

# EXEMPLOS MUSICAIS

## Introdução

A inclusão de alguns exemplos de música instrumental na reedição deste livro é a resposta possível, ao desejo manifestado por Ernesto V. Oliveira e Benjamim Pereira de complementar a vasta informação nele contida, com indicações que permitam, a quem o deseje, conhecer e mesmo iniciar ou desenvolver uma prática instrumental que, como os autores previam na 1.<sup>a</sup> edição, se encontra em franco declínio.

Jorge Dias, em “Da música e da dança, como formas de expressão populares, aos ranchos folclóricos” (1970), descreve a degradação da música tradicional portuguesa a partir dos anos 20, como um processo irreversível a curto prazo, que justifica a adopção de medidas eficazes para a sua salvaguarda.

A bibliografia e discografia existentes apesar de dispersas e parcelares, permitem conhecer, a quem o queira, o repertório tradicional — que deveria ser objecto de uma maior atenção por parte de músicos amadores e profissionais, e das escolas, associações e academias que de algum modo desenvolvem actividades musicais. A recente edição do *Cancioneiro Popular Português* (1981) de M. Giacometti e F. Lopes Graça, pela escolha criteriosa das músicas e inclusão de bibliografia e discografia actualizada, facilitou o trabalho desses músicos e instituições, aos quais bastará ter a vontade necessária para começar de imediato a sua divulgação.

A música instrumental apresenta porém problemas específicos, pelo que o seu tratamento, conducente a uma prática ou pelo menos ao seu conhecimento, só será possível pela complementaridade de várias acções:

- contacto directo com os músicos que por todo o país tocam ou tocaram estes instrumentos;
- conhecimento das formas de transmissão e aprendizagem dos saberes instrumentais, tal como se processavam nos grupos e comunidades a que pertenciam (ou pertencem);
- levantamento urgente das técnicas de construção, reparação e manutenção;
- estudo dos registos — fonográficos, fotográficos, filmes e vídeos, etc. — para apuramento das técnicas instrumentais, postura corporal, sonoridade, adequadas a cada um dos instrumentos;
- transcrições em notação musical e tablaturas instrumentais, acompanhadas sempre que possível por registos áudio;
- publicação de trabalhos de divulgação sem descurar os aspectos históricos e etnográficos facilitando o reencontro com estes instrumentos e grupos instrumentais, bem como a procura de novas formas e funções, condição necessária para uma renovação que acreditamos possível e potencialmente motivadora de músicos situados em diferentes quadrantes da prática musical.

Outras acções seriam necessárias, com destaque para as que dependem dos poderes públicos, que lamentavelmente pouco fizeram nas duas décadas que nos separam da 1.<sup>a</sup> edição deste livro. Jorge Montes Caranova e Manuel Moreira, tocadores de viola campaniça e viola beiroa, e como eles tantos outros, já não nos podem ensinar os

segredos dos seus instrumentos. As gravações, fotografias, registos escritos e algumas cartas, os relatos vividos por quem de perto com eles conviveu, não respondem infelizmente a algumas perguntas que só eles, pelo seu exemplo, poderiam esclarecer.

Quando, nos cursos de formação de professores da Fundação Gulbenkian (1969) e posteriormente na Juventude Musical Portuguesa e Escola Superior de Educação pela Arte procurámos conhecer a música instrumental portuguesa, foi este livro que então nos serviu — e serve — de guia na descoberta de um mundo que a nossa formação e experiência anteriores não nos tinha revelado.

Tornámo-nos frequentadores habituais do Museu de Etnologia de Lisboa, que fomos conhecendo com a ajuda de todos quantos aí trabalhavam. Os objectos e colecções, os livros, os filmes, eram um constante desafio à nossa curiosidade que já não se contentava com os aspectos especificamente musicais e se abria a outros campos do conhecimento sem os quais aqueles não podem ser compreendidos.

O estudo da colecção de instrumentos populares e gravações do Museu, foi-nos facilitado pelo constante situar dos objectos nas pessoas e grupos que os tocavam e nas situações em que eram utilizados. Aprendemos que todo esse trabalho se baseava num método de investigação apurado e rigoroso e num profundo respeito por esses homens e mulheres, camponeses na sua maioria, no seu saber e na sua vontade.

Devemos a F. Lopes Graça e Michel Giacometti, os textos e gravações onde começámos a estudar a música do nosso povo. A Francisco d'Orey o gosto e a prática da música vocal na J.M.P.. A Javier Hinojosa e Emílio Pujol o conhecimento das tablaturas instrumentais e a sua utilização para a transcrição da música popular portuguesa. Ao Grupo de Acção Cultural, o conhecimento e apoio decisivos na procura de novos caminhos para a música portuguesa. A Luís Pedro Faro, Pedro Caldeira Cabral e Rui Vaz o esclarecimento de muitas das nossas dúvidas e a clarificação de determinados procedimentos instrumentais.

A publicação de algumas partituras instrumentais é o resultado do continuado interesse e dedicação das pessoas citadas e de muitas outras que, de quaisquer outras formas nos têm ajudado.

A todos nos basta que os instrumentos populares portugueses recuperem o lugar a que têm direito, como modesta homenagem aos homens e mulheres das comunidades rurais que lhes deram vida.

Estamos com Ernesto V. Oliveira quando nos diz que «...eles não são relíquias mortas e inertes, exotismos pitorescos ou curiosidades eruditas: são testemunhos do passado que explica o presente, a própria história da marcha e da luta do Homem, a dignidade e a beleza das suas mãos — uma lição viva de Humanismo, a dizer o que é o Homem de sempre».

Domingos Morais

José Pedro Caiado

Carlos Guerreiro

## Nota Preliminar

1) As músicas transcritas a partir das gravações originais de Ernesto V. Oliveira e Benjamim Pereira, entre 1960/63, referem-se apenas aos instrumentos e grupos instrumentais mais significativos.

2) A escolha dos trechos musicais, dada a impossibilidade na maior parte dos casos de recorrer aos músicos que os tocaram, teve em conta a nossa capacidade de analisar as gravações e a informação que sobre cada um deles existia, sendo a opção por aqueles que pensamos ter apreendido no que de essencial os caracteriza.

3) Utilizámos ainda outros materiais de diferentes proveniências, que não existiam ou eram de difícil tratamento nas gravações referidas em 1).

4) Os instrumentos e grupos instrumentais seguem a ordem de apresentação dada neste livro, onde se assinalam com a letra M, seguida do número ou números dos exemplos musicais que o complementam. Pelo número limitado de exemplos a incluir, não foi possível tratar todas as formas e géneros musicais referidos.

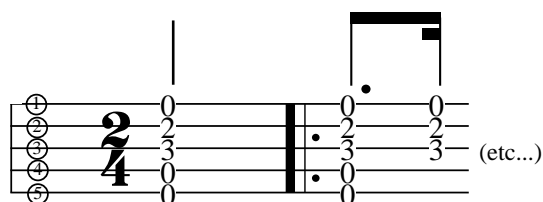
5) Nome dos colectores, local, data da recolha, responsáveis pela notação musical e notas explicativas, são indicadas a seguir ao nome dos instrumentos, excepto nos casos em que não foi possível seguir esta norma.

6) O nome dos informadores está junto a cada exemplo musical, logo a seguir ao título, ou nas notas explicativas quando se tratava de um grupo numeroso; para as músicas (3.1), (3.2), (13), (14.1) e (14.3) não foi possível dar esta indicação.

7) Nos cordofones, a restituição dos exemplos musicais é facilitada pela complementaridade da informação dada na notação musical e na tablatura — que indica as cordas e trastos (ou pontos) que os dedos da mão esquerda pressionam e ainda as que soam livres.

