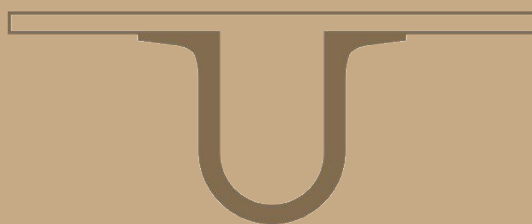




UNIVERSIDADE DE  
COIMBRA



Aarón Pérez Borrajo

***FOLK MUSIC AND POETRY OF SPAIN AND PORTUGAL***

KURT SCHINDLER E A PROBLEMÁTICA DA RECOLHA DE MÚSICA  
POPULAR PORTUGUESA DE TRADIÇÃO ORAL.

Dissertação de Mestrado em Estudos Artísticos orientada pelo Professor Doutor Paulo  
Estudante e pelo Professor Doutor José António Pereira Nunes Abreu, apresentada ao  
Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes da Faculdade de Letras  
da Universidade de Coimbra

Janeiro de 2020

# FACULDADE DE LETRAS

## *FOLK MUSIC AND POETRY OF SPAIN AND PORTUGAL*

### KURT SCHINDLER E A PROBLEMÁTICA DA RECOLHA DE MÚSICA POPULAR PORTUGUESA DE TRADIÇÃO ORAL.

#### Ficha Técnica

<b>Tipo de trabalho</b>	<b>Dissertação</b>
<b>Título</b>	
<b>Subtítulo</b>	<i>Folk music and poetry of Spain and Portugal:</i> <b>Kurt Schindler e a problemática da recolha de música popular portuguesa de tradição oral.</b>
<b>Autor/a</b>	Aarón Pérez Borrajo
<b>Orientador/a(s)</b>	<b>Professor Doutor Paulo Eugénio Estudante Dias Moreira</b> <b>Professor Doutor José António Pereira Nunes Abreu</b>
<b>Júri</b>	<b>Presidente: Doutor Sérgio Emanuel Dias Branco</b> <b>Vogais:</b> <b>1. Doutora Matilde Olarte Martínez</b> <b>2. Doutor Paulo Eugénio Estudante Dias Moreira</b>
<b>Identificação do Curso</b>	<b>2º Ciclo em Mestrado em Estudos Artísticos</b>
<b>Área científica</b>	
<b>Especialidade/Ramo</b>	
<b>Data da defesa</b>	<b>11-fevereiro-2020</b>
<b>Classificação</b>	<b>18 valores</b>



UNIVERSIDADE D  
COIMBRA



## **Agradecimentos**

Em primeiro lugar, quero expressar os meus agradecimentos ao Professor Doutor Paulo Estudante (Universidade de Coimbra) e ao Professor Doutor José António Abreu (Universidade de Coimbra) pela direção desta dissertação. A sua atenção e ajuda foi fundamental para concluir com sucesso o Mestrado em Estudos Artísticos da Universidade de Coimbra. Por último, quero agradecer à Professora Doutora Matilde Olarte (Universidad de Salamanca) e à Professora Doutora María Jesús Pena (Universidad de Salamanca) o seu apoio indiscutível nos meus projetos formativos.

## RESUMO

### ***Folk music and poetry of Spain and Portugal: Kurt Schindler e a problemática da recolha de música popular portuguesa de tradição oral.***

Esta dissertação de fim de mestrado tem por objetivo abordar o estudo da figura de Kurt Schindler e do seu trabalho etnomusicológico, concretamente o relacionado com a música popular portuguesa de tradição oral. Para isso, em primeiro lugar, vamos referir-nos às atividades etnográficas e etnomusicológicas portuguesas mais relevantes desde o final do século XIX até as primeiras décadas do século XX. Contextualizaremos, por conseguinte, a situação e as iniciativas mais interessantes com as quais se encontrou Kurt Schindler à sua chegada a Portugal. Por outro lado, a imprescindível análise biográfica do nosso protagonista permitir-nos-á conhecer o papel desempenhado pelos seus patronos no que respeita à orientação do seu trabalho, aprofundando no interesse das elites americanas pela cultura popular ibérica.

Seguidamente, procederemos a examinar o *Folk music and poetry of Spain and Portugal* (1941), cancionero póstumo em que se encontram recolhidas um conjunto de sessenta canções populares portuguesas num bloco final. Realizaremos, portanto, um estudo dos procedimentos criativos, da história e dos agentes culturais que participaram na edição final desta obra, fornecendo assim nova informação sobre uma fonte dedicada à música popular portuguesa e omitida em numerosas ocasiões. Analisar o conteúdo musical português deste cancionero, o qual foi recolhido principalmente na região de Trás-os-Montes, nos facilitará a abordagem de questões muito interessantes ligadas aos processos de transferência e intercâmbios musicais em contextos geográficos transfronteiriços. Estas hipóteses serão desenvolvidas e verificadas através do estudo de caso da peça portuguesa no. 944 *Habas Verdes*, um exemplo musical único que demonstra a adaptação do género musical castelhano das Habas Verdes. Este facto nos permitirá refletir sobre a importância e a responsabilidade do etnomusicólogo na contribuição do seu trabalho à definição cultural e identitária de um território.

**Palavras-chave:** música popular portuguesa, Kurt Schindler, A Raia - La Raya, processos de recolha musical, Habas Verdes.

## ABSTRACT

### ***Folk music and poetry of Spain and Portugal: Kurt Schindler and the problematic of collecting Portuguese popular music of oral tradition.***

The aim of this dissertation of master's degree is to address the study of the Kurt Schindler's figure and his ethnomusicological work, specifically that work related to Portuguese popular music from oral tradition. To this end, firstly, we will consider the study of the most relevant Portuguese activities in the fields of ethnography and ethnomusicology from late 19th century to first decades of 20th century. We will contextualize, then, the references and situation which Kurt Schindler could find when he arrived in Portugal. Additionally, the indispensable biographical analysis of our protagonist will allow us to know what kind of role his patrons displayed in the orientation of his work and we will go deep into the interest from American élites when it comes to the Iberian popular culture.

Next, we will examine the *Folk music and poetry of Spain and Portugal* (1941), posthumous song book which include a final group of sixty Portuguese popular songs. We will enter the study of the creative process, history and agents that took part in the final edition of this work, providing new information on a source devoted to the Portuguese popular music many times omitted. The analysis of the Portuguese musical content of this song book, collected mainly in the Região de Trás-os-Montes, will make available to tackle very interesting questions bounded to the transference and musical exchange process located in cross-borders spaces. In order to develop and demonstrate all this point we will study the case of the Portuguese piece no. 944 *Habas Verdes*, which constitute a unique musical example of Portuguese adaptation from the Castilian musical genre Habas Verdes. This very fact will also allow us to reflect about the ethnomusicologist's importance and responsibility when it comes to contribute with his work to define the identity and culture from a particular territory.

**Keywords:** Portuguese popular music, Kurt Schindler, A Raia - La Raya, music collection processes, Habas Verdes.

## ÍNDICE

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	1
<b>ESTADO DA ARTE</b> .....	7
<b>1. A RECOLHA DE MÚSICA POPULAR EM PORTUGAL (1900-1935)</b> .....	15
1.1. As primeiras investigações: da transição do século XIX para o século XX .....	15
1.2. O começo das inquietações etnomusicológicas no século XX .....	23
<b>2. KURT SCHINDLER: A CHEGADA DOS PRIMEIROS ESTRANGEIROS</b> .....	32
2.1. Trajetória biográfica, mecenas e interesse no seu trabalho .....	32
2.2. Corpus etnomusicológico e musical .....	44
2.3. Os seus estágios na Península Ibérica .....	53
<b>3. O «FOLK MUSIC AND POETRY OF SPAIN AND PORTUGAL»</b> .....	62
3.1. A história e o conteúdo de um cancionero desconhecido .....	62
3.2. O impacto dos intercâmbios culturais na zona raiana .....	72
<b>4. HABAS VERDES (NO. 944). MIRANDA DO DOURO</b> .....	78
4.1. As Habas Verdes como gênero musical: outros exemplos em Castilla e Portugal .....	78
4.2. Análise filológica e musical da peça .....	86
<b>5. CONCLUSÕES</b> .....	93
<b>6. BIBLIOGRAFIA</b> .....	97



## INTRODUÇÃO

A figura de Kurt Schindler (1882-1935), musicólogo alemão de origem judia, é o elemento central desta dissertação. Apesar de trabalhar inicialmente como professor, compositor, arranjador e maestro em Alemanha, desenvolveu a maior parte da sua carreira profissional nos Estados Unidos. Contudo, além das suas muitas vertentes musicais e laborais, é particularmente interessante a sua recolha de música popular de tradição oral em Portugal durante a terceira década do século XX. Uma grande parte do material musical recolhido ao longo dos seus estágios na Península Ibérica aparece na edição póstuma do *Folk music and poetry of Spain and Portugal* (1941). Esta investigação concentrar-se-á nesta vertente etnomusicológica de Kurt Schindler onde, para além de uma resenha crítica do trabalho desenvolvido por Schindler, é apresentado um estudo de caso em torno da peça no. 944. *Habas Verdes*, presente no cancionero acima referido.

Começaremos com uma necessária e imprescindível revisão bibliográfica sobre a música popular em Portugal durante as últimas décadas do século XIX e a primeira metade do século XX. A partir deste relato sobre a prática etnográfica prévia à chegada do nosso protagonista a Portugal, examinaremos a história pessoal de Kurt Schindler e dos seus patronos, assim como o seu trabalho musical e etnomusicológico. O acesso às fontes documentais primárias é muito complicado; existe, porém, uma abundante literatura científica sobre o interesse de Schindler na música popular espanhola e a sua conexão pessoal com personalidades neste âmbito. Quanto à ligação do investigador alemão a Portugal, note-se que só se conhecem duas fontes secundárias sobre a relação de Kurt Schindler com Portugal, testemunho de uma carência notória. Apesar da minha dificuldade na aproximação ao seu material documental, questão ligada à disseminação deste e à obstrução de instituições como The Hispanic Society of America, nesta dissertação quero sublinhar a relevância do trabalho de Kurt Schindler.

Assim, esta dissertação tem por objetivo geral aprofundar a figura de Kurt Schindler e a problemática da sua atividade de recolha musical no contexto geográfico e transfronteiriço da Raia - La Raya. Por outro lado, os objetivos específicos são construir e esboçar um relato historiográfico sobre os investigadores e etnógrafos e as suas dinâmicas de trabalho sobre a música popular de tradição oral em Portugal durante as últimas décadas do século XIX e a primeira metade do século XX; realizar uma pesquisa de carácter biográfico sobre a figura de Kurt Schindler, valorizando a influência dos seus patronos na sua atividade etnomusicológica e consequentes estadias em Espanha e em Portugal; abordar a análise do cancionero *Folk music and poetry of Spain and Portugal* e da sua dimensão



transfronteiriça, refletindo sobre a sua importância para a música portuguesa de tradição oral; desenvolver um estudo de caso sobre a peça *Habas Verdes*, (n. 944), refletindo sobre a presença de formas musicais e materiais de origem castelhana e sobre as problemáticas presentes na recolha de música popular em espaços transfronteiriços.

Esta dissertação de fim de mestrado constrói-se a partir de três hipóteses principais, as quais poderiam ser aplicáveis a outras investigações que partilhem um eixo temático semelhante ao desta iniciativa, ainda que o cenário geográfico e temporal possa variar. As três têm a ver com questões que subjazem naqueles estudos dedicados às dimensões sociais e territoriais da cultura. A primeira delas está ligada ao conceito de cultura, soma de todos os conhecimentos comuns e transmitidos por uma comunidade. Esta é parte substancial na construção de qualquer identidade nacional-estatal, pelo que serve como um argumento excelente para o coletivo que se pretende reforçar, e também para o poder ou a autoridade que procura unificar e agrupar. Isto está relacionado diretamente com o surgimento de cancioneros populares a finais do século XIX de forma paralela à aparição dos nacionalismos periféricos. Falamos, por conseguinte, dos processos de articulação de um corpus musical popular representativo de uma região geográfica em particular, da fixação de um repertório oral e abstrato num suporte material, e da criação de uma sensação de continuidade histórica. Na minha opinião, Kurt Schindler e o seu *Folk music and poetry of Spain and Portugal* não são alheios a tudo isto.

A segunda hipótese versa sobre a ligação emocional e simbólica entre uma comunidade e o seu âmbito cultural. Esta premissa mantém-se inalterada independentemente do grupo humano que analisemos. Por isso, é potenciada e fortalecida por todos aqueles órgãos políticos seja qual for o seu espectro político e ideológico. Evidentemente, cada agente político utilizará aqueles aspetos culturais mais proveitosos e interessantes para o fortalecimento e a legitimação da sua posição. Esta hipótese pode ser vinculada a uma grande parte dos etnógrafos portugueses que compõem a primeira geração de «eruditos» locais que desenvolveremos posteriormente, os quais ocuparam simultaneamente postos de trabalho na administração pública. Com respeito à segunda geração salta à vista a figura de Armando Leça, encarregado de recolher música popular portuguesa de tradição oral pelo Estado Novo. Porém, devo reconhecer que o caso de Kurt Schindler é diferente. A sua condição de estrangeiro, os seus breves e esporádicos estágios em Portugal e o desconhecimento sobre as suas recolhas provocaram um desinteresse na apropriação e construção de um discurso político ao redor do seu trabalho etnomusicológico.

Por último, a terceira hipótese está ligada à contribuição da música, elemento que faz parte da cultura, à divulgação de mensagens e conteúdo simbólico. Ela também favorece os processos de atribuição de

espaços e identidades: neste caso poderíamos falar de como ser musicalmente português. O significado denotativo e conotativo que possui o fenómeno musical deve ser descodificado a partir da análise formal -música como objeto autónomo- e da análise funcional -música como atividade social-, as quais são protagonistas ao longo desta dissertação. Em suma, considero que uma grande parte das questões identitárias nas que se aprofunda nesta investigação são transmitidas e consolidadas através da prática do repertório musical recolhido e identificado como português por parte de autores como Kurt Schindler: daí as repercussões e a importância da sua atividade etnomusicológica.

A abordagem teórico-metodológica desta dissertação, devido à dificuldade no acesso às fontes primárias, está fundamentada sobretudo numa revisão bibliográfica. O levantamento bibliográfico efetuado está circunscrito a quatro grandes blocos temáticos: histórico, sociopolítico, cultural e musical. A ausência de iniciativas específicas dedicadas ao trabalho e à atividade etnomusicológica de Kurt Schindler em Portugal obriga e condiciona a utilização de fontes secundárias, ainda que complementares, sobre a sua ligação e relação com a música popular espanhola. Por isso, a maior parte das fontes citadas nesta investigação são espanholas, exceto alguns casos pontuais em português e inglês. Nesta pesquisa, o trabalho de campo e as ferramentas que o compõem não foram aplicadas.<sup>1</sup> Nesta altura, desejo aproveitar para esclarecer que a minha condição de estrangeiro condiciona de forma direta a minha capacidade de expressão em português, gerando fórmulas gramaticais pouco convencionais ou mesmo incorretas.

Por outro lado, a análise de fontes primárias de conteúdo musical é crucial se pretendemos avaliar e apreciar as apertações de Kurt Schindler ao estudo da música popular ibérica de tradição oral. Todo o seu labor no âmbito português encontra-se presente no seu cancionero *Folk music and poetry of Spain and Portugal*, obra referencial nesta investigação. Por causa disso, julgo necessário empregar as três edições que existem desta fonte: a americana de 1941, a alemã de 1979, e a espanhola de 1991. Também por esse motivo considero pertinente abordar um estudo em profundidade sobre a história, o conteúdo, e a construção metodológica e etnomusicológica deste cancionero. Nesta secção devo mencionar o interesse e o valor do material digitalizado sobre Kurt Schindler que o "Fondo de Música Tradicional" da Institución Milà i Fontanals (CSIC - Centro Superior de Investigaciones Científicas) tem no seu espaço *web*:<sup>2</sup> trata-se dum recurso adicional muito enriquecedor para o meu trabalho, assim como para outras iniciativas.

---

<sup>1</sup> O trabalho de campo dispõe de diferentes técnicas de investigação nas quais se incluem a observação participante, as histórias de vida, os questionários, as entrevistas, os grupos de discussão, etc.

<sup>2</sup> Sítio web: <https://www.musicatradicional.eu/?q=es/node/17359>

Para finalizar com a abordagem teórico-metodológica desta investigação é preciso aludir à revisão de três grupos de cancioneros: aqueles cuja autoria pertence a Kurt Schindler, aqueles cuja autoria pertence a autores portugueses anteriores à chegada do nosso protagonista e contemporâneos, e aqueles cuja autoria pertence a autores espanhóis. Este terceiro ponto tem a ver com a realização de uma comparação entre a peça no. 944 *Habas Verdes* do *Folk music and poetry of Spain and Portugal* e outros exemplos gênero musicais encontrados na música popular castelhana. No primeiro bloco encontramos exemplos como o *A Century of Russian Song from Glinka to Rachmaninoff*. (1911), *Songs of the Russian People* (1915), *Sixty Russian Folk-Songs for One Voice* (1919), e *Bayou Ballads: Twelve Folk-Songs from Louisiana* (1921). No segundo bloco, destacam-se algumas fontes como *Musicas e canções populares colligidas da tradição*. (1872) de A. A. das Neves e Melo, *Cancioneiro de musicas populares* (1893) de C. das Neves e G. de Campos, e *Portugal: a book of folk-ways* (1961) de R. Gallop, *Cancioneiro popular português* (1981) de M. Giacometti e F. Lopes-Graça, e *A canção popular portuguesa* (1991) de F. Lopes-Graça. Por último, os cancioneros castelhanos utilizados foram os seguintes: *Folk-lore ó Cancionero salmantino* (1972) de D. Ledesma, *Cancionero del reino de León* (1978) de J. Hidalgo Montoya, *Cancionero del norte de Palencia* (1982) de J. Díaz González, *Cancionero popular de Castilla y León: romances, canciones y danzas de tradición oral* (1989) de L. Díaz Viana e M. Manzano Alonso, *Folklore de Burgos* (1992) de F. Olmeda, *Cancionero de Castilla* (1997) de A. Marazuela Albornos.

A dimensão espacial desta dissertação está ligada ao território peninsular português, em particular ao cenário transfronteiriço da Raia - La Raya, assunto desenvolvido no capítulo 3 desta investigação. O segmento correspondente a Castilla La Vieja, atualmente Castilla y León, é o que mais nos interessa. Concretamente, a canção analisada no capítulo 4 como estudo de caso, cuja origem apresenta problemas, encontra-se num núcleo fronteiriço desta secção: Miranda do Douro. Abordamos, portanto, questões ligadas à pobreza e ao isolamento de um meio rural afastado das grandes urbes, o qual perpetua indiretamente a ideia romântica sobre a conservação da «tradição» nas zonas onde o progresso ainda não chegou. Por outro lado, a análise do trabalho de Kurt Schindler noutras áreas da Península Ibérica também pode ser de interesse. Aprofundar na relação do nosso protagonista com Portugal é especialmente significativo para esta investigação. Contudo, isto não constitui um impedimento para evocar ou aludir a exemplos externos que possam ser utilidade para a realização desta dissertação.

O âmbito temporal que adoto nesta iniciativa limita-se ao segmento de 1920 a 1935, já que, de acordo com o que afirma Matilde Olarte,<sup>3</sup> Kurt Schindler levou a cabo os seus estágios em Espanha e Portugal durante estas datas. Este período corresponde a uma fase politicamente conturbada durante a qual Portugal conhece diferentes tipos de sistemas políticos: os últimos seis anos da Primeira República Portuguesa (1910-1926), a imposição de uma Ditadura Militar (1926-1932), e o surgimento do Estado Novo representado e encarnado pela figura de António de Oliveira Salazar (1933-1974). Quanto à figura deste último, devemos mencionar a encomenda que ele fez a Armando Leça para efetuar uma recolha significativa de música popular portuguesa de tradição oral.<sup>4</sup> Talvez esta atividade paralela de Leça tenha contribuído para o desconhecimento e quase demérito que há em Portugal sobre o trabalho etnomusicológico de Kurt Schindler.

