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_APNobrega.pdf.

Oliveira, Danilo Cesar Guanais de. 2004. "*Cabocolinhos* e *Incelenças*: empréstimos culturais na composição erudita". *Anais do II Encontro Nacional da ABET*:345-364.

_____. 2010. "Ciência Determinação e Arte: Os Quadrados Mágicos e a Composição". *Revista do I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música*:1006-1016.

_____. 2012. *Missa de Alcaçus*. Natal: EDUFRN. [Partitura].

_____. 2013. *Paixão Segundo Alcaçus: Conciliação de diferenças na composição musical.* Tese de doutoramento, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Oliveira, Solange Ribeiro. 2002. *Literatura e música*. São Paulo: Perspectiva.

Salles, Paulo de Tarso. 2009. *Villa Lobos: Processos composicionais*. Campinas: Editora da Unicamp.

Sautchuk, João Miguel Manzolillo. 2009. *Poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino*. Tese de doutoramento, Universidade de Brasília, Brasília.

Cross-cultural perspectives on the creative development of choirs and choral conductors

Geoffrey Webber[81]
University of Cambridge
gaw25@cam.ac.uk

John Rink[82]
University of Cambridge

Marco Antonio da Silva Ramos[83]
University of São Paulo

Susana Igayara[84]
University of São Paulo

Miriam James[85]
University of Cambridge

Abstract: Initial contact in 2012 between colleagues at the Universities of Cambridge (UK) and São Paulo (Brazil) revealed remarkable similarities as well as interesting differences of outlook and approach to the creative development of choirs and choral conductors. A collaborative project between the two universities was developed, funded by the British Academy, which exploited unprecedented opportunities for interac-

[81] Geoffrey Webber is Precentor and Director of Studies at Gonville and Caius College and an Affiliated Lecturer in the Faculty of Music, University of Cambridge.

[82] John Rink is Professor of Musical Performance Studies at the University of Cambridge.

[83] Marco Antonio da Silva Ramos is coordinator of the Comunicantus: Choral Laboratory and Professor of Choral Conducting at the Universidade de São Paulo.

[84] Susana Igayara is Lecturer on Choral Repertoire and leader of the Multidisciplinary Group of Studies and Research on the Art of Singing at the Universidade de São Paulo.

[85] Mirjam James is a Research Assistant in the Faculty of Music, University of Cambridge.

tion, investigating initiatives in both universities to enhance the theory and practice of choral singing. This paper outlines the theoretical basis of the project and the work undertaken in the successive, reciprocal residencies, including observational activity and participant-led experimentation, and provides a sample of the results that are now being gathered as the project nears completion.

Keywords: Choral performance; Group creativity; Individual creativity; Music in cross-cultural contexts

Within the flourishing field of Performance Studies, two major research projects funded by the Arts and Humanities Research Council in the UK have played significant roles: CHARM, the AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music, and its successor CMPCP, the AHRC Research Centre for Musical Performance as Creative Practice, based in Cambridge. Although choral music has had some place in these projects, such as the promulgation of many little-known choral recordings from the early 20th century, most of the focus has fallen on instrumental rather than choral performance. Research into choral performance has of course been taking place in various countries for some years, as is evident from the *International Journal of Research in Choral Singing*, but the subject has remained relatively dormant in the UK, despite the global success and fame of its choirs.

Following some informal contact between musicians from the University of Cambridge (UC) and University of São Paulo (USP), a research grant was obtained in 2013 from the British Academy as part of its International Partnership and Mobility Scheme. The project set out to address this lacuna by focusing entirely on choral performance, building upon recent developments in both universities which sought to give greater weight to the training of choral singers and conductors. These include a new chamber choir formed at USP to provide greater focus on the pedagogical and theoretical aspects of choral singing, and the establishment of a new Master's degree in Choral Studies at UC with a strong focus on the training of choral conductors.

The main research questions that underpin the project as a whole are as follows:

1. To what extent do choral practices and cultures in distinct national, institutional and artistic contexts differ or resemble one another, and what might we learn from their similarities and differences?
2. With reference to these distinct choral practices and cultures, what new approaches to choral development might be defined through comparative analysis and collaborative experimentation, and what methodological and theoretical benefits would these have for scholars and practitioners alike?

3. Within these distinct choral practices and cultures, how does the creative development of individuals in vocal ensembles take place, and how does it relate to the creative development of the ensemble as a whole?

The research has been led by Professor John Rink (JR) and Dr Geoffrey Webber (GW) at UC, and by Professor Marco Antonio da Silva Ramos (MR) and Dr Susana Igayara (SI) at USP, with Dr Mirjam James (MJ) acting as Research Assistant. Four reciprocal visits were set up: the first two (in February and April 2014) included data collection, whereas the second two (in July and August 2014) were oriented more towards performance.

In February GW and JR were able to observe MR and musicians at USP at work with different choirs, and GW took rehearsals with the USP choirs working on English repertoire which were observed by the Brazilian musicians. In order to help deal with the lack of knowledge between the two choral cultures, seminar presentations were given by GW on choral music at Cambridge, MR on the choral activities at USP, SI on modern Brazilian repertoire, and JR on individual and group creativity. In addition, doctoral students in choral music at USP gave presentations on their work on a variety of topics. Finally, students in choral conducting and choir members were asked to complete written questionnaires about their work, and then the same students met the four lead researchers for informal focus-group discussions. Many of the answers to the written questionnaires formed the basis of further questions and exploration in these focus-group sessions, which were recorded and transcribed.

In Cambridge in April, a similar pattern of events was arranged, including data collection with questionnaires, and recorded and transcribed focus-group discussions with students in choral conducting and choir members from two different choirs. In July, the Caius choir recorded a CD of modern Brazilian repertoire with MR and SI in attendance throughout, helping with pronunciation and many different matters of musical interpretation. In August, the Caius choir visited USP as part of an independent tour to Brazil, and they participated in choral rehearsals with the USP Chamber Choir led by both MR and GW encompassing English and Brazilian repertoire. Also, students at USP ran workshops on Northeast Brazilian popular music, covering both modal and rhythmic aspects of the music, and including a certain amount of improvisation.

A final experiment in cross-cultural perspectives was also carried out, using "Cabôca of Caxangá", a song arrangement by Villa-Lobos with a complex text based on social satire using many references to the natural world of Brazil together with obscure colloquialisms. The musical idiom of the song, which involved rapid declamation, exacerbated the difficulty of performing the text even for the Brazilian choir. The English choir had not heard a performance of the piece by any other choir, yet had already learnt and performed it in England with an English translation developed by GW

in consultation with MR and SI. Two consecutive performances took place: first, the English choir sang their version with the Brazilian choir listening, and then the English choir heard the Brazilian choir perform the piece with its original text. Members of each choir then provided written answers to two questions, the first asking them to identify differences in the performing style of the two choirs, and the second to assess what was gained or lost through the process of an English choir performing such a quintessentially Brazilian piece of music in English. Had we reached or perhaps exceeded the limits of meaningful cultural exchange?

The fruits of this collaborative project are now in the process of being assessed. At one level, much has already been gained in terms of answering the first of the main research questions with which we set out, dealing with knowledge of each other's choral traditions and working practices. Although this might be viewed as a fairly elementary exercise, in which the considerable level of ignorance on the British side about modern Brazilian choral music is confronted, and some basic similarities and differences in choral habits and techniques identified, these processes have nevertheless had significant returns over and above expectations. For example, MR has observed how his view of Brazilian repertoire has been enhanced by hearing an English choir perform the repertoire, bringing new perspectives and suggesting new performance possibilities, even though not directly wishing to copy the English choir's performance. As another example, one might consider the case of the piece *Metaphors*, by Henrique de Curitiba, dating from 1972–73. GW wished to perform the work, catalogued in an online dissertation by Deloise Chagas Lima (Lima 2004, 75), which had as its premise the concept of exploring European music in a South American context, juxtaposing voices with sounds from the Brazilian rainforest. MR and SI had not ever heard this piece performed, but they located a copy of the manuscript score of the work in the Library at USP. Unfortunately, no copy of the tape could be found. However, a student at USP, Denise Hiromi Aoki, created a new tape under SI's guidance using the USP sound laboratory facilities, following the specific sounds indicated in the score including mosquitos, toads and birds. This enabled the work to be performed once again with a backing tape alongside the voices.

This initial fact-finding aspect of the project was also very important in providing an accurate and nuanced context for the more theoretical research questions being developed. In order to understand and appropriately evaluate the responses given by singers on both sides, it is of course vital to know the background and experience of each singer, and also to consider the consequences of the single most fundamental difference that exists between the two choral traditions in USP and UC, i.e. the fact that the *raison d'être* of most choirs at UC is primarily to sing services in the Church of England, whereas at USP the choirs have no religious dimension whatsoever.

However, at another level of investigation, work has now begun on analysing the data from the questionnaires and focus-group sessions garnered through the reciprocal visits – a task led by the Research Assistant Mirjam James. So far she has produced two interim reports, one covering the written responses from the students and the other from the focus-group discussions, using the "content and comparative keyword" analytical technique established by Seale and Tonkiss (2012). As a sample of this work, we shall quote from her analysis of the discussions.

In the Brazilian context, the two main areas of discussion that emerged were a consideration of the musical benefits gained from choral singing and of the experience of singing as part of a group, as discussed in Rossing, Sundberg and Ternström (1986). MJ writes:

The Brazilian students clearly consider that choral singing serves to enrich their general musical understanding. Not only amateur singers from across the University, but also the music students (including aspiring soloists) pointed out the importance to them singing in a choir in order to develop as a musician. What is interesting here is that the questions by the UK members of the research team were almost invasive in asking to what extent the singers were discouraged to sing in choirs while they progressed as solo singers. But the students' understanding of it and also their experiences with their teachers, and what they discovered while singing in choirs or practising as soloists, proved to be the opposite:

> […] it was when I entered USP and got into this choral life, and I discovered there is a huge universe for me to use what is more natural to me. At the same time, I don't feel that I lose one thing by doing the other, I don't think there is anything that is technically conflictual in what I learned.

'That's what Emma [name changed] said, one thing is related to the other. When we *practise our singing [solo] piece, the teacher gives us a piece and we have to practise it, and then you have to do something technically, you can also take a choral piece, an excerpt of a choral piece, a vocal line that you're studying.*

Researcher: *But is it not a problem? It's not something that your teacher will say "Stop singing in the choir, it's ruining your […].*

Student: *No!*

The equivalent discussion in the UK focus-group session had a notably different emphasis, which MJ described as a concern for the "trained singer".

The focus-group discussion underlined the Cambridge students' musical training as being much more formal than the musical upbringing of the Brazilian participants.

Even though both groups have participants who started in early childhood as well as during secondary school years, more participants of the Cambridge group had prior lessons and focused experiences in choirs. These experiences – pushed by summer choral courses – seem to seal the love for singing as well as lead to the decision to apply for a choral scholarship:

> I also did two Eton choral courses, both in Cambridge, so that really made me want to apply. I think that was probably the biggest push in the direction of the choral scholarship.

However, these more advanced early experiences come also with a price: the experiences of feeling pushed into a certain direction (e.g. playing a certain instrument) or forcing the voice into remote areas that may not have been suitable, particularly during the period when the voice breaks, were much more present in this group:

> So, I found myself constantly pushed to go to the next exam and learn the next set of repertoire, to the extent that I, em, learnt all the stuff for Grade 8 when I was a really ropey tenor in Year 10, when I was 14, and then it was sort of so detrimental because I was pushing a voice that wasn't there at all.

Here the division between solo and choral singing appears more ingrained in the students compared to the students in Brazil. Personal preferences of either have led e.g. to conscious decisions when choosing a Cambridge college.

Looking for a place to encourage solo singers:

> I think, so, the reason I chose to apply to [St] John's [College] is that I'd heard that it's a good place where singing kind of freely and openly is encouraged, which I think, for a lot of tenors, is a problem. Before I came here, I spoke to a number of singers from other places, [… who] genuinely said don't go and sing there because this conductor will tell you to […] to tighten up top and not sing loudly or […] well, not so much loudly, not freely, which is kind of an important thing.

Looking for a place to encourage choral singers:

> I certainly looked at St John's College for a long while because I liked […] my Department at the College, English, but what put me off it, fundamentally, was that I knew so much from people who'd said that sort of St John's was a factory of sort of opera singers and solo singers. Now, I mean, you know, brilliantly, there are loads of great names who've come from St

> John's, and I just knew that that wasn't for me in the slightest, and so I wanted a place where the group choral singing was, you know, really fantastic, but that there wasn't this sort of sense of, em, producing these solo singers quite so much.

The strong voice within the Brazilian students, that choir singing enriches general musical understanding and is not seen as in conflict with solo singing, was echoed only a little in the Cambridge discussion.

The second main area of discussion came close to the third main research area being explored by the project, that of individual and group creativity in the two contrasted choral contexts. MJ writes concerning the Brazilian focus-group sessions:

Thinking as a group, and acting as a group, again does not contradict one's actions as a solo singer. It is adding another layer as a musician:

> *I feel that solo singing is very different from choral singing, because when you're singing solo you need to fill the space, you have to bring out a quantity of power that will make the music happen, you there alone, making it happen. When you're in a choir, I think it's not that you're going to change your voice or you'll not do some things. You will become the choir. You are not there listening to your own voice and thinking on what you're doing. You are there as an organism, in a state of expanded consciousness.*

> *Well, when we're part of a group [...] first of all, what I noticed in my personal experience, we need to forget other things when we're there. And perceive the other, if we don't perceive the other, we don't do anything together.*

In the UK focus-group sessions the discussion in this area was more focused on specific aspects of working together in choirs. Polarized approaches were identified which MJ categorised as "choral opposites":

> Throughout the discussion there were various references to "ideal" choral singing or the right way for choirs to sing, stand, or create a good result. These different comments made by different people don't refer to the same ideal; quite to the contrary, they describe choral opposites.

A controversial point discussed was about the arrangement of choirs, i.e. whether to stand in voice sections or with the voice parts mixed up (Daugherty 1999). When one choir which sings mixed up most of the time decided that for practical reasons

due to the Chapel acoustic they would sing in a mixed formation, this was not seen as a perfect solution by the conductor himself. For the singers, the conflict lies in either concentrating on how the individual parts blend and sound together or in how the piece sounds as a whole, as well as focusing on oneself as a solo singer:

Yeah, I mean, if you're going to be standing with your parts, then you're going to be focused more on how the parts sound as a whole, but then you're not working on how the piece sounds as a whole.

[...] standing not within my own part or within even female voices is really actually beneficial in terms of advancing me as a solo singer.

Singing in sections can evoke various behaviours, not all of which might be seen as contributing to a good choral result:

1) wanting to stand out as a singer and not blending
Yeah, it just becomes, I don't know, I think it just becomes [...] it can turn into a bit of a competition, in, which I don't think should ever happen in a [...] in a choir.

2) but also feeling less responsible, which results in less attention
you get very sloppy and you pay generally less attention

3) having support when not at one's best
[...] if I had two other tenors either side of me and one of us was having a slightly bad day, that will affect it less so than if we're apart, because you naturally change to what's going on around you

The mixed vs. section singing was also discussed in terms of better tuning; here, too, no consensus can be found indicating that one is better than the other. In all cases it comes down to concentration and listening to people around you. The latter was also described as a key choir singing skill amongst the Brazilian students.

These samples from MJ's analysis provide a flavour of the type of insights into the internal and corporate workings of choirs that we gained during the project. In particular, they hint at how future strategies might be developed to form the second of our three research trajectories, that of generating new initiatives in the training both of choirs and, just as importantly, of choral conductors. Throughout the process of speaking with members of the choirs in the focus-group sessions, the two conductors present, MR

and GW, commented on how revealing it was to hear the singers talk about their contribution as individuals to the whole, an important aspect of group creativity which was hardly acknowledged, let alone properly gauged, in the ordinary course of the working practices of both choral establishments. Although many of the issues raised so far during this research collaboration inevitably grew from the particular contrasted situations at UC and at USP, many others are likely to have universal significance to choral practice, and it is these more fundamental aspects, especially the questions of the mechanics of group creativity in the choral context, and the role of the conductor in relation to these mechanisms, that we hope will form the basis of a future project.

References

Daugherty, James. 1999. "Spacing, Formation, and Choral Sound: Preferences and Perceptions of Auditors and Choristers." *Journal of Research in Music Education* 47 (3):224-238.

Lima, Deloise Chagas. 2004. "Henrique de Curitiba Morozowicz: A Biography and Discussion of Selected Vocal and Instrumental Works with Piano". MusD dissertation, Florida State University. *Electronic Theses, Treatises and Dissertations. Paper 1349.*

http://diginole.lib.fsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3087&context=etd [accessed 03/11/2014].

Rossing, Thomas, Johan Sundberg, and Sten Ternström. 1986. "Acoustic Comparison of Voice Use in Solo and Choir Singing." *Journal of the Acoustical Society of America* 79 (6):1975-1981.

Tonkiss, Fran and Clive Seale. 2012. "Content and comparative keyword analysis." *Researching Society and Culture*, edited by Clive Seale, 459-478. London: Sage Publications.

As *Dezassete Canções Tradicionais Brasileiras*, de Fernando Lopes-Graça: Homenagem de um nacionalista da contracorrente ao país irmão

Guilhermina Lopes[86]
UNICAMP
lopes.guilhermina@gmail.com

Lenita W. M. Nogueira[87]
lwmn@iar.unicamp.br

Abstract: In this paper we contextualize and briefly analyze some of the *Dezassete canções tradicionais brasileiras,* for mixed choir *a cappella,* composed by Fernando Lopes-Graça in 1960 and dedicated to the memory of Brazilian musicologist Mário de Andrade. Graça's fidelity to the characteristics of the original thematic material, allied to his personal style of harmonization, some musical references to the circumstances of the depicted popular manifestations (based on the descriptions presented in his sources) and his extensive knowledge of Brazilian contemporary art music lead us to

[86] Guilhermina Lopes é bacharel e mestra em Música pela Universidade Estadual de Campinas - Brasil. Iniciou em 2014 o doutorado, também na mesma instituição. Apresentou comunicações orais nos congressos A Língua Portuguesa em Música (2012), ANPPOM (2012 e 2014), II SIMPOM (2012) e VII Congresso da Sociedade Chilena de Musicologia (2013).

[87] Lenita Nogueira é docente no Departamento de Música do Instituto de Artes da UNICAMP. Tem-se dedicado à história da música e à musicologia histórica, com ênfase em música brasileira. Publicou diversos livros, sendo o último a biografia de Carlos Gomes *A lanterna Mágica e o burrico de pau: Memórias e Histórias de Carlos Gomes* e participou de publicações nacionais e do exterior.

consider the confronting of official nationalism, the relation to his defense of "essential nationalism" and its similarities to the program proposed by Andrade.

Keywords: Fernando Lopes-Graça; Nationalism; Brazil-Portugal relations; *Dezassete canções tradicionais brasileiras*

No artigo "Relações musicais luso-brasileiras", publicado originalmente em 1955, Fernando Lopes-Graça lamentava o desconhecimento da música portuguesa pelos brasileiros e vice-versa:

> nem os portugueses conhecem nada da música brasileira, nem os brasileiros têm notícia alguma da música portuguesa ou, pior do que isso: que o que nós conhecemos da música do Brasil se reduz ao samba, que o que eles, os nossos irmãos de além-Atlântico, conhecem da música de Portugal se limita ao fado (Lopes-Graça [1955] 1973, 285).

Exceção a essa regra, o compositor desenvolveu, ao longo de sua carreira, uma forte relação com a música e os músicos brasileiros. Correspondeu-se com diversas personalidades ligadas ao meio musical brasileiro, visitou o país em 1958, proferindo conferências e realizando recitais, e dedicou obras a amigos intérpretes ou compositores e a personalidades brasileiras que admirava. Através da sociedade de concertos *Sonata* promoveu em sete concertos, realizados entre os anos de 1944 e 1960, a execução de várias obras do repertório brasileiro em Portugal (Tacuchian 2004; Cascudo 1999). Estudioso incansável e entusiasmado, tomou contato com um vasto material musical e literário brasileiro, que lhe inspirou diversas obras, entre as quais a série das *Dezassete Canções Tradicionais Brasileiras* (1960) para coro misto *a cappella*.

Esta série coral não é a primeira obra musical de temática brasileira escrita por Lopes-Graça. Já haviam sido compostas as *Sete Canções Populares Brasileiras* (1954), para voz média e piano, e a canção *Desafio,* sobre um poema de Manuel Bandeira (1958). O compositor escreveria ainda a abertura sinfônica *Gabriela cravo e canela* (1963), inspirada no romance homônimo de Jorge Amado, e o quinteto de sopros *O túmulo de Villa-Lobos* (1970).

Graça indica que os temas utilizados nas *Dezassete canções* foram extraídos, "com a devida vénia", do livro *Música Popular Brasileira*[88], de Oneyda Alvarenga, além de *Cem Melodias Folclóricas,* de Alceu Maynard Araújo e Aricó Júnior, e *ABC*

[88] Lopes-Graça utilizou a primeira edição do livro de Oneyda Alvarenga, *Musica Popular Brasileña* (1947), publicada pelo *Fondo de Cultura Económica* de Buenos Aires, Argentina.

do Folclore, de Rossini Tavares de Lima. A primeira canção é composta sobre *Ó Léo, ó Léo,* uma roda-pagode[89] alagoana. A segunda, *Té minhã,* é um aboio de roça. Segue-se *Eu plantei o roxo n'água,* cana-verde, recolhida em Aparecida do Norte, interior do estado de São Paulo. A próxima canção, *Meu boi nasceu de manhã*, originalmente é parte do *Romance do Boi Surubi*[90]*,* recolhido por Luís da Câmara Cascudo. *Dorme, Suzana,* acalanto oriundo de Alagoas*,* é retirada do livro de Araújo e Aricó Jr. *É lampi, é lampi,* coco, também alagoano, que trata do famoso cangaceiro Lampião, é o próximo tema. A sétima canção, também de Alagoas, intitula-se *Samba Negro* e é baseada numa melodia do folguedo dos quilombos. *Ai eu não sou daqui* é um recortado colhido por Oneyda Alvarenga em Varginha, Minas Gerais. Em seguida, temos a canção *Tenho um vestido novo,* fandango bailado colhido em Cananéia, no litoral paulista. *Eu não pensei, minina* é definida como roda-pagode ou canto de trabalho e também foi recolhida em Alagoas*.* A cantiga de cego *Meu irmão que vai passando* foi colhida pela Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo (1938), em João Pessoa, Paraíba, e também foi encontrada em Recife, Pernambuco. *Olha o rojão* é uma embolada colhida em Jaú, no interior de São Paulo*. São horas de eu virá negro,* outra canção alagoana, é uma melodia da dança do bate-coxa, manifestação que tem características de luta, como a capoeira. *Pega a enxada e leva o pito* é um canto de trabalhadores rurais, colhido em S. João da Boa Vista, interior de São Paulo. *Ia baiê,* uma toada de Obá, do culto afro-brasileiro de Xangô, colhida em Recife, é a décima quinta canção. *Adeus, campina da serra* é uma moda de viola, atribuída ao cantador goiano Ernestino Gomes dos Santos. A última canção, *Meus senhores, eu sou a bota* é um conto acumulativo cantado[91] tradicional na região do Caitité, na Bahia.

Nota-se imediatamente a grande diversidade de gêneros musicais retratados. Considerando a extensão territorial do país, pode-se ainda destacar a diversidade regional das canções selecionadas, sendo abordadas as regiões nordeste, centro-oeste e sudeste (chegando à fronteira com o sul), abrangendo sete estados. A maior presença de canções do Nordeste brasileiro, especialmente do estado de Alagoas, está possivelmente relacionada ao fato de o livro de Araújo e Aricó Jr. concentrar-se em canções desta região.

---

[89] Devido às limitações espaciais deste artigo, não descrevemos o contexto e forma de todas as manifestações folclóricas retratadas. Pretendemos apresentar uma análise mais detalhada em um próximo trabalho.

[90] No livro *Vaqueiros e cantadores*, de Luís da Câmara Cascudo, o título aparece como *Romance do Boi Surubim.* Cascudo afirma que a melodia é conhecida em todo o Nordeste brasileiro.

[91] Em Portugal e em algumas regiões do Brasil, essa manifestação é chamada *Lenga-lenga.*

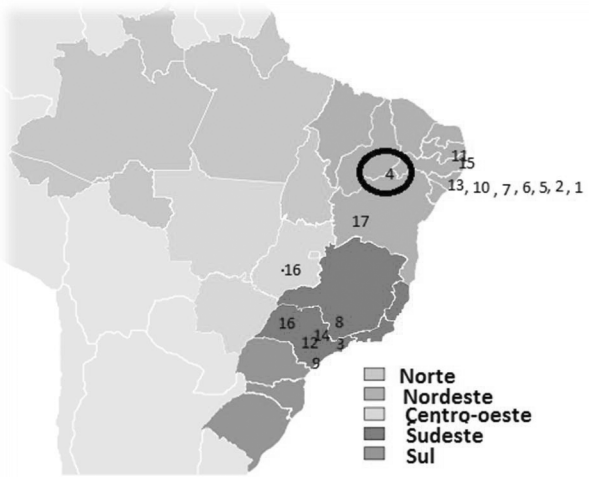


Figura 1. Distribuição regional do material folclórico utilizado nas *Dezassete Canções*.

Pode-se ainda pensar que a distribuição regional irregular do material indica um interesse sobretudo estético de Lopes-Graça, que sempre se definia em seus textos como compositor acima de tudo. Entre os anos de 1959 e 1990 colaborou com o etnólogo corso Michel Giacometti na recolha e publicação sistemática da música tradicional portuguesa (Vieira de Carvalho 2006). Todavia, não se considerava um etnomusicólogo. Apesar de buscar compreender e apreender a música popular em seu contexto social, sua aproximação era primordialmente estética, buscando nesse material a base para a elaboração de composições próprias.

Optando por um material tão diversificado, Lopes-Graça acaba por revelar uma realidade musical complexa, resultando em uma crítica à visão exótica e estereotipada da música brasileira.

Praticamente não é feita nenhuma interferência nas melodias originais. O compositor costuma manter inclusive a tessitura conforme as transcrições em que se baseou. Deixa os temas sempre em primeiro plano, em vozes ou naipes solistas. Observa-se uma abordagem livre da forma, mas que leva em consideração elementos contextuais de cada manifestação. Tomamos como primeiro exemplo *Ia baiê,* do culto afro-brasileiro de Xangô, canção dedicada à orixá[92] guerreira Obá. Lopes-Graça mantém a estrutura responsorial praticamente inalterada segundo as indicações de

[92] Como são chamadas as divindades em algumas religiões de matriz africana.

Oneyda Alvarenga, modificando-a apenas entre os compassos 26 e 28, quando atribui ao coro um trecho originalmente solista. Por outro lado, no caso da última canção, *Meus senhores eu sou a bota,* Graça cria seu próprio jogo. É próprio dos contos acumulativos o aumento gradativo das estrofes por meio de novos dados à estória, o que constitui um desafio à memorização e, por vezes, à capacidade criativa de quem está cantando. É comum, portanto, que o canto da estrofe seja tarefa de um solista por vez. Entretanto, Lopes-Graça cria uma espécie de desafio às vozes, a partir de sua alternância em cada novo elemento do conto, o que também resulta em um maior colorido vocal.

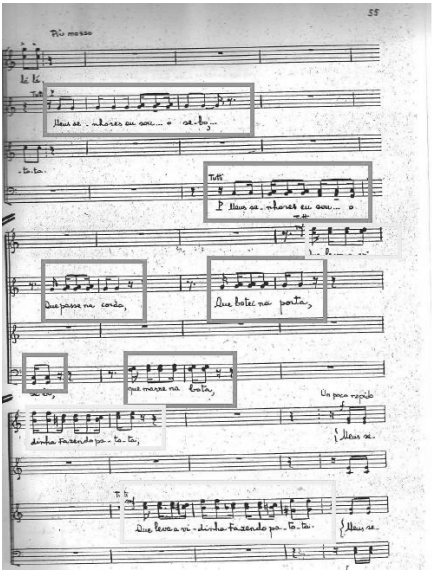


Figura 2. Jogo de alternância de vozes em excerto da canção *Meus senhores eu sou a bota.* Em azul a estrofe e, em amarelo, o refrão.

Percebe-se a busca de uma conciliação entre a estrutura original das canções e a escrita pessoal do compositor. O tratamento harmônico das canções não difere do conferido a outras obras baseadas em temas portugueses ou de outras culturas, outro dado que reforça a nossa interpretação de uma abordagem que foge ao pitoresco, ao exotismo. Por exemplo, na seção central da moda de viola *Adeus, campina da serra,* Graça mantém a estrutura original da melodia em terças paralelas enquanto constrói um acompanhamento baseado em "cores intervalares" muito características de sua escrita, como as quartas,

as sétimas e os choques de segundas[93]. Na figura a seguir apresentamos, a título de comparação, como se daria uma harmonização estritamente tonal da moda (cifras na parte superior) e uma análise das sonoridades intervalares privilegiadas por Lopes-Graça (parte inferior), destacando o choque de segunda, uma das maiores marcas de seu estilo.

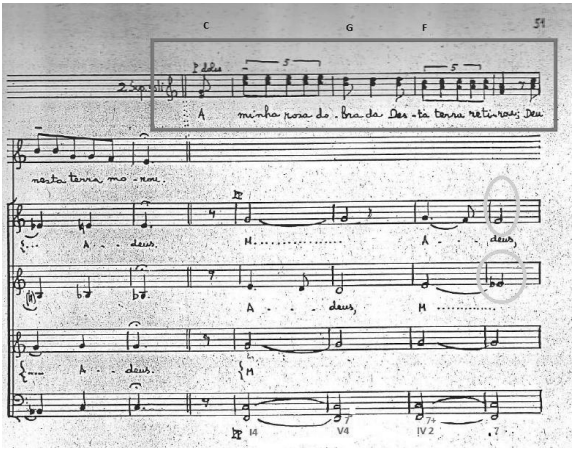


Figura 3. Excerto da moda de viola *Adeus, campina da serra*.

Destacamos, entretanto, uma exceção: para descrever a luta entre quilombos (negros) e caboclos (índios), na canção *Samba Negro,* o compositor recorre a uma polifonia mais densa, relacionada à tradição escrita erudita.

Apesar de serem as *Variações sobre um tema popular português* (1927) a sua primeira obra apresentada ao público por ocasião de sua formatura no Conservatório Nacional de Lisboa, isto não configurava propriamente um alinhamento estético nacionalista. O envolvimento, desde a juventude, com o ativismo político, por meio da fundação do jornal *A acção* e da participação na Organização Comunista de Tomar, fez com que o compositor inicialmente se tornasse avesso a qualquer nacionalismo. Sua visão política e estética era incompatível com os movimentos nacionalistas vigentes em seu país, ligados ao saudosismo e ao Integralismo. Entretanto, o contato com o trabalho do compositor húngaro Béla Bartók durante seus estudos em Paris entre 1937 e 1939, o estímulo da cantora polonesa Lucie Dewinsky, especialista na interpretação de canções tradicionais, e o conhecimento das pesquisas de Rodney Gallop sobre a mú-

[93] Lopes-Graça, ao optar por um duo de sopranos, não segue rigorosamente a tradição da moda de viola, comumente executada por duos masculinos.

sica portuguesa fazem com que se volte para um "nacionalismo essencial", marcado pelo tratamento composicional do material folclórico a partir da consideração de seu contexto e assimilação de seus elementos harmônicos, melódicos e rítmicos. Tratava-se de aproveitar as potencialidades expressivas do material, respeitando a sua identidade, explorando, quando presentes, o modalismo e os arcaísmos, sem a tentativa de adaptação à harmonia tonal europeia, buscando pontos de contato entre as estruturas tradicionais e a música moderna de concerto (Vieira de Carvalho 2012).

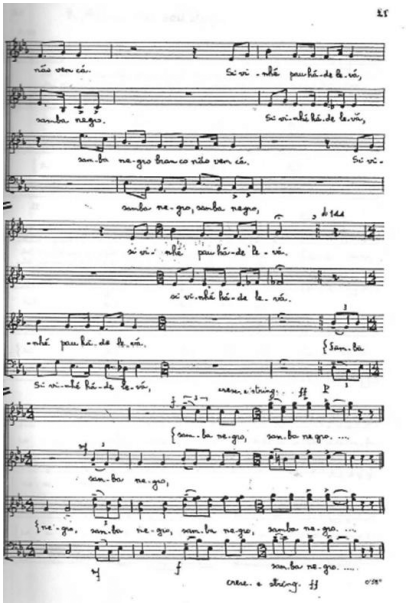


Figura 4. Excerto da canção *Samba Negro*.

A visão de Lopes-Graça sobre o tratamento da música tradicional muito se assemelha ao pensamento do escritor e musicólogo brasileiro Mário de Andrade (1893-1945), a cuja memória as *Dezassete canções* foram dedicadas. Em seu *Ensaio sobre a música brasileira,* texto publicado em 1928 e que serviu de manual estético a boa parte dos compositores brasileiros do século XX, Andrade defende a criação de uma "música artística brasileira", baseada, de um lado, na pesquisa da música popular – tomada como "matéria-prima" e, de outro, no diálogo com os movimentos vanguardistas europeus (Contier 2004). Seu conceito de música popular baseava-se na "descoberta das "falas culturais" do "povo inculto" (folclore "puro" eminentemente rural) ou nos traços de

brasilidade internalizados em algumas obras escritas pelos compositores urbanos, tais como Marcelo Tupinambá, Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth" (Contier 1995, 77-78). Para ambos, o tratamento erudito da música tradicional constituiria sua elevação a um patamar artístico superior.

> Uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada (Andrade [1928] 1972, 16).

> [...] como compositor, vim a concluir que o tratamento artístico da canção popular portuguesa é perfeitamente compatível com todos os recursos e conquistas da moderna técnica e gramática musicais; e direi mesmo que só aplicando-lhe, com o devido discernimento, está bem de ver, esses recursos e conquistas, é que ela se poderá valorizar completamente (Lopes-Graça [1942] 1989, 140).

A busca de uma matéria-prima musical não contaminado pela indústria cultural também é um ponto comum aos dois pensadores. Ambos enfatizavam as particularidades do material, aquilo que diferia de uma linguagem tonal e ritmicamente regular, nos termos de Vieira de Carvalho (2006), elementos musicalmente transgressivos. No caso das *Dezassete canções* pode-se considerar, por exemplo, a escolha de uma melodia pentatônica em *Ia Baiê* ou de uma moda de viola que, embora possa ser considerada tonal, não tem uma forte relação de sensível, além de ter um ritmo livre, declamado. Mário de Andrade chama, no texto do *Ensaio,* a atenção para a versão paraibana da canção *Mulher Rendeira,* em que a sensível é evitada sistematicamente. Segundo Vieira de Carvalho (2006), Lopes-Graça opunha-se ao "espetáculo folclorizante" resultante do estímulo e promoção do governo salazarista aos ranchos folclóricos, ao fado e aos orfeões e sua exploração pelos meios de comunicação em massa, que teria, a seu ver, forjado uma música nacional esteticamente empobrecida. Em palestra proferida em Évora e publicada em 1947*,* o compositor assim se manifesta:

> Usa-se e abusa-se muito hoje da expressão "cultura popular". [..] Não é raro vermo-la utilizada com intuitos reservados, como verdadeiro instrumento demagógico, com o fim de lisonjear com ela o povo para melhor se servirem dele. [...] Tanto a cultura popular como a arte popular, logo que são organizadas, logo que são dirigidas, deixam de ser verdadeiramente populares e passam a ser coisas artificiais, que perderam toda a sua razão de ser, todo o viço e toda a ingenuidade que lhes advém do facto de serem actividades espontâneas e desinteressadas da alma ou da vontade de expressão artística do povo. Deixam de ser um

> fim em si mesmas para se transformarem num meio ao serviço de interesses de outra ordem, interesses que nada têm que ver com a cultura, e com a arte, e que só não revelam o seu verdadeiro nome porque aos homens, a certos homens, pelo menos, sempre agradou mascarar as suas verdadeiras ideias, ambições ou apetites com palavras bem soantes, com palavras que garantam aos seus próprios olhos e, sobretudo, aos olhos dos outros, a pureza, a sublimidade dos seus actos (Lopes-Graça [1947] 1992, 94-95).

Radicalmente contrário à ideia de incapacidade das classes populares para o acesso á cultura erudita, o compositor não buscava facilitar sua música para que a população a absorvesse; apesar de sempre atento ás possibilidades técnicas daqueles a quem cada canção se destinava, empregava recursos estilísticos pouco convencionais, mesmo nas composições destinadas a serem cantadas por amadores e apresentadas fora das salas de concerto. Defendia que a melhor forma de popularizar a música de concerto seria facilitar financeiramente o seu acesso, não tentar de alguma forma simplificar o repertório.

É possível, todavia, observar algumas diferenças entre o pensamento dos dois autores. Mário considerava que o processo de nacionalização da música erudita passaria pelo estudo da música tradicional, em direção à incorporação de suas idiossincrasias, resultando na criação de uma música totalmente nova, mas que soasse brasileira, ao que chamava *inconsciência nacional.* Algumas obras de Lopes-Graça refletiriam, segundo Mário Vieira de Carvalho (2006, 131), essa "osmose" das características da música tradicional, mas não se pode dizer que o compositor via essa produção como estágio avançado de um processo evolutivo. Mário de Andrade, apesar de destacar as particularidades regionais da música brasileira e a multiplicidade de influências culturais envolvidas, não deixa de transmitir em seus textos uma ideia de coesão nacional, bem como a busca do que seria a essência da música brasileira, por ele associada no *Ensaio* à mistura de influências negras, indígenas e portuguesas[94]. Graça, por sua vez, opunha-se radicalmente à essencialização de uma música portuguesa e tampouco se nota em seus escritos a busca de coesão nacional.

Ao analisar, com distanciamento temporal, a postura estética dos dois pensadores, não se pode deixar de perceber, como bem observou Teresa Cascudo (2010), certo elitismo, no que se refere à consideração de que a elevação cultural estaria subordinada ao tratamento erudito do material, certa idealização da pureza da música folclórica rural e, até mesmo, como ressaltou Elizabeth Travassos (2000), certo exotismo, se considerarmos a distância dessa música em relação à realidade dos autores. Temos que

[94] Possuía tendências esquerdistas e não se alinharia anos mais tarde ao Estado Novo do presidente Vargas, governo com elementos populistas e fascistas, marcado por forte exaltação nacional e busca de criação de uma identidade cultural homogênea do país.

ter em mente, entretanto, que se tratava, no período, de buscar a identidade da música erudita nos países periféricos em relação aos grandes centros europeus, busca que se deu a partir de diversos pontos de vista estéticos e ideológicos.

Referências bibliográficas

Alvarenga, Oneyda. 1982. *Música Popular Brasileira.* São Paulo: Duas Cidades.

Andrade, Mário de. 1972. *Ensaio sobre a música brasileira.* São Paulo: INL.

Araújo, Alceu Maynard, Aricó Jr. 1957. *Cem melodias folclóricas: Documentário musical nordestino*. São Paulo: Ricordi.

Cascudo, Teresa. 2010. *A tradição como problema na obra do compositor Fernando Lopes-Graça*: *Um estudo no contexto português*. Sevilha: Editorial Doble J.

_____.1999. "Brasil como tópico, Brasil como espelho, Brasil como argumento: As relações de Fernando Lopes-Graça com a cultura brasileira". *Revista da Organização de Estudos Culturais em Contextos Internacionais 66* Academia Brasil-Europa de Ciência da Cultura e da Ciência. Acesso a 22/07/2013. http://www.revista.akademie-brasil-europa.org/CM66-01.htm.

Contier, Arnaldo Daraya. 1995. "O Ensaio sobre a Música Brasileira: Estudo dos Matizes Ideológicos do Vocabulário Social e Técnico-Estético". *Revista Música* nº 1 (6):75-121.

_____. 2004. "O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural". *Fênix: Revista de História e estudos culturais* (1):1-21.

Lima, Rossini Tavares de. 1972. *Abecê do Folclore.* São Paulo: Ricordi.

Lopes-Graça, Fernando. 1973. "Relações musicais luso-brasileiras". In *A Música Portuguesa e os seus problemas, vol. 3,* 285-287. Lisboa: Editorial Cosmos.

_____. 1976. *Dezassete canções tradicionais brasileiras.* Cópia do manuscrito.

_____. 1989. "Sobre a canção popular portuguesa e o seu tratamento erudito". In *A música portuguesa e os seus problemas, vol. 1,* 137-144. Lisboa: Editorial Caminho.

_____. 1992. "Sobre o conceito de "popular" na música". In *Nossa Companheira Música,* 91-111. Lisboa: Editorial Caminho.

Tacuchian, Ricardo. 2004. "Relações da música brasileira com Lopes-Graça". *Brasiliana* 17:12-20.

Travassos, Elizabeth. 2000. *Modernismo e música brasileira.* Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.

Vieira de Carvalho, Mário. 2012. "Buscar a identidade na alteridade: Lopes-Graça e o conceito de "povo" na música tradicional". *Revista Nova Síntese* 7:157-166.

_____. 2006. *Pensar a música, mudar o mundo:* Fernando Lopes-Graça. Porto: Campo das Letras.

A Banda de Música do Corpo Policial do Ceará e as representações de um nacionalismo musical brasileiro (1854-1932)

Inez Beatriz de Castro Martins[95]
Universidade Federal de Minas Gerais
inezbeatrizmartins@gmail.com

Abstract: After the independence of Brazil in 1822 many bands of provincial police forces were created. These groups acted beyond their military functions, contributing to establish a nascent idea of the nation-state. The hymns and marches that they played helped to engrave this idea. On the other hand, European songs that came to Brazil (waltz, schottisch, polka) were "abrasileiradas", developing specific interpretation characteristics and thus becoming the first national musical genres. While in Rio de Janeiro the Band of the Fire Department continued spreading these sonic varieties, in Ceará, the band of the Police Force played mainly excerpts from European operas. To be "national", for the Ceará band, was to publicize the culture of the "civilized" people, the Europeans, in order to civilize its population.

Keywords: Ceará Police Force; music band; nationalism; Brazilian Empire; Band of Rio de Janeiro Fire Department.

[95] Inez Martins graduated in piano from the State University of Ceará (UECE) and has a Master's degree in Arts from the University of São Paulo. She has been invited to conduct several groups such as the Symphonic Band of the Conservatory of Tatuí, Symphonic Band of Paraíba. She has been full professor at the UECE since 2004 and is a doctoral student in History at UFMG.

Introdução

A proclamação da Independência do Brasil, ocorrida em 1822, ocasionou um desafio agudo à nova nação que foi o de manter sua unidade territorial conquistada durante o período colonial. Na primeira metade do século XIX a monarquia impôs um projeto político para assegurar a coesão do território. Esse projeto consistia em estabelecer a cidade do Rio de Janeiro como centro das decisões da corte, sobrepondo essa centralização às outras províncias. As discussões políticas, os pensamentos dos intelectuais, de forma consciente ou inconsciente, passaram por essa construção do Estado–Nação brasileiro.

Culturalmente, até à primeira metade do século XIX, predominaram as práticas artísticas de origem europeia. A vinda da Missão Artística Francesa para o Brasil em 1816 trazendo consigo pintores, músicos, escultores, arquitetos, gravadores, influenciou de forma marcante os artistas que viviam no Rio de Janeiro por esta época, mediante a divulgação dos modelos e técnicas europeias.

D. João VI de Portugal era conhecido pelo seu gosto por música e religião. Durante sua permanência no Brasil (1808-1821) não poupou esforços para trazer para a cidade sede da corte músicos e cantores da Europa. No plano musical, predominou a prática de música religiosa executada na Real Capela, execução de óperas no teatro Ópera Nova e Real Teatro São João, e concertos no Paço. Marcos Portugal, José Maurício Nunes Garcia, Sigismund Neukomm foram os principais representantes desse período no Rio de Janeiro (Kiefer 1977, 44-63). Importante citar ainda a presença da Banda da Brigada Real que veio com D. João por ocasião da vinda da princesa Leopoldina para esta cidade (Salles 1985, 20).

No Ceará, embora não existam informações muito aprofundadas dos músicos que atuaram nesta província na primeira metade do século XIX, é possível elencar alguns nomes[96]. O músico mais antigo que se tem conhecimento é Joaquim Bernardo de Mendonça Ribeiro Pinto. Tem-se como certo que nasceu na cidade de Aracati no final do século XVIII ou começo do século XIX, pois em 1810 já era professor em Fortaleza. Antes de 1824 é sabido que na cidade de Russas (ou Aracati), existia uma pequena orquestra dirigida pelo mestre Boaventura José de Aragão, violoncelista. Nesta orquestra participou seu parente, Felix José de Valois, mais conhecido como Areré. Quando foi transferido para Fortaleza, por ter participado da revolução de 1824, foi alistado praça

[96] As informações sobre a música e os músicos que atuaram no Ceará, principalmente no século XIX, estão dispersos nos livros dos memorialistas cearenses. Observando essa dispersão, produzi um artigo no qual realizei a compilação do material presente em quatro livros. Esse trabalho é consequência de uma comunicação apresentada no IX Encontro de Musicologia Histórica em Juiz de Fora em 2012. A presente publicação permanece no prelo.

de soldado do regimento da Infantaria, depois oficial de milícias dos pardos, ficando responsável pela música no batalhão.

Joaquim Manuel Borges nasceu em Aracati em 16 de novembro de 1827. Foi professor de piano; Francisco Ignácio foi cantor e regente de orquestra na cidade de Icó no período anterior a 1830; Simplício Delfino Montesuma, nascido no início das primeiras décadas do século XIX e falecido em 1893, sem especificação de lugar, foi professor de latim, violoncelista e compositor de música profana e sacra. Assumiu no lugar de Francisco Ignácio, seu professor, a regência da orquestra fundada pelo mestre.

Dois nomes merecem destaque nesta primeira metade de século, já que tiveram seus nomes ligados ao Corpo de Polícia do Ceará: Galdino José Gondim (1828-1915), pai de Zacharias Gondim, o qual seu filho foi regente do Corpo de Polícia; Victor Augusto Nepomuceno (1840?-1880), pai de Alberto Nepomuceno, foi ex–músico da banda do Corpo Policial do Ceará (Martins 2012).

Fortaleza estabeleceu sua hegemonia e importância como capital somente a partir da segunda metade do século XIX. Após longos anos de estrutura administrativa descentralizada dentro da própria capitania, economia subordinada a Pernambuco, o século XIX representou independência política, econômica, administrativa para a província do Ceará. A independência como capitania em 1799 gerou mudanças que afetou Fortaleza já na primeira metade deste século (Farias 2012, 12-98).

Começou-se a projetar uma nova cidade com a criação da primeira escola, melhorias urbanas como pavimentação de ruas, criação da casa de saúde, do cemitério, houve um crescimento populacional advindo da atração econômica, política e administrativa por qual passou essa cidade, especialmente no setor de comércio local e de exportação (Ponte 2007, 162-164).

Se na primeira metade do século XIX não vemos nenhuma mudança quanto a essa influência europeia na cultura do Brasil, a segunda metade do século XIX é apontada por estudiosos da música popular brasileira como Mário de Andrade, Ramos Tinhorão, Ricardo Cravo Albin, entre outros, como o período de surgimento dos gêneros musicais populares, dentre eles o choro e o samba.

A partir do ato adicional de 1831 vão ser constituídas as forças policiais municipais. Essa ação vai permitir a criação de bandas ligadas aos corpos policiais nas diversas províncias. Tais grupos tiveram uma participação muito efetiva durante todo o século XIX e início do século XX quanto à difusão musical no país. Mas, de uma maneira geral, os livros de história da música brasileira são bastante superficiais ao tratar da importância das bandas, em particular as militares no que diz respeito à participação delas na constituição de uma música nacional.

No livro *Pequena História da Música*, Mário de Andrade (1987) não faz nenhuma menção a Anacleto de Medeiros como compositor, ou qualquer referência às

bandas militares e à banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro; Cravo Albin em *O livro de ouro da MPB* (2003, 16-53) remete a Anacleto de Medeiros em um cunho mais biográfico e sintético; Ramos Tinhorão é quem se dedica mais ao tema das bandas militares em capítulos do seu livro *Os sons que vêm da rua* (2005, 99-134). Por outro lado, existem livros específicos que tratam do assunto, como o de Vicente Salles *Bandas de Euterpe* (1985) e de André Diniz *O Rio musical de Anacleto de Medeiros* (2007), que faz um levantamento histórico da vida desse músico, embora falte um maior aprofundamento aos gêneros musicais.

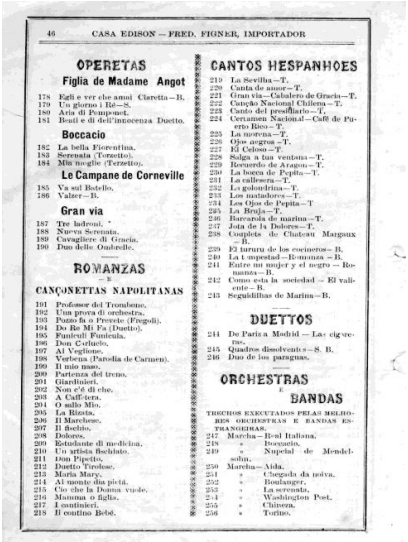
Música popular brasileira e as bandas de música militares

O surgimento da música popular dita brasileira dá-se a partir da segunda metade do século XIX, quando o "abrasileiramento" dos ritmos europeus (polca, schottisch, valsa) se torna predominante. Segundo Peter Burke (*cit. in* Contier 2004, 9) a "descoberta da cultura popular inter-relacionou-se com a ascensão do nacionalismo na Alemanha, Suécia, Finlândia, Grécia, Polônia". O mesmo pode ser referido com relação ao Brasil. Se as discussões sobre os termos "popular" e "erudito" tiveram sua origem no período do Romantismo do século XIX, no Brasil essa discussões estiveram atreladas às discussões sobre identidade nacional.

Segundo o historiador Arnaldo Contier (1995, 75-79) as reflexões sobre "identidade nacional", "música erudita nacional", afloraram a partir da década de 1920 com Mário de Andrade e compositores como Villa Lobos, Camargo Guarnieri, Lorenzo Fernandez e Luciano Gallet. Mário de Andrade insistia na ideia de que a base de uma construção de uma música erudita brasileira se fincava na música popular brasileira constituída a partir da segunda metade do século XIX.

Neste sentido, as bandas militares, particularmente a do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, criada em 1896 e regida por Anacleto de Medeiros, foi fundamental, não só para a fixação desses novos gêneros musicais que estavam nascendo como também na sua divulgação. A Banda dos Bombeiros era formada em média por 40 a 45 músicos. Alguns eram integrantes das bandas da Fábrica de Tecidos de Bangu, no qual Anacleto era regente, da Sociedade Recreio Musical Paquateense e de chorões. Anacleto compôs inúmeras obras neste estilo abrasileirado e que foram tocadas por esse grupo além de terem sido gravadas em fonogramas pela Casa Edison, primeira gravadora do Brasil (Aragão 2002, 4-5).

Abaixo destacamos o repertório que foi gravado pela banda do Corpo de bombeiros descrito do Catálogo da Casa Edison em 1902 (Franceschi 2002, CDROM-1).



46 CASA EDISON — FRED. FIGNER, IMPORTADOR

OPERETAS

Figlia de Madame Angot

178 Egli e ver che amai Claretta—B.
179 Un giorno i Ré—S.
180 Aria di Pompanet.
181 Beati e di dell'innocenza Duetto.

Boccacio

182 La bella Fiorentina.
183 Serenata (Tenetto).
184 Mia moglie (Tenetto).

Le Campane de Corneville

185 Va sul Bolello.
186 Valer—B.

Gran via

187 Tre indeoni.
188 Nueva Serenata.
189 Cavaglieri di Gracia.
190 Duo delle Ombrelle.

ROMANZAS

— E —

CANÇONETTAS NAPOLITANAS

191 Professor del Trombone.
192 Una prova di orchestra.
193 Pozzo fa o Prevete (Fregoli).
194 Do Re Mi Fa (Duetto).
195 Funiculi Funicula.
196 Don Carlucio.
197 Al Vagliene.
198 Verbena (Parodia de Carmen).
199 Il mio mao.
200 Partenza del treno.
201 Giardinieri.
202 Non c'è di che.
203 A Caffetera.
204 O sulio Mio.
205 La Rizota.
206 Il Marchese.
207 Il Bachio.
208 Dolores.
209 Estudiante di medicina.
210 Un artista Bachiato.
211 Ibon Pipetto.
212 Duetto Tirolese.
213 Maria Mary.
214 Al monte dia pietà.
215 Cio che la Donna vuole.
216 Mamma o figlio.
217 I mandolieri.
218 Il cantino Bebè.

CANTOS HESPANHOES

219 La Sevilha—T.
220 Canta de amor—T.
221 Gran via—Caballero de Gracia—T.
222 Cancão Nacional Chilena—T.
223 Canto del pessflauto—T.
224 Certamen Nacional—Caft de Puerto Rico—T.
225 La nouvena—T.
226 Ojos negros—T.
227 El Celoso—T.
228 Salga a tus ventana—T.
229 Recuerdo de Aragon—T.
230 La boeca de Pepita—T.
231 La calleseva—T.
232 La golondrina—T.
233 Los matadores—T.
234 Los Ojos de Pepita—T
235 La Bruja—T.
236 Barcarola de marina—T.
237 Jota de la Dolores—T.
238 Couplets de Chateau Margaux—B.
239 El tururu de los cocineros—B.
240 La Luneptad—Romanza—B.
241 Entre un mujer y el negro—Romanza—B.
242 Como esta la sociedad—El valiente—B.
243 Seguidilhas de Marina—B.

DUETTOS

244 De Paris a Madrid—Las cigueñas.
245 Quadros disolventes—S. B.
246 Duo de los paraguas.

ORCHESTRAS E BANDAS

TRECHOS EXECUTADOS PELAS MELHORES ORCHESTRAS E BANDAS ESTRANGEIRAS.

247 Marcha—Real Italiana.
248 » Boccacio.
249 » Nupcial de Mendelsohn.
250 Marcha—Aida.
251 » Chegada da noiva.
252 » Boulanger.
253 » La serenata.
254 » Washington Post.
255 » Chinesa.
256 » Torino.

RUA DO OUVIDOR 107 — RIO DE JANEIRO 47

257 Marcha de Cadiz.
258 » Rei algodão.
259 » Indiana.
260 » Para deante.
261 » Nupcial do Lohengrin.
262 » da Carmen.
263 » Bello Excelsior.
264 » Cyrano de Bergerac.
265 » Tanhauser.
266 » Brazileira.

OUVERTURAS

— E —

SELECÇÕES DE OPERAS

267 Ouvertura—Kalifa de Bagdad.
268 » Semiramis.
269 » Fra Diavolo.
270 » Guarany.
271 » Barbeiro de Sevilha.
272 » Guillhorme Tell.
273 » Tambor da Guarda.
274 Trovador, Miserere.
275 Rigoletto.
276 Sonnambula.
277 Mignon.
278 Traviata.
279 La figlia de Mme. Angt. Operetta.
280 D. Juanita. Operetta.
281 Mascote.
282 Trovador.
283 Fausto.
284 Cavallaria ligeira.
285 Filha do Regimento.
286 Gran Duqueza.
287 Roberto il Diavolo.
288 Cavallaria. Intermezzo.
289 Ugonotti.
290 Favorita
291 Bello in Maschera.
292 Gran Via.

VALSAS

293 Dolores.
294 Mil e uma noite.
295 Anjo do amor.
296 Rosa do Sul.
297 Danubio Azul.
298 La Serenata.
299 Estudiantina.
300 Santiago.
301 Fouget me not.
302 Vida do artista.
303 Fausto.

POLKAS

304 La fiera de abbiategrasso.
305 Demetevi.
306 Pizzicato.
307 Flôr do mar.

QUADRILHAS

308 Larga a pôpa.
309 Ilha de champagne.
310 Jogo das crianças.
311 Alegre cavalheiro.

HYMNOS

312 Brazileiro.
313 Americano.
314 Portuguez.
315 da Carta.
316 Cubano.
317 Boer.
318 Centenario.
319 Argentino.
320 Garibaldi.
321 Chileno.
322 Inglez.
323 Marselheza.
324 Hymno hespanhol.

Selecções diversas

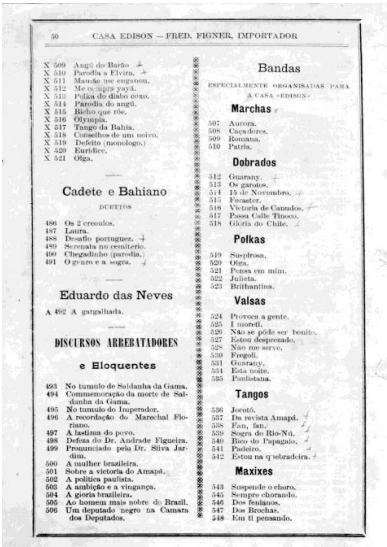
325 La Giralda—Espanhola.
326 Jolly Copersmiths.
327 Alarme de incendio.
328 Echo da Floresta.
329 Forja na Floresta.
330 Bella Creola.
331 La radia noche.
332 La Falousa.
333 La mañana.
334 Traumerei.

SOLOS

335 Flautim—Rouxinol e rã—(com orchestra.)
336 Flautim—Old Folksat home.
337 » » Patrol Comique.
338 » » Serenata Tittle—(com orchestra.)
339 » Passeio no trenó—(com orchestra.)
340 » Te seguirei—(com orchestra.)
341 » Colibri, polka.
342 » Whip-poer-Will, polka.

Figura 1. Repertório gravado por bandas e orquestras. Fonte: I0011232.

Figura 2. Repertório gravado por bandas e orquestras. Fonte: I0011233.



50 CASA EDISON — FRED. FIGNER, IMPORTADOR

X 509 Augi do Barão
X 510 Parodia a Elvira.
X 511 Mande me engatou.
X 512 Me engaga yayá.
X 513 Pulica do diabo coxo.
X 514 Parodia do augi.
X 515 Bicho que róe.
X 516 Olympia.
X 517 Tango da Bahia.
X 518 Conselhos de um noivo.
X 519 Defeito (monologo.)
X 520 Eurídice.
X 521 Olga.

Cadete e Bahiano

DUETTOS

486 Os 2 crioulos.
487 Laura.
488 Desafio portuguez.
489 Serenata no cemiterio.
490 Chegadinho (parodia.)
491 O genro e a sogra.

Eduardo das Neves

A 492 A gargalhada.

DISCURSOS ARREBATADORES

e Eloquentes

493 No tumulo de Saldanha da Gama.
494 Commemoração da morte de Saldanha da Gama.
495 No tumulo do Imperador.
496 A recordação do Marechal Floriano.
497 A lastima do povo.
498 Defesa do Dr. Andrade Figueira.
499 Pronunciado pelo Dr. Silva Jardim.
500 A mulher brazileira.
501 Sobre a victoria do Amapá.
502 A politica paulista.
503 A ambição e a vingança.
504 A gloria brazileira.
505 Ao homem mais nobre do Brazil.
506 Um deputado negro na Camara dos Deputados.

Bandas

ESPECIALMENTE ORGANISADAS PARA A CASA «EDISON»

Marchas

507 Aurora.
508 Caçadores.
509 Romana.
510 Patria.

Dobrados

512 Guarany.
513 Os garotos.
514 15 de Novembro.
515 Fornador.
516 Victoria de Canudos.
517 Passa Calle Tinoco.
518 Gloria do Chile.

Polkas

519 Sisyfrosa.
520 Olga.
521 Pensa em mim.
522 Julieta.
523 Brilhantina.

Valsas

524 Provoca a gente.
525 I morell.
526 Não se póde ser benito.
527 Estou desprezado.
528 Não me serve.
529 Frogoll.
531 Guarany.
534 Esta noite.
535 Paulistana.

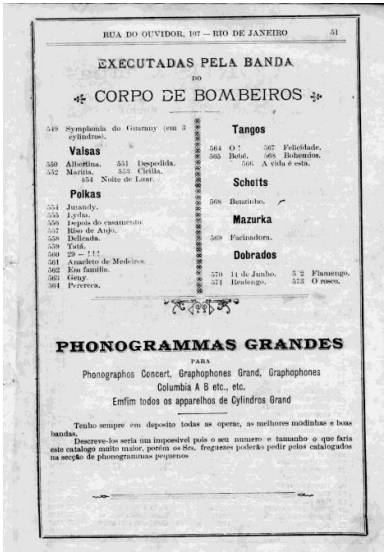
Tangos

536 Jocotó.
537 Da revista Amapá.
538 Fan, fan.
539 Sogra do Rio-Nú.
540 Bico do Papagaio.
541 Padeiro.
542 Estou na q'beradeira.

Maxixes

543 Suspendo o choro.
545 Sempre chorando.
546 Dos fenianos.
547 Dos Brechas.
548 Em ti pensando.

Figura 3. Repertório gravado por bandas. Fonte: I0011236.



RUA DO OUVIDOR, 107 — RIO DE JANEIRO 51

EXECUTADAS PELA BANDA DO CORPO DE BOMBEIROS

549 Symphonia do Guarany (em 3 cylindros).

Valsas

550 Albertina. 551 Despedida.
552 Marilia. 553 Cecilia.
554 Noite de Luar.

Polkas

554 Juandy.
555 Lydia.
556 Depois do casamento.
557 Bise de Anjo.
558 Delicada.
559 Tatá.
560 29 — !!!
561 Anacleto de Medeiros.
562 Em familia.
563 Geny.
564 Perereca.

Tangos

564 O ?
565 Bebé.
567 Felicidade.
568 Bohemios.
566 A vida é esta.

Schotts

568 Benzinho.

Mazurka

569 Facundora.

Dobrados

570 11 de Junho.
571 Reulengo.
572 Flamengo.
573 O rosco.

PHONOGRAMMAS GRANDES

PARA

Phonographos Concert, Graphophones Grand, Graphophones Columbia A B etc., etc.

Emfim todos os apparelhos de Cylindros Grand

Tenho sempre em deposito todas as operas, as melhores modinhas e boas bandas.

Descreve-los seria um impossivel pois o seu numero e tamanho o que faria este catalogo muito maior, porém os Srs. freguezes poderão pedir pelos catalogados na secção de phonogrammas pequenos

Figura 4. Repertório gravado pela banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro. Fonte: I0011237.

É interessante observar o repertório apresentado neste catálogo: marchas, hinos e dobrados gravados ao lado de polcas, mazurcas, valsas e de trechos das óperas. Desse aspecto do repertório quero apresentar duas questões para reflexão.

Em primeiro lugar, não é à toa que a gravadora registrou os hinos, dobrados e marchas em fonogramas. Esses gêneros ressaltam o significado do período político brasileiro por qual o povo passava: pós-proclamação da República, a adoção de um regime presidencial ao invés de monarquia, uma mudança profunda acontecida pela primeira vez em toda a história do Brasil como país. Portanto, era momento de exaltar a terra, construir a nação, de aflorar o sentimento da pátria. Nada mais natural que transformar essa vivência em hinos cívicos. É compreensível o interesse em gravar marchas, dobrados, afinal, fazia parte da escuta de um povo que estava em processo de criação quanto ao sentimento de pertença a um espaço, de uma nação.

O segundo ponto para refletir é sobre a "popularização da música erudita". Observa-se neste catálogo que a mesma banda que tocava a abertura do Guarani, trechos de óperas como *Aida*, *Fausto*, *Barbeiro de Sevilha*, tocava mazurcas, polcas, maxixes. Essa discussão perpassa primeiramente pela conceituação do que é música erudita e popular, especialmente neste período de divisões de classes tão rígidas (elite e povo). Pensar sobre a constituição desses conceitos tendo a banda de música como exemplo faz compreender o preconceito que se recai sobre esse grupo ao longo dos anos. Se por um lado a banda mostrou-se ser diversa difundindo vários gêneros musicais, por outro ela criou sobre si um preconceito por não ter assumido um lugar definido. Sua posição foi de fronteira, ou seja, em alguns momentos foi um grupo popular, em outros, um grupo erudito. Esta é uma discussão que merece uma reflexão específica em outro texto.

Corpo Policial do Ceará

A *Belle Époque* começou mais cedo no Ceará que nas cidades do Rio e São Paulo. As transformações urbanas já podem ser vistas desde 1860 com a construção dos *boulevards*, do falar em francês da população, da criação do passeio público. O pensamento social em vigor neste período que embasaram as ações dos políticos, intelectuais e da elite financeira da província era que o Ceará precisava civilizar-se. Para isso, o ideal de civilização focado era o povo europeu, em particular, a cultura francesa (Ponte 2007, 162-163).

A antecipação nas transformações urbanas do Ceará em relação ao Rio de Janeiro representam duas importantes diferenças: primeiro a necessidade de fazer com que a província cearense desenvolvesse, particularmente a capital Fortaleza, em vista da

apatia e descaso que viveu durante os anos de subordinação administrativa, política, econômica dos tempos coloniais. A ordem era civilizar-se, progredir. Segundo, mesmo com a centralização política imposta pelo Rio de Janeiro, esta cidade não representava ainda a civilização, ela estava civilizando-se. O ideal a ser seguido não poderia ser o próprio Brasil. A Europa era a fonte de inspiração, modelo de civilização. A divulgação da cultura francesa fez com que Paris fosse o modelo a ser seguido. Importante lembrar que a preocupação maior na segunda metade do século XIX não era criar um retrato sonoro da música brasileira, uma identidade e sim, de vivenciar esse novo país que estava se formando.

Voltando ao repertório tocado pela banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro descrito no Catálogo da Casa Edison, é certo que essa banda tocava não só músicas do repertório erudito, mas também o "popular abrasileirado", os maxixes, polcas, valsas.

Observando as músicas de 1897 a 1930 preservadas no acervo da banda de Música da Polícia Militar do Ceará, essas partituras parecem demonstrar que o Ceará ficou à margem dessas discussões. A maior parte das músicas tocadas pela banda da Polícia eram trechos de óperas de autores diversos. Além disso, é interessante observar nos relatos de memorialistas cearenses a forte presença da banda de música em eventos culturais como a inauguração do teatro José de Alencar ou mesmo no Passeio Público. Importa lembrar que essa praça no Ceará estava dividida em três níveis: o plano mais alto onde desfilava as elites; o plano médio, lugar da classe média emergente e onde situava o coreto; o plano mais baixo, destinado aos pobres. Mas a banda do Corpo da Polícia tocava no coreto de onde as elites presenciavam e se deleitavam com a banda.

Segundo o historiador cearense Sebastião Ponte (2007, 162-164) a *belle Epoque* no Ceará demorou até 1930. Essa permanência tão longa de uma vivência de um pensamento e culturas vigorantes parece ter predominado sobre a banda da Polícia, um grupo criado dentro de uma corporação de repressão. Neste sentido, esse grupo parece ter colaborado para manter a força da cultura europeia de forma mais forte e impositiva do que nas cidades do Rio de Janeiro e em São Paulo, onde outras práticas de caráter brasileiro impuseram sua presença e forçaram outras discussões culturais.

Para confirmar essa ideia, existe uma longa discussão entre os deputados da assembleia provincial cearense nos anos de 1860 sobre o porquê de uma banda de música na polícia (jornal *Pedro II,* 28 de julho de 1860). O argumento usado por um dos deputados que defendia a manutenção pelos cofres públicos dessa banda é que o Ceará precisava civilizar-se. E isto queria dizer que era preciso manter essa banda tocando o seu repertório funcional de marcha, hinos e dobrados, mas também era importante a banda realizar as retretas, pois era esses momentos que ela tocava as músicas operísticas para o deleite da população, em especial a elite burguesa emer-

gente e divulgava o "bom gosto" para a população mais pobre que necessitava ser civilizada aos moldes europeus.

Considerações finais

As questões levantadas neste texto tiveram como objetivo assinalar algumas reflexões iniciais da minha pesquisa de doutorado que estou a desenvolver sobre o tema da banda de música da Polícia Militar do Ceará no período de 1854 a 1932. Essas discussões não pretendem apresentar conclusões fechadas sobre o tema, mas um processo de investigação para inclusão de novos aportes teóricos, musicais e documentais. Contudo, quero reforçar com este texto a importância que os temas musicológicos têm a ganhar com inserção de suas pesquisas na metodologia e reflexão crítica de áreas interdisciplinares, neste caso, a História.

Referências bibliográficas

Andrade, Mário de. 1987. *Pequena História da Música*. Belo Horizonte: Itatiaia.

Aragão, Pedro. 2002. "Banda do Corpo de Bombeiros e Banda da casa Edison". In *Memórias musicais da Casa Edison*, editado por Biscoito Fino, 1-31. Rio de Janeiro: Sarapuí.

Contier, Arnaldo Daraya. 1995. "*O Ensaio sobre a Música Brasileira*: estudo dos matizes ideológicos do vocabulário social e técnico–estético (Mário de Andrade, 1928)". *Revista Música*. Acesso a 16/10/2014. http:// http://www.usp.br/poseca/index.php/musica/article/view/167.

_____. 2004. "O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural". *Revista de História e Estudos Culturais*. Acesso a 15/10/2014. http://www.revistafenix.pro.br.

Diniz, André. 2007. *O Rio musical de Anacleto de Medeiros: A vida, a obra e o tempo de um mestre do choro.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor.

Farias, Airton de. 2012. *História do Ceará.* Fortaleza: Armazém da Cultura.

Franceschi, Humberto Moraes. 2002. *A Casa Edison e seu tempo*. 9 CD-ROM, Rio de Janeiro: Sarapuí.

Kiefer, Bruno. 1977. *História da música brasileira: Dos primórdios ao início do século XX.* 9 vol., Coleção Luís Cosme. Porto Alegre: Movimento.

Martins, Inez. 2012. "Música no Ceará: Construção intertextual à luz do arquivo da Banda de Música da Polícia Militar". Artigo apresentado no IX Encontro de Musicologia Histórica, Juiz de Fora, Minas Gerais, julho 20-22.

Ponte, Sebastião Rogério. 2007. "A Belle Époque em Fortaleza: remodelação e controle". In *Uma nova história do Ceará,* editado por Simone de Souza, 162-191. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha.

Salles, Vicente. 1985. *Sociedades de Euterpe: As bandas de música no Grão-Pará*. Brasília: Edição do Autor.

Tinhorão, José Ramos. 2005. *Os sons que vêm da rua*. São Paulo: Editora 34.

Between national and regional in music: The Choir Festival *Naš kanat je lip*

Ivana Paula Gortan-Carlin[97]
Juraj Dobrila University of Pula
igcarlin@unipu.hr

Abstract: One of the main reasons why Istria kept Istrian folk music alive was treasuring its national traditions. In recent history, three significant moments are associated with the strengthening of the Istrian identity, while the fourth is still in progress. One way of increasing national and regional awareness is choir singing. The reason for this is not only the text which holds national symbols but also the music which has the rhythmic force of a march. The author describes the choir festival called *Naš kanat je lip* which, since 1973, takes place in Poreč (the first weekend in June).

Keywords: Choir festival; Istria; Regionalism; Identity, Nationalism

Introduction

Istria is a multicultural (people with Slavic and Latin roots) and multilingual region, where "istrianity" expresses a complex cultural inheritance of the Istrian region and its

[97] Ph.D. Ivana Paula Gortan-Carlin took a degree in Musicology (Ljubljana), finished a postgraduate course in History (Zagreb), and completed a postgraduate study in Musicology (Faculty of Arts, Ljubljana). She has been working as a lecturer and since 2014 as a assistant professor at the Juraj Dobrila University in Pula, Croatia. She is the manager and organizer of the International conferences on Musicology in Istria.

cultural realities. Istrians[98] identify themselves through the manifestation of Croatian, Slovenian and Italian national belonging as well as Istrian ethnical belonging.

