

# INTERRELACIONES ENTRE LA MUSICA TRADICIONAL DEL NORDESTE DE PORTUGAL Y LA DE LA REGION OCCIDENTAL DE CASTILLA Y LEÓN

MIGUEL MANZANO

Ponencia en el "VI Encuentro de Música Ibérica" Lisboa, 27-28 de octubre de 1989

## NOTA INTRODUCTORIA

*El análisis comparativo objeto de la presente ponencia ha sido realizado sobre una base documental bastante amplia, pero todavía insuficiente para sacar conclusiones definitivas.*

*Para la provincia portuguesa de Trás-os-Montes, a la que se refiere especialmente nuestro estudio, he podido disponer de un total de 275 transcripciones musicales tomadas de las obras de recopilación de KURT SCHINDLER (Folk Music and Poetry of Spain and Portugal), JORGE DIAS (Rio de Onor, comunitarismo agro-pastoril), ANTONIO MARIA MOURINHO (Cancioneiro tradicional mirandés de Serrano Baptista, Cancioneiro tradicional e danças populares mirandesas y Coreografía popular trasmontana), ANTONIO BORGES DE CASTRO (Cancioneiro popular de Mondim de Basto) y FERNANDO LOPES GRACA (A canção popular portuguesa).*

*A estos 275 documentos hay que añadir una selección de 30 transcripciones que yo mismo he efectuado de dos grabaciones documentales editadas por la firma TECNOSAGA (Portugal, Música tradicional: Tierras de Barroso y Tierras de Miranda), y de otra serie de publicaciones sonoras comerciales que, aun cuando no tengan un valor documental riguroso, al menos dan una idea de los géneros y especies más divulgados de canción popular que sobreviven en zonas más urbanas que las fronterizas con Zamora y Salamanca, por efecto de un fenómeno de refolklorización.*

*Finalmente, para la preparación inmediata del presente estudio, también he realizado un rastreo por quince pueblos de la provincia de Zamora limítrofes con Portugal (Fermoselle, Pinilla, Fornillos, Formariz, Palazuelo de Sayago, Mamóles, Muga de Sayago, Fariza, Argañín, Latedo, Alcañices, Figueruela de Arriba y de Abajo, Moldones y Riomanzanas), en los que he recogido algunos documentos que dan idea de la forma en que estos núcleos de población fronterizos se aprende y asimila la tradición oral musical portuguesa.*

*En cuanto al repertorio español analizado comparativamente en este estudio, he podido disponer de los tres cancioneros de la provincia de Salamanca, publicados por Dámaso Ledesma, Anibal Sánchez Fraile y Ángel Carril, que recogen un total de 714 documentos, y de las 1088 transcripciones musicales que integran el Cancionero de folklore musical zamorano que yo mismo recopilé, y que publique en el año 1982.*

*Sobre la base de todos estos datos he efectuado un análisis comparativo cuyas líneas generales y resultados voy a exponer en forma casi esquemática, dada la brevedad del tiempo de que dispongo.*

## 1. El repertorio

El contenido del repertorio es muy similar en cuanto a géneros y especies en las dos zonas geográficas estudiadas. La razón de esta coincidencia es evidente: en ambos casos se trata de prácticas musicales en estrecho contacto con la vida rural. La música aparece profundamente ligada al ritmo anual en que se van repitiendo en forma cíclica los trabajos, las fiestas y las costumbres, y el ciclo vital que abarca la existencia del ser humano desde su nacimiento hasta los recuerdos que deja después de la muerte.

En ambas zonas aparecen todos los géneros y especies del repertorio tradicional: rondas y canciones, cantos y músicas de baile y danza, canciones narrativas, tonadas de trabajo y de boda, cantos de cuna, canciones infantiles, cantos de trabajos y costumbres, de diversión y entretenimiento, y repertorio religioso. Es cierto que se aprecian notables diferencias en

cuanto a la frecuencia y el número de cada uno de los géneros dentro del conjunto. Pero es casi seguro, en mi opinión, que ellas se deben más bien a una diferencia en la amplitud y extensión del trabajo de campo, más limitado, por el momento, en la zona portuguesa. Un trabajo sistemático de recogida permitiría matizar con mayor precisión la afirmación que acabo de hacer.