As minhas motivações para esta dissertação de fim de mestrado encontram-se assim bem definidas, procurando dar mais um contributo para um melhor conhecimento da música popular portuguesa e a sua historiografia. Pessoalmente, considero que Kurt Schindler é essencialmente desconhecido pela etnomusicologia deste país, o que sustenta e evidencia a relevância em abordar esta questão. A falta de interesse no seu estudo dever-se-á à sua condição de estrangeiro? Aos breves e esporádicos estágios que ele fez em Portugal quando comparados com os que fez periodicamente em Espanha? À reduzida presença de Portugal, em comparação com Espanha, no seu *Folk music and poetry of Spain and Portugal*? Esta investigação é uma das primeiras dedicadas ao trabalho de Schindler em Portugal. Na minha opinião, a análise em profundidade do nosso protagonista e do seu *Folk music and poetry of Spain and Portugal* pode ajudar a compreender que a história e a identidade musical de uma nação não só são construídas desde dentro (interior), também desde fora (exterior). A pesquisa sobre Kurt Schindler torna possível aprofundar em questões muito estimulantes ligadas à construção de discursos musicais nacionais, à perceção da cultura musical ibérica nos Estados Unidos, e à difusão do material musical popular português que este cancionero proporcionou.

A temática desta dissertação também está determinada pelo meu trabalho como membro colaborador de IHMAGINE (Intangible Heritage Music and Gender International Network), Grupo de Investigación Reconocido (GIR) da Universidade de Salamanca.<sup>5</sup> A atividade de investigação deste grupo abrange cinco projetos consagrados e ligados direta e indiretamente à figura de Kurt Schindler: *La canción popular en los trabajos de campo, fuente de inspiración. Contextualización de fuentes musicales*

---

<sup>3</sup> Olarte Martínez, M. M. (2009a). Apuntes de Sevilla a través de intrépidas jovencitas americanas de los años 30: Bienvenido Mr. Schindler. Em *Lo Andaluz Popular, Símbolo de lo Nacional* (pp. 95-110). Granada: Editorial de la Universidad de Granada.

<sup>4</sup> Sardinha, J. A. (1992). Armando Leça e o primeiro levantamento músico-popular realizado em Portugal. *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova*, (6), pp. 345-376.

<sup>5</sup> Sítio web do Grupo de Investigación Reconocido: <https://ihmagine.usal.es>

*españolas y europeas y recepción en América: origen y devenir (1898-1975)* (HAR2013-48181-C2-2-R), *La canción popular en los trabajos de campo, fuente de inspiración para la composición musical* (HARD2010-15165 - subprograma ARTE), *Perspectivas interdisciplinares para el trabajo de campo musical en el período de entreguerras* (HAR2010-11690-E), *European Popular Music and Culture: A Source of Inspiration for Composers as Kurt Schindler* (HAR2011-15391 - subprograma HIST - 8G2734), e *Etnomusicología en España: 1936-1975. Fuentes historiográficas castellanas* (BHA2003-09244-C03-02). Estas cinco iniciativas foram subvencionadas pelo *Ministerio de Ciencia e Innovación* e pelo *Ministerio de Economía y Competitividad de España*.

Por último, o enquadramento teórico desta investigação está definido e baseado nos modelos analíticos e nas contribuições teóricas de dois eminentes etnomusicólogos: John Blacking<sup>6</sup> e Timothy Rice<sup>7</sup>. O primeiro deles pode ser considerado como um dos maiores e melhores exemplos na confrontação da praxis cultural com a sonora. A musicalidade excede as fronteiras do conceito de repertório: a análise formal e estrutural é insuficiente para revelar completamente o seu significado. Ele considera que a aproximação funcional ao fenómeno musical adquire importância ao perceber que a música obtém lugar e significado a partir da sua função social. A figura de John Blacking é, por conseguinte, um ponto de partida primordial na conciliação da realidade cultura e sonora, da praxis cultural e social, tese principal nesta investigação.

O modelo teórico e etnomusicólogo que propõe Timothy Rice para o estudo do fenómeno musical também nos parece muito pertinente. Ele expõe a possibilidade de aplicar à pesquisa em música as contribuições doutras disciplinas ligadas às ciências sociais, uma visão interdisciplinar que pretendo utilizar nesta investigação. Rice estabelece e sintetiza a submissão da música a três processos fundamentais: a música é produzida e construída historicamente, a música experimenta-se individualmente, e a música conserva-se social e coletivamente. Este autor atribui uma grande importância ao passado: considera-o a peça chave para a compreensão do presente. Portanto, a relevância da análise do passado reside no seu valor para entender a configuração do indivíduo no tempo presente.

---

<sup>6</sup> John Blacking (1928-1990) foi um antropólogo social e etnomusicólogo britânico. A partir da sua experiência de campo com a cultura musical *venda* -povo Bantu de África do Sul- desenvolveu um novo e pioneiro modelo de análise funcional do fenómeno musical. É o autor de obras fundamentais como: *Venda children's songs: a study in ethnomusicological analysis* (1967), *How musical is man?* (1973), *"A commonsense view of all music": reflections on Percy Grainger's contribution to Ethnomusicology and Music Education* (1987), e *Music, culture & experience: selected paper of John Blacking* (1995).

<sup>7</sup> Timothy Rice (1944-) é professor emérito no departamento de etnomusicologia de UCLA. Teórico de grande e reconhecido prestígio dentro desta disciplina, a música tradicional da zona dos Balcãs -concretamente a da Bulgária e da Macedónia- é o seu campo principal de trabalho. Rice representa uma das vozes mais críticas e construtivas neste âmbito científico, promovendo uma verdadeira renovação metodológica a partir da sua modelização disciplinar. É autor de obras como: *May it fill your soul: experiencing Bulgarian music* (1994), *Music in Bulgaria: experiencing music, expressing culture* (2004), *Ethnomusicology: a very short introduction* (2014).

## ESTADO DA ARTE

O estado da arte aqui apresentado assenta em três questões, directamente relacionadas com os capítulos desta dissertação. A primeira delas abrange a produção científica sobre a etnomusicologia portuguesa como disciplina e sobre os compiladores em Portugal durante as três primeiras décadas do século XX. O segundo ponto está relacionado com a leitura do trabalho científico dedicado à figura de Kurt Schindler. Para concluir, a terceiro e mais específica, examina a bibliografia que se concentra na atividade etnomusicológica de Kurt Schindler em Portugal.

No que diz respeito à etnomusicologia em Portugal, uma das contribuições mais destacadas é a entrada de "Etnomusicologia" de Salwa El-Shawan Castelo Branco na *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*.<sup>8</sup> É uma das poucas fontes que apresenta uma perspetiva da etnomusicologia e os seus protagonistas durante o século XX. A finalidade deste dicionário é formativa e didática, pelo que a autora realiza um enquadramento geral. Após uma introdução conceptual da disciplina, esta entrada de *Enciclopédia* é inteiramente dedicada a Portugal organizada segundo os seguintes pontos temáticos: dos cancioneiros oitocentistas às etnografias regionais e às primeiras tentativas de sistematização da música de matriz rural no princípio do século XX (I); o Estado Novo e a construção da nação através da cultura popular (II); "canção popular" e militância cultural (III); do levantamento extensivo da música em contextos rurais aos estudos em torno a regiões ou géneros poético-musicais e coreográficos no último quartel do século XX (IV); e a institucionalização da moderna etnomusicologia (V). Os cinco blocos que articulam e configuram o trabalho de Salwa El-Shawan Castelo-Branco são um exemplo de síntese único e próximo no tempo à presente investigação.

Na mesma direcção caminha o artigo "«In Search of a Lost World»: An Overview of Documentation and Research on the Traditional Music of Portugal" de Salwa El-Shawan Castelo-Branco e Maria Manuela Toscano.<sup>9</sup> Nesta fonte, as autoras abordam diferentes questões como o interesse na música tradicional portuguesa desde a segunda metade do século XIX e o trabalho de eruditos locais e estrangeiros até a institucionalização da etnomusicologia como disciplina nos finais do século XX na Universidade Nova de Lisboa. Também aproveitam para refletir sobre os conceitos básicos desta dimensão, fornecendo informação sobre as suas fases de desenvolvimento e os agentes mais destacados em cada uma delas.

---

<sup>8</sup> Castelo-Branco, S. E. (2010). Etnomusicologia. Em *Enciclopédia da música em Portugal no século XX* (Vol. 3, pp. 419-432). [Lisboa]: Temas e Debates: Círculo de Leitores.

<sup>9</sup> Castelo-Branco, S. E., Toscano, M. M. (1988). "In Search of a Lost World": An Overview of Documentation and Research on the Traditional Music of Portugal. *Yearbook for Traditional Music*, (20), pp. 158-192.

Nos começos desta matéria em Portugal, entre 1872 e 1920, salientam-se autores como: Almeida Garret (1799-1854), Neves e Melo (1846-1912), Teófilo Braga (1843-1924), José Leite de Vasconcelos (1858-1941), César das Neves (1841-1920), Gualdino de Campos (1847-1919), Jaime Lopes Dias (1890-1977), e António Arroyo. O incremento da investigação entre 1920 e 1974 deve-se a autoridades como: Armando Leça (1891-1977), Rodney Gallop (1901-1948), Michel Giacometti (1929-1990), Lopes-Graça (1906-1994), Vergílio Pereira (1900-1965), Rebelo Bonito (1896-1969), Margot Dias (1908-2001), e Ernesto Veiga de Oliveira (1910-1990). Por último, Castelo-Branco e Toscano estabelecem que o presente desta área científica em Portugal começa a partir de 1974. Sobre Kurt Schindler, reiteram J. A. Sardinha (mais abaixo): as primeiras gravações foram de Schindler, mas as mais completas foram as de Armando Leça.

José Alberto Sardinha escreve em 1992 o seu artigo "Armando Leça e o primeiro levantamento músico-popular em Portugal".<sup>10</sup> Ainda que mencione a Kurt Schindler e as suas gravações prévias ao labor de Armando Leça, considera que o último é quem realiza o primeiro levantamento etnomusical extenso e completo em Portugal. O autor relata e reconstrói a concretização da compilação feita por Leça de música portuguesa entre 1939 e 1940, subsidiada pelo Estado Novo. Apesar de não representar completamente a identidade musical do conjunto do estado português, Sardinha considera que a investigação de Armando Leça é uma obra pioneira na etnomusicologia portuguesa.

O artigo de Salwa El-Shawan Castelo-Branco, de 1991, "A etnomusicologia, a política e acção culturais e a música tradicional: o caso de Portugal e as suas relações com Espanha e países de expressão portuguesa"<sup>11</sup> é um bom testemunho sobre a situação da etnomusicologia portuguesa nos seus começos como disciplina em Portugal a finais dos anos oitenta e inícios dos anos noventa do século XX. O grande interesse deste artigo é a preocupação de Castelo-Branco em aproximar-se ao estudo da música popular portuguesa como ferramenta para o estabelecimento de relações internacionais. Este ponto está definitivamente ligado à minha dissertação, ainda que a autora não fale do nosso cenário geográfico -A Raia / La Raya- e do nosso protagonista. Com certeza, Kurt Schindler foi um dos primeiros musicólogos a explorar as conexões musicais e culturais entre Espanha e Portugal através do seu *Folk music and poetry of Spain and Portugal* editado postumamente em 1941.

---

<sup>10</sup> Sardinha, J. A. (1992). Armando Leça e o primeiro levantamento músico-popular realizado em Portugal. *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova*, (6), pp. 345-376.

<sup>11</sup> Castelo-Branco, S. E. (1991). A etnomusicologia, a política e acção culturais e a música tradicional: o caso de Portugal e as suas relações com Espanha e países de expressão portuguesa. *Revista portuguesa de musicologia*, 1, pp. 27-36.

Susana Sardo publica em 1997-1998 o seu artigo "A pesquisa em Etnomusicologia e a problemática da identidade"<sup>12</sup>. Nesta fonte não há informação específica sobre o trabalho de Schindler em Portugal, sobre o seu cancionero, ou sobre as relações transfronteiriças entre Portugal e Espanha. Aborda a sua experiência de campo em Lisboa com migrantes goeses, desenvolvendo e comentando as suas inquietações metodológicas no trabalho com fontes orais. Ao mesmo tempo, expõe a sua visão do etnomusicólogo como autoridade que não só estuda o âmbito musical de uma comunidade, mas também contribui a definição da sua identidade cultural. Considero que aqui posso encontrar perguntas ligadas ao meu trabalho e a minha figura de estudo: serve para refletir sobre as considerações e as experiências que Kurt Schindler pode ter tido em relação a questões metodológicas semelhantes.

O segundo bloco bibliográfico deste estado da arte examina a figura e a obra de Kurt Schindler, simultaneamente à exploração das diferentes linhas de investigação dedicadas a ele. Nesse sentido, uma primeira fonte a analisar é o capítulo de Sergio de Andrés Bailón "Kurt Schindler presenta a Claude Debussy. Elementos de música oriental y otras afinidades culturales de la Belle Epoque en *Le Martyre de Saint Sebastien*".<sup>13</sup> Este exemplo mostra a presença e o impacto do nosso protagonista noutros contextos musicais mais «ilustres», mas não fornece muitos elementos reveladores sobre ele. Com Claude Debussy como desculpa, o autor refere-se ao seu interesse de Schindler na revitalização da cultura medieval, no confronto entre o paganismo e o cristianismo, e na música oriental. Este capítulo inclui também as estimulantes reflexões de Kurt Schindler sobre o tratamento de música popular feito por Debussy.

Maria Enriqueta Zunzunegui estuda os materiais pessoais e privados de Schindler no artigo "El archivo personal de Kurt Schindler: una propuesta de organización".<sup>14</sup> O tratamento do nosso protagonista desde esta iniciativa arquivística é único, mas pode ser melhorado. A autora encontrou os seus documentos e materiais na New York Public Library, na Hispanic Society of America, no Hispanic Institute da Columbia University, no Centro Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), e na Caja de Ahorros de Soria (Castilla y León, España). O arquivo de Schindler encontra-se fragmentado e por inventariar, o que dificulta o exame da atividade musical de Kurt Schindler. Zunzunegui propõe uma

---

<sup>12</sup> Sardo, S. (1997-1998). A pesquisa em Etnomusicologia e a problemática da identidade. *Revista Portuguesa de Musicologia*, 7-8, pp. 203-210.

<sup>13</sup> Andrés Bailón, S. de (2016). Kurt Schindler presenta a Claude Debussy. Elementos de música oriental y otras afinidades culturales de la Belle Epoque en *Le Martyre de Saint Sebastien*. Em S. de Andrés Bailón (ed.), *Estudios sobre la influencia de la canción popular en el proceso de creación de música incidental* (pp. 213-236). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

<sup>14</sup> Frontera Zunzunegui, M. E. (2010). El archivo personal de Kurt Schindler: una propuesta de organización. *Etno-Folk: revista galega de etnomusicología*, (16-17), pp. 15-34.



primeira classificação das várias fontes primárias, acompanhadas da respectiva localização. Dito isto, ter acesso a essas fontes é um assunto muito mais complicado (tanto quanto sabemos, não existem sequer digitalizações).

Uma fonte dedicada ao estilo de composição de Schindler é o capítulo de Judith Helvia García Martín "El lenguaje musical en los lieder de Kurt Schindler: de Schubert a Debussy".<sup>15</sup> A autora introduz o leitor na trajetória de Schindler como compositor: os seus géneros musicais preferidos, os seus critérios para a seleção de textos, etc. Aprofunda a sua fase de formação na Alemanha entre 1897 e 1901, analisando quatro lieder para compreender e entender o seu modo de compor: *Singe, Mädchen* (1901), *Rosen* (1899), *Rosen* (1899) e *Letzes Wiegenlied* (1899). Apesar da minha desconfiança dos trabalhos exclusivamente analíticos, com pouco conteúdo teórico e sem desenvolver ou fornecer novas hipóteses, este é um dos poucos trabalhos sobre a faceta mais criativa de Schindler.

Matilde Olarte Martínez inquire sobre o círculo social feminino de Kurt Schindler no capítulo "Apuntes de Sevilla a través de intrépidas jovencitas americanas de los años 30: Bienvenido Mr. Schindler".<sup>16</sup> A autora pretende dar a conhecer os trabalhos de exportação de cultura musical espanhola aos EEUU feitos por Schindler e por algumas das suas alunas e colegas. Nesta fonte também há um dos primeiros desenvolvimentos da biografia completa do nosso protagonista. Por outro lado, Olarte detalha as relações sociais de Schindler com mulheres como C. Waller, L. Kelly, G. Gibbons e Ruth M. Anderson. A relevância do trabalho da última delas -particularmente interessada na mulher rural espanhola- é comparável à de Kurt Schindler.

Os epistolários também podem ser uma ferramenta adequada para a abordagem histórica do nosso protagonista. Matilde Olarte Martínez e Juan Carlos Montoya Rubio exploram este percurso no capítulo "Cuando los epistolarios eran redes sociales. Aproximación a las conexiones de Kurt Schindler a través de sus corresponsales".<sup>17</sup> Os autores realizam um grande esforço na pesquisa de novas vias para o estudo biográfico de Kurt Schindler a partir de fontes epistolares. Nesta iniciativa estabelecem-se dois blocos de relações pessoais, fornecendo as questões mais relevantes sobre cada uma delas:

---

<sup>15</sup> García Martín, J. H. (2014). El lenguaje musical en los lieder de Kurt Schindler: de Schubert a Debussy. Em M. Olarte Martínez (coord.), P. Capdepón Verdú (coord.), *La música acallada. Liber Amicorum José María García Laborda* (pp. 201-224). Salamanca: Amarú, Colección Musicología Hoy, Vol. 1.

<sup>16</sup> Olarte Martínez, M. M. (2009). Apuntes de Sevilla a través de intrépidas jovencitas americanas de los años 30: Bienvenido Mr. Schindler. Em *Lo Andaluz Popular, Símbolo de lo Nacional* (pp. 95-110). Granada: Editorial de la Universidad de Granada.

<sup>17</sup> Olarte Martínez, M. M., Montoya Rubio, J. C. (2012). Cuando los epistolarios eran redes sociales. Aproximación a las conexiones de Kurt Schindler a través de sus corresponsales. Em M. Olarte Martínez (coord.), *Fuentes documentales interdisciplinarias para el estudio del Patrimonio y la Oralidad en España* (pp. 652-681). Baiona: Dos acordes.

musicais, e familiares-intelectuais. A singularidade deste projeto é que Olarte e Montoya indicam com sinceridade o caminho a seguir em futuras investigações.

Matilde Olarte Martínez indaga sobre o labor de Kurt Schindler nos teatros americanos no início do século XX no capítulo "La música aplicada (o incidental) escrita por Kurt Schindler para teatros de Manhattan en las primeras décadas del siglo XX".<sup>18</sup> A autora documenta o trabalho de Schindler no Roxy Theatre e na Neighborhood Playhouse de Manhattan, examinando os processos através dos quais a música popular pode ser utilizada como música incidental.<sup>19</sup> Ligado à recolha de música popular em Espanha e em Portugal por parte do nosso protagonista, Olarte aborda as conexões culturais e musicais intercontinentais e o interesse da alta sociedade americana na cultura popular ibérica. Porém, a situação específica de Portugal neste contexto ainda está por desenvolver.

Para rematar o segundo bloco bibliográfico dedicado à figura de Kurt Schindler, devo mencionar um conjunto de fontes cuja leitura considero pertinente: o capítulo de Samuel G. Armistead "In the footsteps of Kurt Schindler: Ballad Collecting in Soria";<sup>20</sup> o capítulo de Miguel Manzano Alonso "Kurt Schindler y la música española de tradición oral (guía para la lectura de un cancionero singular)";<sup>21</sup> o capítulo de José María García Laborda "Composiciones de Kurt Schindler basadas en el folclore español";<sup>22</sup> o capítulo de Matilde Olarte Martínez "La correspondencia inédita de Kurt Schindler como una fuente directa para contextualizar la vida musical del primer tercio del siglo XX";<sup>23</sup> o capítulo de María Enriqueta Frontera Zunzunegui "La música de Kurt Schindler en los catálogos de las grandes bibliotecas y en otras fuentes: nuevas aportaciones a sus ediciones musicales";<sup>24</sup> o capítulo de María Enriqueta Frontera Zunzunegui "Un sabueso digital tras los pasos de Kurt Schindler en España: cómo

<sup>18</sup> Olarte Martínez, M. M. (2016). La música aplicada (o incidental) escrita por Kurt Schindler para teatros de Manhattan en las primeras décadas del siglo XX. Em S. de Andrés Bailón (ed.), *Estudios sobre la influencia de la canción popular en el proceso de creación de música incidental* (pp. 237-280). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

<sup>19</sup> O conceito de música incidental serve para designar a todas as obras compostas de forma específica para um meio de carácter audiovisual: filmes, séries de televisão, documentários, ballets, etc.