One of the reasons why Istria has kept its Croatian Istrian folk music is the preservation of national values. In recent history there have been three significant moments related to the strengthening of the Istrian identity, while the fourth is still in progress. The first moment dates back to the first half of the 19th century when the rule of the cities near the sea belonged to the Italians, both politically and economically, while the administrative and governmental rule of Istria as a whole belonged to Austria (Gortan-Carlin 2005, 7-10.) Croatian Istrians, mainly peasants, had kept their identity by safeguarding their language and writing, and by preserving their traditions. Miroslav Bertoša describes Istrians of that time as "a closed, autarchic, oral, unwritten/illiterate and apolitical (sub)culture which had gradually begun to proceed into a novel quality: a literate, written and political culture" (Bertoša 1993, 27). He writes about the rise of a "Croatian intellighenzia" which originated from peasants. This "intelligence" promptly negates the general Italian national/nationalistic citizens' opinion that the Istrian "Slavi" can "become civilized only through Italianization" (Bertoša 1993, 27), "assimilation and, by losing their national identity, disappearing" (Bertoša 1995, 9).

The second phase covers the period after WWII, when the exploration and documentation of folk songs proceeded. The Institute of folk art in Zagreb began publishing the collection "Folk creation of Istria". During this period, composer Ivan Matetić-Ronjgov still composed using elements from Istrian folk songs in vocal works, while Slavko Zlatić incorporated them into instrumental music. The festivals *Naš kanat je lip* and *Matetić days* were established, the *Concerts in Eufrazijana* were organized and, as for entertaining music, *Melodies of Istra and Kvarner* were founded.

The third phase occurred in the 1990s after the break-up of Yugoslavia. The population opposed centralism and the politics of HDZ (the Croatian Democratic Party) and identified with the regional party, IDS (Istrian Democratic Party). The leading party of the region (IDS) recognized the importance of preserving traditions as they financially supported all rising events which aspired to preserve, valorize, and introduce traditional heritage as well as work with younger generations. In the genre of entertaining music "Ča-val" and Etno-jazz emerge, alongside with other forms of musical creations which held the "spirit" of tradition.

The fourth phase, which is still in progress, includes the process of globalization, Europeanization and the purposeful enhancement of Istrian cultural awareness and heritage.

[98] The term "Istrijan" is in fact a dialectal form of "Istranin" which is the proper term used for an inhabitant of the Istrian peninsula.

"Music enables a look into the political, economical, emotional, ethnical, identifying and linguistic state of an individual and a region" (Orlić 2004/2005, 91). This statement is somewhat true because music does rely on political and economical decisions.

The choir festival *Naš kanat je lip*

The choir festival *Naš kanat je lip* is held annually in Poreč as a revue festival with the aim of preserving traditional musical heritage in artistic compositions. It started as an idea of organizing school choir encounters which would perform music that derived from the Istrian and coastal[99] musical idiom (Tomašek 2004, 407).

The first choir festival *Naš kanat je lip* was held on July 6th 1973 in the Istrian assembly hall in Poreč, organized by the Foundation for Culture Poreč (Tomašek 2004, 405). It was organized as a children's and youth's choir festival from Istria and the Croatian coastal regions, but has since then become a significant cultural event of choir amateurism. It assembles men's, women's and children's choirs from both home and abroad. They perform works which contain both rhythmical and melodic elements of Istrian folk music, that is, works which contain the words of Ivan Matetić Ronjgov: "Our folk music must be preserved until all its melodic and rhythmical elements have entered our artistic music, and then it shall not perish, but shall be preserved forever" (Dekleva-Radaković 2007, 186). The only recommendation given to the performers of the *Kanat* is that the compositions hold the musical elements of the Istrian and coastal regions, or that the works are based on texts from the Istrian and coastal regions. There were some "deviations from the basal directions of the *Kanat,* [...], but those deviations in the content wholeness of the *Kanat* were marginal and did not question the clear regional direction of the program" (Tomašek 2004, 438). The duration of the encounter has varied over the years from one concert night to three concert nights. Until 2009, 19 choirs and vocal assemblies from the Istrian county, 16 from choirs from the Primorsko-Goranska county, 9 choirs from Zagreb, 3 choirs from Zadar, 2 elementary school choirs from Varaždin, and one choir from Belišće, Čakovec, Mača, Osijek, elementary school Ivanec, Split and Šibenik performed at the *Kanat*. Two choirs from Italy, Hungary and Slovenia also participated. The choirs of the Italian minorities of Istria and Rijeka are regular "guests" (Dekleva-Radaković 2010, 38).

The permanent legacies of the *Kanat* are printed materials. From 1975 up to 2014, eleven collections named *Naš kanat je lip*, four collections of awarded compositions

[99] The term "coastal" here refers to the Primorsko-goranska county (županija) of Croatia.

from the competition "Naš kanat je lip", four monographs, one collection of spiritual compositions and two musical picture books for children were printed.

The collection of compositions *Naš kanat je lip*

The first four collections of compositions which were printed in the period between 1975 and 1985 were based on the donated compositions of the festival *Kanat.* The first two, the collection of compositions *"Naš kanat je lip"* from 1975 and from 1980, consist of songs for children, that is, women's choirs. Those from 1982 onwards contain songs for mixed men's and women's choirs.

From the year 1991 rewarded and acknowledged compositions were issued in the collections. The National University of Poreč and the Department of the Chakavian[100] Assembly of Poreč established a biennial competition for novel compositions for the Choir festival named *Naš kanat je lip*. The intention of the competition was to encourage musical production by amateurs, based on the Istrian-coastal mode (the Istrian scale) and artistically transformed chakavian words (Janko 1993, 4). The compositions were evaluated by a jury of experts, comprising three composers or musicians such as, for example: Đeni Dekleva-Radaković, Zvonimir Ivančir, Ivo Josipović, Adalbert Marković, Aleksandra Matić, Branko Okmaca, Renato Pernić, Dušan Prašelj, Zlatan Sindičić, Tomislav Uhlik, Slavko Zlatić.

With the exception of the founders of Istrian-coastal composing, Ivan Matetić Ronjgov and Slavko Zlatić, we may also find other significant composers in the collections of compositions *Naš kanat je lip*. These composers produced works with Istrian elements and contributed to Istrian choir music. Naming only a few: Dario Bassanese, Đeni Dekleva-Radaković, Sanja Drakulić, Josip Kaplan, Igor Kuljerić, Adalbert Marković, Nello Milotti, Nikša Njirić, Branko Okmaca, Boris Papandopulo, Dušan Prašelj, Branko Starc, Danilo Švara, Tomislav Uhlik and Lovro Županović. Some of these composers have become "prominent names of that type of music", and some "are entering the circle of those composers and taking their appropiate place and may, in fact, remain there forever" (Tomašek 2004, 434).

Monograph publications

The first monograph, named *Slavko Zlatić, kronika života i rada – Izabrani zborovi* (*Slavko Zlatić, life and work – Selected choirs)* was printed by the National University

[100] Chakavian (čakavski) is an indigenous dialect of the Istrian peninsula.

of Poreč, the Centre for Culture and the Cultural-educational Council of Croatia. It came out in 1985, celebrating the 75th anniversary of the composer's birth and included a selection of mixed, women's, men's and children's choral works. In the prologue, the collection's editor, Zvonimir Ivančir writes:

> For most of the choir compositions he finds his source inspiration in the astounding Istrian folk music [...]. He ably uses contemporary composing methods, alongside a rich application of dissonance, but inside the borders of tonality. In the choirs inspired by Istrian-coastal folk music, his harmonies are free and bold. They emerge naturally from the latent harmonies of those tunes. His usual methods include asymmetric measures, polymeter and a very fluent rhythm which are present in many of his choirs, even children's (Biži, biži, maglina). […] He is very fastidious and thorough in choosing the texts for his compositions. To remain coherent in his works, in music as well as in text, he grasps at the oldest cultures and historical works (Vita, vita, štampa naša gori gre). Also, he often uses folk poetry (Pjesma i ples VI), and writes texts in the spirit of folklore (Kanat našem kantu). As a poetry connoisseur of our most prominent contemporary poets, Zlatić selects their engaging and highly sophisticated poems, creating exceptionally complex structures (three poems by Vesna Parun: Oluja, Žito u nizini, Lađa mira) (Ivančir 1985, 5).

The second monograph is by Andrija Tomašek, *Josip Kaplan – skica umjetničkog portreta* (*Josip Kaplan – a sketch of an artistic portrait)*. In this monograph Tomašek reveals information about Kaplan's life and work, and lists a selection of Josip Kaplan's choir compositions.

The third monograph is named *Dušan Prašelj: Baklje na Učki – Zbirka zborskih skladbi (Torches on Učka – A collection of choir compositions*), printed in 1988. The collection *Torches on Učka* is divided in two sections: Naši kanti (Istrian-coastal compositions) and Za Slobodu (revolutionary compositions). It contains 36 compositions, that is, 43 if we consider that certain segments of the collection can be performed independently. The composer Nikša Njirić reviews the collection in the prologue:

> The first compositions 'Tri istarske narodne' symbolically denote the spirit and style of the first section of the collection. Written 'in modo popolare-rustico' these are typical Istrian songs 'na tanko i debelo' or in the thirds to which a third, then a fourth voice is added in latent harmonies. The choir songs under the numbers 3 and 4 (an elaboration of Istrian-coastal folk tones) belong to the early period of Prašaljev's works and are dedicated to his teacher Ivan Matetić Ronjgov: Nasmijana Mare (no. 5) is a composition with Istrian motifs. Choir no. 6: Svatovska, takes a special place. Even though it is based on folk songs, it is not a mere remake, but a musical composition. The process is similar to the choir composition by Josip

> Štolcer Slavenski, Voda zvira. […] A few words need to be dedicated to Čakavska suita (no. 15). It was written for a mixed choir accompanied by instruments, in the words of chakavian poets. The content of the items are completely different, connected only by the same musical expression: an interesting bond between Istrian-coastal folk music and modern 'musical' rhythm. The author wrote this composition with the younger generations of choir singers in mind. […] Among the compositions for mixed à cappella choirs from the second section (no. 20 and 28), those under no. 20 and 21 were composed with the motifs of folk tune from national liberation fights (Njirić 1988, "Prologue").

In the fourth monograph by Adalbert Marković "*Kanat: Istarsko-primorske zborske skladbe*" (*Kanat: Istrian-coastal choir compositions*) the compositions of famous Istrian writers like Miroslav Sinčić, Zvane Črnja, Drago Gervais and Mate Balota were published (Marković 2001).

Musical picture books for children

Two musical picture books best depict the closest elements to children's playfulness: poetry, music and art. The first musical picture book *Sunce ima dva barkuna* was written for the 15th anniversary of the choir festival *Naš kanat je lip.* It contains songs written by Nello Milotti, who composed ten children's songs based on texts by Daniel Načinović, while Đanino Božić created drawings which followed the themes of the songs.

> We might say that Nello Milotti's compositions are 'vocal drawings' and that their value lies in the simplicity and suitability for children. In these compositions we find the composer's distinguished harmony in which the Mediterranean rhapsody and the archaic Istrian scale are intertwined like a synthesis of special sentiment (Mislej 1987, 3).

The second musical picture book, *Kanat rožic, tići i sonca*, contains twelve children's songs composed by Đeni Dekleva-Radaković, based on the texts of various authors and the illustrations of Đanino Božić. It was dedicated to the twentieth anniversary of the festival *Naš kanat je lip*.

> "Kanat rožic, tići i sonca" is our kanat, an Istrian kanat. Even if it is authentic, autochthonous or artistically altered, it is filled with the beauty and strength of the people and country from which it originated. [...] creation is the artist's love for his land and a message for younger generations (Mislej 1992, 3).

Instead of a conclusion

The list of composers whose works are published in the *Kanat* brings us a colorful palette of musical esthetics which they decided to compose using the tonal frame of the Istrian scale. Why? What encouraged them to do so? It seems that the reason lies in three key moments: the theoretical research of traditional materials, education and the interest for elements that emerge from folklore.

Even though their composing "is beyond theory connected to the Istrian-coastal elements" (Grakalić 1984) the compositional works of Ivan Matetić Ronjgov and Slavko Zlatić reveal their personal musical approach. Through this approach they had created works based on researched and theoretically corroborated Istrian-coastal tones. Their students, like Duško Prašelj and Damir Bužleta, inherited these elements and composed in similar ways.

Another group of composers is theoretically connected through education. A connection cannot be confirmed, but one can notice that most of the composers from Istria completed their studies at the Music Academy of Ljubljana in the class of composer Dane Škerl (Dario Bassanese, Đeni Dekleva-Radaković). Dane Škerl was in the class of Lucijan Marija Škerjanec and other Škerjanec's pupils include Croatian composers Adalbert Marković and Lovro Županović, who composed and were inspired by the Istrian-coastal modes. Nello Milotti and Josip Kaplan were in the class of the third composer, Professor Blaž Arnič from the Music Academy of Ljubljana. The esthetics of his music was that composers could create individual musical expressions if they were infused with elements of the composer's tradition; there is a connection between feeling, emotion, music and tradition. He expressed his thought with the following words:

> I see music as one of the most powerful challenges of mankind. Music is of great value, it enhances mankind and can there for not be abstract. Man must experience music, and not merely depend on the development of musical principles. If we were to understand music as an abstract concept, we would negate the senses. All my senses and feelings are molded on my homely shoulders. So a personal expression rises, a distinct musical expression which can only rise from the contact with one's home land (http://www2.arnes.si/~ljsikka3/arnic/, 24.11.2010).

The third group of composers consists of composers generally inspired by folklore who use traditional composing elements. The usage of the Istrian-coastal musical mode is not exclusive. They also use elements from other regions (for example: Emil Cossetto, Sanja Drakulić, Nikša Njirić, Tomislav Uhlik, Branko Starc).

Even though the Croatian choir festival is regional because of its propositions, other choirs, which perform outside the area where the Istrian-coastal folklore elements

are used, often perform at the festival. Also, composers who do not define themselves as Istrians, compose using the Istrian scale. The common notion is that Istrian compositions from Istrian composers with the elements of traditional music reveal the regional identity of the composers as well as their compositions. However, that cannot be said about the composers who do not define themselves as Istrians. Their compositions can be defined as those which reveal the identity of a distinct region, not the musical expression of the author himself. One might there for conclude that a regional festival promotes national compositions with a regional idiom.

References

Arnič, Blaž. http://www2.arnes.si/~ljsikka3/arnic/ (acessed 24.9.2014).

Bertoša, Miroslav. 1995. *Istra između tradicionalnog i modernog ili O procesu integracije suvremene hrvatske nacije u Istri.* Pazin: Naša Sloga.

Bertoša, Miroslav. 1993. *Istra između zbilje i fikcije*. Zagreb: Matica hrvatska.

Dekleva-Radaković, Đeni. 2007. "Nello Milotti 'Naš kanat je lip'". *Zbornik radova s Petog međunarodnog muzikološkog skupa Iz istarske glazbene riznice, Sretan 80. rođendan, maestro Milotti!*, edited by Ivana P. Gortan-Carlin, 185- 227. Novigrad: Katedra Čakavskog sabora za glazbu.

Dekleva-Radaković, Đeni, ed. 2010. *Naš kanat je lip: X. zbirka skladbi.* Poreč: Pučko otvoreno učilište Poreč.

Gortan-Carlin, Ivana Paula. 2005. *Glazbeni život Poreča i okolice 1880.-1918.* Mag. Thesis, Filozofski fakultet, Zagreb.

Grakalić, Mirjana. 1984. *Istarski tonski niz u umjetničkoj glazbi*. Mag. Thesis, Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu. Beograd.

Ivančir, Zvonimir. 1985. "Predgovor". *Zlatić, Slavko: Izabrani zborovi*, edited by Zvonimir Ivančir. Zagreb: Narodno sveučilište Poreč.

Janko, Nada. 1993. „Uz 21. susret pjevačkih zborova 'Naš kanat je lip'". *Zbirka nagrađenih skladbi: Naš kanat je lip: 7.* (Nada Janko, ed.). Poreč: Narodno sveučilište Poreč.

Marković, Adalbert. 2001. *Kanat: Istarsko-primorske zborske skladbe*. Zagreb: Cantus d.o.o.

Mislej, Dorotea. 1992. In *Dekleva-Radaković, Đeni. Glazbena slikovnica: Kanat rožic, tići i sonca.* 3. Poreč: Narodno sveučilište Poreč.

Mislej, Dorotea. 1987. *Milotti, Nelo, Daniel Načinović in Đanino Božić. Sunce ima dva barkuna.* Poreč: Narodno sveučilište – Centar za kulturu.

Njirić, Nikša. 1988. *Dušan Prašelj: Baklje na Učki: Zbirka zborskih skladbi za mješovite, ženske i muške zborove à cappella i uz instrumentalnu pratnju.* Rijeka: Kulturno prosvjetno društvo „Ivan Matetić-Ronjgov".

Orlić, Ivona. 2004./2005 „Istarski identitet kroz glazbeno stvaralaštvo: etnološki pristup". *Etnološka tribina*: *Godišnjak Hrvatskog etnološkog društva* 27-28:91-110.

Tomašek, Andrija. 2004. *Glasi crljene zemlje.* Zagreb: Hrvatsko društvo skladatelja Cantus d.o.o.

Tomašek, Andrija. 1986. *Josip Kaplan – skica umjetničkog portreta.* Zagreb: Kulturno-prosvjetni sabor Hrvatske.

Regressar ao passado e construir laços no presente: O caso do Grupo de Cantigas Tradicionais "Sol Poente"

Ivone Martins de Carvalho[101]
Universidade de Aveiro
yvonnemartins@gmail.com

Abstract: This study focuses on the "Sol Poente" Traditional Singing Group, of the Association for Retired People and Pensioners in Viana do Castelo (ARPVC). Established by Abel Cerqueira - then President of the Association - in 2005, the group comprises men and women aged 60 and over, the majority of whom are returned emigrants. The group concentrates on the collection and dissemination of traditional music from the Alto Minho region.
The study demonstrated that singing in a choir is an opportunity to reformulate and revalue personal projects for the retired and the elderly. Furthermore, apart from merely invoking nostalgia and reconnecting with the past, this project provides an opportunity to rethinking the future, through its bestowment of a collection of music that forms part

[101] Ivone Martins de Carvalho iniciou os seus estudos musicais na Academia de Música de Viana do Castelo, tendo, mais tarde, concluído o Curso Complementar de Saxofone no Conservatório de Música de Coimbra.

É licenciada em Cardiopneumologia pela Escola Superior de Tecnologia da Saúde de Coimbra e em Música – Direção, Teoria e Formação Musical, pela Universidade de Aveiro.

Frequenta o Mestrado em Música – Ramo de Musicologia e o Mestrado em Ensino da Música da Universidade de Aveiro.

Em 1999, fundou o grupo Coral Órgão Vivo, da paróquia de Perre – Viana do Castelo, do qual é maestrina. Desde 2013, é docente de Formação Musical e Classe de Conjunto Vocal no Conservatório de Música de Ourém e Fátima.

of this group's identity to other generations. The results show an increasing number of choral events that are specifically aimed at this age-group, thus indicating a new dynamic in the context of choral practice in Portugal.

Palavras Chave: coro, identidade, tradição.

Introdução

Este estudo centra-se no Grupo de Cantigas Tradicionais "Sol Poente" da Associação de Reformados e Pensionistas de Viana do Castelo, e foi iniciado no ano letivo de 2011/2012, no âmbito da Unidade Curricular de Etnomusicologia: Teoria e Método, da Licenciatura em Música – Direção, Teoria e Formação Musical da Universidade de Aveiro. Durante um semestre letivo, realizei trabalho de campo intensivo, com observação de ensaios e actuações do grupo, e realizei entrevistas ao maestro e a alguns dos elementos do coro e da direcção da Associação de Reformados e Pensionistas de Viana do Castelo.

Na sequência dessa investigação, iniciei, em 2012, uma colaboração no projeto "A Música no Meio: O Canto em Coro no Contexto do Orfeonismo (1880-2012)", financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), no âmbito da qual alarguei o estudo iniciado no ano anterior.

O estudo teve como objectivo compreender o papel do coro e do repertório musical em particular na construção de laços interpessoais e na auto estima dos elementos do grupo. Exploro questões como o papel da tradição e da música na construção de laços sociais e identitários entre pessoas que em comum têm o facto de estarem "no poente da vida". O estudo sustenta-se em trabalho de campo intensivo, com observação de ensaios e actuações do grupo ao longo de um semestre letivo, realização de entrevistas a elementos do grupo, maestro e elementos da direcção da Associação de Reformados e Pensionistas de Viana do Castelo.

O grupo "Sol Poente"

O Grupo de Cantigas Tradicionais "Sol Poente" da Associação de Reformados e Pensionistas de Viana do Castelo foi criado em 2005. A ideia partiu de Abel Cerqueira, na altura presidente da associação, e surgiu essencialmente como resposta a uma necessidade que as pessoas sentiam de cantar, de formar um grupo que pudesse divulgar músicas que as pessoas sentissem como fazendo parte da sua identidade.

Segundo Abel Cerqueira, o grupo começou com aproximadamente 30 elementos mas, em 2011, contava com a participação de cerca de 26 pessoas, embora qualquer associado possa ser membro integrante se assim o desejar.

Como forma de justificar a atribuição da designação "Sol Poente" ao grupo, Abel Cerqueira refere que pensou neste nome uma vez que "a terceira idade é o poente da vida". Acrescenta ainda que "fazer parte do grupo Sol Poente, é também uma forma de se manter viva a tradição a nível da 3ª idade e de manter as pessoas ocupadas" (entr. Cerqueira 2011).

Tendo sido sugerido o seu nome para possível ensaiador do grupo, Júlio Viana foi contactado para ajudar nos primeiros ensaios. Manteve-se como diretor artístico até 2012.

Se, numa fase inicial, o repertório se restringia exclusivamente a músicas de carácter etnográfico (como é o caso de "O linho"), cada vez mais foram sendo introduzidos nos ensaios e concertos novos tipo de repertório. Uma das ideias defendidas por Júlio Viana desde o início foi a preparação de um tipo de "música popular mais genuína, música que as pessoas ouviam cantar quando eram pequeninas", bem como um tipo de música popular mais moderna como, por exemplo, "Vai-te lavar, morena" (entr. Viana 2011). Mais recentemente, arriscaram "navegar outros mares", e incluir no seu repertório alguns temas que representassem uma música " um pouco mais clássica, talvez, *a capella*", como é o caso de "Natal de Elvas" (*Ibid*.)

Apesar de estas experiências terem conduzido a resultados bastante positivos, traduzidos em diferentes convites para o grupo se apresentar em público, Abel Cerqueira considera que sendo as músicas de carácter etnográfico "mais do Minho que as outras" e uma vez que na sua opinião "os cantares tradicionais do Minho fazem parte da identidade de um povo" este repertório relaciona-se mais com a identidade dos elementos do grupo (entr. Cerqueira 2011). Acrescenta ainda que fazem parte do Grupo Sol Poente

> muitas pessoas que foram emigrantes, e cantam com orgulho, pois é a sua maneira de demonstrar que têm valor. Muitas delas são, inclusivamente, analfabetas. Estas pessoas, emigrantes, andavam 'perdidas' e agora reencontraram-se com estas modas que fazem parte da sua identidade, que fazem parte da sua infância, podendo pô-las ao serviço dos outros. Sentem-se artistas, sentem-se valorizadas (*Ibid*.).

Segundo Abel Cerqueira, Júlio Viana foi uma pessoa que se "cruzou com o grupo, e que [depois disso passou a ter aí] um lugar muito particular. Além da pedagogia a nível do canto, Júlio Viana realiza também um trabalho exemplar a nível da convivência entre as pessoas do grupo" (entr. Cerqueira 2011).

Júlio Viana não se limitou a ensaiar o grupo. Ele procurou também, como o próprio refere: "incutir um conjunto de valores e ideias" que, na sua opinião, "fazem conduzir

o grupo para algum tipo de sucesso" (entr. Viana 2011). Refere ainda que os objectivos do grupo são dirigidos no sentido de promover a auto-estima dos elementos, mostrar--lhes a importância do palco, no qual eles próprios podem ser artistas, divertirem-se mas também (e muito importante nesta faixa etária) exercitar a memória indo ao "sótão de ideias" buscar cantigas (*Ibid*.).

Os objectivos do grupo não se prendem, portanto, exclusivamente com preocupações de ordem técnica ou seja, com a execução vocal. Tratando-se de pessoas com alguma idade, Júlio Viana considera que estas "começam a precisar de alguma compensação a nível da sua auto-estima, auto-controle" (*Ibid*.). Por essa razão, tenta que a experiência de fazerem parte do grupo possa, acima de tudo, "contribuir para a qualidade de vida das pessoas, melhorando a sua auto-estima, preocupando em lhes incutir algum tipo de estratégias que possam ajudar a sua vida" (*Ibid*.).

Com vista a tornar claro que todos os elementos têm importância no grupo, Júlio Viana selecciona vários elementos para realizarem os solos. Existem várias pessoas preparadas, demonstrando assim que todos são importantes mas, se alguém faltar não põe em risco os restantes elementos, embora saibam que "todos contribuem para o sucesso do grupo" (*Ibid*.). O protagonosmo dado aos elementos do grupo durante os solos constitui, na perspectiva de Abel Cerqueira, um reforço da sua autoestima: "algumas das pessoas que fazem solos não sabem ler nem escrever. O facto de lhes ser confiada a missão de cantarem um solo enche-os de orgulho". (entr. Cerqueira 2011)

Além de desenvolver a auto-estima, as pessoas deverão aprender a "representar no palco que é também o palco da vida" (entr. Viana 2011). Júlio Viana faz-lhes crer que

> naquele momento em que pisam o palco, aquele espaço mágico, eles são os artistas, as artistas. Naquele momento, é sobre eles que todo um público está a dirigir a atenção. Portanto, eles têm de dar o seu melhor, esquecer os problemas, deixar os problemas fora do palco, nas escadas do palco". Adianta ainda que "ao sabermos representar neste palco, saberemos também representar no palco que é a vida (entr. Viana 2011).

Júlio Viana incentiva as pessoas a irem "ao baú, ao "sótão de ideias" e lembrar--se de temas antigos, que cantavam na sua juventude" (*Ibid*.), comprometendo-as na construção do próprio repertório do grupo. Esta é uma estratégia para, mais uma vez, aumentar a sua auto-estima, fazendo-os sentir-se parte integrante de todo o processo de formação do grupo e preparação dos espectáculos, mas também é uma forma de colocar estas pessoas a "exercitar a memória" (entr. Viana 2011).

A acção de Júlio Viana na construção do grupo é reconhecida pelos seus elementos. Quando questionado sobre o motivo da escolha de Júlio Viana como ensaiador, Abel Cerqueira refere:

sinceramente, não me lembro como cheguei até ao Júlio. Mas posso dizer-lhe que tenho 77 anos e o Júlio é das coisas boas com que me cruzei na vida. É uma pessoa notável, generosa, inteligente, extremamente educado, inato a querer conciliar as pessoas. Ele faz sempre uma pedagogia a nível de cultivar o espírito de grupo, incutir o sentido da arte como identidade e aumentar a auto-estima. É curioso como ele conduz a conversa e a aproximação entre as pessoas, independentemente dos seus índices de alfabetização (entr. Cerqueira 2011).

Muitas vezes, a existência de outros compromissos impossibilita Júlio Viana de estar presente nos ensaios. Por essa razão, tem o cuidado de transmitir ao grupo ensinamentos que asseguram a sua autonomia em palco, mesmo na sua ausência. Esta é também, segundo ele, uma forma de dar ao grupo alguma independência, mostrando-lhes que poderão continuar, mesmo sem a sua regência. Inclusivamente, numa situação de concerto, no caso de não poder estar presente, Júlio consegue, desta forma, que o grupo esteja de certo modo preparado para actuar sem ele.

Segundo Júlio Viana, "neste momento há três conceitos que o grupo sabe e com eles conseguem fazer uma música espectacular": piano, forte e *rallentando* (este último no final das músicas) (entr. Viana 2011). Além destes noções, Júlio Viana transmitiu ao grupo outros ensinamentos: nas músicas com acompanhamento instrumental, quando as vozes entram os instrumentos baixam o volume. O mesmo sucede nas partes a solo, voltando a aumentar o volume aquando da entrada do coro. Estas orientações são seguidas pelo grupo, mesmo na ausência do ensaiador. Esse aspecto é confirmado por um dos elementos, Alda Azevedo, que sustenta que "Quando ele não vai, ensaiamos segundo as indicações dele, as dinâmicas, o *rallentando*, o diminuir o volume. Quando ele não está, as pessoas têm muito cuidado e seguem os ensinamentos. Podem acontecer pequenas alterações, por esquecimento, mas raramente" (entr. Azevedo 2011).

Outro aspecto que Júlio Viana fez questão de ensinar ao grupo é a importância de haver um momento de silêncio antes do início de cada música.

Nas músicas *a capella*, deixa também a indicação para que um dos instrumentistas dê o tom.

Quando o coro canta a mais do que uma voz, não cabe ao maestro a decisão de quem faz a voz superior. Conforme referiram os meus colaboradores, canta a voz superior quem "se sente bem". O grupo faz a sua própria distribuição e condução de vozes, à semelhança do que acontecia em contexto espontâneo enquanto trabalhavam no campo. A maioria da "polifonia", ou sobreposição de vozes, é conseguida através dos paralelismos de 5ªs ou 3ªs. No entanto, por vezes, as vozes masculinas acrescentam também uma 3ª voz. Essa harmonização surge essencialmente de modo espontâneo, criada pelos elementos do grupo num processo que designam "repentismo". Júlio Viana intervém dando uma ajuda ou quando considera necessário efetuar alguma altera-

ção. Possuindo formação como técnico de som e tendo, inclusivamente, experiência profissional nessa área, Júlio Viana elaborou um *rider* técnico do grupo: é um dossier no qual estão registadas indicações técnicas, referências ao esquema de palco, número e posicionamento de microfones, condições de luz e som necessárias. A criação do *rider* técnico foi também uma forma de conseguir que o grupo se sentisse valorizado, sendo exigido máximo rigor nas condições de preparação dos espectáculos.

Abel Cerqueira refere "O Júlio Viana não é uma pessoa qualquer…Face às sensibilidades que nós tínhamos, ele deu-nos as noções básicas para caminharmos por nós… Enfim, ensinou-nos a pescar. E, sempre que pode, está perto de nós. É uma figura tutelar no nosso projecto" (entr. Cerqueira 2011).

Ao longo do trabalho de campo que realizei, observei que para Júlio Viana a direção do coro não se limitava a questões de ordem técnica. Pelo contrário, o seu trabalho enquanto maestro ou ensaiador do grupo dirigiu-se no sentido da constituição de um grupo coeso e independente. Este perfil afasta-se do que foi descrito por James Jordan num estudo sobre o papel do maestro nos ensaios corais (Jordan 2008). Segundo este autor, muitas vezes, o maestro está tão preocupado em referir os aspectos técnicos que considera que os coralistas falharam, esquecendo-se de tentar compreender os seus modos de pensar e de viver (*Ibid.,* 95).

Apesar de a voz ser o principal instrumento do grupo, existem outros instrumentos musicais como o bombo, pandeireta, acordeão, castanholas, clarinete e concertinas.

O grupo diferencia-se também pelo traje. Os elementos masculinos vestem calça escura, camisa branca, sapato escuro e colete (facultativo). Por sua vez, os elementos femininos utilizam chinelas, saia escura, lenço que dizem ser "típico do Minho" e blusa bordada (também "típica do Minho"). Inicialmente e mesmo ainda durante a fase de gravação do CD, os bordados eram azuis mas, actualmente, a camisa é toda branca, inclusive os bordados.

Todos os anos, a Associação de Reformados e Pensionistas de Viana do Castelo organiza um concerto de Natal para os seus associados. Para além do grupo "Sol Poente" participam, voluntariamente, outros grupos. Esta iniciativa é apoiada pela Câmara Municipal de Viana do Castelo, que fornece as condições necessárias para a realização do evento.

O grupo já foi convidado a participar num presépio ao vivo. Esta iniciativa, apoiada pela Câmara, contou com a colaboração do grupo Canário & Amigos. A integração do grupo neste projecto aconteceu com uma particularidade: o grupo foi acompanhado por um quarteto de cordas da Escola Profissional de Música de Viana do Castelo. Nesta actuação, incluiram no seu programa a música "Natal de Elvas". As cordas duplicavam as vozes. Os elementos do grupo sustentam que sentiram um maior apoio musical, graças à duplicação das linhas melódicas pelos instrumentos e, na opinião de Júlio Viana, os elementos do grupo adoraram a experiência e o resultado foi fantástico.

Por vezes, vão também cantar às cadeias e lares ou, esporadicamente, a casa de alguns idosos. Já actuaram em Espanha, nomeadamente na Galiza, uma vez que tinham uma relação próxima com o presidente da Federação de Reformados da Galiza. Do seu currículo consta também um intercâmbio com os seus congéneres de Salamanca.

Em Outubro de 2008, o grupo "Sol Poente" gravou o seu primeiro e, até à data, único CD, o qual foi gravado no local de realização dos ensaios, o auditório da Sede dos Estaleiros Navais de Viana do Castelo.

Fig. 1. Capa do CD do grupo "Sol Poente", gravado em Outubro de 2008.
Em cima, à esquerda, Abel Cerqueira, fundador do grupo.

O processo de gravação e edição deste CD esteve a cargo de Júlio Viana. Esta foi, na sua opinião, uma experiência muito gratificante. Segundo refere, "mais importante que o produto, é o processo" (entr. Viana 2011). Tendo partido de si a ideia da gravação de um CD, a proposta viria a revelar-se uma autêntica surpresa para o grupo, visto a maioria dos elementos não ter, nessa altura, conhecimento que Júlio Viana, além de músico e pedagogo, também era editor, produtor e técnico de som, e que tinha um estúdio. Durante o processo de preparação, que durou meses, foi dada formação aos elementos do grupo como, por exemplo, em relação ao posicionamento e proximidade dos microfones, tendo também adquirido conhecimentos a nível do funcionamento do processo de gravação multipistas. As pessoas colocavam auscultadores, e aprendiam a cantar tendo como base uma pista guia. Todos participaram, ninguém foi excluido.

Segundo Júlio Viana,

> O processo foi altamente produtivo, foi um processo de desenvolvimento de cada um de nós, através do qual crescemos todos. Foi um produto que as pessoas valorizaram, mas o processo foi algo indescritível… Para um grupo popular desta faixa etária, sem grandes exigências técnicas, a verdade é que todo este processo acabou por fazer uma abordagem bastante técnica… as pessoas chegaram ao fim com uma experiência acumulada (entr. Viana 2011).

Cantar em coro na terceira idade

O caso anteriormente descrito ilustra a importância que a música, neste caso em particular o cantar em coro, tem na construção de sentimentos de integração e pertença. Na verdade, Thomas Turino sustenta que "the performing arts are frequently fulcrums of identity, allowing people to intimately feel themselves part of the community through the realization of shared cultural knowledge and style and through the very act of participating together in performance" (Turino 2008, p. 2). Considerando que o grupo em estudo integra uma faixa etária comummente designada "terceira idade", à qual frequentemente corresponde o abandono da atividade laborar e uma progressiva tendência para o isolamento social[102], a participação num grupo coral como o Sol Poente constitui novas oportunidades de socialização e participação ativa na sociedade.

O facto de serem os elementos a trazer as canções que constituem o repertório do grupo incentiva o sentimento de pertença. Rita Amato, em 2008, num estudo, intitulado "Habilidades e competências na prática da regência coral: um estudo exploratório" (Amato 2008), sustenta que todas as pessoas têm um forte contributo a dar ao grupo e, por isso, os maestros devem explorar e incentivar o uso dessas potencialidades. Segundo a autora, umas das formas possíveis será "a escolha democrática de parte do repertório" (*Ibid.*, 20-21). Por sua vez, Maria Prazeres sublinha que os elementos seniores podem constituir uma fonte de conhecimento para os grupos corais, sobretudo no que diz respeito à recolha do repertório, e destaca os benefícios que esse processo de reconstrução do passado tem na vida dos próprios indivíduos (Prazeres 2011, 11-12).

---

[102] Segundo dados do Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa, no relatório elaborado em Agosto de 2012 "O Envelhecimento da População: Dependência, Ativação e Qualidade", o aumento da população idosa em Portugal implica a necessidade de se combater situações de "isolamento social" e, para tal, o estabelecimento de relação sociais torna-se de muita importância para estas pessoas (Chau 2010, 88).

Outros estudos vão mais longe, considerando que para esta faixa etária a prática coral é um contexto de aprendizagem e um estímulo para a interação social. A título de exemplo, refiro o estudo de Mauriceia Cassol intitulado "Benefícios do Canto Coral para Indivíduos Idosos" no qual a autora concluiu que "idosos que participam do canto coral melhoraram a capacidade vital e a performance vocal" (Cassol 2004, 10). A autora acrescenta ainda que "os idosos participantes passaram a apresentar maior número de atividades fora do coral, tornando-os mais ativos, levando a supor que o inverso seja também verdadeiro: idosos que melhoram sua voz predispõem a serem mais socialmente ativos" (*Ibid*., 136). Na sua investigação "O canto coral como prática sócio-cultural e educativo-musical", Rita Amato defende que o coro é um espaço constituído por "complexas relações interpessoais e de ensino-aprendizagem", exigindo do regente "um conjunto de habilidades inter-relacionadas referentes não somente ao preparo técnico-musical, mas também à gestão e condução de um conjunto de pessoas que buscam motivação, educação musical e convivência em um grupo social" (Amato 2007, 15). De facto, parece haver por parte dos maestros um entendimento mais alargado do seu papel. Leila Dias aborda este assunto na sua tese de doutoramento "Interações nos processos pedagógico-musicais da prática coral: dois estudos de caso", explicando que existe tendencialmente uma maior sensibilização por parte dos maestros para a necessidade de desenvolverem outras capacidades além das puramente técnicas, de modo a tornar a prática coral mais satisfatória para os seus intervenientes (Dias 2011, 15)

Conclusões

Durante o meu processo de estudo e convivência com o grupo "Sol Poente" apercebi-me que, muito para além das questões técnicas necessárias a qualquer tipo de preparação de um projecto musical, havia uma importante componente social que era valorizada e desenvolvida por Abel Cerqueira e Júlio Viana.

A motivação e orgulho visivelmente presentes nos elementos do grupo e que me levou a escolhê-lo como "objecto" de estudo, foi algo cujos fundamentos compreendi facilmente desde o primeiro momento. Existia, por detrás do trabalho desenvolvido, um objectivo principal: aumentar a auto-estima de todas estas pessoas e fazê-las sentirem-se valorizadas.

Abel Cerqueira foi, sem dúvida, detentor de um papel fulcral em todo esse processo. Para além de ter sido o mentor do grupo, deu um forte contributo no sentido de valorizar todos os elementos, quer através da sua presença constante e palavras de incentivo, quer através do apoio prestado por parte da associação, criando oportunidades

de exibição e divulgação do trabalho desenvolvido e tentando obter melhores condições para o grupo poder preparar o seu repertório. O orgulho de pertencer a este grupo estava, em grande parte, relacionado com o facto de estas pessoas estarem a colocar ao serviço de outras um conjunto de músicas que fazem parte da sua identidade.

Várias foram também as estratégias utilizadas por Júlio Viana no modo como orientava os elementos do grupo. Mostrando-lhes que eles próprios podiam ser artistas, usando alguma versatilidade na escolha dos solistas, dando-lhes autonomia suficiente para que pudessem dar continuidade ao trabalho desenvolvido mesmo sem a sua presença, criando um *rider* técnico (comprovando assim que, mesmo tratando-se de um grupo amador, são exigidas condições para que possam obter a melhor qualidade possível), proporcionando-lhes a gravação de um CD, pedindo a sua colaboração no processo de recolha de músicas, foram apenas alguns exemplos de como Júlio Viana contribuiu para aumentar-lhes a auto-estima de uma forma eficiente e eficaz.

Um dos aspectos que me chamou particular atenção durante o meu estudo foi a questão de o grupo seguir as orientações dadas por Júlio Viana, mesmo na sua ausência. Eu própria tive a oportunidade de observar esse facto no ensaio ao qual assisti, nos momentos em que o grupo prosseguiu mesmo sem a regência de Júlio Viana. Júlio Viana estava sempre "presente", mesmo quando ausente. Existia por parte de todos uma grande admiração pelo trabalho por ele desenvolvido. As pessoas sentiam por parte dele um grande apoio, que se manifestava muito para além dos aspectos musicais.

A realização deste estudo revelou-se uma experiência muito gratificante, sobretudo pela oportunidade que me deu de conhecer um grupo constituído por pessoas fantásticas e poder, acima de tudo, comprovar o excelente trabalho desenvolvido pelas pessoas responsáveis.

No presente momento, em 2014, Júlio Viana e Abel Cerqueira já não exercem os respetivos cargos de maestro e presidente da Associação de Reformados e Pensionistas de Viana do Castelo, respetivamente.

Referências bibliográficas

Amato, Rita. 2007. "O canto coral como prática sócio-cultural e educativo-musical" in *Opus* 13, n. 1: 75-96. Acedido em 20 de Dezembro de 2013, em http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/13.1/files/OPUS_13_1_Amato.pdf

Amato, Rita. 2008. "Habilidades e competências na prática da regência coral: um estudo exploratório" *Revista da ABEM* 19: 15-26. Acedido em 20 de Dezembro de 2013, em http://www.abemeducacaomusical.org.br/Masters/revista19/revista19_artigo2.pdf

Cassol, Mauriceia. 2004. *Benefícios do Canto Coral para Indivíduos Idosos.* 9-156. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. http://www.rcaap.pt/detail.jsp?id=urn:repox.ibict.brall:oai:pucrs.br:363 Acedido em 20 de Dezembro de 2013

Chau, Fernando *et al.* 2012. *O Envelhecimento da População. Dependência, Ativação e Qualidade*. 87-116. Lisboa: Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa.

http://www.qren.pt/np4/np4/?newsId=1334&fileName=envelhecimento_populacao.pdf . Acedido em 29 de Dezembro de 2013

Dias, Leila. 2011. *Interações nos processos pedagógico-musicais da prática coral: dois estudos de caso*. Tese de Doutoramento em Música. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre: Universidade http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/29233

Jordan, James. 2008. "The Willful Choir", *Evoking Sound - The Choral Rehearsal: Inward bound: philosophy and score preparation*. (Volume Two). 95-98. Chicago: GIA Publications.

Prazeres, Maria. 2011. *Coral na Terceira Idade: O Canto como Sopro da Vida – A Influência do Canto Coral na Qualidade de Vida de um grupo de Coralistas Idosas* Dissertação do Mestrado em Gerontologia. Brasília: Cármen Cardenas. http://www.rcaap.pt/detail.jsp?id=urn:repox.ibict.brall:oai:ucb.br:1057 Acedido em 20 de Dezembro de 2013

Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life – The Politics of Participation*. USA: The University of Chicago Press.

Outras fontes

Conversa informal com Abel Cerqueira, realizada em Dezembro de 2011, em Viana do Castelo

Entrevista a Júlio Viana, realizada em 29 de Dezembro de 2011, em Viana do Castelo.

Aprendizagens musicais no coral: um estudo sobre educação musical, qualidade de vida e bem-estar social na velhice

Jaqueline Soares Marques[103]
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
jaquemarquescanto@yahoo.com.b

Lilia Neves Gonçalves[104]
Universidade Federal de Uberlândia
lilia_neves_2006@hotmail.com

Abstract: This paper presents the relationships that elderly women participants in "Coral do AFRID" establish between their vocal-music learning and their everyday lives. This research studied the extent to which music proves important in their lives and the relationships established with choir singing that reach beyond an aesthetic-mu-

[103] Doutoranda em Educação Musical pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Graduada em Música pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Mestre em Artes (subárea Música) pela UFU. É participante dos grupos de pesquisa Educação Musical e Cotidiano (UFRGS) e Música, Cotidiano e Sociabilidade (UFU). Tutora à distância no curso de Licenciatura em Música EaD da Universidade de Brasília (UnB). Atua também como cantora popular, como *backing vocal* em gravações em estúdio e também como preparadora vocal.

[104] Possui graduação em Educação Artística Habilitação em Música pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Mestrado e Doutorado em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), área Educação Musical. Atualmente é professora adjunto da UFU no Curso de Licenciatura e Bacharelado em Música e orientadora Programa de Mestrado em Artes da UFU. É lider do grupo de pesquisa "Educação, Música, Cotidiano e Sociabilidade' e participa do grupo de pesquisa "Educação Musical e Cotidiano" (UFRGS). É membro do Conselho Editorial da Editora da UFU (EDUFU), e editora responsável da Revista OuvirOuVer, do Programa de Mestrado em Artes da UFU.

sical aspect. This learning process is important as it enables the building of a "web of relationships" in the environment experienced by the participants, associated to their own well-being and quality of life.

Keywords: music education, choral practice, elderly, quality of life, social wellbeing

Introdução

Esta comunicação de pesquisa discute relações que idosas participantes do "Coral do AFRID"(Atividades Físicas e Recreativas para Idosos)[105] estabelecem entre suas aprendizagens músico-vocais com a qualidade de vida e o bem-estar na velhice. O material empírico para essa discussão foi o utilizado na dissertação de mestrado, intitulada "*Até hoje aquilo que eu aprendi eu não esqueci:* experiências musicais reconstruídas nas/pelas lembranças de idosas" (Marques 2011)[106] em que as participantes destacaram experiências vividas por elas em suas famílias, na aula de música na escola, nas igrejas, nos bailes e nas festas, bem como no referido coral.

O Coral do AFRID, que no momento se encontra em suspenso, consistia em um projeto de vivência musical com idosos. Em sua gênese o projeto envolvia música e idosos, cujos objetivos eram: Proporcionar atividades de canto em conjunto aos idosos participantes do projeto; promover uma relação prazerosa com o cantar e com a música; organizar atividades de preparação corporal e vocal para o canto; executar um repertório de canções de vários estilos e gêneros musicais; realizar apresentações musicais (Gonçalves 2007, 6).

Várias áreas como a gerontologia e a geriatria têm se preocupado com os estudos sobre a velhice, e a educação musical também não tem sido diferente. Portanto, esse trabalho se localiza no campo da educação musical, mas, dialogando com a sociologia,

---

[105] Esse coral estava inserido no Projeto AFRID que é realizado pela Faculdade de Educação Física da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), desde o ano de 1989. Constitui-se de um conjunto de atividades teóricas e práticas para os idosos residentes na cidade de Uberlândia e região. As metas do projeto AFRID em seus aspectos amplos consistem em: proporcionar o bem-estar físico, social e emocional dos participantes, além de, utilizar esse espaço para a pesquisa, bem como preparar recursos humanos, com embasamento teórico-prático, para o trabalho com idosos. Tem como finalidade, também, estimular a participação ativa e dinâmica da comunidade, buscando minimizar o estigma a que sempre estão submetidos e a valorizar as potencialidades de cada participante (www.afrid..faefi.ufu.br).

[106] Essa dissertação foi defendida em 2011 no Programa de Pós-graduação em Artes, subárea Música na Universidade Federal de Uberlândia (UFU), orientada pela Profa. Dra. Lilia Neves Gonçalves. Disponível em: http://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/2054/1/At%C3%A9HojeAquilo.pdf

procura explicar as relações que idosas estabelecem com a música quando experienciam atividades corais.

Na educação musical, as pesquisas com foco no ensino/aprendizagem musical de idosos têm discutido práticas musicais relacionadas como cantar em corais, com a aprendizagem de instrumentos musicais, com os procedimentos metodológicos utilizados nas aulas de música com esse público, além de abordarem aspectos envolvidos no aprender música nesse momento da vida.

O procedimento de coleta dados[107] se deu por entrevistas, sendo que participaram da pesquisa 10 idosas, com idadeentre 67 a 84 anos. São idosas que tiveram várias experiências musicais nos espaços sociais em que viveram ao longo de suas vidas e que cultivaram o sonho de aprender cantar. Apesar de a pesquisa não ter tido um enfoque nas questões de gênero, no que se refere a essas senhoras, algumas questões passaram pela condição do "ser mulher", como por exemplo: não puderam estudar música quando jovens por terem que cuidar dos irmãos ou dos filhos, da casa e/ou dos maridos depois de casadas, ou porque cantar não era atividade de moças de família, dentre outras.

Referencial teórico

Sabe-se que a música está presente na vida das pessoas, em vários espaços sociais. Diante disso, concebe-se também que as aprendizagens musicais nesse contato com a música não se dão somente nas escolas, mas nos vários tempos e espaços vividos pelo homem na vida cotidiana (Kraemer 2000). Nesse sentido, para Souza "as práticas pedagógico-musicais se ampliam para além das instituições escolares formais, abrangendo espaços como a rua, a casa, a família, a igreja e as mídias" (2014, 12).

Nessa perspectiva, consideramos a música como uma prática social (Souza, 2004). Acreditamos que as aprendizagens musicais vividas no coral são prenhes de ideias e crenças relacionadas com as experiências que essas mulheres idosas viveram ao longo de suas vidas. Dessa maneira, acredita-se que o "ensinar/aprender música não se dá em um vazio, mas em um todo social permeado de interações movidas por interesses e motivações" (Gonçalves 2007b, 45).

Nesse sentido, o conhecimento musical não existe em si e por si próprio, mas é produto de interações sociais estabelecidas entre pessoas e música(s) (Kraemer 2000) e que, no caso da pesquisa aqui apresentada, não está desvinculada das vidas dessas idosas. Por não estar separada de outras dimensões da vida humana, acredita-se que essas aprendizagens adquirem relevância que ultrapassam a própria aprendizagem musical.

[107] Na dissertação de mestrado o método de pesquisa adotado foi o da História Oral (Bosi 1994; Meihy 2000).

Aprendizagens músico-vocais

A música tem sido uma atividade comumente dita como facilitadora da comunicação e da expressão humana. Quando se trata dos idosos, muitas vezes, o ensino/aprendizagem de música foi deixado de lado. Acredita-se que tal fato está relacionado com a crença de que "na música [...] a formação requer precocidade, além de duração e seqüencialidade, em escolas específicas para se aprender música" (Silva 2008, 55).

Dentre as práticas musicais vividas pelos idosos na área da educação musical a atividade coral tem tido um lugar privilegiado, sendo que essas pessoas cantam em corais por muitas razões. Segundo Rensink-Roff, essas razões incluem "o puro prazer de cantar, o rejuvenescimento físico e mental, a conexão social e a busca da excelência musical". Esses aspectos referentes à motivação para participar de corais "estão presentes na maioria das comunidades de coros, tal como uma ampla gama de experiência musical e de canto" (Rensink-Roff 2011, 1). Para a autora muitos membros de corais "vão ter cantado toda a sua vida, outros estarão apenas começando", e essa diversidade, que é típica das comunidades de coros, "se torna uma fonte particularmente rica de *insights* sobre a natureza da participação de adultos na música"[108].

Muitas experiências e relações com as aprendizagens músico-vocais foram estabelecidas quando as idosas participaram do "Coral do AFRID". Percebe-se que essas idosas foram tomando uma melhor consciência de suas vozes ao longo da participação no coral. Atividades musicais, como os aquecimentos corporal e vocal, possibilitaram a elas conhecimentos associados às formas de cantar e de conseguir o resultado sonoro-musical desejado tanto por elas quanto pelas regentes.

Uma das entrevistadas, que não fazia exercícios vocais como os que aprendeu no "Coral do AFRID", disse que esses exercícios que aprendeu *limpam a voz, fortalecem a musculatura* (D. Marisa Estevão, entrevista dia 14/07/2010, 9)[109]. Ela ainda disse que é muito diferente "cantar em pé, porque a voz não fica repartida aqui..." [mostrando a região do diafragma]. E reforça ainda sua opinião sobre a respiração no canto quando afirma que: "Se você canta em pé, você não tem dificuldade pra fazer a melodia, entende!?

---

[108] No original: "People sing in choirs for many reasons, including the sheer enjoyment of singing, mental and physical rejuvenation, social connection and the pursuit of musical excellence. This spectrum of motivation for choral participation is present in most community choirs, as is a wide range of musical and singing experience. While many members will have sung their entire lives, others are just beginning, and this typically diverse composition of most community choirs makes them a particularly rich source of insight into the nature of adult music participation" (Rensink-Roff 2011, 1 2011, 1).

[109] Os nomes das participantes são fictícios. A paginação destacada refere-se à localização das entrevistas transcritas no Caderno de Transcrições.

Eu não sei se as outras colegas do coral prestam atenção nisso, mas eu presto atenção em tudo! É muito importante isso" (D. Marisa Estevão, entrevista dia 14/07/2010, 28).

Já D. Lara percebe que "o canto não se faz com grito. Ele não está no esforçar a voz". Ao explicar como acha que deve-se cantar em um coral diz que "tem que deixar a voz atuar por si porque se cantar muito alto força as cordas [pregas] vocais, e depois não tem como ir adiante*"* (Entrevista dia 17/03/2010, 8).

Percebe-se que ambas as coralistas apresentam formas de aprendizagem e um vocabulário que dá conta de explicar sua compreensão de como cantar e como usar a voz no canto coral.

De acordo com Brito Filho o trabalho vocal com o idoso envolve cuidado específico, principalmente, o relacionado à "melhoria da eficiência aérea, a promoção e adequação na velocidade de fala, estabilidade da voz, extensão vocal, aumento da potência e projeção vocal" (1999, 40). Para esse autor é importante que sejam realizados treinamentos auditivos para percepção da própria voz, para melhorar a eficiência pulmonar, através de exercícios respiratórios associados à emissão de sons facilitadores (fricativos surdos, sonoros e vibrantes), podendo associar a movimentos cervicais e corporais. Adequação do sistema de ressonância, utilizando-se sons nasais, emissão de vogais, expressões, frases relacionando com diferentes níveis de ressonância. Técnicas com sons vibrantes em glissando, associados às vogais em tons ascendentes e descendentes, buscando melhor sinergia dos músculos da laringe, bem como, uma melhor projeção da voz (Brito Filho 1999, 40-41).

Em se tratando da voz, especificamente, D. Anita diz que ultimamente sua voz *"*não está mais muito boa, e que sua voz está ficando diferente. Mas, mesmo com essa limitação, ela diz: não estou nem aí porque adoro cantar e gosto de aprender. Quero participar das músicas, jogar a tristeza pra fora e aproveitar a vozinha que ainda está assim... um pouco rouca, um pouco grossa, mas ainda está dando pra fazer barulho [risos]" (Entrevista dia 02/08/2010, 2).

Foi possível observar, que por meio da participação nesse coral, as idosas passaram a compreender melhor alguns aspectos do cantar em grupo como, por exemplo, a divisão de vozes. D. Anita disse que ao frequentar o coral passou a entender "os vários tipos de vozes"(Entrevista dia 02/08/2010, 28).*O que está certo, o que não está*. Menciona que consegue identificar essas características em grupos de Folia de Reis, que ao ouvi-los cantar busca compreender como as vozes estão organizadas. Conta que

> A mulher faz uma voz muito bonita, impressionante! Todo mundo impressiona e também tem uma filha que tem uma voz muito bonita. Essa faz, eu não sei se é a segunda voz,

junto com o pai... Eu não sei como que eu vou te explicar, mas você vai entender: Tem uns que fazem uma parte antes, aí depois chega num ponto que os outros entram, depois parece que vem a terceira voz, que é a que a mulher dele faz, é a terceira voz. Aí aqui ela entra junto com outra senhora... fica lindo, lindo! Você precisa ver! (D. Anita, entrevista dia 02/08/2010, 28).

Outro aspecto importante sobre a participação das idosas no coral está relacionado com o bem-estar e a qualidade de vida. Em algumas falas é possível perceber o quanto a música é importante na vida dessas pessoas, e as relações que elas estabelecem com o cantar nesse coro vão além do aspecto estético-musical.

Para D. Rosalina cantar no coral a faz "se sentir viva". Diz que cantar no coral a faz pensar "que ainda pode fazer alguma coisa, e que, esse momento da sua vida, aos 80 anos de idade considera o melhor tempo que está tendo, pois não precisa estar pensando em cuidar de criança e de marido", e diz ainda que é um tempo que tem disponível para cuidar dela (Rosalina, entrevista dia 28/06/2010, 24).

D. Anita mostra o prazer em participar das atividades do coral e o quanto ele é importante na sua vida. Diz que quando termina a aula, ela "fica sentida porque terminou, mas vai com o coração cheio de alegria, cheio de sorrisos porque aprendeu uma música nova" (Entrevista dia 02/08/2010). Em outros momentos relembra canções que, como ela diz, era lá do seu tempo e se sente muito feliz em recordar música que já tinha esquecido e que "estar recordando é uma coisa boa!"(D. Anita, entrevista dia 02/08/2010, 19).

Tanto o se "sentir viva" quanto "estar feliz no coro" são perspectivas importantes quando se analisa as relações entre idosos e música nessa fase da vida. Para Perkins e Williamon (2013, 551), o bem-estar tem sido considerado como um fenômeno subjetivo e tem a ver com o como as pessoas sentem, pensam e avaliam suas vidas. No entanto, quando se discute essa questão na educação musical acredita-se que o prazer, a auto-realização faz parte do processo de aprender música.

Um exemplo é quando D. Marisa Estevão (Entrevista dia 14/07/2010, 30) menciona sua participação nas apresentações do coral. Ela conta que nas apresentações se sente "muito entusiasmada, uma pessoa importante, e sabe que para o grupo ela é importante sim, pois, se ela faltar, vai atrapalhar os outros, da mesma forma que quando eles faltam atrapalha o resto do grupo" (Entrevista dia 14/07/2010, 30).

Sabe-se que as relações estabelecidas nos vários espaços sociais são, muitas vezes, preenchidas por conflitos e isso não é diferente nas atividades corais. Contudo, a atividade coral tem instigado muitos idosos no fazer musical coletivo. Isso porque, de acordo com Perkins e Williamon (2013, 560), os "locais em que há aprendizagem em grupo podem oferecer oportunidades para o encontro e socialização com novas pesso-

as, a aprendizagem musical também parece ter potencial para facilitar novas interações sociais além do contexto de aprendizagem musical imediato"[110].

Diante do exposto, no que se refere às muitas possibilidades envolvendo a aprendizagem músico-vocal de idosas, "a representação da velhice e seus estereótipos" (Debert 2003, 144) não condiz com a realidade que, as idosas, participantes dessa pesquisa, vivem. Suas atitudes vêm ao encontro das "concepções da gerontologia que, no Brasil, tem investido boa parte de seus esforços na reiteração da idéia de que a velhice não pode ser vista como um momento de perda e procura realçar os ganhos que o avanço da idade traz" (*Ibidem*, 152).

Concebe-se, portanto, que essas idosas tornam-se sujeitos de sua própria formação musical quando constroem "teias de relações" nos ambientes vividos por elas. Nesse sentido, a aprendizagem musical se dá em um contexto complexo e é constituída de experiências que nós realizamos no mundo. Dessa maneira, a aprendizagem pode ser vista como um processo no qual – consciente ou inconscientemente – criamos sentidos e fazemos o mundo possível (Souza 2008, 7).

Considerações finais

A partir das entrevistas é possível afirmar que a música tem funções na vida dessas idosas que vão além da própria música. Aprender música, cantar era uma vontade delas. Ao longo de suas vidas tiveram muitas "não oportunidades", ligadas à condição de ser mulher (casamento, filhos, trabalho). Cantar era/é um sonho ainda presente e participar desse coral é visto como algo importante para reconhecimento e estabelecimento de uma identidade. Tanto as novas políticas públicas direcionadas para esse púbico quanto essas novas formas de tratar a velhice podem proporcionar a essas idosas uma sensação de que "o mundo de hoje" está melhor.

Acredita-se que a aprendizagem musical oferece meios para reengajar essas pessoas na vida cotidiana, facilitando um novo interesse no mundo através da música ou gerando um novo foco, que é o da aprendizagem musical (Perkins e Williamon 2013, 567).

Sob essa perspectiva, a educação musical é perpassada por uma concepção ampla de que o aprender deixa de ser algo associado só ao estudo dos conteúdos musicais para ser algo ligado a oportunidades que as pessoas têm de se expressarem socialmen-

[110] No original: While group-learning settings may offer tangible opportunities to meet and socialize with new people, music-learning also appears to have the potential for facilitating new social interactions *beyond* the immediate music-learning context.

te e musicalmente. Nesse processo, a aprendizagem musical passa a se constituir um processo a ser realizado ao longo da vida nas várias aprendizagens e nos vários espaços sociais em que vivem. Nesse sentido, esses idosos vivem em um espaço relacional em que, segundo Souza "não será possível separar o social do musical, pois esses aspectos estão interligados" (2014, 13).

Referências bibliográficas

Bosi, Ecléa. 1994. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras.

Brito Filho, L. F. 1999. *O processo de envelhecimento e o comportamento vocal***.** 1999. 42 f. Monografia (Conclusão de Curso), Curso de Especialização em Voz, Centro de Especialização em Fonoaudiologia Clínica. Rio de Janeiro. Disponível em: http://www.cefac.br/library/teses/2632e0cb1f-d447adf8c48c3f11bae9a3.pdf. [Acesso a 18/jun/2008].

Debert, Guita G. "O velho na propaganda". *Cadernos Pagu* 21: 133-155. 2003. Disponível http://www.scielo.br/pdf/cpa/n21/n21a07.pdf [Acesso a 22/ jan/2011].

Gonçalves, Lilia Neves. 2007a. *Canto em conjunto: uma proposta de vivência musical para idosos*. Projeto de Extensão e Relatório-ano 2007. Departamento de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia.

Gonçalves, Lilia Neves. 2007b. *Educação musical e sociabilidade: um estudo em espaços de ensinar/ aprender música em Uberlândia-MG nas décadas de 1940 a 1969*. Porto Alegre. 345 f. Tese (Doutorado), Curso de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Kraemer, Rudolf-Dieter. 2000. "Dimensões e funções do conhecimento pedagógico-musical." Trad. Jusamara Souza. In *Em Pauta,* Porto Alegre 16/17 (11): 50-73.

Marques, Jaqueline Soares. 2011. *Até hoje aquilo que eu aprendi eu não esqueci: experiências musicais reconstruídas nas/pelas lembranças de idosas*. Uberlândia. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-graduação em Artes, Universidade Federal de Uberlândia.

Meihy, José Carlos Sebe Bom. 2000. *Manual de História Oral.* 3. ed. rev. e amp. São Paulo: Edições Loyola.

Perkins, Rose; Williamon, Aaron. 2014. "Learning to make music in older adulthood: a mixed-methods explorations for impacts on wellbeing." In *Psychology of music* 42 (4): 550-567.

Rensink-Roff, Rachel. 2011. "Singing for life: leisure & learning in the adult community choir". *Anacrusis* Fall (1-4).

Silva, Levi Leonildo Fernandes da. 2008. "A educação musical em Portugal"**.** *Revista Electrónica Europea de Música en la Educación* 21, jun. Disponível em: musica.rediris.es/leeme/revista/fernandes.pdf [Acesso em a 7/dez/ 2008].

Souza, Jusamara. 2004. "Música e práticas sociais". *Revista da ABEM* 10, 7-11.

Souza, Jusamara. 2008. "Aprender e ensinar música no cotidiano: pesquisas e reflexões". In *Aprender e ensinar música no cotidiano*, organizado por Jusamara Souza, 7-12. Porto Alegre: Sulina.

Souza, Jusamara. 2014. "Música em projetos sociais: a perspectiva da sociologia da educação musical". In *Música, educação e projetos sociais,* organizado por Jusamara Souza, 11-26. Porto Alegre: Tomo editorial.

MÚSICA E IDENTIDADE NACIONAL ATRAVÉS DOS *COROS GALLEGOS*: O CASO DE *CANTIGAS E AGARIMOS*

Dr. Javier Jurado Luque[111]
Conservatório Superior de Música de Vigo, Espanha
javier@javierjurado.com

Abstract: This article tries to demonstrate the role of some popular choirs from Galicia (Spain), which were focused on folklore performances. The groups, called *Coros Gallegos*, contributed to the development of nationalism from the early 20th century through music and other arts as a mean of identity and cultural expression. Every cases are exemplified from one of these groups, *Cantigas e Agarimos,* from Santiago de Compostela. The author stresses different multidisciplinary areas where this choir reflected those identity codes.

Keywords: Galician Nationalism – *Coros Gallegos* – Choir pictures – Galician Zarzuela – *Cantigas e Agarimos*

Os *Coros Gallegos*: nascimento e expansão

Desde começos do século XX, algumas formações corais ocuparam-se de recriar o folclore galego, dando lugar aos denominados *Coros Gallegos*, que proliferaram entre

[111] Javier Jurado é Titulado Supérior em Música, Licenciado em História e Ciências da Música e Doutor pela Universidade da Corunha. Investigador do nacionalismo musical galego e, mais especificamente da zarzuela na Galiza, dedicado ao ensino, da aulas no Conservatório Superior de Música de Vigo, e também no Master de Teatro e Artes Escénicas da Faculdade de Filologia e Tradução na Universidade daquela cidade.

1914 e 1932 (Jurado 2011, 33-34). O seu nascimento coincide com a expansão duma classe burguesa e intelectual urbana, assim como com a transição entre as reivindicações autonomistas do *Rexurdimento* de finais do século XIX com o nacionalismo inicial das *Irmandades da Fala*.

Na esteira de *Aires da Terra* nasceu um importante número de grupos como *Toxos e Froles* (Ferrol, 1914), *Cántigas da Terra* (A Corunha, 1916), *Coral de Ruada* (Ourense, 1918), *Cantigas e Agarimos* (Santiago de Compostela, 1921), etc.

A pioneira destas agrupações, *Aires da Terra* (Pontevedra, 1883), ofereceu o modelo às restantes. Fundada pelo pontevedrês Perfecto Feijóo, estava constituída por onze homens e um director e interpretavam peças folclóricas com diferente acompanhamento instrumental: gaita, tamboril, bombo, pandeiro, conchas, triângulo, flautim pastoril, sanfona, tosquias e chocalhos (*Vida Gallega* 1 de Janeiro de 1909, 13). Posteriormente integraram-se mulheres, como cantoras e duplas de baile de homens, todos eles trajados com o traje típico (Calle 1993, 64).

Na procura de traços de identidade, os *Coros Gallegos* contaram com o apoio dos nacionalistas seguidores de Felipe Pedrell, assim como dos intelectuais próximos da *Sociedad de Folk-lore Gallego* (Costa 2001, 421), que consideraram estas formações como uma reação aos orfeões, orientados para o repertório polifónico.

A evolução do pensamento nacionalista propiciou a formação em A Corunha da primeira *Irmandade dos amigos da fala* em 1916. O seu objectivo fundacional era promover a utilização do galego; além disso, contemplava questões relacionadas com o agrarismo, economia, estudos sociais e culturais, etc. (*O Tío Marcos d'a Portela* 7 de Agosto de 1918, 1-2*)*. A consequência imediata será a promoção da cultura popular, valorizando como prioritária a criação do autóctone, facto que terá influência nas manifestações musicais populares, tal como na aproximação da intelectualidade galeguista ao povo, com a sua identificação entre eles (Riego 1995, 9).

A tarefa das *Irmandades* estendeu-se rapidamente a outras cidades; e disseminou-se em parte graças ao seu porta-voz, o diário *A Nosa Terra.* Dois anos depois manifestar-se-á nas *Irmandades* uma perspectiva nacionalista, embora também o farão outras opções, como a regionalista e o tradicionalismo foralista, o socialcatolicismo e o republicanismo federalista (Beramendi e Núñez 1995, 99).

A posição sobre a música das *Irmandades* mostra a mesma diversidade que as suas opções ideológicas, que abrangiam desde o tradicional até a revisão do tópico folclórico, o que se reflecte em trabalhos de diversas índoles que têm como consequência a aparição de cancioneiros. Inicialmente adiciona-se um acompanhamento simples de piano, seguindo a tradição académica (Pedrell, Inzenga, Marcial del Adalid, entre ooutros), passando posteriormente à transcrição, estudo e edição de peças populares. Assim, o princípio fundacional recolhido por Perfecto Feijóo em *Aires da Terra* foi

assumido como meio de galeguização da sociedade (Sergude 1916, 1). Aliás, os coros adicionaram teatro, dança, baile, cenografia, etc. às suas actuações habituais.

As numerosas menções ao papel da música na conformação da nação justificam a presença de artigos sobre os *Coros Gallegos* em *A Nosa Terra*. Os nacionalistas manterão o reconhecimento aos compositores do *Rexurdimento* do século XIX, embora nem sempre poderão conciliar a sua visão com a nova música nacional.

Em Setembro de 1923 o golpe de estado do general Primo de Rivera deteve as iniciativas políticas dos nacionalistas, e assim as *Irmandades* tiveram de refugiar-se nas culturais, encontrando lugar nos *Coros Gallegos*. Porém, nem todas as agrupações partilharam a mesma concepção: umas assumiram e reorientaram o seu trabalho para estes, outras preferiram facetas menos comprometidas. As variedades ideológicas abrangem desde a assunção de princípios diferenciadores e nacionalistas até visões mais de valorização do "típico", favorecidas pelo regime. Não obstante, partilharam abertamente os mesmos códigos identitários, pelo que a simbólica ocupou um papel chave.

Em pouco tempo as agrupações experimentaram uma grande evolução no repertório e formas de apresentação, reorientando o seu labor para incluir uma cuidada postura em cena, educação dos cantores e um sério trabalho de documentação (Bal e Gay 1924, 45-82); como fruto dessas ações de documentação aumentaram os seus arquivos, o que facilitou a elaboração de cancioneiros.

Após a demissão do general Primo de Rivera em 1929, várias formações actuaram nos festivais de apoio à monarquia de Alfonso XIII de Borbón, enquanto outras tomaram parte activa dos movimentos nacionalistas republicanos. Nesse momento algumas *Irmandades* acordam em criar o *Partido Galeguista*, propiciando que os coros reforcem a sua actividade nos anos trinta. Personalidades do movimento nacionalista participaram nas agrupações desenvolvendo diferentes funções (cantores, elementos dos órgãos diretivos, atores, cenógrafos).

O golpe de estado do general Franco em 1936 também influiu nos *Coros Gallegos*; enquanto alguns apoiaram o exército rebelde, outros sofreram a perseguição (e inclusive o assassinato) dos seus membros por parte dos batalhões paramilitares.

No final do conflito, as formações foram assimiladas e controladas pelo regime do general através do organismo cultural *Educación y Descanso*. Nas diferentes etapas da ditadura, os *Coros Gallegos* experimentaram diferente evolução (dissolução, fusão, evolução a corais polifónicos, transformação em grupos de dança), até ficarem reduzidos a um pequeno número de coros históricos que, hoje em dia, continuam a desenvolver o seu trabalho: *Cántigas da Terra* (A Corunha), *Toxos e Frores* (Ferrol), *Coral De Ruada* (Ourense) e *Cantigas e Agarimos* (Santiago de Compostela). Uma excepção é *Cantigas e Frores* (Lugo), resultado da fusão de *Cántigas e Aturuxos* e *Frores e Silveiras* em 1948.