Neste tipo de tablatura, muito usado em edições modernas de música para instrumentos similares aos tratados neste livro, os símbolos usados são:

1ª linha: Primeira(s) corda(s)  
2ª linha: Segunda(s) corda(s)  
3ª linha: Terceira(s) corda(s)  
4ª linha: Quarta(s) corda(s)  
5ª linha: Quinta(s) corda(s)



- Espaços separados por linhas que representam as cordas; nos instrumentos de cordas duplas, cada espaço representa duas cordas. As cordas são ainda representadas por um número num círculo.
- Números que representam os trastos ou pontos a partir da pestana (= zero ou corda solta).
- Outros símbolos de uso corrente em notação musical (barras de compasso, sinais de repetição, figuração rítmica, etc.).

# Cordofones

EM 1. VIOLA AMARANTINA  
E. V. DE Oliveira / B. Pereira  
Arnoia, Celorico de Basto (1960/63)  
D. Morais

## 1.1. Afinação



## 1.2. VAREIRA Viola — José Alves de Mesquita

## 1.3. CANA VERDE Viola — José Alves de Mesquita

EM 2. VIOLA BEIROA  
E. V. de Oliveira / B. Pereira  
D. Morais

2.1. Afinação

2.2. SENHORA DA PÓVOA  
Viola — Manuel Moreira

2.3. PARABÉNS E SERENATA AOS NOIVOS

Canto — Catarina Chitas

Viola — Manuel Moreira

*♩* ≈ 144

1. Ó se - nho - ra  
2. Já se po - de

↑ ↓ ↑ ↑ ↓ (etc...)

es - po - sa - da, ó se - nho - ra es - po - sa - da,  
dis - pi - di - ri, já se po - de dis - pi - di - ri

*Gliss.*

ra - mi - nho de man - ge - ri - co, ra - mi - nho de man -  
des - se tra - jo tão bo - ni - to, des - se tra - jo tão

ge - ri - co;  
bo - ni - to.

4. ser minha.

(a) (para terminar no último verso)

(3 vezes ao 8 e 9)

- |   |                |   |                |
|---|----------------|---|----------------|
| 1. Ó senhora esposada<br>raminho de mangerico         | (bis)<br>(bis) | 3. Deixa-te estar linda rosa<br>na roseira fechadinha     | (bis)<br>(bis) |
| 2. Já se pode d(i)spidir(i)<br>desse traje tão bonito | (bis)<br>(bis) | 4. Eu vou a servir o Rei<br>(a) em vindo hás-de ser minha | (bis)<br>(bis) |

EM 3. VIOLA BEIROA  
E. V. de Oliveira / B. Pereira  
Lousa, Castelo Branco (1960/63)  
D. Morais

3.1. DANÇA DOS HOMENS  
Genebres e viola

(♩ = 100)

↑ ↑ ↓ (etc...)



Musical score for guitar. The top staff contains 'x' marks indicating natural harmonics. The middle staff shows chords in treble clef. The bottom staff shows fret numbers (0, 2, 3) and arrows indicating fingerings.

### 3.2. DANÇA DAS VIRGENS

Musical staff with five notes. Below the notes are circled numbers 1, 2, 3, 4, and 5, likely indicating fingerings or specific notes.

Musical score for guitar. The top staff is in treble clef with a tempo marking of  $\text{♩} = 108$  and a repeat sign. The bottom staff shows fret numbers (0, 2, 3, 4, 5) and fingerings.

Musical score for guitar. The top staff features triplets (marked with '3') and a repeat sign. The bottom staff shows fret numbers (0, 2, 3, 4, 5, 7) and fingerings.

A ordem dos  $\text{trill}$  é arbitrária

EM 4. VIOLA CAMPANIÇA  
 E. V. de Oliveira / B. Pereira  
 Santa Vitória, Beja (1960/63)  
 D. Morais

4.1. Afinação

4.2. MODA PARA VIOLA  
 Viola — Jorge Montes Caranova

1 1 0 1 3 5 3 1 1 1 5 5 3 5 3 1 1 3 1 0 1 1 2 2 0 2 2 2

2 2 0 2 2 2 2 2 2 2 2 2 3 3 3 3 5 3 1 1 1 1 3 5 7 8 7 8 5 5

3 3 3 3 5 5 3 5 3 1 1 1 1 1 1 1 0 2 3 1 0 1 3 1 0 3 3

3 3 3 3 3 3

4.3. MURIANOS É BOM POVO  
Viola e canto — José Montes Caranova

♩ = 112

2 5 7 9 9 5 7 9 9 9 9 9 9 9 9 10 10 9 10 9

4 4



mi - nh'al - dei - a \_\_\_\_\_ é San - ta - na,

é das ter - ras \_\_\_\_\_ mais bri - lhan - tes

p'ra can - tar à(a) len - te - ja - (a) - (a) - na, \_\_\_\_\_

Musical score for the first system. The vocal line (treble clef) begins with a whole rest, followed by the lyrics "p'ra can - tar à - len - te -". The guitar accompaniment (treble clef) consists of a series of chords, with the text "(etc...)" at the end. The bass line (bass clef) shows a sequence of chords with fret numbers 0, 0, 0, 6, and 7, and the text "(etc...)" at the end.

Musical score for the second system. The vocal line (treble clef) contains the lyrics "ja - na; \_\_\_\_\_ Dis-se'o mais ve - lho'ao mais no - vo,". The guitar accompaniment (treble clef) continues with chords. The bass line (bass clef) continues with chords and fret numbers 0, 0, 0, 0, 0, 3, 3, 5, 5, 7, 9.

Musical score for the third system. The vocal line (treble clef) contains the lyrics "mi-nh'al - dei - a é San - ta - na, \_\_\_\_\_ Mu - ri - a-nos é bom po - (o) -". The guitar accompaniment (treble clef) continues with chords. The bass line (bass clef) continues with chords and fret numbers 0, 0, 0, 0, 0, 3, 3, 5, 5, 7, 9.

Musical score for the fourth system. The vocal line (treble clef) contains the lyrics "vo.". The guitar accompaniment (treble clef) continues with chords. The bass line (bass clef) continues with chords and fret numbers 10, 10, 10, 10, 10, 10, 10, 3, 3, 5, 3, 5, 7, 9, 8, 8, 8, 8, 8, 9, 9, 3, 3, 5, 3, 5, 7.

EM 5. CAVAQUINHO  
 E. V. de Oliveira / B. Pereira  
 Ferreiros, Braga (1960/63)  
 D. Morais

5.1. Afinação

5.2. MEU CAVAQUINHO  
 Cavaquinho — Bernardo da Silva  
 Violão — Manuel da Silva

$\text{♩} = 92$

The musical score is presented in three systems. Each system consists of three staves: a top staff for guitar (treble clef, key signature of two sharps, 2/4 time), a middle staff for cavaquinho (treble clef, key signature of two sharps, 2/4 time), and a bottom staff for guitar (bass clef, key signature of two sharps, 2/4 time). The guitar parts feature complex chordal textures with many beamed notes. The cavaquinho part is a rhythmic melody with many beamed eighth notes. The bottom guitar staff provides a bass line with some chords. The first system includes a tempo marking of 92 bpm and a first ending bracket. The second system continues the piece. The third system includes a second ending bracket labeled '2ª' and concludes with a double bar line.



The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a sequence of chords and melodic lines. The middle staff is a guitar tablature with six lines, showing fret numbers (0-7) and picking directions (up and down strokes). The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature, featuring a bass line with eighth notes and rests.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature, containing a sequence of chords and melodic lines. The middle staff is a guitar tablature with six lines, showing fret numbers (0-3) and picking directions. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature, featuring a bass line with eighth notes and rests.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature, containing a sequence of chords and melodic lines. A first ending bracket labeled "1<sup>a</sup>" spans the final two measures of this system. The middle staff is a guitar tablature with six lines, showing fret numbers (0-5) and picking directions. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature, featuring a bass line with eighth notes and rests.

2ª (Para terminar)

EM 6. GUITARRA  
Pedro Caldeira Cabral

6.1. VARIAÇÕES EM LÁ MENOR  
Lisboa  
Guitarra de Lisboa  
Armandinho

Viola Lá m. Mi 7 Mi 7

Lá m. Lá m. Mi 7 Mi 7

Lá m. Lá 7 Ré m. Mi 7

Lá m. Lá 7 Ré m. Mi.7 Lá M.