<sup>20</sup> Armistead, S. G. (1979). In the footsteps of Kurt Schindler: Ballad Collecting in Soria. En *El romancero hoy: nuevas fronteras*. [S.l.]: Cátedra Seminario Menéndez Pidal.

<sup>21</sup> Manzano Alonso, M. (1991). Kurt Schindler y la música española de tradición oral (guía para la lectura de un cancionero singular). Em K. Schindler (aut.), I. J. Katz (coord.), M. Manzano Alonso (coord.), *Música y poesía popular de España y Portugal* (pp. 45-77). Salamanca: Centro Cultural Tradicional, Diputación de Salamanca.

<sup>22</sup> García Laborda, J. M. (2012). Composiciones de Kurt Schindler basadas en el folclore español. Em M. Olarte Martínez (coord.), *Fuentes documentales interdisciplinarias para el estudio del Patrimonio y la Oralidad en España* (pp. 17-39). Baiona: Dos acordes.

<sup>23</sup> Olarte Martínez, M. M. (2012). La correspondencia inédita de Kurt Schindler como una fuente directa para contextualizar la vida musical del primer tercio del siglo XX. Em M. Olarte Martínez (coord.), *Fuentes documentales interdisciplinarias para el estudio del Patrimonio y la Oralidad en España* (pp. 553 - 651). Baiona: Dos acordes.

<sup>24</sup> Frontera Zunzunegui, M. E. (2012). La música de Kurt Schindler en los catálogos de las grandes bibliotecas y en otras fuentes: nuevas aportaciones a sus ediciones musicales. Em M. Olarte Martínez (coord.), *Fuentes documentales interdisciplinarias para el estudio del Patrimonio y la Oralidad en España* (pp. 418-470). Baiona: Dos acordes.

rastrear información en archivos digitalizados de prensa";<sup>25</sup> e a tese de doutoramento de María Enriqueta Frontera Zunzunegui titulada *Una figura señera en el campo de la música española en el primer tercio del siglo XX: el polifacético músico alemán Kurt Schindler (1882-1935)*.<sup>26</sup> Todas estas fontes contribuem para o desenvolvimento de um estudo sobre a figura e a obra de Kurt Schindler.

A terceira e última seção do estado da arte desta dissertação diz respeito à bibliografia secundária sobre a presença e a atividade musical de Kurt Schindler em Portugal. Nesta matéria, as fontes que temos ao nosso alcance são escassas. Alguns dos exemplos que forneço neste bloco bibliográfico talvez pudessem estar no anterior: esta decisão responde ao meu critério pessoal. A minha escolha deve-se à ambiguidade peninsular do trabalho de Schindler e à função do *Folk music and poetry of Spain and Portugal* como eixo principal de algumas destas fontes. Também incluo artigos nos que, apesar de falar de Espanha, existem alusões implícitas aos seus estágios em Portugal.

Um dos recursos mais interessantes é o capítulo de Susana de Brito Barrote "Passagens de Kurt Schindler por Portugal: Um estudo baseado nas quatro secções de fotografias (1929-1935)".<sup>27</sup> A autora pretende empregar vias inovadoras como o estudo biográfico de Schindler a partir do seu material fotográfico. Brito Barrote faz a análise de quatro secções de fotografias tiradas por Kurt Schindler em Portugal durante quatro períodos temporais definidos e delimitados: 10-13 de novembro de 1929 (I), 2-18 de outubro de 1932 (II), sem indicações de tempo (III), 20-22 de março a 23 de abril de 1935 (IV). Este corpus documental oferece nova informação sobre os seus estágios em Portugal: interesses patrimoniais, interesses musicais, interesses no papel da mulher rural, as suas amizades e relações, e os espaços geográficos nos que Kurt Schindler desenvolveu as suas investigações. A segunda das fontes específicas sobre Kurt Schindler e o seu labor em Portugal é o artigo de M. C. de Matos "Kurt Schindler cidadão americano e (etno)musicólogo ibérico".<sup>28</sup> Ainda que o acesso a algumas fontes portuguesas possa ser um pouco complicado, penso que é importante incluir no meu estado da arte as poucas fontes de origem portuguesa dedicadas exclusivamente à figura de Kurt Schindler.

---

<sup>25</sup> Frontera Zunzunegui, M. E. (2012). Un sabueso digital tras los pasos de Kurt Schindler en España: cómo rastrear información en archivos digitalizados de prensa. Em M. Olarte Martínez (coord.), *Fuentes documentales interdisciplinares para el estudio del Patrimonio y la Oralidad en España* (pp. 380-417). Baiona: Dos acordes.

<sup>26</sup> Frontera Zunzunegui, M. E. (2014). *Una figura señera en el campo de la música tradicional española en el primero tercio del siglo XX: el polifacético músico alemán Kurt Schindler (1882-1935)*. (Tese de doutoramento. Universidade de Salamanca, Castilla y León).

<sup>27</sup> Barrote, S. de Brito (2012). Passagens de Kurt Schindler por Portugal: Um estudo baseado nas quatro secções de fotografias (1929-1935). Em M. Olarte Martínez (coord.), *Fuentes documentales interdisciplinares para el estudio del Patrimonio y la Oralidad en España* (pp. 351-379). Baiona: Dos acordes.

<sup>28</sup> Matos, M. C. de (1982). Kurt Schindler cidadão americano e (etno)musicólogo ibérico. *Brigantia, Revista de Cultura*, 2(2-3), pp. 294-305.

Outro exemplo muito interessante, aplicável ao estudo do *Folk music and poetry of Spain and Portugal*, é o artigo de Matilde Olarte Martínez "Las anotaciones de campo de Kurt Schindler durante sus grabaciones en España".<sup>29</sup> A autora faz umas descobertas muito importantes sobre Kurt Schindler, fornecendo novos materiais e informação inédita. Olarte transcreve e difunde as suas anotações pessoais sobre as distintas peças do cancionero, estabelecendo uma diferenciação entre cinco blocos de informação: dados sobre os informantes, dados sobre a música e a sua posição no ciclo vital, dados sobre a transmissão da música, dados sobre a sua interpretação performativa, e informação sobre a possível presença do material musical noutros cancioneros.

Uma das últimas fontes dedicadas ao labor de Kurt Schindler como coletor de música tradicional é o capítulo de Israel J. Katz "La aventura individual y colectiva de un cancionero".<sup>30</sup> O autor é uma grande referência internacional no estudo da música popular espanhola, tendo igualmente investigado a figura de Kurt Schindler (escreveu a sua entrada no *The New Grove of Music and Musicians*).<sup>31</sup> Nesta introdução à edição do *Folk music and poetry of Spain and Portugal* do ano 1991, o autor examina e estuda os processos necessários para a criação de uma obra destas características. A dinâmica plurinacional do cancionero permite a aplicação das reflexões de Israel J. Katz ao estudo da atividade musical de Kurt Schindler em Portugal.

É ainda imperioso salientar as três edições do *Folk music and poetry of Spain and Portugal* actualmente existentes. Compilação de música popular de tradição oral da Península Ibérica publicada após a morte de Kurt Schindler, foi editada nos anos 1941,<sup>32</sup> 1979<sup>33</sup> e 1991.<sup>34</sup> Todas elas possuem o mesmo material musical recolhido pelo nosso protagonista, mas contêm diferentes introduções e anotações teóricas de acordo com os critérios dos editores. As três iniciativas são válidas e interessantes, já que encerram as primeiras aproximações à figura e obra do seu autor.

Para concluir, há outras leituras que também podem ser aplicadas neste bloco bibliográfico dedicado ao trabalho de Kurt Schindler em Portugal. Não todas elas falam do seu trabalho específico no âmbito, mas sim a nível peninsular, pelo que considero interessante incluir este material nesta secção.

---

<sup>29</sup> Olarte Martínez, M. M. (2010). Las anotaciones de campo de Kurt Schindler durante sus grabaciones en España. *Etno-Folk: revista galega de etnomusicología*, (16-17), pp. 35-74.

<sup>30</sup> Katz, I. J. (1991). Kurt Schindler: La aventura individual y colectiva de un cancionero. Em K. Schindler (aut.), I. J. Katz (coord.), M. Manzano Alonso (coord.), *Música y poesía popular de España y Portugal* (pp. 11-43). Salamanca: Centro Cultural Tradicional, Diputación de Salamanca.

<sup>31</sup> Katz, I. J. (2002). Schindler, Kurt. Em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. 22, pp. 510-511). London: MacMillan Publishers.

<sup>32</sup> Schindler, K. (1941). *Folk music and poetry of Spain and Portugal*. New York: Hispanic Institute in the United States.

<sup>33</sup> Schindler, K. (1979). *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*. Georg Olms Verlag: Hildesheim.

<sup>34</sup> Schindler, K. (1991). *Música y poesía popular de España y Portugal*. Salamanca: Centro Cultural Tradicional, Diputación de Salamanca.

Algunas delas são as seguintes: o capítulo de Matilde Olarte Martínez "Contextualización del proyecto *Plans for the Study of Spanish Folklore* de Kurt Schindler";<sup>35</sup> o artigo de Matilde Olarte Martínez "El ciclo vital en imágenes fotográficas: Kurt Schindler y Ruth Anderson como informantes de la actividad musical en la España rural de los años 20";<sup>36</sup> e o capítulo de Juan Carlos Montoya Rubio e Matilde Olarte Martínez "Un país en la mochila: la organización del material fotográfico de Kurt Schindler".<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> Olarte Martínez, M. M. (2014). Contextualización del proyecto *Plans for the Study of Spanish Folklore* de Kurt Schindler. Em M. Olarte Martínez (coord.), P. Capdepón Verdú (coord.), *La música acallada. Liber Amicorum* José María García Laborda (pp. 291-230). Salamanca: Amarú Ediciones.

<sup>36</sup> Olarte Martínez, M. M. (2009). El ciclo vital musical en imágenes fotográficas: Kurt Schindler y Ruth Anderson como informantes de la actividad musical en la España rural de los años 20. *Revista de musicología*, 32(2), pp. 105-116.

<sup>37</sup> Montoya Rubio, J. C., Olarte Martínez, M. M. (2012). Un país en la mochila: la organización del material fotográfico de Kurt Schindler. Em M. Olarte Martínez (coord.), *Fuentes documentales interdisciplinares para el estudio del Patrimonio y la Oralidad en España* (pp. 495-552). Baiona: Dos acordes.

# 1. A RECOLHA DE MÚSICA POPULAR EM PORTUGAL (1900-1935)

## 1.1. As primeiras investigações: da transição do século XIX para o século XX

A geração de investigadores que emerge na transição do século XIX para o século XX é composta por um conjunto de autores com uma procedência e áreas de intervenção muito diversificados. Com efeito, estamos ainda a falar de etnomusicólogos no sentido moderno da palavra, mas de investigadores e criadores artísticos profundamente preocupados pela situação da cultura e dos saberes populares portugueses. A este respeito, é pertinente clarificar que esta dissertação entende que o conceito de cultura serve para definir o conjunto de crenças e valores aprendidos, partilhados e transmitidos por uma comunidade. Para a concretização deste capítulo, ordenado segundo critérios cronológicos, o trabalho de Salwa Castelo-Branco e Maria Manuela Toscano foi fundamental no que se refere à limitação temporal deste primeiro período, assim como para a definição das práticas e dinâmicas comuns entre todos os atores que integram este segmento.<sup>38</sup> O objetivo desta secção é aprofundar num contexto quase «protoetnomusicológico» e dominado por agentes culturais provenientes de diversos domínios, situação hegemónica até os processos de especialização musical ocorridos a partir da terceira década do século XX, momento no que Kurt Schindler começa as suas estadias na Península Ibérica. Castelo-Branco e Toscano resumem os perfis dos investigadores desta primeira fase (incluindo estrangeiros) do seguinte modo:

"Since the 1870s, several aspects of TPM [Traditional Portuguese Music] from rural areas have been documented and investigated by Portuguese musicologists, composers, music teachers, anthropologists, folklorists, folk music enthusiasts and «local erudites». In addition, a handful of foreign researchers have published on TPM, both in Portugal and abroad".<sup>39</sup>

Podemos entender que as inquietações desta primeira geração pela situação da cultura popular portuguesa respondem essencialmente a duas questões. Em primeiro lugar, o medo do desaparecimento de todo o património imaterial e material português devido às alterações provocadas pelo moderno conceito de progresso na transição para o século XX. Esta perceção sobre a cultura popular, claramente influenciada pelo Romantismo latente na segunda metade do século XIX, é afetada pelas modificações sociais, económicas e políticas que o novo período traz consigo. Em

---

<sup>38</sup> Castelo-Branco, S. E., Toscano, M. M. (1988). "In Search of a Lost World": An Overview of Documentation and Research on the Traditional Music of Portugal. *Yearbook for Traditional Music*, (20), pp. 158-192.

<sup>39</sup> Castelo-Branco, S. E., Toscano, M. M. (1988). "In Search of a Lost World": An Overview of Documentation and Research on the Traditional Music of Portugal. *Yearbook for Traditional Music*, (20), p. 158.

segundo lugar, o interesse destes pesquisadores em estudar e reivindicar as manifestações culturais populares tem a ver com uma discussão ideológica e nacionalista. Eles, direta ou indiretamente, contemplam e constroem em torno destes materiais um discurso que os torna em representantes de uma larga tradição histórica e identitária. Com toda a razão, Teresa Cascudo diz a respeito deste assunto o seguinte: "Bajo la luz nacionalista el defecto (...) es una cualidad congénita de la raza y tal vez aquella que más la individualiza".<sup>40</sup> Definitivamente, neste momento assistimos a uma explosão dos movimentos nacionalistas, os quais dispõem de um potente aparelho cultural onde aparecem conceitos discutíveis e perigosos como raça, nação, povo, etc.

Um dos pioneiros na investigação e no resgate da cultura popular portuguesa em meados do século XIX foi o multifacetado João Baptista da Silva Leitão de Almeida Garrett (1799-1854).<sup>41</sup> Almeida Garrett esteve ligado ao mundo da criação artística como escritor e intelectual, mas também exerceu um notório labor político. A sua função como legislador permitiu-lhe impulsionar as dinâmicas artísticas nacionais através da construção de infraestruturas como o Teatro Nacional de D. Maria II (Lisboa) e o Conservatório Geral de Arte Dramática (Lisboa), numa tentativa de se aproximar aos novos movimentos artísticos dos principais centros culturais europeus. Educado na Universidade de Coimbra, participou na Revolução liberal do Porto (1820), procurando o exílio posteriormente em Inglaterra. Neste país, Garrett teve a possibilidade de entrar em contato com o movimento Romântico, cujas ideias irá procurar introduzir em Portugal para onde regressou após a vitória do liberalismo.

Com efeito, Almeida Garrett é habitualmente considerado um dos grandes introdutores do Romantismo em Portugal, sobretudo no âmbito literário. A sua produção é muito extensa e variada, abrangendo diferentes géneros como a poesia, o teatro, a ensaística, os discursos, a correspondência epistolar, etc. Será ainda de destacar a sua intervenção e participação em publicações periódicas. A conceção do Romantismo sobre cultura popular, enquanto verdadeiro reflexo da arte nacional, foi vital no seu interesse vigoroso por este campo. Na sua produção ligada à literatura e à música popular podemos destacar um conjunto de trabalhos notáveis, alguns deles publicados postumamente: *Bosquejo da História da Poesia e da Língua Portuguesa* (1826), *Lealdade, ou a Vitória da Terceira* (1829), *Romanceiro e Cancioneiro Geral, vol. I* (1843), *O Arco de Sant'Ana* (1845), *Viagens na Minha Terra* (1846), *Romanceiro e Cancioneiro Geral, vols. II e III* (1851), *Helena: fragmento de um romance*

---

<sup>40</sup> Cascudo, T. (2004). Por amor do que é português: el nacionalismo integralista y el renacimiento de la música antigua entre 1924 y 1934. Em J. J. Carreras (ed.), M. Á. Marín (ed.), *Concierto barroco: estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural* (p. 323). Logroño: Universidad de La Rioja.

<sup>41</sup> A respeito de Almeida Garret pode ser interessante consultar a seguinte referência bibliográfica: Fernandes, D. Manuel (1873). *Biographia politico-litteraria do visconde de Almeida Garret*. Lisboa: Typ. luso-brittannica de W.T. Wood.

*inédito* (1871), *Joaninha dos Olhos Verdes* (1941), *Cancioneiro de romances, xácaras e soláus e outros vestígios da antiga poesia nacional* (1987), etc.

Um pouco mais tarde, o professor de música César das Neves (1841-1920) começa a ganhar um importante relevo, em particular, enquanto compilador de música popular portuguesa. A sua contribuição mais interessante para o estudo da música popular de tradição oral foi o *Cancioneiro de musicas populares*<sup>42</sup> editado entre 1893 e 1898. Para cumprir esta enorme missão, contou com a colaboração do jornalista Gualdino de Campos (1847-1919), responsável por coordenar a parte poética e literária do cancionero. César das Neves, por seu lado, realizou a harmonização das peças musicais recolhidas.<sup>43</sup> Nesta obra também foi incluído um prefácio de Teófilo Braga, um dos etnógrafos que aprofundaremos em seguida. Definitivamente, esta obra coletiva é uma coleção enorme de música popular de tradição. Publicado em três volumes, este relevante trabalho consiste numa vasta coleção de música popular transcrita para piano. Durante o século XIX, paralelamente ao que acontece noutros países, as compilações de música popular são habitualmente harmonizadas, favorecendo a sua difusão e comercialização particularmente em âmbitos domésticos.

O repertório musical selecionado para a composição do *Cancioneiro de musicas populares* foi de grande alcance. Foram incorporadas canções populares de todo o país sem fazer discriminações entre contextos rurais e urbanos, deixando espaço para peças musicais estrangeiras e populares em Portugal. Tal como eles indicam no subtítulo desta obra, este cancionero abrangeu gêneros musicais muito diferentes: profanos, sacros, históricos, modernos, populares, cultos, nacionais, internacionais, etc. Nesta compilação podemos encontrar: "Canções, serenatas, chulas, danças, descantes, cantigas dos campos e das ruas, fados, romances, hymnos nacionaes, cantos patrióticos, canticos religiosos de origem popular, canticos liturgicos popularisados, canções politicas, cantilenas, cantos marítimos, etc. E cançonetas estrangeiras vulgarisadas em Portugal".<sup>44</sup>

Por outro lado, o caso de Joaquim Teófilo Braga (1843-1924) é tremendamente particular, já que a sua figura transcende o âmbito cultural ao alcançar um importante impacto mediático depois de assumir a presidência provisória da Primeira República Portuguesa em 1911.<sup>45</sup> Braga é um autor diferente do resto, considerado um verdadeiro intelectual e uma ilustre autoridade pela sociedade portuguesa.

---

<sup>42</sup> Neves, C. das, Campos, G. de (1893). *Cancioneiro de musicas populares*. Porto: Typographia Occidental.

<sup>43</sup> Belchior, S. (2014). As primeiras expedições de gravação da "The Gramophone Company" em Portugal. Em M. D. Silva (coord.), M. R. Pestana (coord.), *Indústrias da música e arquivos sonoros em Portugal no século XX: práticas, contextos, patrimónios* (pp. 45-53). Cascais: Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md).

<sup>44</sup> Neves, C. das, Campos, G. de (1893). *Cancioneiro de musicas populares* (p. III). Porto: Typographia Occidental.

<sup>45</sup> Pérez Borrajo, A. (2018). *El Integralismo Lusitano en la historiografía musical portuguesa (1910-1933): Luís de Freitas Branco y su interés en la música antigua*. (Trabajo de Fin de Máster. Universidad de Salamanca, España).