O Coro Gallego *Cantigas e Agarimos*

A escolha de *Cantigas e Agarimos* não é fortuita. Além de estar ativa na atualidade (http://www.cantigaseagarimos.es), as diferentes vicissitudes políticas vividas na Espanha do século XX têm tido repercussão na agrupação de modo determinante. Para nutrir a contínua aportação à construção da identidade nacional galega, tomou parte de diferentes fórmulas culturais, algumas das quais continuam a ser, mesmo hoje, muito representativas. Da mesma forma que ocorre com agrupações similares, a dança, a música, teatro, desenho dos cenários... estiveram presentes nos seus espectáculos desde os começos.

Orientada ideologicamente na sua fundação ao galeguismo (assim como demonstra a militância nas *Irmandades* de parte dos membros), sofreu a falta de apoio do governo de Primo de Rivera; ao final da guerra civil, foi assimilada pela administração franquista sob o nome de *Coral Gallega de Educación y Descanso* que, posteriormente, tornaria para *Coro Rosalía de Castro*, recuperando o nome original em 1952.

A música

Inicialmente, as agrupações assumiram a interpretação cantada de peças folclóricas, a uníssono sobre terceiras e sextas, acompanhados por instrumentos populares, duplicando com uma ou duas gaitas a linha melódica. No seu repertório constavam danças e cantos de festa (*foliadas*, *pandeiradas*, *muinheiras*), assim como de ritmo livre (*alalás*), aos que se adicionaram outros menos habituais (*de arrieiro*, desafios, *de reis...*). Neste sentido, dentro do repertório de *Cantigas e Agarimos* achamos, além disso, outras semelhantes compostas por pessoas relacionadas com a agrupação, que sofreram um processo de folclorização, sendo assumidas como tradicionais (Cantigas e Agarimos 1964a).

Logo abordaram peças harmonizadas a vozes, como demonstram os programas das actuações de *Cantigas e Agarimos* (ACS). Nalguns casos, trata-se de fragmentos a quatro ou cinco vozes inseridos em obras populares a uníssono, assim como peças compostas que possuem sonoridade popular. Destaca-se a presença de arranjos a quatro ou cinco vozes mistas de peças pertencentes ao género da balada galega do *Rexurdimento*, originalmente composta para voz e piano.

A inclusão de obras polifónicas em galego foi uma medida habitual deste e outros *Coros Gallegos* (Cantigas e Agarimos 1977); devido a que os orfeões reorientaram parte do programa para estas, progressivamente os dois tipos de agrupações coincidiram em repertório; porém, a estética dos *Coros Gallegos* (traje popular, abandeirado, instrumentos...) manteve os seus sinais de identidade, inclusive, até os nossos dias.

O próprio grupo instrumental da formação participou, e gravou em solitário, em mais de uma ocasião, o que demonstra a versatilidade da agrupação (ACA). Devemos destacar na formação músicos da qualidade dos gaiteiros Juan Bello Mallou e Basilio Carril, e o pandereteiro e coreógrafo Crisanto Sanmartín (Cantigas e Agarimos 1964b).

A dança

Os coros incorporaram duplas de dança situadas inicialmente aos lados do cenário, que darão lugar aos grupos de dança. A significação da dança para os nacionalistas foi incluída por Alexandre Bóveda:

> I-en Galicia toda, cando se escoite aquela muiñeira, precisamente a que bailaron eles, as xentes por enriba de difrencias e castas (como en Cataluña cando se escoita a sardana) rimarán os puntos do Anceio común[112] (Bóveda 1935, 9).

O grupo de dança de *Cantigas e Agarimos* apareceu, como secção independente do coro, em 1969, e atualmente é uma das mais reconhecidas na Galiza.

Escola de música

A Escola de Música do agrupamento surgiu em 1970, centrada quase exclusivamente na prática da dança tradicional galega; no século XXI, passou a incluir dança, pandeireta e canto, gaita e percusão. Por ela passaram mais de três mil pessoas, sendo maior a afluência nos úlitmos anos.

O teatro

Não é estranho que os *Coros Gallegos* adotassem a representação dramática como parte integrante do seu trabalho, uma vez que as *Irmandades* entendem o teatro como um modo de galeguização. O labor da sua secção (*seición)* de declamação abrangeu diferentes opções (de monólogos e *sainetes* -peças bufas- a peças de maiores proporções), que se representavam entre os atos das partes cantadas. A iniciativa contou com

[112] "Em toda a Galiza quando se escuta aquela *muinheira*, precisamente a que bailaram eles, a gente acima das diferenças e castas (como na Catalunha quando se escuta uma sardana) rimarão os pontos do anseio comum" (Bóveda 1935, 8).

a aprovação inicial das *Irmandades,* (Un amador do teatro, *A Nosa Terra*, 15 de Janeiro de 1919, 2), mas posteriormente optaram pela profissionalização, criando o *Conservatorio Nazonal de Arte Galego* (*A Nosa Terra*, 25 de Janeiro de 1919, 1).

Apesar do interesse e de contar com atores aficionados, o nível não resultou muito elevado; representavam sainetes e outras peças

> por ser cortas y fáciles para llenar una parte del programa en festivales organizados por los "Coros Gallegos" [...] La presentación de tipos populares [...] atraería seguramente una gran muchedumbre de público al teatro[113] (Carré Alvarellos 1929, s.p.).

Xabier Prado "Lameiro", fundador de *Coral De Ruada*, obteve grande reconhecimento (*A Nosa Terra,* 10 de Abril de 1920, 7), representando tanto *Cantigas e Agarimos* como *De Ruada* a sua peça *O cego d'a Xestosa* na década dos anos vinte. Outras referências a actuações teatrais aparecem nos arquivos da agrupação (Fontaíña 1996, 31; 34; 38; 41; 42).

Posteriormente, a formação desenvolveu o seu próprio grupo de teatro, especializado ao pôr em cena autores próximos ideologicamente, como Xesús San Luís Romero que, além de ser amigo pessoal do diretor fundador do coro, Bernardo del Río, era sócio de honra de *Cantigas e Agarimos* (Negro e Paz 1986, 152). A sua obra mais importante, *O Fidalgo. Drama en tres actos*, não só se representou em varias ocasiões pelo coro, mas também esteve prestes a ser levada ao cinema em 1936.

Mas se há algo característico a ressaltar é a estreia em 1961 da peça *Os vellos non deben de namorarse*, de Alfonso D. Rodríguez Castelao, galeguista e ministro da II República espanhola falecido no exílio; sob o governo do general Franco, *Cantigas e Agarimos* pôs à cena a peça ao ar livre, na praça da Quintana de Santiago de Compostela, que obteve um cheio absoluto. Para tal ocasião, o diretor da agrupação, Rosendo Mato, compôs uma canção de ronda, *Lela* (Cantigas e Agarimos s.d.), que, após uns anos, também contribuiria (através do folk urbano) à construção da identidade (Carlos Núñez 1996).

As *estampas corais galegas*

As *estampas corais* (ou *cenas corais*) eram um complemento da interpretação do canto e da posta em cena baseada na representação de tradições, trabalhos do campo

[113] Por ser curtas e fáceis para preencher uma parte do programa en festivais organizados pelos "Coros Gallegos" [...] A apresentação de protótipos populares [...] atrairia seguramente uma grande multidão de público ao teatro.

ou símbolos galegos (Vales 2003, 37-40). *Cantigas e Agarimos* e *De Ruada* utilizaram cenários realizados pelo galeguista Camilo Díaz Baliño (Ramos 2000, 3-30), fundador de *Cantigas e Agarimos*.

Os cenários de Díaz Baliño empregavam temas paisagísticos e costumistas relacionados com a cultura tradicional galega (espigueiros típicos, cruzeiros, dólmenes...), mas também recriações do passado; em todos estes casos mostra um simbolismo recorrente, com numerosos elementos icónicos identificativos da tradição galega (escudo galego, vieira, dolmen, carvalho...). Além disso, revisita algumas representações do passado mítico galego, sobre uma visão heroica e mística (ACR). Tradição, religião e saudade unem-se dentro duma linha ideológica nacionalista. Devido a que o artista trabalhou para outras agrupações e para o empresário Isaac Fraga, exerceu uma grande influência na construção da identidade galega. Foi executado nos inícios da guerra civil espanhola.

O cinema

Redundando na sua contribuição a espetáculos de diferente índole, *Cantigas e Agarimos* participou nos filmes sobre *La casa de la Troya* em 1924 (Nogueira 2004, 93). Aproveitando os fragmentos que não foram utilizados na segunda versão desta, o diretor de iluminação, Julián Torremocha, combinou com Xesús San Luís a possibilidade de realizar a versão cinematográfica de *O Fidalgo*. Após a elaboração do roteiro cinematográfico, o diretor da agrupação, Bernardo del Río, começou a compor a banda sonora. O levantamento militar de 1936 desmantelou o plano inicial, embora temos recuperado parte da música e o roteiro cinematográfico (ABR).

A zarzuela

Com o conhecimento do canto e os instrumentos populares, a representação teatral, dança, cenografia, uso idiomático, e com a aportação de escritores que militavam neles, não é estranho que os *Coros Gallegos* tenham abordado a zarzuela. Na linha de construção da identidade nacional assumida por estas agrupações, a zarzuela serviu de contexto para todas as manifestações artísticas, que, além disso, adicionavam argumentos com muita carga ideológica.

A carência de vozes solistas destacadas foi substituída ficando maior peso no coro, reduzindo o número de cantantes e aumentando o de atores. A presença dum número cómico (ou vários) facilitou a interpretação, ao não exigir grandes qualidades vocais.

Os papéis solistas foram compostos para pessoas concretas, das que era bem conhecida a qualidade vocal pelo compositor que era, á sua vez, o próprio diretor.

As características da zarzuela galega têm sido definidas na nossa tese de doutoramento (Jurado 2011, 477-484) e diferem das da zarzuela de temática galega em espanhol, no que toca à língua, à música e à cenografia.

Um claro expoente do género é *A lenda de Montelongo*, com música do diretor de *Cantigas e Agarimos*, Bernardo del Río (Jurado 2011, 65-214), estreada em Santiago em Dezembro de 1924 (Souza 1991, 477; Cid 1975, 88), e que teve uma grande acolhida pelos nacionalistas: "os coros rexionaes van comprendendo cal é a sua verdadeira labor, encamiñando os seus esforzos á crear un arte propio e grande"[114] (*A Nosa Terra,* 1 de Janeiro de 1925, 11). O coro levou esta zarzuela à cena em múltiples ocasões, inclusive na época do general Franco, mas revestida com um caráter típico, que respondia adequadamente aos princípios de "igualdade na diversidade" do nacionalcatolicismo.

Conclusões

A construção da identidade galega é inseparável do fenómeno do coralismo associado aos *Coros Gallegos*, não apenas pela sua variada aportação musical mais também por outras manifestações, exclusivas ou multidisciplinares, cheias de códigos identitários.

Consideramos o coro compostelano *Cantigas e Agarimos* paradigma desta construção, pela sua permanência no tempo, ter atravessado por diferentes circunstâncias políticas, assim como pela versatilidade dos seus integrantes e secções.

A evolução das manifestações dos *Coros Gallegos* desenvolve-se paralelamente ao pensamento galeguista, facto que explica as diferentes abordagens surgidas nos diferentes períodos.

À semelhança do que acontece com outras agrupações, o Coro Gallego *Cantigas e Agarimos* deve ser estudado desde diversos ângulos, tanto no que diz respeito à recuperação do seu repertório musical e teatral, como ao vestuário, instrumentos, personagens, etc.

Referências bibliográficas

Beramendi, Justo e Núñez, Xosé Manuel. 1995. *O nacionalismo galego*. Vigo: A Nosa Terra.
Calle, José Luís. 1993. *Aires d´a Terra. La poesía musical de Galicia*. Madrid: ed. do autor.

[114] Os coros regionais vão compreendendo qual é o seu verdadeiro labor, encaminhando os seus esforços a criar uma arte própria e grande.

Cid, Antonio Fernández. 1975. *Cien años de teatro musical en España* (*1875-1975*). Madrid: Real Musical.

Costa, Luis. 2001. "Música e galeguismo: Estratexias de construcción dunha cultura nacional galega a través do feito musical." In *Actas do simposio internacional de antropoloxía. Etnicidade e Nacionalismo*, 249-283. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.

Fontaíña, Laura Tato. 1996. *O teatro galego e os coros populares* (*1915-1931*). A Corunha: Universidade da Corunha. http://hdl.handle.net/2183/1075 [acceso 23/10/2014].

http://www.cantigaseagarimos.es

Jurado, J. 2011. *A lenda de Montelongo: A zarzuela galega como manifestación cultural multidisciplinar na conformación do Nacionalismo galego*. A Corunha, Universidade da Corunha http://ruc.udc.es/handle/2183/7348 [acceso 23/10/2014].

Negro, Mª Pilar García e Xosé María Dobarro Paz. 1986. *Xesús San Luís Romero. O Fidalgo. Documentos para a historia contemporánea de Galicia*. Sada (A Corunha): Edicións do Castro.

Nogueira, Xosé. 2004. "As temáticas." In *Libro branco de cinematografía e artes visuais. Comisión Técnica de Cinematografía e Artes Visuais*, 71-164. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, Sección de Artes Plásticas.

Ramos, Mª Victoria Carballo-Calero. 2000. "Camilo Díaz Baliño y la Coral orensana De Ruada." In *Arte y ciudad: Ámbitos medieval, moderno y contemporáneo*, 3-30. A Coruña: M.ª Victoria Carballo-Calero Ramos.

Riego, Francisco Fernández del. 1995. *Pensamento galeguista do século XX*. Vigo: Galaxia.

Souza, Luis Iglesias de. 1991. *Teatro lírico español*, 3. A Coruña: Deputación Provincial.

Vales, Xaquín. 2005. "Xaquín Lorenzo e a Coral de ruada (Tríptico)." *Etno-Folk, Revista galega de etnomusicoloxía* 2: 27-70.

Referências discográficas

Cantigas e Agarimos. 1964a. *Canciones* gallegas. Disco de vinil. Barcelona: Regal, EMI, Compañía del gramófono Odeon.

Cantigas e Agarimos. 1964b. *Gaita Gallega*. Disco de vinil. Barcelona: Regal, EMI, Compañía del gramófono Odeon.

Cantigas e Agarimos. 1977. *Agrupación Folklórica Cantigas e Agarimos*. Disco de vinil. Madrid: Columbia.

Cantigas e Agarimos. S.d. *Agrupación Folklórica Cantigas e Agarimos*. Cinta de cassete. Madrid: Columbia.

Carlos Núñez. 1996. *A Irmandade das estrelas*. CD. Madrid: Ariola.

Outras fontes (periódicos)

A Nosa Terra, no. 78. "A todol-os nosos compatriotas: Conservatorio Nazonal do Arte Galego." 25 de Janeiro de 1919.

A Nosa Terra, no. 117. "De Ruada." 10 de Abril de 1920.

A Nosa Terra, no. 208. "Festas Galegas." 1 de Janeiro de 1925.

Bóveda, Alexandre. “Temos que crear o noso Baile Nacional.” *A Nosa Terra*, no. 396. 30 de Dezembro de 1935

Carré Alvarellos, Leandro. “Qué opina usted acerca del teatro gallego? Leandro Carré dice...”. *Vida Gallega*, no. 412. 10 de Maio de 1929.

O Tío Marcos d’a Portela. “As Irmandades da Fala.” 7 de Agosto de 1918.

Sergude, L. de. “Os coros gallegos.” *A Nosa* Terra, no. 2. 24 de Novembro de 1916.

Un amador do teatro. “Curiosa estadística: o teatro galego.” *A Nosa Terra*, no. 77. 15 de Janeiro de 1919.

Vida Gallega, no. 1. “El Coro ‘Aires d´a Terra’.” 1 de Janeiro de 1909.

Fontes documentais

ABR - Arquivo de Bernardo del Río.

ACA - Arquivo de *Cantigas e Agarimos*.

ACS - Arquivo de Crisanto Sanmartín.

ACR - Arquivo de Coral De Ruada.

Performing the Scratch Orchestra's Nature Study Notes: creating and exploring a third sphere through improvised communal action

John Hails[115]
Edinburgh Napier University
j.hails@napier.ac.uk

Abstract: In June 2014, a disparate group of trained and untrained performers gathered together at the Chisenhale Dance Space to perform items from the Scratch Orchestra's 1969 *Nature Study Notes*. The performance was not a nostalgic recreation of past practice, but was something new, growing from the practice of the group itself, and one which posed an interesting balance between individual and communal responsibilities and participations, indicative of a powerful engagement with contemporary and relevant practices that activate and negotiate individual and communal concepts of identity. This paper explores how we might theorise such an arena, situating this performance somewhere between community music and a manifestation of avant-garde art.

Keywords: identity, community, improvisation, ritual

[115] John Hails (b.1978) is a composer, improviser, and lecturer based in Edinburgh, UK. Within his research, ethnomusicology, aesthetics, and music psychology form a symbiotic relationship with compositional and performative activities to produce new avenues of investigation. He is currently Senior Lecturer: Reader in Music at Edinburgh Napier University, and the director of the Applied Music Research Centre.

> Community is not something to be magically recovered but a goal to be struggled for. It is not something to be manufactured by outside professionals but emerges out of collaboration and shared commitment and expression. Cultural work is an effective tool in the formation of community, it is a tool for activism. This definition does not see community in purely regional or geographic terms, it allows for the idea of communities of interest. It is also dynamic and accounts for the possibility of cultural practice being one of the processes whereby alliances form and cohere (Hawkins 1993, 21).

The performers came to the front of the stage and burst into song. Or rather songs. Each singer sang their own song, a repertoire that included UK top 40 chart songs, children's songs, folk songs, "Any Old Irons", and an Ode Machine written by Cornelius Cardew. The gesture was at once communal and individual, serious and comic, musical and noise.

This was the final gesture in a performance of the Scratch Orchestra's 1969 *Nature Study Notes* (Cardew 1969) put on at the Chisenhale Dance Space in London. *Nature Study Notes* is a collection of notations, largely text scores described as "improvisation rites", composed and collated by members of what we would now term a collective of artists, musicians, trouble-makers, and thinkers. According to Cornelius Cardew's *A Scratch Orchestra: Draft Constitution*, "An improvisation rite is not a musical composition; it does not attempt to influence the music that will be played; at most it may establish a community of feeling, or a communal starting point, through ritual" (Prévost 2006, 91). By any objective analysis, a significant number of the notations that make up *Nature Study Notes* fail to "not attempt to influence the music that will be played", but the importance of the "community of feeling" cannot be underestimated as the underlying motivation for the majority, if not all, of the notations (*Ibid.*).

The Improvisation Rites were one of five elements[116] of "repertory categories" (Prévost 2006, 90) envisaged for the Scratch Orchestra, a collective which brought together trained and untrained musicians to create music, and the Rites were principally used as "warm-ups" at meetings as members arrived and before the "business" of the meetings began (Cardew 1972, 9)[117]. The idea of performing a concert made up solely

[116] The others categories are "Scratch Music", "Popular Classics", "Compositions", and "Research Project".

[117] In the context quoted here, Cardew is describing Scratch Music as a genre separate from Improvisation Rites, although Carole Chant has confirmed that Rites were frequently used for this purpose (and indeed, from casual comparison between pages of *Scratch Music* and the *Nature Study Notes*, it seems clear that the boundaries between the two categories were porous at best).

of Rites was alien to their conception (Shrapnel 2014; Chant 2014) and so the revival of these notations in this context (spearheaded by Stefan Szczelkun, who in the days of the Scratch Orchestra was a member of the subgroup of "Slippery Merchants" that acted as an internal "irritant" and provocation to continuously question concepts of authority, mission, and consensus) could be seen as inauthentic at best, and disrespectful at worst. Without wishing to minimise the importance of the historically informed discussion to be had on this topic, the evidence of the performance itself (which can be heard in full at http://soundcloud.com/nethersage/nss-140628-simple-stereo-mix-down) and of the participation of and approval of former original Scratch Orchestra members points towards a successful adaptation which grew directly out of the notations themselves and the performers rather than in an attempt to slavishly imitate an unrecoverable ideal of a performance practice[118].

At the core of the performance were the interplay of individual and communal responsibilities and participations. Many of the performers who prepared the notations had performed John Cage's *Song Books* at Café Oto in 2013, a work in which each performer is required to pursue their own interpretation of the score independently of everyone else (an anarchic musical community)[119]. What fundamentally differed in the case of *Nature Study Notes* was that its preparation required the establishment of a number of small ensembles existing within the overall ensemble. The idea of selecting specific Rites to be interpreted by the entire ensemble in turn was rejected by a (not unanimous) majority at an early stage of proceedings in favour of a more flexible approach. This approach proved challenging for a rather diasporic group of busy performers, particularly since all meetings prior to the performance itself comprised of discussion rather than rehearsal, but I believe that it opened up a fascinating approach to the construction of a musical community that, rather than relying on established performance practice or managerial hierarchies and without falling back on the brilliance of individual performers divorced from contingencies of ensemble, instead drew the mechanics of its functioning from seemingly spontaneous alliances

[118] My notes from a "debriefing meeting" held after the performance record Carole Chant reflecting on the difference in the collaborative aspects between original performances and the Chisenhale incarnation, before questioning if those earlier forms of collaboration could ever or should ever be recovered.

[119] It should probably be noted here that the very nature of the individual Songs within the *Song Books*, especially when taken in conjunction with the performance practice of Cage scores in general suggest themselves an awareness of the other activities taking place in the space (a nuance arguably not present in Cage's entire output – see Piekut 2011), and the preparation of a performance does not necessarily rule out strategy for the management of forces and materials and, indeed, Cage's own reaction to previous performances of the work suggest that this might in fact be desirable (Kotik 1993).

and their dissolution. Individuals selected Rites that they wanted to perform, and then these were shared in meetings and on Google Docs, and, with negotiation, a structure of a performance emerged.

If we take Peter Bürger's *Theory of the Avant-Garde* (Bürger 1984) as a re-constitution of the *garde* as society itself rather than the institution of art or music (which, metaphorically speaking, wishes to establish a garrison, complete with corner shops and branches of McDonalds), with the *avant-garde* forming a community of artists attempting to progress the cause of society[120], I believe that we can posit the Chisenhale performance as a manifestation of avant-garde sound art. Bürger characterises one element of the avant-garde practice as dissolving the distinction between art as produced artefact and the production of that artefact, as well as dissolving the distinction between artist and audience (Bürger 1984, 51-53) and mentions Tzara's and Breton's work as attempting this dissolution ("But such production is not to be understood as artistic production, but as part of a liberating life praxis" (*Ibid.*). In this context, many aspects of *Nature Study Notes* are clearly avant-garde:

- the dissolution of individual identities (the Rites in *Nature Study Notes* are ordered numerically in the order in which they were composed, irrespective of the composer (although the identity of individual composers has been retained through the use of initials and the explanatory notes at the end), a process that Cardew was to take further in *Scratch Music* (Cardew 1972) with authorship only decipherable through a graphic index);
- the necessity of the performer to interpret the notation and to invent the sounding (or non-sounding) result (thus dissolving the distinction between composer and sound-producer and thus art and life);
- the dissolution between audience and performers (as related by Carole Chant as she recounted Scratch Orchestra performances in the 1970s) (Chant 2014).

Lee Higgins' exploration of community music as a field outside of formal institutions (Higgins 2012, 5) (and, one assumes, profit-driven circumstances) opens up a second avenue of attack to *Nature Study Notes*. Although arguably the whole ethos of the Scratch Orchestra at the point of its founding was to dissolve leadership hierarchies, Cardew felt unable to resist his coronation as benign monarch (Tilbury 2008), and as a "skilled music leader", facilitated the "group music-making experiences" (Higgins 2012, 5). In the context of the Chisenhale performance, Szczelkun actively resisted the temptations of leadership and left the structuring of the event provocatively open. Despite the slight feeling of panic that this engendered in some participants at

[120] I am not unaware of the unproblematic way I have phrased this, with Bürger's intent seemingly contradicted by his own writings and by those of others (e.g. Iddon 2008).

the start of the project, the lack of a "skilled music leader" intervening in the process arguably created the energy that drove the performance. So, hardly a textbook example of community music, but it is worth pursuing this line of thought further.

Higgins discusses the interaction between schools and community musicians later in his book, when he raises the importance of community music in inculcating democratization, citizenship, human rights, and tolerance in school children (Higgins 2012, 116). Arguably, much of Cardew's work (especially if we consider the Scratch Orchestra as such) aims to do just this: educate performers to become not just better performers but better human beings. This aim was attenuated significantly when he discovered and was converted to the teachings of the Marxist-Leninist party but runs as a thread throughout much of his endeavours. For Higgins as for Cardew, music and working through music holds the key to preparing for the future (although Cardew was to lose faith in music's ability to do anything as he busied himself in the work of the Party) and Higgins writes that "Activating a cultural democracy to come requires interstitial practices, one for which intervention, invention, dreaming, and faith form a backbone through which hospitality and friendship can emerge as a strategic praxis" (Higgins 2012, 173). This description could stand equally for the work of the Scratch Orchestra as for community music.

Many writings on choral music designed for directors (rather than ethnographical studies) focus on the practicalities of preparing a choir to sing repertory from the First World art music tradition and do not touch so much on the motivations for coming together. In *Pragmatic Choral Procedures* (Hammar 1984), Russell A Hammar proposes a number of "drives" that he describes as "derived drives": "1. Desire to be with other persons; 2. Desire for attention from other persons; 3. Desire for praise and approval; 4. Desire to be a cause; 5. Desire for mastery" (*Ibid.*, 33-7). While the desire to be with other persons, musically if not physically, is something that drives most musicians drawn to ensemble scenarios (otherwise I imagine that we would be performing solo), in many ways the notations of the *Nature Study Notes* largely undermine the fulfilment of the other drives listed: one must share the attention derived; praise and approval are relative in a scenario where any wholehearted application to the notation is attempted; the individual should submit to the collective in terms of a cause; that which is to be mastered is elusive and evaporates as soon as it is apparently mastered. A performer coming to *Nature Study Notes* may well be motivated by these drives, but part of the process of discussion around the notations and the group's intentions for the performance exposed the pointlessness of pursuing them in this context.

Hammar identifies two further drives: "drive towards success" and "drive towards the familiar" (Hammar 1984, 34) which are perhaps more apposite in this scenario. Success rather than mastery of the notations reduces the dominant position of a per-

former implied in the latter, and success in this context can be interpreted as rendering the notations themselves irrelevant, thus fulfilling their own evaporation as necessary temporary facilitators of action ("the player […] can rise above the notation if he works through the notation…; this grasped, he may slough off the rules" (Prévost 2006, 18). The drive towards the familiar is not neglected either and performers are encouraged to draw from their experience of the every-day by the notations, and to call upon the familiar as a springboard to construct the unfamiliar (a perfect example being provided by the diverse songs simultaneously sung at the close of the performance). Finally, Hammar suggests that a powerful incentive towards choral singing is the need for individual aesthetic expression: "Expressing oneself in music via the group dynamic acts as an integrating and socialising agency" (Hammar 1984, 34). It is this drive that I find the most appealing and appropriate in light of the Chisenhale performance containing within it the solitary discipline and interaction made possible by the adoption of individual notations and the formation of sub-groups to perform shared interpretations.

I would characterise a further drive towards choral singing as that of transcendence, of becoming part of something larger than oneself, and of trance. In a scenario where attention and approval are inevitably shared, and being "noticed" within a choral texture is an act of transgression, one's aspirations inevitably become collective aspiration towards success. We surrender our inadequacies and strengths to the larger cause and escape from the limitations inherent in individual expression. Ruth Herbert characterises trance as "a decreased orientation to consensual reality, a decreased critical faculty, a selective internal or external focus, together with a changed sensory awareness and – potentially – a changed sense of self" (Herbert 2011, 5). Within a choral performance, the execution of the score and sublimation within the larger body becomes an all-consuming focus. Afterwards, a performer may be left elated, dispirited, and with a sense of being *changed.* The qualities of both transcendence and trance were present in the Chisenhale performance, and I felt myself released and able to improvise in the last moments in a way that I did not feel able to without the crutch of notation – if one is realising a specific notation, improvisation outside of this notation can be a difficult door to find without transforming that performance into something that might violate communal ownership (and be ascribed as motivated by the "desire for attention").

The Chisenhale performance of *Nature Study Notes* as an expression of nationalism is a more problematic construction. Performers came from a variety of ethnicities and nationalities, and although the score is frequently considered a work of "English Experimentalism", consideration in the context of this conference reveals questions about what it means to be a citizen of the UK and the ways in which a performance of

this notation may articulate this citizenship. We are far from the 19th century conception of successful individualism being rooted in a national identity (Dahlhaus 1992, 37), and we seem closer than ever to any sense of nationalism being truly an imaginary and yet arguably the performance manifested a strong sense of place and community that at least resembles nationalism, even though it points not towards a set of physical boundaries, but towards a shared ethical and performative landscape that could comprise a Third Space, beyond home and work, within a Fourth World (scattered and virtual) community.

This community could be described, employing Habermas' writings, as a lifeworld comprising social interaction rather than abstract physical fact and location (Sitton 2003, 62). The lifeworld is constituted by a shared consensus regarding culture, society and personality, and Habermas regards its "emergence [as] part of human speciation itself" (Sitton 2003, 64). What makes this societal vision so attractive for me is the way in which he characterises the disintegration of a lifeworld: "Collectivities maintain their identities only to the extent that the ideas members have of their lifeworld overlap sufficiently and condense into unproblematic background convictions" (Habermas 1987, 136-7). In the Chisenhale performance, collectivities came and went dependent on the overlap of shared consensus regarding notations and ways to proceed. Performers came together in a process of shared recognition and interaction, and then went their separate ways when the underlying structure of the notation expired. At the same time, the performers were linked together in a shared lifeworld of the performance concept itself. The audience too were a part of this lifeworld, although as stationary participants. A series of worlds as soap bubbles forming and dissolving within the orbit of a larger bubble, itself part of a larger bubble, and so on.

The difficulty of discussing a musical work or performance as a reified object is well established (e.g. Goehr 2007), and this difficulty is intensified when dealing with a performance of a series of text scores with indeterminate outcome never intended to be performed as an independent work by the original creators. To discuss our realisation of these texts as a lifeworld rather than as the performance of a work brings together pleasingly many of the ideas of this paper. Whether we consider the performance of *Nature Study Notes* in Chisenhale as a manifestation of avant-garde art, or as an act of community music, or as something else, the shared imaginaries discovered and created by those onstage demonstrated the possibility of a multiplicity of interpenetrating definitions and identities.

"The fluid relationships and community-forming engendered by tonight's performance can be seen as a rehearsal for the peaceful coexistence and non-judgemental acceptance needed to supercede the competitive anxiety that characterises current financialised interrelations" (England 2014)

References

Bürger, Peter. 1984. *Theory of the Avant-Garde.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Cardew, Cornelius (ed.). 1969. *Nature Study Notes*. London: Scratch Orchestra.

Cardew, Cornelius (ed.). 1972. *Scratch Music*. London: Latimer New Directions.

Dahlhaus, Carl. 1992. *Nineteenth Century Music*. Berkeley: University of California Press.

Goehr, Lydia. 2007. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music.* New York: Oxford University Press.

Habermas, Jürgen. 1987. *The Theory of Communicative Action, volume 2, Lifeworld and System: A Critique of Functionalist Reason.* Boston: Beacon Press.

Hammar, Russell A. 1984. *Pragmatic Choral Procedures.* Metuchen: The Scarecrow Press Inc.

Hawkins, Gay. 1993. *From Nimbin to Mardi Gras: Constructing Community Arts*. St Leonards: Allen & Unwin.

Herbert, Ruth. 2011. *Everyday Music Listening: Absorption, Dissociation and Trancing.* Farnham: Ashgate Publishing Limited.

Higgins, Lee. 2012. *Community Music: In Theory and Practice.* New York: Oxford University Press.

Piekut Benjamin. 2011. *Experimentalism Otherwise*. Berkeley: University of California Press.

Prévost Edwin (ed.). 2006. *Cornelius Cardew: A Reader.* Harlow: Copula.

Sitton, John. 2003. *Habermas and Contemporary Society.* New York: Palgrave Macmillan.

Tilbury, John. 2008. *Cornelius Cardew: A Life Unfinished.* Harlow: Copula.

Other sources

Chant, Carole. 2014. Unpublished conversation with the author.

Shrapnel, Hugh. 2014. Unpublished conversation with the author.

Kotik, Petr. 1993. *Concert for Piano and Orchestra / Atlas Eclipticalis* [liner note]. CD. Wergo.

The Scratch Orchestra. 2014. *Nature Study Notes*. Online resource: http://soundcloud.com/nethersage/nss-140628 (accessed 30/10/2014)

"Nós e Voz": repertório coral amador, insularidade, turismo e política local na Madeira

Jorge Castro Ribeiro[121]
Universidade de Aveiro
INET-md

Abstract: The amateur choir activity on Madeira increased substantially over the 1990s thanks to the emergence of a population group actively involved in local cultural policies for entertainment.

Although the musical circles related to tourism are important contexts for institutional practices, the activities within the practice of choir singing are directed mainly to the local population. It includes musical performances, the organization of festivals, the participation in religious ceremonies and they have an important role within the ritualization e enactment of local politics.

The choral practice in Madeira promotes occasions for socialization, provides travel opportunities, helps the development of individual musical skills and assigns responsibilities to choir members who represent institutionally their local communities.

---

[121] Licenciado em Ciências Musicais pela Universidade Nova de Lisboa e Doutorado em Música (Etnomusicologia) pela Universidade de Aveiro. É Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e investigador do Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md).

Tem desenvolvido investigação etnomusicológica desde 1992, em Portugal continental, Madeira, Cabo Verde e Brasil. Os seus domínios principais de interesse científico são a música cabo-verdiana, a migração, os estudos poscoloniais, música e educação, música no espaço lusófono. Publicou ensaios e gravações e apresentou comunicações académicas em Portugal, França, Reino Unido, Espanha, Estados Unidos, Canadá e Brasil. Paralelamente à actividade académica de investigação em música desenvolve actividade pública de divulgação musical.

It also creates a private sphere of social interaction with new choral compositions based on traditional music composed or arranged specifically for each choir performance. This repertoire - which can be owned exclusively by a choir - fills the needs for mutual display of choirs at concerts, political and religious ceremonies, both locally and when traveling off the island.

This text explores the meaning and the form of repertoire exclusivity of specific choirs; the role of insularity in the expansion of choir singing while as an opportunity for social involvement, for personal development and for alternative to tourist circuits. It also reflects about the complex ties and complicities between local policies and choral activities. These topics lead to reflections on how the choir singing can be an effective response to the emergence of cultural demands and how tourism, insularity and local policies can format the contents of the musical activities of amateur choral societies.

Este texto, desenvolvido no âmbito do projecto *A música no meio: O canto em coro no contexto do orfeonismo (1880-2012)*, financiado pela FCT, desenvolvido pelo INET- md e coordenado por Maria do Rosário Pestana[122], explora a prática coral no arquipélago da Madeira, os seus repertórios, as suas configurações e relações com os seus contextos, especialmente desde 1976 até ao presente. O ano de 1976 marca o início do estatuto político de autonomia do arquipélago da Madeira que veio a permitir uma enorme mudança na economia e sociedade bem como nas práticas culturais locais.

Nesta comunicação apresento alguns dados e reflexões sobre o sentido e a forma dos repertórios, o papel da insularidade no desenvolvimento do canto em coro enquanto alternativa aos circuitos musicais ligados ao turismo e aos complexos laços de cumplicidade entre as políticas locais e as actividades corais. Especialmente ao longo da década de 1990 o crescimento da economia local proporcionou alterações nos serviços públicos, nas vias de comunicação, na iniciativa privada em diversas áreas, mas sobretudo no turismo, uma actividade historicamente importante, pelo menos desde o século XIX. Foi durante a década de 1990 que o movimento coral amador se expandiu imenso, paralelamente a outras práticas culturais. A etnomu-

[122] Quero expressar à minha querida amiga e colega, Professora Doutora Maria do Rosário Pestana o meu profundo agradecimento pelo convite para participar neste estimulante e importante projecto de investigação. De igual modo felicito-a, e à Professora Doutora Helena Marinho, pela organização conjunta deste Congresso Internacional *Música e imaginários partilhados: nacionalismos, comunidades e canto em coro.*

sicóloga Jennifer Post chama a atenção para que o turismo afecta decisivamente práticas musicais tradicionais no que toca à sua conceptualização e negociação do sentido musical, por exemplo, quando as peças de música e as danças são transformadas de artefactos do contexto cultural em produtos (mercadorias) nos contextos turísticos. Estas transformações provocam mudanças nos papeis, na forma e funções da música e as traduções actuam como agentes de desenvolvimento artístico (Post 2005).

O arquipélago da Madeira é um distrito português localizado no oceano atlântico, com um estatuto de autonomia política. A cultura local está fortemente ligada à cultura do território continental: usa-se a mesma língua, a religião católica é dominante e, genericamente, existem os mesmos sistemas de organização social, política e económica. Não obstante o contexto de insularidade da Madeira proporciona um riquíssimo campo de observação de práticas culturais específicas, devido à descontinuidade física com o território continental. A propósito da insularidade, o etnomusicólogo Marcello Sorce Keller defende que "os territórios insulares são abertos à inovação mas são mais exigentes no que toca ao tipo de inovação e ou influência externa que desejam aceitar. Pode-se provavelmente aceitar que as condições de insularidade são aquelas em que as dinâmicas da mudança cultural melhor se podem estudar e compreender"[123] (Keller 2012).

No arquipélago a observação da história das práticas corais amadoras, das origens dos repertórios, os seus usos e funções, o enquadramento e envolvimento social dos coros e mesmo a sua organização formal oferece uma panorâmica clara que não seria tão evidente numa região equivalente do território continental. As ilhas são uma espécie de microcosmos onde os fenómenos culturais e as respostas podem ser muito claras e as recorrências evidentes, especialmente nas opções estratégicas de negociação identitária, de afirmação social simbólica ou mesmo na sobrevivência das práticas. O arquipélago da Madeira é um caso assim.

Trabalho de campo, questões e objectivos

Estas reflexões resultam de trabalho de campo[124] e de arquivo na Madeira, mas também de algum conhecimento prévio sobre a história, música, dança, contextos

[123] Tradução livre do autor

[124] O trabalho de campo envolveu a realização de entrevistas, a pesquisa bibliográfica e de arquivo, a observação de ensaios e actuações de diversos grupos corais, tanto ao vivo como através de gravações em vídeo actuais e históricas. Um agradecimento especial a Biblioteca Pública Regional

performativos e políticas locais que tive oportunidade de colher entre 1994 e 1997, no âmbito de um projecto etnomusicológico dirigido pela Professora Salwa Castelo Branco, envolvendo o INET-md e a Associação Musical e Cultural Xarabanda. Aquele projecto deu-nos uma panorâmica das tradições musicais urbanas e rurais, das relações entre a música e as políticas locais e também sobre o papel da música na importantíssima actividade turística no arquipélago. Apesar de não viver na Madeira, através de vários contactos que fui tendo ao longo dos anos com pessoas locais fui acompanhando parcialmente a "vida musical local", ao longo dos anos. A possibilidade de desenvolver novo trabalho de campo em 2013 no âmbito do já referido projecto *A música no meio: O canto em coro no contexto do orfeonismo (1880-2012)* permitiu-me, colectar mais dados etnográficos, mas também estabelecer uma perspectiva diacrónica sobre o canto coral amador bem como desenvolver nova uma abordagem crítica deste tipo de actividade, das suas permanências e das suas mudanças.

Quando cheguei à Madeira, em Janeiro de 2013, já possuía bastantes informações sobre o movimento coral actual graças às possibilidades de pesquisa bibliográfica (Esteireiro 2010; Freitas 2008; Morais 2008 e Silva 2008); e on-line: existência de dezasseis coros em actividade, na sua maioria formados após 1990. O grupo mais antigo em actividade, o *Orfeão Madeirense*, fundado em 1919, não era o primeiro grupo coral do arquipélago. Mais de oito dos grupos fundados durante a década de 1990 tinham tido como primeiro maestro e director artístico João Victor Costa, um compositor e cantor lírico reformado que havia feito carreira internacional na Alemanha. Sabia também que este maestro dirigia ainda dois coros e que muitos coros locais cantavam as suas composições originais e arranjos de música tradicional local. Finalmente eu sabia da minha experiência anterior que as actuações dos coros amadores locais tinham lugar muitas vezes em cerimónias religiosas e celebrações políticas e que habitualmente havia uma significativa presença dos agentes políticos locais. Os discursos dirigidos às plateias nos concertos frequentemente enfatizavam a presença das autoridades políticas locais e o seu apoio à actividade dos grupos corais.

---

da Madeira; Arquivo Regional da Madeira; Direcção de Serviços de Educação Artística e Multimédia (DSEAM); Coro de Câmara da Madeira (CCM); Associação Xarabanda (AX); Orfeão Madeirense (OM); Teatro Municipal Baltazar Dias; Photographia – Museu Vicente's. Professor Doutor Paulo Esteireiro (DSEAM); Dr. Paulo Branco (CCM); Professor Moisés Freitas (CCM); Sr. Gualberto Fagundes (CCM); Maestrina Zélia Gomes Ferreira (CCM e outros); D. Guida Freitas (OM); Sr. Aramando Freitas (OM); Sr. Rui Camacho (AX); Prof. Quintino (AX); Maestro João Victor Costa (Coro da Catedral do Funchal / Coro do Arco da Calheta).

Coros amadores em actividade na Madeira (Janeiro 2013)

Nome	Data de fundação
Orfeão Madeirense	1919
Coro de Câmara da Madeira	1971
Coro Infantil da DRE / Educação Artística	1986
Grupo Coral do Arco da Calheta	1987
Grupo Coral do Estreito de Câmara de Lobos	1989
Grupo Coral da Casa do Povo da Camacha	1990
Grupo Coral e Instrumental da Casa do Povo da Ponta do Sol	1990
Coro Juvenil da DRE / Educação Artística	1991
Grupo Coral da Casa do Povo de São Roque do Faial	1991
Grupo Coral de Câmara de Lobos	1991
Grupo Coral e Paroquial de Ponta do Sol	1996
Grupo Coral "Flores de Maio"	2000
Ensemble Vocal "Regina Pacis"	2001
Coro da Catedral do Funchal	2003
Grupo Coral da Casa do Povo de Boaventura	2004

Quadro 1 – Coros amadores em actividade na Madeira (Janeiro de 2013).
Fonte: documentos do DSEAM

A partir destas informações as primeiras questões e hipóteses sobre as dinâmicas do movimento coral na Madeira começaram a surgir: Que actores sociais estiveram envolvidos no crescimento do movimento do canto em coros amadores na Madeira desde a década de 1990 até ao presente? Como se articulam os repertórios, sobretudo os arranjos de música tradicional com este movimento da sociedade civil e com o turismo? Em que contextos tem lugar a performance dos coros amadores e como se relaciona com a retórica e a encenação política locais? Será o canto em coro uma actividade dirigida á população local por oposição à animação musical turística omnipresente? Poderá constituir uma alteridade possível sobre a intensa actividade musical dirigida aos turistas?

O Arquipélago da Madeira

As duas ilhas do arquipélago, Madeira e Porto Santo, historicamente são pontos privilegiados na navegação entre a Europa, África e as Américas, desde a chegada dos

portugueses no séc. XV. Embora conhecidas, as ilhas não eram habitadas e por isso a colonização promovida pela coroa portuguesa seguiu o padrão feudal de dividir a terra em capitanias ou donatárias (Vieira 2003). Isto significa que a terra era dada a grandes senhores terra tenentes e estes eram responsáveis por trazer pessoas e de produzir bens agrícolas transaccionáveis. Os agentes da igreja católica que acompanharam a expansão marítima portuguesa dos séculos XV e XVI também se instalaram na Madeira na época da colonização. Desde o início da ocupação que a capital se localizou no Funchal, o melhor porto da ilha. A ilha é extremamente montanhosa, com acessos difíceis da costa para as montanhas e mesmo entre lugares vizinhos à beira-mar. Devido a estas características, as comunidades rurais fora do Funchal mantiveram-se em certa medida isoladas até recentemente.

A construção da catedral do Funchal iniciou-se em 1493 (*Ibid.*) e a igreja católica teve desde essa altura – e ainda tem – uma forte implantação e influência na vida local, nomeadamente, até, na música coral que está frequentemente presente nas celebrações religiosas. A larga maioria da população local participa activamente nas práticas religiosas. Durante séculos a economia local dependia muito da produção agrícola, especialmente do vinho e da cana de açúcar, que foram fontes de grande prosperidade da Madeira antes da descoberta do Brasil. As ilhas também serviram como ponto de apoio às navegações exploratórias da costa Africana no século XV e, do século XVI em diante, apoio ao comercio marítimo entre os quatro continentes (*Ibid.*). Nos finais do século XVIII vários exploradores científicos europeus descreveram as propriedades terapêuticas do clima e dos ares da Madeira no tratamento de doenças da época como a tuberculose. Por causa da guerra de 1815 em França foram bloqueadas as navegações de norte com destino às estâncias de cura em Itália e França, levando a que a Madeira se tornasse num destino privilegiado para turistas de saúde vindos do Reino Unido, da Alemanha, Estados Unidos e Rússia. E assim se iniciou o moderno turismo na Madeira (*Ibid.*) que, desde então não só se manteve como cresceu enormemente, tornando-se no principal pilar da economia local.

Desde 1976 até hoje a Madeira conheceu uma enorme transformação das suas infra-estruturas e paisagem urbana. O velho sistema de estradas foi modernizado com a construção de túneis, pontes e estradas reduzindo radicalmente o tempo de viagem entre o Funchal e os vários locais da ilha. A construção de novas infra-estruturas turísticas – hotéis, marina, restaurantes, etc. – e casas, assim como a criação de novas instituições – escolas, centros de saúde a disseminação de transportes públicos, entre outros – contribuíram para a eliminação das diferenças de urbanização entre a capital e o resto da ilha.

No que respeita à população houve também uma enorme mudança nas condições sociais: educação, acesso ao emprego, habitação, saúde entre outros. Esta transformação foi equivalente á que ocorreu no continente. As mudanças nos sectores de activi-

dade profissional, do sector primário que na década de 1970 ocupava cerca de 2/3 da população para o sector terciário que, na década de 1990 ocupava cerca de 3/4 da população (*Ibid*.). Este parece ser um factor central para a emergência de uma população activamente comprometida com as actividades culturais e de lazer.

A condição insular no cruzamento das rotas entre os três continentes atlânticos, as relações históricas e as conjunturas locais reflectem-se na música popular do arquipélago, especialmente nos géneros musicais, nos tipos de grupos, nos instrumentos e nos estilos musicais praticados.

A relação com a música de Portugal continental é evidente no que respeita à definição do gosto musical e das práticas locais, mas também é evidente na importância do turismo internacional e na influência dos contactos da navegação vinda de várias partes do mundo. As práticas musicais locais estão extremamente comprometidas com a animação turística como é o caso dos grupos folclóricos, dos grupos instrumentais de cordas e sopros, dos grupos de jazz e muitos outros. Todavia, juntamente com as tendências internacionais e estilos e géneros musicais, as tradições musicais locais estão muito presentes nos repertórios apresentados aos turistas por estes grupos.

Práticas corais locais

Na Madeira as práticas corais locais amadoras contemporâneas estão ligadas sobretudo à educação dos jovens, às iniciativas artísticas da sociedade civil e às práticas religiosas da igreja católica[125]. Estes territórios têm cruzamentos frequentes nos seus contextos de performance, nas pessoas envolvidas e mesmo nos repertórios usados (dando lugar a algumas ambiguidades no que respeita ao papel da igreja no âmbito de um estado laico e também no seu envolvimento na actividade turística – concertos para turistas nas igrejas!)

Contudo, numa ilha em que muitos grupos dedicam uma parte significativa da sua actividade ao turismo, os coros locais amadores dirigem a maior parte da sua actividade a outros coros e aos residentes locais. Organizam encontros de coros, actuam em cerimónias religiosas e políticas locais – entre outras, são muito significativas as cerimónias anuais do "Dia da Região Autónoma", em Julho, que inclui uma missa e um *Te Deum*, bem como o *Te Deum* de fim de ano, em 31 de Dezembro, na Sé Catedral, com

[125] Para a obtenção de várias informações sobre a actividade coral na Madeira foram consultadas fontes manuscritas e recortes de jornais dos arquivos do Coro de Câmara da Madeira; do Orfeão Madeirense e da Associação Musical e Cultural Xarabanda.

a presença oficial das autoridades politicas regionais[126] - e promovem intercâmbios com coros portugueses do continente. Isto é muito importante na motivação das pessoas para cantarem ou para entrarem num coro amador. Algumas das oportunidades que se abrem por este tipo de participação incluem: sociabilizar, participar em encontros, aprender música, aprender novas línguas, viajar por causa de concertos e intercâmbios, representar a própria comunidade e o local de residência em outros lugares, cantar, além de outras. Estas possibilidades são atractivas porque não requerem competências técnicas de performance profissional e se não oferecem contrapartidas financeiras imediatas, oferecem oportunidades ao nível individual e social. Habitualmente estas actividades não são dirigidas especificamente ao mercado turístico e, de resto, incluem poucos turistas.

Nestas ocasiões os coros da Madeira apresentam repertórios baseados em peças de música clássica, música religiosa e sobretudo musical coral com letra em português e musica tradicional local em arranjos para quatro vozes mistas. Em alguns casos os coros encomendam e pagam por um repertórios exclusivo preparado pelo director musical, como é o caso do *Grupo Coral do Arco da Calheta*. João Victor Costa é o exemplo mais significativo de um maestro / compositor que fornece este tipo de material, uma prática que outrora era comum entre os grupos musicais não só na Madeira, como no continente.

A presença de autoridades políticas locais (presidentes e membros das Juntas de Freguesia, das Câmaras Municipais e mesmo membros do Governo Regional) é usual nas actuações dos coros amadores, especialmente nos encontros de coros. Os coros apresentam-se uns a seguir aos outros cantando entre três e seis peças e após a actuação do último grupo os outros coros presentes no encontro juntam-se para cantar uma peça musical previamente escolhida com um forte efeito emocional. Este efeito emocional pode vir da sua espectacularidade ou exuberância sonora, da sua popularidade, da intensidade da performance ou mesmo do conteúdo simbólico da letra e da sua capacidade para estimular e fazer com que os "não cantores" da audiência se juntem à performance.

Neste tipo de eventos os políticos locais presentes, ou os padres, dirigem discursos à audiência e trocam presentes publicamente com os representantes dos coros numa cerimónia significativamente ritualizada, em que é dado um forte destaque às hierarquias políticas, às personalidades e aos seus cargos. Muitas vezes é feita uma refeição convívio após a performance durante a qual os coralistas, organizadores e figuras locais socializam em ambiente descontraído.

---

[126] Ao que foi possível apurar todos os grupos corais amadores da Região Autónoma da Madeira participam regularmente em cerimónias religiosas, normalmente solenizando as missas.

Os coros amadores – como outros grupos - tiram vantagens (inclusivé financeiras) do turismo durante a época natalícia. Nessa época são contratados para cantar para grupos de turistas em determinados hotéis ou restaurantes ou, então, cantam em festivais musicais que têm lugar em igrejas históricas.

Um destes casos foi o Festival "Natal na Madeira". Entre 27 e 30 de Dezembro de 2010, o Orfeão Madeirense organizou o seu XIII Festival de Coros. Seis coros da Madeira e do continente participaram, fazendo concertos na Igreja do colégio e na Sé catedral do Funchal. Os coros incluíam o *Orfeão Madeirense*, o *Côro de Câmara da Madeira*, o *Côro do Estreito de Câmara de Lobos* e o *Côro e Grupo Instrumental da Casa do Povo de Ponta do Sol*. Do continente veio o *Côro Vozes da Abrunheira*, de Sintra e o *Orfeão de Almeirim*. Cada côro actuou em dois concertos, excepto o *Orfeão Madeirense* que actuou nos três.

27 Dez	**29 Dez**	**30 Dez**
Orfeão Madeirense	Coro do Estreito de Câmara de Lobos	Orfeão Madeirense
Coro de Câmara da Madeira	Orfeão Madeirense	Coro de Câmara da Madeira
Vozes da Abrunheira	Orfeão de Almeirim	Orfeão de Almeirim
		Vozes da Abrunheira
		Coro do Estreito de Câmara de Lobos

Quadro 2 – Actuações dos coros que participaram no *XII Festival Coros de Natal no Funchal*, Dezembro de 2010. Fonte: Programa geral

O programa dos concertos incluía vários tipos de música, histórica e contemporânea, cantada me português, francês, italiano, latim e inglês. Desde canções de natal populares e internacionais – como *Adeste Fidelis*, *Joy to the World*, *White Christmas*, *Jingle Bells*, por exemplo – até arranjos de canções de natal da tradição portuguesa – como *Dorme Deus Menino* – passando por música coral original baseada em poesia cristã relacionada com o Natal – *Nasceu menino Deus* -; peças clássicas – *Cantique de Jean Racine*, de Gabriel Fauré, ou o hino de Mendelssohn, *Hark the angels sing* - entre outras. O repertório português é o mais representativo, mas a escolha de repertórios em outras línguas é dirigida aos turistas presentes na audiência.

Os coros do continente vieram especialmente para este evento e ficaram na Madeira quatro dias. Os contactos entre os organizadores e os representantes destes coros tinham sido realizados previamente e, no Funchal, foi necessário arranjar condições para alojar os coralistas visitantes em casa dos coralistas pertencentes ao Orfeão Ma-

deirense, de modo a diminuir as despesas. Durante o dia os coralistas visitaram locais turísticos na ilha e à noite actuavam ou assistiam às actuações dos outros coros.

O concerto da última noite terminou com todos os participantes e o público presente na igreja do Colégio, cantando juntos *Joy to the World*, num "grande finale" de celebração apoteótica. Este concerto, como tantos outros, incorpora o ideal de apresentação que circula entre os coros locais que consegue congregar a performance "apresentativa" com a performance "participatória", de acordo com a proposta conceptual de Thomas Turino (2008)[127].

Conclusões

A possibilidade de participação do público na performance dos grupos corais amadores – sobretudo pelo seu efeito emocional - é um aspecto extremamente valorizado tanto pelos promotores turísticos, como pelas autoridades políticas locais, que em alguns casos são responsáveis (ou entidades contratantes) pela organização dos eventos em que os coros cantam. Em ambos os casos essa valorização advém do potencial de satisfação que a participação na performance proporciona às audiências. Para os turistas estrangeiros a surpresa de ouvir cantar na sua língua ou de reconhecer composições musicais populares e poder cantar com o coro numa actuação, é gratificante e acrescenta valor à experiência global da estadia. No âmbito da actividade política local essa mesma satisfação das audiências locais provocada pelo efeito emocional positivo da performance participativa, funciona como um elemento potencialmente assimilado ao êxito e, por consequência, socialmente visto como sancionatório da acção e das opções políticas em curso.

Na Madeira, desde a década de 1990, o movimento coral amador está relacionado com a terciarização das actividades profissionais e com a urbanização que deu espaço à emergência de um grupo social com disponibilidade para participar nas actividades culturais e artísticas como a música. A igreja católica – com forte influência – secundada pelo poder político autárquico e regional, apoiou e encorajou este tipo de actividades a nível local. O canto em coro configurou uma forma de participação social aprovada pela igreja e pelo poder local que proporcionou novas experiências, possibi-

[127] "*participatory performance* is a special type of artistic practice in which there are no artist-audience distinctions, only participants and potencial participants performing different roles, and the primary goal is to involve the maximum number of people in some performance role. Presentational performance, in contrast, refers to situations where one group of people, the artists, prepare and provide music for another group, the audience, who do not participate in making the music or dancing" (Turino 2008, 26).

lidades e oportunidades de lazer e serviços culturais para as suas populações. Proporcionou também uma nova forma de representar as comunidades, do ponto de vista institucional, uma oportunidade para viajar e para aprofundar as relações sociais locais. Além disso os principais promotores locais dos coros eram figuras proeminentes que mereciam confiança e apoio.

João Victor Costa é um dos vários intérpretes deste "programa de modernização das práticas sociais locais expressivas". Através das suas composições e arranjos foi ao encontro das "possibilidades técnicas dos coralistas sem experiência prévia ou conhecimentos musicais formais" e dos gostos musicais locais e da afinidade dos coralistas e o seu publico local com o repertório tradicional. Além disso a sua disponibilidade para colaborar na vida religiosa e politica local contribuíram, de certo modo, para o seu sucesso.

A prática coral é uma boa encenação da ordem social desejada, dos seus valores e preferências estéticas, dos comportamentos socialmente aceites e da sua cumplicidade com os poderes instituídos. Na Madeira, esta encenação, que tem um caminho próprio, parece ter sido activada pela emergência do movimento coral amador e pelo seu desenvolvimento lado a lado com o argumento retórico sobre a afirmação a nível nacional da autonomia política regional.

Recordando Marcelo Sorce Keller: "Os ambientes oferecem diferentes desafios, mas mesmo quando são idênticos, podem-se encontrar diferentes soluções quando diferentes conjuntos de experiência, atitudes e recursos estão disponíveis. A insularidade despoleta a variação e a selecção pelo acesso que as pessoas têm a diferentes tipos de recursos e a possibilidade de interagir com eles de forma idiossincrática depende da sua história e experiência" (Keller 2012).

Referências bibliográficas

Esteireiro, Paulo. 2010. *50 Histórias de Músicos na Madeira*. Funchal: Empresa Municipal Funchal 500 anos.

Freitas, Manuel Pedro F. 2008. Grupos Musicais Madeirenses entre 1850 e 1974. In *A Madeira e a Música: Estudos (c.1508-c.1974)*. Manuel Morais, Coord. 401-514. Funchal: Empresa Municipal Funchal 500 anos.

Keller, Marcelo Sorce. (2012). "Description of Theme: Musical Insularity: How it Favours Conservation, How it Triggers Innovation", *9th Symposium of the Study Group "Mediterranean Music Studies" of the International Council for Traditional Music (ICTM)*.: http://www.mediterranean--music-studies.com/activities-since-2007.html (Consultado em out/2014)

Morais, Manuel (Coord.). 2008. *A Madeira e a Música: Estudos (c.1508-c.1974)*. Funchal: Empresa Municipal Funchal 500 anos.

Post, Jennifer (Ed.). 2006. *Ethnomusicology: A Contemporary Reader*. New York: Routledge.
Silva, João Rufino. 2008. Música Religiosa na Madeira. In *A Madeira e a Música: Estudos (c.1508--c.1974)*, coordenação Manuel Morais (Coord.). Funchal: Empresa Municipal Funchal 500 anos.
Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life: The politics of Participation*. Chicago and London: Chicago University Press.
Vieira, Alberto (coord.). 2003. *História e autonomia da Madeira*, Funchal: CEHA-Biblioteca Digital. http://www.madeira-edu.pt/Portals/31/CEHA/bdigital/avieira/2003-av-manualhistoria.pdf (Consultado em Outubro de 2013).

Outras referências

Programas dos *Encontros de Grupos Corais da Região Autónoma da Madeira* (1987-2009). Org. Grupo Coral do Arco da Calheta.
Programas do *Festival de Coros Natal no Funchal* (1999-2012). Organização Orfeão Madeirense. Funchal.
Programas dos *Festivais de Coros da Madeira* (1989-2006). Org. Coro de Câmara da Madeira.

Influências de *Volkslieder* alemães na Sonata III para órgão solo de Paul Hindemith

José Carlos Oliveira[128]
ESART-IPCB, Universidade de Aveiro

Abstract: The fact that Paul Hindemith (1895-1963) was a renowned composer in Germany in the years immediately following the 1st World War relates intrinsically to the development of a distinctly expressionist composition style. In the mid-1920s, influenced by his contacts with amateur musicians, children's choirs and pedagogical work with students at the Berlin University, Hindemith chose to significantly alter his musical language. It is, therefore, relevant to understand to what extent and in what way Hindemith understood his composition as a transmitter of his musical, social and political concerns, as well as the motive which led him to compose the Sonata III for solo organ (1940), using 16th-century German *Volkslieder*.

Palavras-chave: Hindemith; Nacionalismo; Sonata; Órgão; Análise

O percurso de Paul Hindemith (1895-1963) encontra-se particularmente vinculado às contingências históricas da Alemanha, desde a República de Weimar, estabelecida a 9 de Novembro de 1918, até ao período do pós-2.ª Guerra Mundial.

[128] José Carlos Oliveira é organista, maestro e docente na ESART do Instituto Politécnico de Castelo Branco. Licenciado em Música Sacra pela Escola Superior de Música Sacra e Formação Musical de Regensburg e em Pedagogia Musical pela Escola Superior de Música e Teatro de Munique. Doutorando em Performance Musical na Universidade de Aveiro.

O facto de Hindemith ter atingido um acentuado reconhecimento no meio musical alemão, nos anos imediatamente subsequentes à 1.ª Guerra Mundial, relaciona-se intrinsecamente com o desenvolvimento de um estilo de composição marcadamente expressionista, caracterizadas por um contraponto cromático, dissonâncias harmónicas intensas e linhas melódicas angulosas. O estatuto de "enfant terrible" (Salmen 2002, 84) alcançado pelo compositor neste período, aliado à necessidade de procurar um estilo que exprimisse as suas preocupações políticas e sociais, assim como a discussão do papel do artista na sociedade, levaram à proibição da interpretação das suas obras, em Novembro de 1934 (Antokoletz 2014, 242).

Importa, pois, compreender em que medida e de que forma entendia Hindemith a sua composição como veículo transmissor das suas preocupações musicais, sociais e políticas, assim como o motivo que o levou a compor a *Sonata III* para órgão solo (1940), recorrendo a *Volkslieder* alemães do século XVI.

Na introdução à segunda versão do seu ciclo de canções *Das Marienleben* op. 27[129], Hindemith comenta acerca da primeira versão, composta entre 1922 e 1924:

> A forte impressão sobre o público, verificada imediatamente na primeira audição da obra – e, por mim, não esperada – despertou-me pela primeira vez, enquanto músico, a consciência da necessidade ética da música e da responsabilidade moral que deve possuir um músico [130] (Brinner, Rexroth e Schubert 1988, 80).

Para Hindemith havia um novo caminho a percorrer que teria de passar, impreterivelmente, pela aproximação do compositor ao público e, de um modo muito específico, ao músico amador. Na sua opinião não bastava dar a conhecer a boa música aos leigos, mas importava educar a sua sensibilidade artística de modo a que pudessem compreender a música que ouviam (Schader 1999, 38).

No artigo *Forderungen an den Laien* (Interpelação aos leigos), publicado no primeiro volume da revista *Musik und Gesellschaft* (Música e Sociedade) de 1930, podemos ler:

> O músico leigo[131], que se interessa seriamente por assuntos musicais é um elemento tão importante para a nossa vida musical como o músico profissional sério. […] Ter-se-á sem-

[129] Em carta escrita em 15 de Julho de 1923 à editora Schott-Verlag Hindemith escreve a respeito que "esta é a melhor obra por mim composta até este momento".

[130] As traduções de alemão a português são da inteira responsabilidade do autor.

[131] Hindemith utiliza este termo como sinónimo de amador.

pre que diferenciar entre dois modos distintos de fazer música: tocar para outrem[132] ou tocar para si mesmo[133]. Tocar para outrem é o trabalho do músico, tocar para si mesmo é a ocupação do leigo. Ambas artes possuem a mesma importância para o progresso da música (Hindemith 1994, 42).

Seria desejável que fosse mais próximo o trabalho entre o músico produtor e o leigo consumidor. Através do trabalho conjunto tornar-se-á possível ao compositor escrever literatura que o leigo musical necessita e, em simultâneo, contribuir para a formação do gosto do leigo, para apoiar a sua formação e torna-lo um factor ainda mais importante para a vida musical actual (Hindemith 1994, 44).

Um exemplo de aplicação prática deste conceito é a obra *Plöner Musiktag* (1932) de Hindemith. O compositor trabalhou pessoalmente com alunos da Escola Secundária de Plön, para cuja orquestra compôs a obra, com vista a preencher musicalmente o dia 20 de Junho desse ano[134] (Schader 1999, 37). A obra consta de vários momentos musicais destinados a serem realizados ao longo do dia, nomeadamente: *Introdução para Orquestra – Tafelmusik – Cantata (Mahnung an die Jugend, sich der Musik zu befleißigen) – Abendkonzert*. O efeito do trabalho com estes jovens manifestou-se no crescente desejo dos alunos em ouvir música contemporânea (Schader 1999, 38).

Como se pode verificar, na obra *Plöner Musiktag* encontramos uma cantata. É, pois, relevante a importância dada por Paul Hindemith à música vocal neste contexto educativo.

Na sua comunicação intitulada *Betrachtungen zur heutigen Musik*, de 1940, proferida por Hindemith a 15 de Abril desse ano, na Escola de Música da Universidade Yale, este comenta que, no seu entender, "a música […] deve educar os leigos a estimular a sua técnica instrumental e vocal, isto é, deve ser um veículo pedagógico de máxima importância" (Hindemith 1994, 155).

A música coral é, na realidade, uma constante ao longo da carreira de Paul Hindemith. Não é, por isso, de estranhar que a sua última obra seja a Missa para coro composta em 1963. A sua preocupação com a composição de música para leigos é, também aí, evidente, dado que antes de adoecer preparava uma versão mais simples dessa obra para ser adequada à execução por "bons coros paroquiais" (Schader 1999, 40).

---

[132] No original "Vorspielen".

[133] No original "Selbstspielen".

[134] Além da obra *Plöner Musiktag* (1932) Hindemith compôs 34 obras direccionadas, especificamente, às crianças ou músicos leigos, sendo a ópera *Wir bauen eine Stadt* (1930) uma das mais conhecidas e interpretadas.

Esta inquietação era já visível na sua comunicação *Wie soll der ideale Chorsatz der Gegenwart oder besser der nächsten Zukunft beschaffen sein?*, proferida em 1927:

> Seria desejável que a construção melódica ritmicamente complexa baseada na música instrumental fosse tendencialmente substituída por uma condução melódica em grandes arcos temáticos, semelhante às linhas da música para órgão (Hindemith 1994, 26).
> [Dever-se-ão compor] obras "à medida" que vão ao encontro das necessidades específicas das associações ou maestros (Hindemith 1994, 28).

A inquietação de Hindemith com a relação compositor-público foi um factor determinante para a sua carreira pedagógica. A ela se devem a sua nomeação como professor de composição na Universidade de Berlim (1927), e o convite que lhe foi dirigido pelo governo turco (1934) para o desenvolvimento de um sistema de ensino de música e correspondente rede de conservatórios estatais na Turquia (Salmen 2002, 83).

Nesta circunstância tão particular – trabalhar sob a alçada do governo turco entre 1935 e 1936 – Hindemith apresenta um projecto onde se destaca a seguinte proposta: "O Estado deverá publicar um livro de canções populares, que deverá servir como base da formação musical popular" (Salmen 2002, 83).

Para a fundação do Conservatório Estatal de Ankara, Hindemith esboça um projecto pedagógico baseado numa clara fusão entre a cultura musical tradicional turca e as técnicas oriundas da tradição polifónica ocidental (Salmen 2002, 91).

Este posicionamento de Hindemith advinha da sua experiência docente na Universidade de Berlim, onde recorria à utilização de melodias populares contidas na colectânea *Deutscher Liederhort* (1893-94) de Ludwig Erk (1807-1883) e Franz Magnus Böhme (1827-1898) – que permanece ainda hoje, segundo Bohlman, a obra de referência nesta área (Bohlman 2011, 136). A prática pedagógica envolvia, segundo o seu aluno Harald Genzmer (1909-2007), "não só a composição das obras, mas também a execução instrumental e o canto das mesmas" (Salmen 2002, 87-88). Cantar era, para Hindemith, uma actividade imprescindível para a formação dos seus alunos. Este facto encontra-se documentado nas suas publicações e é particularmente interessante a cristalização da sua prática pedagógica na *Unterweisung im Tonsatz* (1937-1942). Nesta publicação Hindemith especifica a obrigatoriedade de escrever exercícios que sejam "cantáveis" (Hindemith 1939, 4). No segundo volume publica melodias populares alemãs, extraídas da colectânea Erk-Böhme, anteriormente referida, como material de trabalho (Hindemith 1939, 135-160).

A utilização de melodias populares em composição não se esgotava, no entanto, nos exercícios propostos aos seus alunos. Exemplos evidentes desse recurso a melodias populares nas composições de Hindemith encontram-se em obras de envergadu-

ra considerável, como é o caso da *Konzertmusik para Orquestra de Sopros*, op. 41 (1926), do concerto para viola de arco e orquestra de câmara *Der Schwanendreher* (1935) ou da ópera *Mathis der Maler* (1934/35).

No programa de sala da récita inaugural da ópera *Mathis der Maler*, o compositor esclarece que "antigas canções populares, canções da época da Reforma Protestante e o canto gregoriano são o terreno frutuoso que alimenta a música de *Mathis*" (Hindemith *cit. in* Salmen 2002, 83).

Na música para órgão, Hindemith recorre à utilização de melodias populares ou canto gregoriano em duas obras: o *Concerto para Órgão e Orquestra* (1962) e a *Sonata sobre antigas canções populares* para órgão solo (Sonata III), composta em 1940. No *Concerto para Órgão* Hindemith utiliza a melodia gregoriana da sequência de Pentecostes *Veni creator Spiritus* como tema do último andamento. Na *Sonata III*, o compositor recorre a três canções populares do século XVI como fonte de inspiração para cada um dos andamentos que a compõem. As melodias seleccionadas por Hindemith para a sonata encontram-se no material de trabalho da *Unterweisung im Tonsatz* atrás referida. Correspondem-lhes na publicação os números 235, 232 e 250, respectivamente. Os seus títulos são: *Ach Gott, wem soll ich's klagen mein Leid* (1542); *Wach auf, mein Hort* (séc. XVI) e *So wünsch ich ihr ein gute Nacht* (1536). Através da utilização destas canções, facilmente reconhecíveis pelo público alemão, Hindemith concebeu uma obra que requer a interpretação por um músico profissional, mas que possui pilares que propiciam a compreensão do seu conteúdo por amadores.

O compositor havia recorrido anteriormente a estas canções: a melodia *So wünsch ich ihr ein gute Nacht*, por exemplo, surge no último andamento da sua *Konzertmusik*, op. 49 (1930) e é uma das melodias mais recorrentes na obra do compositor. A melodia encontra-se também no *Skizzenheft 4* (1912-1914)[135] utilizado por Hindemith enquanto estudante em Frankfurt (Schader 2001, 220).

A Sonata III para órgão solo foi composta entre Maio e Junho de 1940, encontrando-se Hindemith exilado nos E.U.A., para onde havia emigrado três meses antes.

O factor impulsionador para a composição desta sonata encontra-se clarificado numa carta enviada por Hindemith à sua esposa em 14 de Julho de 1940:

> Comecei novamente, pouco a pouco, a fazer planos e escrevi uma sonata para órgão, pensada como recepção para Pushu[136]. Está composta sobre três canções do livro teórico e um

[135] Caderno de Esboços.

[136] Epíteto carinhoso utilizado por Paul Hindemith para se referir à sua esposa Gertrud. Provavelmente proveniente de Pushy, adjectivo alemão procedente do verbo "push" inglês. Deste modo Hindemith referir-se-ia à sua esposa como estímulo da sua criatividade.

dos meus alunos tocou-a imediatamente com grande entusiasmo. Fizemos imediatamente gravações, de modo a que a velha Wapuff[137] pudesse ser recebida com ela em Nova Iorque. Foi, no entanto, tudo em vão pois a amada Leu[138] não veio. No dia da declaração de guerra por parte da Itália, permaneci num canto como uma lesma enrolada, e teria desesperado totalmente se o estudante que mencionei (Noehren[139]) e a sua esposa não tivessem vindo a visitar-me e consolar-me um pouco (Becker e Schubert 1995, 464).