## 6.2. VARIAÇÕES EM RÉ MENOR

Coimbra

Guitarra de Coimbra

Artur Paredes

① ② ③ ④ ⑤ ⑥

Viola Ré m. Ré m. Lá 7 Lá 7

(\*) A escrita da guitarra de Coimbra apresenta-se 1 tom acima do som real.

Musical notation for the first system, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth notes with triplets. The bass line includes fret numbers and bar lines. The system is divided into four measures with chord labels: Ré m., Ré m. Ré 7, Sol m., Ré m. Lá 7.

Musical notation for the second system, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth notes. The bass line includes fret numbers and bar lines. The system is divided into three measures with chord labels: Ré m., Ré m., Lá 7.

Musical notation for the third system, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth notes with slurs. The bass line includes fret numbers and bar lines. The system is divided into three measures with chord labels: Lá 7, Ré m., Ré m.

Musical notation for the fourth system, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth notes with slurs. The bass line includes fret numbers and bar lines. The system is divided into four measures with chord labels: Lá 7, Ré m., Ré m., Lá 7.

EM 7. CHULA  
E. V. de Oliveira / B. Pereira  
Arnoia, Celorico de Basto  
D. Morais

7.1. CHULA VAREIRA  
Arnoia Celorico de Basto (1960/63)

The musical score is arranged in two systems. The first system includes: Rabeca (melodic line with a key signature of one sharp and 4/4 time), Violão assurdinado (melodic line with a '8' indicating a capo), 1ª Viola (chordal accompaniment with a '8' indicating a capo), 2ª Viola (chordal accompaniment with a '8' indicating a capo), Violão solto (chordal accompaniment with a '8' indicating a capo), Ferrinhos (percussion line with a '4/4' time signature), and Bombo (percussion line with a '4/4' time signature). The second system includes: Rab (melodic line), V.ass. (melodic line with a '8' indicating a capo), 1ª V. (chordal accompaniment with a '8' indicating a capo), 2ª V. (chordal accompaniment with a '8' indicating a capo), V. solto (chordal accompaniment with a '8' indicating a capo), Ferr. (percussion line), and Bo. (percussion line). The score is written in 4/4 time and features a variety of rhythmic patterns and melodic lines.

Rab

V.ass.

1ª V.

2ª V.

V. solto

Ferr.

Bo.

(Repete sempre a acompanhar a Rabeca e o Violão assurdinado)

Rab

V.ass.

Rab

V.ass.

Rab

V.ass.

Rab

V.ass.

Rab.  $\text{S}$  (etc...)  $\text{S}$

V. ass. (etc...)

Rab. 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup>

V. ass.

(O Canto interrompe as variações instrumentais da Rabeca e do Violão assurdinado que imediatamente passam a tocar A ou B.)

(A)

Rabeca Canto e V. ass.

1. Quan-do eu a - qui che-guei - (e), quan-do eu a - qui che-guei -

1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> Violas (1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> Violas, em acordes de Dó e Sol, com o Violão solto)

Violão solto

Ferrinhos

Bombo

Canto Rab. V. ass.

(e), bo - tei\_\_\_ o - lhos no mun - do.

V. solto

Ferr.

Bo.

$\text{S}$  ou  $\text{O}$ , no final de 6.  
(A ordem dos  $\text{S}$  é arbitrária)

2. Meu amor nos braços d'outro (bis) não sei como não morri.

4. De Amarante fui nascido (bis) no Covelo (?) baptizado.

6. Eu vos peço por favor se for da vossa vontade se parais um bocadinho.

**B**

Canto  
Rab.  
V.ass. 8

3. Mas eu le-vo\_a de - va - ga - ri - (i) - nho Ai, pe - lo man - ti - lho, mas eu le-vo\_a  
5.

1ª/2ª V. 8 (1ª e 2ª Violas, em acordes de Dó e Sol, com o Violão solto)

V. solto 8

Ferr. 4/4

Bo. 4/4

(A ordem dos  $\text{\textcircled{S}}$  é arbitrária)

Canto  
Rab.  
V.ass. 8

de meu va - gar - r(e).

1ª/2ª V. 8

V. solto 8

Ferr.

Bo.

5. Sou de Freguesia da Arnoia  
de Celorico de Basto  
e de nome sou Sepriano.

### 7.1.1. Afinação



(♩ = 138)

7.2. CHULA  
 Tabuado, Marco de Canavezes (1960/63)

(♩ = 120)

♩ - (Rab. e V.ass. só) →

Canto

Rab

V.ass.

Viola

Ferr.

Bo.

1. Eu já bol -

Canto

Rab

V.ass.

Viola

Ferr.

Bo.

to - a can - ta - (re) jun - to da Gra - ça de De -

(⊕ ou Coda)

The image shows a musical score for a vocal and instrumental ensemble. The score is divided into three systems. The first system includes the vocal line (Canto) and the first woodwind section (Rab, V.ass., Viola, Ferr., Bo.). The second system includes the second woodwind section (Rab, V.ass., Viola, Ferr., Bo.). The third system includes the third woodwind section (Rab, V.ass., Viola, Ferr., Bo.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 8/8. The lyrics are: "us que nos be-nh'au-xi-li-ar." The score features complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The woodwind parts are highly active, with many sixteenth-note passages. The vocal line is relatively simple, focusing on the lyrics. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Canto  
us que nos *be-nh'au-xi-li-ar.*

Rab

V.ass.

Viola

Ferr.

Bo.

Rab

V.ass.

Viola

Ferr.

Bo.

Rab

V.ass.

Viola

Ferr.

Bo.

Outras variações  
não transcritas CODA

1. Eu já *bolto* a cantar  
junto da Graça de Deus  
que nos *benha* auxiliar.
2. Ai um *biba* aos *grabadores*  
um *biba* aos *grabadores*  
que a fala me *bão* cortar.
3. Nossa Senhora de Fátima  
desceu do Alto Pombal.
4. Que desceu do Céu a Terra  
dar a paz a Portugal.
5. *Biba* o senhor D. Ernesto  
mais a sua aparelhada.
6. Quando o cantador cansou  
já nos ficou na jornada.
7. *Bai* um *biba* ao geral  
mais à humana geração  
*biba* o *probe* e *biba* o rico.

8. *Biba* o grande e o pequeno  
*biba* o *nobo* e *biba* o velho  
*bibam* quantos aqui estão.
9. Ó *pobo* de Tabuado  
o *pobo* abençoado  
já que todos me dão tenção.
10. A todos *bós* agradeço (bis)  
*bossa* boa *deboção*.
11. Agora *bai* terminar  
o *grabador* de cantar  
que já se encontra enfadado.
12. *Bai* a Glória Vieira  
e a festa de Tabuado  
dar tudo por acabado.

(...)

- Ai um *biba* ao *grabador*  
um *biba* ao *grabador*  
*biba* mais quem tem no livro.
- Biba* a sua paciência  
e *biba* quem nos ensina. (bis)
- (...)
- Senhores, muito boa noite  
são horas de m'ir embora  
mais de eu arrecoller.
- Bejo* já *bir* a polícia (bis)  
e a todos nos *bai* prender.
- e assoai à multidão  
e toda a nossa aflicção  
do perigo, oh! De os prender.

(...)

### 7.2.1. Afinação

① ② ③ ④ ⑤

(♩ = 120)

## EM 8. INSTRUMENTOS DE TUNA

### 8.1. 'STANDO EU A COSER Reguengos de Mação, Santarém Bernardino Nascimento (1981)

**Largo**

First system of a musical score. It consists of four staves: a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in treble clef, a piano accompaniment in treble clef with an 8va marking, and a bass line in bass clef. The music is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

Second system of the musical score, continuing the four-staff arrangement from the first system. The musical notation includes various rhythmic patterns and melodic lines across all staves.

Third system of the musical score, featuring a first ending (1ª) and a second ending (2ª). The first ending is marked with a double bar line and repeat dots, leading to the second ending. The system concludes with a final cadence in the bass line.