## **2. Los intérpretes**

En ambas zonas, portuguesa y española, los intérpretes pertenecen al colectivo no especializado de personas que viven, trabajan y se divierten en su tierra natal, y que han asimilado por la escucha y por la práctica frecuente, casi diaria, un repertorio de músicas transmitidas dentro de una corriente de tradición oral viva. Hay, sin embargo, una cierta diferencia entre ambas zonas. Si comparamos las edades de los intérpretes de nuestro cancionero zamorano con las que Jorge Días recoge en su obra sobre Rio de Onor, constatamos que la media de las edades de los informantes representa en Portugal una generación más joven que la que aparece en España. Este dato podría indicar que la tradición oral es más viva en Trás-os-Montes que en las comarcas fronterizas españolas. Este es, sin embargo, un dato que habría que actualizar, ya que la obra de Dias está recopilada tres décadas antes que el cancionero de Zamora.

En cuanto a los intérpretes de música instrumental, las características apenas varían de una a otra tierra: se trata en ambos casos de personas que no viven de la música como oficio, sino que la aprendieron, por afición o por herencia, mediante la observación, el contacto y el consejo de otros intérpretes mayores, y por consiguiente de unas técnicas transmitidas por vía oral. Ello no obstante, la habilidad, el talento, y hasta un cierto virtuosismo es notable en algunos de ellos. Pero en ningún caso se puede hablar de especialistas que crean o que transmiten folklore musical procedente de otras zonas, sino de músicos nativos, dotados de un gran talento, que asimilan un repertorio perfectamente integrado en la corriente de la música de tradición oral. Ello es verdad aun en el caso de un instrumento tan reciente como el acordeón, como después veremos.

## **3. Los elementos musicales**

Entramos aquí en el dato más esclarecedor para establecer parentescos y diferencias entre diversas culturas musicales. Aunque de forma esquemática, voy a referirme a cada uno de los elementos musicales que configuran las tradiciones musicales a las que me estoy refiriendo.

Relación del texto con la melodía. En este punto podemos afirmar sin ninguna duda que la inmensa mayoría del repertorio musical de las dos zonas tiene como fundamento literario la cuarteta octosilábica, en portugués quadra. Esta mensura poética origina las estructuras de desarrollo melódico y las fórmulas rítmicas de la canción popular portuguesa y de la española, en una parte muy relevante dentro del conjunto. Establecida, empero, esta semejanza básica, se perciben algunas diferencias. En el repertorio portugués, es el verso hexasílabo el más frecuente, después de la cuarteta octosilábica. Lo vemos aparecer, sobre todo, en los romances más antiguos, como el de Santa Iría y El raptor pordiosero (O cego fingido, Mineta), y con alguna frecuencia en el repertorio religioso y en el infantil. Otras fórmulas métricas son rarísimas en el repertorio portugués de la zona que analizamos. En el español, sin embargo, aunque también es frecuente el verso hexasilábico, la segunda fórmula métrica en importancia y frecuencia es la seguidilla, cuarteta en la que alternan los versos de siete y de cinco sílabas.

Además de este dato, que origina notables diferencias entre las estructuras rítmicas de ambos repertorios, aparecen en algunos géneros de la canción popular española otra serie de mensuras poéticas, desde nueve a trece sílabas, sobre todo como soporte textual de las melodías de los estribillos, tanto en los cantos de baile como en los de ronda. Tales mensuras poéticas no se encuentran en el repertorio portugués que ha sido objeto de nuestro estudio.

#### *Estructuras de desarrollo melódico.*

En ambos repertorios, portugués y español, encontramos, sin grandes diferencias, idénticas estructuras de desarrollo melódico, a saber:

- Melodías estróficas sin estribillo, en las que los cuatro versos de la fórmula poética se agrupan en frases breves de dos incisos, o en semifrases más largas, cada una de las cuales abarca dos versos del texto. En ambos repertorios es frecuente encontrar una breve muletilla o bordón alternando con cada inciso o con cada frase.
- Melodías compuestas de estrofa y estribillo, que se corresponden en el desarrollo y se contraponen en la estructura rítmica, más movida en el estribillo.
- Estructuras libres, en las que la función de la melodía que sirve de base rítmica a un trabajo o a una danza es condicionada por tal elemento funcional.

La frecuencia con que aparecen estas tres modalidades de desarrollo en cada uno de los dos repertorios es la misma, sin grandes diferencias.

Otras estructuras relativamente frecuentes en el repertorio español, como las fórmulas con estribillo imbricado en la estrofa o el recitativo fundamentado sobre un ritmo natural de acentos no aparecen apenas en el repertorio portugués del que hemos podido disponer para realizar este análisis comparativo.