No seguimento da mesma carta Hindemith esclarece que, tendo sido nomeado sócio honorário da American Academy of Arts and Sciences, decidiu dedicar-lhes a nova sonata para órgão e que as primeiras provas para correcção para edição pela Associated Music Press, de Nova Iorque, já estavam na sua posse (Becker e Schubert 1995, 468).

A primeira audição da obra ocorreu a 31 de Julho de 1940, em Tanglewood e esteve a cargo de Edward Power Biggs (1906-1977). Willy Strecker desejava conhecer e publicar a obra na editora Schott's Söhne. Através da correspondência entre este editor e Hindemith, datada a 02.12.1940 e 31.03.1941, sabemos que tal só pôde ocorrer através da intervenção de Santiago Kastner (1908-1992) que, a partir de Portugal, conseguiu fazer-lhe chegar uma cópia (Geldenhuys 1990, 26).

Na Sonata III para órgão solo Hindemith recorre à forma prelúdio-coral para trabalhar o material original. Esta escolha formal encontra-se intrinsecamente vinculada ao fenómeno de se encontrarem compostas em todos os andamentos da obra citações do nome de B-A-C-H:

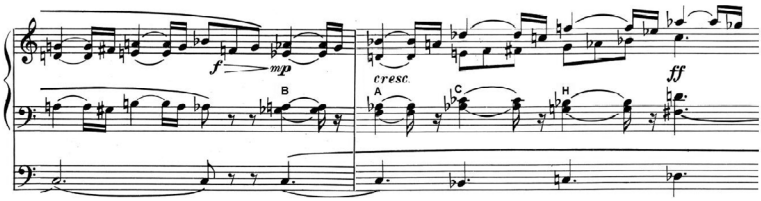


Figura 1. Excerto do 1.º Andamento da Sonata III de Paul Hindemith (c. 6-7).

[137] *Idem*. Provavelmente proveniente de Wappen (armas). Referente às qualidades lutadoras da sua esposa.

[138] *Idem*. Sinónimo de Löwe (leão), animal utilizado por Hindemith para retractar a sua esposa nos seus desenhos e cartões festivos.

[139] Robert Noehren (1910-2002) foi um concertista internacional, tendo sido nomeado intérprete internacional do ano 1978 pela American Guild of Organists. Interpretava regularmente a três sonatas para órgão solo de Hindemith em concerto.

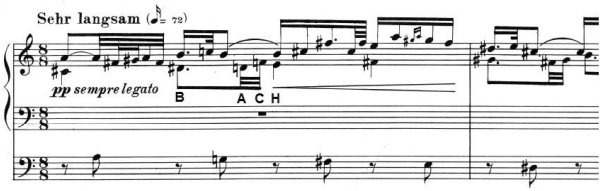


Figura 2. Excerto do 2.º Andamento da Sonata III de Paul Hindemith (c. 1).

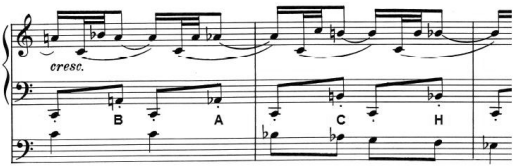


Figura 3. Excerto do 3.º Andamento da Sonata III de Paul Hindemith (c. 36-37).

Embora esta citação já se verificasse nas Sonatas I e II, de 1937, reveste-se nesta sonata de uma importância particular pela extensão da sua utilização.

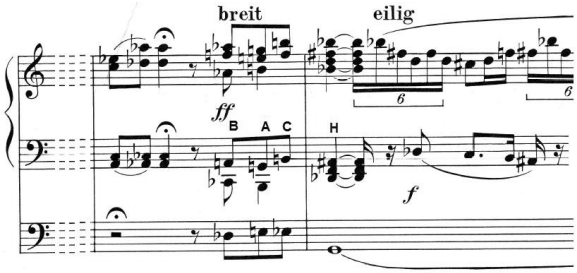


Figura 4. Excerto da *Toccata* do 2.º Andamento da Sonata I de Paul Hindemith (c. 23).

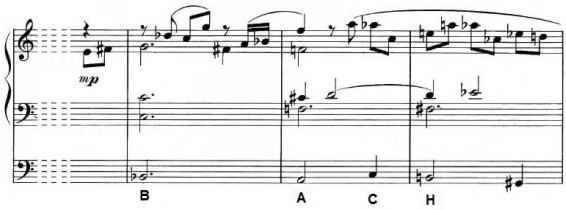


Figura 5. Excerto da *Fuga,* 3.º Andamento da Sonata II de Paul Hindemith (c. 32-34).

Tal dever-se-á, provavelmente ao facto de Bach ser uma referência na composição de prelúdios-corais e no recurso a figuras retóricas para exprimir musicalmente o conteúdo das melodias originais. A reverência devida a Bach, no entender de Hindemith, encontra-se claramente expressa na sua comunicação *Johann Sebastian Bach. Ein verpflichtendes Erbe* (1950).

As canções utilizadas na composição da Sonata III têm carácter profano e temática amorosa.

O primeiro andamento possui duas secções bem diferenciadas: na primeira a canção é transposta da sua tonalidade original fá para láb e atribuída como *cantus firmus* à voz mais grave, o compasso quaternário simples transformado em quaternário composto (12/8); na segunda o *cantus firmus* passa para a voz superior, transposto a si e reduzido a uma harmonização coral.

1.ª Secção:

– O tema inicial e subsequentes temáticas advêm da quarta descendente que inicia a canção original.

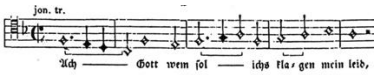


Figura 6. Primeira frase da canção *Ach Gott wem soll ich's klagen* (1542).

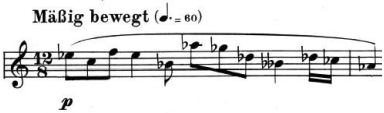


Figura 7. Excerto do 1.º Andamento da Sonata III de Paul Hindemith (c. 1 – voz superior).

Figura 8. Excerto do 1.º Andamento da Sonata III de Paul Hindemith (c. 2 – voz superior).

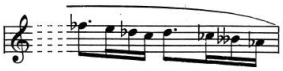


Figura 9. Excerto do 1.º Andamento da Sonata III de Paul Hindemith (c. 3 – voz superior).

– O *cantus firmus* tem valores muito longos, facto que o torna quase imperceptível:

Figura 10. Excerto do 1.º Andamento da Sonata III de Paul Hindemith (c. 1 - pedal).

– Os momentos de maior tensão que correspondem a uma intensificação polifónica e rítmica são colocados sobre o texto "dor" e "donzela":

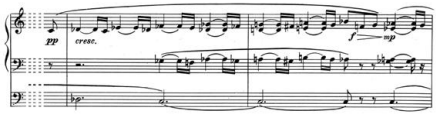


Figura 11. Excerto do 1.º Andamento da Sonata III de Paul Hindemith (c. 5-6).

– Após terminar a passagem do *cantus firmus*, no pedal, Hindemith apresenta a temática inicial em cânon, preparando a reiteração temática no soprano:

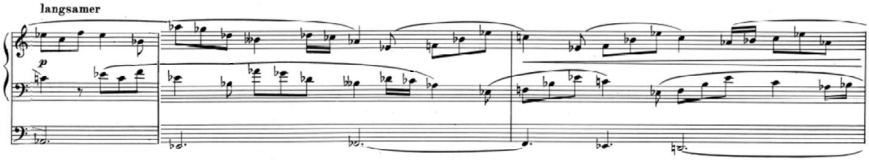


Figura 12. Excerto do 1.º Andamento da Sonata III de Paul Hindemith (c. 24-26).

2.ª Secção:

– A melodia é apresentada meio-tom abaixo relativamente ao final da primeira, correspondendo a cadências típicas do compositor já patentes nas obras para órgão anteriores:

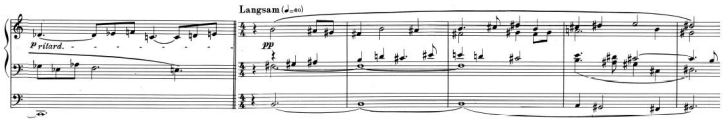


Figura 13. Excerto do 1.º Andamento da Sonata III de Paul Hindemith (c. 28-32).

No segundo andamento Hindemith apresenta o *cantus firmus* na voz do tenor, rodeando-o por um trio estabelecido entre as restantes vozes, transpondo a tonalidade original da canção uma terceira abaixo, para lá.

Ao nível da composição salienta-se:

– A construção do tema inicial e de todo o trabalho polifónico subsequente baseia-se na cabeça temática da canção original;

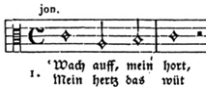


Figura 14. Primeira frase da canção *Wach auf mein Hort* (séc. XVI).

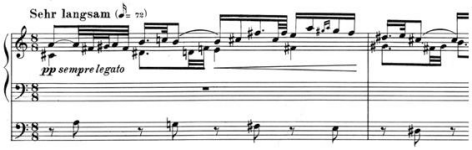


Figura 15. Excerto do 2.º Andamento da Sonata III de Paul Hindemith (c. 1-2).

– O carácter do andamento emula o ambiente do anoitecer implícito no texto original.

O terceiro andamento é caracterizado por um ritmo anguloso e um grande contraste de articulações. Tal facto dever-se-á, provavelmente, ao facto de Hindemith recorrer a uma estrutura rímica para tornar patente o cavalgar referido na última estrofe do texto:

O jovem cavalga já para além da planície,
Atiçando o seu cavalo intempestivamente:
Deus te abençoe, minha bela amada,
Não voltes com a palavra atrás!
Deus te conceda felicidade, não voltes atrás,
Adeus, diadema do meu coração!

O *cantus firmus* é atribuído ao pedal, mas agora numa tessitura de tenor, de modo a que a voz mais grave se situa na mão esquerda.

Da composição verifica-se:

– O tema inicial e subsequente trabalho polifónico advém do início da canção utilizada;

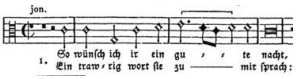


Figura 16. Primeira frase da canção *So wünsch ich ihr ein gute Nacht* (1536).

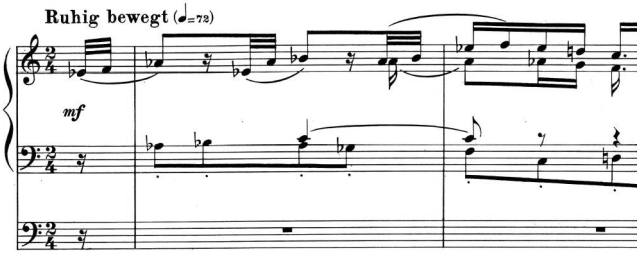


Figura 17. Excerto do 3.º Andamento da Sonata III de Paul Hindemith (c. 1-2).

– A canção encontra-se transposta uma terceira maior abaixo (láb) contribuindo para a coesão harmónica da sonata, que iniciou nessa tonalidade:

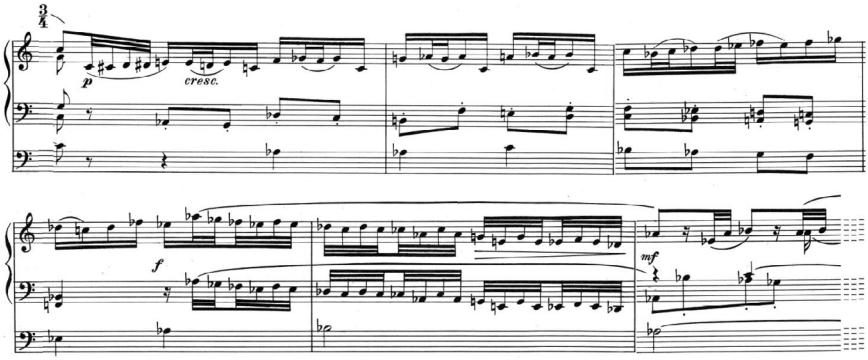


Figura 18 – Excerto do 3.º Andamento da Sonata III de Paul Hindemith (c. 49-54).

A influência dos *Volkslieder* alemães na composição da Sonata III para órgão solo de Hindemith reveste-se, como se pode verificar do exposto, de uma particular importância numa fase complexa da vida do compositor – o afastamento da sua esposa e da sua pátria durante o exílio nos E.U.A. – transformando-a num caso particular dentro da sua produção para o instrumento.

Referências bibliográficas

Antokoletz, Elliott. 2014. *A History of Twentieth-Century Music in a Theoretic Analytical Context*. New York / London: Routledge.

Becker, Fridericke, e Giselher Schubert. 1995. *Paul Hindemith "Das private Logbuch" - Briefe an seine Frau Gertrud*. Mainz: Schott Mainz / Piper München.

Bohlman, Philip V. 2011. *Focus: Music, Nationalism, and the Making of the New Europe*. London: Routledge.

Brinner, Andres, Dieter Rexroth, e Giselher Schubert. 1988. *Paul Hindemith - Leben und Werk in Bild und Zeugnis*. Zürich/Mainz: Atlantis Musikbuch/B. Schott's Söhne.

Geldenhuys, Niël G. 1990. "Paul Hindemith's Late Sonatas: A Documentation from the Letters". *Hindemith-Jahrbuch* XIX (Mainz: Schott Musik International):20-38.

Hindemith, Paul. 1939. *Unterweisung im Tonsatz. 2. Übungsbuch für den zweistimmigen Satz*: Schott.

———. 1994. *Aufsätze - Vorträge - Reden*. Editado por Giselher Schubert: Atlantis Musikbuch-Verlag.

Salmen, Walter. 2002. "'Volksgesang' im Unterricht und Werk Hindemiths". *Hindemith- Jahrbuch* nº XXXI:83-126.

Schader, Luitgard. 1999. "'Das Interesse an Ihrer Musik ist außerordentlich gesteigert worden' - Paul Hindemiths musikpädagogisches Ziel." In *Paul Hindemith - Komponist zwischen Tradition und Avantgarde*, edited by Norbert Bolín, 32-44. Mainz: Schott.

———. 2001. "Hindemiths Skizzenbücher Nr. *1* bis *41*. Entstehungszusammenhang und Inhalt einer Quellengruppe." *Hindemith- Jahrbuch* XXX:203-255.

"Combinações improváveis", a Sanfona entre museus, músicos e palcos (1977/2014)

Julieta Silva[140]
Universidade de Aveiro

Abstract: AIn the last years of the 1970s, Carlos Guerreiro, founder musician of *Gaiteiros de Lisboa*, had privileged access to the collection of instruments and documents that Ernesto Veiga de Oliveira collected as part of a work of systematic collection of folk musical instruments commissioned by *Calouste Gulbenkian* Foundation, in the 1960s. Then still unknown to the public, this collection, which was being organized at the National Museum of Ethnology, would mark his subsequent work around popular traditions. The first hurdy-gurdy he built was inspired by a Galician instrument which could be observed in the same museum. This study attempts to fit the artistic activity of *Gaiteiros de Lisboa* and the re-emergence of the hurdy-gurdy within it, in the context of the revival of traditional music in Portugal.

Keywords: Hurdy-Gurdy. Music Revival. Ethnography.

Este texto centra-se numa parte da pesquisa que tenho vindo a desenvolver desde 2013, no âmbito da dissertação em Musicologia do mestrado em Música da Universidade de Aveiro. Neste âmbito, encontro-me a desenvolver um estudo etnomusicológi-

[140] Julieta Silva tem um percurso ligado à música tradicional, encetado com a passagem pelo GEFAC, onde teve o primeiro contacto com as Etnografias e a sua utilização a nível performativo. Em 2009 edita "*A Festa dos Montes*", um estudo etnomusicológico realizado no âmbito da Pós-Graduação em *Estudos de Música Popular* (FCSH-UNL). Frequenta actualmente o mestrado em Música, ramo de Musicologia, na Universidade de Aveiro.

co sobre a Sanfona, tendo como foco a sua utilização na actualidade por grupos musicais associados à revivificação da música tradicional em Portugal.

A Sanfona é um instrumento musical

> da categoria dos cordofones com teclado e cordas esfregadas por meio de uma roda. Da mesma família que o organistrum medieval, ela parece derivar directamente da chifónia ou sinfónia, muito popular desde o século XII, e célebre, nos seus primórdios, pela doçura da sua sonoridade e riqueza das suas possibilidades melódicas (Oliveira 2000, 211).

Vem assim descrita a Sanfona no livro *Instrumentos musicais populares portugueses* de Ernesto Veiga de Oliveira, onde são publicados os resultados de um extenso estudo que realizou sobre os instrumentos musicais populares portugueses, no âmbito de um trabalho de recolha sistemática encomendado pela Fundação Calouste Gulbenkian, na década de 1960. Neste livro, cuja primeira edição data de 1964, Ernesto Veiga de Oliveira declarou a sanfona extinta. Afirmou que os dois únicos exemplares existentes em Portugal se encontravam em museus e inscreveu o instrumento na Idade Média, conotando-o com um tempo remoto. Conferiu à Sanfona uma dimensão museológica ao mesmo tempo que decretou a sua morte: "...em uso nem uma única sequer real nos foi possível encontrar" (*Ibid*., 221).

No entanto, de acordo com a pesquisa que tenho vindo a realizar desde 2013, pude observar que a Sanfona voltou a integrar o imaginário dos músicos portugueses no último quartel do século XX, apesar do seu elevado custo e das dificuldades existentes na sua aquisição e ensino, este instrumento ressurgiu, timidamente, no panorama da Música Urbana em Portugal, seja no âmbito do fenómeno de revivificação da música tradicional em Portugal, através da atividade dos "Grupos Urbanos de Recriação" (Lima 2000) ou de outras tipologias musicais urbanas. De facto, após um período de "extinção", a Sanfona voltou a surgir nas mãos de músicos como Carlos Guerreiro, Manuel Tentúgal, Fernando Meireles, entre outros, ligados respectivamente a grupos como os *Gaiteiros de Lisboa*, *Vai de Roda* e *Realejo*. Após identificar músicos e contextos performativos em que a Sanfona se encontra associada no período que vai de 1977 até à atualidade, de forma a contribuir para um estudo da Sanfona e das suas novas representações e para esclarecer as razões para o seu reaparecimento no seio destes grupos, centrei-me num deles, os *Gaiteiros de Lisboa* e num músico, Carlos Guerreiro, sobre o qual me encontro a realizar uma história de vida, pois, segundo Kevin Dawe "os instrumentos musicais são formados, estruturados e esculpidos em experiência pessoal e social" (Dawe 2003, 275). Também foi a partir da história de vida de Carlos Guerreiro que defini o recorte temporal para esta pesquisa: 1977 é o ano em que Carlos Guerreiro refere ter tido contacto com uma sanfona exposta no Museu Nacional de Etnologia,

da qual tirou planos detalhados que depois lhe serviram para construir a sua primeira sanfona (entr. Guerreiro 01/2014). Esta é a primeira referência ao instrumento de que tenho conhecimento após o seu período de "extinção".

Dawe defende a importância de estudar os instrumentos musicais tendo em conta os seus aspectos sociais e culturais, pois os instrumentos musicais existem "num cruzamento de mundos material, social e cultural onde são construídos e moldados pela força das mentes, culturas e sociedades[141]" (Dawe 2003, 275). Nesta perspectiva, os sistemas de classificação ocidentais – centrados sobretudo na sua descrição e classificação fisiológica – são pouco ajustados para o estudo destas realidades. Assim, o estudo sobre instrumentos musicais precisa de recorrer à Etnomusicologia, Antropologia e Estudos Culturais, tanto quanto à Física, Ciência dos materiais e Biologia (*Ibid*., 275). Seguindo Dawe, um dos principais referentes teóricos para a minha pesquisa, escolhi a Etnografia como abordagem metodológica, uma vez que ele a considera muito apropriada para o estudo destas realidades. No entanto, procurei afastar-me de um "modelo teórico que pressupõe uma concepção régia da ciência, capaz de formular verdades absolutas, descomprometidas e completas" (Pestana e Ribeiro 2014, 40), paradigma vigente nos primórdios desta discipina. Porque a escrita sobre a cultura é sempre uma redução de uma realidade complexa através do filtro do etnógrafo, pois decorre sempre de uma perspectiva singular, procurei afastar-me desse paradigma colocando o enfoque no indivíduo músico Carlos Guerreiro, que se exprimiu na primeira pessoa, deixando sempre que possível fluir o seu discurso por entre as memórias que naturalmente conservou relativamente ao período e à realidade que me encontro a pesquisar.

Carlos Guerreiro é meu amigo há alguns anos. Naturalmente conversei com ele em diversas ocasiões, mas no âmbito deste estudo, tive com ele três entrevistas principais em Janeiro, Maio e Outubro de 2014. Também pude observar um espetáculo dos *Gaiteiros de Lisboa*, num concerto inserido nas comemorações dos quarenta anos do 25 de Abril, no Teatro Municipal da Guarda, o que representou uma experiência acrescida para a realização deste estudo.

O livro *Instrumentos musicais populares portugueses* de Ernesto Veiga de Oliveira (Oliveira 1964), que logo se tornou na obra de referência não apenas para o conhecimento da Organologia popular em Portugal, mas também nos estudos comparados em contexto europeu, foi um compêndio de informação muito importante numa altura em que começaram a constituir-se, em Portugal, os Grupos Urbanos de Recriação (GUR), a partir dos movimentos de intervenção político-culturais associados à Revolução de 25 de Abril de 1974, e que, segundo Maria João Lima, desenvolveram "uma

[141] Tradução da autora.

nova abordagem da tradição musical portuguesa de proveniência rural, que constitui uma ruptura com os modelos de representação dessa mesma tradição estabelecidos até então" (Lima 2000, 23).

Na perspectiva desta autora, estes grupos irão valorizar práticas musicais tradicionais de matriz rural, preferencialmente referentes a territórios situados longe dos centros urbanos, por serem estes os que melhor conservariam a "antiguidade" das suas práticas. Há uma revisitação do passado, um revivalismo de práticas valorizadas por serem, supostamente "antigas", processo este que tem sido alvo de inúmeros estudos, dos quais destaco os de Tamara Livingston e Owe Ronström.

É com base na determinação deste instrumento como estando extinto por Oliveira, que posso enquadrar este fenómeno de revivalismo da Sanfona em Portugal no modelo de análise de Tamara Livingston, segundo o qual: "O Revivalismo Musical é um movimento social que procura restaurar um sistema musical que se acredita tenha completamente desaparecido ou esteja em processo de extinção"[142] (Livingston 1999, 66).

Podemos abordar a atividade do grupo *Gaiteiros de Lisboa* através do modelo de Livingston, segundo o qual estes grupos "revivalistas" têm como propósito servir como uma oposição cultural e como uma alternativa à cultura dominante e "to improve existing culture through the values based on historical value and authenticity expressed by revivalists" (Livingston 1999, 68). Estes grupos surgem no contexto de uma intensa efervescência pós-revolucionária, em que muitos jovens têm a vontade de construir "outro folclore", mais "autêntico", "liberto do que era visto como herança estadonovista" (Castelo-Branco e Branco 2003, 10). Os GUR procuravam reagir ao modelo que então vigorava do rancho folclórico, no âmbito de uma "refolclorização", caracterizando-se por uma busca de autenticidade por parte de músicos urbanos, cuja produção se dirigia às camadas citadinas (*Ibid.*, 10). Estes grupos adoptaram inicialmente como ideal *"*a reprodução fiel de repertórios, a partir de meados dos anos 80 passaram a usar instrumentos musicais não tradicionais e a fazer novos arranjos e, desde a década de 90, compõem música inspirada no património acumulado*" (Ibid.,* 10-11).

O início da actividade dos *Gaiteiros de Lisboa* situa-se cronologicamente na terceira fase deste movimento de "refolclorização", apresentando-se pelos próprios como "uma rejeição de tudo o que vinha de trás" (entr. Guerreiro 01/2014). A maior parte dos músicos deste grupo integrou esta corrente de inovação no folclorismo desde o início e na altura da sua constituição, em 1993, os músicos fundadores estavam "cansados" do caminho que seguiam os grupos de recriação de música tradicional então em actividade, sentindo que "o modelo estava esgotado" (entr. Guerreiro 01/2014) e juntaram as suas ideias inovadoras para a realização do projeco *Gaiteiros de Lisboa.*

[142] Tradução da autora.

A coleção de instrumentos que Ernesto Veiga de Oliveira conseguiu juntar, no âmbito dos seus itinerários etnográficos pelo país, ficou depositada no Museu Nacional de Etnologia, em Lisboa. Carlos Guerreiro relacionou-se de perto com esta coleção. Entre 1977 e 1980, teve um acesso privilegiado à coleção de instrumentos e à documentação que entretanto Veiga de Oliveira, Benjamim Pereira e Margot Dias se encontravam a organizar no Museu (Entr. Guerreiro 10/2014). Este acesso privilegiado a um conjunto de documentos então ainda desconhecidos do público (porque o Museu estava, nessa altura, fechado ao público) iria contribuir substancialmente para o trabalho subsequente de Carlos Guerreiro em torno das tradições musicais de proveniência rural. Essa experiência refletiu-se também, segundo o próprio Carlos Guerreiro, na mudança de rumo do *Grupo de Acção Cultural - Vozes na Luta*, que passou a incorporar nas suas composições cada vez mais o "elemento tradicional", a par dos conteúdos de intervenção política que já o caracterizavam (Entr. Guerreiro 10/2014). A primeira sanfona que Carlos Guerreiro construiu foi inspirada precisamente num exemplar de sanfona galega que pertencia à colecção do Museu de Etnologia e da qual, na altura, ele tirou planos detalhados (Entr. Guerreiro 10/2014).

> O meu fascínio por sanfonas e a vontade de construir uma surgiu de uma forma inexplicável no fim dos anos 70, embora os meus conhecimentos, tanto do instrumento, como de lutherie fossem praticamente nulos. A primeira Sanfona que eu vi de perto foi um exemplar galego do Museu de Etnologia, do qual tirei notas detalhadas. Mais tarde tive acesso a uma espécie de planos (mais uma perspectiva explodida) que vinham numa revista de música popular francesa chamada 'Escargôt Folk'. (Entr. Guerreiro 10/2014)

É de sublinhar o importante papel de mediação (Ronström 1996, 10) que desempenhou o Museu Nacional de Etnologia nos jovens músicos ligados à revivificação da música tradicional em Portugal neste período em análise, que permitiu a identificação da "tradição" (*Ibid.*), na medida em que estes produziram a documentação necessária à existência de um conhecimento sobre a música tradicional portuguesa. Necessariamente associado a esta ideia, e seguindo o mesmo autor, está um processo de legitimação (*Ibid.*) dos documentos coligidos pelos mediadores, que, depois de legitimados, formam um *corpus* de conhecimentos que servirá de base de trabalho e de inspiração aos grupos urbanos de recriação: será a "matéria prima" (entr. Guerreiro 01/2014) das suas composições.

O grupo *Gaiteiros de Lisboa* irá fazer uso deste *corpus* de conhecimentos nas suas composições musicais. Como refere Carlos Guerreiro (*Ibid.*): "A tradição é a matéria prima: está sempre presente, mas com outras formas". O músico reconhece, ainda, que todos os temas do grupo contêm "um elemento popular, algo que aprendi nalgum lugar, seja uma linha melódica, seja uma letra, seja um ritmo". De referir aqui, que "estes luga-

res" a que Guerreiro se refere, são de uma grande pluralidade, uma vez que se trata tanto de documentos escritos, como sonoros e audiovisuais com que teve contacto no Museu Nacional de Etnologia, e que tanto o marcaram, como de uma maneira geral, os documentos coligidos ao longo dos anos por várias gerações de eruditos e estudiosos. Para além destes documentos, há que referir os contactos que Carlos Guerreiro estabeleceu diretamente com detentores da tradição, nomeadamente ao longo do período em que decorreram as visitas ao Museu Nacional de Etnologia (1977 /1980), como por exemplo, a sua deslocação, a pedido de Ernesto Veiga de Oliveira, a Trás-os-Montes para assistir a uma *Festa dos Rapazes*, quando essa festa ainda não estava "aberta" a participantes exteriores à comunidade local (entr. Guerreiro 10/2014).

Para sustentar esta leitura da "tradição" como "matéria-prima", é fundamental reter o conceito de Richard Handler de "objectificação cultural", para quem objectificar a cultura é transformar determinados aspectos da vida social em objetos discretos para serem estudados, catalogados e exibidos, o que envolve seleção, descontextualização e reinterpretação (Handler 1984, 61). Ao selecionar determinados fragmentos do mundo social e a seguir isolar esses fragmentos escolhidos num novo contexto, necessariamente muda o significado que esses fragmentos têm. Há uma transformação e uma ressemantização desses fragmentos retirados de um contexto e colocados noutro (*Ibid.*). Quando Carlos Guerreiro refere "A tradição é a matéria prima: está sempre presente, mas com outras formas" (entr. Guerreiro 01/2014), está bem patente esta ideia de que um fragmento retirado de um contexto social se torna "matéria-prima" e adquire novas – "outras" (*Ibid.*) – formas: aqui os conceitos de transformação e ressemantização são assumidos pelo próprio "recriador".

Volto-me agora para o caso em estudo: o grupo Gaiteiros de Lisboa e, dentro deste, a pessoa de Carlos Guerreiro, músico e construtor de instrumentos, e de quem transcrevo trechos das entrevistas que tive com ele. Desde o início, o grupo orienta-se para a criação de polifonias usando "combinações improváveis", sendo que "quanto mais improvável, melhor" (entr. Guerreiro, 05/2014). Há uma procura de originalidade e inovação em relação, não só às "fontes musicais", mas já em relação às versões recriadas dessas mesmas "fontes", ou seja, e seguindo Salwa Castelo-Branco e Jorge de Freitas Branco, há uma reação a um "repertório acumulado" (Castelo-Branco e Branco 2003, 11). Os conceitos de criatividade e inovação estão bem presentes na forma como o próprio grupo se apresenta:

> As nossas "gaitas" são tudo aquilo em que pegamos à procura do SOM, reinventando sanfonas, buscando harmonias até aqui desconhecidas nas nossas gargantas, retesando peles, procurando percutir o que outros pisam, desafinando gaitas de foles, mas afinando tubos de eletricidade. Nos passeios que alguns de nós fizeram por esse país fora gravando e ouvin-

> do vozes e instrumentos (não temos a veleidade de lhes chamar recolhas), aprendemos que em algumas sociedades rurais a música já foi isto, algo mais que premir o botão da mini aparelhagem comprada no hipermercado mais próximo. Lembrando as pinhas, as garrafas com garfo, as violas feitas de latas de azeite, os nossos instrumentos não nos parecem tão estranhos como isso. Foi colhendo todas estas experiências que chegámos ao ponto de nos sentirmos aptos a recriar e não copiar, como assumidamente urbanos que somos, verificando que quanto mais aprofundamos o nosso conhecimento das melodias e ritmos tradicionais, mais modernas e originais elas nos soam (Culturgest 15/10/2012).

Para Guerreiro, a introdução da Sanfona no grupo "foi mais por um exercício tímbrico do que propriamente pela recuperação de um instrumento musical extinto" (entr. Guerreiro 01/2014). Uma das opções do grupo é a não inclusão de cordofones, uma vez que nos grupos de recriação de música tradicional em voga nos finais da década de 1980 e início de 1990, os cordofones tinham uma presença muito forte e era um dos objectivos dos *Gaiteiros de Lisboa* "fugir" dessas representações (*Ibid*.). Ao referir-se a esta opção de não inclusão de cordofones no grupo, o meu entrevistado graceja: "Mas quando digo isto, até me esqueço que a Sanfona é um cordofone..." (*Ibid*.)

Outro aspecto importante do grupo é o de não usarem instrumentos harmónicos: socorrem-se das polifonias vocais juntando

> (…) timbres improváveis. Tudo junto forma um acorde e a Sanfona surge nesta perspectiva. (…) é mais uma exploração tímbrica do que para meter ali uma sanfona. Há temas em que a sanfona só faz o bordão. A sanfona tem tido um papel sobretudo decorativo, aliás, como todos os outros instrumentos. Não há momentos de solos, nem improvisações (Ibid.).

Inserida em novos contextos de execução, tocada em ambientes musicais diferentes daqueles em que, historicamente, fase após fase, a Sanfona esteve relacionada, e adaptando-lhe novos repertórios, não podemos de forma alguma falar, na atualidade, do mesmo instrumento que penetrou nos salões aristocráticos nos princípios do século XVIII, profusamente ornamentado. Como Dawe afirma, nos processos de *revivalismo musical*, os instrumentos musicais recuperados para a atualidade, sejam exibidos em museus, seja no âmbito de criações da W*orld Music*, "o foco não está em estudar o que os instrumentos outrora poderiam ter sido mas em estudar no que eles se tornaram, como velhos instrumentos em novos contextos"[143] (Dawe 2003, 282). Efetivamente, a Sanfona passa a estar associada e valorizada em novos contextos. No seio dos *Gaiteiros de Lisboa*, um dos primeiros grupos onde este instrumento reemergiu em Portugal

[143] Tradução da autora

depois do seu período de extinção, ela é utilizada de uma forma "experimental", participando das experiências de jogos tímbricos característicos dos *Gaiteiros de Lisboa*, projeto onde existe uma preocupação fundamental: a "originalidade".

Referências bibliográficas

Castelo-Branco, Salwa El-Shawan e Jorge Freitas Branco. 2003. "Folclorização em Portugal: uma perspectiva". In *Vozes do Povo. A Folclorização em Portugal.* coord. Castelo-Branco, Salwa, e Branco, Jorge Freitas. Oeiras: Celta Editora

Dawe, Kevin. 2003. "The Cultural Study of Musical Instruments". In *The Cultural Study of Music*, editado por Clayton, Martin, Trevor Herbert and Richard Middleton. 274-83. New York and London: Routledge.

Handler, Richard e Linnekin, Jocelyn. 1984. "Tradition, Genuine or Spurious" *Journal of American Folklore: Journal of the American Folklore Society* 97 (385): 273-290.

Lima, Maria João. 2000. *A Brigada Victor Jara e a Recriação de Música Tradicional Portuguesa*. Tese de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa: Lisboa.

Livingston, Tamara E. 1999. "Music Revivals: Towards a General Theory". In *Ethnomusicology Journal of the Society of Ethnomusicology* 43 (1):66-87.

Oliveira, Ernesto Veiga de. 1964 e 2000. *Instrumentos musicais populares portugueses* [1ª e 3ª edição]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Pestana, Maria do Rosário e Ribeiro, Jorge Castro. 2014. *Folclore e Folclorização no Montijo. Trânsitos e Encontros da Música e da Dança*. Lisboa: Colibri.

Ronström, Owe. 1996. "Revival Reconsidered" In *The World of Music: Journal of the International Institute for Traditional Music* 38 (3):5-20.

Periódicos

L'escargot folk. Dossier "la vielle". N° 51. février 1978.

Entrevistas citadas

Carlos Guerreiro (Janeiro, Maio e Outubro de 2014)

Outra documentação

CULTURGEST, *Folha de Sala* relativa ao concerto de apresentação do álbum *Avis Rara* dos Gaiteiros de Lisboa no dia 15 de Outubro de 2012.

"They called the light, and the light dawned": Asserting Latvian National Identity through Choral Singing during the Second Soviet Occupation

Katherine Pukinskis[144]
University of Chicago

Abstract: In 1899, Latvian composer Jāzeps Vītols set a text by the nationalist poet Auseklis – "Gaismas pils" is a ballad about a sunken castle and those who would raise it in their fight for freedom. Since its premiere at the Latvian Song and Dance Festival in 1910, "Gaismas Pils" has become emblematic of unity and a reinforcement of community identity for Latvians. In combination with Auseklis's text and Vītols's compositional setting of the work, three specific performances at the Song Festival in 1948, 1985, and 1993 articulate an influential trajectory of non-violent protest against the Soviet Union's second occupation of Latvia. "Gaismas Pils" is a representation of cultural unity through ritualized choral singing at the Festival, and contributed directly to the success of Latvia's fight for freedom during the second half of the twentieth century.

Keywords: Latvia, choral music, occupation, cultural identity

Latvia has experienced a great deal of political inconsistency and cultural disruption over the course of the twentieth century. The country's development can be outlined

[144] Katherine Pukinskis is pursuing a PhD in Music Composition at the University of Chicago. In addition to composition, she also researches choral music as an expression of national and cultural identity, most recently focusing on Latvia in the twentieth century. Ms. Pukinskis has been an active participant in the Mendelssohn Choir of Pittsburgh and the Rockefeller Chapel Choir in Chicago.

by the historical pillars of National Awakenings; the first Latvian National Awakening from the 1850s-1880s, the second being the movement that led to the proclamation of Latvia as an independent nation in 1918, and the third national awakening outlined by the Baltic Singing Revolution and Latvia's restored independence, 1985-1991.

Over this framework of cultural and national development, a political timeline can be superimposed. Latvia's independence marked the end of the second national awakening, but between this and the third, Latvia experienced a Soviet occupation (1940-1941), an occupation by Nazi Germany (1941-1944), and a Second Soviet Occupation (1944-1991). Latvia's Third National Awakening marks, unsurprisingly, the end of the Second Soviet time. Despite a constantly shifting sense of national stability during the country's history, the Latvian Song and Dance Festival (*Vispārējie latviešu Dziesmu un Deju svētki)* has been held approximately every five years since its inaugural event in 1873. This week-long celebration of culture through traditional and contemporary Latvian music and dance has been a catalyst for the development of cultural identity, and has reinforced for Latvians the power of their own voices as well as the force of the hundreds of thousands of people that come together both to perform and to hear these works every five years. The Song Festival has provided a stage on which traditional songs are performed and new works are premiered; the repetition of compositions over the course of many festivals installs them into Latvia's national canon.

In combination with Auseklis's text and Jāzeps Vītols's compositional setting of the words, three specific performances at the Song Festival in 1948, 1985, and 1993 articulate a trajectory of non-violent protest against the Soviet Union's second occupation of Latvia. This paper isolates cultural markers in "Gaismas pils"'s text, and then highlights selected compositional choices in Vītols's work that saturate the meaning of Auseklis's words. An analysis of live recordings offers an alternate hearing of performative affects that reflects the politics of the time.

At Latvia's inaugural song festival, Lettophile Aleksandrs Vēbers told a story about a sunken fortress from Latvia's mythical Golden age. Miķelis Krogzemis, a young man singing in the bass section of the national choir, heard the tale. Two years later under the penname Auseklis, he set the story in poetic form (Šmidchens 2014, 91). For the young national, folkloric words became a form of "expressions of power" in his essays, poems, and plays (Jaremko-Porter 2012, 148); a powerful story in its own, narrative rite, Auseklis took this folktale and spun it into verse in order to use the folklore as a building block for Latvian culture and the Latvian nation.[145]

[145] Scholars such as Lippus who have researched the music of Baltic composers, have worked to find the connections between centuries-old folkloric elements and the ways poets and composers use these elements to create a specific affect in contemporary music (Lippus 1996). Lippus's work con-

Auseklis's text is rife with terminology that activates not only a broad, Western sense of nationalism but also makes strong and conscientious use of words and ideas specific to Latvian cultural identity. Within Latvian culture, light carries significant weight; Auseklis's naming of the sunken castle "light," or "*gaisma*," was not without intention. Multiple phrases reference both the fatherland and the land being that of God (literally "God's country" or "*Dievzemīte*"), terms that can be found in songs such as the American patriotic song "My Country, "Tis of Thee", or Portugal's national anthem "A Portuguesa."[146] While each of these terms is not uncommon in other patriotic songs of the world, Auseklis uniquely includes references to motherland, fatherland, and God's land all in one piece. The land that the "gaismas pils" is built on is the gender-less mother- *and* father-. References to the pagan Mother Earth and God's country also root the story in the corporeal nature and spiritual religion that Latvians hold close.

The oak tree permeates Latvian folklore. That the secret of how to raise the castle is stored inside an old, greying oak is an emblematic representation of the role the tree plays in Latvian culture. This text choice further connects a people and their survival to the natural world around them, preserving the answer in a tree. As the oak tree often represents male figures in Latvian folklore, it is notable that the male tree protects the peoples' secret while its roots are protected by Mother Earth, who has also enveloped the peoples' sunken castle. Again, both gendered elements protect aspects of identity, further connecting the story to those that sing it.

Concerning the overall form of the composition, Jāzeps Vītols set the text in three parts, with a coda:

A (setting) – B (history) – A' (goal) – coda (moral)

The employment of the three-part form with coda bound the familiar Latvian folk song structure with the bourgeoning national concert music repertoire of the First National Awakening (Lindenbergs 2001, 3). It is interesting that this song became such an institution amongst amateur and professional choirs, as the piece itself is not entirely easy to sing. Traditionally, folk songs feature predominately stepwise motion or occasional skips of a third or fifth. Considering national and patriotic songs, works tend

---

cerns the 20th-century Estonian composer Veljo Tormis, but his observations have proven applicable in the research for this paper, specifically regarding a cross-reading and detailed analysis of the content of Auseklis's poem separate from Vītols's setting of the words.

[146] In "My country 'Tis of Thee'" the second phrase begins "Land where my fathers died…" Additionally, the national anthem of Portugal features a refrain "Pela Pátria lutar!" or "For the Fatherland, fight!"

to be vocally accessible for a majority of people who are not professionally trained, with memorable melodies, traceable form, and intuitive harmony. Intervallic and range challenges enter immediately for the soprano line; the opening phrase starts low in the soprano tessitura.

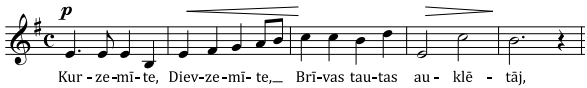


Figure 1. opening measures of the soprano line, “Gaismas pils”

Before the first measure is over, the line dips to B3, well below the range of comfort for the voice part. As the phrase progresses, the melodic line rises up to D5, making the melodic journey in the opening of the piece an octave and a third. To further add to difficulty, measures 3-4 feature a descending seventh followed by an ascending sixth. These melodic leaps require vocal agility and grace; Vītols helps the sopranos by bringing them down to an anchoring, unison E with the altos in measure 4.

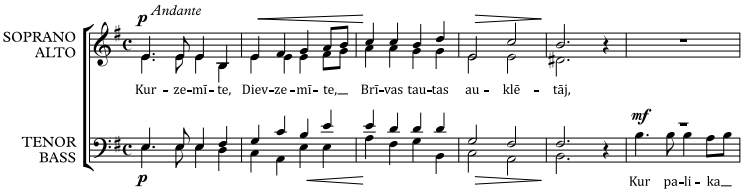


Figure 2. opening measures of full score

Starting the piece on a pair of E octaves carries metaphorical weight. The solidarity associated with singing the same note provides a sense of beginning the piece as a figurative “one;” the story is being told by a single voice.

Vītols complements the “octaved” starting pitch of the first phrase by beginning the second phrase again with one pitch, although this time it is given only to the bass section. However, the upper parts return as one “voice” on their opening E in measure 7, reinforcing both unity and pitch familiarity, now registrally expanded.

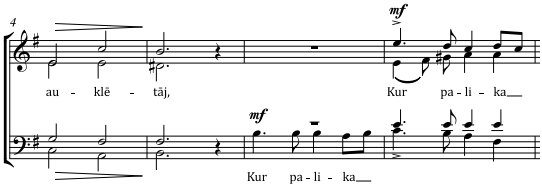


Figure 3. Second phrase, beginning at measure 5

Vītols's employment of text painting can be found throughout the entire piece, however there are two particular examples of the practice that tie the singers quite directly to the folktale. The bass line that closes the B section of the piece is a final descent into the registral depths of the piece, just as the castle sinks slowly and irrevocably under ground.

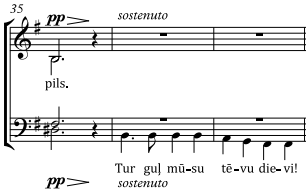


Figure 4. the sinking castle as text painting

It is in this line that the men sing "There lie the gods of our fathers," personifying both the men who are telling the story as well as the men who died fighting and sank into the ground with the castle.

In the coda of "Gaismas pils," text painting pulls the listener and performer through Auseklis's narrative in its most moving way. After a notated, four-beat pause, the choir starts in a quiet, closed-position B minor triad (perhaps as an anacrusis to the expected E minor) and slowly spreads out in both chord position and dynamic level as the name of the castle is remembered, and *gaismas pils* rises again, closing with a 5-voice cadence, further thickening the choral texture.

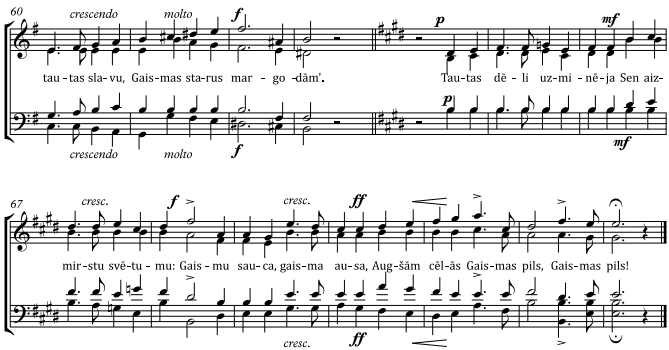


Figure 5. coda with text painting and a 5-voice cadence

Even without reading the notes, one can see a distinct change in the shape of the music on the page. The addition of the fifth pitch offers a metaphor of an additional force that was not there before; those that had sunk with the castle have been raised and they are singing with the ones who called them. It is not common for a composer to offer much more than a program note's worth of insight on how they constructed a piece, and Vītols's accounts of his work on "Gaismas pils" are no different. It is entirely possible that he added the fifth note to the final sonority as a purely musical decision, to fill out the texture and to emphasize the authentic cadence.

Just as a composer can write additional meaning into a poet's text, a conductor can subdue or elevate musical elements within a song. These elements then contribute to an overall affect in a given performance. Looking now at three recordings of "Gaismas pils" a trajectory of affects that reflects the politics of a given time will be identified.[147] The actual audio recording from the opening of the 1948 performance is, not surprisingly, of poor quality; one has to listen beyond the quality of the recording equipment to hear the underlying musical choices that create the performance's affect. In Vītols's score, dynamic markings range from pianissimo to fortissimo, but fluctuate between only a mezzo piano and a fortissimo in the 1948 recording. Without this element of dynamic nuance, the audience loses an element of depth worked into the composition not included in the performance.

Leonids Vīgners, the maestro who conducted the 1948 performance of "Gaismas pils" takes great liberty regarding tempo; an "andante" marking opens the piece, but

[147] Recordings were obtained from the National Radio Archives in Rīga, Latvia. Unfortunately, they are not open to the public, but some recordings are available for purchase and subsequent audio streaming from www.latvijasradio.lv

the conductor quickly departs and by the end of the first phrase, has moved from 60 beats per minute (BPM) to 72 BPM. Vīgners's interpretation is in stark contrast when compared to recordings that increase in tempo in the middle of the phrase and then relax back to the original tempo for its end.

Phrasing here is very vertically linear; a "choral breath" occurs approximately every four beats, which often clips a part of a word or inserts a hiccup into a bigger sentence, creating a disjunction in the telling of the story. As a listener, I find the verticality of each quarter note pulse overwhelms the intended linear gesture of the melodic line. Even without reading the music or listening to a recording, one can look at the opening measures of the score (See Figure 2) and get a sense of a rising and expanding sonority that is faster and then slows down as the phrase comes to a close. One would assume a push to the highest note of a line; in the 1948 recording, there is a distinct quarter-note pulse, especially in the second and third measures. While the text here is rich with nation-identifying terms ("God's country, the free people…"), the constant pulsing for each note takes away from the weight of the text.[148]

The underlying effect of this 1948 recording is a less nuanced performance than the later concerts. In the early stages of research, I could not understand why there was such a stark contrast between levels of musicality in 1948 and 1993; I listened to many other recordings with Leonids Vīgners at the podium, and I was constantly met with a vibrant sound from the ensembles he led, both vocal and instrumental. The difference, then, comes not in the quality of the recording equipment or the responsiveness of the choir to their conductor, but in the political and social context in which this concert existed.

The makeup of the 1948 choir was undoubtedly new; Latvia's population was ravaged by the destruction of wartime, and so those that participated in this song festival were, perhaps, the most drastically changed by draft, death, exile, and emigration in the decade that passed since the previous festival. The Song Festival's programming was newly policed by the Soviet government; uncertainty about the new regime was surely overwhelming. It is perhaps easier to hear a sense of defensiveness, an insistence on the strength of the choir singing this Latvian song amidst a sea of Russian translations and a new Soviet-organized Song Festival. The forcefulness with which this choir asserts their performance reads, to some, as lacking emotion or musical nuance, but ultimately, the overall affect is a sense of urgency to preserve and defend what remains of distinctly Latvian national culture.

[148] "DIEV-ze-mī-te," "BRĪ-vas," "TAU-tas"; the syllabic emphasis should be on the first beat of measure 2, and the first and third beats of measure 3. Vītols expertly set these words, and leaves room for nuanced performance of these important phrases.

In Soviet Latvia, government organization and politics restricted the opportunity for the creation of community and a sense of belonging by policing the formation of arts organizations (Skultans 1997, 765). This developed a sense of isolation amongst Latvians amidst a sea of what was intended to be a unifying Soviet culture; though these ideals were intended to align the Soviet territories with one another, it came at the cost of their own individual histories. For Latvians, Song formed the mentality of the nation. What happened at the closing of the XIX Dziesmu svētki in 1985 was the beginning of Latvia's third National Awakening and the Singing Revolution.

Haralds Mednis dutifully conducted the repertoire given to him during the years he was an honored conductor at the Song Festival, and in 1985, when his name was excluded from the festival and his conductor status revoked, he quietly sat with the main audience, separate from the Festival conductors. After the concert's closing words and the lowering of the Soviet flag, the choir began chanting "Gaismas pili" and "Harald Medne" to call the maestro onstage for a performance of "Gaismas pils". From the choral standpoint, the safest and most effective way to disrupt the program was with nearly 17,000 other singers; though it is impossible to know just how many choristers called for Mednis to conduct "Gaismas pils," it was significant enough that the Soviet government could not see a way to stop the event.

When listening to the recording of Haralds Mednis conducting "Gaismas pils" in 1985, there exists a stark contrast to 1948's recording. The Singing Revolution performance starts off much more slowly, like Mednis is pulling his tempo from the choir. Though the piece begins in a much more tentative way than has been heard previously, Mednis still maintains a sense of phrase shape with the opening line; there is a natural movement towards the high point of the phrase and he relaxes in the gesture's final half notes. Upon the completion of the first phrase without Soviet interruption, the basses in the choir grasp their second-phrase entrance with force and pull the rest of the choir with them. The first stanza comes to an end, the choir asks "where are… the sons of a free nation?" and the choral sound is inquisitive and sad, quieter and more delicate. Mednis has shown in these opening fifty seconds that he is at the podium to make beautiful music with the choir before him; the political implications of this gesture may have been underlying, but only the nuance of performance can be audibly understood.

In 1993, the XXI song festival was held in a newly independent Latvia, and again, Harald Mednis led the choir in "Gaismas pils." This performance, while audibly quite similar to the one in 1985, features a number of small differences that indicate a sense of free music-making not audibly present in the recordings previously discussed. In the opening phrase, there is a clear push in both dynamics and tempo to the high point of "brīvas, tautas," both the focal point of the compositional phrase, as well as the text;

the choir sings "free people" at the apex of this opening gesture. Surely there is meaning here in this delivery, beyond simply telling the story.

Mednis is consistent; this opening phrase starts slowly like it did in 1985, but with a sense of hushed anticipation rather than uncertainty, then relaxing into the "andante" marking of the opening. As the men begin the second phrase, their faster tempo pulls the rest of the choir into the story, and, through the second stanza, the choir sounds unified and strong. Part of this confidence comes, of course, from the fact that they have had weeks of rehearsal from which to draw this time, but the resolution of political unrest is also undeniable as an additional effect. Here, the choir can sing the songs of their country as a truly free community.

In 1948, the choir's performance of "Gaismas pils" was marked and defensive. In 1985, a sense of Mednis pulling the story out of the choir was heard; in 1993, the choir sounds much more connected to their maestro, as if they are making music together, without fear of consequence or the urgency of preservation. They can celebrate the performance of this song and their own freedom to sing, and the story it tells of a people coming together to raise Latvia's castle of light.

Gaismas Pils
Ausekļis

Kurzemīte, Dievzemīte,
Brīvas tautas auklētāj',
Kur palika sirmi dievi?
Brīvi tautas dēliņi?

Tie līgoja vecos laikos
Gaismas kalna galotnē.
Visapkārti egļu meži,
Vidū gaiša tautas pils,

Asinainas dienas ausa
Tēvu zemes ielejā.
Vergu valgā tauta nāca,
Nāvē krita varoņi.

Ātri (no)grima, ātri zuda
Gaismas kalna staltā pils.
Tur guļ mūsu tēvu dievi!
Tautas gara greznumi.

Sirmajami ozolami
Pēdīgajo ziedu dod:
Tas slēpj svētu piles vārdu
Dziļās siržu rētiņās.

Ja kas vārdu uzminētu,
Augšām celtos vecā pils!
Tālu laistu tautas slavu,
Gaismas starus margodām'.

Tautas dēli uzmināja
Sen aizmirstu svētumu;
Gaismu sauca, gaisma ausa,
Augšām cēlās Gaismas pils.

Kurzeme, God's land,
Mother of a free people
What happened to the greying gods
The sons of a free nation?

They sang "Līgo" in the Midsummer days
At the top of the mountain of light.
All around were spruce forests
In the middle, the peoples' bright castle.

Bloody days dawned
In the Fatherland's valleys.
The people were snared in slavery,
The heroes fell, dead.

Quickly it sank, quickly disappeared
The shining mountain's stately castle.
There lie the gods of our fathers!
And the peoples' spirit.

The wise old oak
Gives a final flower.
The sacred secret of the castle is hiding
In the deep scars of the heart

If the word is guessed (spoken)
The old castle would rise up again!
It would spread far the peoples' glory
Reflecting with bright rays.

The sons of the nation remembered
This forgotten blessing;
They called the light, and the light dawned.
Again rises the Castle of Light!

References

Jaremko-Porter, Kristina. 2012. "The Latvian Era of Folk Awakening: From Johann Gottfried Herder's Volkslieder to the Voice of an Emergent Nation." In *The Voice of the People*, edited by Matthew Campbell and Michael Parraudin, 141-156. New York: Anthem.

Lindenbergs, Jānis. 2001. *Latviešu Kora Literatūra*. Rīgā: Izdevniecība Musica Baltica.

Lippus, Urve. 1996. "Structures and symbols in Tormis' music: An introduction to the *Estonian Ballads*." In *Musical Semiotics in Growth*. edited Tarasti Eero 483-498. Bloomington: Indiana University Press.

Skultans, Vieda. 1997. Theorizing Latvian Lives: The Quest for Identity. *The Journal of the Royal Anthropological Institute 3(4)* http://www.jstor.org/stable/3034038. [accessed 05/02/2013].

Šmidchens, Guntis. 2014. *The Power of Song: Nonviolent National Culture in the Baltic Singing Revolution*. Seattle: University of Washington Press.

Identidade e nacionalismo: A singularidade performativa do trombonista Radegundis Feitosa (1962-2010)

Klênio Jonessy de Medeiros Barros[149]
Universidade de Aveiro
kleniojbarros@ua.pt

Abstract: This paper reflects on the performative singularity of the Brazilian trombonist Radegundis Feitosa. Through the intertextual analysis of his performance, it is possible to perceive characteristics that refer to his "brasilidade". Thus, the concepts of identity and nationalism are theoretical aspects that contribute to identify such singularity. Therefore, I chose to work on *Três peças para trombone e piano*, by José Alberto Kaplan, composed and "dedicated" to the performer Radegundis. The methodology consisted of a bibliographical study, intertextual analysis of the musical work and practical study of the trombone. As final results, we discussed the contributions of the study for the performance of the works.

Keywords: Identity; Nationalism; Performance; Radegundis Feitosa; Intertextuality.

1. Introdução

O conceito de identidade pode ser compreendido enquanto processo que se constitui historicamente, cujo caráter de mobilidade se torna um aspecto fundamental para

[149] Técnico em Música (2005), Bacharel em Música (2009) e Pós-graduação em Música – Práticas Interpretativas dos Séculos XX e XXI (2011), pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (Natal - Brasil); é Mestre em Música, pela Universidade de Aveiro. Possui trabalhos acadêmicos publicados na área de Perfomance e Análise Musical.

melhor entender a performance musical. Na performance, identidades são definidas, sobretudo porque oferecem espaço a alteridade e transformação. Por outro lado, os aspectos de brasilidade apontados no caso particular do trombonista brasileiro Radegundis Feitosa (1962-2010) estão relacionado às interseções entre sua performance e o sentimento nacionalista que emerge de suas representações. Tal destaque lhe é atribuído devido ao protagonismo que veio a adquirir no Brasil.

O trombonista nasceu em 13 de agosto de 1962, na cidade de Itaporanga/PB e faleceu prematuramente em 2010. No cenário acadêmico brasileiro, Radegundis foi o primeiro trombonista a enveredar por uma carreira de pós-graduação em Trombone Performance[150]. Essa formação foi fundamental para o papel que veio a desempenhar no Brasil, especialmente no estabelecimento de um pensamento enquanto músico que articula a performance musical com o ensino do instrumento.

Por consequência de tal protagonismo, Feitosa adquiriu um prestígio singular enquanto trombonista e professor, influenciando jovens trombonistas em todo o Brasil. Além disso, seu trabalho inspirou compositores que, motivados pela sua capacidade de desenhar um discurso performativo instigante e peculiar, compuseram peças a ele destinadas. É o caso da obra do compositor José Alberto Kaplan (1935-2009), *Três peças para trombone e piano - Humoresca, Noturno e Tarantela* (1987) (Nunes e Neto 1996), e que será objeto de análise neste trabalho.

Kaplan nasceu na Argentina, em Rosário de Santa Fé, em 16 de julho de 1935. Iniciou sua formação musical em Rosário e em Buenos Aires, e posteriormente, em Viena (Kaplan 1999). Em 1961 chegou à Paraíba e em 1969 naturalizou-se como brasileiro (Mariz 2000). O convívio com a música nordestina durante mais de quarenta anos é bastante visível na obra que dedicou a Feitosa e será exposta neste trabalho através da análise intertextual.

2. A identidade

Por vezes, em minhas pesquisas e experimentos performativos, vivo a tentativa de responder questões relacionadas a: o que é identidade? Essa questão é relativamente complexa e difícil de definir. Parece-me interessante refletir, a partir do caso de Radegundis, como podemos definir a identidade através da performance musical. Certamente, ouvir música e/ou compartilhá-la com outros através da performance é uma

[150] A sua formação pós-graduada iniciou-se na Juilliard School (Nova Iorque), onde concluiu o mestrado em Performance (1987). Seguidamente, ingressou na Catholic University of America (Washington D.C.), onde obteve, em 1991, o PhD em Performance/Trombone.

forma de deixar identificar-se (apesar das diferenças de gostos musicais existentes), especialmente pelo fato de que a música é dialogante (Cook 2007).

É no decurso desse processo que os músicos negociam suas próprias identidades e nacionalidades em contexto performativo (*Ibid.*). Entretanto, autores como Hall (2001), Sardo (2004) e Frith (1996) acreditam que a identidade pode ser compreendida como uma experiência em auto-processo.

Para Frith (1996), a identidade constitui-se como algo em constante construção: "[it is] a process not a thing; […] our experience of music - of music making and music listening - is best understood as an experience of this self-in-process" (Frith 1996, 109). Esse processo aplica-se à performance de Radegundis, por contribuir na identificação de características provenientes de suas experiências, que permanecem vinculadas à sua personalidade e que, consequentemente, acabam por se manifestar em seu discurso musical, como o fato de ser nordestino, de ter iniciado seus estudos musicais no Brasil, o contato com a cultura e a Música Popular Brasileira, dentre outras.

Essas marcas pessoais resultam de um contexto social, histórico, cultural e educacional, acompanhando o performer ainda que ele migre para outros cenários e adquira novas experiências performativas. O contato que teve com novas culturas, estilos de músicas, métodos e referências contribuiu para ressignificar suas marcas e características. Por isso, o processo de constituição da identidade na performance de Radegundis está estritamente ligada à mobilidade, não somente pelo fato de que a identidade pode mudar ou mover-se, mas porque ela pode ser ressignificada (Lévi-Strauss 2008).

3. Nacionalismo

O conceito emergiu em fins do século XVIII, como ideologia, linguagem e sentido sócio-político (Greenfeld 1998). Smith (2001) define nacionalismo como "uma ideologia que coloca a nação no centro das suas preocupações e procura promover o seu bem-estar" (Smith 2001, 20). Contudo, foi somente durante o último século que o conceito adquiriu significados aos quais associamos atualmente, já que o jogo entre suas formas sociais, políticas e econômicas ultrapassam as fronteiras da geografia.

O nacionalismo no Brasil moderno está ligado a fatores externos e internos, como a I Guerra Mundial, o desenvolvimento industrial, o processo de urbanização e de organização de novas camadas sociais, a Semana de Arte Moderna, a poesia de Mário de Andrade, dentre outras. Hoje, olhar para o nacionalismo em Radegundis implica perceber em sua performance a exaltação das qualidades de um coletivo, a começar pelo regionalismo.

A partir da audição do conteúdo musical contido em sua produção fonográfica, com destaque ao álbum intitulado *Trombone Brasileiro,* são identificadas paisagens sonoras

que nos remetem à sociedade nordestina e brasileira. As questões de identidades nacionais se articulam na interpretação de Radegundis por meio da utilização de elementos diferenciados à luz do que o próprio trombonista tinha de singular no ato performativo e que é externalizado no referido álbum. A expressão em forma de som contribui para a identificação de alguns elementos de brasilidade, que também são constituídos por experiências que decorrem do fazer musical do próprio intérprete.

Durante a década de oitenta, Radegundis vivenciou a organização de algumas escolas de música no Brasil. Esse fato colaborou para um outro olhar em torno da música popular brasileira. Para o trombonista, da mesma forma como os europeus fizeram dos alemães, dos gigues, dos courantes, a sua música erudita, "a gente também deve partir do *Frevo*, do *Maracatú* e do *Baião* […]. Nós temos que fazer dessa música a nossa música erudita" (Radegundis 2010).

Ora, foi interpretando obras de compositores brasileiros que Feitosa adquiriu prestígio nacional e internacional, sobretudo pelo fato de que estas, possivelmente, carregavam características regionais e nacionais, e que constituíam sua singularidade. O seu sentimento regionalista privilegiava o pertencimento à sua nação.

Portanto, o verdadeiro sentido do nacionalismo em Radegundis estava presente em sua brasilidade, identificada pelo modo particular com que desempenhava o seu trabalho performativo. Assim, para subsidiar o que até aqui foi exposto, inicia-se no próximo tópico a análise intertextual proposta neste artigo.

4. Intertextualidades: a análise intertextual

A palavra **intertextualidade** é formada por duas partes: inter, que significa "entre", e textualidade, "texto", ou seja, **entre o texto** (Barthes 1977). O cruzamento de textos constitui a Teoria da Intertextualidade (Allen 2000), que subsidia a análise intertextual. Considera-se, então, neste artigo que o "texto" seja tudo aquilo que pode ser lido pelas diversas formas de linguagem.

A Teoria da Intertextualidade foi criada por Julia Kristeva na década de 1960, ampliando as concepções de Bakhtin. O conceito foi primeiramente atribuído aos estudos literários e é um dos termos mais comuns no vocabulário crítico contemporâneo (Allen 2000), pois permite interpretar um texto, descobrir o seu significado, ou significados (Haberer 2007), e traçar relações existentes entre um texto e todos os outros a que se refere e se relaciona.

Como refere Allen (2007), "intertextuality seems such a useful term because it foregrounds notions of relationality, interconnectedness and interdependence in modern cultural life" (Allen 2007, 5). O termo ganhou seu alicerce com Bakhtin, e

transformou-se numa designação simbólica para qualquer suporte informativo que permita comunicação. Por isso, o conceito é utilizado por muitos autores, com múltiplas classificações. Assim, neste artigo, serão abordadas os tipos de intertextualidade mais ocorrentes na obra escolhida, entre elas a *paráfrase*, *estilização*, *paródia*, *epígrafe* e *alusão*.

A *paráfrase* ocorre através de uma *citação*[151] em um texto de partida, sem a intenção de modificá-lo, resultando num pequeno deslocamento textual. Já o texto *estilizado* ocorre quando "se repete um determinado estilo para homenagear um autor […] ou ainda para caricaturá-lo" (Filho 2010, 23). A *paródia,* por sua vez, ocorre como uma inversão de sentido, isto é, quando utilizamos um texto conhecido com propósito cômico (Sousa 2008). A *epígrafe* faz uso de um fragmento de texto de outro autor, sobretudo para apoiar nossa visão pessoal ou para iniciar o nosso próprio texto. Sobre *alusão*, esta ocorre através de uma sutil menção a um texto(s) (Cerqueira 2013), "em que o conteúdo citado fica implícito, cabendo ao leitor decodificá-lo" (Filho 2010, 34).

A intertextualidade também pode ser *implícita* ou *explícita*. O texto *implícito* ocorre quando não há menção ao intertexto utilizado, cabendo ao receptor identificá-lo (Filho 2010); já a *explícita*, quando a fonte do intertexto é mencionada no próprio texto.

Quanto à extrapolação da intertextualidade para outros domínios de análise, como a Música, Barthes (1977) argumenta que:

> We know that today post-serial music has radically altered the role of the 'interpreter', who is called on to be in some sort the co-author of the score, completing it rather than giving it 'expression'. The Text is very much a score of this new kind: it asks of the reader a practical collaboration (Barthes 1977, 163).

Conforme sugerido, o conceito de "texto" depende, portanto, de o entendermos como uma pluralidade de significados que se cruzam (*Ibid.*, 159) e não como uma coexistência de textos.

4.1. A Intertextualidade na Música

A intertextualidade aplicada aos textos musicais sugere conexões com as teorias literárias (Filho 2010). Os autores Beard e Gloag (2005), por exemplo, ressaltam que:

> The act of reading or, in the context of music, listening, involves tracing echoes and reflections of other texts. Therefore, all music can in some sense be seen and heard as intertextual.

[151] É um tipo de intertexto que efetua a transcrição de parte do texto original diretamente. As citações ainda podem ser classificadas como diretas ou indiretas.

> We are always inclined to make comparisons, highlight similarities and recognize familiar traces of past music (Beard e Gloag 2005, 71).

O compositor, ao "estudar as obras de seus antepassados, reage a esses trabalhos reinterpretando-os" (Barbosa e Barrenechea 2003, 125). Logo, o performer precisa conhecer os intertextos utilizados pelo compositor da obra que deseja performatizar.

No século XVII, destacam-se dois grandes mestres: Bach (1685-1750), que utilizou influências da música germânica como base de seu estilo; e Haendel (1685-1759), que serviu-se de temas compostos pelos compositores da época (Filho 2010). Certamente, o *tema com variações* é o exemplo mais significativo da utilização da intertextualidade na música.

> O Capricho 24 de Paganini que foi tomado como tema por Liszt, em seu Estudo nº 6; por Brahms, em suas Variações Op. 35 I e II e também por Rachmaninov, em sua *Rapsódia sobre um tema de Paganini* Op.43 para piano e orquestra (Sousa 2008, 323).

Compositores como Mozart (1756-1791) e Beethoven (1770-1827) também compuseram um conjunto de variações sobre temas alheios (Filho 2010). A música de Stravinsky (1882-1971) e Schoenberg (1874-1951) também "estava permeada de elementos da música tradicional" (Filho 2010, 42). Outros como Mahler (1860-1911), Debussy (1862-1918) e Berio (1925-2003) também se serviram de textos alheios.

5. Análise intertextual da obra

Neste tópico serão abordadas as relações intertextuais ocorrentes na obra de Kaplan, entre o texto proposto na partitura (indicada por **PART**), a gravação interpretada por Radegundis Feitosa e Maria Teresa Madeira - CD - (ÁU); e o texto visual disponibilizado pelo *YouTube*[152] (**VÍD**). Destaco ainda o meu posicionamento interpretativo com a construção e performance das peças.

a) Humoresca

O título da peça - *Humoresca* – faz referência ao gênero romântico cultivado por Schumann e Dvorák. Além das características de estilização empregadas em PART, é possível percebê-las também em ÁU e VÍD – ambas na interpretação de Radegun-

[152] Concerto realizado em Campina Grande-PB (Brasil), no ano de 2010. O vídeo está disponível no *YouTube:* http://www.youtube.com/watch?v=vL6n8-g9wuc.

dis, caracterizadas pelo espírito humorístico. Isso significa que, para uma performance convincente, o trombonista deve ter um senso de humor na performance, correspondendo à estilização existente.

Na segunda seção, destacamos na Figura 1 (PART), o uso de procedimentos intertextuais de caráter alusivo, tanto pelo compositor quanto pelo performer, que coloca em superfície a combinação de elementos da música erudita (em verde) e popular (em azul), tanto nas frases como um todo, quanto nos elementos internos que as constituem.

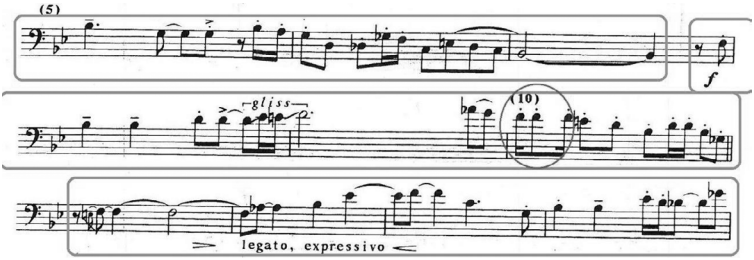


Figura 1. Excerto da *Humoresca*, de Kaplan (c. 5-14).

Em PART, a combinação desses elementos apresenta material rítmico e melódico, cujas características remetem à música nordestina. Já em ÁU e VÍD, a combinação referida resulta em paródia - chegando a tocar-se com a estilização pelo uso explícito dos modos mixolídio e lídio -, pois identificam-se formas de apropriação que remete ao nosso conhecimento comum. Esse tipo de intertextualidade implica, ao performer, um exercício de linguagem como em um jogo de espelhos.

Ainda na mesma figura, além da rítmica irregular, há também a presença de síncope (em vermelho), intertextos não somente utilizados por compositores como Stravinsky, mas também inseridos na música popular brasileira, como nos "choros" de Pixinguinha – conhecidos por Radegundis.

Em PART, na figura 2, em cor roxo, o uso de epígrafe pela ocorrência de citação indireta na linha do trombone é constituída pela organização melódica ascendente do arpejo maior com sétima (modo mixolídio).

Figura 2. Excerto da *Humoresca*, de Kaplan (c. 29-31).

Nesse trecho, Kaplan, possivelmente, serviu-se do famoso tema “Baião” (Figura 3, em roxo), dos compositores brasileiros Luiz Gonzaga (1912-1989) e Humberto Teixeira (1915-1979).

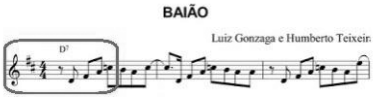


Figura 3: Excerto do *Baião*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira (c. 1-3).