Profundamente influenciado pelo Romantismo, percebeu que a procura e a pesquisa das fontes que guardassem e representassem uma pretensa tradição nacional permitiriam uma continuidade histórica e cultural.<sup>46</sup> Entendeu ainda, tal como muitos outros durante este período, que o «ser português» se encontrava nas manifestações artísticas e musicais populares. Por conseguinte, podemos afirmar que o seu interesse na cultura popular teve que ver com uma questão de carácter ideológico e político. O substrato nacional e identitário identificado nas formas populares devia ser assimilado e quase reinterpretado numa nova dimensão musical erudita e culta através de uma linguagem musical europeia. Teresa Cascudo fornece e explica as suas teses sobre a tradição do seguinte modo:

"Reafirma que a tradição é a única fonte donde deriva a inspiração individual e estende esta influência ao âmbito da música quando defende, na última parte da obra [*História da poesia popular portuguesa*], que a renovação musical de cada país deverá forçosamente passar pelo uso das melodias populares na canção erudita".<sup>47</sup>

Teófilo Braga foi autor de uma grande produção literária marcadamente orientada para o estudo da cultura popular portuguesa na qual inclui o âmbito musical. Neste campo de trabalho podemos distinguir duas linhas de investigação: em primeiro lugar, as fontes dedicadas à análise e recolha de música popular de tradição oral em uso; em segundo lugar, as iniciativas consagradas ao resgate da música trovadoresca e à composição de cancioneiros musicais históricos. No seu corpus musical sobressaem títulos como: *Cancioneiro popular português* (1867?), *Cantos populares do archipelago açoriano* (1869), *Trovadores galaeciportugueses: século XII a XIV* (1871), *Cancioneiro português da Vaticana* (1877), *Excerptos de um cancionero quinhentista: trovas que se fizeram nas terças, em tempo de el Rei Don Manuel* (1883), *Cancioneiro de músicas populares* (1889), *Cancioneiro geral, continuação ao de Garcia de Resende* (1902), etc.

Assim como a maior parte dos etnógrafos portugueses presentes durante este primeiro período, Adelino António das Neves e Melo (1846-1912) também teve uma carreira profissional à margem do âmbito académico e intelectual. Formado em direito na Universidade de Coimbra, posteriormente ocupou o cargo de Comissário da Polícia, antes de realizar um trabalho diplomático como cônsul de Zanzibar e Guiana Britânica. Paralelamente à sua atividade na administração portuguesa, Neves e Melo

---

<sup>46</sup> Cascudo, T. (2000). A década da invenção de Portugal na música erudita (1890-1899). *Revista Portuguesa de Musicologia*, (10), pp. 181-226.

<sup>47</sup> Cascudo, T. (2000). A década da invenção de Portugal na música erudita (1890-1899). *Revista Portuguesa de Musicologia*, (10), pp. 185-186.

publica em 1872 a compilação *Musicas e canções populares colligidas da tradição*, uma obra etnográfica fundamental para o estudo da música popular portuguesa de tradição oral. Segundo as autoras S. Castelo-Branco e M. Toscano, esta fonte pressupõe um ponto de partida para esta primeira geração de investigadores portugueses.<sup>48</sup>

Neste cancionero, o autor incorpora melodias sem harmonizar de canções populares portuguesas juntamente com os seus textos. Neves e Melo recolhe material musical em diferentes partes do país: vinte e cinco peças em Coimbra, cinco peças em Minho, cinco peças sem música em Trás-os-Montes, quatro peças nos Açores, e finalmente seis peças de embalar sem uma identificação geográfica. Um dos exemplares consultados, digitalizado pela University of Michigan,<sup>49</sup> inclui na parte superior direita da sua capa o selo: "Kurt Schindler Collection".<sup>50</sup> O significado disto é extremamente importante, já que demonstra que Kurt Schindler também adquiriu material bibliográfico e musical português, não só espanhol. Contudo, isto deixa supor que Schindler conheceu a tradição etnográfica portuguesa anterior a sua chegada, obtendo referências sobre as diferentes regiões portuguesas e os seus materiais musicais característicos. Neste sentido poderíamos extrair algumas conclusões sobre a influência de Neves e Melo no seu trabalho de campo que levou a efeito em Trás-os-Montes algumas décadas depois, mas esta hipótese não faz parte dos objetivos desta dissertação.

O interesse de Neves e Melo pela música popular de tradição oral não está ligado diretamente à dimensão ideológica e nacionalista, nem ao medo da perda dos saberes e da cultura popular portuguesa: mas sim com a aceitação da realidade transformadora e global a que se assiste nos finais do século XIX. O seu trabalho como diplomata e as suas estadias no estrangeiro provavelmente influenciaram esta perceção observando ainda em muitos registos do património imaterial português uma forma de regressar ao passado. Neves e Melo na sua «Advertencia» afirma o seguinte:

"Aquelles que identificaram outr'ora a sua existencia ao viver tranquillo e formoso das aldeias, de certo comprehenderão o sentimento com que se recordam taes evocações do passado; para esses deve ter este cancionero, alem do insignificante merito da compilação, o merecimento mais verdadeiro da saudade".<sup>51</sup>

---

<sup>48</sup> Castelo-Branco, S. E., Toscano, M. M. (1988). "In Search of a Lost World": An Overview of Documentation and Research on the Traditional Music of Portugal. *Yearbook for Traditional Music*, (20), pp. 158-192.

<sup>49</sup> A University of Michigan comprou a biblioteca pessoal de Kurt Schindler após a sua morte.

<sup>50</sup> A capa desta fonte com o selo de Kurt Schindler aparece recolhida nos anexos desta dissertação.

<sup>51</sup> Neves e Melo, A. A. das (1872). *Musicas e canções populares colligidas da tradição* (p. II). Lisboa: Imprensa Nacional.

No âmbito da etnografia portuguesa, um dos investigadores mais relevantes das últimas décadas do século XIX e primeira metade do século XX foi José Leite de Vasconcelos (1858-1941). Autoridade científica em Portugal, apesar de estudar Medicina em Porto, foi um intelectual multifacetado que orientou a sua carreira profissional ao campo da etnografia e antropologia, filologia e onomástica, história e arqueologia. Ocupou o cargo de conservador e professor de numismática da Biblioteca de Lisboa, sendo nomeado posteriormente catedrático de filologia portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. O interesse de Leite de Vasconcelos pela situação da cultura popular portuguesa não tem muito a ver com o de Teófilo Braga. Profundamente influenciado pela sua infância num contexto rural, tinha receio do desaparecimento dos saberes populares e da herança cultural tradicional portuguesa. Carlos Fabião fornece uma panorâmica dessas preocupações:

"Terá sido o vivo contraste observado entre a sua aldeia do interior beirão e o cosmopolitismo e urbanidade portuense que o alertou para a urgência de um registo de tradições populares, observadas com curiosidade na sua infância e juventude, que sentia estarem em processo de rápido desaparecimento, literalmente em vias de extinção, pela crescente divulgação de uma cultura literária, técnica e artística de matriz europeia".<sup>52</sup>

José Leite de Vasconcelos foi o criador de publicações periódicas destinadas ao estudo da cultura popular portuguesa como a *Revista Lusitana* e *O Arqueólogo Português*, revista dependente do Museu Etnográfico Português no qual também participou como fundador. Leite de Vasconcelos para além de ter sido um importante indagador do património material e imaterial português, realizou também um trabalho importante na produção de plataformas dedicadas à transmissão de conhecimentos sobre a etnografia portuguesa. Por outro lado, o seu corpus literário e poético foi considerado de baixa qualidade pela crítica devido a carência de emoções e à posição dominante da dimensão métrica e formal.<sup>53</sup> Porém, dentro da sua extensa produção podemos destacar uma série de obras dedicadas ao estudo da literatura e da música popular portuguesa de tradição oral, algumas delas publicadas postumamente: *Tradições populares de Portugal* (1882), *Ensaio Etnográfico* (1891-1896, 1903, 1906 e 1910), *Etnografia Portuguesa* (1933), *Romanceiro Português* (1958), *Contos Populares e Lendas* (1964), *Cancioneiro popular português* (1975), etc.

O investigador que iremos tratar de seguida é o historiador, etnógrafo e escritor Jaime Lopes Dias (1890-1977). Este autor estudou direito na Universidade de Coimbra e posteriormente desenvolveu a

---

<sup>52</sup> Fabião, C. (2008). José Leite de Vasconcelos (1858-1941): um *archeólogo* português. *O Arqueólogo Português*, IV(26), pp. 99-100.

<sup>53</sup> Delgado Corral, C. (1999). Leite de Vasconcelos, a Real Academia Galega e a poesía galega. *Anuario brigantino*, (22), pp. 511-513.

sua carreira profissional como funcionário no âmbito da justiça e da administração pública, participando também no mundo da política. Nesta dimensão laboral, Lopes Dias foi notário e administrados em Idanha-a-Nova (distrito de Castelo Branco), secretário geral do Governo Civil de Castelo Branco, adjunto do diretor geral da Administração Política e Civil do Ministério do Interior, e finalmente diretor dos serviços centrais e culturais da Câmara Municipal de Lisboa.<sup>54</sup> Finalmente, nos últimos anos da sua vida obteve o reconhecimento do seu trabalho tendo sido nomeado académico da Academia de Ciências de Lisboa.<sup>55</sup>

Apesar de todo o seu labor dedicado ao sector da administração, Jaime Lopes Dias é lembrado pelas suas investigações etnográficas sobre a região de Beira. Foi um pesquisador prolífico dedicado principalmente ao estudo da cultura popular portuguesa em todas as suas vertentes. Dentro do seu corpus literário podemos destacar as seguintes obras dedicadas ao folclore, algumas delas publicadas postumamente: *Em defesa do "folk-lore" nacional: discurso de apresentação do Orfeão de Castelo Branco* (1930); *Da vida e saber do povo: recolha e estudo: necessidade de uma organização em Portugal* (1956); *Instituto de etnografia: necessidade da sua criação* (1958); *Contos e lendas da Beira* (2002); *Crenças e superstições da Beira* (2002); *Tradições e costumes da Beira* (2003).

A sua obra mais relevante é *Etnografia da Beira* (1962), uma referência imprescindível na etnografia portuguesa. É composta por um conjunto de onze volumes ligados ao estudo da cultura e dos saberes populares da região de Beira, nos quais também aparecem muitas recolhas de música popular portuguesa de tradição oral. Os seus títulos são os seguintes: *Etnografia da Beira: lendas, costumes, crenças e superstições* (vol. 1); *Etnografia da Beira: o que a nossa gente canta* (vol. 2); *Etnografia da Beira: contos e lendas, costumes, tradições, crenças e superstições, vária* (vol. 3); *Etnografia da Beira: o que a nossa gente canta: seguido de antologia do cancioneiro musical da Beira Baixa* (vol. 4); *Etnografia da Beira: contos, lendas, romances, mitos e arrativas, costumes, teatro popular, vida agrícola e pastoril, indústrias rurais, tradições, crenças e superstições, vária* (vol. 5); *Etnografia da Beira: lendas, romances, mitos e narrativas, costumes, teatro popular, vida infantil, vida agrícola, indústrias rurais, crenças e superstições, linguagem* (vol. 6); *Etnografia da Beira: lendas contos, romances, costumes, indústrias regionais, tradições, crenças e superstições* (vol. 7); *Etnografia da Beira: a habitação, contos e lendas, costumes, indústrias, tradições, crenças e superstições, vária, cancioneiro* (vol. 8); *Etnografia da Beira: contos, lendas, mitos e narrativas, costumes, o traço, os penitentes, tradições, crenças e superstições, notas etnográficas e históricas* (vol. 9); *Etnografia da*

---

<sup>54</sup> Salvado, A. (2001). *Autores nascidos no distrito de Castelo Branco (Século XV a 1908)*. Aríon Publicações: Lisboa.

<sup>55</sup> Sítio web desta instituição: <http://www.acad-ciencias.pt>

*Beira: a alimentação, contos e narrativas, costumes, vida agrícola, crenças e superstições, cancioneiro, notas etnográficas e históricas* (vol. 10); *Etnografia da Beira: índice geral* (vol. 11).

Por último, nesta primeira geração é necessário ressaltar a figura do multifacetado António Arroio (1856-1934). Filho do músico basco José Francisco Arroyo (1818-1886), maestro e empresário responsável da gestão do Teatro de São João (Porto). Com este contexto pessoal, António Arroio teve uma esmerada educação geral e musical, o que contribui um forte interesse neste âmbito ao longo da sua carreira profissional.<sup>56</sup> Um dos seus irmãos, João Marcelino Arroio (1861-1930) -deputado, ministro e conselheiro do Reino- foi um compositor com sucesso nacional e internacional significativo. Efetivamente, abordar António Arroio e falar de uma personagem complexa e poliédrica na qual podemos encontrar três vertentes principais: a engenharia, a política, e a música e o ensino artístico.

António Arroio estudou engenharia na Academia Politécnica do Porto, trabalhou na construção de linhas ferroviárias e em 1881 se converteu em funcionário do Ministério das Obras Públicas. Em 1890 foi nomeado inspetor de Ensino Elementar Industrial e Comercial, penetrando assim no âmbito pedagógico das artes e dos ofícios. Finalmente, fez parte do Conselho Superior de Obras Públicas durante os seus últimos anos de vida. Desenvolveu uma faceta pedagógica como membro fundador da Liga de Educação Nacional, sociedade civil dedicada à promoção da educação da população portuguesa. Por último, também participou como deputado pelo Partido Regenerador nas cortes durante a última década do século XIX.

Apesar de orientar a sua vida laboral a o âmbito administrativo, exerceu um intenso trabalho escrevendo para diferentes publicações periódicas portuguesas, colaborando com plataformas dedicadas ao estudo da cultura e música portuguesas como *Arte Musical*, *Atlântida*, *Serões*, etc. A consideração sobre a suas aptidões e capacidades artísticas foram tal que passou a fazer parte da Comissão Portuguesa na Exposição Universal de Paris no ano 1900. Autores como Teresa Cascudo afirmam que o seu pai, independentemente da sua origem espanhola, foi um dos propulsores do nacionalismo musical português, pelo que se torna interessante observar a posição que assumem os seus filhos.

António Arroio estaria certamente em consonância com os enfoques teóricos de Teófilo Braga, entendendo que a recuperação da música tradicional portuguesa poderia constituir um primeiro passo para a introdução das mudanças musicais importadas de Europa: ela serve para se situar como

---

<sup>56</sup> Suárez-Pajares, J. (1999-2002). Arroyo, José Francisco. Em E. Casares Rodicio (coord.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (vol. 1, pp. 761-762). [Madrid]: Sociedad General de Autores y Editores.

portugueses na modernidade.<sup>57</sup> Trata-se, com efeito, de uma perspetiva nacionalista baseada na valorização da tradição, mas também na sua manipulação a partir de ferramentas artísticas extranacionais. O seu prefácio na ao livro *Velhas canções e romances populares portugueses* (1913), compilação de Pedro Fernandes Thomas, é um bom ponto de partida para aprofundar na sua metodologia de trabalho e na sua ideia sobre o condicionamento da canção popular portuguesa de acordo com o seu contexto espacial e geográfico.<sup>58</sup>

## **1.2. O começo das inquietações etnomusicológicas no século XX**

Nos investigadores que faziam parte do primeiro período podíamos perceber a existência de um interesse para além do mundo musical, de uma curiosidade na dimensão etnológica portuguesa. Praticamente não encontramos uma especialização no âmbito musical: privilegiando-se a visão da cultura portuguesa como um todo. Uma breve análise produção académica destes autores prova e demonstra esta afirmação. Contudo, decorrida esta primeira fase pioneira, torna-se necessário examinar a geração de etnomusicólogos que surgem nos começos do século XX. O aumento da investigação etnomusicológica em Portugal durante este período, sobretudo a partir de 1920, deve-se a algumas das autoridades que iremos apresentar de seguida.

O contexto sociocultural no que estes autores estiveram imersos, assim como a formação musical e académica da qual alguns deles desfrutaram, geraram um conjunto de novas abordagens e dinâmicas de trabalho sobre a cultura e a música popular portuguesa de tradição oral. Neste momento, a análise da cultura popular portuguesa não recai apenas em académicos e eruditos locais. É interessante o aparecimento de estrangeiros dedicados ao estudo da música portuguesa, entre os quais podemos encontrar o próprio Kurt Schindler. Novamente, os nomes a partir dos quais está estruturado este ponto foram extraídos da informação que fornecem S. Castelo-Branco e M. Toscano e dispostos em ordem cronológica.<sup>59</sup>

---

<sup>57</sup> Cascudo, T. (2005). Wagnerismo y nacionalismo musical en Portugal: la influencia del musicógrafo de origen español António Arroyo. *Revista de Musicología*, 28(2), pp. 951-960.

<sup>58</sup> Castelo-Branco, S. E., Toscano, M. M. (1988). "In Search of a Lost World": An Overview of Documentation and Research on the Traditional Music of Portugal. *Yearbook for Traditional Music*, (20), pp. 158-192.

<sup>59</sup> Castelo-Branco, S. E., Toscano, M. M. (1988). "In Search of a Lost World": An Overview of Documentation and Research on the Traditional Music of Portugal. *Yearbook for Traditional Music*, (20), pp. 158-192.

Nesta segunda geração, o primeiro investigador que devemos aprofundar é Armando Leça (1891-1977), pseudônimo de Armando Lopes. Músico, compositor, professor de música e folklorista, podemos considerá-lo como o primeiro etnomusicólogo português de facto. Os seus métodos de trabalho deram um enorme salto qualitativo quando comparado com o grupo anterior. Ao longo da sua vida, gerou uma grande rede de informantes espalhados por todas as regiões portuguesas, integrando com sucesso as inovações e os avanços tecnológicos no seu trabalho de campo tal como tinha feito o seu contemporâneo Kurt Schindler durante as suas estadias em Portugal. S. Castelo-Branco e M. Toscano referem-se a isto do seguinte modo:

"As far as we know, with the exception of Kurt Schindler's recordings made in Trás-os-Montes in the late 1920s and early 1930s, it was only in the 1940s that recordings of TPM [Traditional Portuguese Music] were made by Armando Leça, sponsored by the Emissora Nacional (National Radio)".<sup>60</sup>

No ano 1939, o Estado Novo salazarista, através da Comissão Executiva dos Centenários, encomenda a Armando Leça a recolha das canções e das danças de carácter popular mais características de todas as regiões que compõem o estado português. Devido ao apoio institucional por trás do seu projeto musical, pôde contar com a colaboração da Emissora Nacional para a gravação do seu trabalho de campo. Porém, tal como no caso de Kurt Schindler, todo o material sonoro compilado não foi partilhado e disponibilizado, desaparecendo da memória do público no escoar das décadas. Autores como J. A. Sardinha, personagem importante na recuperação deste conjunto de discos, consideram que o levantamento musical de Armando Leça é o primeiro de natureza etnomusicológica realizado em Portugal, a pesar da iniciativa efetuada por Kurt Schindler alguns anos antes. A este respeito, fornece as seguintes razões, as quais, na minha opinião, são insuficientes e muito questionáveis:

"Muito embora Kurt Schindler tenha efectuado, entre 1932 e 1933, algumas gravações no nosso País, não podemos considerá-las como um verdadeiro levantamento etnomusical, dada a limitada área territorial abrangida (apenas a região de Miranda do Douro) e a escassez de exemplares musicais gravados, que se encontram aliás bem longe do alcance dos estudiosos nacionais, depositados na Casa Hispânica da Universidade de Columbia, E. U. A".<sup>61</sup>

O seu interesse pela música popular está condicionado pela sua perceção e idealização enquanto elemento renovador da música portuguesa, considerando-a como a possível definição musical e étnica

---

<sup>60</sup> Castelo-Branco, S. E., Toscano, M. M. (1988). "In Search of a Lost World": An Overview of Documentation and Research on the Traditional Music of Portugal. *Yearbook for Traditional Music*, (20), pp. 161.