8.2. MOURISCA DE S. JOÃO DE BRAGA  
Braga  
Bernardino Nascimento (1981)

**Allegretto**

The musical score is written in 2/4 time and the key of F# (one sharp). It consists of three systems of four staves each. The first system begins with rests in the upper three staves, while the bass staff starts with a rhythmic pattern of eighth notes. The second system continues the piece with more active melodic lines in all staves. The third system concludes with a repeat sign and a final cadence.

EM 9. SANFONA

“Catro pezas pra zanfona recollidas por Castro Sampedro y Folgar” (Cancioneiro Musical Musical de Galicia)

9.1. CANTIGA  
Graba, Ourense

**Allegretto**



9.2. CANTIGA  
Graba, Ourense

**Allegretto**

Musical score for Cantiga 9.2, Graba, Ourense. The score is in 6/8 time and consists of three staves. The melody is written on the top staff, and the accompaniment is on the middle and bottom staves. The tempo is marked 'Allegretto'. The key signature has one sharp (F#). The melody features a series of eighth notes with accents, and the accompaniment consists of a steady eighth-note pattern.

9.3. CANTIGA  
Zalin, Pontevedra

**Allegretto**

Musical score for Cantiga 9.3, Zalin, Pontevedra. The score is in 6/8 time and consists of four staves. The melody is written on the top staff, and the accompaniment is on the middle and bottom staves. The tempo is marked 'Allegretto'. The key signature has one sharp (F#). The melody features a series of eighth notes with accents, and the accompaniment consists of a steady eighth-note pattern.

9.4. CANTIGA  
Zalin, Pontevedra

**Allegretto**

Musical score for Cantiga 9.4, Zalin, Pontevedra. The score is in 6/8 time and consists of three staves. The melody is written on the top staff, and the accompaniment is on the middle and bottom staves. The tempo is marked 'Allegretto'. The key signature has one sharp (F#). The melody features a series of eighth notes with accents, and the accompaniment consists of a steady eighth-note pattern.

## 9.5. Afinação das Sanfonas

Afinação da Sanfona segundo Santalices:

TOM DE DÓ

TOM DE SOL

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'TOM DE DÓ' and the bottom staff is labeled 'TOM DE SOL'. Both staves are in treble clef. The top staff has a bracket labeled 'Cantantes' over three notes: 1ª (D4), 2ª (E4), and 3ª (F4). To the right are two notes: Bordoncillo (G3) and Bordon (F3). The bottom staff has a bracket labeled 'Cantantes' over three notes: 1ª (D4), 2ª (E4), and 3ª (F4). To the right are two notes: Bordoncillo (G3) and Bordon (F3).

Atualmente, nas Sanfonas em sol, empregamos a seguinte afinação:

EXTENSÃO

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'EXTENSÃO' and the bottom staff is labeled 'EXTENSÃO'. The top staff has a bracket labeled 'Cantantes' over three notes: 1ª (D4), 2ª (E4), and 3ª (F4). To the right are two notes: Bordoncillo (G3) and Bordon (F3). The bottom staff shows a sequence of notes starting from Solta (D4) and continuing with a keyboard. A bracket labeled 'Só em algumas Sanfonas' is over the last few notes. A bracket labeled 'Com o teclado' is under the last few notes.

# Aerofones e Membranofones

EM 10. GAITA-DE-FOLES  
 E. V. de Oliveira / B. Pereira  
 C. Guerreiro / D. Morais

10.1. ALVORADA  
 Moimenta, Vinhais (1960/63)  
 Gaita — Carlos Gonçalves  
 Caixa — Augusto Diegues  
 Bombo — Isaias de Azevedo

Original em:

sempre

(♩ ≈ 120)      § al Φ

Caixa

Bombo

8<sup>vb</sup> sempre

■ □ — Picado

10.2. CARVALHESA  
Moimenta, Vinhais (1960/63)  
Gaita — Carlos Gonçalves  
Ferranholas — Iria dos Anjos  
Pandeiro — Maria do Carmo Garcia

Original em:

The musical score is presented in a system with three staves. The top staff is for the Gaita, the middle for Ferranholas, and the bottom for the Pandeiro. The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 2/4. The score begins with a Gaita introduction marked 'sempre' and a tempo of approximately 120 beats per minute. The Ferranholas and Pandeiro parts enter with a rhythmic accompaniment. The score includes first endings (1ª) and repeat signs. The Gaita part features various melodic lines, including a section with a first ending. The Ferranholas part consists of rhythmic patterns, and the Pandeiro part provides a steady accompaniment with accents.

10.3. ELEVAÇÃO DA HOSTIA  
 Ifanes, Miranda do Douro (1960/63)  
 Gaita, José João da Igreja

Original em:

The musical score for 'Elevação da Hostia' consists of six staves of music. The first staff shows the original key signature of two flats (B-flat and E-flat) and includes the instruction 'sempre' with a fermata. The second staff changes the key signature to two sharps (F# and C#) and includes '8vb sempre'. The third staff has a tempo marking '(♩ ≈ 80)'. The fourth staff features trills marked 'tr'. The fifth staff includes a trill 'tr' and a sharp sign '#'. The sixth staff has a '(b)' marking and a legend for 'Picado' (indicated by a square symbol). The score concludes with a double bar line.

10.4. MIRA-ME MIGUEL  
 Ifanes, Miranda do Douro (1960/63)  
 Gaita, José João da Igreja

Original em:

The musical score for 'Mira-me Miguel' consists of four staves of music. The first staff shows the original key signature of two flats (B-flat and E-flat) and includes the instruction 'sempre' with a fermata. The second staff changes the key signature to two sharps (F# and C#) and includes '8vb sempre'. The third staff has a tempo marking '(♩ ≈ 144)' and a 2/4 time signature. The fourth staff concludes the piece with a double bar line.

2ª vez, ao  $\text{S}$  e  $\text{O}$

10.5. JOTA CARVALHESA  
 Rio de Onor, Bragança (1960/63)  
 Gaita — Juan Prieto Chimeno  
 Caixa — João Manuel Fernandes

Original em:

5  
sempre

5  
8ª sempre

(♩. ≈ 96)

Caixa

3

1ª vez

(e) (h)

1ª vez

1)  $\text{S}$   
[co- (etc...)]

Diz-me a - mor si me que - res e\_es - pe - ra - me  
por la ca - lle - (e)

1) O canto é realizado pelo gaiteiro em uníssonos com a gaita

### 10.6. CAROLINA ANDA À VARANDA Zês-pereiras de Bravães, Ponte da Barca (1960/63)

Original em:

sempre

(♩ ≈ 108)

8<sup>vb</sup> sempre

8<sup>vb</sup> sempre

Tambor

Bombo

6

1)

1) No início, é aqui a entrada do Tambor e Bombo

EM 11. FLAUTAS

E. V. de Oliveira / B. Pereira

J. P. Caiado / D. Morais

11.1 LLAÇO DAS CAMPANITAS

Genísio, Miranda do Douro (1960/63)

Pífaro — António Inácio João

Original em:



Cam - pa - ni - tas de To - le - do y la\_I - gre - ja de Le - on, re - ló - gios y be - na - ven - to\_y las tor - res de San Si - mon. Cam - pa - ni - tas de To - le - do y la\_I - gre - ja de Le - on, re - ló - gios y be - na - ven - to\_y la tor - re de San Si - mon. Gui - sa - di - tas com pre - sun - to, ai, que me bien sa - bo - ro - sas são, que me bien sa - bo - ro - sas são.