O intertexto utilizado por Kaplan também é reafirmado nas intenções interpretativas de Radegundis sob a amálgama de elementos eruditos e folclóricos.

b) Noturno

O gênero - *Noturno* - foi concebido como música para piano solo e provavelmente inspirou Kaplan, que também intitulou sua peça. Diferente dos Noturnos de Field e Chopin, o *Noturno* de Kaplan faz uso de um acompanhamento com exploração das ressonâncias ao piano, conforme destacado na figura 4, em cor vermelha.

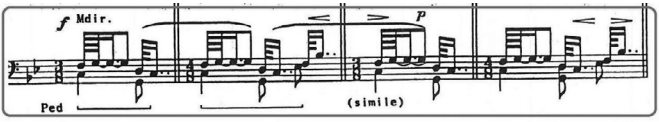


Figura 4. Excerto do *Noturno*, de Kaplan (c. 1-4).

Todavia, podemos verificar o uso de tais intertextos (ressonâncias) em obras para piano, como na *Sequenza IV* para piano, do compositor Luciano Berio (Figura 5, em amarelo). Apesar do *Noturno* de Kaplan possuir efeito similar, apresenta intervalos de quartas e quintas harmônicas, parafraseando o conteúdo textual de partida.

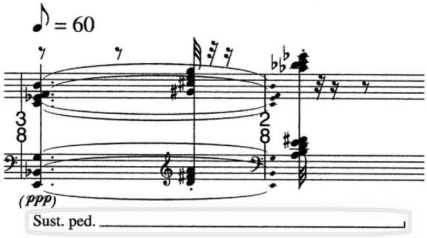


Figura 5. Excerto da *Sequenza IV*, de Berio (c. 3-4).

Curiosamente, Kaplan faz uso implícito desse material no trombone (figura 6, em amarelo), possivelmente com a intenção de parodiar o discurso musical. Apesar das ressonâncias não fazerem parte do que se espera da natureza tímbrica de um trombone, Radegundis executa-as efetuando um pequeno deslocamento textual, visto que em sua interpretação – ÁU e VÍD – tenta reproduzir o efeito demostrando ênfase aos crescendos e decrescendos propostos pelo compositor.

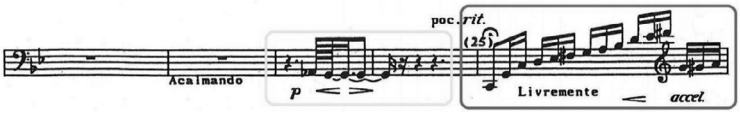


Figura 6. Excerto do *Noturno*, de Kaplan (c. 21-25).

De modo geral, verifica-se explicitamente na melodia do trombone o retomar do tema principal em pontos distintos de seu decurso, em que a utilização de tipos de escalas e/ou modos que caracterizam a música folclórica nordestina – Mixolídio, Dórico e Lídio b7 – possivelmente aparecem na peça como representação das características pessoais de Radegundis.

Ainda na figura 6, em cor vermelha, observa-se uma pequena *cadência*. Tal intertexto, já anteriormente utilzado por diversos compositores como Mozart e Beethoven, desenvolvem-se na interpretação de Radegundis – ÁU e VÍD - como paráfrase e imitação. Contudo, tanto Kaplan quanto Radegundis desenvolve seus textos deslocando-se dos textos de partida e empregando-lhes características de suas subjetividades.

c) Tarantela

Na comparação entre o gênero – já cultivado por Chopin, Liszt e Rossini - e sua utilização por Kaplan, constitui-se implícita a relação entre seus intertextos. A dimensão intertextual pode ser identificada primeiramente em PART, a partir de duas perspectivas: por um lado, encontra-se a paráfrase, posto que existe continuidade da intenção textual; por outro, visualiza-se a paródia, pois também há descontinuidade do texto. Portanto, paráfrase e paródia se tocam com efeito intertextual, já que têm justamente a estilização como ponto de contato entre elas.

Na seção 1, em PART, o trombone apresenta uma combinação de articulações diversas, utilizando *staccato, tenuto* e *legato,* com intervalos distintos e acompanhamento do piano. Por outro lado, em VÍD, o deslocamento configura-se maior, pelo fato de serem encontrados intertextos semelhantes aos observados em PART e ÁU. Contudo, eles se desenvolvem com características discursivas próprias, a saber: o movimento corporal está sempre correlacionado com o emprego das articulações; o uso de *stacca-*

to é mais curto quando comparado a ÁU; as dinâmicas se mostram ainda mais relativas aos textos anteriores. Como consequência desse processo intertextual, a sonoridade desenha-se menos aveludada.

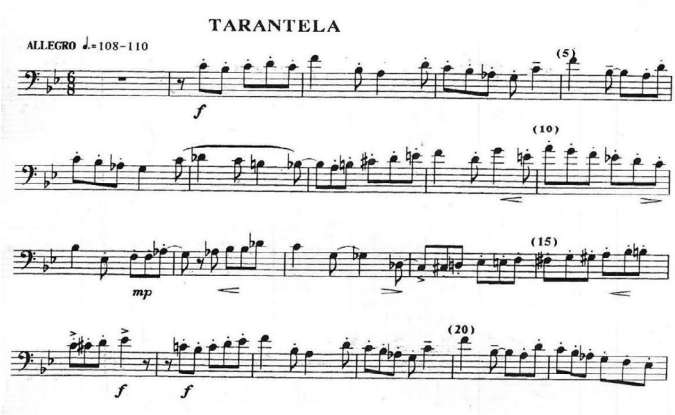


Figura 7. Excerto da *Tarantela*, de Kaplan (c. 1-21).

É importante que essas variações de articulação, técnica e conteúdo melódico sejam captadas pelo performer, para que se execute o trecho com clareza, tornando-o convincente. Logo, é importante que o trombonista valorize o trabalho com diferentes articulações, a fim de distinguir com nitidez a interpretação de cada uma delas, para, prospectivamente, efetuar diálogos com outros textos aos quais se relaciona.

6. Considerações finais

A performance de Radegundis Feitosa, a partir do conceito de intertextualidade, é resultado dos aspectos intertextuais que o constituem. Sua singularidade está relacionada à particularidade com que concretiza a obra composta. Mas o fato de Kaplan tê-las composto para serem interpretadas por Radegundis, mostra também que o compositor reconhece no intérprete a possibilidade de transformar sua obra na performance imaginada.

Para corroborar, a análise intertextual das peças identificou os intertextos utilizados nos textos propostos, constituindo-se numa ferramenta interpretativa necessária para construção da performance. Portanto, a dimensão performativa da obra se define pela presença de elementos musicais e extra-musicais de brasilidade, manifestando a singularidade performativa do intérprete.

Referências bibliográficas

Allen, Graham. 2000. *Intertextuality*. London: Routledge.

Barbosa, Lucas de Paula e Barrenechea, Lúcia. 2003. "A intertextualidade musical como fenômeno". *Per Musi: Revista de Performance Musical* 8:125-136.

Barthes, Roland.1977. *Image Music Text.* London: Fontana Press.

Beard, David e Gloag, Kenneth. 2005. *Musicology: The Key Concepts*. London: Routledge.

Cerqueira, Ana Lucia Correia de. 2013. *A intertextualidade nas aulas de língua portuguesa do ensino médio*. Camaçari: UFPB.

Cook, Nicholas. 2007. *Music, Performance, Meaning*. Londres: Ashgate Publishing Limited.

Filho, Tarcisio Gomes. 2010. *A prática intertextual em pecas para piano de Almeida Prado: Elementos de análise para a construção da performance*. Tese de doutorado, UNICAMP, Campinas.

Frith, Simon. 1996. "Music and Identity". In *Questions of cultural Identity,* editado por Stuart Hall e Paul du Gay, 108-127. London: Sage Publications.

Greenfeld, Liah. 1998. *Nacionalismo: Cinco caminhos para a Modernidade*. Lisboa: Publicações Europa-América.

Haberer, Adolphe. 2007. *Intertextuality in Theory and Practice.* University of Lyon 2: Literatûra.

Hall, Stuart. 2001. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução por Tomás Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A.

Kaplan, José Alberto. 1999. *Caso me Esqueça[m] – Memórias Musicais*. João Pessoa: Quebra-Quilo.

Lévi-Strauss, Claude. 2008. *Antropologia Estrutural*. São Paulo: Cosac & Naify.

Mariz, Vasco. 2000. *História da Música no Brasil.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Nunes, Radegundis Feitosa. 2010. *Um Sopro de Brasil*. Acesso em: 24/10/2014. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=UbnB1JQRxeY.

Nunes, Radegundis Feitosa e Neto, João Evangelista dos Santos. 1996. *Brazilian music literature for trombone – solos, chamber music and orchestral excerpts.* João Pessoa: UFPB.

Sardo, Susana. 2004. *Guerras de Jasmim e Mogarim: Música, Identidade e Emoções no contexto dos territórios coloniais integrados. O Caso de Goa*. Tese de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.

Smith, Anthony D. 2001. *Nacionalismo*. Lisboa: Editorial Teorema.

Sousa, Eugênio. 2008. "A intertextualidade nos processos de composição e interpretação da Seresta para Violão de José Alberto Kaplan". *ANPPOM* 18:121–128.

Referências discográficas

Nunes, Radegundis Feitosa; Madeira, Maria Teresa. 1998. *Trombone Brasileiro.* Classe CX1-001/X. CD.

Terreiros imaginários: Folclore e nacionalismo na dança teatral em Portugal

Luísa Roubaud[153]
INET-MD e FMH-UTL

Abstract: The relationships between Portuguese theatre dance and the popular expressive culture mirror the identitary evolution of the country, encompassing the nationalism that accompanied the foundation of Portuguese theatre dance in the modernist period, the folklorization that marked the social and theatrical expressions of dance during the Estado Novo, and the impact that the profound transformations of Portuguese society and culture after the April 25th 1974 revolution had over them. This article draws a critical analysis of intersections between folklore and Portuguese theatre dance, envisaging it as a barometer of collective processes and its reverberations in the depictions of *portugality* in contemporary dance.

Keywords: theatre dance; folklore; portuguese culture; nationalism; contemporary dance.

A relação entre a dança teatral portuguesa e a cultura expressiva popular espelha a evolução identitária do próprio país.

A condição semiperiférica em relação à Europa condicionou a chegada tardia das grandes tendências culturais a Portugal, e a dança teatral não foi excepção. Ao contrário do que sucedeu na Europa central, essa génese retardada da dança teatral portugue-

[153] Luísa Roubaud é doutorada em dança pela Faculdade de Motricidade Humana-UL e docente naquela instituição. Investigadora do Instituto e Etnomusicologia - Centro de Estudos de Música e Dança. Trabalha sobre dança teatral em Portugal, póscolonialidade e corpo e performance, na perspectiva dos estudos culturais. É crítica de dança na imprensa portuguesa.

sa, que conheceu no modernismo um dos seus mais consistentes impulsos teve, como base, a ideia de recriar para palco uma dança de expressão nacional inspirada em motivos das danças folclóricas – essas sim, bem enraizadas no tecido social. Na Europa, a dança teatral derivava da mutação dos sofisticados códigos corporais de ritos aristocráticos, que as danças de corte francesa e italiana do século XVII aprimoraram. Nesta trajectória, uma prática social transformava-se em linguagem de representação teatral, a exigir uma profissionalização, assente na progressiva distanciação técnica, estética, funcional e social entre praticante e observador.

É nesta linhagem que, mais tarde, se inscreverá a irrupção do "popular" no bailado clássico novecentista do velho continente. Reflectindo a ideia de nação que vinha ocupando o pensamento europeu no século XIX, a valorização identitária da cultura popular revia-se na omnipresença, em bailados românticos ou clássicos, como *Giselle* (1841) ou *Lago dos Cisnes* (1895), de versões estilizadas de danças populares centro-europeias.

A génese modernista da dança teatral portuguesa correspondeu, portanto, à reformulação, nos termos e circunstâncias do país, de uma vaga de fundo anterior que marcava o pensamento e as artes. É objectivo deste texto traçar um itinerário crítico dos cruzamentos entre o folclore e a dança teatral portuguesa, perspectivando-a como um barómetro de processos colectivos e das suas reverberações em representações da portugalidade na dança actual.

A génese modernista de uma dança teatral de expressão portuguesa

A invenção de uma dança nacional teve como mito propulsor o prestígio, junto das vanguardas modernistas, da inovação plástica, coreográfica e musical que os *Ballets Russes* de Diaghilev (1909-1929), então expatriados em Paris, incutiam à sua etnicidade eslava.

O entusiástico manifesto de apoio à trouppe russa, publicado por Almada Negreiros (1893-1970) na revista *Portugal Futurista*, em 1917, pouco antes da sua passagem por Lisboa, terá sido, até, o primeiro e o único no século XX a tomar como tema a companhia de Diaghilev (Serra, 2012). Estão documentadas as primeiras incursões diletantes nos domínios da dança de Almada Negreiros (1893-1979), Luís Reis Santos (1898-1967) ou Raul Lino (1879-1974). Este assim recordava a influência dos russos na idealização de uma dança portuguesa:

> quando a Companhia de Diaghilev veio a Lisboa, organizámos em nosso modesto terceiro andar uma demonstração de bailaricos portugueses e uma pequena exposição de trajos populares, numa tarde dedicada a Leonide Massine, à Lupokova e a outras figuras do Bailado

Russo. Isso deu então bastante escândalo em Lisboa e foi tido como grande atrevimento nosso, pelos bons burgueses da cidade! (Lino 1970, 11).

Mas deveu-se a Francis Graça (1902-1980) um bailarino autodidacta, que cursara música no Conservatório e dança clássica em aulas particulares com uma professora russa em Lisboa (de que se precisou de libertar para interpretar as danças portuguesas), e buscava, num posicionamento algo duncaniano, inspiração para dançar na pintura e na escultura, a mais consistente persecução desse desígnio (Roubaud 2010).

Entretanto, António Ferro (1895-1956) – protagonista dos alvores modernistas, tornara-se o mentor de Francis desde a sua primeira controversa apresentação pública (Teatro Novo, 1925) - tinha os *Ballets Russes* como tema obsessivo desde a juventude. Mas só em 1924 os fundamentos para essa dança nacional seriam esboçados pelo jornalista cultural Manuel de Sousa Pinto (1880-1934): "Há uma maneira bem portuguesa de dançar que deveríamos aprofundar estilizar e desenvolver", "devemos promover este diário bailado russo das ruas esburacadas do Tejo" (Pinto 1924, 273).

A reinterpretação patriótica do ideário da companhia de Diaghilev confluía, não sem algum equívoco, com a onda nacionalista acirrada, no contexto português, pelas feridas colectivas decorrentes do "grito do Ipiranga" brasileiro (1922), do ultimato britânico (1890), da queda da monarquia (1910) e subsequentes convulsões republicanas.

Os modernistas conjecturavam um devir para a nação, e ser nacionalista era também "ser moderno". Ao rebelar-se contra o cânone novecentista a dança euro-americana perspectiva-se – tal como o cinema – como alegoria de modernidade e futuro.

Depois da escandalosa estreia em 1925, a ascensão artística de Francis nos anos 20-30 dividia-se entre a Revista e recitais de pendor mais erudito. Desde logo, acompanhado pelo seu amigo e cúmplice artístico Frederico de Freitas, começam a experimentar, ainda com a memória dos *Ballets Russes* presente, teatralizar dança e música do folclore português. Ferro depressa se associará ao êxito popular de Francis propondo-o, premonitoriamente, como "precursor dos bailados portugueses" (*Diário de Notícias*, 2/08/1929), numa parceria a evocar, amiúde, a dupla Diaghilev-Nijinsky.

Em 1931, estreava-se com um sucesso a que não seria estranha a participação de Francis, o primeiro sonofilme português (*A Severa*, Leitão de Barros). Neste seu único registo filmado dançava um heterodoxo fandango adaptado para o cinema, dando-nos conta do *modus operandi* enquanto recriador do folclore e bailarino autodidacta.

Ferro, designado director do Secretariado de Propaganda Nacional/SPN (1933), rapidamente promoverá internacionalmente este promissor embrião, integrando as danças portuguesas de Francis em comitivas diplomáticas ao estrangeiro que visavam difundir o recém-implantado Estado Novo e a nova imagem de um Portugal, moderno mas reaportuguesado, regenerado pela Política do Espírito.

Perante a escassez de filmes ou outra iconografia que permita caracterizar estas coreografias, além das partituras musicais que subsistem, o que se escrevia sobre oassunto ajuda-nos a entender como seria essa dança. Em França, a imprensa realçava a originalidade, vitalidade do modo de saltitar dos nossos intérpretes (classificando-a como "uma técnica própria"), o sabor popular, o bom gosto plástico e musical, a combinar modernidade, erudição e folclore. E relembravam-se, a propósito, os *Ballets Russes* (Santos 1999).

Menos conhecidas são as largas temporadas de Francis no Brasil nos anos 30-40, onde chegou a ter bastante sucesso, ou as suas conexões ao modernismo brasileiro que exaltava, também, uma brasilidade erudita e moderna como base para uma "dança brasileira" (Roubaud 2014). Certo é que, nesses períodos, Francis, chega a criar suites de danças para compositores brasileiros, que apresentará no regresso a Portugal (Teatro da Trindade, 1939). Trata-se de uma via que Francis esboça, mas nunca desenvolverá: uma dança derivada de um contexto lusófono que, não sendo exclusivamente nacional, se desviava, de certa forma, da hegemonia da dança euro-americana. Aspecto que importa desde já sublinhar, por este se ter mantido até hoje um território criativo lacunar.

Apesar de não se lhe encontrar um pensamento artístico ou ideológico articulado, algo da vaga nacionalista em curso deverá ter contaminado a arte de Francis. Senão, a rotulagem impunha-se do exterior: em 30/11/1935 a revista *Bandarra* publicava um texto significativamente intitulado "O nacionalismo na arte de Francis".

Entre o Verde-Gaio e os "ranchos": miniaturas de um Portugal inventado

Quando, com verbas remanescentes da Exposição do Mundo Português, no âmbito do SPN, são fundados, em 1940, os Bailados Portugueses Verde-Gaio, a iniciativa incorporava, portanto, um movimento moderno-nacionalista e motivações individuais anteriores, de que Ferro e o Estado Novo se vão apropriar (Roubaud 2010).

Tendo em Ferro o ideólogo, tanto Francis, o operacional no terreno, como Frederico de Freitas, o versátil compositor, próximo e assíduo colaborador da Companhia, moviam-se fluentemente entre os territórios da música e da dança popular e erudita.

Ao Verde-Gaio corresponderia, porém, a "valência culta" dessa dança nacional, patente num repertório de pendor historicista e ruralista. Reiterada pela componente plástica e musical, esta dança híbrida, a combinar o ballet, expressionismo, mímica, e estilização de padrões coreográficos do folclore, servia, a um tempo, a impreparação do elenco e a invenção de "um estilo português" (Roubaud 2010). Uma outra valência, mais popular, competiria aos "ranchos folclóricos". O seu surgimento em Portugal, referenciado na segunda metade do século XIX, seria institucionalizado a partir da dé-

cada de 1930, sob a chancela do Estado Novo e da Federação Nacional para a Alegria no Trabalho/FNAT (Castelo-Branco 2010).

Com o afastamento de Francis Graça e um António Ferro também em fim de ciclo, o Verde-Gaio tem, no bailado *Nazaré* (1948), o seu derradeiro estertor nacionalista. A deriva programática ocorrida sob as orientações baléticas de Gugielmo Morresi (1947), e expressionistas, de Ivo Cramer (1948), não lograram definir novas direcções. Ainda assim a Companhia sobreviveu, a custo, como corpo de baile em espectáculos de ópera.

Os ranchos, por seu turno, seguiam um itinerário paralelo. A FNAT inclui-los-á nos seus espectáculos para trabalhadores, e, a partir nos anos 50, os "festivais de folclore" assegurarão a sua continuidade. Convocados - tal como o Verde-Gaio - para eventos políticos ou diplomáticos, serviriam como instrumento de propaganda e reabilitação da imagem interna e externa do país, conseguindo forte impacto local, nacional e diaspórico (Castelo-Branco 2010).

A partir da década de 1960, o cisma entre a via "erudita" e "popular" da dança acentua-se – esta última, note-se, progressivamente teatralizada e distanciada dos seus contextos e propósitos sociais - sinalizando o quanto a auto-representação do regime fundeava numa semi-confessa segregação classista, distinguindo o que considerava "alta cultura" das expressões populares que ao mesmo tempo enaltecia.

Além do Verde-Gaio, em 1946 Margarida de Abreu (1915-2006) funda o Círculo de Iniciação Coreográfica/CIC. O Manifesto então publicado era claro quanto à linha programática: colmatar a lacuna relativa à dança académica em Portugal. Em 1960, Abreu é convidada a remodelar o Verde-Gaio, actividade que manteve até 1978. Ocasionalmente estrearam peças que pareciam querer fazer jus à matriz fundacional da Companhia, como *Dança da Bandurra* (1973; música regional de Santos Pinto).

Entretanto, congregando iniciativas e vontades dispersas, exteriores à alçada do Estado, a Fundação Calouste Gulbenkian/FCG ofereceria, em 1965, as condições para a formação do Grupo Gulbenkian de Bailado/Ballet Gulbenkian (BG). Um sobrevoo sobre o repertório da Companhia que seria, até à sua extinção (2005), sobretudo durante os anos 70-80, fundamental na promoção das linguagens modernas e contemporâneas da dança em Portugal, revela-se virtualmente omisso relativamente às aproximações entre dança teatral e folclore.

Antes do 25 de Abril, registam-se ainda, nos anos 50-60, as breves e pouco conhecidas incursões independentes da dupla Fernando Lima (1928-2005) / Águeda Sena (n. 1927) no Teatro de Revista e no efémero Grupo de Bailados Portugueses Fernando Lima que parecem rememorar a trajectória de Francis e do Verde-Gaio.

Entre um Verde-Gaio agonizante e o folclore deslocalizado pelos ranchos, fosse ao vivo ou mediado pela TV, até à Revolução dos Cravos, a visão veiculada do património coreográfico era a do país que víamos dançar, folcloricamente aprumado, nas fas-

tidiosas tardes de domingo na TV a preto-e-branco, no ocaso do regime, no programa *Danças e Cantares*, sob a locução aristocrática do poeta Pedro Homem de Mello. Esta dança era só na aparência social ou popular. Sem uma etnografia a sustentá-la subjazia, a este repertório reconstruído e cristalizado, um povo idealizado e uma relação de poder, muito mais próxima de um formato teatral, já que a conexão entre intérprete e espectador era assimétrica, não participada e higienizada.

Ecos dos diletantes alvores modernistas da dança teatral portuguesa, e, sobretudo, do estigma ideológico do Verde-Gaio e dos "ranchos", haveriam de perdurar para além da Revolução de Abril. Quanto aos "ranchos" mantiveram-se, assinala Holton (2005), mesmo quando o novo Portugal democrático, supostamente reconciliado consigo próprio, se aperaltava para a europa. Contudo, apesar de virtualmente excluídos de grandes eventos culturais (como a Lisboa-94) o número de ranchos aumentaria significativamente no pós-revolução. Seguiram circuitos próprios, entrosados nas práticas das classes mais baixas, rurais ou das periferias urbanas, reforçando pertenças identitárias e redes de sociabilidade no país na diáspora.

Este mecanismo dissociativo estender-se-ia - algo pavlovianamente, como veremos – à relação da dança teatral com o folclore nacional no pós-25 de Abril.

E depois dos cravos: cultura popular e folclore na dança contemporânea portuguesa

Depois da Revolução, os rumos da dança teatral portuguesa seriam, além do BG, marcados pela fundação, pelo Estado, da Companhia Nacional de Bailado/CNB (1977). O seu objectivo seria de ocupar o inexistente espaço de apresentação do repertório académico-clássico e erudito, feito em Portugal, e recuperar o passo relativamente a um género que simbolizava, no Ocidente desenvolvido, a matriz "civilizacional" da dança teatral (Roubaud 2012). Numa outra vertente, o serviço ACARTE (Centro de Arte Moderna / FCG) foi, a partir de 1985, o grande dinamizador da abertura aos criadores e público português das novas tendências pós-modernas e da dança-teatro euro-americanas.

É nesta conjuntura e década que surge o fenómeno artístico-sociológico designado "nova dança portuguesa"/NDP. Nos anos seguintes a dança torna-se um verdadeiro barómetro, imagético e não-verbal, do imaginário nacional em transformação, num Portugal a querer sintonizar-se com a contemporaneidade no mundo globalizado (Roubaud 2004, 2006). Esta geração já circulou livremente além-fronteiras e pode assimilar e recriar performativamente esse conjunto de experiências. A Europália/Portugal (Bélgica, 1991), a sua rampa de lançamento internacional, acolheu-a com agrado e surpresa numa Europa que pouco ou nada sabia sobre o que de "contemporâneo" se fazia neste país esquecido a sul.

Predominavam, numa NDP orientada a "norte e a ocidente", temáticas como a urbanidade e psicossociologia da vida contemporânea (Roubaud 2012). Mas emergiam também alusões a uma certa portugalidade isolada, espartilhada entre apelos contrários, a deixar-se contaminar pelos chamamentos do progresso. Ou seja, a par, ou sob uma problemática contemporânea, residia todo um debate identitário. À NDP não correspondia um estilo, mas sim experimentações estéticas e conceptuais muito diversificadas, que não se isentavam de certo posicionamento político, afirmando-se à margem – senão em contracorrente – das companhias instituídas.

Esta relativa autonomia face a ditames políticos e institucionais reforça a pertinência de se interrogarem as relações entre dança contemporânea e cultura expressiva popular.

Para isso, levámos a cabo um levantamento e análise das criações dos principais coreógrafos portugueses (Roubaud 2004, 2006, 2012). Desse mapeamento surgiu, desde logo, uma primeira evidência: a quase inexistência, até ao início dos anos 2000, destas ligações, e a progressiva inflexão da tendência nos últimos dez anos – a coincidir (e, note-se, esta é uma hipótese de trabalho), com o início da crise social e económica em que Portugal mergulhou no virar do milénio.

A primeira ocorrência deu-se com Olga Roriz. Figura fundamental na renovação da dança nos anos 1980, estreia, em 1985, *Terra do Norte*: inspirou-se no folclore nortenho e tinha, como banda sonora, recolhas minhotas e transmontanas (1971 e 1972) do etnomusicólogo Michel Giacometti (1929-1990), que escreveria, aliás, uma nota sobre a música no programa do espectáculo. Pelas conotações ideológicas e políticas do investigador corso, proscrito pelo anterior regime, ter sido esta a primeira incursão da dança portuguesa no universo do folclore no pós-revolução é bastante significativo.

Nos anos seguintes - período correspondente à afirmação da NDP - observa-se um estridente vazio. Não que, como referimos, representações da portugalidade estivessem ausentes; caracterizava essas brevíssimas alusões à cultura popular ou folclore a índole crítica, irónica ou desconstrutiva. Notámos outro facto curioso: a discreta mas expressiva presença de um temário historicista: disso seriam exemplo, entre outros, *Rei no Exílio* (1990) ou *Dom São Sebastião* (1996), de Francisco Camacho, ou *Ilha dos Amores* (1991) e *Ensinança de bem Cavalgar em toda a Sela* (1993) de Rui Nunes. E, mais recentemente, no campo da produção institucional (CNB), *Pedro e Inês* (Olga Roriz, 2003) e *Perda Preciosa. Dom Sebastião Morreu* (Rui Lopes Graça, 2012). Se este temário revela - como um eterno retorno do recalcado – uma inopinada linha de continuidade entre dança contemporânea portuguesa e tópicos do Verde-Gaio é imensamente revelador a peça de Lopes Graça abrir, precisamente, com imagens de dança folclórica em claríssima alusão à Companhia de António Ferro e Francis Graça.

De qualquer modo, o mais relevante a extrair deste sobrevoo é, precisamente, a aparente denegação do património expressivo popular enquanto território criativo, que

parece extrapolar a relação traumática, identificado por Holton (2005), de sectores da sociedade portuguesa com o folclore no pós-25 de Abril.

Voltemos à linha cronológica. O primeiro indício da inflexão, depois do pioneirismo de *Terra do Norte*, surge em *Canto Luso* (CNB, Rui Lopes Graça, 1997), coreografia inscrita num universo expressivo de matriz lusófona, a partir de música tradicional, fados, mornas e chorinhos.

A partir da primeira década do seculo XXI observa-se a gradual densificação destas aproximações. Clara Andermatt realiza um primeiro ensaio em *Reviravolta* (2009) com o Grupo de Etnografia e Folclore da Academia de Coimbra; e, em *Vira com a Vida* (2012), com o Grupo Folclórico da Casa do Povo de Serzedelo, transforma padrões coreográficos tradicionais com os próprios bailadores. Mas, em *Fica no Singelo* (2013) junta bailarinos profissionais a instrumentista e bailadores oriundos da música e dança populares e a liberdade criativa levanta voo. Revisita-se, por exemplo, um fandango, dançado sobre os joelhos, subtraindo-o do virtuosismo mais óbvio (o movimento das pernas, o sapateado) convocando, ainda, outras alusões, a desafiar hétero-normatividades fincadas num imaginário da masculinidade ribatejana. A ideia de trabalhar com danças tradicionais germinara dos míticos "vinis" (de capa de sarapilheira!) das recolhas de Giacometti dos anos 60-70 e dos seus célebres documentários *O Povo que Canta* (RTP, 1970-74).

Também Filipa Francisco enveredaria por trilhos similares. *A Viagem* é um projecto *site specific* que desenvolve, desde 2011, moldando-se às propostas criativas dos bailadores dos ranchos e populações locais. Noutra vertente, em *Caruma* (2007), *Vale* (2009) ou *A Lã e a Neve* (2012), Madalena Victorino tem coordenado peças com comunidades locais mais focadas, embora, num certo arquétipo da(s) cultura(s) tradicional(/ais) portuguesas do que nas danças patrimoniais. Vera Mantero, coreógrafa distante destes universos, teve um primeiro cruzamento performativo, com sons e imagens de documentários de Giacometti, em *Os serrenhos do Caldeirão*, exercícios em antropologia ficcional (2013).

Entre o terreiro e o palco: considerações finais

Não sendo objecto do presente texto aprofundar os distintos *modus operandi* através dos quais, consoante o seu tempo e lugar específicos, cada coreografia constrói uma relação com o universo do folclore, este mapeamento sugere existir, nas conexões entre a dança teatral portuguesa e a cultura expressiva popular, um microcosmos dos processos identitários do país.

O Estado Novo deixou uma marca indelével no património teatral e folclórico, posicionando os ranchos como "um dos resultados mais tangíveis do processo da folclo-

rização, um dos fenómenos culturais que caracterizou o século XX português" (Castelo-Branco 2010, 1097).

Na rota pouco frequentada das relações entre terreiro e palco no pós-25 de Abril, no âmbito da dança institucional ou da NDP, parece persistir um insidioso estigma dissociativo de índole classista; os automatismos colectivos de repúdio a toda a conotação ao anterior regime não serão suficientes para o fundamentar. Este espaço em branco configura, porventura, mecanismos sociais mais profundos: um distanciamento face aos padrões culturais de expressividade corporal das classes subalternizadas (grupos sociais muito dependentes do trabalho braçal, como campesinato, operariado, ou os povos ditos primitivos), contrapostos, enquanto alteridade (num misto de atracção/repulsa, indutor de temor, hilaridade, nojo, desprezo ou desejo), ao processo civilizacional representado pelas classes hegemónicas (Vasconcelos 2003; Featherstone 1992).

Curiosamente, não se observou um fenómeno idêntico nas relações entre música e cultura popular no pós-25 de Abril. A componente ideológica subjacente às pesquisas de Giacometti e a Lopes Graça, bem como a valorização de elementos etnográficos na música de intervenção pós-revolucionária (e de outros ícones populares) terão propiciado essa receptividade circunstancial para com a "cultura expressiva do povo". As práticas musicais, eventualmente mais dissociáveis, comparativamente à dança, de uma corporealidade, justificarão acentuar-se a ausência do "corpo popular" recenseada nas coreografias. Por outro lado, as recolhas de Giacometti pouco se debruçaram sobre o repertório coreográfico, o que não terá contribuído para isentar de outras conotações, e caucionar os acercamentos "contemporâneos" ao folclore pelas novas gerações da dança – que, paradoxalmente, são emanação de um país libertado, do clamor por uma "democracia do corpo" e uma nova ordem social.

Há, obviamente, uma galáxia a separar as diversas vias pelas quais a dança actual parece (re)encontrar a cultura expressiva popular, da do país que dançava no programa *Danças e Cantares* de Pedro Homem de Mello; mas, apesar da recente redescoberta do etnógrafo corso, não será, também, a dança do país profundo que se revelava na série televisiva *Povo que Canta* (tão comoventemente desafinado!) através das puristas recolhas etnográficas que, no dealbar dos anos 1970, antevendo um tempo novo, procuravam um desígnio militante na sociologia cinematográfica de Giacometti e Alfredo Tropa.

No seu modo de operar, pelo interior e não pela forma, num interstício entre o "popular" e o "contemporâneo", esta dança, finalmente desenredada de sombras fantasmáticas, ensaia os trilhos minados que medeiam o "social" e o "teatral", projecta noutro tempo e patamar de sentido práticas expressivas do quotidiano e das tradições. Reactualiza-se, nesse sentido, uma função social para a dança popular.

Não podemos deixar de registar, a este propósito, o sucesso ímpar de *Fica no Singelo* junto do público: sessões esgotadas e impressionantes reacções de comoção, a

contrastar com a habitualmente circunspecta e restrita audiência da dança contemporânea portuguesa. Verificam-se hoje, também, situações antes impensáveis: há coreógrafos ou bailarinos a chegar à dança teatral tendo como *background* experiência em ranchos folclóricos ou nas danças sociais.

Antecedendo a dança em alguns anos, o fado seguiu uma trajectória idêntica e partilha com estas novas coreografias de "expressão portuguesa" as potencialidades e debates que assomam o marketing da portugalidade e da lusofonia. Persiste ainda, nesta campo, uma relação por resolver (ou explorar): o das aproximações criativas entre a(s) dança(s) dos países de língua portuguesa (Roubaud 2012).

Algumas das peças que aqui referimos consubstanciam alguns dos momentos mais felizes da dança portuguesa dos últimos anos: o enlace com as expressões patrimoniais é um estado de júbilo, um imenso exercício de liberdade. Como se, fracassado o império e defraudado o sonho europeu, nos anunciassem um Portugal finalmente capaz de olhar para si próprio.

Referências bibliográficas

Castelo-Branco, Salwa (dir.). 2010. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores.

Featherstone, Mike. 1992. "Postmodernism and the aesthetization of everyday life". In *Modernity and Identity*, organizado por Scott Lash e Jonathan Friedman, 265-290. Oxford: Blackwell.

Holton, Kimberly da Costa. 2005. *Performing Folklore.´Ranchos Folclóricos´ from Lisbon to Newark*. Bloomington: University of Indiana Press.

Lino, Raul. 1970. *Catálogo da Exposição Retrospectiva*. Lisboa: F.C.Gulbenkian.

Pinto, Manoel Sousa. 1924. *Danças e Bailados*. Lisboa: Portugália.

Roubaud, Luísa. 2014. "Moderno Lusófono: esquissos modernistas para uma dança luso-tropical". In *O Corpo Que Dança*. São Salvador: AssociaçãoNacional de Pesquisadores em Dança.

Roubaud, Luísa. 2012. "Crioulo em Branco. Nova Dança Portuguesa e Pós-Colonialidade". In *Itinerâncias. Percursos e Representações da Pós-colonialidade*, editado por Elena Brugioni et al., 163-218. Braga: EditoraHúmus/CEHUM.

Roubaud, Luísa. 2010. "Corpos e Anticorpos dos Bailados Verde-Gaio". In *Dançar para a República*, editado por Daniel Tércio, 185-234. Lisboa: Caminho.

Roubaud, Luísa. 2006. "Complementarities, Paradoxes and Tensions: Contemporary Dance in Portugal". In 4th Hawaii International Conference on Arts and Humanities, 5310-5316. Honolulu: .I.C.A.H. DVD.

Roubaud, Luísa. 2004. "A Dança Independente em Portugal: Imaginários do Corpo". *Estudos de Dança* 7/8:99-117.

Vasconcelos, João. 2003. "O Povo enquanto Líbido no Folclorismo Poético de Pedro Homem de Melo (1904-1984). In *Vozes do Povo*, organizado por Salwa Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco, 461-481. Lisboa: Celta.

Elementos do folclore búlgaro na *Pequena Suíte* para violino solo de Marin Goleminov

Maria Grigorova Georgieva[154]
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
michka07@hotmail.com

Abstract: This work highlights the presence of elements from the Bulgarian folklore in the *Petite Suite* for solo violin by Marin Goleminov. It shows in what manner the typical characteristics of Bulgarian folk music such as vocal dissonance, irregular beats, the sonority of the Gadulka and the specificities of the music from the regions of Shopsko and Rodopi, served as inspiration for building the masterpiece in many aspects, including interpretational expressiveness and violinistic virtuosity. Finally, it analyses each of the suite movements and identifies its various folkloric elements.

Palavras-chave: folclore búlgaro; solo violino, Gadulka, compassos irregulares

Aspectos históricos

O folclore búlgaro se desenvolveu a partir da junção das características culturais dos três grupos étnicos presentes na formação da Bulgária: os Trácios, os Eslavos e os

[154] Formada pela Escola Nacional de Música de Plovdiv e Academia Musical Nacional de Sofia, Bulgária Integrou diversas orquestras na Bulgária e no Brasil. Ocupou o cargo de spalla e atuou como solista. Como intérprete de música de câmara desde 2005 realiza o projeto "História da Sonata". Como pesquisadora direciona seu trabalho aos assuntos da vida musical na região do Amazonas. Em 2013 o projeto da sua equipe sobre música de Beiradão do Amazonas foi premiado pela FUNARTE, Prêmio de Música Brasileira.

Búlgaros. Executar música não era uma profissão, mas uma experiência integrada com outras atividades cotidianas. A temática e as personagens da música folclórica eram extraídas diretamente da realidade, transmitindo as alegrias, as tristezas, as esperanças e os anseios do povo búlgaro. Mudanças históricas e sociais como a conversão ao Cristianismo ou o longo período de domínio do Império Otomano ficaram refletidos no conteúdo musical, textual e na expressividade da musica folclórica búlgara.

Características especificas da música folclórica búlgara

Os diversos fatores históricos, sociais e geográficos presentes na formação do folclore musical búlgaro contribuem de forma marcante para sua originalidade que se revela em vários aspectos:

- Variedade estilística de acordo com a região geográfica;
- Compassos irregulares ou ausência de métrica;
- Rica ornamentação melódica;
- Presença de dissonâncias;
- Variedade de modos -- pentatônico, diatônico, modos antigos e orientais;
- Instrumentos típicos utilizados como solista ou na função de acompanhamento conforme a ocasião a que se destina a música;
- Improvisação instrumental e vocal.

Na *Pequena Suíte* para solo violino, Marin Goleminov utiliza como fonte de inspiração na construção da sua obra diversos elementos folclóricos como as características típicas da música de duas regiões, Rodopi e Shopsko, a dissonância vocal, os compassos irregulares e a sonoridade do instrumento típico Gadulka.

Especificidades da música folclórica nas regiões Rodópi e Shopsko

A divisão da música folclórica por regiões, reflete as características específicas dos povos que vivem nas distintas regiões geográficas do território búlgaro. Esta divisão não separa, mas distingue e valoriza os costumes e a cultura musical do povo de cada uma das sete regiões que fazem parte da Bulgária: Dobridja, Trakia, Rodopi, Pirin, Strandja, Sverniachki e Shopsko.

Na *Pequena Suíte* para solo violino, Marin Goleminov utiliza elementos característicos da música folclórica búlgara de duas regiões, Rodopi e Shopsko.

Rodopi

A montanha Rodopi está situada na região centro-norte da Bulgária. A música de seu povo reflete o contato próximo com a natureza. É uma vida simples, tranqüila, sem pressa, livre das tensões da cidade grande, com paz interior e com o mundo em redor.

As canções de Rodopi têm andamentos lentos com caráter tranqüilo e linha melódica suave de âmbito melódico extenso e livremente ornamentada. Portamentos, grupetos, apojaturas, grupos de 8, 9 ou mais notas por tempo, embelezam a interpretação e a torna muito próxima da improvisação. O caráter de improviso vem também através da utilização da *bezmenzurna pesen*. Esta forma, típica de Rodopi, não tem um ritmo definido, ou uma pulsação rítmica clara e a melodia flui de modo livre, seguindo a lógica do seu próprio fraseado. (Exemplo de *bezmenzurna pesen* da região Rodopi: Valha Balkanska, canção Izlel e Delho Haudutin: https://www.youtube.com/watch?v=7l-JYq6bjHTQ).

As características típicas da música da região Rodópi estão presentes no 1º movimento da Suíte de Marin Goleminov .

Shopsko

Shopsko está situada na região leste, próximo da capital Sofia. O povo dessa região se destaca de outros grupos regionais por sua personalidade. O shop, como é chamado o nativo do Shopsko, é reconhecido por seu senso de humor, espirito criativo, temperamento inquieto e comportamento agitado. Cria e interpreta sua música, de acordo com estas qualidades. Um exemplo típico desta região é a canção a duas vozes na qual são enfatizados os intervalos dissonantes de segundas. Estas canções são normalmente executadas por mulheres. O timbre da voz feminina desta região é forte, claro e até estridente. A melodia principal tem um âmbito melódico limitado, o desenho melódico é fragmentado e as frases curtas terminam de repente ou com pequenos gritos ascendentes num intervalo dissonante. A melodia principal é acompanhada por uma segunda voz estática que busca manter sempre a dissonância do intervalo de segunda. Outro elemento marcante é o tresene, uma técnica vocal incomum aplicada pelas cantoras. Consiste em uma vibração rápida, diferente do vibrato da voz, que separa um mesmo tom em vários segmentos (Exemplo de canto dissonante: Shopski pripiavki. Ensemble Nacional de Música Folclórica "Filip Kutev": https://www.youtube.com/watch?v=fxivfwKUunw).

Marin Goleminov utiliza a dissonância e o fraseado da canção de região Shopsko no terceiro movimento da *Pequena Suíte*.

O temperamento inquieto e a criatividade estão presentes nos passos rápidos e miúdos das danças do Shopsko bem como nos andamentos agitados e no virtuosismo

da música instrumental (Exemplo de dança, instrumentos e canto da região Shopsko: Shopska suita, Ensemble Nacional de Música Folclórica "Filip Kutev": https://www.youtube.com/watch?v=jT5s-kyMCfY).

Essas caraterísticas são apresentadas no tema principal do 2º movimento da Suíte.

Compassos irregulares

A presença marcante dos compassos irregulares na música folclórica búlgara é uma das características que diferencia a tradição musical da Bulgária dos demais países europeus. Compassos do tipo 5/8, 5/16, 7/8, 7/16, 8/8, 9/8, 11/8 e suas combinações mais complexas são encontrados em todo território búlgaro tanto na música instrumental quanto na vocal (Exemplo de compassos irregulares: Canção Dilmano Dilbero, Ensemble Nacional de Música Folclórica "Filip Kutev": https://www.youtube.com/watch?v=Rt5F4TJcBlY).

Seguem exemplos dos mais populares danças e canções do folclore búlgaro e seus compassos correspondentes:

- Paiduchko horo 5/8, 5/16 (2+3)
- Rachenitza 7/8, 7/16 (2+2+3)
- Daichovo horo 9/8, 9/16 (2+2+2+3)
- Eleno mome 7/8 (2+2+3)
- Makedonsko devoiche 8/8 (3+2+3)
- Polegnala e Todora 11/8 (2+2+3+2+2)
- Dilmano Dilbero 8/8+11/8 (2+3+3) +(2+3+3+3)

No livro *Os ritmos principais da música popular búlgara* (1913), o compositor e pesquisador búlgaro Dobri Hristov analisa e explica os compassos irregulares pela primeira vez. Através desse trabalho, os compassos irregulares, até então pouco conhecidos, entraram na teoria musical européia. Bela Bartok utiliza com frequência compassos irregulares nas suas obras e os nomeia como "compassos búlgaros", reconhecendo a influência do folclore búlgaro nas suas composições.

Os compassos 5/8 ,7/8, 8/8, 9/8 estão presentes na seção *Piu mosso* do 3º movimento da Suíte para solo violino.

Instrumentos típicos. Gadulka

Há uma grande diversidade de instrumentos musicais típicos utilizados no folclore búlgaro. São empregados como instrumentos solistas, em conjuntos ou para acompanhamento de música vocal. Os mais conhecidos são Gadulka, Gaida, Kaval, Tambura e Tapan.

Na *Pequena Suíte* a imitação do timbre do instrumento de cordas Gadulka é ouvida em três dos quatros movimentos da obra.

A forma da Gadulka é semelhante a uma pêra cortada verticalmente. Pode ter 3 ou 4 cordas principais e várias cordas de ressonância. O arco é curvo, feito de madeira e crina de cavalo. Ao tocar, o instrumentista posiciona seu instrumento na cintura e em vez de pressionar as cordas ao espelho com dedos usa as unhas para efetuar o som. O timbre, comparado com a sonoridade do violino, é mais escuro, parecido com o som de harmônicos ou *sul ponticcelo*. O instrumento tem grande flexibilidade e possibilidades técnicas que permite sua utilização como instrumento solo e em conjuntos instrumentais além de acompanhar com freqüência a música vocal (exemplo de instrumento Gadulka. Orquestra Folclorica do Rádio Sofia: https://www.voobys.com/watch?v=eu-AtF3wgPok).

Marin Goleminov

O folclore búlgaro se tornou uma fonte de inspiração para os primeiros compositores eruditos búlgaros na etapa de formação de uma identidade musical búlgara e por longo tempo serviu como guia no processo de afirmação e reconhecimento da música erudita búlgara.

Marin Goleminov (1908-2000), autor da *Pequena Suíte* para Solo violino, foi compositor, pedagogo, regente e crítico de música. Ele é considerado um dos maiores nomes da cultura musical búlgara. Iniciou sua formação musical na Academia Nacional de Música, Sofia, Bulgária, onde estudou violino, música de câmara e disciplinas teóricas. Formou-se na área de composição e regência na Escola superior de música, danças e arte dramática Cantorium em Paris, e mais tarde especializou-se em composição em Munique na Alemanha. Foi membro da Associação dos Compositores Búlgaros, Reitor da Academia Nacional de Música, Regente Titular da Opera Nacional da Bulgária, Cavaleiro da Ordem da Arte e Letras do Ministério da Cultura da França e vencedor do prêmio europeu Herder, dedicado a investigação da arte e cultura da Europa Central e Sudeste da Europa.

Compositor fecundo de idéias inovadoras e inesgotáveis, Marin Goleminov pertence à chamada segunda geração de compositores búlgaros, cuja principal preocupação era encontrar a ponte entre o estilo nacional búlgaro e a linguagem musical européia. Sua herança musical inclui obras de vários gêneros entre sinfonias, óperas, balés, concertos instrumentais, obras vocais e música de câmara. Em todas elas predomina a mistura da tradição musical búlgara com as novas tendências composicionais que resultam em um estilo original e inovador. Na *Pequena Suíte*, essa tendência torna-se visível na combinação dos elementos extraídos do folclore com o moderno estilo virtuoso violinístico.

Pequena suíte de solo violino

A peça foi inicialmente escrita para solo viola e em 1952 transcrita para violino. Em seguida, tornou-se popular para ambos os instrumentos. A obra é estruturada em quatro movimentos, alterando andamentos lentos com rápidos, seguindo a lógica do gênero suíte, diferenciando cada uma das partes através de uma ou mais características do folclore búlgaro. Os nomes dos movimentos fazem analogia com a música programática.

I movimento
Balada - Moderato Mosso

Podemos encontrar a origem desse movimento nos recitativos épicos, comuns na tradição oral, que normalmente são acompanhados pelo instrumento Gadulka ou nas canções lentas da região Rodopi acompanhadas pelo instrumento Gaida. Os personagens comuns são as lendárias figuras mitológicas ou heróis que lutaram contra a escravidão no tempo do Império Otomano. Apesar da indicação de compasso 4/4 no início do movimento, o ritmo não tem pulsação clara mas não perde a fluidez melódica. Dessa maneira a Balada apresenta semelhança com a *bezmenzurna pesen* da região Rodopi, na qual a melodia, ricamente ornamentada é desenvolvida livremente, em forma de improvisação. Como exemplos dos ornamentos típicos podemos citar: os trinados encontrados no tema inicial (compassos 1-4); as apojaturas de tom conjunto inferior, normalmente no fim das frases (compasso 10 e últimos três compassos); quiálteras de 5 notas com linha melódica de grupeto, sempre começando com nota conjunto superior (compassos 19-21) ou figuras de 9 e 10 notas por tempo (compasso 26).

II movimento
Trava-língua. Allegreto

Dando esse nome para o segundo movimento de sua obra, Marin Goleminov faz analogia com os textos trava-línguas muito presentes na tradição oral búlgara. A peça é curta, com duração de apenas 1 minuto, mas de estrutura densa e caráter extremamente agitado, que nos lembra o espírito inquieto dos homens de Shopsko. Podemos imaginá-los no momento de um desafio, no meio de uma discussão ou uma briga. O tema principal em 2/4 (compassos 5-10), é semelhante à dança masculina Sitno majko horo, muito presente nesta região, que se caracteriza por seus passos rápidos e miúdos. A sonoridade e agilidade técnica requeridas na execução do tema principal e no seu desenvolvimento, lembram as peculiaridades sonoras e as possibilidades expressivas da Gadulka. Os intervalos dissonantes, um dos elementos típicos da música do Shopsko, são utilizados com freqüência, como nos compassos 38-41. Os acentos fortes que evidenciam os intervalos dissonantes lembram os gritos que os homens costumam dar

durante sua dança. O glissando nos últimos compassos do movimento pode ser comparado com a ornamentação vocal em que um salto ascendente finaliza a frase, um gesto muito cultivado no Shopsko.

III movimento
Lamento de uma moça. Lento

Este movimento, uma triste canção que conta os sofrimentos e as angústias de uma jovem menina, incorpora as características do fraseado e as dissonâncias da música vocal da região Shopsko: os compassos irregulares, a ornamentação melódica e os timbres de instrumentos folclóricos. Já nos primeiros oito compassos, o som dissonante entre a melodia e a segunda voz estática nos remete às canções do Shopsko em que as cantoras procuram a dissonância enfatizando o intervalo de segunda. As frases tipicamente curtas são contidas em um âmbito melódico estreito e interrompidas por saltos que lembram os gritos peculiares das cantoras (compassos 9-12). Os compassos irregulares (5/8, 7/8, 8/8, 9/8) estão presentes na seção intermediaria indicada *Piu mosso*. Na seção seguinte, *Molto sostenuto e a placere*, o compositor acrescenta às variações dos compassos a variedade de sonoridades. Podemos ouvir, novamente, o som da Gadulka em frases de caráter vocal. No compasso 56 o movimento rápido em semicolcheias lembra o *tressene*, efeito vocal muito utilizado no Shopsko, em que a cantora divide rapidamente um mesmo som em vários segmentos. No desenvolvimento deste movimento surgem em vários momentos ornamentos como apojaturas, grupetos, grupos de 5 ou 6 notas por tempo.

IV movimento
Gadularska. Rondo

Como o nome indica, este movimento inclui elementos que imitam as técnicas, a flexibilidade e o timbre do instrumento Gadulka. A introdução (compasso 1-16) lembra o momento em que o gadular afina seu instrumento. Assim, ouvimos cordas soltas, glissandos, acentos, pizzicatos e os intervalos que correspondem à afinação mais comum das cordas da Gadulka, as notas lá3 – mi4 – lá4. O primeiro tema (compassos 18-35) é executado em acordes e cordas duplas, com acentos fortes e dinâmica predominante forte e fortíssimo. Podemos associar este trecho às danças folclóricas masculinas com passos firmes, pesados e rústicos com que os homens exibem e afirmam a masculinidade. Técnicas utilizadas com frequência por mestres da Gadulka são claramente identificadas nos compassos 36 a 64. A seção entre os compassos 36 a 43 exibe passagens rápidas que incluem todas as cordas e articulação variada com notas ligadas e separadas. A alteração rápida da corda solta com a corda ao lado, na qual é executada a linha melódica principal, é outra técnica típica presente na obra nos compassos 44 a 61. Nesse movimento também

podemos notar a presença de outros elementos já encontrados na Suíte em momentos anteriores, como a dissonância da música vocal do Shopsko na seção *Meno mosso, ma bem marcato* e a ornamentação melódica para a terminação de uma frase no compasso 124.

Conclusão

A proposta deste trabalho é divulgar a música erudita búlgara que tem como raiz a rica herança do folclore. Escolhi a *Pequena Suíte* para solo violino de Marin Goleminov por ser uma demonstração clara de como a combinação orgânica entre entoações, ritmos e personagens da tradição búlgara, aliadas a um estilo violinístico expressivo e virtuoso, resulta em uma obra original e complexa. Como intérprete, posso afirmar que um trabalho que busca compreender as fontes que inspiraram o autor e a origem do material utilizado oferece muito mais possibilidades interpretativas e maior intimidade com o conteúdo musical. Dessa forma, o resultado final implica uma satisfação muito maior no momento de executar, apresentar e desfrutar e a obra.

Referências bibliográficas

Borisova, Ana. 2012. "A Ornamentação da Canção Folclórica Búlgara e Seus Aspetos Pedagógicos". *Artigos Científicos da Universidade de Ruse*, Série 6.3, Livro 51.

Harizanov, Georgi. 2011. *As Características Modais na Música Folclórica Búlgara*". Tese de doutorado, Instituto de Pesquisa em Artes, Academia de Ciência da Bulgária.

Kracheva, Lili. 2000. *Breve História da Cultura Musical Búlgara*. Sofia: Editora Abagar.

Lipari, Blagomira Pascaleva. 2004. *The Influence of Bulgarian Folk Music on Petar Christoskov's Suites and Rhapsodies for Solo Violin*. DMA Essay, Louisiana State University,

Nelson, Lisa Marie. 2013. *Bulgarian Viola Repertoire: A Historical Perspective and Pedagogical Analysis*. Tese de doutorado, University of Illinois, Urbana-Champaign.

Stoianov, Dancho. 2014. *De Onde Vem a Herança dos Compassos Irregulares na Música Folclórica Búlgara?* Acessado dia 12.10.2014. www.dnes.bg/blogini/2014/.

Velikova, Pelagia e Svetla Minkova. 2008. "Canção Popular No Folclore Musical Búlgaro" *Artigos Científicos da Universidade de Ruse*, Série 5.2, Livro 47.

O movimento orfeónico em Portugal: o caso do Orfeão dos Trabalhadores e Artistas de Condeixa (1903-1929)

Maria Helena Milheiro[155]

Abstract: In 1903, Father João Antunes, having recently graduated from the University of Coimbra, founded a choir in Condeixa a Nova, which became a point of reference to the groups defining the orpheonic movement in Portugal over the first decades of the twentieth century. This movement, despite its impact, has only recently been subject to study in its entirety by the project at the University of Aveiro at INET-md, entitled "Music in between: the "orfeonismo" movement and choral singing in Portugal (1880--2013)". This study forms part of this research project and contributes to the knowledge on the role of choral singing in building a new model of society.

Palavras-chave: movimento orfeónico, Condeixa-a-Nova, João Antunes, Orfeão dos Trabalhadores e Artistas de Condeixa.

Orfeão dos Trabalhadores e Artistas de Condeixa

O Orfeão de Condeixa – Orfeão dos Trabalhadores e Artistas de Condeixa (1903-1929; 1941; 1956) foi fundado na vila de Condeixa-a-Nova, em 1903, pelo musicólogo conimbricense, Padre Dr. João Antunes (1863-1931). Teve como estreia o concerto que

[155] Maria Helena Milheiro possui as Licenciaturas em Professores de Educação Musical do Ensino Básico pela Escola Superior de Educação de Coimbra (2007) e em Ciências Musicais pela Universidade do Minho (2011) e o Mestrado em Musicologia pela Universidade de Aveiro (2013). Participou como bolseira no projeto "A Música no Meio: a performance coral no contexto do Orfeonismo".

teve lugar na Igreja Matriz de Condeixa-a-Nova, no ano de 1903, sendo este seguido de muitas outras apresentações públicas um pouco por todo o país, sobretudo nas cidades de Lisboa, Coimbra e Porto. Segundo Manuel Rodrigues dos Santos, o Orfeão de Condeixa obteve grande visibilidade:

> No primeiro quartel do século XX, ecoaram no país o nome e o canto do Orfeão de Condeixa e a fama do padre Dr. João Antunes, seu fundador e dirigente. Ele era ventilado nas colunas dos jornais e apreciado nas tertúlias de melómanos que o consideravam precursor da divulgação do canto coral ao nível das populações rurais, num processo em que essas populações eram, ao mesmo tempo, agentes e destinatários da mensagem artística (Santos 1990, 45).

Segundo o seu fundador, o padre João Antunes, a criação do orfeão surgiu a partir de uma conversa entre amigos:

> A música foi sempre a minha paixão. Em Coimbra, toquei na Tuna. Depois, desterrado para aqui (Condeixa), fazia, de vez em quando, com alguns amigos, alguns serões em que cada um tocava o que sabia. De uma vez veio-nos a ideia de orfeon. Lançámo-la; reunimos quem quis reunir-se-nos, fizemos os primeiros ensaios e chegou-se ao que somos agora. Mas à custa de muito trabalho! Calcule... A música que sei é pouca. Por isso não posso vencer, de momento, as grandes dificuldades de interpretação. Valem-me os ensaios sucessivos, primeiro em naipes separados e depois em conjunto. Por fim tudo se consegue. É o que me encanta... (João Antunes, *cit in* Santos 1990, 47-48).

Teve várias designações ao longo do tempo:

> A designação oficial da instituição foi, sucessivamente, "Orfeon Condeixense dos Artistas e Trabalhadores de Condeixa", "Orfeon de Condeixa – Escola Cantorum Santa Cecília" e "Associação de Instrução, Beneficência e Recreio" (Santos, 1990, 49).

A iniciativa de João Antunes teve impacte na imprensa da época que não só deu notícia das digressões do Orfeão como mobilizou públicos para as suas atuações. Aliás, é através das notícias e fotografias publicadas na imprensa que ficamos a saber que se tratou de um Orfeão masculino que reuniu adultos e crianças, trabalhadores rurais, operários e profissionais do Estado. Segundo Afonso Lopes Vieira, tratou-se de:

> Uma associação de que fazem parte operários do campo e das oficinas, proprietários, empregados de Comércio e do Estado, velhos de 70 anos e crianças de 12. O professor de instrução

primária de Condeixa encontra-se no orfeão, e canta com alguns dos seus discípulos. Dentro desta confraria desapareceram as castas, as diferenças de fortuna, as opiniões individuais; só o grupo vive, apenas o coro existe. É este o espírito dos orfeons e é esta, que eu saiba, a 1ª tentativa que no género se faz em Portugal (Vieira 1916).

Este carácter gregário tantas vezes sublinhado pela imprensa que fez a cobertura das suas atuações revela proximidades com as sociedades orfeónicas francesas oitocentistas estudadas por Jane Fulcher (cf. Fulcher 1979).

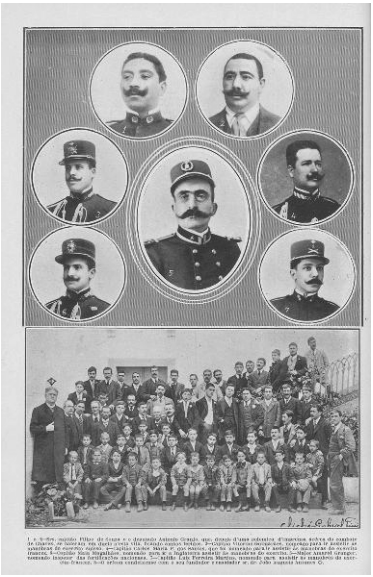


Fig. 1: "O orfeon condeixense com o seu fundador e ensaiador Sr. dr. João Augusto Antunes", da *Revista Ilustração Portuguesa*, Série II, Número 340, de 26 de Agosto de 1912.

Apesar de não possuir uma sede, o orfeão ensaiava regularmente, desde a casa do próprio João Antunes, até mesmo na Conservatória do Registo Predial de Condeixa-a--Nova onde trabalhava o maestro e fundador deste orfeão (Santos 1990).

Tinha como objetivos:

(...) cultivo do canto coral, desenho industrial e educação profissional em cursos noturnos, criação de uma biblioteca e arquivo musical, organização de exposições de manufa-

turas do concelho, auxílio a instituições de beneficência e a pobres, sócios ou não, residente no concelho, realização de festivais, audições, recitais, excursões e bailes (Santos, 1990: 49).

Como qualquer associação recreativa, este orfeão pretendia, através da música, mais especificamente do canto em coro, proporcionar aos seus integrantes um espaço de aprendizagem, não olhando a estratos sociais. Para isso, possuía três valências: instrução (musical e geral), beneficência e recreio.

Repertório e Programas

No que se refere ao repertório, o Orfeão interpretou obras das tradições escrita europeia e oral de matriz rural, como podemos ler nas palavras de Afonso Lopes Vieira a propósito da atuação no Teatro da República, em Lisboa, no dia 9 de Fevereiro de 1916:

> Vamos ouvir alguns trechos da grande música alemã e algumas canções tiradas do nosso tão característico, tão sentido e ainda tão desaproveitado folclore musical [...] Canções tradicionais, flores que rescendem ao perfume dos nossos campos, das nossas serras e das nossas praias, e nos trazem os ritmos das províncias aonde desabrocharam e de que elas são a alma expressiva e alada. Todas essas canções são velhas e autênticas, anteriores à influência das revistas e isentas de outras influências que tanto prejudicam o folclore musical. Algumas delas provêm da região de Coimbra até ao mar [...] como em Buarcos, onde existem talvez as mais belas cantadeiras de Portugal [...] Desde a encantadora bailada "Senhora da Encarnação", em cujo ritmo longo e balançado se adivinha logo a vizinhança do mar, até à canção de ciganos, que indica no seu ritmo de marcha uma bela e estranha sensação de caminho, todas elas nos vêm falar de Portugal, do seu lirismo e da sua paisagem, do seu solo e da sua tradição (Vieira, 1916).

O programa dessa apresentação pública foi publicado no periódico *Ecco Musical*:

> "1ª parte, Hino à Noite de Beethoven, Adoramus Te de Palestrina, Coral de J. S. Bach; Cantiga da Mofina Mendes, João de Badajoz; 2ª parte: *Chanson du Printemps*, Mendelssohn pela Orquestra da Escola Académica; pelo coro: Coro dos pastores da Serrana, Keil, Canção Russa, Canção de Natal (Ribatejo), Canção galega; 3ª parte: Rapsódia portuguesa de A. Eduardo Ferreira, pela orquestra da Academia; pelo coro: 1 Senhora do Livramento;

2. a moda da Rita; 3. Senhora da Encarnação; 4. O lenço; 5. Rouxinol e Rosa; 6. Santo Antão; 7. Canção da cigana" (Sem Autor 1916b, 50).

As atuações do Orfeão eram constituídas por várias partes, que integravam o orfeão e partes instrumentais, começando por uma breve conferência. Um exemplo desse modelo performativo encontra-se no concerto nas Caldas da Rainha, no Parque do Visconde de Sacavém, a 12 de Setembro de 1915, que contou com uma conferência proferida por Afonso Lopes Vieira. Neste concerto, depois da referida conferência, deu-se início à atuação do grupo coral do orfeão, que possuiu três partes, sendo cada uma constituída por música coral (pelo Orfeão) e instrumental (com músicos convidados) (S. a. 1915).

Espaços e Contextos Performativos

O Orfeão apresentou-se em diferentes espaços performativos, abertos e fechados, por vezes para públicos numerosos, como aconteceu nas atuações de 19 e 20 de Agosto, em 1916, no Palácio de Cristal do Porto (S.a. 1916a, 3).

O já referido concerto nas Caldas da Rainha, é um exemplo de uma atuação em local aberto, pois realizou-se nos jardins de uma casa senhorial. Já aquando da deslocação a Lisboa, em Fevereiro de 1916, o orfeão deu dois concertos em locais fechados: um no Teatro República e um no Sanatório de Santana, sendo este último um exemplo da atividade filantrópica do coro.

A ida a Lisboa registou-se em Fevereiro de 1916. O Orfeão apresentou-se, nos dias 9 e 11, no Teatro República, então acabado de reconstruir, e, no dia 13, no Sanatório de Santana, num auditório constituído por ceguinhos e por doentes do sanatório. "Foi a parte cristã da excursão, comovente e enternecedora", conforme comentou o Dr. João Antunes (Santos 1990, 50).

Importância e Término de Atividades

Em Portugal, aquando do aparecimento dos primeiros orfeões, um dos objetivos deste tipo de agrupamentos era a filantropia, como tem vindo a ser estudado por Rui Marques. Assim, tal como outros orfeões um pouco por todo o país, o Orfeão de Condeixa assumiu uma postura filantrópica vocacionada sobretudo para a promoção da instrução pública.

De entre essas iniciativas destacam-se a atuação em 1924 em Lisboa, em local não identificado, com a finalidade de angariar fundos para a Escola de Desenho de Condeixa (Sem Autor 1924, 404). Aliás, o Orfeão foi sede de "uma escola industrial" (Vieira 1916, 3), que "aguentou-se de 1914 a 1927." (*Ibid*., 59).

Apesar do seu importante papel como parte integrante da cultura de Condeixa, no ano de 1929 cessou as suas atividades, sendo as últimas atuações em Condeixa-a-Nova e em S. Pedro de Moel:

> Esta recidiva do orfeão foi sol de pouco brilho e duração. Após ter atuado, nesta última fase e por duas vezes em Condeixa, em benefício do hospital da vila, o conjunto partia, a 15 de Setembro de 1929, para S. Pedro de Moel a fim de desferir o seu canto de cisne lá onde morava o poeta dos murmúrios do Pinhal de Leiria e dos rumorejos das ondas do seu litoral que fora o grande patrocinador dos seus êxitos mais retumbantes (*Ibid*., 54).

Mais tarde, uma tentativa de retomar as atividades do orfeão teve lugar em 1941, não havendo indicação de quem foi o maestro, também terminando pouco tempo depois:

> Em 1941 foi criado, junto da Casa do Povo, o "Centro de Alegria Dr. João Antunes", igualmente evocativo da memória do seu patrono, e que incluía um orfeão. No espetáculo de estreia, em 22 de Julho de 1941, foi representada uma revista intitulada "Não é por mal", da autoria do Dr. Fernando de Sá Viana Rebelo. Também esse agrupamento não teve vida longa (*Ibid*., 114).

Outra tentativa efémera ocorreu em 1956, não tendo, no entanto, vingado:

> Em 1956 comemorou-se o 25.º aniversário do falecimento do "insigne cidadão", como lhe chamavam antigos orfeonistas e outros admiradores na convocatória para os atos da homenagem. (...) Um conjunto de 15 membros sobreviventes do Orfeão de Condeixa interpretou, na circunstância, e sob a direção de Saúl de Oliveira Baio, vários números de música sacra que o Dr. Antunes lhes havia ensinado (*Ibid*., 114).

Em 1997, os irmãos João Paulo e António Pedro Devesa reativaram definitivamente o coro, agora com a designação Associação Orfeão Dr. João Antunes.

Padre Dr. João Antunes (1864-1931)

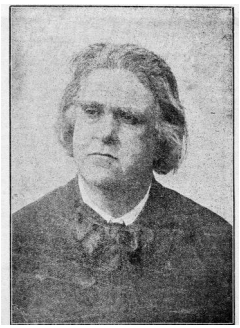


Fig. 2: "Rev.º Dr. João Antunes: Padre, Advogado e Conservador do Registo Predial em Condeixa-a-Nova. É o diretor-regente e tem sido a alma do Orfeão Condeixense, que está atualmente no Porto", fotografia do periódico *Porto Crítico*, de 19 de Agosto de 1916, Ano I, N.º 20.

Nascido em Coimbra no ano de 1864, João Antunes formou-se, nesta cidade, em Teologia (1886) e Direito (1892). Depois de concluídos os cursos, obteve o cargo de conservador do Registo Predial em Condeixa e exerceu funções de professor de canto coral na Escola Nacional de Agricultura em Coimbra, atual Escola Superior Agrária de Coimbra:

> Durante mais de uma década exerceu as funções de professor de Canto Coral na Escola Agrícola de Coimbra, onde teve como discípulos, nomeadamente, os Profs. Drs. Antunes de Azevedo e José dos Santos Bessa que, antes de se formarem em Medicina e ascenderem à docência universitária, tiraram cursos neste estabelecimento (*Ibid*., 67).

Foi, também, capelão da já extinta Casa Real, sendo considerado um músico distinto.

Apesar de se fixar em Condeixa-a-Nova, a cidade de Coimbra não é por ele esquecida:

> Coimbra, sua terra de nascimento e de boémia, e de cuja Tuna Académica fora um dinamizador, nunca a abandonará de todo, até porque o seu destino é uma vila próxima para onde transporta sonhos da juventude e deixando na Lusa Atenas amizades e modelos que vão ajudar a realizá-los (*Ibid*., 21).

A sua vasta atividade em Condeixa-a-Nova começou logo que chegou à vila, fundando e dirigindo o Orfeão dos Trabalhadores e Artistas de Condeixa desde o início da atividade do coro, em 1903, até ao seu término em 1929, deslocando-se a vários locais do país, incluindo Lisboa e Porto. Muitas das iniciativas de João Antunes na vila foram custeadas pelo próprio:

> Sem apoios oficiais nem monitores amesendados em torno do erário público, desencadeia na vila uma febril atividade educativa que lhe irá consumir a fortuna pessoal e até desencadear alguns protestos farisaicos (*Ibid*., 21).

Dirigiu também o Orfeon Académico do Porto durante algum tempo e fundou também um orfeão na Figueira da Foz, este último com estreia em Dezembro de 1925:

> Mas nem nesses períodos de lazer o padre e jurista se esquecia da sua paixão pelo canto coral e da sua difusão. É assim que organiza e ensaia, no seio do Ginásio Clube Figueirense, um orfeão que chegou a integrar mais de uma centena de elementos [...] Sucedeu isso mesmo com o orfeão da coletividade figueirense, que se estreou em 12 de Dezembro de 1925, no teatro de inverno do Casino Peninsular e se comportou de forma a justificar demorados aplausos. (*Ibid*., 68 e 69).

João Antunes faleceu sem recursos em Condeixa-a-Nova, a 26 de Agosto de 1931:

> Mas, voltando aos últimos dias do padre Dr. João Augusto Antunes: foram tempos de autoflagelação, de penúria quase a tocar os extremos da miséria, de apagamento social e de agonia lenta esses que mediaram entre 1929 em que cessou funções como conservador do Registo Predial e viu o seu orfeão extinguir-se, e a morte ocorrida em 26 de Agosto de 1931, quando ia completar 68 anos de vida, 36 dos quais consumidos na dedicação ao povo de Condeixa (*Ibid*., 106).

Conclusões

Os dados recolhidos revelam que o Orfeão de Condeixa, integrou não só trabalhadores e "artistas" como também profissionais liberais, constituindo um espaço de interlocução entre diferentes estratos da sociedade local. Apesar do largo espectro social e etário o Orfeão excluiu o género feminino.