<sup>61</sup> Sardinha, J. A. (1992). Armando Leça e o primeiro levantamento Músico-Popular realizado em Portugal. *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova*, (6), p. 345.

de um suposto «ser português». Contudo, autoras como M. do Rosário Pestana questionam implicitamente contribuições como as de J. A. Sardinha ao aprofundar na relevância institucional ao que teve acesso Armando Leça, podendo divulgar as suas ideias e modelos teóricos na realidade musical portuguesa.<sup>62</sup> Tudo isto é resultado da sua colaboração com a Administração no momento de desenhar um panorama musical adequado e regionalmente controlado, o que provoca a criação de estereótipos musicais. Com base nesta influência social e política, assim como tendo em conta a sua participação em júris de diferentes festivais musicais, podemos deduzir a sua ascendência na seleção de repertório musical e nas práticas performativas daqueles agrupamentos populares de amadores desejosas de um apoio institucional. Por último, destacaremos dentro da sua produção dedicada ao âmbito da música popular portuguesa as seguintes obras: *Da música portuguesa* (1922), *Cancioneiro músico-popular: Relatório dos trabalhos de recolha para a organização duma discoteca de música popular portuguesa, pela brigada de técnicos chefiada por Armando Leça* (1940), *Danças regionais* (1942), *Música popular portuguesa* (1984).

Depois da personagem de Armando Leça, devemos fazer frente à figura do estrangeiro Rodney Alexander Gallop (1901-1948). Diplomata e etnógrafo inglês formado no King's College de Cambridge, compaginou a sua carreira profissional com os seus interesses etnomusicológicos nos países onde trabalhou: Portugal, México, Sérvia e Grécia. Entre 1931 e 1933, realizou uma longa estadia em Portugal, aprofundando na música popular portuguesa rural, mas também se aproximando às manifestações próprias dos contextos urbanos como o fado e a canção de Coimbra. Na sua produção etnomusicológica salientam as seguintes obras dedicadas à música portuguesa: *Portugal: A Book of Folk-ways* (1936),<sup>63</sup> *Oito canções regionais* (1936), e *Cantares do povo português* (1937).

Sua viagem por Portugal foi muito completa, incluindo a região de Trás-os-Montes que tão importante é nesta dissertação. Além disso, Rodney Gallop também fez trabalho de campo noutras regiões portuguesas como Alentejo, Beira Alta, Beira Baixa, Estremadura, Minho e Ribatejo.<sup>64</sup> A sua pesquisa sobre a cultura popular portuguesa foi mais longe da música tradicional e das transcrições, alargando-a ainda à recolha de contos e provérbios, assim como às questões rituais relativas às superstições e crenças populares. Ao contrário de outros investigadores dos que falaremos a seguir, a sua ferramenta fundamental de trabalho no momento de refletir criticamente sobre a música popular portuguesa foram as transcrições musicais. S. Castelo-Branco menciona uma questão muito interessante ligada

---

<sup>62</sup> Pestana, M. do Rosário (2010). "Leça, Armando". Em S. Castelo-Branco (dir.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX* (Vol. 2, pp. 688-691). [Lisboa]: Temas e Debates: Círculo de Leitores.

<sup>63</sup> Gallop, R., Gallop, M. (1936). *Portugal: a book of folk-ways*. Cambridge: Cambridge University Press.

<sup>64</sup> Castelo-Branco, S. E. (2010). "Gallop, Rodney". Em S. Castelo-Branco (dir.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX* (Vol. 2, pp. 559-560). [Lisboa]: Temas e Debates: Círculo de Leitores.



diretamente ao objetivo principal desta dissertação, fazendo referência à preocupação de Rodney Gallop por contextualizar corretamente as práticas e o repertório musical que recolhia no seu trabalho de campo:

"Aplicando uma perspectiva comparativa, procurou contextualizar as suas observações nos planos históricos (origem medieval de alguns géneros e estilos musicais; sobrevivência de traços tidos por arcaicos) e geográficos (difusão de géneros, repertórios e elementos estilísticos através da Europa influência espanhola na raia)".<sup>65</sup>

Rodney Gallop não se deteve apenas na recolha de música popular portuguesa: também teorizou acerca dos processos extramusicais ao redor dela. Propôs, neste sentido, três medidas importantes para a conservação da música popular: numa primeira fase a transcrição de melodias, posteriormente a formação de agrupamentos populares para a prática performativa, e por último a gravação fonográfica dos informadores locais realmente conhecedores da tradição. No seu parecer, as massas populares não tinham uma capacidade criativa: não eram mais que reproduzoras daquilo que observavam nas altas esferas. Por isso, considerava necessário levar a cabo algum tipo de proteção sobre o património imaterial que possuíam.<sup>66</sup>

Por outro lado, Rodney Gallop também esteve interessado pela análise de outras manifestações culturais e musicais da Península Ibérica. O povo basco foi o seu objeto de estudo, lugar onde passou a infância, dando origem à publicação da seguinte fonte: *A Book of the Basques* (1930). Este livro é um verdadeiro tratado em língua inglesa sobre a história e o idioma do País Basco. Nele aprofundou no com grande detalhe as características identitárias e mesmo "raciais" através das quais procuraram diferenciar-se das invasões culturais doutros povos. Evidentemente, nesta obra o autor aborda aspetos ligados ao folclore, à música e à dança popular.

Por outro lado, Fernando Lopes Graça (1906-1994), apesar de ser um dos compositores portugueses mais influentes e relevantes do século XX, também desenvolveu um importante trabalho como musicólogo e escritor. Formado musicalmente no Conservatório Nacional de Lisboa, teve como professores a grandes vultos musicais como Luís de Freitas Branco (1890-1955) no âmbito das ciências musicais e a José Viana da Motta (1868-1948) na dimensão pianística. A nível pessoal, o facto de fazer

---

<sup>65</sup> Castelo-Branco, S. E. (2010). "Gallop, Rodney". Em S. Castelo-Branco (dir.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX* (Vol. 2, p. 559). [Lisboa]: Temas e Debates: Círculo de Leitores.

<sup>66</sup> Castelo-Branco, S. E. (2010). "Gallop, Rodney". Em S. Castelo-Branco (dir.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX* (Vol. 2, pp. 559-560). [Lisboa]: Temas e Debates: Círculo de Leitores.

parte de movimentos antislazaristas desembocou na sua detenção e autoexílio a França. Toda esta atividade política causou-lhe problemas no momento de concorrer a bolsas de estudo ou a um cargo público ligadas à música e dependentes da administração, sendo também proibida a reprodução e a programação musical das suas obras às orquestras nacionais. Autor de composições de grande conteúdo político, inseriu-se dentro das tendências musicais neoclássicas, fazendo parte das novas fases da experimentação musical.<sup>67</sup>

O interesse de Lopes-Graça na música popular portuguesa está ligado de maneira direta à sua aplicação em gêneros e espaços musicais associados à «alta cultura». No âmbito da sua atividade de recolha de música popular portuguesa de tradição oral salientam as seguintes fontes: *A canção popular portuguesa* (1953),<sup>68</sup> *Romanceiro geral do povo português* (1964) com o escritor português e militante comunista Alves Redol (1911-1969), *Cancioneiro popular português* (1981) juntamente com o etnomusicólogo Michel Giacometti. Lopes-Graça considera que vincular a criação artística ao seu contexto espacial e nacional é um primeiro passo obrigatório se o objetivo de artista é conseguir uma pretensa universalização da mesma. Neste sentido, o nacionalismo musical é novamente a corrente estética que impulsionou a curiosidade pela música popular «nacional» como meio para a sua concretização. Autores como J. C. Picoto e T. Cascudo sintetizam os processos de Lopes-Graça do seguinte modo:

"He turned towards an 'essential nationalism'. characterized by the treatment of folk material and by the assimilation of its harmonic, melodic and rhythmic elements into some of his own compositions (...), in which references to folksongs are combined with the use of expanded harmony and percussive rhythms alternating with linear polyrhythms. This new tendency reflects the influence of Bartók, Falla and Koechlin".<sup>69</sup>

Porém, a particularidade do trabalho etnomusicológico de Lopes-Graça vai um passo mais além do resto do grupo de investigadores desta segunda geração. Lopes-Graça não se limita a fornecer compilações de material musical popular português; paralelamente edita e publica obras dedicadas ao aprofundamento na música portuguesa e nos processos que se desenvolvem ao redor dela. Lopes-Graça não se detém na recolha e na transferência de música popular em contextos artísticos mais

---

<sup>67</sup> Pérez Borrajo, A. (2018). *El Integralismo Lusitano en la historiografía musical portuguesa (1910-1933): Luís de Freitas Branco y su interés en la música antigua*. (Trabajo de Fin de Máster. Universidad de Salamanca, España).

<sup>68</sup> A peça no. 28 deste cancionero -página 84- concorda em música e texto com a peça no. 976 do cancionero *Folk music and poetry of Spain and Portugal* de Kurt Schindler. Os títulos também são muito semelhantes: "Mineta" no primeiro caso perante "Levántate, Mineta" na segunda obra. Contudo, Lopes-Graça não menciona a Schindler como referência ou como fonte consultada, a qual aparece recolhida no anexo no. 2 desta dissertação.

<sup>69</sup> Picoto, J. C., Cascudo, T. (2002). Graça, Fernando Lopes. En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. 10, pp. 243-245). London: MacMillan Publishers.

«cultos», este autor aborda sem complexos a análise metodológica e conceptual de termos como folclorismo ou folclorização,<sup>70</sup> evidenciando quase pela primeira vez uma reflexão crítica em torno desta dimensão.

Neste sentido, seus escritos musicológicos e etnomusicológicos foram orientados no sentido de retratar a realidade musical portuguesa, examinando a sua situação histórica e contemporânea, a figura do artista e do criador como indivíduo com capacidade de ação, e defendendo as suas próprias propostas estéticas. Da mesma forma que na sua faceta pessoal e política, o corpus literário de Lopes-Graça navega sempre através da polémica, longe de se amedrontar no momento de discutir musical e dialeticamente com autoridades como Ruy Coelho (1889-1986) e o seu próprio maestro Luís de Freitas Branco. Finalmente, dentro deste bloco poderíamos citar as seguintes obras: *A caça aos coelhos* (1931), *Reflexões sobre a música* (1941), *Música e músicos modernos* (1943), *A música portuguesa e os seus problemas* (1944), *Nossa companheira música* (1964), *Páginas escolhidas de crítica e estética musical* (1966), *Disto e daquilo* (1973), *Um artista intervém: cartas com alguma moral* (1974), *Escritos musicológicos* (1977), etc.

Nesta segunda geração de etnógrafos e etnomusicólogos portugueses também devemos incluir à antropóloga Margot Dias (1908-2001). De origem alemã e com uma educação musical e pianística, desenvolveu um intenso trabalho etnográfico junto ao seu marido, o antropólogo português Jorge Dias (1907-1973). Ambos orientaram os seus esforços ao estudo de culturas em perigo de desaparecerem, fugindo do protagonismo dos contextos espaciais ocidentais. Porém, em Portugal também levaram a cabo investigações etnográficas nas aldeias de Vilarinho da Furna (distrito de Braga) e Rio de Onor (distrito de Bragança), freguesia raiana portuguesa atravessada pela fronteira entre Portugal e Castilla, cenário geográfico localizado dentro do nosso contexto transfronteiriço. Nestas duas iniciativas, Margot Dias escreveu capítulos dedicados a análise da música popular, da dança e dos instrumentos musicais.<sup>71</sup>

Tal vez este caso seja o mais particular de todos, já que o seu objeto de estudo ultrapassou os limites peninsulares de Portugal, dedicando-se à observação das minorias étnicas das colónias portuguesas de além-mar como Angola e Moçambique. Realmente, este par de investigadores presenciaram a extinção de uma realidade cultural e de um modo de vida resultado das políticas coloniais do Estado Novo. A dinâmica de trabalho colaborativo relegou à autora a uma posição secundária, um passo atrás

---

<sup>70</sup> Weffort, A. Branco (2006). *A Canção Popular Portuguesa em F. Lopes-Graça*. Lisboa: Caminho.

<sup>71</sup> Castelo-Branco, S. E., Toscano, M. M. (1988). "In Search of a Lost World": An Overview of Documentation and Research on the Traditional Music of Portugal. *Yearbook for Traditional Music*, (20), pp. 158-192.

do seu marido, uma situação habitual e totalmente normalizada se tivermos em conta os modelos de género em vigor durante este período. Esta questão de género não foi alheia à repartição e divisão das áreas de estudo entre os membros da equipa. Margot Dias foi, portanto, responsável da análise do âmbito artesanal, artístico e musical, o que justifica a sua inclusão nesta dissertação. Ela também abordou os temas ligados ao parentesco e aos rituais de iniciação.<sup>72</sup>

Grande parte do mérito e das inovações que suscitou a sua investigação deve-se à determinação de gravar todo o seu trabalho de campo, percebendo o seu valor como ferramenta complementar à reflexão crítica posterior. Mesmo assim, apesar da relativa originalidade da sua proposta, teve que lidar com a oposição de Jorge Dias devido à otimização dos seus recursos.<sup>73</sup> O resultado final não consiste numa gravação profissional ou num documentário: o seu objetivo foi a recolha audiovisual de informação etnográfica. Fruto do seu trabalho foram publicados os quatro volumes de *Os Mancondes de Moçambique* (1964), os quais tiveram o título de: "Aspectos Históricos e Económicos" (vol. I); "Cultura Material" (vol. II), "Vida Social e Ritual" (vol. III), "Sabedoria, Língua, Literatura e Jogos" (vol. IV).

Para concluir adequadamente esta segunda geração de investigadores deveremos ainda mencionar a Michel Giacometti (1929-1990). Etnógrafo e etnomusicólogo francês, nascido em Córsega, mudou-se para Portugal no final da década dos anos cinquenta, profundamente interessado pela música popular portuguesa de tradição oral. No entanto, antes da sua chegada à Península Ibérica já tinha feito tentativas de projetos etnomusicológicos, como pode ser o caso da *Mission Méditerranée 56* (1956), a qual foi abortada abruptamente devido à grande dimensão dos objetivos da investigação: Giacometti quis recolher material tradicional de todas as ilhas do Mediterrâneo.

A sua proposta metodológica de trabalho de campo baseou-se na assistência a todas as manifestações musicais inscritas dentro do calendário agrícola e cristão, apostando pela repetição sistemática das prospeções de campo nos mesmos espaços com a finalidade de poder realizar uma análise comparativa ao longo do tempo.<sup>74</sup> Como fruto de todo o seu labor com fontes orais podemos falar sobre as suas coleções discográficas, entre as quais destaca a *Antologia da Música Regional Portuguesa* (1960-1970). Porém, o seu interesse na música popular portuguesa pouco tinha a ver com o imaginário musical estereotipado e divulgado pelos meios de propaganda do Estado Novo, sendo parte da "Política do Espírito". A sua intenção, pelo contrário, era encontrar a verdadeira música tradicional

---

<sup>72</sup> Sanches, M. Ribeiro (2017). Margot Dias. Filmes Etnográficos. 1958-1961. *Análise Social*, (224), pp. 714-718.

<sup>73</sup> Sanches, M. Ribeiro (2017). Margot Dias. Filmes Etnográficos. 1958-1961. *Análise Social*, (224), pp. 714-718.

<sup>74</sup> VV.AA (2004). *Michel Giacometti: caminho para um museu*. Cascais: Câmara Municipal.

portuguesa posta em perigo devido às iminentes e profundas transformações sociais que atingiram a Portugal durante o século XX.<sup>75</sup>

Michel Giacometti apresentou um projeto de levantamento musical em Trás-os-Montes perante a Comissão de Etnomusicologia da Fundação Calouste Gulbekian, órgão criado em 1959 e constituído pelos especialistas Artur Santos, Jorge Dias e Fernando Lopes-Graça. Como a sua iniciativa foi rejeitada, em 1960 toma a decisão de fundar os Arquivos Sonoros Portugueses, incluindo a Lopes-Graça nesta atividade. O propósito de Giacometti era desenvolver um verdadeiro museu no qual os documentos sonoros e a música popular estivessem disponíveis para o pesquisador. Propõe, portanto, uma nova possibilidade: a criação de um museu-laboratório semelhante ao Musée de l'Homme parisiense no que conviva um espaço dedicado à investigação com outro dedicado à divulgação.<sup>76</sup>

Sua figura também é fundamental se refletimos sobre o seu papel na difusão da música popular portuguesa de tradição oral, quer seja com o seu programa "O Povo que Canta" na Rádio e Televisão de Portugal, ou com as suas intervenções radiofónicas na Emissora Nacional, em Radio France, etc. Seguindo os passos de Margot Dias, ele encontrou na gravação audiovisual uma ferramenta para salvaguardar o património imaterial e musical português. Juntamente com Lopes-Graça, regista com estes meios algo mais que música popular, podendo filmar o contexto no que ela é produzida, conseguindo uma visão panorâmica dos costumes e saberes populares portugueses.<sup>77</sup> Evoluem desde uma gravação fonográfica numa primeira fase até uma gravação audiovisual posterior. Neste contexto, poderíamos também salientar o seu interesse pela literatura popular.

Na sua carreira profissional como etnomusicólogo, o Plano Trabalho e Cultura foi o projeto de levantamento de música popular mais importante em que trabalhou. O seu objetivo foi muito vasto e extenso, ultrapassando o âmbito das manifestações culturais e musicais populares e aprofundando em questões sociais, agrícolas e sanitárias. A queda do Estado Novo aumentou o seu prestígio como investigador e lhe permitiu ativar esta iniciativa em 1975. Para levar isto a efeito, estipularam a criação de equipas de quatro membros posicionados geograficamente em locais específicos ao longo de três meses.<sup>78</sup> Graças ao treinamento prévio com as ferramentas de gravação e à formação dos voluntários

---

<sup>75</sup> Magalhães, M. Gonçalves (2015). Michel Giacometti: a voz pelos caminhos da tradição. *Plural Pluriel - revue des cultures de langue portugaise*, (12).

<sup>76</sup> VV.AA (2004). *Michel Giacometti: caminho para um museu*. Cascais: Câmara Municipal.

<sup>77</sup> Magalhães, M. Gonçalves (2015). Michel Giacometti: a voz pelos caminhos da tradição. *Plural Pluriel - revue des cultures de langue portugaise*, (12).

<sup>78</sup> Branco, J. Freitas (2010). "Giacometti, Michel". Em S. Castelo-Branco (dir.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX* (Vol. 2, pp. 564-566). [Lisboa]: Temas e Debates: Círculo de Leitores.

em aspetos relativos ao trabalho de campo, Michel Giacometti obteve uma enorme quantidade de informação e uma grande rede de informantes com a que trabalhar.

O trabalho de campo e a atividade etnomusicológica de Michel Giacometti é posterior à de Kurt Schindler. Contudo, a sua presença neste bloco temático se encontra legitimada pela relevância dos seus próprios méritos, assim como pela influência que o *Folk music and poetry of Spain and Portugal* teve na sua obra. Ele mesmo, no seu *Cancioneiro popular português* (1981) editado e publicado com Lopes-Graça, identifica e cita as peças musicais populares recolhidas previamente pelo nosso protagonista, dando visibilidade e dignificando o seu trabalho.<sup>79</sup> Esta obra é a sua única contribuição etnomusicológica escrita: todos os seus esforços concentraram-se no âmbito discográfico. Por outro lado, autores como A. Branco Weffort também fazem referência a esta ligação simbólica com Kurt Schindler:

"Michel Giacometti chega a Portugal no ano de 1959, trazendo na bagagem um livro de Kurt Schindler (*Music and Poetry of Spain and Portugal*, editado em 1941), com recolhas realizadas em Trás-os-Montes. À época, o interior transmontano, assim como a generalidade das localidades afastadas dos principais centros urbanos, era considerado lugar remoto, ao qual não chegava ainda a rádio".<sup>80</sup>

Para concluir este capítulo, considero que a ausência de Kurt Schindler no trabalho citado de S. Castelo-Branco e M. Toscano revela a pertinência desta investigação em Portugal, Contemporâneo de Armando Leça, o trabalho de Kurt Schindler não tem sido incluído com o resto das figuras mais relevantes dentro do âmbito etnográfico e etnomusicólogo português, entre as quais se encontram outros estrangeiros como Rodney Gallop ou Michel Giacometti. Esta questão denuncia claramente uma lacuna e um certo desinteresse pela figura de Schindler que com este estudo pretendemos ajudar a colmatar.