#### *Organización rítmica.*

Resulta sorprendente comparar en ambos repertorios como las plantillas rítmicas que sirven de base al canto de los textos son enormemente variadas, aun cuando los moldes rítmicos binarios y ternarios se repiten de forma casi constante. En este aspecto, el repertorio portugués y el español aparecen profundamente emparentados, aun cuando difieran en detalles.

El análisis comparativo de las tonadas de bañe, en las que el ritmo es un elemento relevante, permite apreciar a la vez tales semejanzas y diferencias. Tanto en la zona portuguesa como en la española, los bailes se agrupan según el tipo de ritmo en dos grandes bloques: los de ritmo binario y los de ritmo ternario de agrupación binaria, que generalmente transcribimos en compás de 6/8, a un aire más o menos lento.

En cuanto a los bailes en ritmo binario, a pesar de la gran variedad de las realizaciones melódicas, encontramos ciertos esquemas rítmicos bastante semejantes. Los tres ejemplos de este primer bloque reflejan bien claramente el parentesco entre los repertorios portugués y español:

(Ejemplo 1, núms, 1, 2 y 3)

A pesar de estas semejanzas evidentes, hay que precisar que en cada uno de los dos repertorios predomina un tipo diferente de soluciones rítmicas. En la zona portuguesa el baile en ritmo binario se lleva a un aire más bien reposado, cercano al valor metronómico =90, común, con ligeras variantes, a los bailes denominados malhao, cana verde, chula y picadinho (éste último ligeramente más rápido), todos ellos muy semejantes en la estructura rítmica, aunque no lo sean en el aspecto coreográfico. En la zona española, el baile en ritmo binario se lleva a un aire sensiblemente más rápido, que ronda el valor metronómico =144, especificándose también en una gran diversidad de denominaciones: baile llano, baile a lo llano, baile de p'acá y p'allá, de p'alante y p'atrás, encruciao, brincao, el Valentín -por cierto, con variante española y portuguesa-, la purrusalda, el baile corrido, el charro, el baile de las

culadas, y las habas verdes, también con variante portuguesa. También aquí son diversas las coreografías, aunque el esquema rítmico sea el mismo.

Algo parecido puede afirmarse respecto de los bailes en ritmo ternario. El esquema básico de frases de ocho compases para el canto de la cuarteta octosilábica de la estrofa es común en ambos repertorios, como puede constatarse leyendo en columna las seis melodías que transcribimos a continuación:

(Ejemplo II, núms, 1-6)

En los ejemplos precedentes aparece con toda evidencia cómo el vira portugués y la jota española tienen idéntica estructura rítmica, y sólo se diferencian en la coreografía y en el tempo, más lento en el repertorio portugués que en el español.

#### *Organización melódica.*

Aunque es difícil resumir en pocas líneas los diferentes puntos de análisis relativos a la organización melódica, es necesario enunciarlos en forma esquemática, ya que constituyen un dato que revela más que cualquier otro los parentescos y las diferencias entre diversas culturas musicales. El análisis comparativo entre los elementos melódicos de ambos repertorios permite establecer las siguientes conclusiones:

a) En ambas zonas, portuguesa y española, aparecen, al lado de las dos organizaciones melódicas tonales, mayor y menor, todos, o casi todos los sistemas melódicos modales, que toman como sonidos básicos cualquiera de los de la serie natural. En este aspecto, los dos repertorios aparecen fuertemente emparentados y manifiestan unas raíces musicales comunes.

Esta afirmación se hace evidente, no sólo con referencia a los repertorios de tierras fronterizas, sino también al conjunto de ambos repertorios, portugués y español (éste, al menos, en su zona occidental), como demuestra la lectura de la obra *A cancao popular portuguesa*, de Fernando LOPES GRAÇA, que recoge una selección amplia, aunque breve, de canciones de todo Portugal. En esta antología aparecen, aparte de los tonos mayor y menor, los mismos sistemas modales de organización melódica que forman la base del repertorio español, aunque en diferente proporción numérica.

b) Constatado este hecho fundamental, hay que precisar algunos rasgos que diferencian a las dos tradiciones, proporcionando a cada una de ellas una diferente fisonomía sonora. Mientras que en el repertorio español hay un claro predominio del modo de Mi con el III grado cromatizado, y del modo de la, también cromatizado en los grados III y VII, el repertorio portugués se nos manifiesta como notablemente tonalizado, con un claro predominio de las escalas tonales sobre las organizaciones melódicas de tipo modal.