Este orfeão, singular no panorama português do canto em coro amador, aproximou-se do modelo francês descrito por Jane Fulcher. O impacto a nível local desta

constituição foi repetidamente noticiado pela imprensa. Aliás, foi esta a fonte principal de documentação para o presente estudo. Nas páginas dos periódicos locais e nacionais o Orfeão de Condeixa foi apresentado como um modelo de sociedade ideal que, nas palavras dos articulistas, deveria ser replicado. Todavia, tal só virá a acontecer pontualmente como por exemplo em Serpa "formado exclusivamente de rapazes do povo" (S.a. 1907, 144) dirigido por Pulido Garcia e, em Lordelo de Paredes, em 1924, com o Orfeão Castro Araújo de Lordelo de Paredes, dirigido por Vergílio Pereira (Pestana 2010).

O estudo revela que o Orfeão de Condeixa constituiu uma metáfora de regeneração e progresso, segundo um modelo de sociedade e um espaço de transformação social, em sintonia com um ideal progressista e humanitário vigente nos anos que antecederam a implantação da República, em Portugal.

Referências Bibliográficas

Amorim, Eugénio. 1941. "João Antunes". *Dicionário Biográfico de Músicos do Norte de Portugal*. Porto: Edições Marânus.

Cordeiro, Graça Índias. 2010. "Associações Recreativas". *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX.* coord. Salwa Castelo-Branco. 82-83. Linda a Velha: Círculo de Leitores.

Fulcher, Jane. 1979. "The Orphéon Societies: 'Music for the Workers' in Second-Empire France", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 10 (1):47-56.

Nóvoa, António. 2005. *Evidentemente: Histórias da Educação*, 2ª Edição. Porto: Asa Editores, SA.

Pestana, Maria do Rosário. 2010. "Orfeão". *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX.* coord. Salwa Castelo-Branco. 940-942. Linda a Velha: Círculo de Leitores.

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

Ramos, Rui (coord.). 2009. *História de Portugal*, Lisboa: A Esfera dos Livros.

Santos, Manuel Rodrigues dos. 1990. *Padre-Boi não é Lenda. Esboço Biográfico do P. Dr. João A. Antunes*. Condeixa-a-Nova: Câmara Municipal.

Periódicos

Sem Autor 1907. "Orpheons Populares". *A Arte Musical*. Ano IX, nº 204, 144-5.

Sem Autor 1916a. "Orfeões Portugueses". *Porto Crítico*, Nº 20, 3.

Sem Autor 1916b. "Orfeon de Condeixa". *Ecco Musical,* Nº 244, 50.

Sem Autor 1924. "Escola de desenho e Orfeão de Condeixa", *Illustração Portugueza*, II Série, Nº 945, 404.

Referências Web

Câmara Municipal de Condeixa; Cultura; Figuras Ilustres: Dr. João Antunes: http://www.cm-condeixa.pt/menu/cultura/figurasIlustres/joaoAntunes.html, (consulta: 2 de Novembro 2012).

Associação Orfeão Dr. João Antunes; Novos Corpos Dirigentes: http://orfeaodecondeixa2.wordpress.com/2012/11/11/novos-corpos-sociais/, (consulta: 2 de Novembro 2012).

Orfeão de Condeixa Blogando: http://orfeaodecondeixa.wordpress.com/, (consulta: 2 de Novembro 2012).

Entrevistas

António Pedro Devesa, realizada em Condeixa-a-Nova por Maria Helena Milheiro, no Cineteatro, no dia 26 Outubro 2012.

António Rodrigues, realizada em Condeixa-a-Nova por Maria Helena Milheiro, no Cineteatro, no dia 23 de Outubro 2012.

Choral singing for socialists: The repertoire of the London Labour Choral Union, 1924-1940.

Maria Kiladi[156]
Royal Holloway, University of London
Maria.Kiladi.2007@live.rhul.ac.uk

Abstract: The paper explores the repertoire of the London Labour Choral Union, an organisation founded by the London Labour Party in 1924 to co-ordinate the musical activities of socialist choirs in London. Through analysis of various Song Books and the repertoire used in events organised by the Union (for instance its yearly festival and contest as well as other political events where the Union participated) it demonstrates how its repertoire, initially borrowed from the Socialist tradition of the 1880s, developed into a Communist one. This is put into the context of British politics during the 1920s and 1930s (such as the General Strike of 1926, the Communist Party line of "Class against Class" during the late 1920s and the Communist/Trotskyist debates of the 1930s) to demonstrate how not only its membership, but also its repertoire was directly affected by the political debates that took place in Britain during that period.

Keywords: London Labour Choral Union, socialism, communism, Alan Bush, Trotskyism.

[156] Maria has a BMus in Performance and Composition, followed by a Masters in Historical Musicology from Goldsmiths College, University of London. She is currently a PhD student at Royal Holloway, University of London, working with Professor Erik Levi. Her research interests include music and socialism, music and communism, Agitprop (particularly in Britain), Alan Bush's political songs, particularly before the 1940s.

Already from the 1890s, the various socialist societies active in Britain realised the significance of establishing a culture designed for workers believing this to be a necessary aspect of a socialist society, and as an important way of creating "good socialists". Music and choral singing in particular, was believed to promote moral reform. It could "encourage intense feelings of shared identity, important in developing the spirit necessary for entry into the new moral world" that Socialism was to bring (Waters 1990, 100-101).

One of the earliest manifestations of this symbiotic relationship between "music and socialism" came with the formation of the Labour Church, an attempt to combine socialism, philanthropy and aspects of spirituality. The movement started in 1891 by Unitarian Minister John Trevor whose Calvinistic upbringing led him to the search for a more acceptable faith (Bellamy and Saville 1982, 250). Indeed, Trevor's idea was neither sectarian nor dogmatic. Rather he viewed this development as a kind of "free religion, leaving each man to develop his own relations with the power that brought him into being" (Trevor 1892). The Church had its own Hymnbook (*The Labour Church Hymnbook*, first published in 1892) that contained an anthology of appropriate music for those meetings (Hall 2001, 36-38). Compiled by Trevor himself, the song book was indicative of the ideals of the movement. It contains the text for 89 songs (there are no musical scores in the Hymnbook) most of which were chosen for expressing the importance of self-help, inspiring optimism, while at the same time presenting God as playing a role in facilitating the "good-time coming", an idea that was central to all socialist song books produced before 1900 (Waters 1990, 107-114).

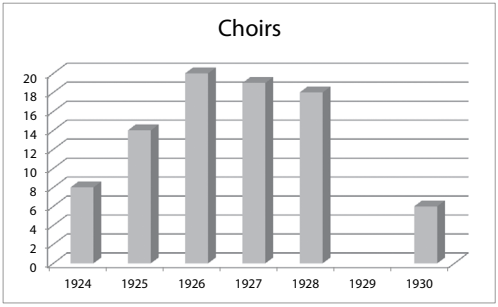
Another important manifestation of "Music and Socialism" were the Clarion Vocal Unions, organised by Montague Blatchford (brother of socialist journalist Robert Blatchford) in 1894 in Birmingham, a city described by musicologist Michael Hurd as the "hotbed of Socialism" during the latter part of the nineteenth century (Hurd 1993, 32). The Clarions became the "largest socialist choral body in Britain", and perhaps the only representative of this movement at that time (Hall 2001, 13). They also organised their own competitive festival from 1897, where participating choirs performed before a judge (Hall 2001, 15).

By the early twentieth century, some successful Labour Party branches and socialist organisations active in London developed musical activities for their members in areas such as Deptford, Woolwich, Willesden Green, Tooting, Hackney, Fulham and Putney, with the two main representatives of the movement being the Deptford Socialist choir (formed in 1913) and the Royal Arsenal Co-operative choir (RACS) of 1868. (Boughton 1912; Court 1923; Attfield 1981). Though not much information survives for all London choirs, evidence for the Deptford Socialist choir and the RACS indicates that these choirs were primarily participating in various philanthropic events

such as visits to hospitals, or in concerts of a more political nature (for instance concerts accompanied by a socialist lecture).RACS in particular was also organising two junior and three senior choirs, as well as its own competitive Festival from the 1920s onwards (Court 1923; Attfield 1981, 46-48).

Between 1911 and 1923, the socialist composer Rutland Boughton contributed a number of articles in various socialist newspapers (such as the *Daily Herald* and *The Clarion*) calling for the founding of a separate organisation that would co-ordinate the activities of those socialist choirs that were active in London. By 1923 he was convinced that there should be an organisation that would contain representatives from all socialist choirs in London, one that would participate in events organised by the Labour Party and thus provide its service to the Labour Movement of the Metropolis (Boughton 1923).

The idea was taken up by the London Labour Party's leader, Herbert Morrison, who, along with Boughton, founded the London Labour Choral Union in 1924, which with the participation of eight socialist choirs amounted to a total of 261 members (Donoughue and Jones 1973; Thompson1967, 283-285).[157]The object of the organisation, as defined by its constitution, was to "provide its service to the Labour movement of the Metropolis and to develop the musical instincts of the People"(London Labour Party Papers 1924, February 1). Boughton was appointed the organisation's Musical Advisor (conductor) while Morrison assumed the secretarial position



[157] The London Labour Party (LLP) should not be confused with the Labour Party. It was formed in 1914 with its main objective to organise the various local Labour Party branches under the umbrella of one Labour Party and was additionally concerned with the organisation of a strong Labour movement at a municipal level, within the London County Council (LCC), the main administrative body in the capital. Initially led by Fred Knee, the party was led by Morrison in 1915, after Knee's death a few months after the founding of the LLP.

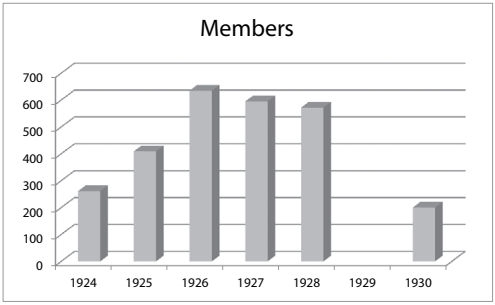


Figure 1. London Labour Choral Union Choirs and Members, 1924-1930. The data was collected from various archives (the Alan Bush Papers, British Library, London, and the London Labour Party Archive, London Metropolitan Archives, London.) No information survives for year 1929, quite possible because it was election year and the London Labour Party officials were probably preoccupied with that.

The Union's repertoire during its first few years of existence relied heavily on that used by other socialist choirs of the 1890s, as well as on the repertoire used by the Labour Churches. The London Labour Party Song Sheet, which appeared sometime between November 1924 and early January 1925, is indicative of this, as it included some of the most popular socialist songs*: Jerusalem* (William Blake/Huber Parry), *The Marseillaise* (Rouget de Isle, 1792), *England, Arise!* (Edward Carpenter), *The Red Flag* (Jim Connell), *When wilt thou save the People* (Ebenezer Elliott), along with two songs that were to be sung using popular tunes, in line with the socialist tradition of using popular tunes for new socialist texts: *Hark! The battle cry* (tune: *March of the Men of Harlech*, by H S Salt) and *Onward, friends of Freedom!* (tune: *St Gertrude,* by Arthur Sullivan).[158]

Out of the seven songs, two of them (*England, Arise!* and *Hark! The battle cry*) seem to appear constantly on almost every socialist song book from the 1880s. In fact, *England Arise!* was found in nine Socialist song books studied by Chris Waters so we know that these were part of the standard socialist repertoire between 1888 and 1912 (Waters 1990). Both songs also appear in the 1892 Hymn Book, in a Socialist School Song book of 1919, as well as a Song book published by the Independent Labour Party in 1925 (Trevor 1892; Socialist Sunday School Book 1919; Independent Labour Party Song Book 1925).

Nevertheless, compiling information from various archives regarding the Union's repertoire at several events between 1924 and 1926, it becomes evident that there was

[158] The technique of using new socialist texts set to existing popular tunes was favoured by socialist choirs before the 1920s and roughly until the mid-1920s. This was an effective way to ensure that all choristers could participate without the need to learn new music, and additionally ensure participation of the audience, as quite often the texts would be distributed before the concerts/events.

a tendency by the Union to advance beyond what was considered as standard socialist repertoire up to the mid-1920s. For example, traditional songs were incorporated in the programmes (such as *Summer is icumen in*, a song celebrating the arrival of the summer), but there was also an additional tendency to incorporate British composers, such as Vaughan Williams, Gustav Holst and Charles Villiers Stanford.[159] Quite often, songs that had nothing to do with socialism were incorporated in the programme, with the addition of guest singers or soloists. During the Union's first Festival and contest in November 1924 for instance, the baritone Frederick Woodhouse contributed, singing a selection of songs from Vaughan Williams's cycle *Songs of Travel* (*The Roadside Fire,* and *Bright is the Ring of words*), as well as sailor shanties, another very popular option (London Labour Party Papers 1924, 11 November).

But also Boughton himself seized the opportunity to have his own songs sung by the choir he was directing. During the first annual festival and contest, the Union used his songs *To Freedom*, and *Pan*, while in the second festival the programme also included the *Faery Chorus* from his opera *Immortal Hour* (London Labour Party Papers 1924, 11 November). The growing deviation from what was considered as traditional socialist repertoire however, underlined the dilemma that most socialist choirs faced, even before the formation of the Union: how to achieve a satisfactory symbiosis between a socialist message and musicianship in a specifically socialist choir.[160]

This problem was further intensified by political developments during the mid-1920s that affected also the Union. The General Strike of May 1926, divided the left. Miners found themselves "locked out of the pits until they would agree to substantial wage reductions", while twelve days after the strike started, the TUC General Council was forced to "submit to the government's demands", accepting a cut in wages, and the 8 hour day proposed by the government (Morris 1926, 1-9). The Communist Party of Great Britain (CPGB) seized the opportunity to demonstrate militancy, condemn the Labour Party for its betrayal of the miners, and to make significant efforts to organise workers, supporting them in their struggle (Pelling 1975, 63).

The militancy of the Communist Party, which saw about 5,000 of its members being persecuted, and some 400 jailed, was accompanied by a significant rise in membership.

---

[159] Some of the most composers and songs included: Thomas Dunhill (*The Mother's lamentation* and *The Keel Row)*, Edgar Bainton (*The Ballad of Semmerwater*, in fact this particular song was in the repertoire at least until the mid-1930s, when the Union participated in the Strasbourg Music Olympiad of 1935 this was performed to showcase British composers abroad), Charles Villiers Stanford (*The Train* and *The Blue Bird*), Granville Bantock (arrangement of *Annie Laurie)*, and Gustav Holst (*Swansea Town)*.

[160] Indeed, already in Birmingham, the Clarion Vocal Unions experienced exactly the same problem in the late 1880s, and in the end the competitive spirit was hard to resist, to the extent that the "socialist" associations of the choirs had to be removed from the programmes. See Waters 1990, 123.

Having started with just 5,125 members in 1920 (the year of its formation), it rose to 12,000 by October 1926 (Macfarlane 1966, 166; Thorpe 2000, 781). It was in this climate created by the General Strike, that Rutland Boughton became attracted to Communism. Like many other Labour Party supporters who felt betrayed by the Labour Party leadership during the General Strike, Boughton finally joined the Communist Party in 1926. It was not however until 1929 when he would also resign from the Union's conductorship, to be replaced by his then Deputy Musical Advisor, Alan Bush.

Being born in 1900 into a wealthy family, Bush started his musical career at the Royal Academy of Music in 1918, where he studied composition and piano, and became a professor of composition in 1925, a post he held until his retirement in 1975. In 1928 he visited Berlin to study piano with Arthur Schnabel, and later enrolled at the University of Berlin as a student in music and philosophy between 1929 and 1931 (Bush 2000, 14-20). His involvement with politics started in 1924 when he joined the Independent Labour Party, and became a Labour Party member in 1929. It was between 1924 and 1929 that he also became involved in socialist choirs, conducting initially the Finchley Socialist choir in 1925, and was offered the opportunity to become Boughton's Deputy Musical Advisor a year later (1926) after impressing Boughton with his ability as a conductor, and his "vigorous and precise style" (Bush 2000, 18).

Like his predecessor, Bush not only attempted to incorporate his own songs to the repertoire of the Union, but additionally composed songs specifically for it. Songs such as the *Song to Labour* (1926, on a text by Charlotte Perkin Gilman), *Song to the Men of England* (1929, based on a text by Percy Shelley) and *The Road* (written in 1929 on a text by Violet Friedlaender) were all incorporated into the Union's repertoire (Bush 2000, 18). While all the texts provided for these songs tend to underline the grim reality of workers (who are quite often exploited by bosses and are forced to live in poverty and hunger), they also urge workers to act instead of just complaining, and show "the power that lies in them" (Bush and Pearce 1930).

Indicative of the repertoire performed by the Union during the early 1930s is the socialist song book, *Twelve Labour Choruses*, which was published by the Independent Labour Party in 1930, and edited by Alan Bush and Leonard Pearce (Bush and Pearce 1930). The Song Book contains some of the standard socialist repertoire (*The Red Flag* and *The Internationale*) though in both cases they are now arranged by Boughton, who also contributes two more songs, the *Song of War* (with a text by Langdon Everard), and the *Day of Days* (William Morris), both written in 1930.[161] Bush also contributes two

[161] In fact, there is also a footnote by Boughton to indicate that his version "remedies the false accents found in some existing English arrangements", however, the songs apparently was harmonised in such a way, that even when choristers sung previous arrangements may also sing this one.

songs, his *Song to Labour* (from 1926) and his *Song to Freedom*, composed in 1930. As it was the case with his *Song to Labour*, the *Song to Freedom* is also a simple four part song, only one page long. It additionally poses no difficulties for amateur choirs. The text praises freedom as the "joy of every creature" while wealth is a "tyrant"; the workers are reminded that they should be living to "set the whole world free".

The remaining songs of the Song Book include *Hey for the Day* (Tom Maguire/M. Faulkner), *Rise Brothers* (anonymous/Felix White), *The Ideal State* (W. Jones/Edgar Bainton), *The True Man's Fatherland* (James Russell Lowell/anonymous), *The Divine Image* (William Blake/English traditional melody) and *All, Goodnight!* (by Felix White on a German melody), all of which are not previously found in other socialist song books collections.

It is perhaps quite noteworthy that Boughton's name appears in this Song Book a year after his resignation, and despite the objections that some choirs expressed regarding the repertoire performed under his leadership. Indeed, after his departure from the Union in 1929, both the number of pieces that individual choirs needed to rehearse for their participation in the Union as well as their musical quality were questioned by a number of choirs participating in the Choral Union (Bush Papers 1930, February 8).[162] Nevertheless, not only Boughton provided the arrangement for two of the most popular socialist songs (which were part of the standard socialist repertoire since the 1890s), *The Red Flag* and *The Internationale*, but he additionally contributed two further songs, both newly composed (*Song of War* and *Day of Days*). In fact, out of the twelve songs in the *Twelve Labour Choruses* collection, four of them have Boughton's name on them either as arranger or as composer.[163] This perhaps indicates that the leadership of the Union (including the officials involved on behalf of the London Labour Party as well as Alan Bush) did not have any particular problems with his resignation and his further involvement with the Communist Party (Boughton 1929).[164]

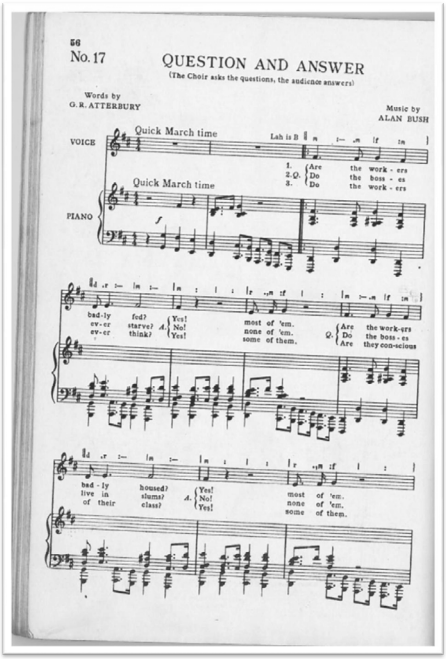
---

[162] Unfortunately no example of unsuitable repertoire was given, neither titles of the songs that offended choristers.

[163] The songs are *The Red Flag* (arranged), *The International* (arranged), *Song of War* (composer on a text by Langdon Everard), and *The Day of Days* (composer, on a text by William Morris).

[164] It should be noted however, that while Boughton joined the CPGB in 1926, he resigned from it in 1929, the year he also resigned from the Union. Additionally, in an open letter published in the *Sunday Worker* in 7 July 1929, Boughton makes clear that the reasons for resigning from the Union were primarily his disgust with the "Ecclestone Square Officials" and their "Capitalist institution" as he branded the Labour Party, who he believed "sabotaged" the idea of a Labour Party musical activity at a national scale, a party that "has steadily turned its back on the policy of socialism". At the same time, Boughton makes clear that he had no particular problems with Morrison whom he named as an "organising genius".

During the early 1930s, however, and largely thanks to Alan Bush, the repertoire of the Union abandons the socialist Utopian ideals of "better days to come" that were favoured during the 1920s, and makes a decisive move to a type of repertoire that does not only describe in stark language the grim situation of workers, but also urges them to take action in order to change it. Bush's *Question and Answer* song (1931, on a text by the Union's Chairman Roy Atterbury) is one such example. In fact, the printed score includes the specific instruction that the audience is also expected to participate in this performance, during which "the choir asks the questions, the audience answers" (Atterbury and Bush 1938). The text is indeed conceived as a series of questions ("Are the workers badly fed?", "Do the bosses ever starve?") the answers of which are either "Yes! All of 'em!" or "No! None of 'em!", depending on the question. While audience participation was always significant for socialist choirs (for example quite often during the 1920s the text of the songs was distributed to the audience to ensure participation), the new element here is that there is no melodic line to sing for the audience, but an answer to shout (Figure 2).



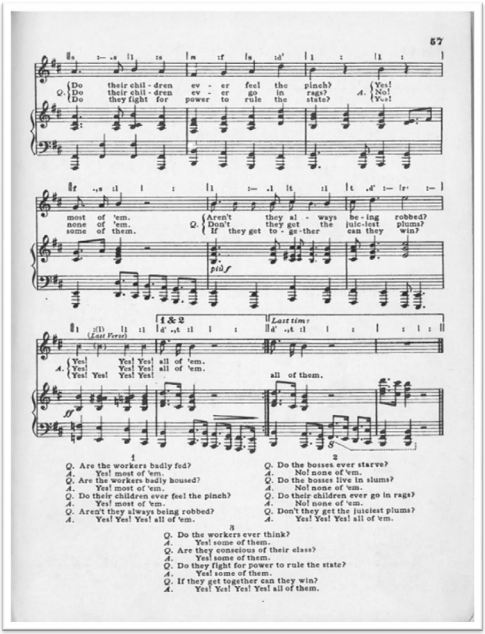


Figure 2: Alan Bush Alan Bush and R.G. Atterbury (1931), *Question and Answer*. In Bush and Swingler (eds), *The Left Song Book* (London: Victor Gollancz, 1938), 56-57.

The language of the text for this particular song seems to be reminiscent of the Agitprop theatre which started in Russia in 1923 as a means of engaging amateurs as performers and bringing productions to the largely illiterate Russian population, and which flourished in Germany during the mid-1920s (Innes 1972, 23-24).[165] Quite crucially, the scripts were taken from everyday life events (newspaper articles were particularly favoured) while the music was used to underline the importance of the text with "short rhythmical movements" (Bodek 1997, 87). Indeed, the text of Bush's *Question and Answer* song is further emphasised by the short rhythmical movements of the dotted crotchets and semiquavers that dominate the score, implying a strong link with the Agitprop movement.

Further political developments however ignited new debates in the Union. Trotsky's expulsion from the Soviet Union in 1929 for forming the Left Opposition in 1923 and challenging Stalin (who by the late 1920s had emerged as the most powerful fig-

[165] Inness refers to the equivalent of the Town Crier in the European Tradition and also points out that these performances were a mixture of theatre, gymnastics, song and dance.

ure in the Soviet Union) resulted in the beginning of purges in most Communist parties around the world (Alexander 1991, 1-3; Grant 2006). In Britain however, the slow start of the Trotskyist movement (the first group of which appeared just in 1929, when Trotskyist supporters worldwide were expelled from as early as 1924) meant that the British Section of the Left Opposition was formed as late as 1932. It is hardly a surprise perhaps that further divisions in the choral Union regarding the suitability of the repertoire, appeared in the mid-1930s (Grant 2006; Alexander 1990, 440).

In fact, it was as late as 1936 when Bush's *Question and Answer* song came under fire for being "too propagandist", presenting the "spirit of class hatred", promoting "needless violence and prolonged bitterness" (Red Notes 1936, October; 1936, December). Besides, some choristers argued, not all persons who "have to work the system [are] selfish blood suckers":

> Many of the employers are victims of capitalism as helpless as any wage-earners, driven to oppress and exploit because there is no other way to keep going the crazy machine that is the only instrument of production they can imagine: and it is not wage earners alone who lose their livelihood in the economic muddle (Red Notes 1936, December).

But even the language used in the piece did not escape criticism. It was described as "too slangy", "not poetical enough" (which seems to imply "unlike those socialist songs previously sung by socialist choirs"), but despite that, the song was strongly defended by the Union's officials. What was, after all, good poetry, and how do you define it?

> it does not seem possible […] to clothe in beautiful language the ugly facts of starving the children, children in rags and slums. The ugliness and inequality are the points we must emphasize and not the "golden gates beyond (Red Notes 1936, December).

Crucially, the choristers were reminded:

> It would be a very odd composer who in an attempt to write a love song or a hymn of praise to the angels in Paradise, turned out a successful fighting song for the Workers' struggle (Red Notes 1937, January).

There is no indication, however, that these debates resulted in any changes regarding the repertoire. In fact, the choristers did not seem to have complained about the *Hunger Marchers' Song* which was introduced to the repertoire in 1934 when it was composed by Alan Bush, on a text provided by a well-known Communist poet, Randall Swingler. The song was similar to the *Question and Answer* (with a subject matter taken out of the workers reality and urging them to act), containing lyrics such as

"stamp, stamp, stamp, stamp" with the chorus concluding "We will stamp the Starvation Government, beneath the workers' tread!" (Anonymous 1911; Croft 2003; Bush and Swingler 1938, 53-55).[166]Additionally the choir appears to have participated in the Festival of Music for the People, an event of communist Pageantry organised in London by Bush between 1 and 5 April 1939 (Wallis 1994, Wallis 1988).

From this brief study of the Union's repertoire, it is clear that it initially borrowed heavily from the socialist tradition (of describing the situation of workers and promising "better days to come"), but during the 1930s it developed closer to the Communist ideal of "art as a weapon in the class struggle", by urging workers to take matters in their own hands and change their destiny. Quite crucially perhaps, and under unclear circumstances, the Union was dissolved in 1940 but re-formed in 1941 as the Workers Music Association Singers (known as the WMA Singers), this time under Alan Bush's Workers Music Association, an organisation with Communist leanings which he found in 1936 (Bush 2000, 34).

References

Primary Sources.

Alan Bush [to whom?], 8 February 1930. Alan Bush Papers, British Library, London.

Herbert Morrison to London Labour Party branches, 24 October 1923, ACC/2417/A/9. London Labour Party Papers, London Metropolitan Archives, London.

Herbert Morrison to London Labour Party branches (secretaries), 1 February 1924, ACC/2417/A/9, London Labour Choral Union Constitution. London Labour Party Papers, London Metropolitan Archives, London.

Herbert Morrison to the London Labour Party Executive Committee, 11 November 1924, ACC/2417/A/9. London Labour Party Papers, London Metropolitan Archives, London.

Red Notes, Official Organ of the London Labour Choral Union. No. 1, October 1936.

Red Notes, Official Organ of the London Labour Choral Union. No. 3, December 1936.

Red Notes, Official Organ of the London Labour Choral Union. No. 4, January 1937.

Secondary Sources.

Alexander, Robert. 1991. International Trotskyism 1929-1985: a Documented Analysis of the Movement. London: Duke University Press.

Anonymous. 1911. "Hunger Marches: When the Unemployed fought back." *The Socialist Newspaper* October 19.

[166] The inspiration for this song was provided by the Hunger Marches, a form of protest organised initially by the National Unemployed Movement in March 1922, and which involved thousands of workers "marching in bitter winter conditions", sometimes for over a month. The song was written when the fifth Hunger March arrived in London in February 1934, having left Glasgow in January that year.

Atterbury, G. R. and Alan Bush (eds.). 1938. *The Left Song Book*. London: Victor Gollanz.
Attfield, John. 1981. *With light and knowledge: A hundred years of education in the Royal Arsenal Co-operative Society*, 1887-1997. London: RACS/Journeyman Press.
Bellamy, Joyce M. and John Savville, eds. 1982. *Dictionary of Labour Biography*. London: Macmillan.
Bodek, Richard. 1997. *Proletarian performance in Weimar Republic: Agitprop, chorus and Brecht*. Columbia: Camden House.
Boughton, Rutland. 1912. "Socialist Music Festivals." *The Clarion* February 16.
Boughton, Rutland. 1923. "Shall we sing?" *Daily Herald*, October 10.
Boughton, Rutland. 1929. "Boughton breaks with Morrison." *The Sunday Worker* July 7.
Bush, Alan and Leonard Peacre, (eds.). 1930. *Twelve Labour Choruses*. London: Independent Labour Party Publication Department.
Bush, Alan and Randall Swingler, (eds.). 1938. *The Left Song Book*. London: Victor Gollancz.
Bush, Nancy. 2000. *Alan Bush: Music, politics and life*. London: Thames Publishing.
Court, Sydney. 1923. "Music and the People: A message to the Labour Movement." *The Labour Magazine* November 2.
Croft, Andy. 2003. *Comrade Heart: A Life of Randall Swingler*. Manchester: Manchester University Press.
Donoughue, Bernard and George William Jones. 1973. *Herbert Morrison: Portrait of a Politician*. London: Weidenfeld and Nicolson.
Grant, Ted. 2006. "*History of British Trotskyism*." http://www.marxist.com/history-british-trotskyism-ted-grant/page-3.htm [accessed 25/09/2013]
Hall, Duncan. 2001. *A Pleasant change from politics: Music and the British Labour Movement between the wars*. Cheltenham: New Clarion.
Hurd, Michael. 1993. *Rutland Boughton and the Glastonbury Festivals*. Oxford: Clarendon Press.
Independent Labour Party Song Book, 1925. *Huddersfield: "The Worker"* Socialist Newspaper Society.
Innes, Christopher. 1972. *Erwin Piscator's political theatre: The development of modern German drama*. Cambridge: Cambridge University Press.
Macfarlane, Leslie John. 1966. *The British Communist Party: Its Origin and Development until 1929*. London: MadGibbon & Kee.
Morris, Margaret. 1973. *The British General Strike of 1926*. London: The Historical Association.
Pelling, Henry. 1975. *The British Communist Party: A historical profile*. London: A. and C. Black.
Socialist Sunday Schools Song Book. 1919. Glasgow: S. L. Press
Thompson, Paul. 1967. *Socialists, Liberals and Labour: The struggle for London 1885-1914*. London: Routledge and Kegan Paul.
Thorpe, A. (2000). "The membership of the Communist Party of Great Britain, 1920-1943." In Historical Journal, Vol. 43 (3):777-800.
Trevor, John, 1892. *The Labour Church Hymn Book*. Manchester
Waters, Chris. 1990. *British socialists and the politics of popular culture*, 1884-1914. Manchester: Manchester University Press.
Wallis, Mick. 1988. "Heirs to the Pageant: Mass Spectacle and the Popular Front." In *A weapon in the Struggle: The Cultural History of the Communist Party of Great Britain*, edited by Andy Croft, 48-67. London: Pluto Press.
Wallis, Mick. 1994. "Pageantry and the Popular Front: Ideological Production in the Thirties." New Theatre Quarterly, Vol. 19 (38):132-156.

"Portuguese popular songs": Convergences between cultural industries, merchants and the composer Frederico de Freitas at the turn of the 1930s

Maria do Rosário Pestana[167]
Universidade de Aveiro
INET-md

Abstract: In 1929, the Portuguese delegation of His Master's Voice gramophone company and the music merchant Alfredo Allen invited the composer Frederico de Freitas to take over the artistic direction at the subsidiary. Frederico de Freitas then had an expanding and successful experience with the stage world, artists and theatre production. That experience would prove of great help not only in this new job but also in the invitation to collaborate in his capacity as a composer on the first Portuguese sound film: *A Severa*. This paper explores the relationship between the cultural industries (theatre, record, commercial broadcasts, and sound film), the music merchant Alfredo Allen and the composer Frederico de Freitas. My aim is to contribute to a better understanding of the emergence of the role of musical producers at the turn of the 1930s within the context of the cultural industries in Portugal.

[167] Invited lecturer and Director of the Master's Degree in Music at the University of Aveiro. A researcher at the Institute of Ethnomusicology, the 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. Has 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, the cultural industries.

Frederico de Freitas entered the sphere of the recording and sound film industries when the electric record was undergoing a process of rapid growth and replacing the acoustic record. In an innovative way in Portugal, Frederico de Freitas explored the relationship between the well established "theatre industries" (Antunes 2014), the new strategies for the commercialization of HMV in Portugal and the emerging commercial broadcast and sound film industries.

Introduction

In Portugal, over the last two decades, a new research field on popular music studies and cultural industries has taken root at the Instituto de Etnomusicologia Centro de Estudos em Música e Dança including projects such as the *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* and *A indústria fonográfica em Portugal no século XX* coordinated by the ethnomusicologist Salwa Castelo-Branco. These projects, in which I participated, proved not only seminal but also capable of generating a growing interest in those research domains. The research on the music merchant Alfredo Allen, the composer Frederico de Freitas and His Master's Voice branch in Portugal arise out of this context and derive from the project *Imagens da Terra e do Mar: Frederico de Freitas e a música na cultura portuguesa do séc. XX* coordinated by Helena Marinho.

This paper[168] explores the relationships between the Portuguese composer Frederico de Freitas, the music merchant Alfredo Allen and the British Gramophone Company label His Master's Voice between 1929 (the year that Frederico de Freitas assumed the artistic direction of the Portuguese delegation of His Masters' Voice (HMV)) and 1931 (when EMI - Electric and Musical Industries was founded). My aim involves contributing to a still better understanding as to the emergence of the role of artistic direction in the early 1930s within the context of the cultural industries in Portugal.

I begin with a brief summary of the process of integrating sound recording into consumption circuits, musical production and marketing in Portugal in the early decades of the twentieth century. Then, I present some of the strategies and restrictions faced by the Portuguese delegation of His Master's Voice. Finally, I discuss that aspects that, from my perspective, distinguished the role of Frederico de Freitas between 1929 and 1931, as the HMV Artistic Director.

[168] This research stems from the archives of correspondence between the UK Gramophone Company and the Grande Bazar do Porto, at the EMI Group Archive Trust in Hayes, and from the Frederico de Freitas archive at the University of Aveiro in addition to the Professor Rino and José Moças 78 r.p.m. collections. The study also incorporated extensive research of periodical newspapers.

Portugal on the map of the phonographic industry

According to Jorge Silva, the recording and commercialization of wax cylinders in Portugal dates to the end of the 19th century, or more precisely since 1893, with the first demonstration of the technical breakthrough of the Phonograph taking place two years after its actual invention by Thomas Edison in 1877. It was at the turn of the new century that Portugal joined the itineraries of the still emerging record industry. In 1900, the American engineer William Sinkler Darby (1878-1950), one of E. Berliner's Gramophone "experts" then deployed throughout Europe, integrated Oporto onto the commercial record itinerary of the Iberian peninsula that also extended to Barcelona and Madrid (Belchior 2014). In Oporto, William Darby installed a record studio at the hotel Franckfurt where he roomed. From this improvised office, he began contacting artists that sung, played or performed on different types of stages: the confectionery Vilares, the small theatre belonging to the Volunteer Fire-fighters, the Carlos Alberto Theatre, the Crystal Palace gardens bandstand, among several others. He made a real and practical exploration of musical activities ongoing in the city, which allowed him not only to interact with different artists but also to ascertain those repertoires better appreciated by the respective different publics. Looking back over the choices he made, we may affirm he held an extraordinary ability to spot emerging talents. In fact, among the performers selected by Darby, we encounter famous names, such as the guitarist Reynaldo Varella alongside others, who would only some years later come to gain a larger public recognition, such as the tenor José Brito, and the actor Duarte Silva. As in other countries (Garofalo 1999), when the recording industry began operating in Portugal, the first focus fell on genres already popularized on the stage and by recognized artists. In fact, Darby recorded fados, folkloric dances, hymns, and other popular songs, due to, among other factors, the *Cancioneiro de Músicas Populares* (literally, Songbook of Popular Music's) compiled by César das Neves and Gualdino de Campos over previous years and then printed fortnightly by the Empresa Neves & Campos (Pestana 2010).

In Portugal, as I have mentioned above, the emergence of recorded music does not cause a break with the ways of perceiving and making music because the strategy implemented by the early record industry included the seeking of consensus around what was both popular and socially approved. Reducing the scope of "expert" activities to the selection of artists, led the repertoire to settle on the stages and on the songbooks.

During the first decades of the twentieth century, Portugal became a peripheral site of action of major record companies with transnational companies only steadily increasing their operations. Research findings from Leonor Losa reveal that some of the initiatives

undertaken by Portuguese entrepreneurs and designed to foster "a new industry" producing "phonographic apparatus" in Portugal successively failed (Losa 2013). That fact reduced the Portuguese market participation to the simple commercialization of records. As Leonor Losa sustains, the internal competition was reduced to the role of the commercial records merchants that proliferated in urban centres. According to Losa, those merchants played an expressive role "in the emergence of this new market economy" (Losa 2014). Among the Portuguese merchants collaborating with the record production companies, Losa highlights the figure of Carlos Calderon, the owner of the Sociedade Phonográfica Portugueza (literally, the Portuguese Phonographic Society). Carlos Calderon was a composer who served as a link between theatrical musical production - in which he participated as a composer – and the printing of scores for domestic consumption and the commercialization of sound recordings (*Ibid*.). Carlos Calderon developed a strategy that involved selecting those works achieving musical successes on the theatre stages (some of which he had himself composed) along with the respective artists. He then disseminated that repertoire through his own musical printer and through some international record companies with which he ran established partnerships.

In fact, the commercial ties that defined the "popular" in 1900, when William Darby was recording in Porto – between the stages and the print houses – continued to attain success into the 1920s with the commercial recording outlets remaining subsidiaries of the musical theatre producers and print houses.

Alfredo Allen and the Grande Bazar do Porto: an aggressive marketplace between the majors and the local retailers

The Grande Bazar do Porto was a commercial store selling toys, perfumes and other sophisticated innovations and frequented by the upper bourgeoisie. It belonged to the trader Alfredo Allen and had stores in Portugal's two major cities: Oporto and Lisbon. Headquartered in Rua de Santa Catarina (Porto), the company had had a branch in a very fashionable street in Lisbon since the beginning of the 20th century.

According to Martland, at the end of the 1920s, domestic leisure was spreading all around the world (Martland 1997). Records, wax cylinders, the radio, all became part of the indispensable household contents. Portugal represented no exception. The Portuguese delegation of His Master's Voice understood those needs and established a coordinated relationship with shops spread nationwide. In 1928, the Grande Bazar do Porto store began publishing adverts in several periodicals and presenting itself as the Portuguese agent of "His Master's Voice" gramophones and discs (*Notícias Ilustrado* 24 Junho 1928, 22). The HMV advertising clearly targeted the bourgeoisie and other

selected high-end consumers. The adverts emphasised the sophisticated nature of the equipment (including portable models for taking away on holiday), the "high" composers and performers of art music collaborating with HMV, the "fashionable" American orchestras, and the "Portuguese popular music" ("EQ"), recorded by HMV (see Pestana and Marinho *forthcoming*).

This agency was coordinating a network of dealers spread from the north to the south of Portugal with their own very specific tastes and requirements. A survey of record resellers carried out by Allen in 1930 revealed the disparity of musical products ordered: popular songs, fados, choirs, religious songs, comic numbers, music from the vaudevilles fell in among a multiplicity of genres identified by resellers as part of "local tastes".

Alfredo Allen, the Grande Bazar do Porto owner, meanwhile had other constrictions to deal with. He was absolutely dependent on both the editorial strategies, in terms of the musical contents chosen for recording, as well the timings of the release of the recordings actually made. The correspondence between Allen and HMV reveals numerous requests for burning larger quantities of discs and for a more immediate correlation with the currently prevailing vaudeville hits – and other musical theatre genres – then being performed on stage in theatres. Allen wrote to His Master's Voice:

> So we would be very grateful if you would kindly look into the possibility of starting a recording session in Lisbon on the 1st June. Besides all we have exposed, this date would be very convenient because on the firsts days of that month two new musical comedies will appear on the Lisbon theatres (Teatro Avenida and Apolo), best hits of same we would be the first to record (Allen, 26th March 1930).

The company prevented the recording of repertoires that were not duly popular. Allen, however, wanted to extend the scope of the recorded repertoire and correspondingly requesting permission to have a Symphony Orchestra record the "best" Portuguese classical music composers", and argued:

> Regarding the Symphony Orchestra we must also inform you that we never thought of making here by that orchestra records of classic or foreign tittles. Our intention was to record some Portuguese music or our best composers for that type of music, which should not be recorded by our Light Orchestra (Allan 24th June 1929).

Nevertheless, the proposals made for the recording of Portuguese Art music got rejected. In fact, as referred to by Peka Gronow, small countries such as Portugal did not yet any have local companies or "pressing facilities" and hence had to depend on the agencies of the major companies.

This very specific condition, between the major company – Gramophone Company – and the small resellers spread all over the country, required an ability to negotiate alongside plenty of imagination. Faced with a disparity in consumer tastes, the subordination with respect to the major company and the aggressive rivalry ongoing with the other commercial record sellers, Alfredo Allen assumed a strategy in order to ensure his products stood out.

Despite HMV attributing only a very reduced margin of initiative, Alfredo Allen managed to bring the figure of the "artistic director" into the context of musical recording in Portugal and in 1929 proposing the name of his friend Frederico de Freitas along with an extraordinary budget:

> For the maestro Frederico de Freitas we beg to propose a total fee of Esc. 10.000$00, which will cover all the time employed by him hearing and coling artists, preparing programme, making all the orchestral arrangements, and conducting all the orchestral tittles and accompaniments, assuming also the artistic management of the complete recording session. He will conduct for recording purposes exclusively for us. We hope that this will also meet your approval as this represents a great improvement and we are sure that, under his direction, these records made here will be much better ended, and the sales must certainly by larger to as Mr. Freitas his very well known here and one of the most popular authors of musical comedies, etc. The above mentioned fee could be fixed for each recording session in future of about 100 to 200 titles (13th June 1929).

When Frederico de Freitas took over the artistic direction of the His Master's Voice subsidiary in Portugal, Carlos Calderon was already recognized as an important music producer, as referred to before with all record merchants engaged in commercial strategies similar to that detailed above. Frederico de Freitas proved no exception. He himself was a successful vaudeville and other stage musical genre composer. However, he did not stop there. As I present below, Frederico de Freitas embarked on a different approach to recorded sound and thus leveraging the potential of sound recording and musically interlinking the emerging phonographic, radio and cinema industries.

A new approach to recording music in Portugal: the "artistic direction" of His Master's Voice

In 1929, Frederico de Freitas inaugurated a new professional category in Portugal: he became the "artistic director" of the His Master's Voice record company, which, according to Peka Gronow, was one of the leading labels in Europe. This new profes-

sional role reflects the growing complexity of cultural production within the context of the record industries.

At that time, Frederico de Freitas had composed music for the stage but was also recognized by some of his colleagues as a promising artistic music composer. His experience and relations with the stage world, artists and theatre production would prove of great assistance in his new job given that musical theatre provided the major source of both the artists and the repertoire. Frederico de Freitas oversaw this privileged relationship selecting the artists and the repertoire for recording by His Master's Voice label. Furthermore, his actions were to expand still further: by orchestrating traditional Portuguese songs, coordinating other orchestrators and arrangers, constructing new sonorities, more intense and brighter, he advanced with the skills he had developed as a pianist and composer student at the National Conservatoire. He also distinguished himself from other composers and sellers, such as Carlos Calderon, the Portuguese agent of Odeon Company.

Frederico de Freitas entered the world of the record industry when electric recordings were widely replacing acoustic recordings. Both as composer and as artistic director, Frederico explored that technical advance to its full extent.

The turning point: when the theatre began to be replaced by radio and cinema

Through the correspondence between Alferdo Allen and Frederico de Freitas, one can understand how the scope of the latter's job exceeded the mere selection of artists and repertoire and of maestros: Frederico de Freitas decided just what to record, who to perform it (and the fees they would earn) and even what would be supplied to the commercial outlets. He also explored a new type of approach to popular music that did not import directly from the musical theatres and itself only possible under the support of the technical recording advances. He also launched a commercial strategy in Portugal that strove to articulate and interrelate the three emerging cultural industries: the phonographic industry, radio or commercial broadcasting and the sound movie.

In July 1930, Alfredo Allen expressed that scope in a letter written to the gramophone company.

> The interest for wireless is increasing rapidly in our territory. Sometime ago we hardly had any broadcasting stations but now we have several in Oporto and Lisbon. Four of them principally, two in Lisbon and two in Oporto, have taken a leading position and are every day improving. We have made arrangements with these broadcasting stations so that they will at

> least once a week broadcast our records. This is very interesting for us as they advertise our records and our products; after this policy was adopted we have noted an increase in sales of those records that are broadcasted. […] in Lisbon, is regularly broadcasting our Records, and has programs made out with their concerts. As you may see by programmes […] our Maestro Frederico de Freitas, organised in this broadcasting station, absolutely free, a concert with some of our artists that recorded for us during the last recording period. This concert was a great success, and nearly every number of the programme had to be repeated, as hundreds of persons telephoned to the station asking enthusiastically for several numbers of the programme to be sung again. Our Maestro idea met with such a good acceptance that he intends repeating these concerts every month, without, of course, bringing us any expense. In consequence, this concert has brought us hundred of orders for records that were done out in the recent session. We must say that the greater part of the success obtained with this concert was due to our Maestro's activity, organization and the great interest he always takes in everything with your products (Allen 23th July 1930).

Allen was referring to the collaboration with Lisbon's *Estação CT1BO*. The commercial *Estação CT1BO* station broadcast HMV records (art music, dance music and Portuguese popular music) and also spread from its microphone concerts with the Portuguese "artists" that collaborated with HMV (see Pestana and Marinho forthcoming).

One year later, Frederico de Freitas was invited by the film director Leitão de Barros to compose the music to the first sound film made in Portugal: *A Severa*. Frederico de Freitas took this opportunity to inaugurate a new commercial strategy by proposing to the gramophone company the recording of some of the film's "hits" (letter dated 3rd January 1931). Those "hits" were recorded and sold to great commercial success. The film inaugurated in Portugal a second enterprise: the production of "Portuguese films". The first attempt had been made by Invicta Film ten years earlier (Pestana 2012). Both initiatives made recourse to the same resources to construct the imagery of Portugality: Portuguese novels, Portuguese composers, Portuguese musical icons and Portuguese actors. In fact, the sound film *A Severa* is packed with "Portuguese" references: the story of Severa, a fado singer who died of tuberculosis; bull fighting; the assumed expression of "sentimentalism"; and musical genres such as fado and folk music. Both cineastes and composers worked based on elements that in the early 1930s integrated discourses about the "Portuguese being". The film's score was subsequently recorded and printed on the His Master's Voice label.

Those records also convey the strategy developed by de Freitas for "Portuguese popular music": the popular songs (*fado* included) published by His Master's Voice explore no particular syntax that might stand out against the tonal models from cen-

tral Europe Art Music. On the contrary, Frederico de Freitas combines 'folk' elements with compositional techniques from art music and the different new possibilities of electric sound recording in a highly fashionable way. He correspondingly develops a more "modern" and transnational style of popular music susceptible to characterization by its reinforcement of the melody by subtle harmonies and light counterpoints and a more diverse style of orchestration.

Indeed, the success of his "products" explain his successive invitations to collaborate with National Broadcasting in the following years and with cinema production under the cultural policies of the autocratic Estado Novo regime (1933-1974).

Acknowledgements

EMI Archives (Hayes) and Joanna Hughes; Aveiro University Library; José Rino and José Moças 78 r.p.m. collectors.

Research funded by the Fundação para a Ciência e Tecnologia, and the FEDER/COMPETE project 'Images from Land and Sea: Frederico de Freitas and music in twentieth-century Portuguese culture', coordinated by Helena Marinho.

References

Antunes, Gonçalo 2014. "Para além do espetáculo: sinergias entre indústrias da música sob o escopo do Teatro de Revista" *Indústrias de música e arquivos sonoros em Portugal no século XX: práticas, contextos, patrimonies*, Manuel Deniz Silva and Maria do Rosário Pestana editors. Cascais: Museu da Música Portuguesa.

Belchior, Susana. 2014. "As primeiras expedições de gravação da "The Gramophone Company" em Portugal" *Indústrias de música e arquivos sonoros em Portugal no século XX: práticas, contextos, patrimonies*, Manuel Deniz Silva and Maria do Rosário Pestana editors. Cascais: Museu da Música Portuguesa.

Garofalo, Reebee. 1999. "From Music Publishing to MP3: Music and Industry in the Twentieth Century". *American Music* 17(3):318-354.

Losa, Leonor. 2013. *Machinas falantes A música gravada em Portugal no início do Século XX*. Lisbon: Tinta-da-China.

Losa, Leonor. 2014. "A emergência de uma economia de mercado de música gravada em Portugal: O papel dos lojistas" *Indústrias de música e arquivos sonoros em Portugal no século XX: práticas, contextos, patrimonies*, Manuel Deniz Silva and Maria do Rosário Pestana editors. Cascais: Museu da Música Portuguesa.

Malm, Krister. 1992. "The Music Industry". *Etnomusicology an Introduction*, editied by Helen Myers. 349-364. New York: Norton & Company.

Martland, Peter. 1997. *Since Records Began: EMI. The First 100 Years.* London: Batsford.

Pestana, Maria do Rosário. 2010. "César das Neves". *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Salwa-Castelo-Branco editor. Lisbon: Círculo de Leitores.

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

Pestana, Maria do Rosário and Helena Marinho. Forthcoming. "Invisible network: The making of the Portuguese popular song." *Journal on the Art of Record Production* 10.

Silva, Jorge. 2012. *QSP – Revista de Rádio e Comunicações* 373:2-11.

Voice, body, people: Polyphonic singing in Hispanic-Uruguayan music[169]

Marita Fornaro Bordolli[170]
diazfor@adinet.com.uy

Abstract: *Murga* is a carnival ensemble of Hispanic origin, a popular theater genre characterized historically by male polyphony that started developing during the 19th century in Uruguay towards a deepening of the theatrical aspects. The polyphonic choral singing is characteristic of these groups, which syncretize aspects of the *chirigotas* and *murgas* of the carnivals in Cadiz, Extremadura, and Castilla with elements of Venetian Carnival and Afro-Uruguayan music.

Murga is characterized by the traditional use of *contrafactum* from popular songs. The main function of these carnivalesque groups is satire and criticism of current events, particularly national events. The texts also have a self-referential aspect, marking that they belong to the people. Within the dramatic development the choir, in its dialogue with the soloists, represents an idealized people.

Keywords: popular polyphony, popular theatre, carnival, Hispanic-Uruguayan *murga*.

---

[169] This paper was written in the framework of the R&D Project "Música, escenas y scenarios en el Uruguay de los siglos XX y XXI" (2010 - 2015), funded by the Sectorial Commission of Scientific Research of the University of the Republic, Uruguay.

[170] Marita Fornaro Bordolli is Coordinator of the Department of Musicology of the University School of Music and of the Research Center on Musical and Scenic Arts, University of the Republic, Uruguay. She was President (2010 – 2012) of the Latin American Branch of the International Association for the Study of Popular Music. She is a member of IMLA (Istituto per lo studio della Musica Latino Americana).

Uruguayan *murga* as a popular choral expression

This work focuses on the popular character of the Hispanic-Uruguayan *murga*, a carnivalesque expression that has been developed in Uruguay since the late 19th century from Spaniard models, with the special presence of elements of the *murgas* and *chirigotas* of Andalusia, Extremadura, and Castile. Upon these aspects were incorporated elements of the Venetian carnival, consecutive influences of Cuban and Brazilian expressions, and of Afro-Uruguayan music, *candombe*, a genre also present in Carnival.

The research has been developing for over two decades; among its results it is worth mentioning being the first to establish in the literature the existence of *murgas* beyond Montevideo, the country's capital (Fornaro 1999); the types of relationship with the Spaniard groups (Fornaro 1999, 2002); the link between repertoire and identity processes (Fornaro and Díaz 2001); the processes of repertoire creation (Fornaro 2008); and the relationship between *murga* and media culture (Fornaro 2013). Prior to and during the period of this research, other approaches on this event have produced literature, which can be divided into two main aspects: one could be considered "emic literature" produced by members of *murga* groups (Diverso 1989; Lamolle and Lombardo 1998); and the other, analysis from literary studies, cultural studies, sociology (Remedi 1996; Sans 2008, among others).

In accordance with the call of this Conference, after characterizing the *murga*, this paper focuses on the importance of choral aspects and the relationship with the concepts of people and popular belonging that these groups, producers of many self-referential texts, develop steadily in each new repertoire, and on the dynamics of the relationship with their fans and the general public.

In Uruguay, the most important aspect of the local re-elaboration of the genre lies in the deepening of the theatrical aspects, to the point that it can be described as a genre of popular theater that includes several arts: music, recitation, drama, scenography, makeup, costumes, sometimes even dance. The carnivalesque insertion has been clear from the beginning although, in recent decades, *murga* shows started appearing throughout the whole year, with a change of repertoire in each carnival. The possibility of disseminating the repertoires in audio and multimedia formats, specially since the genre accessed the CD, the DVD and the web, influenced this new presence of the genre, more permanent, not only limited to the carnival period of the annual cycle.

From the musical point of view, historically *murgas* are formed by male artists and characterized by the polyphonic choral singing with the accompaniment of three instruments (bass drum, cymbals, and snare drum); in recent decades the guitar was added. From the literary point of view, the most traditional aspect is the use of *contrafactum* from popular songs on each annual cycle or those that have remained popular

through the years. The main function of these carnival groups is of satire and criticism towards current events, especially local.

The *murga* repertoire includes spoken parts –some expressions close to everyday speech and others based on popular reciting techniques; fragments that can be considered drama performances; and sung parts. Among the spoken parts monologues are frequent and, even more, dialogues between characters, especially between soloists and chorus characters. As for the music, there is a predominance of an elaborate vocal polyphony, consisting of a register of *primos, sobreprimos, tercia, segundos,* and *bajos*. The character of the *murga* singing has been analyzed with a technical point of view, from an emic perspective, by Lamolle and Lombardo (1998, 43); and from a musicological analysis by Carlos Correa de Paiva (2013, *passim*). This paper addresses the issues prioritized by the Conference, i.e. the link between *murga* singing, the national and carnival imaginaries in which it's embedded and simultaneously contributes to, and the developing of the *topoi* that establishes an equivalence between people and *murga*. As a brief characterization of the technical aspects of polyphony, let us note that the relationship between voices has varied throughout the 20th century until today – an aspect that can be observed through historical records and listening to contemporary ensembles– from a predominance of voices moving in third intervals towards a greater variety, which includes consecutive fifths and fourth intervals. As in other aspects of this expression, a professionalization in the arrangements can be appreciated, since the traditional practice of polyphony has been accompanied by the figure of the arranger, who in many cases possesses knowledge of an academic nature.

Murga repertoire

The *murga* performance is a kind of civil, urban ritual, with established rules both institutional (rules approved by the cities' authorities that organize official competitions) and from the popular practice. The *murga* repertoire is the heritage, regarding both parts and nomenclature, of the *murgas* and *chirigotas* from different regions of Spain. Unlike the Spanish groups, that change names every carnival, Uruguayan *murgas* are identified with a name –often referring to popular expressions, even with *lunfardo*[171] words. Following approximately the Cadiz model, the Uruguayan *murga* divides its act in three essential parts: *presentación* or *saludo* (introduction or greeting); *cuplé* (couplet) –often accompanied by a *popurrí* (potpourri); and the *despedida* or *retirada* (farewell or withdrawal). These terms are part of the daily language of Uru-

[171] *Lunfardo:* River Plate slang, with an important presence in tango.

guayan popular classes; their fixed order is the structuring axis of the stage representation, with different importance depending on the moment. Thus, *retiradas* are the part of the repertoire that is more remembered beyond the Carnival –some even for more than half a century– but the *cuplés* are essential at the time of the performance and in institutional contests.[172]

The *presentación* introduces the group. The fundamental topic is the return of the carnival, the cyclical nature of the festivity. Very often this part begins with a recited fragment, a modern substitute of the figure of the host that *murgas* had in the early 20th century. The presentation also includes a *clarinada* (clarion call); a fragment sung *a capella* where often the polyphonic arrangements stand out. It would be intended to draw public attention at the beginning of the performance –an audience that awaits, a little scattered, at the popular carnival scenarios.

The *popurrí, salpicón,* or *pericón* comprehends a tour of the current issues, discussed quickly, usually in quatrains structure that can be consonantized in the pair verses, intercalated by a chorus. Gradually, in many *murgas* this part has been integrated to the *saludo* or, preferably, the *cuplé*. The *popurrí* includes mainly criticism and satire.

The *cuplé* is the nuclear part of the repertoire, and the time of maximum dramatization by one or several prominent characters, the *cupleteros*. There could be a single *cuplé* or it could be distributed, changing the subject, in several couplets. The *cupletero* represents a character whose features often constitute in itself a criticism: the consumer, the traditional politician… Often the introduction of a character distant from reality –an alien, a time traveler, a gaucho[173] or peasant arriving to the capital– starts a dialogue with the choir, that then has the excuse to explain and criticize what happened throughout the year. The characters that represent the topic and the name of the *cuplés* may represent local or international stereotypes; virtues or defects; known characters, both real or from movies and television shows; concepts. The latter case shows examples of outstanding preparation. In the *Cuplé de Doña Identidad* (Mrs. Identity) performed by the murga "Contrafarsa" in 1999, the concept of national identity is represented by an elderly lady, who is lost, named "Doña Identidad Nacional de la Patria" (Mrs. National Identity of the Homeland). The text is partly a *contrafactum* of the *candombe* "Doña Soledad" by Alfredo Zitarrosa, one of the most representative creator and performer in Uruguayan popular music of the second half of the 20th century.

[172] The "Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas" organized by the authorities of Montevideo (the capital), is the most important and ancient: on the last decades they have taken place in the interior of the country, in various capitals, and in the city of Salto, upon the Uruguay River, the "Festival del Litoral".

[173] A former inhabitant of the countryside in the River Plate area.

The *cuplé* criticizes the adoption of foreign cultural elements, especially of American origin, the oversight of the national cultural heritage, and the loss of the triumphant country symbolized by the football victory of 1950 at Maracaná (Brazil), a moment of strong roots in the Uruguayan imaginary, an international brand of a "country of fat cows" that disappeared in the following decades.

Esta es Doña Identidad/Identidad Nacional
se perdió y no tiene quién/la venga acá a reclamar.
Doña Identidad/ la vieron pasar
por última vez/los viejos del bar
festejando en un tranvía/el triunfo de Maracaná[174].

This is Mrs. Identity/National Identity
She was lost, and there was no one
To come here and claim her.
Mrs. Identity/They saw her go by
For the last time/The old men from the bar
Celebrating in a tram/The triumph of the Maracaná.

The *retirada* or *despedida* retakes the tone of the presentation, regarding lyricism and thematic elements. It usually develops a core theme, but the cyclical nature of the festivity and the promise of the *murga* coming back for the next carnival are always present. This is the part of the repertoire whose pieces have survived the most in popular memory.

In previous works we have addressed the topics discussed in *murga* (see especially, Fornaro and Díaz 2001; Fornaro 2008): the carnival; the *murga* itself; the relationship between *murgueros* and their group; the "great themes of humanity" (the way *letristas*, or lyricists, define religion, philosophical values, destiny, life and death, the characteristics of humanity as such, ideologies); technology and its changes; fashion; women (with strong misogynistic elements that have been tempered in the last two decades); gender options (with homophobic elements also with a tendency of tempering and even disappearing in the most ideologically committed groups); sports, especially football; the city; the neighborhoods. The "hot topics" include national and international political events, issues upon which criticism and satire unfold with remarkable strength. This thematic inventory has been conformed, from a Hispanic heritage, throughout the 20th century and the current century to date.

[174] Included in *Murga* Contrafarsa en vivo!. 1999. Ayuí A/E 213. CD.

Murga, people, belonging

We noted before that the topics addressed by *murga* are frequently self-referential. This self-reference includes:

a) The genre belonging to the Carnival, the cyclical nature of this festivity and therefore of the *murga* life, are subjects that, as already noted, are especially developed in the *presentaciones* and *retiradas*. Rafael Bayce classified the *presentaciones* into two types: lyrical and cyclical. The first "highlight the carnival and *murga* ideality and its contribution to social functioning, by reproducing values and providing emotional support" while cyclical presentations emphasize "the come-back in the cycle of eternal return that was hopefully announced in the *despedida* of the previous year and most likely will be repeated in the *retirada* minutes after" (Brecha 27/03/1992). On this thematic, strongly stereotyped comparisons and metaphors are developed, which *murga* groups resort to again and again. Thus, for example, it is common to assimilate *murga* to a sparrow, an urban bird; and to the swallow, for its annual migration cycle. God Momo is also frequently referred to, as well as characters of the *Commedia del' Arte*.
b) The "*murga*-people link". Some examples of texts from different decades are presented, where this relationship is established. For example, the *murga* "La Milonga Nacional", with text by Carlos Modernell, set in 1968 the relationship *murga*/people/"La Milonga Nacional" as a *murga* that meets those conditions –and introduces several *murga topoi*:

Murga es el imán fraterno
que al pueblo atrae y lo hechiza
murga es la eterna sonrisa
en los labios de un Pierrot,
quijotesca bufonada
que se aplaude con cariño
es la sonrisa de un niño
al que ofrenda su canción.
Murga son las mil esquinas
que atesoran su recuerdo
con un coro que en el cielo
por siempre quiere grabar,
la musa casi sin rima

del poeta, que bohemio
tejió en alas de su sueño
romances al Carnaval
murga es pueblo, ingenio, risa
es "Milonga Nacional".

Murga is the fraternal magnet
Which attracts and bewitches the people
murga is the eternal smile
on the lips of a Pierrot;
a quixotic joke
that is applauded with love
and in the smile of a child
offers up its song...
Murga are the thousand corners
That treasure its memories
With a choir that in the heavens
they always wants to record,
the almost rhyme-less muse
from the bohemian poet, that
knitted from dreamy wings
romances for Carnival.
Murga is people, inventiveness and laughter
It is "Milonga Nacional"

Texts that show belonging to the working class are recurrent, as in the example of the *retirada* of the *murga* "Ahí va la bocha, señores" of Villa Constitución, Salto Department. This 1987 text was written by Juan José Escobar, and was provided by the author during our field work in the northwest of the country:

La murga se va, señores,
pero lo hacemos contentos
porque no existe la ausencia
sino un continuo reencuentro.
Porque adónde irá la murga
sino al seno de su pueblo,
a integrarse al cotidiano
menester de los obreros?

The *murga* is going, gentlemen,
But we are content
Because there is no absence
but continuous new meetings.
Because where will the *murga* go
If not to the heart of the people,
To be part of the daily labour
Of the workers?

Or this text by Jose María "Catusa" Silva for the *murga* "Araca la Cana", which became almost an anthem during the dictatorship period in Uruguay between 1973 and 1985:

Araca es la murga compañera
de un pueblo que construye
su senda verdadera…

Araca is the companion *murga*
from the people who construct
their true path...

c) Linked to this topic appears the relationship between the *murga* as an entity, that could almost be considered abstract, with the members of each group, who give *murga* a carnal, physical, scenic existence. It should be noted that *murga*, as a group and as carnivalesque expression, is always identified in the discourse with feminine terms. This seemingly contradictory gender attribution is explained in numerous texts through a love relationship, either with murguistas in love with *murga*, as their children, or even both aspects in a single text. Thus, the *murga* /female ambivalence is the core theme of the 2001 Carnival's *retirada* of the *murga* "Nunca Más" ("Never more") of the City of Colonia del Sacramento. The text plays with the polysemy referring, in person, to the passion of the *murguero*/man for the *murga* /woman.

Vibré con lo que expresabas/mi piel toda se erizó
y tu cadencia hecha verso/todos mis nervios crispó.
Y así, loco por tocarte/me entrometí en tu mixtura...
me enloquecí con rozarte/y me metí en tu figura[175].

[175] Included in the compact disc *De inmigrantes a criollos: Música popular uruguaya de raíz hispánica. Una investigación de Marita Fornaro.* Ediciones Universitarias de Música, Montevideo, 2002.

I vibrated with your expression / my skin got goose bumps
and your cadency made verse / set my nerves on edge.
And so, crazy to touch you / I mixed in your mixture
I was mad to brush against you / and I took your form

People following people: *murgas* and their audience

A related aspect with the *murga*/people link is developed during the gestation of each annual repertoire. Rehearsals are the environment where different aspects of each show are finally captured. These rehearsals take place in local clubs, sporting institutions, headquarters of labor institutions. The followers of each *murga* witness these instances every night, and the relationship with the members of the group is very strong; in some cases the comments of the closest "fans" can even influence changes in some aspect of the show. The *murga* supporters follow the group since November, when they start rehearsing until the end of Carnival –that in Montevideo and some other cities where competitions are made, could last a whole month. In *murgas* with fewer economic resources, *murgas* constituted as cooperatives, these followers are in charge of collecting resources, accompanying the group to the contest instances, if any, and they are similar to what constitutes a sports fan. In the case of cooperative *murga* "Nunca Más"[176] of the City of Colonia del Sacramento (whose activity we followed throughout an annual cycle), friends and family had formed a group that they informally called "La Siempre Sí" (Always Yes), referring to their loyalty to the modest group which suffered a hard marginalization in the dominant official contest at the capital.

A representative testimony of this kind of popular echo, intensified by the period lived –the last year of the dictatorship that took place between 1973 and 1985–belongs to Raúl Castro, responsible and lyricist for the *murga* "Falta y Resto", referring to the *presentación* rehearsal based on a *contrafactum* of *La hierba de los caminos*, a song of the Spanish Revolution[177]:

This *presentación* was premiered in a final rehearsal that was done in La Teja's[178] "La cachimba del piojo", a modest athletic court, and there was a wiring; behind the wiring there were people. We were singing on the court, in plain clothes. It was the year 1984. We started

[176] "Never More": The name of this group clearly refers to its ideology regarding the violation of human rights during the dictatorship period.

[177] Interviewed by Marita Fornaro in September 2011.

[178] Working class neighborhood in the City of Montevideo.

singing: "La hierba de los caminos"... And people began to come closer to the wiring and started knocking it down. And suddenly they had knocked down all the wiring and they were all standing, all around us, the whole neighborhood listening! This moves me until today, because it was like we had arrived... probably ten o'clock at night, one night in January, still under the shadow of dictatorship... at an industrial neighborhood such as La Teja, that had the soap factory occupied, the refinery, the oil factory closed, the glass factory... so many people on the streets; and the guys heard singing about what happened to them.

We will be closing this work with that image: the residents of a humble neighborhood in Montevideo, at the end of a particularly difficult period, next to a broken wiring, and surrounding a group of popular artists whom they recognize with a strong sense of belonging, and listening to their voices:

¿Qué culpa tiene el murguista
que es el eco de la gente
que las voces se agiganten
se multipliquen y pasen
de manantial a torrente?

Why blame the *murguista*,
who's the echo of the people,
for the engorgement of the voices
that multiplied, and transformed
from a spring into a torrent?

References

Correa de Paiva, Carlos. 2013. *Rompe la murga la calma. Hacia un análisis musical de la performance murguera actual*. Trabajo presentado a las Jornadas de Extensión Universitaria 2013, Maldonado (Uruguay).

Diverso, Gustavo. 1989. *Murgas, La representación del carnaval*. Montevideo: Edición del autor.

Fornaro, Marita. 2002. "Iniciación, pertenencia y alteridad en las murgas uruguayas", *Actas del V y VI Congresos de la Sociedad de Etnomusicología*, Barcelona: Sociedad de Etnomusicología /International Council for Traditional Music.

Lamolle, Guillermo y Edú Lombardo. 1998. *Sin disfraz. La murga vista por dentro*. Montevideo: Ediciones del TUMP.

Remedi, Gustavo. 1996. *Murgas: El teatro de los tablados. Interpretación y crítica de la cultura nacional*. Montevideo: Trilce.

Sans, Isabel. 2008. *Identidad y globalización en el carnaval*. Montevideo: Fin de Siglo.

Other sources

Bayce, Rafael. 1992. "Y el pueblo vuelve a soñar. El microcosmos de las letras de murga". *Brecha*, Nº 330*,* Montevideo, 27/03/1992.

Fornaro, Marita. 2008. "Repertorios en la murga hispanouruguaya: del letrista a la academia". *Répertoire(s). Revista Pandora 7/2007.* Département d'Études Hispaniques et Hispano-Américaines. Université Paris 8.

Fornaro, Marita y Antonio Díaz. 2001. "La murga uruguaya: narrativa tradicional y construcción de la identidad social". *Narrar identidades y memorias sociales: Estructura, procesos y contextos de la narrativa folklórica*. Ana María Dupey y María Inés Poduje, eds. Santa Rosa: Subsecretaría de Cultura de la Provincia de la Pampa.

Música, educação e nacionalismo: o canto orfeônico no Brasil de Vargas

Maura Penna[179]
Universidade Federal da Paraíba
maurapenna@gmail.com

Abstract: The orpheonic singing project forms part of a broader process of national construction taking place in the Vargas Era (1930-1945). Based on documental and bibliographic readings, this paper aims to analyze the role of orpheonic singing throughout this construction taking into account an extensive social, political and cultural context. Thus, it focuses not only on the level of symbolic production but also on the political and administrative actions of the Brazilian state apparatus. Fulfilling political and ideological functions, orpheonic singing made it possible to hold civic demonstrations that gathered thousands of voices. Its official teaching materials consist of hymns, patriotic songs and folk pieces. In this context, we discuss the role of folklore in orpheonic singing, which is now regarded as an expression of the Brazilian soul and consequently placed at the core of national representation.

Keywords: Orpheonic singing. Music at school. Vargas' Era. Nationalism. Folklore

Em um país como o Brasil, historicamente jovem e de passado colonial, a questão do nacionalismo ganha dimensões próprias. Com base em pesquisa documental e bibli-

[179] Graduada em Música e Educação Artística pela Universidade de Brasília. Mestre em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Paraíba/UFPB. Doutora em Lingüística pela Universidade Federal de Pernambuco. É Professora, Adjunto III do Departamento de Educação Musical da UFPB, atuando na Licenciatura em Música e no Programa de Pós-Graduação em Música. Autora de *Música(s) e seu ensino* (Sulina 2012).

ográfica, este trabalho tem como objetivo específico discutir como a proposta do canto orfeônico se articulou ao processo de construção da nação / do nacional desenvolvido durante a "Era Vargas" – os 15 anos em que Getúlio Vargas governou ininterruptamente o país, incluindo a ditadura do Estado Novo (1937-1945). Por sua relevância, este período da história brasileira é alvo de análises diferenciadas e de muita controvérsia. É inegável, também, a importância da experiência do canto orfeônico em relação ao ensino de música na escola de formação geral. Do mesmo modo, há distintas abordagens dessa experiência, muitas das quais consideramos idealizadas e até mesmo personalistas, na medida em que se centram na figura do maestro e compositor Villa-Lobos, responsável por sua implantação (cf. Amato 2007). Em contrapartida, buscamos construir uma análise contextualizada, procurando compreender o projeto do canto orfeônico dentro do quadro histórico – institucional, político e cultural – no qual foi engendrado.