### 11.2. TOQUE DO PEDITÓRIO

Constantim, Miranda do Douro (1960/63)

Tamboril e pífaro — José Francisco Pires

Original em:

(♩ ≈ 120)

11.3. ALVORADA  
 Barrancos (1960/63)  
 Tamboril e pífaro — António Torrado Rodrigues

Musical score for 'Alvorada' featuring a tamboril and pífaro. The score is written in 6/8 time with a tempo of 120. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

11.4. VITÓRIA  
 Malpica do Tejo, Castelo branco (1960/63)  
 Flauta travessa — João dos Reis Barata  
 Canto — Conceição Marques  
 Pandeiro — Lucrecia Marques

Original em:

Musical score for 'Vitória' featuring a flute, voice, and pandeiro. The score is written in 3/8 time with a tempo of 76. It consists of three systems of staves. The first system shows the original melody for flute and voice. The second system shows the flute, voice, and pandeiro parts. The third system shows the flute and voice parts with lyrics. The key signature has one sharp (F#).

Flauta

Canto

Vi - tó - ria lin - da Vi - tó - ria (e) ai Vi - tó - ria

Pandeiro

do co - ra - ção Vi— Ai Vi - tó - ria não vai ao mi -

8

D.C.

né(rio) bus - car lá dois sa - cos de car - vão —vão

11.5. Ó VIRGEM DAS NECESSIDADES  
 Póvoa da Atalaia, Fundão (1960/63)  
 Flauta travessa — Francisco Carrondo  
 Canto — Maria de Jesus Xavier Abelho  
 Adufe — Maria Gertrudes Navais

Original em:

Flauta

Canto

Flauta

Canto

Adufe

1. Ó Vir - gem das Ne - cessi - da - des à vos - sa por - ta che - guei, oh!

Ó 2. Tan - tos An - jos m'a-com - pa-nhem co - mo de pas - sa - das dei(-e).

1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup>

A B

Tan—

- |   |   |
|---|---|
| <p>(A) 1. Ó Virgem das Necessidades<br/>à vossa porta cheguei, oh!</p> <p>3. Ó Virgem das Necessidades<br/>quem vos deu o guião verde</p> <p>6. Ó Virgem das Necessidades<br/>à vossa porta me miro</p> | <p>(B) 2. Tantos anjos me acompanhem<br/>como de passadas dei</p> <p>4. Foi uma moça donzela<br/>d'uma doença que teve</p> <p>5. Ó Glória, ó Rei da Glória<br/>nossa alegria é esta</p> <p>7. Miro-me nos vossos olhos<br/>como num espelho fino</p> <p>8. Aleluia, aleluia<br/>aleluia, já é festa<br/>ver surgir o Rei da Glória<br/>nossa alegria é esta</p> |
|---|---|

11.6. CHULA  
Gôve, Baião (1960/63)  
Flauta travessa — Joaquim Cardoso da Silva

♩ = 144

11.7. CHULA  
Vilar do Monte, Barcelos (1960/63)  
Ocarina — José Dias

♩ = 88

EM 12. PALHETA  
E. V. de Oliveira / B. Pereira  
J. P. Caiado

12.1. LAVRADOR DA ARADA  
Monsanto, Idanha a Nova  
Palheta — José dos Reis

Original em:

Musical notation for 'LAVRADOR DA ARADA'. It consists of two staves. The first staff is in G major (one sharp) and 3/4 time, showing a melodic line with a wavy line at the end. The second staff is in D major (two sharps) and 3/4 time, starting with a tempo marking of approximately 80 (♩ ≈ 80). It features a melodic line with a triplet of eighth notes, followed by a first ending (1ª) and a second ending (2ª).

EM 13. TAMBORES  
R. Vaz / L. P. Faro  
J. P. Caiado / D. Morais

13.1. BOMBOS  
Ermesinde (1977)

Musical notation for 'BOMBOS'. It consists of two systems of two staves each. The first system is in 4/4 time with a tempo marking of approximately 120 (♩ ≈ 120). The top staff contains a complex rhythmic pattern of sixteenth notes with accents, while the bottom staff has a simpler accompaniment. The second system continues the piece, ending with a fermata on the top staff.

13.2. BOMBOS DO MARÃO  
Paradela, Amarante (1977)

Musical notation for 'BOMBOS DO MARÃO'. It consists of two staves in 2/4 time with a tempo marking of approximately 120 (♩ ≈ 120). The top staff features a complex rhythmic pattern with triplets and accents, marked 'al Fine'. The bottom staff has a simple accompaniment. The piece concludes with a first ending (1ª vez) consisting of two triplet eighth notes.

13.3. MODA DO BOMBO  
Lavacolhos, Fundão (1976)

NOTA:

A ordem de repetição das frases (A), (B) e (C) é arbitrária; para finalizar,  $\Phi$  e CODA.

Canto e Flauta, são independentes; apenas respeitam a entrada no início do ostinato, retomando *ad libitum*.

As CODAS da Flauta, Caixas e Bombos, são o Final.

Ó A-na vem ve-r(i), ó A-na vem ve-r(i) o fo-go no mar e os pei-xes ar-  
 der, ai la-ri-ló-lé-la, ó A-na vem ver. Ó ver.

Ó Ana vem ver  
 ô Ana vem ver  
 o fogo no mar  
 e os peixes a arder  
 ai larilóléla, ó Ana vem ver

Senhora Maria  
 senhora Maria  
 o seu galo canta  
 e o meu assobia  
 ai larilóléla, senhora Maria

Ao alto, ao alto  
 ao alto, ao alto  
 quanto mais acima  
 maior é o sal  
 ai larilóléla, ao alto, ao alto

#### EM 14. PANDEIROS

E. V. de Oliveira / B. Pereira

D. Morais / R. Vaz

##### 14.1. TOQUE DE PANDEIRO E FERRANHOLAS

Moimenta, Vinhais (1960/63)

(♩ ≈ 100)

Ferranholas

Pandeiro

↓ De cima para baixo  
 ↑ De baixo para cima

##### 14.2. O LILARÉ, COM OS CINCO SENTIDOS

Moimenta, Vinhais (1960/63)

Tempo rubato (♩ ≈ 112)

Mulheres

(e)-jo, quan-do pas-so pe-la ru-(u)-a,  
 1. O pri-meiro que é ver, a coi-sa qu'eu mais de-se-jo, quan-do pas-so pe-la ru-(u)-a,  
 sem-pre jul-go que te ve-jo. Li-la-ré-(é), e ai li-la-ré-(é) li-la-ró.  
 sem-pre jul-go que te ve-jo. Li-la-ré-(é), li-la-ré e ai li-la-ré-(é) li-la-ró.

O primeiro que é ver  
a coisa que eu mais desejo  
quando passo pela rua  
sempre julgo que te vejo  
li-la-ré ...

o segundo que é ouvir  
eu de si não ouço nada  
quando ouço mal de si  
fica-me a cor demudada  
li-la-ré ...

O terceiro que é cheirar  
um raminho d'alecrim  
peço-te amor da minh'alma  
que não te esqueças de mim  
li-la-ré ...

O quarto que é gostar,  
eu de si sempre gostei  
desde que nasci até agora  
sempre por si aguardei  
li-la-ré ...

O quinto que é apalpar  
menina, os meus anseios  
desejava de saber  
porque são tais arreceios  
li-la-ré ...

### 14.3. ALVÍSSARAS À RESSURREIÇÃO

Lousa, Castelo Branco

(♩ = 116)

1. Al - vi - ssar', al - vi - ssar', al - vi - ss'ras d'a-le - gri - a - (a) - (a) -

Adufe

(a). Al - vi - ss'ras à Se - nho - ra a - (l) - vi - ss'ras d'a-le - gri - a - (a) - (a) - (a).

Alvíssaras, alvíssaras  
alvíssaras de alegria

(a).  
Alvíssaras à Senhora  
alvíssaras de alegria

O seu amado filho  
ressurgiu ao meio dia } bis

Aleluia, aleluia,  
aleluia com fervor } bis

Aleluia, já é festa  
ressurgiu Nosso Senhor



# Notas Explicativas

## 1. Viola amarantina

Os dois trechos foram tocados a solo, para exemplificar a função de acompanhamento deste instrumento em grupos instrumentais. Tocado de «rasgado» pela mão direita que no seu movimento ascendente apenas faz vibrar as 3 primeiras cordas, a digitação da mão esquerda e a própria afinação estão perfeitamente adaptadas a tocar os acordes que são o suporte harmónico de actuações musicais que duram várias horas.