Un indicio evidente de esta tendencia hacia la tonalización es la práctica del canto a dúo, en terceras o sextas, que, como se sabe, añade a la melodía un nuevo elemento sonoro que origina relaciones armónicas, y por consiguiente tonales, entre los grados de una determinada sucesión melódica. Esta práctica, completamente ajena al repertorio español de la zona que hemos analizado, aparece a menudo en Portugal, y con una frecuencia cada vez mayor a medida que se avanza hacia la costa y hacia la frontera con Galicia. Una comparación entre las dos recopilaciones del sello Tecnosaga a las que aludíamos al principio, hechas en las tierras de Miranda do Douro y de Barroso, permite constatar lo que acabo de afirmar.

c) No obstante, también en la tradición portuguesa presentan las escalas mayor y menor ciertos rasgos que las acercan un tanto a la música modal, en particular el modo mayor desarrollado con una amplia libertad melódica y sin una clara dependencia de los grados tonales, y el modo menor con el VII grado diatónico, natural, en el que desaparece la función tonal de la sensible y con frecuencia, además, en sentido melódico descendente, dato muy frecuente en las organizaciones melódicas de tipo modal.

d) En cuanto al modo de Sol, es mucho más frecuente en el repertorio español analizado que en el portugués. Este dato, como otros, sólo quedará bien claro cuando podamos comparar un número equivalente de tonadas de cada zona.

e) Otros sistemas melódicos modales, escasos en ambos repertorios, presentan en cada uno de ellos rasgos muy diferentes y característicos, a pesar de ser básicamente los mismos.

En la ejemplificación que ofrecemos en el nº III hemos transcrito algunas de las tonadas más características de cada repertorio, para que queden aclaradas las afirmaciones que acabamos de hacer.

(Ejemplo III, núms, 1-5)

f) La interválica y el ámbito melódico de los repertorios revela, tras un examen detenido, que en el repertorio portugués las melodías despliegan una mayor amplitud de ámbito y una sucesión de intervalos más abierta, en general, que la que aparece en las canciones de la zona española. He aquí dos ejemplos:

(Ejemplo IV, ly2)

Como consecuencia de ello, la canción portuguesa tiene un componente de lirismo muy acentuado, mientras que en el repertorio español aparecen unos rasgos de austeridad y arcaísmo que en Portugal son menos detectables.

Respecto de la música instrumental, que merecería por sí sola una reflexión muy amplia, volvemos a constatar semejanzas básicas y diferencias de matiz. En ambas zonas fronterizas se usan los mismos instrumentos, la gaita o fole y la flauta de pico de tres orificios, mientras que el uso del acordeón y del laúd aparece en regiones más cercanas a la costa.

Es sorprendente constatar, sin embargo, cómo el repertorio de los distintos instrumentos básicos difiere notablemente en cuanto a los sistemas melódicos, a causa de unas afinaciones que ni son completamente diatónicas ni tampoco temperadas en los cromatismos, de las cuales se obtienen recursos que modifican la naturaleza de las melodías en un sentido más o menos tonal o modal, según los grados del sistema a los que afecte dicha modificación. Esta diferencia en las afinaciones, que reflejamos en el esquema que sigue, permite adaptar a los instrumentos los repertorios vocales de los que en gran parte son deudores las tocatas instrumentales, y cuyas características difieren, como hemos visto, desde el punto de vista de los sistemas melódicos.

(Ejemplo V)

#### **4. Prestaciones entre el repertorio fronterizo portugués y español**

El análisis de ambos repertorios y el trabajo de encuesta que yo mismo he realizado en los pueblos fronterizos de la provincia de Zamora permite deducir que existe un cierto trasiego e intercambio de canciones entre ambas zonas. Se cantan en Portugal canciones españolas, y también se cantan en España canciones portuguesas. Respecto a la forma concreta en que se realiza esta prestación mutua, hemos hecho las siguientes constataciones:

a) El intercambio de repertorios se realiza, salvo excepciones muy raras, solamente en los núcleos de población muy próximos a la línea fronteriza.