Durante a chamada "República Velha", predominava o poder das oligarquias estaduais, de base agrária. Apesar do regime republicano, a possibilidade de participação política era na verdade bastante reduzida, na medida em que o "sufrágio universal" apenas contemplava os brasileiros – homens – alfabetizados, em um país de população majoritariamente rural e analfabeta. "Democracia e liberalismo excludente: eis o que resume o espírito do regime político em vigor no Brasil entre 1889 e 1930" (Linhares 2000, 316).

Com a "revolução de 30" teve início a "Era Vargas", em que ocorre um progressivo desmonte das autonomias regionais, por meio da "crescente centralização do poder que alocava no Executivo federal os comandos sobre as políticas econômica e social e os aparelhos coercitivo-repressivo", processo este que se intensificou a partir de 1937. Esse período foi, portanto, decisivo para o processo de constituição do Estado brasileiro como um Estado nacional e capitalista (Linhares 2000, 338).

É neste quadro que se desenvolveu o projeto do canto orfeônico, que se articulava a um amplo processo de construção do nacional. Em relação a outras possíveis demarcações territoriais (regionais, estaduais, municipais) ou outras fontes de caracterização também capazes de sustentar a construção de identidades sociais[180] –, a identidade nacional é a mais abrangente. Deste modo, "sua capacidade de unificar, de estabelecer, sob a *nacionalidade*, uma coesão por sobre tantas possíveis fontes de diferenciação exige um maior grau de abstração em relação às particularidades da experiência mais imediata do indivíduo" (Penna 1992, 52). Em outros termos, quanto mais distante da vivência imediata, maior é o processo de elaboração simbólica necessário para a construção da coesão e da comunhão. Neste sentido, Anderson (2008, 32) propõe a definição de nação como uma "comunidade política imaginada": "Ela é *imaginada* porque

[180] Consideramos a identidade social como uma construção simbólica, uma representação relativa à posição no mundo social. A respeito, ver Penna (1992) – cap. 2 e especialmente p. 78-81.

mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão, ou sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles". Como veremos ao longo desta discussão, o canto orfeônico participou do processo de construção da nação / do nacional desenvolvido durante a Era Vargas tanto promovendo grandes cerimônias cívicas de encenação da coesão social, quanto por meio de seu repertório nacionalista.

Apesar de o canto cívico já ter tradição nas escolas brasileiras, o canto em coro consolidou-se como uma prática educativa em nível nacional através da obrigatoriedade do canto orfeônico no currículo, estabelecida por meio de decretos[181], Atualmente, é comum se tomar como equivalentes o canto coral e orfeônico (Amato 2007, 218), mas o mesmo não acontecia naquele momento histórico[182]:

> O aspecto central da concepção de Villa-Lobos sobre Educação musical é o recurso do chamado Canto Orfeônico, modalidade de canto coletivo que se diferencia do canto lírico e do canto coral especialmente pela possibilidade de organização de conjuntos vocais com formação mais livre e heterogênea. Esse recurso metodológico, de fato, possibilitou uma prática socializadora, através da mobilização de grandes agrupamentos corais (Paoliello 2006, 154)

Como discute Bourdieu (1996, 112), o nível da produção simbólica é também responsável pela construção da realidade social, já que a representação da realidade social contribui para a construção dessa própria realidade. Assim, para compreender a lógica específica do mundo social, é preciso apreender ao mesmo tempo o que é instituído e as representações, as estruturas objetivas e as relações com essas estruturas. Assim, a análise do processo de construção do nacional na Era Vargas precisa considerar diversos níveis. Por um lado, as ações "objetivas" que, em nível econômico, alteraram as estruturas produtivas, através dos projetos de modernização e industrialização. No campo político-administrativo, o progressivo aparelhamento do Estado brasileiro, através de órgãos de decisão, fiscalização e controle. Já no Governo Provisório de Getúlio Vargas, em 1931, foram criados tanto o Ministério do Trabalho quanto o Ministério da Educação e Saúde Pública, este o órgão responsável pelas determinações legais para a implantação do projeto do canto orfeônico.

---

[181] O Decreto nº 19.890, de 1931 (Brasil 1931), relativo ao ensino secundário, e o Decreto nº 24.794 de 1934 (Brasil 1934), que expande a obrigatoriedade do canto orfeônico para todo o país e todos os níveis de ensino. Para uma análise a respeito, ver Penna (2012a).

[182] Neste sentido, Igayara-Souza (2011, 219-259) apresenta fontes documentais acerca de "polêmicas institucionais", dentro da Escola Nacional de Música, em "defesa do canto coral como atividade artística e espaço profissional".

Também foi fundamental neste processo a atuação dos "especialistas da produção simbólica" – artistas, intelectuais – responsáveis por difundir concepções de país e toda uma produção artística – e notadamente musical – de caráter nacionalista. Neste ponto, como apontam diversos estudiosos (Paoliello 2006, 152-153; Linhares 2000, 345-346, Araújo 2000, 34), a gestão de Gustavo Capanema (1934-1945) no Ministério da Educação e Saúde tornou-o um espaço para a produção de uma cultura oficial que abrigou diversas tendências ideológicas, estabelecendo um novo padrão de relacionamento entre a classe dirigente e membros da elite intelectual e artística. Para muitos deles – especialmente os modernistas –, a contradição entre a prestação de serviços políticos a um regime autoritário e a criação artística autônoma resolvia-se através de uma produção altamente nacionalista. Assim, ao mesmo tempo, o Estado constituía um espaço de legitimação cultural e buscava legitimar seu poder em diversos planos simbólicos. Neste sentido, o ministério promovia o projeto de afirmação da nacionalidade do Estado Novo através tanto da missão educacional, propriamente, quanto pelo patrocínio da "alta cultura". Nessas duas frentes, destacava-se a música – pelo projeto do canto orfeônico e pela produção nacionalista na música erudita brasileira – e, em ambas, sobressaía a figura de Heitor Villa-Lobos[183].

No processo de construção do nacional, o regime ditatorial do Estado Novo (1937-1945) utilizou amplamente os *Aparelhos Ideológicos de Estado* (nos termos de Althusser s/d, 44-48) – dentre os quais o escolar, onde o projeto do canto orfeônico foi implantado. Até mesmo a cartografia, com seu caráter técnico-científico, foi explorada nesse processo. Como analisa Gomes (2010, 11-12), a Exposição Nacional de Mapas Municipais, aberta em maio de 1940 na capital da República, "levou ao extremo da encenação cívica o controle do governo central sobre os regionalismos e os poderes estaduais, por meio da representação cartográfica".

Por outro lado, o Estado Novo também fez uso do *Aparelho Repressivo de Estado* – "que funciona pela violência" (polícia, censura, prisão). Um desses órgãos foi o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), criado em 1939, responsável pelo uso sistemático da propaganda pelo regime, mas também exercendo o controle, inclusive através da censura, dos meios de comunicação e monitorando as produções populares[184].

---

[183] Apesar de não ser nosso foco o *compositor* Villa-Lobos, vale lembrar, como mostra Paoliello (2006, 153), que ele já era considerado importante compositor de estética nacionalista, com uma produção relativamente conhecida e legitimada por sua temporada, durante a década de 1920, como "embaixador cultural" na Europa.

[184] Como um exemplo, a promoção de sambas de exortação ao trabalho (Paoliello 2006, 152 – dentre outros), neste momento em que, em nível econômico, desenvolve-se um projeto de industrialização e consolidação do capitalismo.

> A censura foi uma importante faceta do regime. O DIP não só preparava material de propaganda do governo como controlava com censores todas as matérias da imprensa escrita e falada. As concessões de rádio eram rigorosamente controladas por esse órgão, e 60% das matérias dos noticiários eram fornecidos pela Agência Nacional (Araújo 2000, 38-39)

Um exemplo mais drástico do uso do Aparelho Repressivo de Estado pode ser encontrado na cerimônia da queima das bandeiras estaduais, realizada em 27 de novembro de 1937, com a presença de Getúlio Vargas e outras autoridades. Como consequência da abolição, pela Constituição do Estado Novo, de todas as bandeiras e escudos estaduais e municipais, nessa cerimônia cívica em praça pública, de grande violência simbólica, foram queimadas as bandeiras dos (então) 22 estados em uma pira e a bandeira nacional foi hasteada em 22 mastros[185]. Reafirmava-se, assim, "a centralização do poder, a afirmação da autoridade do chefe central, o fim dos regionalismos e da federação. O Brasil seria um Estado nacional unitário, obedecendo a um único senhor" (Araújo 2000, 25).

Nessa mesma direção, as grandes manifestações orfeônicas também representavam o civismo e a coesão social, construindo a imagem de um Brasil harmônico e integrado:

> Essas concentrações se constituíam da reunião de uma grande massa de cantores (orfeões), em sua maioria crianças, executando um repertório composto em sua maior parte de hinos patrióticos, mas também peças do cancioneiro infantil, além dos chamados "efeitos orfeônicos", reprodução onomatopaica de ruídos naturais, articulados simultaneamente por todo o grupo de cantores. [...] É de se imaginar a catarse coletiva provocada pela *imagem de grande consenso representada, encenada, por uma multidão cantando* (Paoliello 2006, 154 – grifos nossos)

As funções político-ideológicas do canto orfeônico estavam explícitas desde o Decreto nº 24.794, de 14 de julho de 1934, que expandia sua obrigatoriedade para todo o país, em todos os níveis de ensino. A introdução deste decreto considerava o canto orfeônico como um "meio de renovação e de *formação moral e intelectual*" e "uma das mais eficazes maneiras de desenvolver os *sentimentos patrióticos do povo*"; o canto e a música eram concebidos como "fatores educativos" de grande utilidade, daí "a necessidade de difundir, *disciplinar e tornar eficiente e uniforme* a sua pedagogia" (Brasil, 1934 – grifos nossos) – ou seja, controlar o modo como deveriam ser ensinados[186].

---

[185] Um vídeo dessa cerimônia pode ser encontrado no You Tube: https://www.youtube.com/watch?v=xKoh2n1OTo4

[186] Este decreto criou o Curso Normal do Canto Orfeônico, sujeito a regulamentação (Brasil, 1934 - Art. 13), antecipando-se à criação do Conservatório Nacional, em 1942.

Neste sentido, foi criado em 1942, durante o Estado Novo, o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, com Villa-Lobos em sua direção. Com o Conservatório, ampliou-se a formação de professores, a partir de então sob controle e inspeção federais, tomando-o como um modelo para instituições similares em outros estados brasileiros. Analisando o seu currículo, Pereira (2011, 10) mostra que o mesmo "preparava os professores [...] para que a música selecionada pela classe dominante fosse legitimada como uma música superior, apurando o "bom gosto" das massas – sendo o canto orfeônico, baseado no folclore nacional, o mediador da arte popular e da arte "elevada"." Assim, dentre as "competências" do Conservatório, estava a realização de "pesquisas visando à restauração ou revivescência das obras de música patriótica que hajam sido no passado *expressões legítimas* de arte brasileira e bem assim ao recolhimento das *formas puras e expressivas de cantos populares do país*" (Brasil, 1942 – grifos nossos). No projeto do canto orfeônico, portanto, eram consideradas expressão do povo – e da "alma brasileira" – as manifestações musicais de caráter folclórico, do Brasil rural, isolado e analfabeto. Procurava-se "a cultura popular rural" em suas fontes mais autênticas e menos sujeitas à contaminação pelos vícios dos centros urbanos, pois apenas ela "representaria fielmente a 'fisionomia oculta da nação'" (Tatit 2004, 36).

No entanto, vale considerar o contexto social, econômico e mesmo demográfico da época. Com sua enorme extensão territorial e meios de transporte e comunicação bastante restritos, em 1940, 68% da população brasileira era rural (Freitas; Biccas 2009, 14). Pela falta de um sistema de ensino que conseguisse ir além dos centros urbanos, o percentual de pessoas analfabetas na população de 15 anos ou mais chegava, em 1920, a 64,9%; já em 1940 alcançava 56,0% (Brasil 1999, 42).

Assim, é preciso ter em conta que o canto orfeônico foi implantado nacionalmente em um país de população majoritariamente rural, onde mais de 75% dos habitantes não tinham acesso à educação formal, o que significa que o número de escolas – e especialmente as públicas – era bastante reduzido (Penna 2012b,165)

O folclore constituiu, então, a base para as estratégias pedagógicas preconizadas por Villa-Lobos. O material didático do canto orfeônico, de sua autoria, baseava-se em hinos nacionais e canções patrióticas e peças folclóricas, que foram disponibilizadas aos professores através do *Guia Prático – para a educação artística e musical*. Dos vários volumes planejados, apenas o primeiro foi publicado, com 137 canções infantis. Entre 1932 e 1937, esse material foi disponibilizado aos professores como fascículos da *Coleção escolar;* na década de 1940, foi editado em tomo único (Villa-Lobos 1941). Em 2009, a Academia Brasileira de Música e a Fundação Nacional de

Artes (FUNARTE) tornaram a publicar o *Guia* em uma edição revisada e comentada, em quatro volumes[187].

Como discute Paoliello (2006, 156), as canções do *Guia Prático* não se limitam ao registro da melodia e da letra, mas são "adaptadas, arranjadas, 'ambientadas' pelo compositor", em peças mais simples ou mais elaboradas. Em algumas, "o procedimento de composição utilizado envolve a melodia cantada numa polifonia formalmente enriquecida pelo uso de introduções, transições, seções intermediárias, conclusões". Assim, a "utilização de melodias folclóricas, de fácil assimilação, numa textura polifônica mais ou menos complexa, teria uma função ao mesmo tempo musical, pedagógica e doutrinadora" (Idem, 156-157). O autor mostra, também, a predominância, no *Guia*, de canções com raízes europeias – sobretudo francesas – em relação às de origem africana e indígena, escamoteando a pluralidade cultural e musical brasileira.

No *Guia Prático*, portanto, o folclore foi reapropriado, tratado e reelaborado pelo compositor, com finalidade pedagógica. Nesta medida, Villa-Lobos concebia um popular passivo, que necessitava da tutela de intelectuais ou artistas que lhe dessem roupagem erudita ou que os legitimassem como representantes "puros" da alma brasileira. Oliven (2008, 103-105) analisa esse tipo de relação com a cultura popular como um processo através do qual "as classes dominantes se apropriam, reelaboram e posteriormente transformam em símbolos nacionais manifestações culturais" específicas de certos grupos. A "dominação cultural" consolida-se, quando os aparelhos ideológicos transformam "as expressões culturais das classes dominadas" em instrumentos de "inculcada ação pedagógica" – como aconteceu no caso do canto orfeônico.

Neste contexto político e educacional, o canto orfeônico, propiciando imensas manifestações cívicas que reuniam até milhares de vozes[188], atendia com excelência aos propósitos políticos e ideológicos vigentes. Por este e outros procedimentos, como o uso sistemático da propaganda, além de elementos fundamentais como a centralização do poder e a unidade nacional, o Estado varguista mantém proximidades com o fascismo europeu, malgrado as diferenças locais (Paoliello 2006, 151). Nos termos de Linhares (2000, 347), esse tipo de manifestação "recriava" o Brasil, constituindo-se "na representação musical da nação por intermédio dos seus grandes temas 'fundadores', oriundos do folclore".

---

[187] Três volumes trazem as peças vocais, reorganizadas conforme suas características musicais, e o último é uma *Separata*, com material explicativo para uso do Guia (Villa-Lobos 2009).

[188] "Em comemoração à semana da pátria em 1940, uma dessas concentrações [orfeônicas] chegou a reunir 42 mil vozes e contou com a presença de Getúlio Vargas" (Paoliello 2006, 154).

Concordando com a análise de Pereira (2011) sobre o currículo do Conservatório Nacional do Canto Orfeônico, consideramos que também o material didático do *Guia Prático* visava difundir e consolidar uma "música oficial", inculcada na escola, em substituição às experiências que os alunos poderiam ter no mundo exterior: assim, caberia aos indivíduos "praticar uma música pré-pensada, pré-concebida, pré-selecionada para determinados fins". Uma música, portanto, capaz de disciplinar e desenvolver o civismo e o patriotismo; uma música que representasse o povo, no processo de construção do nacional.

As propostas políticas da Era Vargas são, por um lado, modernizantes, promovendo a industrialização do país; por outro, integram o folclore, como representante da cultura popular e como a "fisionomia oculta da nação", em todo um projeto educativo através da música, com finalidades cívicas, patrióticas e disciplinadoras. Assim, num processo histórico e ideológico que apaga a diversidade para construir a unidade do nacional, "a Cultura Popular pode ser posta como guardiã das tradições [...] enquanto a cultura instruída é posta como inventora e guardiã do futuro, responsável pela evolução e pelo progresso" (Chauí 1986,120).

Referências bibliográficas

Amato, Rita de Cássia Fucci. 2007. "Villa-Lobos, Nacionalismo e Canto Orfeônico: Projetos Musicais e Educativos no Governo Vargas". *Revista HISTEDBR On-line* 27: 210 –220. http://www.histedbr.fe.unicamp.br/revista/edicoes/27/art17_27.pdf [acesso a 24/06/2016]

Araújo, Maria Celina D'. 2000. *O Estado Novo.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Althusser, Louis. s/d. *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado*. 3. ed. Lisboa: Presença.

Anderson, Benedict. 2008. *Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a Origem e a Difusão do Nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras.

Bourdieu, Pierre. 1996. *A Economia das Trocas Linguísticas*: *O que Falar Quer Dizer*. São Paulo: Edusp.

Brasil. 1931. *Decreto nº 19.890, de 18 de abril de 1931*. http://www2.camara.gov.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-19890-18-abril-1931-504631-publicacaooriginal-83133-pe.html [acesso a 30/04/2011]

Brasil. 1934. *Decreto nº 24.794, de 14 de julho de 1934*. http://www6.senado.gov.br/legislacao/listanormas.action?numero=24794&tipo_norma=dec&data=19340714&link=s [acesso a 30/04/2011]

Brasil. 1942. *Decreto-Lei nº 4.993, de 26 de novembro de 1942.* http://www2.camara.gov.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-4993-26-novembro-1942-415031-publicacaooriginal-1-pe.html [acesso a 20/02/2012]

Chauí, Marilena. 1986. *Conformismo e Resistência: Aspectos da Cultura Popular no Brasil.* São Paulo: Brasiliense.

Freitas, Marcos Cezar de; Biccas, Maurilane de Souza. 2009. *História Social da Educação no Brasil* (1926-1996). São Paulo: Cortez

Gomes, Maria do Carmo Andrade. 2010. "A Exposição Nacional de Mapas Municipais, 1940: A Encenação Nacionalista da Imagem Cartográfica". *Anais do III Simpósio Iberoamericano de História da Cartografia*. http://3siahc.files.wordpress.com/2010/08/maria-do-carmo-3siahc.pdf [acesso a 10/03/2014]

Igayara-Souza, Susana Cecilia Almeida. 2011. *Entre Palcos e Páginas: A Produção Escrita por Mulheres sobre Música na História da Educação Musical no Brasil (1907-1958)*. Tese de doutorado, USP, São Paulo. http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-04072011-145947/ [acesso a 12/06/2012]

Linhares, Maria Yedda. ed. 2000. *História Geral do Brasil*. 9 ed. ampl. Rio de Janeiro: Elsevier.

Oliven, Ruben George. 2008. "Cultura e Identidade Nacional no Brasil". In *Identidades em Movimento: Nação, Cyberespaço, Ambientalismo e Religião no Brasil Contemporâneo*, editado por João Luiz Medeiros, 103-121. Porto Alegre: Sulina.

Paoliello, Guilherme. 2006. "Villa-Lobos e o Canto Coletivo na Era Vargas (1930-1945)". *Artefilosofia* 1:151-159. http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_01/artefilosofia_01_04_musica_01_guilherme_paoliello.pdf [acesso a 03/08/2014]

Penna, Maura. 1992. *O Que Faz Ser Nordestino: Identidades Sociais, Interesses e po "Escândalo" Erundina*. São Paulo: Cortez (disponível on line: http://www.4shared.com/document/brys-s-k/o_que_faz_ser_nordestino.html)

Penna, Maura. 2012a. *Música(s) e Seu Ensino*. 2. ed. rev. ampl. Porto Alegre: Sulina.

Penna, Maura. 2012b. "O Canto Orfeônico e os Termos Legais de Sua Implantação: Em Busca de uma Análise Contextualizada." *Anais do XXII Congresso da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Música*, 1439-1446. João Pessoa:UFPB. Cd-rom.

Pereira, Marcus Vinícius Medeiros. 2011. "Canto Orfeônico e Música Oficial: Breve Apreciação de Documentos Curriculares Oficiais." *Anais do VI Seminário Internacional As Redes Educativas e as Tecnologias*. Rio de Janeiro,UERJ. Cd-rom

Tatit, Luiz. 2004. *O Século da Canção*. Cotia/SP: Ateliê.

Villa-Lobos, Heitor. 1941. *Guia Prático: Estudo Folclórico Musical*. São Paulo / Rio de Janeiro: Irmãos Vitale.

Villa-Lobos, Heitor. 2009. *Guia Prático: Para a Educação Artística e Musical.* Rio de Janeiro: Funarte.

Performing nationality and nostalgia: Folk music in Budapest

Naomi Bath[189]
Royal Holloway, University of London
Naomi.Bath.2012@live.rhul.ac.uk

Abstract: Recent shifts in political ideology have affected numerous aspects of Hungarian culture and heritage. The government's national agenda has seen the promotion of Hungarian culture above others, adopting folk music and dance as symbols of a strong and proud nation. Discussion of historical events such as the Treaty of Trianon (1920) provides vital context for complex perceptions of national borders, particularly between Hungary and Romania. Notions of Transylvania existing in the Hungarian imagination have previously been explored by Kürti (2001, 2002) and Hooker (2002), which I take further by considering how nationality, ethnicity and nostalgia are currently being "performed". My examination includes varied notions of performance.

Keywords: Hungary; folk music; performance; national identity; imagined borders

Introduction

This article is concerned with the ways in which nationality and nostalgia are currently being performed in Budapest through the medium of folk music. My interpretation of "performance" includes political performances such as rallies and national

[189] Naomi is currently a PhD candidate in ethnomusicology at Royal Holloway, University of London. Her thesis examines the role of Hungarian folk music in the construction of a national identity. She observes the transmission and transformation of the folk music tradition in Budapest, questioning whether it could currently be experiencing a second revival.

celebrations, and cultural "performances", which can even include everyday aspects of language and dress, rather than staged performances alone.

The political situation in Hungary is currently rather tense thanks to a controversial right-wing government which champions a strong national agenda led by Prime Minister Viktor Orbán. Through government initiatives, folk music and dance have become renewed national symbols for which huge resources have been used to protect and promote this aspect of Hungary's cultural heritage. This has had numerous consequences, including the further commodification of folk music for tourism, and the ongoing and heightened elevation of folk music at the expense and exclusion of other genres. I discuss these and other issues in this article.

A brief examination of key historical events provides essential context for discussions concerning the importance of issues such as "nation" or "nationhood" in Hungary. I use Boym's theories of nostalgia to frame Hungary's complex relationship with its national history. Nostalgia for lost territories often leads to problematic conceptions of the Hungarian nation. In this article I aim to show ways in which these national intricacies are transmitted through the performance of folk music and dance.

Folk music as national symbol

The current political climate in Hungary is contentious. Since 2010, the Fidesz-KDNP coalition has enjoyed a two-thirds majority in parliament, consolidating their power with a second win in the 2014 elections. Fidesz is a right-wing party, which promotes what it calls "traditional" values and adopts a fiercely proud and protective rhetoric for the Hungarian nation. Prime Minister Viktor Orbán has ushered in a "new era of nation-building" (*Daily News Hungary*, 2014), striving to make Hungary "great" again, and yearning for Hungary's mythologized "glory days" before World War One. His fixation with elevating a particular form of the Hungarian nation has seen some controversial constitutional changes that caused considerable alarm within the EU, narrowly avoiding being put under surveillance by the Council of Europe in June 2013.

In keeping with the government's emphasis on traditional values, a particular understanding of Hungarian folk music (essentially selections of material collected by Bartók and Kodály) is assigned a significant role in constructing and projecting a Hungarian national identity using rural, "wholesome" and "natural" tropes to depict "authentic" Hungarian-ness (*magyarság*) The "authentic" Hungarian is from the countryside, eats goulash, wears traditional dress usually embroidered with red, green and white motifs, while playing or dancing to Hungarian folk music. This is of course an idealised, essentialised depiction of "authentic" Hungarian-ness. It is indebted to purist

constructions of Hungarian folk music made a century ago that have been repeatedly challenged. But it has succeeded in remaining a national symbol for both Hungarians and foreigners, and is something that the current regime strongly supports.

Folk music is also used to "museumize" the state; it contributes to the construction of the nation's narrative. Bohlman (2011, 17) describes this as "preserving and presenting the very elements needed to realise nationalism through performance in the course of an ongoing history". Hungarian folk music is held up by the state as a national symbol that has endured Hungary's chequered history of invasions and occupations. It is depicted as a national treasure that is intimately connected with the past, thus strengthening its legitimacy as a "true" Hungarian tradition. As we know from Hobsbawm's (1983, 6) writings, folk culture, and folk song in particular, is frequently "modified, ritualised and institutionalised to serve nationalistic purposes".

One of the ways in which folk music serves nationalistic purposes is through an official list of Hungarian cultural symbols known as "Hungarikums", which includes folk music and dance. The official tourist website describes Hungarikums as "those noteworthy assets from Hungary, which characterise the Hungarians by their uniqueness, specialty and quality and represent the peak performance of Hungary" (Hungarian Tourism Board, 2014). The list, which enjoys considerable financial support from the Ministry for Culture and Heritage[190], features a variety of artefacts ranging from food and drink such as goulash and Tokaj wine, to UNESCO World Heritage sites and arts and crafts. Folk music and dance teaching methods also feature on this list, as well as the dance houses (*táncházok*) in which the music and dance takes place.

In much the same way that goulash is offered to tourists as the authentic food of Hungarians, folk music and dance is portrayed as an authentic cultural expression of Hungarian-ness (*magyarság*). In order to increase appeal, the ethnicity of Hungarians is highlighted and in some cases exaggerated – ethnicity is "performed" for the international spectator. As with the image of the "authentic Hungarian" I described above, notions of Hungarian ethnicity have been romanticised by the state to construct a fantasised version available for widespread consumption. While there isn't sufficient space to discuss exoticism and "Othering" here, it is important to mention that the relationship between the state-approved type of folk music and the music of the well known twentieth-century "Other", the gypsy, remains fraught and complex.

For those living in Hungary, the national folk music is ubiquitous. Folk music bands can be found at all national celebrations (of which there are many), at Fidesz party ral-

[190] In January 2014, rural development minister and President of Hungaricum Committee Sándor Fazekas noted that the government had allocated 144 million forints (EUR 466,000) for projects aimed at preserving and promoting Hungary's cultural values, Hungarikums.

lies, and at most cultural programmes. During my fieldwork interviews in Budapest, a number of informants lamented that it was impossible to take their children to a cultural event or activity day without seeing not only the same familiar folk bands but also members of the government ministries, leading them to conclude that it was "all PR" (personal interview with Inke Peczöli, 2014). In discussions with another informant, I asked why she thought the government chose to use folk musicians at these public events, to which she replied:

> because they want to emphasise the Hungarian-ness, and folk music is the easy way. Because no matter how popular contemporary Hungarian bands or rock bands are, people won't identify with them, they won't resonate with them. But now their [folk band *Csík Zenekar*] image resonates with everyone, so I think it was very smart (personal interview with Katalin Csoma, 2014).

The use of folk music for political purposes angers more than just the parents; some musicians resent Fidesz for turning a historical tradition into a political tool. This is largely because they want to protect the integrity of such an important musical tradition, but also because they have begun to experience prejudice from members of the public. There is an increasing tendency to draw political conclusions about the musicians based on their appearance (if dressed in traditional clothes), the music (as it has such strong political affiliations), and simply the act of sharing a stage with the Prime Minister. One musician confided in me that people regularly say to him, "you are a folk musician, you must be very right wing" (personal interview with Áron Porteleki, 2014).

Nostalgia

The concept of nostalgia is, I believe, crucial to understanding Hungarian considerations of nationhood. Svetlana Boym (2001, xiii) describes nostalgia as "a longing for a home that no longer exists or has never existed. Nostalgia is a sentiment of loss and displacement, but it is also a romance with one's own fantasy". Boym also distinguishes between "reflective" and "restorative" nostalgia. She describes reflective nostalgia as "dwelling in *algia,* in longing and loss, the imperfect process of remembrance", whereas she characterises restorative nostalgia as "emphasis on *nostos,* proposing to rebuild the lost home and patch up the memory gaps" (Boym 2001, 42). I will argue that restorative nostalgia is most applicable to the Hungarian case, but first I must offer some historical context to explain why Hungarians are nostalgic in the first place.

Since the establishment of a Hungarian kingdom in 1000AD, Hungary has been conquered a number of times resulting in the redistribution of large areas of land, most significantly by the Ottoman Empire and the Habsburgs, who divided the kingdom between them following the Battle of Mohács in 1526. After the Great Turkish War in 1699, the Ottomans conceded to the Habsburgs, thus greatly expanding the latter's Hungarian territory. The nineteenth century saw varied attempts to appeal to Austria for autonomy[191], one of which, the Compromise of 1867, brought about a dual-monarchy between Vienna and Budapest. Hungary enjoyed a substantial level of independence until the end of the First World War – these years between 1867 and 1918 are frequently referred to as Hungary's "golden years". The Treaty of Trianon followed in 1920 and the remaining twentieth-century history comprising World War II and the Soviet Regime from 1945-1989 needs no explanation here.

The Treaty of Trianon is a defining moment in Hungary's historical narrative, and the consequences of the treaty represent a huge loss and tragedy for many Hungarians. New borders were set in 1920 under which the Kingdom of Hungary ceded 72% of their land to neighbouring countries (mainly Romania, Slovakia, Serbia, Croatia, Ukraine) and 64% of the population, more than 3 million of whom were ethnic Hungarians. With the exception of a short-lived gain in old territory thanks to their alliance with Hitler[192], and three more villages relinquished to Czechoslovakia, the borders of modern day Hungary remain the same as in 1920 (see Fig. 1 below).

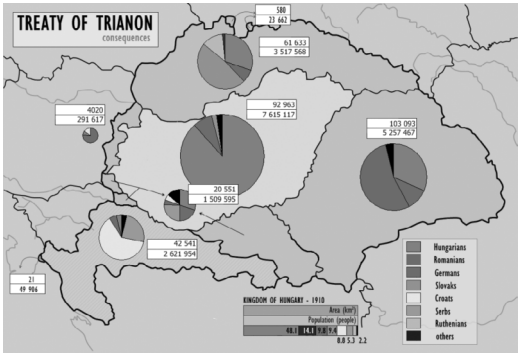


Figure 1: Territorial changes after 1920.

[191] Including the Reform Era, the failed 1848 revolution, and the Compromise of 1867.

[192] These issues of territory and borders were particularly pressing during the interwar period (as demonstrated by the level of desperation that allowed for this alliance with Hitler), and they remain prominent issues today.

Thus the Hungarian "nation" has endured so many occupations and its borders have fluctuated so many times, that, geographically at least, the Hungarian nation has been a somewhat fluid concept. However, in Hungarian public discourse, in the collective consciousness, Hungary remains a strong and defiant nation, which has survived numerous acts of foreign aggression. For others, feelings of national pride are intimately bound up with a sense of loss and nostalgia for old Hungarian territories. At the mention of Trianon, a map of Greater Hungary ("*Nagy Magyarország"*), much like the one on the screen, will often come to mind.

Nostalgia for these lost regions of Greater Hungary is performed in a number of ways. A very simple example can be demonstrated by the Hungarian custom to refer to the names of towns which are no longer in Hungary with their Hungarian names rather than their Romanian or Serbian counterparts[193]. The ubiquitous pre-Trianon map is another obvious example. Traditional costumes, hairstyles and embroidery also play a part in the expression of nostalgia. A fundamental manifestation of nostalgia is discernible in the choice of repertoire, both for music and dance. In a sense, any performance, rehearsal or study of Hungarian folk music betrays hints of nostalgia due to the geographical areas from which the folk tunes were collected. Students and teachers at the music academy in Budapest (Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem) freely admit that the "better" folk music comes from pre-Trianon regions (Transylvania, Vojvodina, Felvidék), so nostalgia is quite literally performed every time the repertoire from these areas are performed, whether in lectures, singing lessons, concerts, examinations, or jamming sessions. It also applies to folk dance: an informant described her twelve years experience in a folk dance group as "always dancing the Transylvanian dances and not the Hungarian ones" (personal interview with Inke Peczöli, 2014), which made her feel "like they were always looking back to the glory days of Transylvanian folk music" (personal interview with Inke Peczöli, 2014).

While Hungary lost territories to a number of surrounding countries, it is the loss of Transylvania (to Romania) that is often felt the strongest, largely due to the wealth of cultural heritage that originates from the region[194]. In the 1970s (during the *táncház mozgalom*), when Transylvanian Hungarian musicians managed to travel to Hungary from Romania despite stringent visa restrictions, they were "celebrated as heroes of

[193] Examples: Kolozsvár (Cluj-Napoca), Marosvásárhely (Târgu Mureş), Csíkszereda (Miercurea Ciuc), Sepsiszentgyörgy (Sfântu Gheorghe)

[194] Transylvania (*Erdély*) is perceived to have been the keeper and protector of Hungarian culture when it was annexed off during the Ottoman occupation (1541-1699), so much so that the dialects spoken in Transylvanian villages now are often described as examples of a "more authentic" and "more correct" Hungarian language.

Hungarian culture history" (Kürti 2002, 85). Folk music thus forms a substantial part of the cultural heritage from Transylvania. A geographical map of Bartók's sources (Lampert 2008, 40-41), detailing the number of Hungarian, Romanian and Slovak folk tunes he collected from each county of 1913 Hungary, reveals that while he collected 926 Hungarian folk tunes from within present-day Hungarian borders, he collected 1327 from Transylvania, currently outside the nation's borders.

I would argue that each time a folk tune from Transylvania is sung or danced to, nostalgia for a historical Hungary is being performed. Transylvania in particular seems to live on in the national imagination of many Hungarians, and folk music is a popular vehicle through which the cultural politics can be negotiated. This does of course cause diplomatic and political tension between Hungary and Romania, which forms the subject of the following anecdote. One particularly contested region of Transylvania, Székelyföld, which has a high concentration of ethnic Hungarians, courted controversy in 2013 when Romanian authorities banned them from displaying the Székely flag on public buildings. Zsolt Németh, Hungary's secretary of state for foreign affairs, described the ban as an act of "symbolic aggression" and called for local councils in Hungary to show solidarity by flying the Székely flag from town halls. The Hungarian government further enraged Bucharest by raising the Székely flag above Parliament.

Concluding remarks

I would like to reiterate Boym's concept of restorative nostalgia and show how it could apply to Hungary today. Boym (2001, 42) characterised restorative nostalgia as placing emphasis on "rebuilding the lost home and patching up the memory gaps". In reference to "rebuilding the lost home", there are several instances of government initiatives which seek to reconnect with Hungarians living outside Hungary's borders, with the aim of uniting all Hungarians and "making Hungary strong again". National rhetoric of this kind regularly features in Viktor Orbán's speeches. Since 2010, there have been a number of outreach programmes for Transylvanian Hungarians, the most striking of which was a new nationality law, passed in 2011, which enables Hungarians living "beyond the borders" to acquire dual-citizenship between the country in which they reside and Hungary[195]. As of June 2014, 600,000 ethnic Hungarians have acquired this dual-citizenship, the majority of whom live in the neighbouring, pre-Trianon regions of present day Romania, Serbia, Czechoslovakia, with Transylvania (Romania) having the highest number of dual-citizens. From this example and indeed many

[195] Upon proof of Hungarian ancestry and proficiency in the language.

others[196], I think the government could be accurately described as "nation-building" and attempting to "rebuild the home".

Through the performances of folk music and dance, not to mention the traditional costumes, food and drink, and handicrafts, a powerful image of "traditional" Hungarian culture is being transmitted both within the country and on the world stage. It could be argued that Orbán is trying to "patch up the memory gaps", overlooking the horrors of the twentieth century, in favour of an idealised version of Hungary, reminiscent of one hundred years ago. I would argue that folk music is a vital tool in this process.

References

Books and Articles

Bohlman, Philip. 2011. *Focus: Nationalism and the Making of a New Europe.* New York and London: Routledge.

Boym, Svetlana. 2001. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.

Hobsbawm, Eric and Ranger, Terence. 1983. *The Invention of Tradition.* Cambridge University Press.

Lampert, Vera. 2008. *Folk Music in Bartók's Compositions.* Budapest: Hungarian Heritage House.

Kürti, László. 2002. "Ethnomusicology, Folk Tradition and Responsibility: Romanian-Hungarian Intellectual Perspectives", *European Meetings in Ethnomusicology* 9:77-97.

Online Resources

Daily News. 2014. Re-inaugurated Tisza statue symbolises "new era of nation building" says PM. *Daily News Hungary.* Accessed 09/06/2014. http://dailynewshungary.com/re-inaugurated-tisza-statue-symbolises-new-era-of-nation-building-says-pm/.

Magyar Turizmus Zrt. 2014. Hungaricums. *The Hungarian Tourist Board.* Accessed 02/06/2014. http://uk.gotohungary.com/hungaricums.

[196] See for example the "Without Borders" (*Határtalanul*) project.

A breve história do Orfeão Martins Rosa num contexto de nacionalismos divergentes durante a 1ª metade do séc. XX em Portugal

Pedro Rocha[197]
pedro.lebre.rocha@gmail.com
Centro de Investigação e Intervenção Educativa,
Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação,
Universidade do Porto, Portugal

Abstract: In the working class context, choral singing was a widespread reality in the industrialized Europe of the late nineteenth and early twentieth centuries. In Portugal, despite extant research on the social and cultural historiography of the Portuguese working class, studies on local circumstances have begun recently, including the local musical groups with their Orpheon type features. This article primarily draws upon the main conclusions of the exploratory case study carried out under the auspices of the scientific research project "Music in the middle: choral singing in the context of *orfeonismo* in Portugal (1880-2014)". Correspondingly, this also represents a contribution on *orfeonismo* within the context of industrial facilities in Portugal, and in particular, on the history of a local orpheon, "Orfeão Martins Rosa (1931-1933)".

Palavras chave: nacionalismos, construção social do canto em coro, divisão social da música.

[197] Licenciado em Ciências da Educação, em 2008, pela Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade do Porto, onde atualmente, termina o Doutoramento, com uma tese sobre a "(Re)construção social de contextos/culturas da velhice/envelhecimento nas 3ª/4ª Idades". Também colaborou no projeto de investigação científica "A Música no Meio", no qual está a desenvolver um estudo de caso, que se apresenta na comunicação.

Introdução e apontamento metodológico: estudo de caso exploratório

O estudo de caso que se apresenta tem de ser contextualizado, por um lado, no projeto de investigação científica "A música no meio: o canto em coro no contexto do orfeonismo em Portugal (1880-2014)", que constitui um primeiro contributo para o conhecimento do orfeonismo no contexto das unidades fabris em Portugal, e por outro, numa experiência etnográfica que permitiu fazer a pesquisa documental nos arquivos históricos do Museu Histórico da Vista Alegre e Biblioteca do Museu Marítimo de Ílhavo[198]. Tendo em conta esta conjuntura, o estudo encontra-se numa fase exploratória, privilegiando, apenas, a análise das circunstâncias locais que envolveram a construção social do orfeonismo e canto orfeónico, nas unidades fabris portuguesas, durante a 1ª metade do séc. XX.

Grosso modo, o estudo de caso exploratório, parte da reconstrução da história do "Orfeão Martins Rosa" (1931-33) (OMR) e do "Orfeão da Fábrica da Vista Alegre" (1937-??) – que se pensa, terem sido os primeiros Orfeões na Vista Alegre e Ílhavo –, para a análise construtivista da institucionalização social do "canto orfeónico" nas unidades fabris portuguesas, como uma prática de lazer das classes operárias. No quadro deste Congresso, foca-se a breve história do OMR, a partir da atividade do seu mentor, José Cardoso Pereira, na construção do repertório de músicas, ensaios, apresentações públicas, e sobretudo, na gestão do contexto de "nacionalismos divergentes" (republicanismo *VS* salazarismo), vivido nos anos de consolidação do Estado Novo (até aprovação da Constituição de 1933), e que determinou o fim deste orfeão.

Por esta razão, entende-se que a "chave" para compreender a história do OMR, pode ter sido introduzida pela professora *Ruth Finnegan*, na *Keynotes* que abriram o Congresso (Finnegan 2014), quando mostrou que a *Música no Meio* também pode entender-se como o contexto, em que, permanentemente, a "ação social" e (inter) subjetiva se constrói *pela música*, i.e., entre tornar-se forma de divisão social (género, classe, cultura), ou forma de partilha, reciprocidade, *alteridade*. Como se conclui, quando se analisam os indícios documentais relativos à breve história do OMR, com-

[198] Sobre a investigação científica onde foram recolhidas as fontes do documentais a que se faz referência, ela tem que ver com a experiência etnográfica com alguns/as idosos/as do Bairro da Vista Alegre, reformados/as da FPVA, realizada no âmbito de um programa doutoral em Ciências da Educação. Nesta experiência etnográfica, foram usados procedimentos de pesquisa documental nos arquivos do Museu Histórico da Vista Alegre (MHVA) e Biblioteca do Museu Marítimo de Ílhavo, respetivamente, o espólio pessoal de José Cardoso Pereira que foi fundador do "Orfeão Martins Rosa" e regente do "Orfeão da Fábrica da Vista Alegre" (correspondências, comunicações internas, ordens de administração, recados, avisos, apontamentos pessoais), e o espólio de jornais locais de 1904-1940 (Jornal D'Ílhavo, O Nauta, O Ilhavense).

preende-se como a sua atividade se desenvolveu num contexto idêntico, aquele apresentado nas *keynotes*.

Notas sobre a fundação do Orfeão Martins Rosa (1931-1933)

José Cardoso Pereira foi um empregado superior da administração da FPVA, tal como o seu pai e irmão mais velho, mantendo, portanto, estreitas relações (profissionais e pessoais) com elementos centrais da administração da Fábrica de Porcelana da Vista Alegre (FPVA) e da Família Pinto Basto. No dia 18 de Agosto de 1931, José C. Pereira enviou uma circular a homens da Fábrica da Vista Alegre, e de Ílhavo, dando conta da intenção de "organizar um orfeon", por ser um "género de música que não se participava" na Vista Alegre e em Ílhavo.

Entre Agosto e Outubro desse ano, responderam positivamente "cerca de 50 rapazes", uns da fábrica, outros não, mas todos "amantes da mesma arte", e entre Outubro e Dezembro (de 1931), decorreram os primeiros ensaios, "sempre animadíssimos para todos", e constituindo "um divertimento" i) "útil por ser educativo", ii) "válido e sólido elemento de cultura artística", e também, iii) "uma associação livre" que não "prejudicava o serviço da FPVA".

Nas respostas à circular, percebe-se que o grupo coral era constituído, maioritariamente, por operários da FPVA, mas ao contrários das demais instituições operárias (obras sociais e culturais) desta unidade fabril, que apresentavam a designação "Fábrica da Vista Alegre", o grupo coral chamou-se "Orfeão Martins Rosa", para "homenagear a memória de Joaquim Martins Rosa, antigo chefe da Banda da Fábrica da Vista Alegre" e "professor de alguns elementos mais velhos".

> Os cantos corais foram sempre uma arte que me seduziu, pelo que de há muito vinha acalentando a ideia de fundar um orfeão [... Com a vinda do Orfeão de Valadares] decidi pôr mãos à obra e organizar um grupo; começou com 52 elementos e após um ano, já tem 82, todos eles, com muito boa vontade e muito gosto, com ensaios às terças, quartas, quintas e sextas [... O objetivo é] "ser um divertimento, uma coisa particular [e] sem grande valor, que só servia para dar uns passeios sem prejuízo para a Fábrica", e "lugar de instrução, moralidade e educação!"[199]

[199] "Jornal O Ilhavense, 5-Junho-1932" (Biblioteca do MMI). Outras fontes: "Circular para apresentar a ideia de fundar um orfeão e convite a participar, José Cardoso Pereira, Vista Alegre, 18-Agosto-1931"; "Breve História do Orfeão Martins Rosa, José Cardoso Pereira, Vista Alegre, 18-Outubro-1933" (MHVA).

Um ano após a fundação do OMR, José C. Pereira deu uma entrevista a um jornal local, *O Ilhavense*, na qual explicitou as motivações para a fundação da associação musical, e partilha que a vinda do "Orfeão de Valadares" à FPVA, impulsionou o seu "entusiasmo", pelo que, por livre vontade, decidiu enviar a referida circular, a interrogar sobre a motivação para formar "uma associação musical livre". Por fim, José C. Pereira, ainda, confessou a "dificuldade em conseguir boas vozes", um facto que para o mentor, é tornado o pilar da vocação do respetivo orfeão.

Uma nova fase para o Orfeão Martins Rosa, e seus obstáculos

Apesar da motivação do grupo coral e entusiasmo do seu mentor, a morte do irmão mais velho deste último, determinou a interrupção provisória das atividades, para respeitar o período do "luto" da família de José C. Pereira. As atividades cessaram em Dezembro de 1931 e retomaram em Abril de 1932. Como explicou José C. Pereira, apenas "para fazer a vontade aos rapazes que tinham iniciado e continuado alguns trabalhos com grande animação e vontade extraordinária".

Não obstante a as razões explicitadas por José C. Pereira, foi nesta 2ª fase, que o OMR teve o auge, e também o fim, da sua atividade. Em primeiro lugar, foi dirigido a Edmundo Martins Rosa (filho de Joaquim Martins Rosa), um pedido de autorização para o uso do nome de família paterno na, para identificar o agrupamento musical. Depois, mandou-se fazer o emblema do "Orfeão", e como se pode ler na correspondência enviada por José C. Pereira ao "estampador": "em número de 100 exemplares, e exactamente como o do Club Belenenses e deverá então a lira e as letras O.M.R. ser em dourado".

Por fim, também foi neste período, que por se ter tornado "um grande Orfeão", o administrador-adjunto, responsável pelas IO, Nuno Pinto Basto, "ordenou que o recém criado agrupamento musical", participasse nas Festas da Vista Alegre, com a justificação que era assim a tradição, e "porque se sabia da existência de um orfeon sem autorização da fábrica" (como se lê nas correspondências entre administradores da FPVA).

Por razões que se explicam depois, José C. Pereira recusou a proposta, e desobedeceu ao patronato, e por outras razões, que não ainda não se conseguiu compreender (a partir do estudo de caso), ele decidiu fazer a primeira atuação do OMR, encetando pedidos de autorização à administração da fábrica, que não tiveram efeito imediato. A 11 de Setembro de 1932, em nome de "Orfeão Martins Rosa: Grupo de Instrução, Recreio e Beneficência", chegaram à administração duas comunicações que requeriam as autorizações necessárias, e mais tarde, em 19 de Outubro de 1932, chegou uma

terceira comunicação que informava das anteriores. Relativamente a este atraso, José C. Pereira escreveu, nos seus apontamentos pessoais, a seguinte *estória*:

> foi o próprio administrador-delegado, João Teodoro Pinto Basto, que respondeu às comunicações, com o objectivo de determinar as regras da apresentação pública e da atividade do orfeão: i) acrescentar ao nome do Orfeão Martins Rosa a expressão "Fábrica da Vista Alegre"; ii) justificar, e porventura recusar, a opção por João Teles para fazer apresentação do Orfeão, visto ser, à época, um tipo do jornal que estava sempre pronto a chegar à Fábrica [entenda-se criticá-la], e por fim, iii) mostrar a letra do hino do orfeão, assim como os programas dos espetáculos, para ser autorizada, procedimento obrigatório[200]

Depois deste episódio, que ditou as regras de atuação do OMR, no dia 23 de Outubro de 1932, no Teatro da Fábrica da Vista Alegre, o "Orfeão Martins Rosa da Fábrica da Vista Alegre" atuou a primeira vez, regido por José Cardoso Pereira. No mesmo ano e local, fez mais 2 apresentações, em 30 de Outubro e 12 de Novembro de 1932. Em todas as noticias relativas às apresentações públicas do Orfeão, é transversal o seguinte reportório de músicas:

> Hino do Orfeão (Armando Silva), Romeiros que Passam (Armando Leça), Hino à noite (Beethowen), Canção da Louza (José Arroio), Portugal é lindo (Armando Leça); Chant des Halleurs Russes; Zé Pereira (Douro) (Hermínio Nascimento); Cantos Populares (Arranjos de José C. Pereira). Abrilhanta este espetáculo o oiteto do Orfeon (edições do jornal local, *O Ilhavense*)[201]

No ano seguinte, apenas com a designação "Orfeão Martins Rosa", o grupo coral manteve a atividade artística, sempre com motivações de beneficência, fazendo três atuações: i) no Salão Cinema do Alto Bandeira em Fevereiro de 1933, a beneficio do Hospital de Ílhavo, convidado por Eduardo Vaz Craveiro (diretor do hospital de Ílhavo); este concerto foi assistido pelo Dr. Raposo Marques, à época, vice-diretor do Or-

---

[200] "Breve História do Orfeão Martins Rosa, José Cardoso Pereira, Vista Alegre, 18-Outubro-1933" (MHVA). Outras fontes: "Carta de José Cardoso Pereira ao Ex.º Sr. Edmundo Martins Rosa, Vista Alegre, 2-Junho-1932"; "Carta do Ex.º Sr. Edmundo Martins Rosa a José Cardoso Pereira, Vagos, 3-Junho-1932";"-Carta de Ex.º Sr. João Anjos a José Cardoso Pereira, Orfeão Martins Rosa, Lisboa, 14-Outubro-1932"; "Carta de José Cardoso Pereira ao Ex.º Sr. João Anjos, Vista Alegre, 15-Outubro-1932" (MHVA).

[201] "Jornal O Ilhavense, 5-Fevereiro-1933"; "Jornal O Ilhavense, 14-Maio-1933"; "Jornal O Ilhavense, 28-Maio-1933" (Biblioteca do MMI); "Carta de José Cardoso Pereira a Eduardo Vaz Craveiro, Vista Alegre, 30-Janeiro-1933"; "Breve História do Orfeão Martins Rosa, José Cardoso Pereira, Vista Alegre, 18-Outubro-1933" (MHVA).

feão Académico da Universidade de Coimbra; ii) no Teatro da Vista Alegre em Maio de 1933, a beneficio dum operário, que estava internado; iii) e por fim, na Costa Nova, a 6 Agosto de 1933, quando inauguraram ali a estátua de Arrais Ançã.

O inevitável término do Orfeão Martins Rosa

À exceção das atuações no Teatro da Vista Alegre, realizadas em 1932, que foram antecedidas de imposições por parte das administrações da FPVA, as outras, sobretudo as que foram realizadas fora do Teatro da Vista Alegre, foram objeto de "avisos" a José C. Pereira, sobre os excessos de liberdade (já se retoma este ponto). De facto, aquando a primeira atuação, o mentor do OMR escreve para o jornal local, *O Ilhavense* (onde trabalhava um amigo pessoal de José C. Pereira, que se pensa ter pertencido ao OMR), para que na reportagem sobre a primeira atuação do OMR:

> deve vincar-se bem a toda esta sociedade que só com grande trabalho meu e d'aqueles que comigo teem trabalhado, e ainda com a boa vontade que todos os rapazes teem mostrado, se pode conseguir este pequenino grupo, que bem sei nada vale[202]

Mas, a atuação realizada na Costa Nova a convite da Câmara Municipal de Ílhavo, ditou o término no OMR. Como tinha ficado acordado com as administrações da FPVA, todas as atuações públicas do OMR deviam ser objeto de autorização, quando o bom senso o entendesse (p.e., saídas longas), ou prévio aviso, e respetiva confirmação para a saída. Aquando do convite pela Câmara Municipal de Ílhavo, José C. Pereira enviou para a administração, o pedido de autorização para a saída do grupo. Um pedido, que nunca foi respondido. Não obstante, José C. Pereira, juntamente com os orfeonistas, decidiram participar nas respetivas comemorações, e aceitar o convite. No dia seguinte à atuação, a 7 de Agosto de 1933, foi dirigida a José C. Pereira a comunicação, assinada pelos administrador-delegado e chefe das dependências externas, respectivamente João Teodoro P. Basto e Cap.º Oliveiros, onde pode ler-se:

> José Cardoso Pereira. Diga a este empregado que não tome liberdades e que a tempo peça autorização como é seu dever. Não é a mim que se deve dirigir, mas pelas vias competentes, isto é, a V. Ex.ª como chefe dos Serviços Administrativos. O empregado que tome co-

[202] "Carta de José Cardoso Pereira a Guilhermino Ramalheira", Vista Alegre, 11-Outubro-1932" (MHVA). Outras fontes: "Breve História do Orfeão Martins Rosa, José Cardoso Pereira, Vista Alegre, 18-Outubro-1933" (MHVA).

nhecimento, e devolva para se arquivar no cadastro. Já é a 3ª vez que é chamado à ordem neste assumpto[203]

Se contextualizada no contexto político-governativo emergente nos inicio do séc. XX (Estado Novo), a natureza discursiva da comunicação, como dos outros avisos, tornam inteligível a decisão de José C. Pereira, e dos outros orfeonistas, em cessar as atividades do OMR, por terem entendido, que a "liberdade de ação" era limitada, não "podia agir-se de vontade", e por fim, por "quererem tornar-nos indisciplinados". Numa correspondência enviada (não se sabe a quem), José C. Pereira contou:

em 6/8/33, fomos cantar à C. Nova uma serenata na Ria em honra de Maia Ançã. Os perseguidores [atacaram] mais uma vez as nossas. E como eu não esteja para mais, vou reunir os rapazes e dizer-lhes que vou deixar de dirigir. Eles que façam o que entenderem[204]

Foi, então, tomada a decisão de encerrar as atividades do OMR, tendo José C. Pereira, encetado Manuel Russo Novo (Pilato), de avisar os orfeonistas de Ílhavo:

meu bom amigo, temporariamente e até nova ordem, estão suspensos os ensaios do NOSSO orfeão. Peço-lhe o favor de particularmente ir dando conhecimento aos outros colegas de Ílhavo. Conto porém sempre, para futuro com o auxilio de todos. Breve falaremos. Um grande abraço do sempre amigo[205]

Quatro anos após o término do Orfeão Martins Rosa, em 1937, o mesmo administrador delegado, João Pinto Basto, assinou o primeiro documento, que instituiu o Orfeão da Fábrica da Vista Alegre, onde pode ler-se:

---

[203] "Comunicação ao Ex.º Sr. Chefe dos Serviços Administrativos", João Teodoro Pinto Basto, Administrador-Delegado da Fábrica de Porcelana da Vista Alegre, Vista Alegre, 7-Agosto-1933" (MHVA). Outras fontes: "Comunicação ao Ex.º Nuno Pinto Basto, Administrador-Adjunto da Fábrica de Porcelana da Vista Alegre, Orfeão Martins Rosa: Grupo de instrução, recreio e beneficência, Vista Alegre, 11-Setembro-1932a"; "Comunicação ao Ex.º Nuno Pinto Basto, Administrador-Adjunto da Fábrica de Porcelana da Vista Alegre, Orfeão Martins Rosa: Grupo de instrução, recreio e beneficência, Vista Alegre, 11-Setembro-1932b"; "Comunicação ao Ex.º Nuno Pinto Basto, Administrador-Adjunto da Fábrica de Porcelana da Vista Alegre, José Cardoso Pereira, Vista Alegre, 19-Outubro-1932"; "Comunicação ao Ex.º Sr. João Teodoro Pinto Basto, Administrador-Delegado da Fábrica de Porcelana da Vista Alegre, José Cardoso Pereira, Vista Alegre, 5-Agosto-1933" (MHVA).

[204] "Carta de José Cardoso Pereira a pessoa anónima, Vista Alegre, 7-Agosto-1933" (MHVA). Outras fontes: "Breve História do Orfeão Martins Rosa, José Cardoso Pereira, Vista Alegre, 18-Outubro-1933" (MHVA).

[205] "Carta de José Cardoso Pereira ao Ex.º Sr. Manoel Russo Novo, Vista Alegre, 18-Agosto-1933" (MHVA).

Pela OA, é criado o "Orfeão da Fábrica da Vista Alegre", sob a regência do sub-chefe da Banda da Fábrica, Duarte Gravado, coadjuvado nos ensaios e serviços por Alexandre Gravato, António de Almeida, Gumercindo Gonçalves da Vitória e João Carlos da Silva[206]

Pela ausência de documentação (recolhida e analisada), pensa-se que a atividade do orfeão foi circunscrita às Festas da Vista Alegre, como aliás institui o Decreto Lei de Regulamento e Funcionamento das Associações de 1933. Só em 1947, a administração da FPVA liderada pelo societário Luís Azevedo Coutinho, investiu nas instituições operárias, convidando precisamente José Cardoso Pereira para reger o Orfeão da Fábrica da Vista Alegre. Sabe-se, contudo, que entre 1937-47, o Orfeão da Fábrica da Vista Alegre: i) atuou em Junho de 1937 nas Festas da Vista Alegre, antes de ser criado pela ordem de administração referenciada; ii) em 1939 foi noticiado o "recomeço dos ensaios do orfeão" para a "apresentação nas festas em honra da padroeira", e no mesmo ano, foi "em excursão" à cidade de Viseu "para dar uma récita no Teatro de Viriato".

Para concluir, relatos orais recolhidos numa experiência etnográfica realizada no Bairro da Vista Alegre, contaram, que nos anos 70 e sob a regência de Duarte Gravato – à época, regente do orfeão da Vista Alegre, Aveiro e Vagos –, este Orfeão participou em alguns espetáculos, destacando-se um em que participaram os três orfeões em simultâneo, realizado em Leiria, terra natal do regente. Também se sabe, que depois de 25 de Abril de 1974, a participação nesta e noutras instituições operárias da fábrica, passou a voluntária, e progressivamente, ficou mais difícil manter a disciplina paternalista que atravessava as interações entre "regente" e "orfeonistas", tendo estes/as últimos/as abandonado os ensaios, sempre por divergências com o "regente" (principalmente as mulheres orfeonistas).

Ser ou não ser o "Orfeão Martins Rosa": questões de vocação ou regulação?

Como se pretendeu mostrar, a breve história do OMR é, particularmente, clara sobre as circunstâncias locais, em que no inicio do séc. XX, em Portugal, se institucionalizaram práticas de lazer cultural, por iniciativa operária e popular. Neste

[206] "Ordem de Administração nº 1037, Instituições Operárias, Orfeão da Fábrica, João Teodoro Pinto Basto, Administrador-Delegado da Fábrica de Porcelana da Vista Alegre, Lisboa, 20-Setembro-1937" (MHVA). Outras fontes: "Ordem de Administração nº 1771, Dependências Externas, Orfeão e Banda da Fábrica", Luís Azevedo Coutinho, Administrador-Delegado da Fábrica de Porcelana da Vista Alegre, Lisboa, 12-Junho-1947" (MHVA).

sentido, por referência à abordagem teórica-epistemológica, proposta no Congresso (Bohlman 2011), entende-se, que a história do OMR dá conta de ideologias divergentes sobre as práticas de lazer cultural, de iniciativa popular e operária, e com uma ideologia republicana. Por esta razão, retoma-se a *keynote* da professora *Ruth Finnegan*, para mostrar porque a história do OMR, também, se contextualizou, permanentemente, entre duas identidades sociais distintas: ser processo de divisão social e/ou processo de "partilha de imaginários".

No caso do OMR, esta dicotomia identitária permitiu que, por um lado, a ação social produzida pelo OMR fosse entendida, ora como associação musical livre, de iniciativa operária e popular, ora como movimento de resistência à ideologia política dominante (Estado Novo) – ficando por explicitar, se a intenção política esteve consciente na fundação do Orfeão. E por outro lado, se "desvelassem" os conflitos e as diferenças de poder sociocultural, que atravessam as classes sociais, neste caso, Patronato e Operariado portugueses do inicio do séc. XX (Silva 2009).

Por esta razão, em termos da análise "etno-musicológica", é significativo, que tenham emergido grupos corais de iniciativa livre, operária e popular, em unidades fabris paternalistas e totalitárias, através da construção, reflexiva e afetiva, de experiências socioculturais "de vanguarda" (artísticas, recreativas), disponibilizadas pelo Patronato e Estado. Como também, na mesma linha de análise, que um orfeão local, como o OMR, tenha conservado a sua "distinção" pelo "sentido do gosto" (Bourdieu 2010) à ideologia republicana com base na "ciência do povo" (Ramos 2003), ao contrário de nomes sonantes do orfeonismo português, que aceitaram (por serem profissionais) a reforma do nacionalismo republicano imposta ou construída pelo Estado Novo (Brissos 2003).

Para concluir, entende-se, que não são possíveis explicações monocausais sobre o impacto das políticas socioculturais do Estado Novo e Patronato (do início do séc. XX), na construção da ação social, operária e popular, construída através da *música*. A partir da análise à breve história do OMR, torna-se claro, que o orfeonismo e canto orfeónico nas unidades fabris portuguesas, resultaram, simultaneamente, das: i) socialização cultural do operariado fabril em atividades e programas recreativos e culturais, implementados pelos patronatos e políticas públicas; ii) apropriação reflexiva e (inter)subjetiva que o operariado fez das atividades e programas implementados formalmente por "patrões e governantes"; iii) e institucionalização informal (pelo operariado) de práticas sociais e culturais, como o canto orfeónico, num contexto de relações sociais, económicas e políticas, caracterizadas por ideologias nacionalista, patriótica, paternalista, autoritárias e totalitárias.

Referências bibliográficas

Brissos, Ana Cristina. 2003. "António Joyce (1888-1964) em dois tempos ideológicos" In *Vozes do Povo. A Folclorização em Portugal*, org. Salwa el-Shawan Castelo-Branco Salwa & Jorge Freitas Branco, 427-440. Oeiras: Celta Editora.

Bohlman, Philip. 2011. *Focus: Music, Nationalism, and the Making of a New Europe*. New York: Routledge, Taylor & Francis.

Bourdieu, Pierre. 2010. A *distinção: uma crítica social da faculdade do juízo*. Lisboa: Edições 70.

Ramos, Rui. 2003. "A ciência do povo e as origens do estado cultural". In *Vozes do Povo. A Folclorização em Portugal*, org. Salwa el-Shawan Castelo-Branco Salwa & Jorge Freitas Branco, 25-36. Oeiras: Celta Editora.

Silva, Manuel Carlos. 2009. *Classes sociais: condição objetiva, identidade e acção coletiva*. Vila Nova de Famalicão: Húmus.

Contesting Boundaries: Gender, Class and Community in Welsh Choral Singing

Rachelle Barlow[207]
Cardiff University
BarlowRL@cardiff.ac.uk

Abstract: The choral tradition in Wales developed alongside the rapid industrialisation of the South Wales valleys in the nineteenth century. By cementing social relations at a time of industrial dislocation, choral singing provided a unique framework for both singing and living together. However, choral singing in Wales has become stereotyped in terms of gender and class; it is often equated with a singular image of Welsh masculinity, one that is indelibly linked to a working class conception male identity. This paper interrogates this stereotyped paternalistic notion with reference to two choirs, namely the Royal Welsh Ladies Choir and the Rhondda Glee Society. In addition, it traces the ways in which these two choirs negotiated a shared national identity as they competed together as one choir at the Paris Exhibition in 1900.

Keywords: Wales, choirs, gender, class, community

Choral singing has occupied a central position in Welsh culture since the middle of the nineteenth century. Originating in the nonconformist colonisation of the industrialized valleys (a colonial music to represent a colonised nation), the Welsh choir repre-

[207] Rachelle Barlow is a PhD candidate in Ethnomusicology at Cardiff University writing a thesis on gender and identity in Welsh choral music of the Victorian era (expected 2015). In addition to her studies, she was a Research Assistant for the AHRC-REACT project entitled "The God Article" (June 2014) and is soon to be involved in a collaborative project between Cardiff University and the National Museum of Wales.

sented a unique combination of religious difference and social solidarity at a critical moment during the Industrial Revolution. Central here was the intervention of Griffith Rhys Jones (1834–1897; more popularly known as "Caradog"), a talented conductor and gifted musician who singlehandedly redefined Wales as "The Land of Song". Victorious at the first choral competition held at the Crystal Palace in London (1872), he initiated an intense interest in ensemble singing that persists amongst Welsh communities today. In keeping with its religious origins, Caradog's choir was mixed and unified. However, with the growth of economic wealth in South Wales, the expression of nationhood in choral music became socially stratified and gender specific.

In particular, the choral tradition of Wales has become synonymous with the male voice choir. The utilisation of the male choir at national and cultural events (including sporting matches, particularly rugby) in the present day has ensured that this phenomenon has been recognised as, and continues to promote, an image of musical and masculine Wales. The image of the Welsh male choir has thus become iconic, meaning that it is instantly recognisable to the people of Wales in terms of both sight and sound. But it must be wondered how did the male choir gain such a reputation? In 1896, Frederic Griffith, principal flautist at London's Royal Opera House, remarked that: "Singing is the natural gift of the Welsh man; it is his amusement, his consolation at all times. There is no village, however small, but has its choir or its male voice party [...]" (Griffith 1896, xi).[208] Here, it is important to highlight the fact that Griffith cites male rather than female performers. Thus between its inception in the mid-nineteenth century and the turn of the twentieth century, choral singing in Wales had developed from a mixed, inclusive practice to include singular-sexed, exclusive ensembles. The Welsh historian, Gareth Williams, confirms the association of Welsh singing with male participants in particular by describing the male choir as emblematic of a "Welsh musical institution" (Williams 1998, 4).

Drawing upon a number of case studies, this paper will interrogate the paternalistic view of nationhood that was both created and re-inscribed through choral singing. In particular, it charts the ways in which two ensembles contested the boundaries created by a stereotyped notion of this musical practice; that is, stereotyped in terms of gender (as male) and social class (as working class). First, I will consider the Royal Welsh Ladies Choir (established and conducted by Clara Novello Davies, 1861–1943), a female choir with a bourgeois membership. Second, I will examine the Rhondda Glee Society (conducted by Tom Stephens, 1856–1906), a male choir promoting bourgeois aspirations despite its working class membership. I will conclude by examining how these two contrasting choirs negotiated a shared national identity as they competed together as a mixed choir at the Paris Exhibition in 1900.

[208] Choir, in this case, is presumably a mixed gender choral society in opposition to a single-sex choir.

The Royal Welsh Ladies Choir

The Royal Welsh Ladies Choir was an all-female choir established in Cardiff in 1883 by Clara Novello Davies.[209] Being a female ensemble, this choir at once contests the iconic reading of maleness in Welsh choral singing. In terms of social class, Clara was afforded an elevated position from a young age, and, in this way, it is possible to view her exposure to numerous world-famous musicians as an indicator of this class. In her autobiography, she states:

> Perfection in singing had always been father's aim, for himself and others, and from my earliest years I had been taken to hear the best artistes […]. Father was never too poor to afford front seats for us both at every concert where some world-famous singer would appear (Davies 1940, 58).

In terms of the choir, female choirs were rare throughout Britain at this time, and female conductors were even less common. Following the suggestion of her father, Clara was encouraged to form a female choir under her directorship. As an established musician and educator, she completed this by bringing together her vocal students. Here, musical education (especially among women) was itself indicative of social status, musical lessons for salon performances being financially burdensome but socially desirable. However, the membership of the choir was not the only factor contributing to its association with a higher social class. In 1894, the choir was involved in a series of Adelina Patti concerts organised by the impresario Percy Harrison and held at the Royal Albert Hall; dubbed the first opera "diva", Patti (1843–1919) was an Italian soprano who had achieved international success (Davies 2012, 126). The involvement of the Royal Welsh Ladies Choir with a renowned singer, such as Patti, further highlights its connection to a bourgeois conception of social class.

In the context of this paper, the traditional dress employed by the choir is especially interesting both in terms of social aspiration and national identification. The choir adopted Welsh traditional dress in 1894 after receiving an invitation to perform for Queen Victoria. Prior to this time, members of the choir had performed in plain white gowns, occasionally with coloured sashes placed around the waist. Speaking of the Royal performance, Clara recalled:

> They made a picturesque appeal in Welsh National costume. I had them looking uniformly alike, and was dressed myself in Welsh peasant costume, with its bright red flannel skirt,

[209] Clara was also the mother of the Welsh composer, Ivor Novello (1893–1951).

check apron and shoulder shawl, white blouse with cherry-coloured ribbons, and black patent shoes with shining buckles (Davies 1940, 101).

While it was true that this kind of outfit was linked to peasant dress of the eighteenth century, the idea of a nationally-recognised traditional dress was actually a nineteenth-century construct championed by Augusta Hall (Lady Llanover b. 1802; d. 1896). In 1834, her prize-winning essay advocated that the people of Wales should take action to preserve native cultural forms, such as the Welsh language and local textile industries, which were endangered at this time.[210] Therefore, the principal reason for the costume was to support such industries; she did not advocate wearing the costume as a means of expressing nationality. That being said, the same costume had come to symbolise Welsh identity by the late nineteenth century. This sense of Welshness was highlighted musically by the choir through the use of repertoire in Welsh. More importantly, this identity was exclusive to women since an equivalent outfit did not exist for men. This was then a bourgeois vision of Welsh femininity.

That being said, the national dress presents a paradox since, in addition to its peasant origins, it has been linked to a foreign fashion. While some scholars argue that tall black hats were equated with male customary practices, Etheridge suggests that this fashion originated in France where "the ladies of the Court of Louis XVI wore such high hats […] to cover their elaborate periwigs" (Etheridge 1977, 45). As in France, wearing a tall hat in Wales was an indicator of social status and economic standing since these hats were luxury items priced at around five guineas at the beginning of the nineteenth century. In this manner, the adoption of the costume for public performances and publicity photographs served not only to present an idealised version of nationhood but also to present a visual marker of economic prosperity and an elevated social class.

The Rhondda Glee Society

The Rhondda Glee Society was formed in 1877 under the direction of Tom Stephens. The Rhondda Glee Society differed significantly from the female choir in terms of gender and society. As a male ensemble that was working class, the choir was made up of colliers from the Rhondda Valleys in South Wales. In contrast to the Royal Welsh Ladies Choir, the members of the Glee Society were mostly uneducated, both

[210] This refers to an essay written by Lady Llanover entitled "On the advantages resulting from the preservation of the costumes of the Principality", which won a prize at the Gwent and Dyfed Eisteddfod in 1834.

academically and musically. Unable to pay for lessons, most of the choristers were not fully literate in musical notation.

As a matter of contextualization, it is necessary to consider the relationship between industry and community in the Rhondda Valleys. The Rhondda coal industry can be divided into two distinct periods: the first, 1809–55, in which the shallow mines of Lower Rhondda were utilised; and the second, 1855–1924, where the deeper coal seams of Mid and Upper Rhondda were established and quickly exploited as an unparalleled resource in the United Kingdom. Such rapid industrial expansion coincided with an equivalent demographic explosion: early migrants came from the neighbouring Cynon and Taff valleys (where coalmining was already established), as well as from the farms of Mid and West Wales. To illustrate the full extent of the population increase in the Rhondda Valleys: in 1851 the population was just 951; this had risen to 16,914 in 1871, and by 1901 the figure was 113,735 (Williams 1998, 119). But how does this relate to musical practice? Choral music began earnestly in the Rhondda shortly after the despatch of the first trainload of steam coal from the Bute Colliery, Treherbert to Cardiff in December 1855. As an ideal medium for cementing communal relations at a time of industrial expansion, secular choirs (such as the Rhondda Glee Society) were founded to present a new conception of Welsh identity.