Os melhores tocadores são os que conseguem reforçar a secção rítmica dos grupos (bombo, ferrinhos, violão, etc.) ao mesmo tempo que com oportunidade introduzem motivos melódicos curtos, num quase «ponteados».

O violeiro Domingos Machado, de Tebosa/Braga, com a viola braguesa, consegue tirar partido de cada uma das afinações deste instrumento (que pouco difere da viola amarantina) para tocar de «ponteados» o repertório minhoto, com melodia e acompanhamento.

As setas que aparecem na tablatura, indicam se o «rasgado» é ascendente ou descendente.

## 2. Viola beiroa

Manuel Moreira, talvez o último tocador de viola beiroa, utilizava uma técnica de mão direita com utilização do polegar para os «bordões» de «requintas» e do indicador em movimento de vaivém — dedilho — para as «fundeiras», «segundas» e «toeiras». O movimento ascendente ou descendente do indicador e a ornamentação da mão esquerda fraseiam a melodia. Na «Senhora da Póvoa» (2.2) há uma predominância do «dedilho» ascendente, enquanto em «Parabéns e serenata aos noivos» (2.3), a alternância ascendente/descendente do «dedilho» nos desenhos em semi-colcheias só é interrompida por movimentos ascendentes quando é necessária uma acentuação para guiar o canto, ou para finalizar, no último verso.

## 3. Viola beiroa

A «Dança das Virgens» (3.2) é tocada numa guitarra portuguesa afinada uma terceira menor ascendente em relação à viola beiroa de Manuel Moreira, sem «requintas». Estamos talvez perante um caso em que se substituiu um instrumento por outro, que adoptou a mesma afinação e técnica instrumental, o que justifica a sua inclusão neste local.

Na «Dança dos Homens» (3.1), a afinação das «bandurras» beiroas, só se explica, para nós, pela comodidade para a mão esquerda de formar os acordes que a mão direita pulsa de «rasgado».

#### 4. Viola campaniça

Pouco podemos acrescentar ao que o livro já nos diz sobre a forma de tocar este instrumento. Se nos é possível comparar as gravações que conhecemos de Manuel Moreira com a viola beiroa e Jorge Montes Caranova com a viola campaniça, encontramos neste uma maior utilização da escala em toda a sua extensão e um andamento mais vivo, com passagens muito rápidas no desenho melódico sobre as «primas», «segundas» e «toeiras» que realiza a duas vozes paralelas em intervalo de terceiras, sempre que possível.

Pedro Caldeira Cabral, em gravações recentes de colaboração com o cantor Vitorino, utiliza a viola campaniça que nas suas mãos reencontra uma sonoridade só possível pelo seu perfeito domínio deste instrumento. Em «Não há terra que resista», (1979 — Edição Orfeu) a viola campaniça está incluída na música com o mesmo título na face 1; e na face 2, em «Diz a laranja ao limão», procura-se restituir uma gravação feita por Ernesto V. Oliveira e Benjamim Pereira (1960/63) com Jorge Montes Caranova.

Em «Romances» (1981 — Edição Orfeu) a viola campaniça é tocada em «D. Filomena» e em «Indo eu por i abaixo».

#### 5. Cavaquinho

Bernardino da Silva toca quase que exclusivamente na afinação indicada, que designa por «antiga» e lhe permite percorrer toda a extensão da escala, em passagens de grande virtuosidade.

A mão direita toca de «rasgado», segundo uma técnica própria do instrumento, o «varejamento», que é feito com o polegar e indicador (e/ou médio, e/ou anelar, e/ou mínimo, consoante os tocadores) em posição rígida que no movimento ascendente ou descendente da mão pulsam sucessivamente as cordas, mantendo uma amplitude constante no movimento da mão que articula pelo pulso e cotovelo.

Conseguem assim os bons tocadores criar a ilusão de não haver interrupção no fluxo sonoro, pela isocronia e rapidez dos ataques dos dedos, em cada movimento ascendente ou descendente.

As pausas e acentuações, são feitas por interrupção súbita do movimento ou por aumento de velocidade de um dos movimentos para o dobro. Ainda por divisão ternária em tempos de divisão binária e vice-versa.

O exemplo transcrito, que escolhemos entre os mais simples de realizar neste instrumento, tem indicada na tablatura as direcções ascendente ou descendente do «varejamento», que faz soar cada acorde 2 ou 3 vezes, consoante o número de dedos usados, o que não anotámos por complicar, sem vantagem, a escrita musical.

Júlio Pereira, no disco «Cavaquinho» (1981 — Edição Sasseti) faz uma utilização quase exaustiva das possibilidades do «varejamento».

## 6. Guitarra

A técnica da mão direita em guitarra portuguesa, consiste na utilização do dedo indicador em movimento de vaivém — «dedilho» —, para tocar a melodia; e do polegar, em movimento descendente, para o acompanhamento.

Na técnica de Coimbra, o «dedilho» é utilizado de acordo com o princípio de articulação forte/fraco (ascendente/descendente) e nos acordes são normalmente utilizados dois dedos em movimentos opostos (polegar descendente — indicador ascendente).

Na técnica de Lisboa o «dedilho» é utilizado indiferentemente.

Exemplo:

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Below the staff, two rows of arrows indicate the fingering for each technique. The Coimbra row shows an ascending sequence of upward arrows (↑) for the first four notes, followed by a descending sequence of downward arrows (↓) for the next four notes, and then a final upward arrow (↑) for the last note. The Lisboa row shows an alternating sequence of upward (↑) and downward (↓) arrows for each note in the melody.

A técnica da guitarra de Coimbra segue os princípios de utilização do «dedilho» comuns na prática dos tocadores populares de violas portuguesas, herdeiros dos violistas Ibéricos do Renascimento.

A guitarra com a afinação de Coimbra transpõe uma segunda maior abaixo do efeito escrito.

## 7. Chula

Como «forma musical, instrumental, vocal e coreográfica», banalizada por inúmeros agrupamentos que talvez abusivamente a usam para designar algumas das suas músicas e danças, a transcrição das duas chulas, de Arnoia (7.1) e Tabuado (7.2), por apresentarem um instrumental completo (sem recorrer a harmónicas e concertinas) revela uma interessante textura musical, pela complementaridade dos vários instrumentos. Se a alternância dos acordes de tónica e dominante, que estrutura a secção de acompanhamento aos instrumentos solistas e voz, delimita as possibilidades harmónicas, deixa, por outro lado, campo livre à rabeça, violão assurdinado e cantores que com grande virtuosidade tocam os interlúdios instrumentais e se adaptam às variações introduzidas por qualquer deles, mesmo quando acontece um engano.

Transcrevemos em (7.1.1) e (7.2.1) a 1.<sup>a</sup> viola de Arnoia e a viola de Tabuado que completam a informação dada em 1. sobre a viola amarantina.

Optámos por transcrever apenas algumas das variações dos instrumentos solistas, não anotando ainda as diferenças que o canto apresenta, quando procura para cada verso ou frase as acentuações e figuração rítmica mais adequadas às palavras que sempre se destacam com nitidez e correcção. A secção de acompanhamento, pelo seu

carácter repetitivo, apenas figura no início.

Em Arnoia, a «Festada» era constituída por Francisco da Mata, rabeça; Sepriano Coelho, violão assurdinado; António da Cunha, 1.<sup>a</sup> viola; Francisco Gonçalves, 2.<sup>a</sup> viola; Francisco Coelho, violão solto; António Coelho, ferrinhos; Francisco Teixeira, bombo; cantador, Sepriano.

Em Marco de Canaveses, por Fernando da Cunha «major», rabeça; Álvaro da Silva Coelho, violão assurdinado; Alexandre Napoleão Moreira, viola; Joaquim Moreira, ferrinhos; Manuel de Oliveira, bombo; cantadeira, Maria da Glória Vieira.