b) Este intercambio, muy frecuente hasta las primeras décadas de este siglo, según confirman los informantes, quedó muy mermado, prácticamente roto, como consecuencia de dos factores, uno geográfico y otro político. El factor geográfico fue la construcción, entre los años 20-50 de este siglo, de los grandes embalses del río Duero, frontera natural en esta latitud, que hicieron impracticables los escasos pasos naturales por los que las gentes fronterizas se habían venido comunicando. El factor político fue consecuencia de situaciones que recordamos bien: en las décadas de las dictaduras, los intercambios normales entre

pueblos limítrofes, sobre todo en el tramo denominado frontera seca, sin río, fueron prohibidos, vigilados y perseguidos por ambas partes hasta extremos que hoy nos parecen incomprensibles.

c) Los ejemplos concretos de la prestación de repertorio revelan que los intercambios se efectúan dejando la melodía intacta, o con leves retoques puntuales, y pronunciando los textos en la lengua original, aunque con el acento y las incorrecciones propias de quien aprende una lengua de otro país de boca a oído, sólo para hacerse entender. Transcribimos a continuación algunos ejemplos de prestación, para ilustrar lo que acabamos de decir: (Ejemplo VI, 1-4)

d) El caso de Rio de Onor, comunidad constituida por dos aldeas gemelas y contiguas, o mejor, de un solo núcleo de población separado en dos bloques administrativos de nacionalidad diferente, constituye un ejemplo especial de aculturación mutua excepcional. El repertorio portugués y el español se intercambian allí indistintamente, como puede constatarse por la lectura de la obra de J. Dias que hemos citado al comienzo.

e) En nuestro rastreo sólo hemos encontrado un ejemplo de canción que se haya difundido con una extensión amplia, Se trata de un canto narrativo en forma dialogada que narra encuentro de la pastora Rufina, Rufina hermosa, con su hermano. De este canto, de probable origen gallego, como parecen indicar las numerosas versiones recogidas recientemente por Dorothe Schubarth y transcritas en su Cancionero galego, transcribimos a continuación cuatro versiones que dejan bien claro cómo la asimilación de un tema cuyas variantes literarias son muy próximas, se produce de una manera creativa desde el punto de vista musical: aunque el ritmo permanece, condicionado por la métrica del verso, la semejanza melódica se esfuma hasta diferenciarse en tipos melódicos distintos: (Ejemplo VII- a,b,c,d)

## 5. Conclusión

El término interrelación, que aparece en el título de nuestra ponencia, refleja exactamente la forma en que se ha realizado, en un pasado todavía cercano, la comunicación fronteriza entre dos culturas musicales en una zona determinada. Porque en efecto no se percibe, como podría sospecharse, una influencia de una sobre la otra, que dé como resultado una deuda del repertorio portugués para con el español, o a la inversa. Ni tampoco se constata a través del análisis de los cancioneros el hecho de que exista una cultura musical mixta, producto de una mezcla de dos tradiciones musicales diferentes, como a veces ocurre en determinados puntos geográficos.

Estamos, pues, ante dos realizaciones específicas, bien caracterizadas musicalmente, de una cultura musical genéricamente idéntica en sus orígenes. Esclarecer en detalle cuáles sean esas raíces comunes y cuáles los rasgos que caracterizan a cada una de ellas, es una tarea larga, que todavía nos exigirá mucho trabajo de análisis y de síntesis.

## FUENTES DOCUMENTALES Y SIGLAS

BORGES DE CASTRO, Antonio: Cancioneiro popular de Mondim de Basto, Porto, 1982 (BorgM).

DIAS, Jorge: Rio de Onor, comunitarismo pastoril, Editorial Presenca, Lisboa, 1984 (DiasR).

LOPES GRACA, Fernando: A cancao popular portuguesa, Colecao Saber, publicacoes Europa-América, n° 23 (LopC).

MANZANO ALONSO, Miguel: Cancionero de folklore musical zamorano, Editorial Alpuerto, Madrid, 1982 (ManzZ).

MANZANO ALONSO, Miguel: Cancionero Leonés, León, Diputación provincial, 1988 (ManzL).

MOURINHO, Antonio María: Cancioneiro tradicional e dancas populares mirandesas, Braganca, 1987 (MourM).

SCHINDLER, Kurt: Folk Music and Poetry of Spain and Portugal, New York, 1991 (SchidF).

SCHUBARTH, Dorothé: Cancioneiro Galego, vols. I-V, La Coruña 1984-1988 (SchubG).