The relationship between industry, community and choral singing was highlighted in the summer of 1893 when the choir was preparing to travel to Chicago to compete in an *eisteddfod* (pl. *eisteddfodau*)—that is, a Welsh competitive festival of music and poetry—organized as part of the World's Fair. Consisting of a four-day programme, the event was designed to promote Welsh culture through music in North America. For the Rhondda choristers, however, their preparations were disrupted by a 16-week long hauliers' strike which erupted over oppositions to the establishment of the Sliding Scale, a system which regulated wages across the industry, based on the selling price of coal. Although this was principally a strike by the hauliers, without them the colliers were unable to continue working since the role of the hauliers was to transport the coal that had been mined. During this time, 1,000 soldiers were sent to occupy the coalfields and bring to order the violent fighting that was taking place in the Rhondda Valleys and northern Monmouthshire. Stephens, however, used the strike to increase the numbers of rehearsals (held twice daily at 2.30pm and 7.30pm) in anticipation of the international competition. In this way, he was able to show how choral music operated as a medium for upholding communal solidarity during a significant moment of industrial disruption.[211]

[211] Chicago was also the site of several strikes prior to, but not related to, the Chicago Eisteddfod. The Great Railroad Strike of 1877 resulted in violent episodes between the workers and the indus-

While the Rhondda Glee Society can be seen to represent the prototype of a male voice choir in Wales, being both male and working class, there are a number of factors which suggest that the choir had greater aspirations. Despite the avoidance of the term "male voice choir" in its title (the general customary practice in Wales), the use of the term "glee" is itself indicative of a higher social class. There are two aspects of glee singing to consider: first, the glee itself—a specific form of musical composition written for male voices (often in three parts) and set to a humorous text; second, the social phenomenon of glee singing. Corresponding with the emergence of the art form in seventeenth-century England, glee clubs were formed to promote the notion of male sociability. Moreover, membership to such clubs was not only restricted in terms of gender, but also in terms of social class; this was a bourgeois form of entertainment.

In this manner, the dress of the Rhondda Glee Society is also noteworthy. Following its success at the Chicago Eisteddfod, the choir was invited to perform for Queen Victoria at Windsor on 23 February1898, which was an honour afforded to the rival Treorchy Male Choir, two years earlier. Here, the choir members opted for tailcoats and white gloves which served to promote a visual representation of an ensemble belonging to an elevated social class. Upon hearing the choir, the Queen was suitably impressed and asked Stephens if the members were all professionals. When the Treorchy choir performed in their Sunday best, however, the Queen inquired if they were all miners (*Evening Express*, November 30, 1895). In this manner, sartorial codes were utilised in a way that allowed a working class ensemble to perform in a bourgeois manner.

The Royal United Welsh Choir at the Paris Exhibition, 1900

While the Royal Welsh Ladies Choir and the Rhondda Glee Society differed significantly in terms of gender and social class, there were links between the two: both won the chief prize at the Chicago Eisteddfod (in the female and male categories respectively) and both performed together as a united choir at the Paris Exhibition in 1900.

The Paris Exhibition was a world fair that took place between 15 April and 12 November 1900. Comparable to the Chicago World's Fair, the exhibition was designed to showcase cultural products of the world. Although Clara Novello Davies notes in

---

trial leaders (known also as robber barons). In 1886, more violence ensued as part of a campaign to improve working conditions and introduce an eight-hour working day pattern; this is now referred to as the Haymarket Affair. In the context of such labour activism, "*gwell oedd peidio cysylltu Côr Meibion y Rhondda â streicio*" ("it was better not to affiliate the Rhondda Male Choir with striking") (Edwards 1990, 140).

her autobiography that choirs in Wales were invited to participate in the Exhibition, contemporary accounts in the media suggest a more complicated reality. On 13 May 1900, Laurent de Rille (head of the Music Commission for the Exhibition) sent a letter to Paul Barbier (a Professor of French at Cardiff University) inquiring whether or not it would be possible to include Welsh choirs at the Exhibition. The suggestion was taken seriously and a conference was organised accordingly, to which representatives of a number of Welsh choirs were invited. The conference committee concluded that it would be "desirable" to be represented at the Paris Exhibition, and it suggested in particular that an international contest should be organised following the precedent set at the Chicago Eisteddfod. Here, it is clear that the relationship between competitive spirit and communal singing in Wales was not only evident but was also an important factor to consider when representing musical practice outside of Wales. That being said, the organising committee did not follow the suggestion of arranging a contest. Instead, the Welsh singers were afforded the opportunity to present a concert at the Trocadéro Hall.

The distinction between the social backgrounds of the two choirs was not unnoticed by Clara. She was impressed by the fervour and vivacity of the French male choirs also in attendance at the exhibition. She stated: "The French male choristers struck me as being of the bourgeoisie, and very different from our sturdy Welshmen, many of whom were miners" (Novello Davies 1940, 140). In this context, the collaboration between the Royal Welsh Ladies Choir and the Rhondda Glee Society enforced the notion that choral singing provided an opportunity to surpass class boundaries.

The issue of repertoire in relation to performed identities is also pertinent here. For the Chicago Eisteddfod, as is customary in all *eisteddfodau*, test pieces were assigned for each competition. In contrast, the repertoire presented at the Paris Exhibition reflected a different sense of nationhood; the choirs were able to select their own songs, free from the restrictions of competitive regulations that prescribed test pieces. In particular, the performance of the "March of the Men of Harlech" by the mixed choir is noteworthy. This well-known piece, originally an instrumental air, is associated with the siege of Harlech Castle, Gwynedd in the fifteenth century. The military influence is reflected both in the use of dotted rhythms and in the text (see plate 1). Dynamic imagery of war and protest, both of which are associated largely with masculine practices, had become a feature of Welsh male choralism by the late nineteenth century. The inclusion of female singers here thus serves as an active participation in reflecting a masculine Welsh identity.

Contrary to earlier examples, the choirs appeared together in formal dress, a major deviation from the usual sartorial norm for each choir; that is, the invented folklorism of the female choir and the swaggering attire of the glee club. The inclusion of Welsh

language repertoire reflected a desire on the part of the festival organisers, de Rille's original invitation to the Exhibition calling for the Welsh to "sing their national music in their national language" (*Cardiff Times*, May 26, 1900).

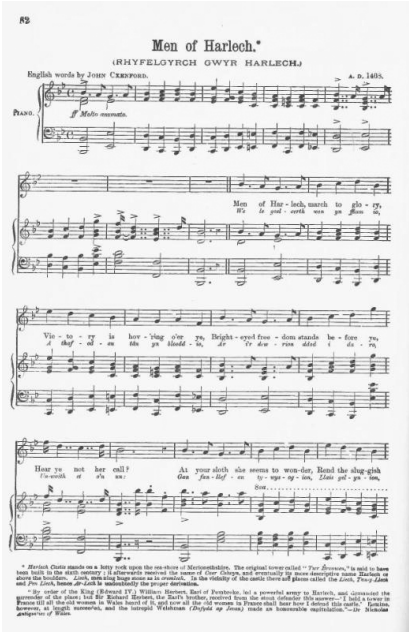


Figure 1: "Men of Harlech" (Richards [1879], 82)

Conclusion

This paper has shown the ways in which gender, class and community were expressed musically and understood visually by two distinctive choral societies. In this matter, it has discussed how different constructions of gender, different conceptions of class, and different notions of dress were presented by each ensemble. There were a number of seeming paradoxes. For example, the Royal Welsh Ladies Choir presented a mixed identity that simultaneously juxtaposed peasant dress with an imported conception of Welsh gentility. On the other hand, the Rhondda Glee Society adopted tailcoats and gloves to aspire to a bourgeois class. Most interestingly perhaps was the way in which the two choirs negotiated a shared national identity as they performed together

at the Paris Exhibition. Here, the presentation of a mixed, unified choir showed that, unlike the stereotypical image of Welsh choral singing, an alternative sense of nationhood could be promoted. In this manner, these distinctive choirs demonstrated that the boundaries created by gender and class could be, and were, successfully contested.

References

Davies, Clara Novello. 1940. *The Life I Have Loved*. London: William Heinemann.

Davies, J. Q. 2012. "Gautier's 'Diva'." In *The Arts of the Prima Donna in the Long Nineteenth Century*, edited by Rachel Cowgill and Hilary Poriss, 123-246. Oxford: Oxford University Press.

Edwards, Hywel Teifi. 1990. *Eisteddfod Ffair y Byd, Chicago 1893*. Llandysul: Gwasg Gomer.

Etheridge, Ken. 1977. *Welsh Costume: in the 18th and 19th Century*. Swansea: Christopher Davies.

Griffith, Frederic, ed. 1896. *Notable Welsh Musicians*. London: F. Goodwen.

Richards, Brinley, ed. [1879]. *The Songs of Wales: Caneuon Cymru*. 4th ed. London: Boosey.

Williams, Gareth. 1998. *Valleys of Song: Music and Society in Wales, 1840–1914*. Cardiff: University of Wales Press.

Periodicals

Cardiff Times. 1900. 26 May.

Evening Express. 1895. 30 November.

Jam Sessions in Manhattan: Scene, ritual and race[212]

Ricardo Nuno Futre Pinheiro[213]
Universidade Lusíada de Lisboa

Abstract: This paper addresses the relations between jazz jam sessions in Manhattan and the concepts of Scene, Ritual and Race. These issues emerged during research that, from an ethnomusicological perspective, focused on the role of jam sessions in Manhattan as a privileged context for learning the performative styles of jazz, the development of the creative process, the construction of professional networks and the establishment of the status of musicians. Starting from the analysis of five venues of jazz performance in Manhattan, New York, I demonstrate the importance of participating in jam sessions in the professional careers of jazz musicians by examining their relationship with this performative occasion.

Keywords: Jazz; Jam Session; Ritual; Race; Performance

Introduction

My experience as a musician, jazz professor and researcher led me to choose the jam session as an object of study, and also shaped my analytical perspectives.

[212] This presentation is an excerpt of the following article from the same author: Pinheiro, Ricardo. 2012. "Jam Sessions in Manhattan as Rituals". *Jazz Research Journal* 6(2):113-133.

[213] Ricardo Pinheiro holds a PhD in Musicology and currently teaches at the Universidade Lusíada de Lisboa, being the Director of its Jazz and Contemporary Music Program. In 2004, he won the Rutgers University - Institute of Jazz Studies - Morroe Berger - Benny Carter Jazz Research Fund. He is the author of two books: *Perpetuating the Music: Entrevistas e Reflexões Sobre Jam Sessions* (Papiro Editora, 2013); and *Jazz Fora de Horas: Jam Sessions em Nova Iorque* (Universidade Lusíada Editora, 2012).

As a researcher, I became aware that jam sessions, despite their importance in the historic and current configuration of the jazz universe, have been studied by only a few scholars (Cameron 1954, Berliner 1994, Nelson 1995, Peterson 2000, Walker 2010). Until the mid nineties, many jazz researchers have paid special attention to the analysis of different jazz styles and the biographies and interpretative styles of renowned musicians (Martin 1988 and 1994, Pressing 1978, Stewart 1973 and 1979, Strunk 1979 and 1983, Tirro 1974, for example). Since then, ethnomusicologists such as Paul Berliner (1994), Ingrid Monson (1996) and Travis Jackson (1998) have studied the creative process, the interaction, the musical meaning, and the socializing processes of jazz musicians, which are key factors for a full comprehension of the jam session.

The limited interest that jam sessions have raised in academia has only had some visibility essentially in the field of sociology, especially through the work of William Bruce Cameron (1954) and Lawrence D. Nelson (1995). Dealing predominantly with social processes that take place during the performative occasion, these authors do not examine the relationships between musical, social and cultural settings. Without referring to specific locations and time, and besides lacking a satisfactory articulation between performance practice and the environment, these studies miss the musicians' discourse.

I define a jam session as a performative occasion, ideally open to the participation of musicians, which takes place weekly, in the evening, in jazz venues like bars and clubs, and which can continue for several hours or even until dawn. Starting from a repertoire of "jazz standards", musicians improvise, interacting collectively (Pinheiro 2008, 2011, 2012).

In jam sessions, jazz musicians have a commonly understood jazz language and idiom, which is based on the blues. The joint musical dialogue that is developed in these performative occasions is predominantly grounded on a musical language and aesthetics: the "blues aesthetic" (Baraka 1971, Jackson 1998, and Murray 1970, 1976). In fact, in jam sessions, musicians recurrently use the blues form, call and response phrasing, the blues scale and other particularities of the "blues" and the African American cultural tradition at large. As Travis Jackson points out, a "blues aesthetic" based on the African-American cultural tradition presupposes musical characteristics and evaluative and standardized criteria common both to musicians and audiences (Jackson 1998, 95-133).

Jam sessions in Manhattan are part of the "jazz scene", a socially built stage on which a number of players and institutions relate to one another. Musicians, audiences, and other agents of the milieu, for example critics, interact musically and socially in musical venues, universities and other jazz-related institutions.

During my research, between 2003 and 2005, I observed jam sessions in five venues located in three different areas in Manhattan: Harlem (Lenox Lounge and St.

Nicks Pub), Upper West Side (Cleopatra's Needle and Smoke), and Greenwich Village (Small's).

Jam sessions as rituals

Taking into account the characteristics of jam sessions - a set of actions with symbolic value, configured by norms that shape jazz performance, and by decisions of the actors involved - I suggest we look at this performative occasion as a ritual: "a stereotyped sequence of activities involving gestures, words, and objects, performed in a sequestered place" (Turner 1977, 183). As other rituals, jam sessions involve communication (Douglas 1973, 41, 97; Schechner 1987, 5), celebrate and assure the unity and continuity of the group, and might even stimulate its transformation (at a collective and individual levels) (Bell 1989, 31-41, and 1992, 118; Turner 1983, 223), through the possible development of new aesthetic values and performative attitudes. Through musical performance, jam sessions play a critical role in terms of establishing, expressing and consolidating values and beliefs shared by jazz musicians.

Analyzing jam sessions as rituals allows us to understand that, as in any other ritualized activity, and according to Christopher Small (1987a, 1987b), they occur on specific performative days, times and venues, and are organized in a way which emphasizes the role of the musicians (also see Jackson 1998). There are conventions as regards the behavior of the parties, and a standard repertoire which shapes the performance in jam sessions, serving as the starting point for the improvisation of the musicians. These are communicated by means of symbolic patterns and actions) determined by the jazz tradition.

Jam sessions in Manhattan generally occur at the beginning of the week, due to the availability of the musicians to participate in them, and tend to begin at around 9:30 p.m., and can go on until dawn. They take place in specific venues - jazz clubs and bars - which are important places for jazz performance in Manhattan, where they play a crucial role in the process of establishing the professional reputation of musicians. These places are vital for the musicians' artistic development, enabling them to achieve visibility in the context of the jazz scene. They are generally organized in a way which enhances the central role of the musicians in jam sessions (like in regular jazz concerts). For example, the Lenox Lounge bar is located in a room other than the one where musical performances take place. In the case of Small's, the stage takes on a central role in the layout of the space. The bar is located on the side, and in front of the stage there are chairs without any supporting tables. This layout is similar to that of a small concert hall.

As suggested by Lévi-Strauss (1953, 1955, 1956), Pocious (1991), and Shields (1991), it is interesting to look at the performance venue not only as a material reality, but also as a representation. Following Maurice Halbwachs's discussion of "the collective memory" (Halbwachs 1950, 146), I understand certain jazz clubs and bars that hold jam sessions to carry deep importance. In these spaces and at these events, jazz musicians form and solidify their sense of group membership, both shaping and being shaped by a collective sense of the jazz tradition. For confirmation, musicians need only look at the pictures of musicians lining the clubs' walls, a shorthand reference to canonical players and their styles. Musicians and audience members at the St. Nick's Pub and the Lennox Lounge often compare these spaces with other Harlem legendary clubs such as the Cotton Club or Minton's Playhouse. These mnemonics evoke what Feld and Basso call "senses of place," a set of shared meanings and group connections associated with a locale (Feld and Basso 1996, 3-11). For the clubs, it is a way to connect present performances with a history, as part of a strategy for promoting the space as a stage for "authentic representations" of jazz practice. This concept of alleged authenticity is used by Manhattan jazz club owners in promoting their spaces and events, as it plays a crucial role for the survival of these spaces in a tough and highly competitive market. For example, the Village Vanguard advertises its strong connection to jazz history by using the slogan: "(it's where the ghosts of past jazz giants still play, where the best living jazz talent aspire to record". The Lennox Lounge advertises "Harlem's Historic Lennox Lounge", and at the St. Nick's Pub, one hears constantly about memorable past performances by Miles Davis, Charlie Parker, John Coltrane and Billie Holiday. Even the advertised idea of jam sessions as "real jazz" also fits this strategy.

Analyzing jam sessions as a ritual also allows one to acknowledge the conventions which shape the behavior of the participants and their role in the organization of the event. For example, the house bandleader plays a structuring role in shaping the jam session by means of his decisions and the direct relationship he sets up with all the parties involved. He or she is responsible for hiring the house band, selecting the repertoire for the first set, managing the musicians' participation in the second and remaining sets, and interacting directly with the audience. The house band musicians play in the first set, stimulating the participation of other musicians. Their involvement in the jam session as members of the house band is important in affirming their status in the jazz scene, constituting regular work and the chance to meet new musicians. The remaining participants, who are in large majority jazz students or recently graduates, take the opportunity to play live, seeking some visibility in the scene. They sign a list that allows the leader of the house band to form the performing ensembles, according to musicians' turn and instrument. The audience, constituted by musicians who are

waiting to play and other spectators who do not participate musically in the event, listens to the performers and witnesses the whole process.

Participating musicians are expected to wait for their turn to play; have a minimum proficiency level according to other musicians onstage; play interactively, privileging group music; know the repertoire, the jazz tradition and its preeminent players and composers; and play reasonably short solos.

According to Paul Berliner, jazz musicians learn gradually to evaluate the participation conditions in jam sessions that are adequate to their musical proficiency level. The author cites double bass player Rufus Reid, that states: "as a matter of respect, you didn't even think about playing unless you knew that you could cut the mustard. You didn't even take your horn out of its case unless you knew the repertoire" (Berliner 1994, 43).

There are several regulatory mechanisms for re-establishing the normal functioning of the event. When the norms that rule the behavior of musicians are broken, the group may apply provisions of a prescriptive nature, in order to regulate the functioning of the performative occasion, establishing and resetting the musical values. Criticisms are usually verbal and made in private or by means of more subtle behaviors of non-verbal communication.

Analyzing jam sessions as rituals also enabled me to ascertain the existence of a standardized repertoire, which constitutes yet another structuring element of the performative occasion. This repertoire represents a "lingua franca" for musical communication among musicians. Starting from a shared knowledge of a number of compositions, they may interact by means of collective improvisation, using the repertoire as a melodic and harmonic matrix that shapes the creative process. In my observations, I noticed three main types of "standards", according to their formal, melodic and harmonic origin and nature: "blues", compositions which are part of the "American Songbook", and other original compositions of jazz musicians.

It is crucial to look at that repertoire as a key element for social and musical interaction between jam session participants. The repertoire refers the musicians to the history of jazz, namely to recordings widely disseminated, facilitating the transmission of aesthetic patterns which set the scene for their performance.

Musicians use these songs on and off the stage as a way of connecting (both musically and socially) and to build hierarchies of competence. For example, musicians who demonstrate knowledge and musical mastery of harmonically intricate or less popular songs, such as Tony Williams' "Pee Wee" or Wayne Shorter's "Orbits" might have their status reinforced, as they demonstrate a deep knowledge of the jazz tradition.

Analyzing jam sessions as rituals also enabled me to observe that they also involve communication between participants, comprising innumerous symbolic patterns and actions (Turner 1977) set by jazz traditions. For example, the performance of a piece is

divided into: selection of the repertoire and musicians, performance of an introduction, melody exposition, "solos," "trades," "head-out," and finales or endings. The repertoire is generally selected by the musicians during a conversation held on the stage just before the performance, on the basis of mutual respect and for logistical reasons. This procedure may have a positive impact in the improvisation process, namely in terms of trust building among the participants, and it may stimulate musical interaction.

Although, as in any other ritualized activity, jam sessions are structured events, it is important to state that its structure is not definitive. On the contrary, according to the anthropological approach which was developed around ritual starting in the seventies (Bell 1989, 1992; Turner 1967, 1969, 1977, 1983, 1986), I see jam sessions as events which, ensuring the unity and continuity of the group, may stimulate change over time in behavior patterns and culture, including norms and values. Seen in this light, jam sessions are important in the expression, transmission, fixing, strengthening and transformation of aesthetic and performative values shared by the "jazz scene" in Manhattan. For example, in the interactive context of jam sessions, musicians may develop new approaches to improvisation, as happened in the forties, with the advent of bebop, and in the nineties, in the jam sessions of Small's Club.

Place, race, insiderness and otherness

Race as a social and ideological construction (Fields 1982, Kelley 1994, Omi and Winant 1987, Radano and Bohlman 2000) shapes social behavior, discourse, and idealizations of place, self, others, and of jazz history. In the context of jam sessions, I looked at the way in which aesthetic and discursive constructions of race, as well as performance venues and their spatial environment, shape the social and musical behavior of the participants, as well as influence the selection of the repertoire and improvisation itself. The racial imagination, defined by Radano and Bohlman (2000, 5) as "the shifting matrix of ideological constructions of difference associated with body type and color that have emerged as part of the discourse network of modernity," equally contributes to the discussion on the issues of "belonging" and "ownership", or of the "Self" and of the "Other" which music articulates. In the universe studied, these questions can be seen, for example, in the alleged authenticity that the clubs and musicians in Harlem build around their jam sessions, linking the practice of jazz to a specific place (Harlem). Musicians like Melvin Vines and Dave Gibson state the importance of Harlem as a symbolic place for African-American culture, and advocate for it as the ideal location for the practice of jazz, a music which reflects, through musical performance, "total equality" and "democracy". In fact, some Harlem performing musicians and even critics such

as Ben Ratliff (1997) advocate that downtown clubs are expensive, "impersonal" and "cold", suggesting that there is in Harlem a longstanding tradition of communion and informal participation in jazz performances. According to Ratliff, "it's rare to see musicians sit in with the band downtown, but it's a long and continuing tradition in Harlem" (1997). For the drummer of the house band in Lenox Lounge, David Gibson, clubs like Cleopatra's Needle are a "meat market" because "they try to make it commercial". In Ben Ratliff's opinion, the environment of Harlem clubs is more "authentic" and makes the audience feel more confortable and less pressured by economic policies like the ones that are imposed by downtown and midtown clubs.

However, it is not only the racial imaginary that stimulates the construction of music. Music likewise contributes to discursive constructions around race and gender. This fact is made clear, for example, in the idealization that some musicians make of others, inspired by their musical performance. Melvin Vines, the leader of the house band in St. Nick's Pub in Harlem, affirmed that white musicians overwhelmingly approach music from an intellectual perspective, to the detriment of the emotional perspective, awarding it with a characteristic allegedly common to European-American musicians.

On the other hand, and even though anthropology and ethnomusicology after Franz Boas firmly locate social factors rather than genetics as source of musical diversities and particularities, we can see how several researchers (Alan Merriam 1956, 1958, 1959; Merriam and Mack 1960; Richard Waterman 1952a, 1952b, 1963; John Miller Chernoff 1979), imply the existence of an "African musical essence" in jazz, fuelling the stereotype of African-Americans possessing inborn capacities as regards dancing and rhythm[214].

Conclusion

Jam sessions represent not only a crucial social and performative context for the development and training of jazz musicians in Manhattan, by means of the development of the creative process, but also by the construction of social networks, contributing to their entry and integration in the labor market. The performative and social practices in jam sessions foster the transmission and reconfiguration of the aesthetic, social and cultural values which determine jazz performance, representing an important means for its perpetuation.

[214] Kofi Agawu's work on the politics of representation, *Representing African Music: Postcolonial Notes, Queries, Positions* (2003) focuses the origins, development and implications of the Africanist musical discourse, bringing substantial and valuable information to this discussion.

Rituals both reflect social and cultural biases and regulate how those biases, processes and forms are to be played out. Studying jam sessions as ritual enabled me to analyze many aspects of the "jazz scene," an ever-changing context. From this point of view one can grasp: the major characteristics of the jazz performance, the traits which shape the process of building cultural identities, the aesthetic principles which determine musical performance, the behavior of the musicians, the processes of musical learning and socializing, the establishment of power relationships among musicians, and the discursive and musical meanings within the context of performance, which shape and are shaped by the cultural and historic traditions of jazz.

As performative occasions that involve a set of actions with symbolic significance formed by patterns that shape musical performance, jam sessions can be looked upon as rituals that, according to Turner (1977), involve fixed arrangement of actions concerning gestures, words, and objects performed in an appropriated space. As any other rituals, according to Douglas (1973) and Schechner (1987), jam sessions also involve communication between several actors. As any other rituals (Bell 1989; Turner 1983), they also represent a key role in terms of celebration and assurance of the unity and continuity of the jazz scene, also stimulating its transformation through the expansion of new aesthetic principles and performative approaches.

I hope that this study will open a new way forward for future interpretations of jam sessions, stimulating the in-depth analysis of this performative occasion, given its importance for musicians and for the jazz scene. Future analytical perspectives on jazz must continue to emphasize musical events, contexts, and concepts, which shape its performance, evaluation and interpretation. The perspectives of the musicians and main parties in the "jazz scene" are essential, both as regards the understanding of musical, social and cultural practices, and as regards the reinterpretation of the historic perspectives in jazz literature.

References

Agawu, Kofi. 2003. *Representing African Music: Postcolonial Notes, Queries, Positions*. New York: Routledge.

Baraka, Amiri. 1971. *Raise, Race, Rays, Rage*. New York: Random House.

Bell, Catherine. 1989. "Ritual, Change and Changing Rituals". *Worship* 63(1):31-41.

Bell, Catherine. 1992. *Ritual Theory, Ritual Practice*. New York: Oxford University Press.

Cameron, William Bruce. 1954. "Sociological Notes on the Jam Session". *Social Forces* 33:177-182.

Chernoff, John Miller. 1979. *African Rhythm, African Sensibility: Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms*. Chicago: University of Chicago Press.

Douglas, Mary. 1973. *Natural Symbols*. New York: Random House.

Feld, Steven and Keith Basso (eds.). 1996. *Senses of Place*. Santa Fé, NM: School of American Research Press.

Fields, Barbara J. 1982. "Ideology and Race in América". In *Region, Race and Reconstruction: Essays in Honor of C. Vann Woodward*, ed. J. Morgan Kousser and James M. McPherson, 143-177. New York: Oxford University Press.

Halbwachs, Maurice. 1950. *La Mémoire Collective*. Paris, PUF.

Jackson, Travis A. 1998. *Performance and Musical Meaning: Analysing 'Jazz' on the New York Scene*. PhD Thesis, Columbia University, New York.

Kelley, Robin D. G. 1994. *Race Rebels: Culture, Politics, and the Black Working Class*. New York: The Free Press.

Lévi-Strauss, Claude. 1953. "La notion de structure en ethnologie". In *Anthropologie Structurale I*, 303-351. Paris: Plon.

Lévi-Strauss, Claude. 1955. *Tristes Trópicos*. Lisboa, Edições 70.

Lévi-Strauss, Claude. 1956. "Les organizations dualistes existent-elles?". *Bijdragen tot de Taal-, Land-, en Volkenkunde* 112 (2):99-128.

Martin, Henry. 1988. "Jazz Harmony: A Syntactic Background". *Annual Review of Jazz Studies* no. 4:9-30.

Martin, Henry. 1994. *Charlie Parker and Thematic Improvisation*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press.

Merriam, Alan P. 1956. "Songs of the Ketu Cult of Bahia, Brazil". *African Music* 1 (3):53-67.

Merriam, Alan P. 1958. "Characteristics of African Music". *Journal of the International Folk Music Council* 11:13-19.

Merriam, Alan P. 1959. "African Music". In *Continuity and Change in Africa Cultures*, edited by William Basom and Melville J. Herskovits, 49-86. Chicago: University of Chicago Press.

Merriam, Allan P., and Raymond W. Mack. 1960. "The Jazz Community". *Social Forces* 38(3):211-22.

Monson, Ingrid. 1996. *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago: University of Chicago Press.

Murray, Albert. 1970. *The Omni-Americans: Some Alternatives to the Folklore of White Supremacy*. New York: Da Capo.

Murray, Albert. 1976. *Stomping the Blues*. New York: Da Capo.

Nelson, Lawrence D. 1995. "The Social Construction of the Jam Session". *Jazz Research Papers* (IAJE):95-100.

Omi, Michael and Winant, Howard. 1987. *Racial Formation in the United States: From the 1960s to the 1980s*. New York: Routledge and Kegan Paul.

Peterson, Joseph M. 2000. *Jam Session: An Exploration Into The Characteristics Of An Uptown Jam Session*. Masters Thesis, Rutgers University, New Jersey.

Pinheiro, Ricardo. 2008. *Jammin' After Hours: A Jam Session em Manhattan, Nova Iorque*. PhD Dissertation, Universidade Nova de Lisboa, Lisbon.

Pinheiro, Ricardo. 2011. "Aprender Fora de Horas: A Jam Session em Manhattan Enquanto Contexto para a Aprendizagem do Jazz". *Acta Musicologica* 83 (LXXXIII) (1):113-134.

Pinheiro, Ricardo. 2012. *Jazz Fora de Horas: Jam Sessions em Nova Iorque.* Lisbon: Universidade Lusíada Editora.

Pressing, Jeff. 1978. "Towards an understanding of scales in jazz." *Jazzforschung* 9:25-35.

Radano, Ronald and Philip Bohlman. 2000. *Music and The Racial Imagination*. Chicago: University of Chicago Press.

Ratlif, Ben. 1997. "Syncopated Homecoming: Jazz Swings Back Uptown". In *The New York Times*, April 18th, 1997. New York.

Schechner, Richard. 1987. "The Future of Ritual", *Journal of Ritual Studies* I(1):5.

Shields, Rob. 1991. *Places on the Margin: Alternate Geographies of Modernity*. London: Routledge.

Small, Christopher. 1987a. *Music of the Common Tongue: Survival and Celebration in African-American Music*, London, John Calder and New York, Riverrun Press.

Small, Christopher. 1987b. "Performance as Ritual: Sketch for an Enquiry into the True Nature of a Symphony Concert." In *Lost in Music: Culture, Style and the Musical Even*t, edited by Avron Levine White: 6-32. London: Routledge and Kegam Paul.

Stewart, Milton L. 1973. "Structural Development in the Jazz Improvisation Technique of Clifford Brown". Ph.D. Dissertation, University of Michigan, Ann Arbor.

Stewart, Milton L. 1979. "Some Characteristics of Clifford Brown's Improvisational Style". *Jazz Forschung (Jazz Review)* 11:135-64.

Strunk, Steven. 1979. "The Harmony of Early Bop: A Layered Approach." *Journal of Jazz Studies* 6:4–53.

Strunk, Steven. 1983. "Bebop Melodic Lines: Tonal Characteristics," *Annual Review of Jazz Studies* 3:97-120.

Tirro, Frank. 1974. "Constructive Elements in Jazz Improvisation." *Journal of the American Musicological Society* 27, 2 (Summer):285-305.

Turner, Victor. 1967. *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca and London: Cornell University Press.

Turner, Victor. 1969. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. New York: Aldine Publishing Company.

Turner, Victor. 1977. "Symbols in African Ritual". In *Symbolic Anthropology: A Reader In The Study of Symbols and Meanings*, edited by J. L. Dolgin, D. S. Kemnitzer and D. M. Schneider, 183-194. New York: Columbia University Press.

Turner, Victor. 1983. "Body, Brain and Culture." *Zygon* 18 (3):221-245.

Turner, Victor. 1986. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications.

Walker, Katherine. 2010. "Cut, Carved, and Served: Competitive Jamming in the 1930s and 1940s". *Jazz Perspectives* 4 (2):183-208.

Waterman, Richard A. 1952a. "Hot Rhythm in Negro Music", *Journal of the American Musicological Society* 1: 24-37.

Waterman, Richard A. 1952b. "African Influence in the Music of the Americas". In *Acculturation in the Americas*, edited by Sol Tax, 207-18. Chicago: University of Chicago Press.

Waterman, Richard A. 1963. "On Flogging a Dead Horse: Lessons Learned from Africanisms Controversy". *Ethnomusicology* 7:83-87.

Becoming part of a musical landscape: The Donaghadee Community Choir

Sarah-Jane Gibson[215]
Queen's University, Belfast
sgibson27@qub.ac.uk

Abstract: This paper investigates how the Donaghadee Community choir re-imagines their place in the local community within the context of post-conflict Northern Ireland. Drawing on Wenger's *Communities of Practice*, the ways in which the community choir is negotiating and challenging gender roles within the musical world of Donaghadee is considered (Wenger, 1998). Ethnographic research is suggesting that as the choir is becoming more established, it is creating a space for women in the town to find new ways of connecting and identifying with the local community, leading to the choir disassociating itself from the church as well as from perceived images of the national Protestant identity.

Keywords: choral singing practices, community musicking, gender

Becoming Part of a Musical Landscape: The Donaghadee Community Choir

When Santa arrived in Donaghadee for Christmas in December 2013, there were a few new and distinctive elements to the planned parade: Santa outfits were to replace the usual uniforms of the band and the *female* community choir was to be included

[215] Sarah-Jane Gibson is a PhD student in ethnomusicology at Queen's University in Belfast. She has had a lifelong involvement in choirs, both as a singer and as a conductor, and has gained experience working with choirs in the United States, England, and South Africa. Her current area of interest is the role of the choir in community building in post-conflict Northern Ireland.

in the festivities. The plan was for Santa to arrive by lifeboat in the harbour and then make his way around the town accompanied by the local accordion band and drummers. Just before he arrived at Santa's grotto, the choir was to welcome him by singing Christmas Carols outside the First Presbyterian Church.

On the evening in question the town was buzzing. Traffic was halted and police were on standby as crowds turned out in their hundreds. Soon a bright light could be seen out to sea, getting brighter as the lifeboat drew nearer to the town's harbour. Within minutes, Santa had arrived and was making his way around the town. Outside the First Presbyterian Church on the High Street, the choir readied themselves. They had been asked to stand on the foot-path, meaning that the conductor had set herself up in the gutter and the piano accompanist was struggling to keep her hands warm in the cold weather. Just as the choir was starting their first song, Santa and his entourage turned the corner, creating a cacophony of sound: the band, the choir, and a crowd of people who now found their foot-path blocked by a group of singing women. Santa stared at the choir in shock, the conductor realized that she was in the way of the parade, and a brief moment of panic occurred.

The familiar musical landscape of a marching band being followed by a crowd had been unexpectedly interrupted and a rather unusual negotiation of musical space was taking place. The conductor was the first to respond. She stopped the choir, made her way back onto the pavement and Santa, the accordion band and the crowd continued on their way. Once they had passed and Santa was safely settled in his grotto, the choir continued with their performance.

This particular event is referred to as the night the conductor ended up in the gutter, and is not remembered as one of the highlights in the choir's short history. It does, however, provide a direct example of the choir interrupting the traditional musical routine in Donaghadee. Donaghadee is a town of about 6000 people, located along the coastline 18 miles south of Belfast in one of the wealthier counties of Northern Ireland, County Down. As the choir was only formed in 2011, this research is considering a group formed almost twenty years after the ceasefire in terrorist violence was announced in 1994 (Sales, 1998). As such, this is not a paper about the sectarian conflict, but rather an examination of how middle class women in a small, conservative, Protestant town are finding agency and voice through the process of performing and rehearsing music together. I shall argue that changes within Northern Irish society, particularly with regard to the role of the church, have allowed for a loosening of conservative values upon the women of the town, allowing them to re-imagine their identity and place through the community choir.

Northern Ireland has a long history of conflict, which has largely centred on certain members of the community who desire to continue as part of the United Kingdom

and certain others who would rather leave and unite with the Republic of Ireland. The former are often referred to as unionist, loyalist or Protestant, whilst the latter are often labelled nationalist, republican or Catholic. With regard to national identity, most of the members of the Donaghadee community choir would consider themselves to have an affinity with the United Kingdom and describe their heritage as being "Scots-Irish" or "Ulster-Scots". Some have husbands or brothers who are members of the Orange order, a staunchly Protestant fraternal organization. The choir has also performed in concert with traditional Ulster-Scots musicians suggesting that they associate themselves with that national identity. In Northern Ireland's recent history, music has been used to establish borders and distinct identities between these two sections, with the Catholic community symbolized by Irish traditional music and dance and the Protestant community through marching bands and, more recently, Ulster-Scots musical traditions (Vallely, 2008). Both these musical traditions consist predominantly of male performers. Indeed, at a recent conference in Belfast entitled, "The Art of the Troubles" one of the speakers enquired, "where are the women?" (Mglone 2014).

Both Catholic and Protestant communities hold conservative views with regard to the role of women in society. Rosemary Sales describes this role as one that emphasizes the woman as a wife and mother who supports her husband and son by keeping the community together through serving a domestic role. Furthermore, religious conservatism enforces the position of the man as the head of the household requiring the woman to be submissive and obedient, confined to the domestic space within society (Sales, 1998).

There has been research into women and the conflict in Northern Ireland, with a focus on women in the working class Catholic and Protestant communities. For example, *Shattering Silence* by Begona Aretxaga investigates the role of nationalist women as protagonists during the troubles (Aretxaga 1997); and Karen Stapleton and John Wilson look at loyalist working class women and their role in street protests in a recently published paper (Stapleton and Wilson 2014). *Women Divided* by Rosemary Sales, is an exploration of women and politics in Northern Ireland, considering female identity in both communities, emphasizing the complexities involved as a result of the church playing an important role in community identity formation, thereby enforcing conservative ideologies regarding gender roles (Sales 1997). Both Sales and Aretxaga's books were published in 1997, before the Good Friday Agreement in 1998, meaning that their research, although invaluable to understanding women during a tumultuous time in the country's history, does not provide insight into the current role of women in society. Furthermore, there has been little research into middle class Protestant women living in more rural areas. The nature of their place and space within the country does mean that they were less impacted by the conflict than those women belonging to the work-

ing classes in Belfast. Women in Donaghadee may only have been indirectly affected by sectarian violence but they have been deeply affected by the religious conservative views on how women should behave.

The Donaghadee community choir was formed in 2011 by three women who had been inspired by the BBC's television series entitled "The Choir," which documented the formation of various community choirs around the United Kingdom. Within one year, the choir had reached fifty members, ranging in age from 18 to 83. It's popularity and size and suggests that it is meeting an important need within the town. Etienne Wenger's framework, *communities of practice*, provides a useful springboard to explore what this need might be (Wenger 1998). The framework refers to various elements that one can find in groups that are engaged in an activity together. These are: "joint enterprise," referring to a shared goal, "mutual engagement," meaning that everyone is involved in the activity and a "shared repertoire," describing habits and language specific to the practice that everyone in the activity understands (*Ibid.*). At first glance, one would conclude that it is the actual choral practice, that of singing songs together and performing for an audience that is the primary "joint enterprise" of the group, however, it is becoming more evident that this may not be the case.

The choir was started with the purpose of having fun and because the founders had fond memories of singing in their primary school choir together. When their first conductor left them, they approached their former primary school choir teacher to ask if she would conduct the choir. She agreed and has added another element to the choir's shared repertoire: nostalgia for their days in primary school, enabling women to remember the success of their school choir and almost relive those days before they became the wives and mothers of the town. As an extension of this, women are discovering that the choir is providing them with autonomy from the church, which still seems to enforce strict rules of appropriate behaviour. These various elements imply that the choral practice itself, although providing a reason for meeting, is secondary to the opportunity, or "joint enterprise" of meeting together to have fun.

The focus on fun is reflected in the songs that they choose to sing, light familiar pop songs such as "Catch a falling star" and "Moon River". There are a few religious songs, a gospel tune and two Christian choruses, making up only one quarter of the current repertoire. The choir does sing in three-part harmony and uses musical scores, but does not insist that songs are memorized or that people are able to read music. Anybody can join and there is no audition. Members mention the therapeutic nature of the choir, saying that for ninety minutes a week they don't have to think about anything else but singing. In other words, for ninety minutes, they can be relieved of their domestic duties and relax. Notable also is the way members describe the choir as a good mix of people, referring specifically to the mixture of ages within the choir. The

mixture is further explained by saying that there were people who they knew by face from around the town, but they had not spoken to until they had met them in the choir, suggesting that social divisions within the town that prevented women from engaging with each other are less constrained when the choir share the joint enterprise of singing together.

As a musical practice, the choir has both middle class and female associations that date back to the nineteenth century when it was one of the few arenas where women were allowed to perform in public. Choral performances were frequently held in churches with some sort of charitable association because this was considered a space private enough for women to be allowed to be part of a public performance (Alquist 2006). Donaghadee Community choir follow this model by having rehearsals in one of the local churches and performing almost exclusively for charitable events, which occur in venues such as the local community centre, primary school or churches, all places that a religiously conservative society would consider appropriate for a woman to be seen in. Their dress is modest and uniform, with a splash of colour in the form of a pink or blue scarf in order to break away from the traditional "all black" choral attire, just one small example of the choir stepping out of traditional boundaries and expressing their identity during their performance.

In their daily lives, most of the women in the Donaghadee Community Choir fulfill the conservative, Protestant role of wife or mother. Most of the conversations in the choir centre on family concerns, providing the tea and cakes for local fundraising and church events, or keeping up with Women's Institute. My early introductions with members always began with questions about whether I had any children of my own rather than what work I do. One conversation involved a woman rather bluntly asking me if I had ended up in Northern Ireland because of a man! There is a desire to focus on a choir that is bringing everyone together, emphasizing community building and socialization, all traditional roles of women following a conservative Christian ethos. It is when one starts to consider the choir's emphasis on being secular and having fun, rather than being sacred and serious that one becomes aware of a subtle, but quite firm re-imagining of identity and place within the community.

This first became apparent to me when I was listening to a 73 year old member of the choir explain to me that she had once been the organist of one of the local Presbyterian churches. Born and bred in Donaghadee, her father was once the local milkman. She says that it was during the early morning milk delivery rounds that she learned hymns from her mother who would sing them to her. She was baptized in the church, and the organist and choir director for over forty years. Two years ago, this woman questioned the minister's insistence of people setting up monthly bank transfers as a means of donating money to the church. She argued that "back in her day" money was

raised through bake sales and concerts. Her comments were not well received. As we were discussing this, she said that it was two years to the day that she received a knock on her door and was handed a disciplinary letter from the church council. The letter stated that it was felt she should not have such a prominent role as church organist, as she was considered a bad influence. This woman was deeply hurt and continued by saying that she hasn't had the heart to return to that church since. Instead, she joined the community choir.

What was striking about this conversation was not only the power that the minister had in determining the social construction and behavior of the church, but also how the community choir provided an alternative space, filling a gap that had been created when she left the church. Before the choir this option would not have been available and the woman would probably have had to succumb to the humiliation of continuing to attend a church within which she had been formally disciplined, deferring to the authority of a male minister. The choir has become a place of healing for this woman, where she has felt supported and accepted and is still able to engage in music making in the town.

The broader picture reveals that people do not feel as obliged to attend church as they once did with there being a decline in church attendance across the province over the last forty years (Todd 2010). Some women in the choir will openly admit that they are not comfortable in the church environment. When I ask them to elaborate on the difference between church and the choir, they say the people seem more genuine and that it may be because they want to attend choir rehearsals whereas they feel an obligation to attend church. A further observation is the pressure put upon women to behave a certain way in church settings, which seems to be absent in the choir. The women have created a new space, a place of refuge, if you will, from the daily grind and politics of a small town. Within weekly rehearsals they can relax, they can laugh, if they want to say a dirty joke, or two, sometimes even three, they can – and people will laugh with them, rather than raise their eyebrows.

In conclusion, although the women in Donaghadee were not directly affected by trecent violence within Northern Ireland in the same way as working class women living Belfast, they were affected by the attitudes and philosophy of behavior espoused on them by the church. Since the signing of the Good Friday Peace Agreement in 1998, there seems to be a lessening of the church's hold over the community. Ten years ago, a disciplinary letter from your church community would have created a serious stigma within the town, as identifying as either Protestant or Catholic was a key marker in the political struggle. This is no longer the case. The choir may not yet be able to take to the streets with the marching bands of the town, but they have created a space where they can perform music that they enjoy in places that they choose to perform in for an

audience who will be receptive to them. They have found their agency and their voice, and are growing in confidence. This is evident in their plans for participation in the forthcoming Christmas celebrations. This year, the choir has requested to sing inside the church rather than out on the pavement at an event that is separate from the Santa Parade. It may be a private, enclosed area, but it will be their space, where they can perform without interruption and be heard, rather than drowned out, by the crowd.

References

Alquist, Karen. 2006. "Men and Women of the Chorus: Music, Governance and Social Models in the Nineteenth Century." In *Chorus and Community* edited by Karen Alquist, 265-292. Urbana: University of Illinois Press.

Aretxaga, Begona. 1997. *Shattering Silence: Women, Nationalism, and Political Subjectivity in Northern Ireland*. Princeton: Princeton University Press.

McGlone, Roisin. 2014. Panel discussion: Commemoration: The role of Remembering and Forgetting. *Art of the Troubles: Culture, Conflict and Commemoration Conference,* Belfast, Northern Ireland.

Sales, Rosemarie. 1998. "Women, the peacemakers?" In *Disagreeing Ireland: Context, Obstacles, Hopes* edited by James Anderson and James M. Goodman, 146-161. London: Pluto Press.

Sales, Rosemarie. 1997. *Women divided: Gender, Religion and Politics in Northern Ireland*. London: Routledge.

Stapleton, Karen & Wilson, John. 2014. "Conflicting categories? Women, Conflict and Identity in Northern Ireland." *Ethnic & Racial Studies 37*(11):2071-2091.

Todd, Jennifer. 2010. "Symbolic Complexity and Political Division: The Changing Role of Religion in Northern Ireland." *Ethnopolitics 9*(1):85-102.

Vallely, Fintan. 2008. *Tuned Out: Traditional Music and Identity in Northern Ireland*. Cork: Cork University Press.

Wenger, Etienne. 1998. *Communities of Practice: Learning, Meaning, and Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.

O mundo musical de Tan Dun: Experiência, reinvenção e identidade cultural

Shao Xiao Ling[216]
Universidade de Aveiro
shaoling@ua.pt

Abstract: This article analyses the work of Chinese composer Tan Dun from the perspective of cultural studies. One of the objectives is to understand how he built a global audience based on his national identity. In addition, the manner in which his individuality interprets the complex multiplicity and creates a centripetal force, so that differences can be connected by the emergence of cultural configurations based on experience and distinctive social contexts is explored. Since the last decade of the 20th century, Tan Dun has become more prominent in the world of contemporary music. His ethnic and cultural background reflects and transfigures, in musical thought and practice, the plurality of the artistic world. Simultaneously, originality in structural form and the philosophical depth of his music refreshes the audiovisual senses of all audiences. Therefore, we attest his knowledge and imagination, which is capable of connecting multiple components, crossing everyday materials with natural elements, beckoning histories and different cultural connotations, and interacting with the senses in various artistic fields.

Keywords: Tan Dun; musical experience; imagination; identity

[216] Shao Xiao Ling, natural da China, é Doutorada em Música pela Universidade de Aveiro (2011), Mestre em piano pelo Rotterdams Conservatorium (2001) e Licenciada em Ensino da Música pela Universidade de Aveiro (1998). É docente do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro desde 2003. A sua carreira artística desenvolve-se nos festivais internacionais, em Portugal, França, Itália e na China. Foi premiada em concursos nacionais.

Desde a última década do século XX, Tan Dun está a ser cada vez mais destacado no mundo da música contemporânea e experimental. A sua origem étnica e cultural reflete e transfigura no seu dizer e fazer da música o que embeleza a era plural do mundo artístico. Tan considera-se, ele próprio, um músico privilegiado que vive numa época em que o mundo entrou na globalização, onde a originalidade e a diversidade são cada vez mais respeitadas. Este mundo global e plural produz um fenómeno cultural que transcende vários limites, geográficos, étnicos, sociopolíticos e religiosos, tal como Tan descreveu na sua experiência: "num mesmo sábado, a minha ópera *Marco Paolo* estreia-se na Noruega a ópera *Tea* apresenta-se na Vancouver Opera Hall, a multimédia *Nu Shu* estreia-se mundialmente na NHK em Tóquio, a música arquitetural *Water Heaven* apresenta-se em Shanghai e há mais seis concertos que se realizam em diferentes locais do mundo" (Tan, "我是个非常幸运的中国作曲家." Jornal Diário de Guangzhou, 06-08-2013). Nesta experiência, a música de Tan "viajou" no mesmo tempo pelos espaços diversificados e a sua individualidade, e como a sua bagagem cultural atraíu uma audiência de ampla dimensão, afetando, igualmente, consciências e compreensão dos diferentes agentes musicais e meios críticos. Tomando em conta os locais onde as músicas encontram as suas "ressonâncias", não é difícil de perceber que estes são como "cidades globais e cosmopolitas". O etnomusicólogo Philip Bohlmann utiliza essa designação para considerar a cidade onde a música age na história de forma crítica, segundo ele a cidade global e cosmopolita torna-se um espaço de som para receber experiências da música como uma presença ativa, nos caminhos em que as pessoas criam suas posições próprias e subjetivas (Bohlmann 2010). Entendemos que é neste espaço que Tan e o seu imaginário se encontram alimentados e, vice-versa, a sua criação contribui para a configuração da transculturalidade deste próprio espaço. Por esta relação encadeada, consideramos três elementos principais: o músico/viajante – a audiência/cidade – a emergência da identidade cultural, para explorar a nossa questão do estudo: como Tan Dun constrói uma audiência global a partir da sua identidade nacional, como a sua individualidade interpreta a multiplicidade complexa e cria uma força centrípeta, no sentido de articular diferenças a partir da emergência de configurações culturais baseadas em experiências e contextos sociais distintos.

Diferentemente de muitos músicos ocidentais da sua geração, Tan Dun não teve contactos com a vida urbana na sua infância. Ele nasceu e cresceu numa vila rural de Huhan (湖南) na China, onde as tradições milenares xamânicas *Xiang Chu Wen Hua* (湘楚文化) ainda sobrevivem. A proximidade de Tan Dun com esta cultura é ainda mais acentuada devido ao ambiente fechado da sua vivência, porquanto a música folclórica e ritual enchia todo o espaço da aldeia. O próprio compositor recordou esta primeira experiência musical, no diálogo sobre o seu *Concerto de Papel*:

> Crescendo na China rural, recebi a minha formação musical inicial de tal forma orgânica, que molda o papel como instrumento, canta uma canção com o acompanhamento da água, utiliza cerâmica para bater ritmos. Eu estava envolvido nas músicas rituais e óperas de fantasma, nada de Bach, Beethoven ou Brahms. Estas memórias iniciais tornaram-se tão importantes como as minhas inspirações[217].

A primeira grande "viagem" do compositor foi entrar no Conservatório Central de Música de Beijing (中央音乐学院), em 1977, para encontrar uma forma diferente de olhar a música e um novo ambiente de viver. Nesta altura, a estagnação sociocultural pela Revolução Cultural estava terminada e a China começou a reabrir as portas ao mundo ocidental. Pela primeira vez, Tan Dun teve contacto com a música clássica e moderna ocidental, através das palestras dos professores visitantes, tais como Alexander Goher, George Crumb, Toru Takemitsu, Isang Yun e Chou Wen-Chung e pela primeira vez, ele se envolveu na vida urbana, na capital da China[218]. Esta dupla mudança - consciência e vivência - levou-o a refletir e a procurar a sua nova forma de estar com a música, a obra *Eight Memories in Watercolor, Op. 1* composta em 1978 é o primeiro fruto desta fase renovada. Na edição da obra, Tan Dun exprimiu a palavra **saudade**:

> It was my Opus One. The Cultural Revolution had just ended, China just opened its doors, I was immersed in studying Western classical and modern music, but I was also homesick. I longed for the folksongs and savored the memories of my childhood. Therefore, I wrote my first piano work as a diary of longing[219].

Entendemos que esta saudade pelas músicas e memórias da infância é, na verdade, um sentimento estimulado pelo seu confronto com a mudança. Tan percorre um caminho de identificação com o próprio "eu", dialogando com a nova consciência e vivência entretanto adquiridas. Edward W. Said menciona este percurso de identificação na dimensão da subjetividade coletiva, referindo que o desenvolvimento de cada cultura exige a existência de um outro *alter ego* para competir. A construção da identidade

---

[217] A citação foi obtida no *dialogues with Tan Dun*, "Paper Concerto for Paper Percussion and Orchestra", Tan Dun online: http://www.tandunonline.com/compositions/Paper-Concerto.html [acesso a 20-09-2014].

[218] A informação foi obtida no site My story -Tan Dun: http://www.tandunonline.com/mystory [acesso a 20-09-2014].

[219] A citação foi obtida site *Dialogues with Tan Dun*, "Eight Memories in Watercolor", Tan Dun Online: http://www.tandunonline.com/compositions/Eight-Memories-in-Watercolor.html [acesso a 20-09-2014.]

e para a identidade é como um repositório de experiências coletivas distintas, uma construção que envolve o estabelecimento de opostos e cuja realidade está sempre sujeita à interpretação contínua e re-interpretação de suas diferenças de "nós"/"outros" (Said 1995, 332). De acordo com este ponto de vista, Anthony Giddens e Ernesto Laclau olham para a identidade e sua mudança no mundo pós-moderno, enfatizando os aspetos de diferença, de rutura interna e fragmentações intermináveis dentro do próprio ego e de recomposição da própria estrutura em torno de determinados pontos de articulação (Giddens, Laclau *cit. in* Hall 1996, 598-600). Entendemos que, baseada nas duas culturas musicais distintas, *Eight Memories in Watercolor* já demonstra uma reflecção e uma sensibilidade criativa do compositor perante a diferença, a rutura e a recomposição do próprio. Verificamos que, ao nível técnico, a música representa uma combinação das melodias folclóricas de Hunan e timbres dos instrumentos tradicionais chineses com a textura polifónica da música moderna ocidental; ao nível estético, os rituais e sons únicos que faziam parte da sua memória transformam-se em essências de gosto minimalista; ao nível dos limites artísticos, Tan combina as cores sonoras com as imagens da arte visual, criando uma sinestesia dos sentidos audiovisuais. Além disso, o compositor teve interesse particular em recorrer a fatores tais como etnia, religião e género, o que representa, inevitavelmente, a busca de uma identidade nacional.

Concretamente falando, na peça *Missing Moon*, a música configura-se num tom de poema, onde a suavidade das aguarelas pinta um toque de melancolia, mergulhando na saudade do compositor pela terra natal; simultaneamente, os efeitos dos arpejos, apogiaturas e cascatas de acordes produzidos no piano revelam gestos tímbricos do instrumento tradicional *Gu Zheng* (古筝). Nas peças *Staccato Beans*, *Herdboy's Song*, *Blue Nun* e *Sunrain*, Tan Dun associa diretamente as melodias folclóricas de Hunan para realçar as imagens descritivas. Ouvimos a alegria e o coração palpitante da criança, na colheita dos feijões através duma canção folclórica de amor[220]; escutamos cantos de pássaros, sons de cascata de água e até a brisa da montanha através da canção montanhosa do jovem pastor[221]; desvendamos o monólogo interior da mulher religiosa através da canção folclórica que descreve o desejo de uma freira[222]; envolvemo-nos numa alegria de festival da água da etnia *Miao* (苗) através das melodias folclóricas de dança e

[220] A canção é popularizada na vila de Jiehe (界河), na província de Henan; o tema descreve a admiração da criança pela beleza da sua nova cunhada.

[221] A canção montanhosa (*Shan Ge* 山歌) é reconhecida pela sua forma livre e pelo seu registo muito agudo.

[222] A canção folclórica é de Changsha (长沙), a terra natal de Tan Dun. O tema fala do desejo de uma freira que sonha com uma vida normal de mulher.

dos instrumentos tradicionais de *Luo Gu*(锣鼓) e *Lu Sheng*(芦笙)[223]. Na peça *Ancient Burial*, Tan Dun não podia esquecer os rituais da sua terra natal, já que tantas vezes os presenciou; ficam nas suas memórias e tornam-se, também, uma fonte de inspiração. Embora não registe nenhuma melodia tradicional, a peça invoca uma conotação cultural de Xiang-Chu, através da descrição de um funeral antigo, baseado no ritmo fúnebre e timbre sombrio dos carrilhões. Ainda mais interessante é que estas melodias e timbres estão inseridos numa escrita polifónica da técnica ocidental, dando, assim, uma forma singular da combinação entre os dois contextos e linguagens musicais distintos.

Navegando a partir deste primeiro ponto, Tan continua a "viagem" para compor e recompor a sua experiência musical. Em 1986, o compositor chegou a Nova Iorque, uma das cidades mais globalizadas e cosmopolitas do mundo, onde o ambiente musical abrange comunidades de diferentes etnias, religiões e hábitos. Apesar do choque perante a rica vida sociocultural desta cidade americana, Tan Dun encontrou um estímulo em conciliar o seu imaginário criativo com a doutrina da música contemporânea. Na Universidade de Columbia, recebeu os ensinamentos de Chou Wen Chung, George Edwards e Mario Davidovsky e absorveu, também, ideias musicais da avant-garde de Nova Iorque, sobretudo de John Cage. No sentido inverso, a individualidade de Tan e a sua experiência herdada da conotação da cultura chinesa atraiu, igualmente, o meio musical avant-garde, e verificamos este aspeto através da crítica de John Cage:

> What is very little heard in European or Western music is the presence of sound as the voice of nature. So that we are led to hear in our music human beings talking only to themselves. It is clear in the music of Tan Dun that sounds are central to the nature in which we live but to which we have too long not listened. Tan Dun's music is one we need as the east and the west come together as our one home (Cage *cit. in* Tan 1993).

Este respeito pelas diferenças e a vontade de quebrar as fronteiras de Cage representa, na verdade, a atmosfera de uma audiência pioneira daquela época. Consideramos esta atmosfera, como descreve Bohlmann (2010), uma *esfera pública Heterotópica*[224],

---

[223] No festival da água, as pessoas saem para a rua com baldes cheios de água que atiram uns aos outros para desejar boa sorte.

[224] O conceito de *Heterotopia* surgiu com Michel Foucault, no seu texto *Of Other Space* para uma palestra realizada a um grupo de arquitetos, em 1967. O autor examinou o processo de perceção histórico ocidental desde a Idade Média ao tempo moderno, definindo a Idade Média como um "espaço de localização" e a sua "colocação" para o tempo moderno. De acordo com Foucault, *heterotopia* faz parte de todas as culturas, embora esta se manifeste de forma diferente em diferentes lugares e épocas. A *heterotopia* pode funcionar de forma diferente e em diferentes situações ou é capaz de se opor, no

que é capaz de estar entre dois ideais inatingíveis da igualdade. Para Bohlmann a *esfera heterotópica* possui uma natureza transitória, a cidade adota a atribuição de *heterotopia*, quando as condições já não favorecem o desenvolvimento da cultura pública; simultaneamente a diversidade de heterotopia dá à cidade novas formas de auto-imaginação e auto-celebração, desde que a cidade requeira esta abertura (Bohlmann 2010). Neste ponto de vista, a atmosfera da audiência que Tan encontrou em Nova Iorque espelha essa natureza transitória, onde a aceitação e a acomodação das diferenças proporcionam um ambiente otimizado para Tan poder articular as componentes múltiplas, que cruza elementos da natureza e materiais quotidianos, convoca histórias e conotações de diferentes culturas e interage com sensibilidades de diversos campos artísticos.

Analisando as obras de Tan Dun entre 1986 e 1992, compostas na América, encontramos, inevitavelmente, estas articulações e interações. É de realçar a sua primeira peça, *Eight Colors for String Quartet* (1986-88), composta em Nova Iorque, onde a conceção harmónica e estrutural da Segunda Escola de Viena se sobrepõe aos efeitos tímbricos da Ópera de Pequim. Na sua primeira ópera ritual *Nine Songs* (1989), escrita durante os estudos de doutoramento da Universidade de Columbia, o estilo declamatório da ópera chinesa, os instrumentos antigos chineses e a essência do poema de Qu Yuan (屈原) foram desvendados e reinventados numa forma performativa que articula música, dança e drama. Tan descobriu a ópera como uma forma ampla de convocar diferentes contextos culturais e criar novos enquadramentos artísticos que incluem elementos visuais, teatrais e rituais. Esta ideia, na verdade, é uma reinvenção inspirada no drama *Nuo Xi* (傩戏), um teatro antigo da China, que abrange religião primitiva, folclore e artes, incluindo dança, teatro, pintura, caligrafia, escultura e corte de papel. Além desta reinvenção, Tan Dun criou, ainda, a música orgânica, em que os elementos naturais tais como água, pedra, papel e cerâmica são utilizados como instrumentos inseridos na formação moderna da orquestra; simultaneamente, a interação entre o intérprete e o seu movimento corporal, os elementos naturais como instrumentos musicais e visuais e a representação da natureza nas conotações filosóficas e espirituais são novidades para refrescar toda a audiência/cidade.

Tan está longe da China, mas está cada vez mais ligado à sua raiz. Ele descreve o seu trajeto como uma árvore, a sua folhagem engrandece porque subsiste uma raiz, quanto mais funda for a raiz mais exuberante fica a folhagem. A sua navegação conti-

---

mesmo lugar, a lugares diferentes; a *heterotopia* separa-nos do nosso tempo usual e mantem sempre um sistema de abertura e de fechamento; o seu papel mais importante é relacionar-se com outros lugares e criar uma ordem imaginária e da razão que serve para enfocar a inexistência dele no outro lugar (Michel Foucault in Architecture /Mouvement/ Continuité (1984), http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf [acesso a 15-10-2014].

nua e desta vez transita-se pelas raízes mais profundas. Na sua obra *The Map* (2002), o compositor deposita as memórias e experiências musicais que estão prestes a desaparecer, convocando o "homem de pedras" e a "mulher de Fei Ge" em multimedia para deixar estas sonoridades puras e étnicas dialogar com o conhecimento musical da atualidade, Tan expressa:

> I wanted to discover the counterpoint between different media, different time-spaces and different cultures. The structures and musical textures are designed to create antiphonal music by counterpointing between the cello solo and video, orchestra and video, solo and ensemble, text and sound, and multi-channel video and live playing of stone. Metaphorically, the orchestra becomes nature, the soloist symbolizes people, and video represents tradition[225].

A mais recente criação *Water Heavens* (2011) transcende limites e viaja entre tempos e lugares e está auditiva e visualmente mais próxima da sua audiência, transformando o auditório numa verdadeira cena e num ressoador da música. Nesta obra, a música está a par da arquitetura, articulando-se entre os tempos, lugares e culturas distintas, justapondo a arquitetura da Dinastia Ming com o estilo moderno de Bauhaus; combinando os sons da água, ferro e aço; citando a música de Bach, orações de monges, canções populares e ritmos de *rock and roll*.

O mundo musical de Tan Dun torna-se cada vez mais enriquecido acompanhado do seu espírito viajante – pela sua forma literal geográfica e pela sua forma espácio-temporal. Neste percurso, Tan conseguiu conquistar uma audiência global através da preservação da sua identidade nacional e reinventá-la, olhando-se a partir dos olhos dos outros. Este olhar subjetivo a partir dos outros não só sucede nas fronteiras entre as nações, mas também ocorre no cruzamento dos campos artísticos e na fusão dos tempos e locais. O compositor quer encontrar-se a ele próprio, mencionando que só depois de definir o "eu" é que poderia descobrir a própria música[226]. Esta recomposição do "eu" enquadra-se também na procura cultural das cidades globais e cosmopolitas, ali, tudo é depositado, dito e lido, o que proporciona articulações de diferenças a partir da emergência das novas configurações culturais, decifrando as experiências e contextos sociais distintos. Concluímos, assim, que o mundo musical de Tan Dun - um mundo plural e criativo - está sempre em diálogo e em reconstrução perante os "outros" para afirmar e reafirmar a sua identidade.

---

[225] A citação foi obtida no *dialogues with tan Dun*, "The Map: Concerto for Cello, Video and orchestra" no site de Tan Dun online, http://www.tandunonline.com/compositions/The-Map.html [acesso a 20-09-2014].

[226] *Dialogues with Tan Dun*, "Water Heavens" no site de Tan Dun online http://www.tandunonline.com/visualmusic/Water-Heavens.html [acesso a 20-09-2014].

Referências bibliográficas

Bohlmann, Philip V. 2010. "Music and Its Meanings-Utopia/Dystopia/Heterotopia." Taipei Conference. 05-07-2010. Acesso a 15-09-2014. http://liberal.ntu.edu.tw/seminar/file/2010-1.pdf.

Bohlmann, Philip V. 2002. *World Music: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Foucault, Michel. 1984. Architecture/Mouvement/Continuité. Acesso a 15-10-2014. http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf.

Hall, Stuart. 1996. "The Question of Cultural Identity." in *Modernity: An Introduction to Modern Societies*, editado por Stuart Hall, David Held e Kenneth Thompson, 596-632. Hoboken: Blackwell Publishers.

Said, Edward W. 1995. *Orientalism: Western Conceptions of the Orient.* London: Penguin.

Tan, Dun. 1993. "Snow in June." Nota da edição do CD NWCR655. New York: Columbia University.

Índice

YODEL – LE-HI – HOO: Ignaz Moscheles and The Rainer Family: An unexpected musical and social trip between the European Biedmermeier and American Country folk music 7
Alice Fumero

O orfeonismo: oportunidade para um encontro imediato entre a arquivística e a musicologia? 17
Ana Lúcia Terra

The golden age of Greek nationalism in Cyprus and its musical manifestations 25
Anastasia Hasikou

A Sociedade Coral de Lisboa: Um projeto artístico particular no panorama musical 35
André Vaz Pereira

Tradição e modernismo: Estética e agentes disseminadores do repertório camerístico para piano, violino e violoncelo de inspiração tradicional de Frederico de Freitas 45
André Vaz Pereira

Contextos de mudança: O trombone na rádio, no lazer nocturno e na indústria fonográfica nos anos 1950, no Rio de Janeiro 55
Anielson Costa Ferreira

O associativismo cultural como instrumento para a formação de públicos da cultura: O caso do Orfeão Universitário do Porto 63
Bárbara Torres das Neves
Eva Mesquita Cordeiro

Tchaikovsky's Violin Concerto in D Major, Op. 35: An analysis of the composer's aspirations 71
Caitlin R. Johnson

"The King's Speech": Loyalty and dissent in contemporary Swazi bow music 81
Cara L. Stacey

Singing the Lord's Song in a foreign land: Verdi's *Va', pensiero* for the Istrian exiles 91
Chiara Bertoglio

A meio caminho entre a polifonia e o género 101
Cristina L. Duarte

Identificações locais e imaginários musicais: As bandas de gaitas e os grupos de sevilhanas na raia luso-espanhola 113
Dulce Simões

A trilogia composicional de Danilo Guanais: Um diálogo com o Movimento Armorial 123
Erickinson Bezerra de Lima

Cross-cultural perspectives on the creative development of choirs and choral conductors 135
Geoffrey Webber
John Rink
Marco Antonio da Silva Ramos
Susana Igayara
Miriam James

As *Dezassete Canções Tradicionais Brasileiras,* de Fernando Lopes-Graça: Homenagem de um nacionalista da contracorrente ao país irmão 145
Guilhermina Lopes
Lenita W. M. Nogueira

A Banda de Música do Corpo Policial do Ceará e as representações de um nacionalismo musical brasileiro (1854-1932) 155
Inez Beatriz de Castro Martins

Between national and regional in music: The Choir Festival *Naš kanat je lip* 165
Ivana Paula Gortan-Carlin

Regressar ao passado e construir laços no presente: O caso do Grupo de Cantigas Tradicionais "Sol Poente" 173
Ivone Martins de Carvalho

Aprendizagens musicais no coral: um estudo sobre educação musical, qualidade de vida e bem-estar social na velhice 185
Jaqueline Soares Marques
Lilia Neves Gonçalves

Música e identidade nacional através dos *Coros Gallegos*: o caso de *Cantigas e Agarimos* 193
Dr. Javier Jurado Luque

Performing the Scratch Orchestra's Nature Study Notes: creating and exploring a third sphere through improvised communal action 203
John Hails

"Nós e Voz": repertório coral amador, insularidade, turismo e política local na Madeira 211
Jorge Castro Ribeiro

Influências de *Volkslieder* alemães na Sonata III para órgão solo de Paul Hindemith 223
José Carlos Oliveira

“Combinações improváveis”, a Sanfona entre museus, músicos e palcos (1977/2014) 235
Julieta Silva

“They called the light, and the light dawned”: Asserting Latvian National Identity through Choral Singing during the Second Soviet Occupation . . . 243
Katherine Pukinskis

Identidade e nacionalismo: A singularidade performativa do trombonista Radegundis Feitosa (1962-2010) 253
Klênio Jonessy de Medeiros Barros

Terreiros imaginários: Folclore e nacionalismo na dança teatral em Portugal 265
Luísa Roubaud

Elementos do folclore búlgaro na *Pequena Suíte* para violino solo de Marin Goleminov 275
Maria Grigorova Georgieva

O movimento orfeónico em Portugal: o caso do Orfeão dos Trabalhadores e Artistas de Condeixa (1903-1929) 283
Maria Helena Milheiro

Choral singing for socialists: The repertoire of the London Labour Choral Union, 1924-1940. 293
Maria Kiladi

“Portuguese popular songs”: Convergences between cultural industries, merchants and the composer Frederico de Freitas at the turn of the 1930s . . 305
Maria do Rosário Pestana

Voice, body, people: Polyphonic singing in Hispanic-Uruguayan music . . . 315
Marita Fornaro Bordolli

Música, educação e nacionalismo: o canto orfeônico no Brasil de Vargas . . 327
Maura Penna

Performing nationality and nostalgia: Folk music in Budapest 337
Naomi Bath

A breve história do Orfeão Martins Rosa num contexto de nacionalismos divergentes durante a 1ª metade do séc. XX em Portugal 345
Pedro Rocha

Contesting Boundaries: Gender, Class and Community in Welsh Choral Singing 355
Rachelle Barlow

Jam Sessions in Manhattan: Scene, ritual and race 365
Ricardo Nuno Futre Pinheiro

Becoming part of a musical landscape: The Donaghadee Community Choir 375
Sarah-Jane Gibson

O mundo musical de Tan Dun: Experiência, reinvenção e identidade cultural 383
Shao Xiao Ling

universidade de aveiro

inet[MD]
instituto de etnomusicologia
centro de estudos em música e dança

PROJETO
FREDERICO Đ FREITAS

música/no/meio

COMPETE
PROGRAMA OPERACIONAL FACTORES DE COMPETITIVIDADE

QREN
QUADRO DE REFERÊNCIA ESTRATÉGICO NACIONAL
PORTUGAL 2007.2013

UNIÃO EUROPEIA
Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional

FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA

www.sitiodolivro.pt

ISBN: 978-989-8714-41-1

Edições ex libris®