## 8. Instrumentos de Tuna

Deve-se a Bernardino Nascimento a inclusão de dois quartetos inéditos para dois bandolins, bandola (ou bandoleta) e bandoloncelo, que pertencem a uma série de arranjos feitos sobre músicas publicadas no *Cancioneiro Popular Português* de M. Giacometti e Fernando Lopes Graça (n<sup>os</sup> 119 e 205).

«'Stando eu a coser» (8.1) é uma Xácara da Quaresma recolhida por Francisco Serrano entre 1913/20. A «Mourisca de S. João de Braga» (8.2) foi recolhida por Gonçalo Sampaio entre 1890/1933(?).

O 1.<sup>o</sup> bandolim, em (7.1) toca a sua parte em «trémulo», com o plectro.

Os dois bandolins afinam em  $mi^4 - lá^3 - ré^3 - sol^2$ ; a bandola, em  $lá^3 - ré^3 - sol^2 - dó^2$ ; o bandoloncelo em  $lá^2 - ré^2 - sol^1 - dó^1$ .

As partes de bandola, que habitualmente se lê em clave de *dó* na 3.<sup>a</sup> linha, foram escritas em clave de *sol* na 2.<sup>a</sup> linha, com indicação de 8.<sup>a</sup> grave.

Com o «Quarteto Zimarlino»: Bernardino Nascimento, que o dirige e toca o 1.<sup>o</sup> bandolim; José Grazina, 2.<sup>o</sup> bandolim; Eduardo Marques, bandola; Analide Ferreira, bandoloncelo, dominam um repertório adaptado a estes instrumentos, com que têm percorrido o país, tocando em centros culturais e museus, entre outros locais. A sua colaboração com grupos de Teatro, tocando a música ao vivo no decorrer dos espectáculos, é considerada exemplar pela qualidade das actuações e escolha do repertório.

Referimos ainda a gravação em disco do Grupo de recolha e Divulgação de Música Popular Portuguesa da J.M.P., «Almanaque», do trabalho «Descantes e Cantaréus» que inclui em algumas músicas o bandolim; permitimo-nos destacar uma Quadrilha do Douro Litoral, com a indicação de ser tocada «...tal qual a colhemos, incluindo os bordões do violão» (1978 — Edição Valentim de Carvalho).

## 9. Sanfona

«A sanfona de há muito desapareceu completamente do nosso País sem quase deixar rasto...». Com esta frase começa o capítulo dedicado a este instrumento neste livro. Recordamos tê-la sublinhado quando em 1968 a lemos, por nos alertar para o que poderia acontecer a tantos outros instrumentos.

Escrevemos a Xavier Garrote, director da Escola de Gaitas de Santa Maria de Ortigueira (A Coruña), solicitando a sua colaboración. Na volta do correio, chegavam as músicas aquí publicadas, com a indicación de pertencerem ao «Cantigueiro de Castro Sampredro», onde têm respectivamente os números 468, 469, 470 e 471. Devemos-lhe ainda a indicación das várias afinacións usadas, bem como a extensión deste instrumento.

Transcrevemos do texto que acompaña o duplo álbum (2 discos) sobre a «Escola de Gaitas» (1980 — Edición Guimbarda DD-22035/36), algumas das súas realizacións, esperando que o seu exemplo seja seguido entre nós:

- (...) - Taller-Escola de Gaitas e zanfonas, dirixido polo Mestre-artesán Antón Coral, os seus obxetivos son: formar novos artesáns, mellora-la calidade dos instrumentos (gaitas, pitos, zanfoñas, etc.) é recuperar instrumentos xa perdidos, como o charrasco.
- Clases gratuítas de solfeo, gaita, zanfona e demais.
- Recopilación de música pra gaita, zanfoña, etc., contando xa con unhas 600 partituras. En Novembro do 79, fízo-se unha xuntanza cos grupos de gaitas de toda Galicia cateima de atopar solucións, estímulo, sistematización da nosa música tradicional de gaita.
- Departamento de fotografía de instrumentos populares.
- Dende o mes de novembro de 1979, conta tamén cun grupo de «Zanfonas, pitos e requintas» e un «Grupo de baile», que xa acompañan ó grupo de gaitas nas súas actuacións.

## 10. Gaita-de-foles

A transcripción de música de gaita-de-foles en notación musical põe problemas de difícil resolución, pola quase imposibilidade de anotar o que para algúns autores são «...faltas de entoación (verdadeiras desafinações)» e para Lopes Graça «...verdadeiras escalas microcromáticas... que, além do mais, são frequentes na música vocal» como se lê neste libro, no capítulo dedicado à gaita-de-foles.


Com uma extensão limitada, que nos exemplos transcritos não ultrapassa o âmbito de uma nona, o que importa, como aliás acontece com outros aerofones, são as digitações que derivam de um compromisso entre as possibilidades de cada instrumento, o repertório que habitualmente toca e a forma como se fazem as notas «picadas», os acentos e as ornamentações.

Resolvemos por isso não sobrecarregar os textos musicais com muitas indicações que dificultariam, sem resolver completamente, a restituição dos trechos musicais, por estarmos certos que os interessados poderão recorrer às gravações originais que se encontram no Museu Nacional de Etnologia, corrigindo assim os erros que cometemos.

A transposição de todos os trechos para o âmbito de dó<sup>4</sup> a ré<sup>5</sup>, visa facilitar aos executantes a sua leitura. A exemplo do que hoje se faz na Galiza, a gaita-de-foles é tratada como instrumento transpositor, indicando-se no início se a música era ou deve ser tocada num instrumento em ré, dó ou si b.

Enrique Otero Covelo, em *Leccións de Gaita* (ed. Galaxia, Vigo, 1978) sistematiza os procedimentos de escrita e técnica instrumentais que aqui utilizamos.

Não nos foi possível infelizmente comparar as digitações usadas pelos gaiteiros nas músicas transcritas, pelo que optámos por indicar a digitação utilizada actualmente nas gaitas galegas. A construção ou recuperação de instrumentos portugueses, com características que lhes são próprias, não deve no entanto ser esquecida, por serem os únicos que permitem uma restituição fiel do repertório tradicional.



	P	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	○	○
Mão esquerda	I	●	●	●	●	●	●	●	●	○	○	○	○
	M	●	●	●	●	●	●	○	○	○	○	○	○
	A	●	●	●	●	●	○	○	○	○	○	○	○
	I	●	●	●	●	○	○	○	○	○	○	○	○
Mão direita	M	●	●	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
	A	●	●	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
	Mi	●	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○

Um dos procedimentos técnicos utilizados pelos gaiteiros portugueses, muito frequente em notas longas (que indicamos com «mmm», que não é o mesmo que «trmmm») é o «picado», que lhes permite uma articulação e subtil variação de intensidade e timbre, sem modificar a altura do som. Otero Covelo, na obra citada (p. 20), diz-nos ainda:

«...A gaita é un instrumento de sonido continuado ou permanente, anque en determinados momentos se corte o son por ter que acompañar a outros instrumentos ou conxuntos.

Na maioría dos instrumentos, sexan de boquilla ou cana, o picado faise cun pequeno golpe de língua. Mentras que na gaita ese mesmo afecto hai que facelo cos propios dedos.

A maioría das persoas que escriben pra este instrumento fano desvirtuando o picado, escribindo un mordendo dunha nota cun sonido superior à nota real, que pode darse por bon pro que en realidade non o é.

Dos moitos segredos que ten a gaita, un dos principais é o punteado. Por ser instrumento de sonido permanente, poderíamos decir que as melodias sempre están ligadas. Pero toda nota que sexa do mesmo nome e esteña á mesma altura ten que ser quitada por ser nota repetida.

Na gaita existen tres maneiras de facer o picado: picado, picado ligado e acento. Este último depende da pulsación do dedo que fai o picado.

*Picado da man dereita.* Todas as notas que facemos coa man dereita, que son Do, Re, Mi, e Fa, pícanse co dedo número seis según a escala numera da, ou sexa co dedo do La que pertence á man esquerda.