DOS SANTOS JUNIOR, J.R, MOURINHO, A. M.: Coreografía popular trasmontana, Soc. Portuguesa de Antropología e Etnografía, vol. 23, Porto, 1980 (SantC).

Los documentos fonográficos a los que hemos hecho referencia han sido publicados por el sello TECNOSAGA con los títulos y siglas: Música tradicional de la tierra de Miranda (SED-5052), y Música tradicional de tierras de Barroso (VPC-229).

## INTERRELACIONES ENTRE LA MUSICA TRADICIONAL DEL NORDESTE DE PORTUGAL Y LA DE LA REGION OCCIDENTAL DE CASTILLA Y LEON

### EJEMPLOS MUSICALES

#### Ejemplo 1

*Andante*

REFRASEADO

CHAZZO

In-de jo-je re-po-rel que an-da va no te rral-ro; an-do  
Aunque es-toy a-quí can-tan-do, sa-be Dios, el co-ra-zón: lo ten-  
cre-vo e an-da ro-se, an-do ra-se-ñe-te in-tal-ro.  
po-rás a-me-ri-ño que la ces-ca de un li-ón.

SantC, p. 119  
(Dous Igrejas)

ManzZ, nº 460  
(Muga de Sayago)

②

*Andante*

REFRASEADO

BALILE LIANO

Fúese con-fes-sar ne que- le ca-pe-li nha, o que disse o  
Es-tu dien-te que es-tu dias en el co-le-gio, can-te-rás mi-se  
pa-dre ningún o a-di-vi-na.  
rue-va si yo te de-ja.

SantC, p. 126  
(Miranda do Douro)

ManzZ, nº 402  
(Palarelo de las Cuevas -Aliste-)

③

MALHAO  
BAS PALALAS

BALILE LIANO

Transcripción: M. Manzano  
(Sarcelos)

ManzZ, nº 430  
(Pobladura de Aliste)

## Ejemplo II

Musical score for six pieces, each on a separate staff. The pieces are:

- VIRA (Ponta da Barca) with tempo marking  $J. = 66$
- BALIU PICAU (Rio de Ovar) with tempo marking  $J. = 54$
- JOTA (Aliste) with tempo marking  $J. = 84$
- JOTA (Aliste) with tempo marking  $J. = 84$
- FANDANGO (Paradeia) with tempo marking  $J. = 80$
- JOTA AFANDANGADA (Aliste) with tempo marking  $J. = 84$

Bibliographic references for the musical pieces:

- Transcripción de M. MANZANO
- Dias R., nº 34, p. 2
- ManzZ., nº 243
- ManzZ., nº 200
- Transcripción de M. MANZANO
- ManzZ., nº 257

Ejemplo III

La mi morena, la mi salada

Pobladora de Alíste

1

Pri- sto- ne- ro por la ca- lla lle- van a el co- ra- zón  
 a- sa- ma- do con ca- de- nes co- mo si fue- ra un la- drón. La  
 al- no- re- na, la el sa- la- da con va- ra y me- dia me- hizo u- na sa- ya.

Manz, n.º 18

3. Ó, Ó, MENINO, Ó

Canção de embalar

Nozede de Cima (Trás-os-Montes)

2

Ó, ..... me- ni- no, Ó, Ó, ..... Ó me- ni- no, Ó, Teu...  
 pai foi ao ci- rro, Cu- mo va- ra des- qui- lhão Pra me-  
 .tar o per- di- ção. Ó, ..... Ó, ..... Ó, ..... Ó, .....  
 Ó, me- ni- no, Ó, Teu... pai foi ao ci- rro, Tu- a mãe s' brin- ca-  
 .la- ta, Logo te ven- der- o te- ta, ..... Logo te ven- der- o te- ta.

VERDE GAIO

3 *Ligeir*

O ver de gaió e' meu que me Custou bono di  
 Custou-me quatro an tons lá no Rio de Ja-  
 neiro É do verde Gaió to ma lá to ma  
 meiro É do verde Gaió to ma lá lá É do verde  
 lá É do verde Gaió to ma lá lá É do verde

colhido em Duas Igrejas, em 1945.  
 SautC, p. 121

ENCOMENDAÇÃO DAS ALMAS (18)

4 *Larghetto* (Recolhido em Miranda)

Á por-ta das al-mas san-tas Pa-lite  
 Do-us Ba-nte Deus a tã-da a ho-ra

Mour SB, p. 39

O da-la dou (Alais)

Turvela (Bragança)

5

Ó Ai - di - nha, que - ri - di - nha, Ma - ri - a, vou!  
 P're ou' vais é - ma - nha? O - ra dá - la dou!  
 Ó Ai - di - nha, ó que - ri - di - nha, vou, e ou. Bon re - ga - la -  
 di - nha, o - ra dá - la - dou! Re - ga - la - di - nha, He -  
 le - na, o - ra dá - la dou!