---

<sup>79</sup> As peças no. 4, no. 39 e no. 86 deste cancionário concordam em música e texto com as peças no. 979, no. 980 e no. 967 do cancionário *Folk music and poetry of Spain and Portugal* de Kurt Schindler. Os títulos são muito semelhantes: "Ó, ó, menino, ó" (no.4) concorda com "O, menino" (no. 979); "Meus irmãos, cuidai na morte" (no. 39) concorda com "Meus irmãos, cuidai na morte" (no. 980); "Oh que bem baila la moura" (no. 86) concorda com "O que bem baila la moura" (no. 967). Estas três canções aparecem recolhidas nos anexos no. 3, no. 4, e no. 5.

<sup>80</sup> Weffort, A. Branco (2019). Povo que Canta - A fixação documental das tradições musicais portuguesas, de Michel Giacometti a Tiago Pereira. Em M. L. Martins (ed.), I. Macedo (ed.), *Livro de atas do III Congresso Internacional sobre Culturas: Interfaces da Lusofonia* (p. 191). Braga: CECS.

## 2. KURT SCHINDLER: A CHEGADA DOS PRIMEIROS ESTRANGEIROS

### 2.1. Trajetória biográfica, mecenas e interesse no seu trabalho

Kurt Schindler (1882-1935) foi compositor, diretor, professor de música e pioneiro na recolha de música popular de tradição oral na Península Ibérica. Em Espanha o seu trabalho etnomusicológico causou um grande impacto em meados do século XX; porém, a sua contribuição passou muito mais despercebida em Portugal. A sua vida foi marcada por um enorme sofrimento pessoal e pela existência de uma grande controvérsia em torno a sua figura. Ele teve que passar pelo suicídio dos seus pais, pela perda da sua mulher e por ser um judeu numa Alemanha antissemita. O seu exílio voluntário nos Estados Unidos de América foi uma estratégia de sobrevivência que testou a sua capacidade de adaptação, antecipando-se décadas a outros compositores como Arnold Schönberg (1874-1951), Hans Eisler (1898-1962), ou Béla Bartók (1881-1945). Durante a ascensão e expansão do nazismo e do franquismo, foi acusado de homossexual numa tentativa de desacreditar a sua imagem pública.

De origem judaica, nasceu em Berlim em 1882, desenvolvendo os seus estudos musicais nas universidades de Berlim e de Munique entre 1899 e 1901.<sup>81</sup> A sua educação musical incluiu diferentes áreas como piano sob a direção de C. Ansorge<sup>82</sup> e F. Gernsheim;<sup>83</sup> musicologia com F. C. Stumpf<sup>84</sup> e M. Friedlaender;<sup>85</sup> e teoria musical e composição com L. Bussler,<sup>86</sup> O. Taubmann<sup>87</sup> e L. Thuille.<sup>88</sup> Em 1905, depois do falecimento dos seus pais, Kurt Schindler toma a decisão de concluir a sua fase formativa e de viajar para os Estados Unidos para prosseguir com a sua carreira musical. Nessa altura, Edwald Schindler (1891-1955), o seu irmão mais novo, era a única família que ele tinha. Dedicado ao mundo

---

<sup>81</sup> Katz, I. J. (2002). Schindler, Kurt. Em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. 22, pp. 510-511). London: MacMillan Publishers.

<sup>82</sup> Conrad Ansorge (1862-1930) foi um compositor e pianista alemão, reconhecido por ser um notável intérprete do repertório de Beethoven.

<sup>83</sup> Friedrich Gernsheim (1839-1916) foi um compositor, pianista e chefe de orquestra alemão.

<sup>84</sup> Friedrich Carl Stumpf (1848-1936) foi um eminente musicólogo alemão com uma extensa formação universitária: Filosofia e Teologia pela Würzburg University, e Filosofia e Ciências Naturais pela Göttingen University. Desenvolveu a sua carreira profissional como professor universitário em Alemanha, fundando em 1900 o Berlin Phonogrammarchiv juntamente com os seus discípulos Hornbostel e Sachs. Stumpf foi um dos pioneiros na musicologia comparada, *Vergleichende Musikwissenschaft*, precursora da disciplina moderna de etnomusicologia.

<sup>85</sup> Max Friedlaender (1852-1934) foi um barítono e musicólogo alemão. Trabalhou como docente de música na Berlin University, fazendo estágios como professor convidado em universidades americanas como Harvard University. Dedicou-se ao estudo em profundidade dos lieder e das canções populares alemãs de tradição oral.

<sup>86</sup> Ludwig Bussler (1838-1900) foi um teórico musical e chefe de orquestra alemão. Teve um grande sucesso no seu momento devido à abordagem prática das suas propostas e ideias teóricas, incluindo exemplos de compositores dos séculos XVIII e XIX nos seus trabalhos sobre harmonia, forma, contraponto, instrumentação, desenhos melódicos, etc.

<sup>87</sup> Otto Taubmann (1859-1929) foi um compositor e chefe de orquestra alemão.

<sup>88</sup> Ludwig Wilhelm Andrae Maria Thuille (1861-1907) foi um compositor austríaco. Como professor de teoria musical e composição teve alunos notáveis como Ernest Bloch, Walter Courvoisier, Walter Braunfels e Hermann Abendroth.

do cinema e do teatro, foi diretor de cena da Ópera de Düsseldorf até a ascensão do nazismo, começando o seu exílio na Checoslováquia e na Itália, conseguindo finalmente assentar nos Estados Unidos, muito graças à rede de influência de Kurt Schindler.

Porém, antes da sua partida da Alemanha, o nosso protagonista ainda desenvolveu vários trabalhos relevantes no seu país de origem. Kurt Schindler inicia profissionalmente no seu país de origem na temporada 1902-1903, encarregando-se da direção da orquestra musical do Teatro Real de Stuttgart. O facto de ocupar um posto de tal ordem e prestígio com apenas vinte e um anos transformou-o numa das jovens promessas musicais alemãs a tomar em consideração durante este período. Em 1903-1904, na seguinte temporada, Schindler abandona as suas ocupações em Stuttgart e começa a trabalhar como chefe da orquestra do Teatro de Würzburg, participando com Herman Zupe e Felix Mottl<sup>89</sup> na organização e direção do Festival de Música de Würzburg.<sup>90</sup>

Finalmente, antes da sua partida para os Estados Unidos em 1905, Kurt Schindler atingiu a sua máxima notoriedade musical em Alemanha ao exercer como assistente de Felix Mottl e de Richard Strauss<sup>91</sup> na Ópera de Berlin. No entanto, devido à dramática situação pessoal pela que estava a atravessar durante este período, bem como pelo seu desinteresse nas possibilidades musicais que Alemanha lhe oferecia, acaba por aceitar uma proposta para fazer parte da direção da Metropolitan Opera House de New York, espaço onde leva a cabo um importante trabalho como professor.<sup>92</sup> Definitivamente, com este currículo musical, ninguém pode ter dúvidas sobre as aptidões e competências musicais de Kurt Schindler.

Após a sua chegada aos Estados Unidos começa a trabalhar na Metropolitan Opera House, fundada em 1880 e ainda em funcionamento na atualidade, consagrada como um dos maiores e mais

---

<sup>89</sup> Felix Mottl (1856-1911) foi um compositor e chefe de orquestra austríaco. Educado musicalmente no Conservatório de Viena sob a direção de Anton Bruckner e Joseph Hellmesberger, foi um firme defensor e entusiasta do wagnerismo. Mottl assumiu a missão de introduzir repertório francês no circuito musical alemão: Berlioz, Chabrier, Grétry, etc. Chefe de orquestra de enorme prestígio, foi o Generalmusikdirektor da Ópera de Munique e o diretor da Akademie der Tonkunst. Ele também participou nos Festivais de Bayreuth, dirigindo a estreia de obras como *Tristan und Isolde*, *Tannhäuser*, *Parsifal* e *Lohengrin*.

<sup>90</sup> Katz, I. J. (1991). Kurt Schindler: La aventura individual y colectiva de un cancionero. Em K. Schindler (aut.), I. J. Katz (coord.), M. Manzano Alonso (coord.), *Música y poesía popular de España y Portugal* (pp. 11-43). Salamanca: Centro Cultural Tradicional, Diputación de Salamanca.

<sup>91</sup> Richard Strauss (1864-1949) foi um compositor e chefe de orquestra alemão, considerado como uma das grandes figuras musicais alemãs das primeiras décadas do século XX. Criador prolífico, destacou pelo seu trabalho em gêneros musicais como o poema sinfónico e a ópera. Possuidor de um estilo harmónico pessoal e transgressor, ele representa o fim do Romantismo alemão. Foi diretor da Ópera de Weimar, diretor da Ópera de Munique, e diretor da Orquestra Real de Prússia do Kaiser Wilhelm II de Alemanha. Dentro da sua produção musical destacam obras como: *Also sprach Zarathustra* (1896), *Salomé* (1905), *Elektra* (1909), *Der Rosenkavalier* (1910), *Ariadne auf Naxos* (1912), e *Eine Alpensinfonie* (1915).

<sup>92</sup> Katz, I. J. (1991). Kurt Schindler: La aventura individual y colectiva de un cancionero. Em K. Schindler (aut.), I. J. Katz (coord.), M. Manzano Alonso (coord.), *Música y poesía popular de España y Portugal* (pp. 11-43). Salamanca: Centro Cultural Tradicional, Diputación de Salamanca.



importantes centros internacionais dedicados a representação de música cénica. A sua participação numa instituição de tal ordem, pela que passaram chefes de orquestra como Gustav Mahler (1860-1911) ou Arturo Toscanini (1867-1957), foi graças a intercessão de Henrich Conried.<sup>93</sup> Aqui, ele colaborou como assistente de Alfred Hertz,<sup>94</sup> mas também desenvolveu tarefas relacionadas com o âmbito da docência.<sup>95</sup> Em 1909, poucos anos depois da sua chegada aos Estados Unidos, funda o Coro MacDowell composto por vozes femininas, o qual será transformado posteriormente na Schola Cantorum de New York. Esta seria dirigida por Kurt Schindler até 1926, altura em que teve que abandonar este cargo devido a problemas e discrepâncias com a equipa de gestão.<sup>96</sup>

Paralelamente, Kurt Schindler também desenvolveu entre 1912 e 1925 o labor de organista e de mestre de capela no Templo Emanu-El de Manhattan, centro fundado em 1845 e de grande importância dentro do movimento conhecido como Judaísmo reformista. Sem dúvida, este conjunto de informações sobre a sua atividade profissional nos Estados Unidos proporciona-nos dados muito interessantes sobre a sua figura. Schindler demonstra a suas capacidades técnicas e musicais adaptando-se a qualquer posto de trabalho, isto acrescido da instabilidade social e económica que sofreu durante estes anos (provavelmente uma das razões o que levou a frequentemente ter mais do que um emprego simultaneamente). Podemos até porventura conjecturar que os seus problemas pessoais -suicídio dos seus pais e morte prematura da sua mulher- o tenham levado a imersão mais plena nos âmbitos académico e musical.

Kurt Schindler também trabalhou para The Neighborhood Playhouse, espaço fundado em New York em 1915 pelas irmãs Alice Lewisohn (1883-1972) e Irene Lewisohn (1886-1944), amigas do nosso protagonista. Provenientes de uma das famílias judias mais ricas de New York, foram dois filantropas americanas que dedicaram as suas vidas a colaborar com projetos sociais a partir do aprofundamento no âmbito artístico e musical.<sup>97</sup> Uma questão que as liga a Kurt Schindler é, à parte do seu interesse

---

<sup>93</sup> Heinrich Conried (1855-1909) foi um ator austríaco, o qual desempenhou o cargo de General Manager of the Metropolitan Opera House entre 1903 e 1908, período no que Kurt Schindler começa a trabalhar para esta instituição.

<sup>94</sup> Alfred Hertz (1872) foi um chefe de orquestra de origem alemã naturalizado posteriormente como americano. Assim como Kurt Schindler, ele desenvolveu uma carreira profissional prévia em Alemanha nos Conservatórios de Halle, Altenburg e Barmen-Elberfeld. Depois de dirigir concertos em Londres, passou a ser o diretor da Ópera de Breslau (Polónia) até que em 1902 assume a tarefa de chefe de orquestra de Metropolitan Opera House de New York na que permaneceu como responsável da ópera alemã até 1915. Finalmente, entre 1915 e 1930 desenvolveu o labor de dirigir à Orquestra Sinfónica de S. Francisco.

<sup>95</sup> Barrote, S. de Brito (2012). Passagens de Kurt Schindler por Portugal: Um estudo baseado nas quatro secções de fotografias (1929-1935). Em M. Olarte Martínez (coord.), *Fuentes documentales interdisciplinares para el estudio del Patrimonio y la Oralidad en España* (pp. 351-379). Baiona: Dos acordes.

<sup>96</sup> Olarte Martínez, M. M. (2009a). Apuntes de Sevilla a través de intrépidas jovencitas americanas de los años 30: Bienvenido Mr. Schindler. Em *Lo Andaluz Popular, Símbolo de lo Nacional* (pp. 95-110). Granada: Editorial de la Universidad de Granada.

<sup>97</sup> Sagarra Gamazo, A. (2017). Lower East Side Story: Irene Lewisohn y la Spanish Child Welfare Association. Em A. Sagarra (ed.), *Liberales, cultivadas y activas: redes culturales, lazos de amistad* (pp. 57-104). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

pela cultura popular ibérica, o facto de dar valor ao folclore como uma importante ferramenta criativa. De acordo com a autora Matilde Olarte: "Su finalidad era naturalizarse con las tradiciones populares de distintas culturas como fuente de inspiración para el arte dramático, con especial énfasis en las canciones y pantomimas que recrean los rituales universales de fertilización".<sup>98</sup>

A capacidade económica e situação financeira das duas irmãs permitiu-lhes percorrer o mundo, viajar até Espanha e até entrar em contato com Schindler. Em suma, conseguiram executar um conjunto de importantes inovações artísticas que as afastaram totalmente do circuito músico-dramático convencional. The Neighborhood Playhouse, após um primeiro período de funcionamento compreendido entre a sua fundação em 1915 e 1927, transformou-se na The Neighborhood Playhouse of School Of Teatre em 1928. Instituição ainda em funcionamento atualmente, tornou-se com o passar do tempo em um dos centros americanos mais relevantes dedicados à formação teatral.

O papel desempenhado por Kurt Schindler dentro desta instituição, para além da sua evidente relação pessoal com as irmãs Lewisohn, ainda não foi analisado em profundidade. Isto deve-se, em primeiro lugar, à ausência de fontes bibliográficas dedicadas ao estudo deste espaço artístico. Também devemos ter em conta a carência de produção académica orientada à observação da dimensão folclórica e musical desta instituição, seção na que seria pertinente colocar ao nosso protagonista. Por isso, na falta de conteúdos sobre este âmbito, é particularmente importante a informação que fornece Matilde Olarte depois do levantamento que ela fez sobre os materiais documentais que constituem os *Kurt and Edwald Schindler's Papers* do Lincoln Center de New York.<sup>99</sup> Neste biblioteca, ela constata e verifica a presença de uma grande parte das fontes primárias utilizadas pelas irmãs Lewisohn para a representação musical das suas obras teatrais, sendo do nosso interesse o fundo *Guide to the Neighborhood Playhouse Scores, 1919-1931 and undated* [cota T-VIM 2010-056] também descrito pela autora.<sup>100</sup> Composto por vinte pastas de partituras manuscritas, contém música impressa de dezanove

---

<sup>98</sup> Olarte Martínez, M. M. (2016). La música aplicada (o incidental) escrita por Kurt Schindler para teatros de Manhattan en las primeras décadas del siglo XX. Em S. de Andrés Bailón (ed.), *Estudios sobre la influencia de la canción popular en el proceso de creación de música incidental* (pp. 242). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

<sup>99</sup> Sítio web da New York Public Library dedicado aos materiais sobre Kurt Schindler: <http://archives.nypl.org/mus/20162>

<sup>100</sup> Olarte Martínez, M. M. (2016). La música aplicada (o incidental) escrita por Kurt Schindler para teatros de Manhattan en las primeras décadas del siglo XX. Em S. de Andrés Bailón (ed.), *Estudios sobre la influencia de la canción popular en el proceso de creación de música incidental* (pp. 237-280). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

obras musicais representadas na The Neighborhood Playhouse cuja autoria é atribuída a Ernest Bloch,<sup>101</sup> Louis Horst<sup>102</sup> e Kurt Schindler.

Por outro lado, Kurt Schindler também esteve presente no Roxy Theatre, instituição ativa entre 1927 e 1960 em Manhattan. Esta instituição, conhecida como a «Cathedral of the Motion Picture», foi um grande centro para a exibição das artes cênicas e performativas com capacidade para quase 6000 espectadores. Este teatro era conhecido por dispor de uma grande orquestra e coro permanentes, mesmo contava até com uma companhia de ballet própria. No Roxy Theatre, concebido e dirigido por Samuel Rothafael, Kurt Schindler trabalhou como compositor de música incidental e como primeiro maestro do seu coro musical. Ele mesmo tratou da seleção dos cantores com o beneplácito do diretor geral da instituição. Apesar de não ser mencionado na bibliografia sobre esta instituição, a correspondência epistolar fornecida por Matilde Olarte entre Kurt Schindler e Agnes M. Lynch -a sua secretária- demonstra a existência de uma relação contratual a partir do 1 de outubro de 1926.<sup>103</sup>

Finalmente, Kurt Schindler conseguiu um emprego como docente no Bennington College de Vermont, criando nesta instituição o Departamento de Música no qual trabalharia de forma esporádica devido às suas viagens internacionais e aos seus projetos de recolha de música popular tradição oral. Graças a este cargo, desfrutou de uma situação de relativa estabilidade económica durante um breve período de tempo devido à doença que o mataria pouco tempo depois. Porém, ele foi capaz de conciliar este trabalho com os seus estúdios anuais na Península Ibérica.

Além de tudo isso, independentemente das instituições que ele frequentou e com as que colaborou, todos os seus companheiros e biógrafos coincidem no interesse que Kurt Schindler mostrou pela música tradicional de diferentes regiões do mundo: espanhola, russa, portuguesa, americana. A partir da sua experiência de campo, aproveitou a sua presença preferencial em contextos próprios da música

---

<sup>101</sup> Ernest Bloch (1880-1959) foi um compositor suíço de origem judaica, posteriormente nacionalizado americano, com uma completa educação musical em centros como Genebra, Bruxelas, Munique ou Paris. Inicialmente centrou-se no negócio da família, pero permaneceu ligado à música compondo, dirigindo concertos e fornecendo palestras no Conservatório de Genebra. Porém, após o seu fracassado viagem como chefe de orquestra da companhia de dança de Maud Allan nos EEUU, conseguiu o cargo de professor de composição no David Mannes College on Music in New York. Ligado indiretamente com Kurt Schindler devido à sua dedicação exclusiva com a editorial G. Schirmer, chegou a ser diretor do Cleveland Institute of Music (1920-1924), e diretor do San Francisco Conservatory of Music (1925-1930). Finalmente, por causa da situação política prévia à Segunda Guerra Mundial e pelo crescente antissemitismo, decide estabelecer-se definitivamente nos EEUU e passar a ser catedrático da University of California at Berkeley.

<sup>102</sup> Louis Horst (1884-1964) foi compositor e pianista americano. De origem judaica, desenvolveu a sua carreira profissional como professor de coreografia na Neighborhood Playhouse School of Theatre. Após a morte de Kurt Schindler, ocupou o seu posto como docente no Bennington College de Vermont.