*Picado da man esquerda.* As notas Sol e La pícanse co dedo n.º 7, ou sexa ca posición do Si. O Si, co último dedo, ou sexa ca posición do Re. O Do con tres dedos ao mesmo tempo que pertencen ás posicións Sol, La e Si. E o Re, que é a última nota, cos catro dedos da mesma man ao mesmo tempo.

*Picado ligado.* Este picado ten unhas características moi especiais xa que se ten que facer ca maioría dos dedos que nese momento están abertos. A primeira nota do punteiro é quizais na que non podemos usar este termo, aínda que tampouco se adoita facer cadencia sobre dela por ser nota de paso e resolver na tónica. A segunda nota, que é o Re, faise co maimiño. O Mi cos dous primeiros dedos. O Fa cos tres. O Sol cos catro. O La cos cinco. O Si cos seis, ou cos dous primeiros dedos da man esquerda. O Do cos tres dedos desta mesma man. E o Re, que é a última nota, cos catro dedos. O picado que facemos con máis dun dedo ten de ser simultáneo e preciso no momento de facelo pra non desfigurar o sonido».

## 11. Flautas

A flauta de tamborileiro de três furos, subordina-se a principios acústicos comuns a instrumentos idênticos que já na Idade Média eram usados na Europa. Anthony Baines, em *Woodwind Instruments and their History* (Londres, 1957, pp. 224 e 225) diz-nos que «...as notas fundamentais da flauta de tamborileiro podem-se tocar, mas não são muito usadas. A escala começa uma oitava acima, com o 2.º harmónico e continua, por intensidade de sopro, pelo 3.º, 4.º e 5.º harmónicos e mesmo mais. Neste instrumento, o intervalo maior entre dois registos é de uma quinta, do 2.º para o 3.º harmónico, pelo que os três furos são suficientes para se conseguir as notas necessárias para fazer uma escala. Fica assim uma mão livre para segurar a baqueta do tamboril».

Só nos foi possível verificar a digitação da «Alvorada» de Barrancos (11.3), que transcrevemos:

Polegar	●	●	●	○	●	●	●	●	●	●	●
Indicador	●	●	○	○	●	●	○	●	●	●	●
Médio	●	○	○	○	●	○	○	●	○	○	●
	2º harmónico			3º harmónico			4º harmónico		5º harmónico		6º harm.

Para a restituição de repertório de flauta de tamborileiro, adoptámos a digitação apresentada por David Munrow em *Instruments of Middle Ages and Renaissance* (Oxford U.P., 1976, pp. 13 e 14):

Polegar ● ● ● ○ ● ● ● ● ● ● ● ○

Indicador ● ● ○ ○ ● ● ○ ○ ● ● ● ○

Médio ● ○ ○ ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○

2º harmónico 3º harmónico 4º harmónico 5º harmónico

- os círculos negros indicam os furos tapados e os brancos os abertos;
- as notas indicadas na tabela, devem ser procuradas por digitação adequada a cada instrumento, tirando partido das combinações possíveis entre furos abertos, fechados e semi-abertos;
- o repertório para este instrumento poderá seguir o procedimento já adoptado na gaita-de-foles, considerando-o instrumento transpositor. Deverá sempre indicar-se a afinação do instrumento original.

A flauta travessa, usada em «Vitória» (11.4), «Ó Virgem das Necessidades» (11.5) e «Moda do Bombo» (13.6) é a de seis furos. A «Chula de Gôve» (11.6) é tocada numa flauta de sete furos, sendo o sétimo tapado com o polegar.

A digitação de um instrumento em ré de seis furos (a mais comum) é dada pela tabela seguinte:

Mão esquerda I ● ● ● ● ● ● ● ○ ○  
M ● ● ● ● ● ● ● ○ ○  
A ● ● ● ● ● ● ● ○ ○

Mão direita I ● ● ● ○ ○ ○ ○ ○ ○ ●  
M ● ● ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ●  
A ● ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ●

As notas não indicadas na tabela, devem ser procuradas por digitação adequada a cada instrumento, tirando partido das combinações possíveis entre furos abertos, fechados, semi-abertos, e de digitação cruzada.

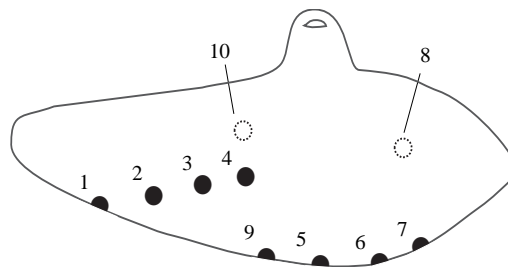
A digitação da 2.ª oitava, exceptuando a 1.ª nota, é igual à da 1.ª oitava.



A ocarina é uma flauta globular de bisel. A digitação do instrumento usada na «Chula» (11.7) tem a nota fundamental em *sol*.

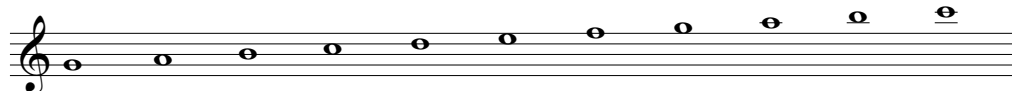
**Mão direita**

- 10 — polegar
- 4 — indicador
- 3 — médio
- 2 — anelar
- 1 — mínimo



**Mão esquerda**

- 8 — polegar
- 7 — indicador
- 6 — médio
- 5 — anelar
- 9 — mínimo



10	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	○
9	●	●	●	●	●	●	●	●	●	○	○
8	●	●	●	●	●	●	●	○	○	○	○
7	●	●	●	●	●	●	○	○	○	○	○
6	●	●	●	●	●	○	○	○	○	○	○
5	●	●	●	●	○	○	○	○	○	○	○
4	●	●	●	○	○	○	○	○	○	○	○
3	●	●	○	○	○	○	○	○	○	○	○
2	●	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
1	●	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○

**12. Palheta**

O instrumento tocado por José dos Reis, tem a digitação indicada na tabela:



Mão esquerda	I	●	●	●	●	○
	M	●	●	●	●	○
Mão direita	I	●	●	○	○	○
	M	●	○	○	○	○
	A	●	○	○	○	○

**13. Tambores**

Nos três exemplos transcritos, dá-se a conhecer uma ínfima parte do repertório destes instrumentos, a necessitar de uma maior atenção em trabalhos futuros.

A utilização de tambores e caixas em (7.1), (7.2), (10.1), (10.5) e (10.6) completa

os exemplos deste capítulo, que deve ser acompanhado por uma leitura atenta do texto respectivo no livro, onde se indica a técnica adequada a cada um deles, conforme as regiões e os grupos instrumentais.

Em (13.1) e (13.2) as acentuações indicadas nas caixas e bombos são da maior importância. Da sua execução correcta, depende por vezes a diferença entre duas músicas aparentemente iguais.

Em alguns grupos, a execução das músicas é dirigida no momento da realização por um homem, que com uma «moquinha» transmite toda uma série de sinais que todo o grupo conhece, permitindo a mudança rápida para um novo motivo, que pela sua diferença do anterior (alterações de andamento, de acentuações, de divisão dos tempos, de compasso, etc.) demonstra a virtuosidade dos executantes e do grupo.

Deve-se a Luís Pedro Faro e a Rui Vaz o estudo e realização de muitas músicas para esses instrumentos com o Grupo de Acção Cultural, de que se encontram gravados em disco alguns exemplos nos trabalhos «... E Vira Bom» e «Ronda da Alegria» (Edição G.A.C., Lisboa, 1977).

#### **14. Pandeiros**

Lê-se no capítulo dedicado ao pandeiro neste livro, que este se toca «...com grande à vontade, ciência e inventiva, numa extraordinária riqueza e variedade de ritmos por vezes muito complexos, rigorosamente exactos para cada música», descrevendo-se ainda com pormenor os preceitos técnicos para a boa execução do instrumento.

Nos exemplos transcritos, a divisão das frases entre as mãos direita e esquerda é indicada pela colocação das figuras sob e sobre a linha, respectivamente.

Completam a informação, os trechos musicais (10.2), (11.4) e (11.5).