Schim F, n.º 978

Ejemplo IV

O ribeira

Montalegro (Tras-os-Montes)

*Allegretto*

O ri - bei - ra, ô ri - bei - ra! O ri - bei - ra, se da -  
 se - nha. Cri - a - di - nha de ri - bei - ra Não me a - fa - go na son -  
 ta - nha, Cri - a - di - nha de ri - bei - ra Não me a - fa - go na son -  
 ta - nha, Não me a - fa - go - na son - ta - nha En - tre o to - je a car -  
 que - ja. Nós ha - ve - mos ca - sar ao - bus lá no ar - co da i -  
 gre - ja, Nós ha - ve - mos ca - sar ao - bus lá no ar - co da i -  
 gre - ja. Lá no ar - co da i - gre - ja, Idi a mão è li - ber -  
 da - de. 'Sta - ra va - ri - a de jui - so quan - do lhe fiz a von -  
 ta - de, 'Sta - ra va - ri - a de jui - so quan - do lhe fiz a von -  
 ta - de. Quan - do lhe fiz a von - ta - de, Me - lhor me se - ri - a a  
 mor - te, Me - lhor me se - ri - a a mor - te, ou bou - tar - me a um re -  
 quei - ro. Me - lhor me se - ri - a a mor - te ou bou - tar - me a um re - quei - ro.

Coplas sueltas

Sajas de Alliste

*♩ = 120*

2  
 'Nel me - dio de la fuen - ta se pu - o a can -  
 tar por - que sé que se o - f - es.  
 Por - que sé que se o - f - es, la flor del lu - gar, 'nel  
 me - dio de la fuen - ta. Mas 27, 4º 125

Ejemplo V

MIRANDA  
GAITA (FOLE)  
ALISTE (ZAMBORA)  
MIRANDA  
FLAUTA  
SALAMANCA

(ESCALA BÁSICA)

Ejemplo VI

**Romance portugués** Aldones

1  $\text{♩} = 100$   $\frac{2}{4}$

Es- ta- va a ma- por- ta mol- to ben sen- ta- da, vi- no un ca- va-  
 lel- ro pidién- do por- sa- da, vine un ca- va- lel- ro pidién- do por-  
 sa- da. Mauz Z, n.º 1084

**Danza portuguesa** Aldones

2  $\text{♩} = 88$   $\frac{2}{4}$

(Se aplican estrofas en castellano)

ten pe- ra, meu a- mor, ten pe- ra, ten pe- ra, meu a- mor, ten  
 dol, ten pe- ra, meu a- mor, ten pe- ra, ten pe- ra, meu a- mor, ten dol. Mauz Z, n.º 1085



Ejemplo VII

DEUS TE SALVE, O ROSA  
♩ = 58-60 Algezur (Algarve)

Deus te salve, o Ro-sa, Cla-ro se. re-fi-ni-  
Pas-to-ra fer-mo-sa, que fa-zes a qui-  
do-mes-ta do Quozu a-qui dei-  
'stou guarda xi.

LopC, p. 103, nº 33

(RUFINA HERMOSA)  
♩ = 100 Piedrafite do Cebreiro (Galicia)

Ro-fi-na her-mo-sa tú que fais e-i  
shardau doo sha na-do que io traighi-ei-qui

Schub6, V, p. 46

(RUFINA FERMOZA)  
♩ = 66 Lobaina (Galicia)

Ru-fi-na fer-mo-sa tu guarda-lo san-do  
xa-Dios me cri-ou pa-re ir se tra-ba-illo

Schub6, V, p. 78

795 Rufina y su hermano  
♩ = 96 Padregal (LEON)

Ru-fi-na y her-mo-sa, ¿tú que haces a-hí? Es  
toy guardan-do o ga-do, que lo ten-go a-quí, Ru-fi-na y her-  
mo-sa, es tás guardan-do o ga-do, ¡sí Dios no te cri-ó  
pa-re-se tra-ba-illo.

MauzL, nº 1000