<sup>103</sup> Olarte Martínez, M. M. (2016). La música aplicada (o incidental) escrita por Kurt Schindler para teatros de Manhattan en las primeras décadas del siglo XX. Em S. de Andrés Bailón (ed.), *Estudios sobre la influencia de la canción popular en el proceso de creación de música incidental* (pp. 237-280). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

culta americana -auditórios, teatros, salas de concerto, salões privados, etc.- para introduzir material musical popular estrangeiro no circuito comercial. Autores como S. de Andrés Bailón examinam o tratamento desta música popular no momento de introduzi-la em novos espaços, afirmando que o nosso protagonista efetua simples harmonizações sobre o material preexistente: "(...) dedica una importante parte de su producción a la armonización de melodías folklóricas conforme a esas estructuras convencionales".<sup>104</sup>

Por conseguinte, o nosso protagonista assume um papel único e inimitável como divulgador de música popular de tradição oral da Península Ibérica nos Estados Unidos. Em relação a isto, podemos mencionar e destacar a investigação de A. M. Sánchez Sánchez sobre a estreia em 1929 e 1935 na Neighborhood Playhouse das irmãs Lewisohn de *La Mascaida*, obra ligada à celebração da mascarada própria do carnaval basco.<sup>105</sup> Apesar de ser associada ao compositor Louis Horst, a autora demonstra que as melodias que compõem esta peça musical são provenientes do trabalho de campo de Kurt Schindler em Espanha e do seu estudo e aprofundamento em outras fontes primárias como as do Padre Donostia.<sup>106</sup>

Finalmente, Kurt Schindler morre em 1935 em Vermont devido a um cancro fulminante: sofreu uma rápida deterioração. É muito graças às redes sociais nas que se insere e nas quais ele age que a sua figura e o seu trabalho perduram no tempo. Porém, após a sua morte, instalam-se algumas suspeitas sobre os seus contributos para o estudo da cultura popular numa Europa fascista: os regimes totalitários olham com receio para as eventuais reivindicações regionais e manifestações separatistas a partir de iniciativas como o estudo do folclore, quando não devidamente controladas e fiscalizadas. Kurt Schindler, judeu exiliado, apesar de ser respeitado pelas instituições durante a Segunda República Española (1931-1939), foi esquecido e desprezado pelo Franquismo.

---

<sup>104</sup> Andrés Bailón, S. de (2016). Kurt Schindler presenta a Claude Debussy. Elementos de música oriental y otras afinidades culturales de la Belle Epoque en Le Martyre de Saint Sebastien. Em S. de Andrés Bailón (ed.), *Estudios sobre la influencia de la canción popular en el proceso de creación de música incidental* (pp. 213-236). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

<sup>105</sup> Sánchez Sánchez, A. M. (2015). *Proyección internacional de la música tradicional española de la década de los años veinte. Del País Vasco a New York: La Mascaida*. (Trabajo de Fin de Grado. Universidad de Salamanca, España).

<sup>106</sup> José Gonzalo Zulaika - Aita Donostia (1886-1956) foi um compositor, organista e musicólogo vasco. Educado no seminário de Lecároz, desenvolveu um importante papel como folclorista, conferencista e professor. Desfrutou de uma grande liberdade, podendo viajar pela Europa e entrar em contacto com diversos movimentos estéticos e figuras como Maurice Ravel. Ligado ao nacionalismo basco devido à composição a partir de folclore vasco, exilou-se em França durante a Guerra Civil espanhola. Fez parte da Sociedade Internacional de Musicologia, da Sociedade Francesa de Musicologia, da Academia de la Lengua Vasca, da Academia de las Bellas Artes de San Fernando, e mesmo da The Hispanic Society of America de Archer M. Huntington. Entre 1944 e 1953 também trabalhou na seção de folclore do Instituto Español de Musicología (IEM) dirigido por Higinio Anglés.



Schindler, Kurt, Mr., portrait photograph (1916). Fonte: Library of Congress.

Kurt Schindler levou a cabo as suas investigações sobre música popular espanhola e portuguesa de tradição oral graças ao apoio de um grande número de instituições, públicas e privadas, nacionais e internacionais. Matilde Olarte fornece informação que demonstra a ligação de Schindler com instituições como a The Hispanic Society of America, para a qual trabalhou na recolha e compra de bibliografia musical, edições musicais e fotografias.<sup>107</sup> Também colaborou com o Departamento de Español da Columbia University composto por Federico de Onís, Ángel del Río<sup>108</sup> e Pilar de Madariaga,<sup>109</sup> com o Centro de Estudios Históricos,<sup>110</sup> e com o Museo Numantino e a Sociedad

<sup>107</sup> Olarte Martínez, M. M. (2009a). Apuntes de Sevilla a través de intrépidas jovencitas americanas de los años 30: Bienvenido Mr. Schindler. Em *Lo Andaluz Popular, Símbolo de lo Nacional* (pp. 95-110). Granada: Editorial de la Universidad de Granada.

<sup>108</sup> Ángel del Río (1901-1962), professor e escritor espanhol, foi catedrático de Lengua y Literatura Española na Columbia University. Fez parte da Casa de las Españas e do Hispanic Institute, substituindo na direção ao seu companheiro Federico de Onís após a sua morte.

<sup>109</sup> Pilar de Madariaga (1903-1995) foi uma das mulheres espanholas pioneiras no acesso ao ensino superior, cursando Ciencias Químicas na Universidad Central de Madrid. Completou a sua educação na Stanford University e na Columbia University graças à Junta para la Ampliación de Estudios. Nesta última entidade, colaborou com Kurt Schindler na organização de concertos de música espanhola. Professora e investigadora, mudou-se para os Estados Unidos durante a Guerra Civil Española, lecionando aulas de língua e literatura espanhola.

<sup>110</sup> O Centro de Estudios Históricos (1910-1939), fundado ao abrigo da Junta para la Ampliación de Estudios, foi uma instituição dedicada ao estudo da história e cultura espanhola numa tentativa de equiparar-se cientificamente com outras

Económica Numantina de Amigos del País, recomendado pelo seu amigo Blas de Taracena.<sup>111</sup> A colaboração com estas duas últimas instituições poderia explicar o seu extenso labor de recolha musical na província de Soria (aproximadamente 360 canções populares). No entanto, não está claro o trabalho específico que ele fez e executou para cada uma destas instituições, qual o material entregue a cada uma ou de que forma foi financiado. A desfragmentação do seu arquivo pessoal, bem como a ausência, desclassificação ou perda destas fontes documentais nos fundos custodiados pelas várias instituições referidas dificulta a identificação da sua relação laboral.

Um exemplo disso são os discos de alumínio que Kurt Schindler gravou durante os seus estágios na Península Ibérica juntamente com amigos e colaboradores como Federico de Onís e José A. Weissberger, personagens que aprofundaremos mais adiante. Estes materiais, indispensáveis para a publicação póstuma do seu cancionero *Folk music and Poetry of Spain and Portugal*, foram depositados na Casa de las Españas da Columbia University, supostamente constituindo o fundo "Archivos de Folklore Español". Contudo, atualmente desconhece-se o paradeiro dos discos e do arquivo; a Casa Hispánica foi transformada no Hispanic Institute da Columbia University, instituição orientada para estudos sobre América do Sul e à cultura hispânica em Europa e América.<sup>112</sup> Valerá a pena, no entanto, destacar a figura de Archer Milton Huntington, mecenas de Schindler (e de outros investigadores coetâneos como Ruth Mathilda Anderson).<sup>113</sup>

Archer Milton Huntington (1870-1955) foi o principal mecenas e defensor do trabalho etnomusicológico de Kurt Schindler na Península Ibérica. A figura do nosso protagonista não seria

---

iniciativas presentes em Europa. Impulsionada pelo Conde de Romanones (1863-1950), ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, e dirigido por Ramón Menéndez Pidal (1869-1968), esta instituição teve dez seções: "Arqueología y arte medieval español"; "Arte escultórico y pictórico de España en la Edad Media y el Renacimiento"; "Estudios semíticos"; "Estudios sobre la filosofía contemporánea"; "Fuentes para la historia de la filosofía árabe española"; "Instituciones sociales de la España musulmana"; "Instituciones sociales y políticas de León y Castilla"; "Los problemas del Derecho Civil en los principales países del siglo XIX"; "Metodología de la historia"; e "Orígenes de la lengua española". Paralelamente, em 1916 aparece a Sección de Folklore, composta pelo filólogo Tomás Navarro (1884-1979) e pelo folclorista Eduardo Martínez Torner (1888-1955). Esta unidade desenvolveu uma recopilação de música e letras do romanceiro espanhol, a edição de cancioneros musicais, e a realização de um estudo geral sobre a música popular espanhola. Finalmente, após a vitória dos sublevados em 1939, o CEH foi desmantelado e os seus fundos passaram a integrar o Centro Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).

<sup>111</sup> Blas de Taracena (1895-1951) foi um dos arqueólogos espanhóis mais importantes da primeira metade do século XX. Ele desempenhou vários cargos académicos e institucionais na sua carreira profissional, sendo diretor do Museo Numantino e do Museo Celtibérico. Também integrou a Comisión de Excavaciones de Numancia e, finalmente, em 1939 foi nomeado diretor do Museo Arqueológico Nacional.

<sup>112</sup> Olarte Martínez, M. M. (2010). Las anotaciones de campo de Kurt Schindler durante sus grabaciones en España. *Etno-Folk: revista galega de etnomusicología*, (16-17), pp. 35-74.

<sup>113</sup> Ruth Matilda Anderson (1893-1983) foi uma fotógrafa americana de ascendência escandinava. Estudou artes na Nebraska University e colaborou ativamente no estúdio fotográfico do seu pai. Posteriormente formou-se na Clarence White School of Photography de New York, sendo recomendada pelo próprio Clarence White para o cargo de fotógrafo de museu da The Hispanic Society of America. Supervisionada por Archer Huntington, levou a cabo um importante trabalho de campo em Espanha entre 1920 e 1930 traduzido numa grande coleção fotográfica, centrando-se em regiões como Galicia, Asturias, Castilla, León, Extremadura, etc. O seu interesse foi retratar o mundo rural, mas também o âmbito do artesanato e dos trajes típicos.

compreendida ou reconhecida sem a presença, o apoio económico e o interesse comum na cultura espanhola do seu patrono. Archer Huntington, fundador da The Hispanic Society of America, foi um intelectual, académico, colecionador de arte espanhol, e filantropo americano. Grande hispanista e conhecedor da língua espanhola, legou todo o seu património artístico à The Hispanic Society of America. Ele conseguiu criar uma complexa rede de agentes culturais -entre eles Kurt Schindler- os quais adquiriram, forneceram e produziram património artístico e musical de origem espanhola.

Archer M. Huntington era filho adotivo de Collis Potter Huntington (1821-1900), empresário americano de sucesso e fundador da companhia e rede ferroviária pioneira norte-americana Central Pacific Railroad Company. Completamente fascinado pelo mundo hispânico, e apesar de herdar uma das maiores fortunas do país, tomou a decisão de não orientar a sua carreira profissional ao mundo empresarial e dos negócios. Dedicou uma grande parte da sua vida a viajar, a aprofundar na dimensão académica e intelectual, e a realizar o seu sonho de criar The Hispanic Society of America. uma das maiores instituições americanas consagradas ao estudo e a difusão internacional da cultura hispana. Esta iniciativa foi desenvolvida ao abrigo da intensa atividade filantrópica realizada pela sua família. A importância da relação entre Archer M. Huntington e Kurt Schindler deve-se, além da encomenda da compra de fontes documentais e manuscritos musicais, ao financiamento dos seus estágios na Península Ibérica a partir dos quais efetuou a recolha sistemática de música popular de tradição oral traduzida e transferida ao público na sua grande obra póstuma.

O seu património artístico dedicado a Espanha era imenso, dispondo de uma grande coleção de escultura e de artes decorativas (cerâmicas e ourivesaria). Porém, os dois ramos mais importantes desta eram a dimensão pictórica e literária, chegando a ter quadros de artistas como Doménikos Theotokópoulos «El Greco» (1541-1614), José de Ribera (1591-1652), Francisco de Zurbarán (1598-1664), Diego Velázquez (1599-1660), Francisco de Goya (1746-1828), Mariano Fortuny (1838-1874), Joaquín Sorolla (1863-1923), etc. Por outro lado, na biblioteca pessoal de Archer Huntington havia mais de 15.000 volumes anteriores ao século XVIII, pouco menos de 300 incunábulos,<sup>114</sup> e primeiras edições de obras tão importantes como *La Celestina* (1499) ou *El Quijote* (1605).

Archer M. Huntington não foi apenas um colecionador ou um mecenas, desenvolveu conjuntamente uma importante atividade científica. Por exemplo, ele realizou uma edição crítica do *Poema de Mío*

---

<sup>114</sup> O conceito de incunábulo serve para designar aos livros publicados entre a invenção da imprensa moderna de Johannes Gutenberg (1400-1468) em 1453 e o início do século XVI.

*Cid*,<sup>115</sup> oferecendo por primeira uma versão em inglês à sociedade americana. O mesmo participou e impulsionou escavações arqueológicas em 1898 na cidade romana de Itálica (Sevilla), doando a maior parte dos objetos recuperados ao Museu Arqueológico Municipal, e entendendo que a criação do seu centro dedicado ao estudo da cultura hispânica não se poderia basear no espólio do património material presente em España.<sup>116</sup> Para além disto, convém ainda mencionar e adicionar a sua atividade literária bilingue em verso e prosa. Obteve diferentes prémios e galardões em España como o título de Doctor Honoris Causa pela Universidad de Madrid e a nomeação como académico honorário da Real Academia Española (RAE).<sup>117</sup>

The Hispanic Society of America nasceu em 1904 com a finalidade de criar um museu e uma biblioteca, serviços públicos e gratuitos, dedicados ao estudo e à difusão da cultura e da arte de Espanha, Portugal, Latinoamérica e Filipinas.<sup>118</sup> Atualmente, a entidade conserva uma enorme quantidade de pinturas, desenhos, gravados, manuscritos, volumes impressos, correspondência epistolar, escritos, etc. Para além da aquisição, difusão e exposição do património cultural hispano, esta instituição exerceu um intenso mecenato em colaboração com entidades espanholas como o Centro de Estudios Históricos. Archer M. Huntington ajudou economicamente aos estrangeiros que viajavam até España para se formarem e recolher material popular: Kurt Schindler é um exemplo. Contudo, também protegeu aos espanhóis que se deslocaram aos Estados Unidos para prosseguir com a sua educação académica, colaborando na criação da cátedra da Columbia University ocupada por Federico de Onís em 1916.

Por outro lado, é irrefutável que o financiamento e o interesse no trabalho etnomusicológico de Kurt Schindler estiveram relacionados com admiração europeia e americana pela cultura popular espanhola. Esta afirmação deve ser ligada ao conceito de exotismo, o qual foi um dos principais motores na criação artística durante o século XIX. Neste sentido, o caso da Península Ibérica é excepcional, já que nela são combinadas as influências ocidentais, americanas, africanas e orientais. Ainda que isolada, faz parte de Europa; também é a grande metrópole de América, a porta para África, e foi habitada durante séculos pelos muçulmanos. Todos estes resíduos culturais de diferentes proveniências e filtrados ao longo do tempo criam um substrato muito potente que constituiu a pretensa singularidade portuguesa e espanhola que os estrangeiros buscavam e perseguiram.

---

<sup>115</sup> Huntington, A. M. (ed.) (1897-1903). *Poem of the Cid, text reprinted from the unique manuscript at Madrid* (3 vols.). New York: G. P. Putnam's sons.

<sup>116</sup> Bendala Galán, M., Maier Allende, J., Alamo, C. del, Pérez, S. C., Prados Torreira, L. (2007). Archer M. Huntington y la Arqueología española. En J. Beltrán Fortes (coord.), B. Cacciotti (coord.), B. Palma (coord.), *Arqueología, coleccionismo y antigüedad: España e Italia en el siglo XIX* (pp. 65-82). Sevilla: Universidad de Sevilla.

<sup>117</sup> Esta informação se pode encontrar no sítio web da Real Academia Española: <https://www.rae.es/la-institucion/los-academicos/academicos-honorarios>

<sup>118</sup> Sítio web: <http://hispanicsociety.org/es/>



A procura de uma Espanha popular e autêntica sempre corre o risco de cair no estereótipo, questão semelhante ao que aconteceu no campo da música sinfónica e cénica. Kurt Schindler conseguiu evitar com sucesso as poderosas e sugestivas idealizações difundidas internacionalmente sobre a existência de um suposto «ser espanhol», flamenco e fora da lei, cujas qualidades comportamentais estavam pretensamente tipificadas e descritas. Nos finais do século XIX, o atraso de Espanha na hora de iniciar modificações e modernizar-se como o resto de Europa converte-a num destino atraente e estimulante aos olhos dos viajantes estrangeiros. É gerada a idealização de uma Espanha rural ainda imersa no romantismo, imagem que não tem nada a ver com a situação de protoindustrialização então existente. Definitivamente, durante este período é habitual encontrar no estrangeiro discursos e relatos que descrevem e uniformizam a realidade espanhola como: andaluza, histriónica, católica, tradicional, sedutora, etc.<sup>119</sup> Patrick Lenaghan resume a posição de Archer Huntington nesta discussão:

"Cuando Huntington hizo público su propósito de mostrar la esencia de España y sus gentes, estaba expresando su particular interpretación de diversos conceptos muy extendidos en esa época. En particular, lo que acaparó gran parte del debate intelectual y filosófico a lo largo del todo el siglo XIX fue la cuestión de cuál era la verdadera España y cuál, el carácter nacional (...). Para él, uno podía llegar a conocer mejor la verdadera España en sus rincones más apartados, donde afloraban sus virtudes".<sup>120</sup>

Neste momento, Espanha faz parte de uma pseudoindústria cultural quase adorniana: as manifestações culturais espanholas não deixam de ser um produto de consumo. Frente ao desejo de criar e encontrar inspiração para a produção objetos de consumo, Espanha é uma referência muito estimulante. Em relação a isto existe um conjunto de exemplos musicais que refletem e definem o fato de ser culturalmente espanhol.<sup>121</sup> Todos estes parâmetros comportamentais são impostos a partir do exterior e, conseqüentemente, são interiorizados firmemente pelo interior. A finais do século XIX e começos do século XX continua em vigor o canon musical dominado por países centro-europeus como Itália, Alemanha e França. Espanha, junto a outros estados como Portugal, participa numa segunda categoria da pirâmide, conformando o que conhecemos como nacionalismos musicais periféricos. Para aceder a um circuito musical global, todas elas devem aceitar os parâmetros idiossincráticos propostos pelas potências.

---

<sup>119</sup> Pérez Borrajo, A. (2017). *Análisis del fenómeno cultural y musical en la construcción de identidades nacionales: España, primera mitad del siglo XX*. (Trabajo de Fin de Grado. Universidad de Salamanca, España).

<sup>120</sup> Lenaghan, P. (2017). Un retrato de España: Huntington, Sorolla y Zuloaga en la Hispanic Society of America. En M. A. Codding (ed.), *Tesoros de la Hispanic Society of America. Visiones del mundo hispánico* (p. 63. Madrid: Museo Nacional del Prado).

<sup>121</sup> Entre outros, podemos apontar e mencionar *Capricho brillante sobre la Jota aragonesa* (1845) de M. I. Glinka, *Carmen* (1875) de G. Bizet, *Capricho español* (1887) de N. Rimski-Kórsakov, etc.

Poderíamos perceber que as manifestações culturais dos países periféricos europeus são originais e mesmo subversivas; porém, na minha opinião acontece precisamente o contrário. A submissão às normas estabelecidas unidireccionalmente reforça o que exerce o poder; a necessidade de aprovação e aceitação da periferia legitima o centro como autoridade. Martínez del Fresno reflete sobre a construção de identidades estatais a partir do exterior através do estabelecimento e imposição de padrões culturais rígidos: "Es la mirada eurocéntrica la que ha asignado ese papel periférico a ciertas manifestaciones artísticas o musicales, impuesta por quien necesita o desea constituirse como centro".<sup>122</sup> Esta questão afecta de forma direta a países como Espanha e Portugal, e a agentes culturais como Kurt Schindler, os quais resgatam, recuperam e constroem realidades culturais nacionais.

Autoras como María Jesús Pena trabalham em novas hipóteses para explicar o interesse na Península Ibérica, concretamente em Espanha, de mecenas americanos como as irmãs Lewisohn ou Archer M. Huntington, questão traduzida na promoção de recolhas musicais como as de Kurt Schindler. Esta investigadora afirma que o estudo da cultura popular espanhola poderia ser compreendido como um meio para saber mais sobre eles mesmo.<sup>123</sup> Por conseguinte, se o peso de Espanha foi tão proeminente nos Estados Unidos, país de recente criação cuja independência foi reconhecida definitivamente em 1783, é de supor que, pelo menos, a cultura espanhola também teve um forte impacto. No entanto, Espanha não foi a única potência europeia presente em América de Norte, outros países como França, Inglaterra e Holanda também participaram neste processo colonizador e imperialista.

Estes filantropos americanos perceberam a possibilidade de aumentar o grau de conhecimento sobre a sua própria identidade cultural a partir do estudo das manifestações culturais das comunidades originárias e precedentes à moderna sociedade norte-americana, além dos nativos americanos. Devemos entender que a presença espanhola na América do Norte se desenvolveu durante mais de três séculos até a sua retirada definitiva em 1821 na Florida. O Vice-reinado de Nueva España esteve em vigor entre 1535 e 1821, começando sob o reinado de Carlos I de Espanha e V do Sacro Império Romano Germânico (1500-1558) e finalizando durante o governo de Fernando VII de Espanha (1784-1833).<sup>124</sup> Esta entidade, dependente da Coroa Espanhola, abrangeu os seguintes territórios: Arizona, Califórnia, Colorado, Columbia Britânica (atualmente Canadá), Florida, Idaho, Kansas, Louisiana,

---

<sup>122</sup> Martínez del Fresno, B. (2011). Música e identidad nacional en la España de entreguerras: los conciertos populares del Círculo de Bellas Artes (1914-1924). *Revista Quintana*, (10), p. 30.

<sup>123</sup> Esta ideia foi desenvolvida pela Professora Doutora María Jesús Pena Castro (Universidad de Salamanca) na sua palestra intitulada "Patrimonios de ida y vuelta: Elsie Clews Parsons y la cultura popular en España y en el sudoeste estadounidense", apresentada no I Simposio "Patrimonios, Culturas y Tradiciones: Aproximaciones Críticas", celebrado em Salamanca o 15 de fevereiro e o 5 de abril de 2019.

<sup>124</sup> Crespo Solana, A. (2012). El virreinato de Nueva España y el comercio atlántico de la monarquía española en el reinado de Felipe V. *Librosdelacorte.es*, (4), pp. 120-125.

México, Montana, Nevada, Novo México, Oklahoma, Oregon, Texas, Utah, Washington, Wyoming, a Capitania Geral de Cuba (Cuba, Guadalupe, Porto Rico, República Dominicana, Trinidad e Tobago), a Capitania Geral de Filipinas (Filipinas, Ilhas Carolinas, Ilhas Marianas), e a Capitania Geral de Guatemala (Belize, Chiapas, Costa Rica, El Salvador, Guatemala, Honduras, Nicarágua).

## **2.2. Corpus etnomusicológico e musical**

O cancionero *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*, fonte primária primordial e essencial nesta dissertação, não é a única contribuição de Kurt Schindler à disciplina da etnomusicologia. O nosso autor também é responsável de um importante corpus dedicado ao estudo de outras musicais tradicionais no que sobressaem as seguintes fontes: *A Century of Russian Song from Glinka to Rachmaninoff*, *Songs of the Russian People*, *Sixty Russian Folk Songs for One Voice*, e *Bayou Ballads: Twelve Folk Songs from Louisiana*. A sua produção mostra uma destacável amplitude temática, demonstrando a sua curiosidade pela música popular, a flexibilidade para se adaptar a cenários muito diferentes, e a capacidade para trabalhar com línguas e culturas musicais tão diferentes.

Considero que os interesses musicais de Kurt Schindler estão intimamente ligados aos acontecimentos e às vicissitudes que pontuam a sua vida. Alguns deles encontram-se relacionados com a vontade e as inquietações do seu mecenas principal: Mr. Archer Milton Huntington, filantropo e fundador da Hispanic Society of America, uma das instituições que financiaram o trabalho de campo de Schindler em Espanha. Por outro lado, também podemos refletir sobre a conexão entre fatos e eventos da sua vida e o seu trabalho com música popular americana e russa: residiu nos Estados Unidos desde 1905 e casou em 1916 com a atriz Vera Androuchevitch,<sup>125</sup> nascida em Odessa, uma das cidades mais importantes do Império Russo a começos do século XX. Porém, ainda que as minhas hipóteses podem ser insuficientes per se, demonstram e evidenciam uma relação e desenvolvimento paralelo entre a atividade etnomusicológica de Kurt Schindler e o seu âmbito vital.

---

<sup>125</sup>Frontera Zunzunegui, M. E. (2010). El Archivo personal de Kurt Schindler: una propuesta de organización. *Etno-Folk: revista galega de etnomusicoloxía*, (16-17), pp. 15-34.

Uma das suas primeiras publicações é *A Century of Russian Song from Glinka to Rachmaninoff*.<sup>126</sup> Editada em 1911 por G. Schirmer em New York, o seu objetivo é fornecer material musical popular pretensamente russo à sociedade americana. Trata-se de uma compilação de cinquenta peças musicais que pertencem ao âmbito popular e à música operática composta por membros do denominado nacionalismo musical russo. Todas elas estão adaptadas e transcritas por Kurt Schindler para voz e piano, com os títulos e os textos traduzidos para inglês e para alemão. A redução e adaptação musical a esta combinação vocal e instrumental demonstra a preocupação com a difusão em espaços próprios para a música de câmara e do consumo doméstico. Algumas das peças exigem um grande domínio da técnica vocal e instrumental, pelo que o autor fornece indicações sobre a sua dificuldade no índice desta publicação.

Kurt Schindler escreve uma introdução na que expõe e defende a originalidade e o valor desta antologia: afirma que é a primeira deste tipo em ser publicada fora de Rússia e que amplia e fornece novo repertório musical russo à música ocidental. O propósito desta iniciativa é conseguir que o consumidor aprecie o resultado final, tal como ele desfrutou durante os anos de recolha e seleção musical. Apesar de dispor todas as peças de autor e ser presumivelmente editadas com anterioridade, do testemunho de Kurt Schindler pode deduzir-se a realização de um trabalho de campo. Por outro lado, ele deseja que esta ação favoreça o aparecimento de muitas outras, percebendo que nas conotações nacionais do folclore está a solução para compreender a música orquestral russa.

O autor, transformado num verdadeiro embaixador cultural, não se limita a escolher as canções mais belas e admiradas. Nas suas palavras: "I chose those songs that seemed to bring the most characteristic message to the world, that are the most direct expression of the Russian national character".<sup>127</sup> Nesta introdução Kurt Schindler exhibe o seu conhecimento sobre a música russa e os seus agentes. Justifica a eleição de obras e autores numa tentativa de divulgar a realidade musical russa precedente ao aparecimento da figura de Tchaikovsky e ignorada no mercado internacional. Definitivamente, o neste texto o autor manifesta os processos de auto-perceção sobre ele próprio e de auto-representação que desenvolve.

Kurt Schindler constrói esta coleção de canções russas a partir de fragmentos de obras muito conhecidas dentro da dimensão operística do nacionalismo musical russo. Ele inclui aos seguintes compositores: Mikhail Ivanovich Glinka (1804-1857), Alexander Sergeyevich Dargomyzhsky (1813-

---

<sup>126</sup> Schindler, K. (1911). *A Century of Russian Song from Glinka to Rachmaninoff*. New York: G. Schirmer.

<sup>127</sup> Schindler, K. (1911). *A Century of Russian Song from Glinka to Rachmaninoff* (p. VII). New York: G. Schirmer.

1869), Anton Grigoryevich Rubinstein (1829-1894), Alexander Porfiriyevich Borodin (1833-1887), César Antonovich Cui (1835-1918), Mily Alexeyevich Balakirev (1837-1910), Modest Petrovich Moussorgsky (1839-1881), Pyotr Illyich Tchaikovsky (1840-1893), Nikolai Andreyevich Rimsky-Korsakov (1844-1908), Anton Stepanovich Arensky (1861-1906), Alexander Konstantinovich Glazunov (1865-1936), e Sergei Vasilyevich Rachmaninoff (1873-1943). Em suma, de Glinka a Rachmaninoff.

A segunda publicação acima mencionada, *Songs of the Russian People*,<sup>128</sup> foi editada em 1915 pela Oliver Ditson Company em Boston. O conteúdo de esta fonte é constituído por um conjunto de quinze peças musicais cujos títulos foram traduzidos para inglês. Kurt Schindler fornece uma importante informação extramusical sobre cada uma das canções populares russas: compositor, arranjador, género musical, festividade ligada a ela, espaços geográficos onde foram recolhidas, etc. Nesta compilação figuram autores como: A. D. Kastálsky, Dmitri S. Bortniansky (1751-1825), Vanka Kaïna y V. N. Garteveld, S. W. Pantchenko, N. A. Rimsky-Korsakoff (1844-1908), W. Zolotárieff, P. I. Tchaïkovsky (1840-1893), M. P. Moussorgsky (1839-1881), M. S. Slonoff, e o próprio K. Schindler como arranjador. O nosso protagonista também indica que nesta obra aparecem peças tradicionais, danças folclóricas, canções de natal, danças de prisões, etc. Pessoalmente, devo admitir que o grau de pormenor em que se move o autor é muito notável para o período no que nos encontramos.

Além disso, Kurt Schindler disponibiliza notas e comentários pessoais sobre as quinze peças, esclarecendo as transformações realizadas por ele sobre o material original. Ele oferece as seguintes explicações sobre as canções populares selecionadas: 1. *Ballad of the Volga* (balada habitual dentro das Volga Boat Songs cuja extensão foi reduzida pelo editor); 2. *Býlinka* (recitado dramático e grave que relata uma história russa); 3. *Divine Praise* (um dos hinos mais populares da Igreja Ortodoxa russa); 4. *Ballad of the Kremlin* (história de um prisioneiro condenado à morte); 5. *Oh, if Mother Volga* (canção ligada à tradição popular russa, com texto de A. Tolstói, que relata as condições de vida da população); 6. *Russian Carol* (esta peça, adaptada por Kurt Schindler para coro misto, faz parte da ópera *Christmas Night* de Rimsky-Korsakov).

Nesta coleção de música popular russa também podemos encontrar as seguintes canções: 7. *Merry Yuletide* (fragmento musical extraído da ópera acima referida); 8. *The Gipsy* (texto de A. Pushkin e música de Zolotarieff, compositor russo contemporâneo a Schindler e comparado com Mussorgsky pelo seu interesse na musicalidade oral e popular); 9. *The Nightingale* (uma das muitas versões da famosa canção de despedida do rouxinol na sua viagem para o sul); 10. *Down Saint Peter's Road* (o

---

<sup>128</sup> Schindler, K. (1915). *Songs of the Russian People*. Boston: Oliver Ditson Company.

autor afirma que a melodia desta canção é um dos temas principais de *Petrushka*, ballet composto por Igor Stravinsky quatro anos antes da edição desta obra); 11. *Interrupted Slumber* (música de casamento de caráter cômico e popular); 12. *Kalinka* (música arranjada por Kurt Schindler para coro misto); 13. *Spinning-top* (esta melodia foi publicada previamente por Rimsky-Korsakov na sua compilação de música popular russa); 14. *At Father's Door* (Kurt Schindler recolhe e aposta pela versão de Mussorgsky); e 15. *The Song of the Cudgel* (canção proibida devido às suas conotações políticas).

*Sixty Russian Folk Songs for One Voice*,<sup>129</sup> editada em 1919 por G. Schirmer em New York, é a sua terceira grande obra. É constituída por um conjunto de sessenta canções populares russas agrupadas em três blocos de vinte peças em três volumes diferenciados. Nesta investigação, só foi possível o acesso ao terceiro volume, digitalizado pela Library of the University of California Los Angeles. As peças musicais foram harmonizadas por Kurt Schindler para voz e piano -algumas com voz opcional para coro- e o seu texto traduzido para inglês. De dificuldade técnica média-baixa, tal como em ocasiões anteriores, esta obra parece ser um produto destinado ao âmbito doméstico e a espaços próprios da música de câmara. Nesta iniciativa o autor somente incorpora canções populares sem autor conhecido, em vez de fragmentos de obras de membros do nacionalismo musical russo.

Uma das questões mais interessantes são os três métodos que Kurt Schindler utiliza para organizar o material musical que esta compilação musical contém. O primeiro deles, o mais básico, baseia-se na classificação das peças a partir da organização alfabética segundo os seus títulos. O segundo critério de ordenação musical está ligado à tipologia estrutural das canções que compõem esta obra, cujos títulos aparecem em inglês e em russo (alfabeto cirílico). Neste ponto o autor estabelece as seguintes categorias nas que a música é inserida de acordo com as suas características formais e funcionais: Songs of Praise (canções de louvor), Lyric Songs (canções líricas), Soldier-Songs (canções militares), Dance-Songs (canções de baile), Roundelays (canções de roda), Wedding-Songs (canções de casamento), Robber-Song (canções de bandoleiros e ladrões), Volga Song (canções do Volga).

O terceiro método que Kurt Schindler propõe é, talvez, o mais valioso para nós. Nele brota conteúdo de natureza etnomusicológica sobre os sistemas que os folcloristas russos utilizam para classificar as suas canções populares. Ele adiciona os nomes originais destas fórmulas, fornecendo uma breve síntese sobre cada uma delas, especificando as suas possíveis subdivisões internas. O resultado final pode ser a concretização consciente ou inconsciente de um desafio ao leitor: um exercício de

---

<sup>129</sup> Schindler, K. (1919). *Sixty Russian Folk-Songs for One Voice*. New York: G. Schirmer.

categorização musical. A partir da informação anteriormente adquirida, este deve introduzir as sessenta canções populares nos sistemas russos que aqui são especificados.

Definitivamente, o autor apresenta as seguintes categorias de organização da música popular russa: 1. Builínui (baladas de assunto lendário e pseudo-histórico), 2. Dukhóvnie Stikhí (canções populares religiosas em estilo eclesiástico bizantino), 3. Protiázhnuia (canções líricas de conteúdo dramático), 4. Pliasováia (canções de baile), 5. Khorovódui (canções infantis e rodas ligadas a jogos e entretenimentos), 6. Obriádnua (canções cerimoniais), 7. Sviátotchnua (canções de Natal), 8. Razbóinitchii (canciones de ladrões e bandoleiros), e 9. Vólzhskia o Burlátzkia (canções de barqueiros do Vólga). Por outro lado, menciona três tipos de canções russas que não inclui na lista anterior devido a não ser especificamente populares: 1. Lirítheskia (baladas sentimentais modernas), 2. Fabrítchnua (canções de trabalho modernas), y 3. Kátorzhnuia (canções de prisioneiros e exilados em Sibéria).

Para terminar com a produção etnomusicológica de Kurt Schindler, devo salientar a sua obra *Bayou Ballads: Twelve Folk Songs from Louisiana*.<sup>130</sup> Nesta ocasião, ele trabalhou como editor de Mina Monroe, principal compiladora e destacada folclorista americana interessada na música crioula e *cajun*. Sobre este âmbito musical, protagonista indiscutível desta fonte, convém sublinhar a influência cultural e linguística que teve a dimensão francesa. Os *cajunes* são o resultado da mistura entre os franceses estabelecidos no século XVIII nos Estados Unidos e as comunidades de nativos indígenas, afroamericanos e britânicos já presentes no território. Devido a esta fusão, eles fazem parte da cultura crioula; contudo, ainda que os conceitos sejam parecidos, não devem ser utilizados indistintamente. Estes grupos estão localizados no Louisiana: "The Cajun speech community covers the Gulf Coast from Texas to Mississippi but it is mainly concentrated in the small rural towns of southern Louisiana, being Lafayette its metropolitan center".<sup>131</sup> Novamente, o acesso a esta fonte foi possível graças à Library of the University of California Los Angeles.

Esta compilação de música popular americana é composta por um conjunto de doze canções de origem *cajun* harmonizadas para voz e piano, as quais continuam com os mesmos modelos e esquemas com que Kurt Schindler trabalha nos cancionários anteriores. Os títulos estão em *cajun* e em inglês; por outro lado, o texto dos materiais musicais está exposto simultaneamente em *cajun*, inglês e francês, o que facilita a apreciação das semelhanças e particularidades de cada uma delas. As peças são de dificuldade média-baixa, presumivelmente orientadas ao seu consumo e prática no âmbito doméstico. Um dos pontos problemáticos desta obra é que foi editada no mesmo país no que se fez o trabalho de

<sup>130</sup> Monroe, M., Schindler, K. (1921). *Bayou Ballads: Twelve Folk-Songs from Louisiana*. New York: G. Schirmer.

<sup>131</sup> Pérez Ramos, R. (2012). Cajun Vernacular English: a study over a reborn dialect. *Fòrum de Recerca*, (17), p. 625.

campo, pelo que ainda é mais complicado e perigoso distinguir a fina linha entre uma iniciativa etnomusicológica e um produto comercial.

Na introdução desta fonte, os autores fazem mais do que fornecer um índice ordenado alfabeticamente das doze canções populares: escrevem notas e comentários sobre todas elas. Monroe e Schindler proporcionam informação e indicações relativas à performance musical, adicionando conselhos sobre a dimensão linguística e fonética: devemos ter em conta as particularidades do cajun pelas interferências do francês e do espanhol. Eles também incluem uma análise sobre a função social do material musical a partir do qual adquire relevância no imaginário coletivo. Por último, neste cancionero os autores recolhem as seguintes peças musicais: 1. "Ah, Suzette, chère", 2. "Dansez Codaine", 3. "Clémentine", 4. "Gardez piti milatte-là", 5. "Tant patate-là tchuite", 6. "Pauv' piti Mom'zelle Zizi", 7. "Gué-gué Solingaie", 8. "Z'Amours Marianne", 9. "En avant, Grénadiers", 10. "Suzanne, Suzanne, jolie femme", 11. "Vous t'é in Morico", y 12. "Michié Préval".

A introdução desta obra também é composta pelos comentários, as motivações, a justificação do valor desta iniciativa e os objetivos alcançados por parte dos autores. Assinada por Mina Monroe, com data de setembro de 1921, relata uma experiência quase de observação participante<sup>132</sup> sobre as práticas performativas dos negros que trabalhavam na plantação familiar de Labranche Plantation. Ela descreve o canto dos trabalhadores depois do seu serviço, fazendo referência à presença de canções tradicionais que a sua própria avó também ouviu, até dos mesmos informantes. Este testemunho familiar ajudá-la a compreender a transcendência histórica destes materiais musicais, apesar das suas transformações evidentes ao longo do tempo. Com uma linguagem metafórica e numa perspetiva racial, obsoleta e certamente discutível ao discriminar entre «raças primitivas» e «raças dominantes», ela apresenta as heranças espanholas e francesas nas variedades dialetais da comunidade afroamericana de Louisiana. Finalmente M. Monroe reconhece que as peças musicais que aqui aparecem também formam parte da sua vida e realidade pessoal. O seu serviço doméstico cantou-lhas durante a sua infância.

A inclusão de Kurt Schindler como segundo autor neste cancionero demonstra o conhecimento da sociedade americana através do seu trabalho etnomusicológico dedicado à Península Ibérica. De certo modo, é um reconhecimento implícito da qualidade da sua especialização neste âmbito musical, o que

---

<sup>132</sup> A observação participante é uma ferramenta própria do trabalho de campo e aplicável nas investigações etnomusicológicas. Consiste na completa compreensão das atividades constituem o objeto de estudo a partir da observação e participação. Graças a ela não só se examina a realidade, também permite e possibilita interações com os informantes através da realização das mesmas práticas sociais.



faz dele uma autoridade a tomar em consideração no momento de analisar e examinar as influências culturais e coloniais espanholas em manifestações de música popular de tradição oral em estados americanos como Louisiana. Sobre a relevância de Kurt Schindler no processo preparatório desta fonte, a autora principal resume-o do seguinte modo na introdução:

"In the preparation of this edition I have had the collaboration of Mr. Kurt Schindler, whose knowledge of the folk-songs of Spain and France and whose interest in the music of the South obviously fitted him for this particular task".<sup>133</sup>

Por outro lado, em simultâneo com a sua atividade etnomusicológica e de recolha de material musical popular de tradição oral em diferentes espaços geográficos, Kurt Schindler compôs um interessante e particular corpus musical. Este pode ser subdividido em dois blocos compositivos, entre os quais o primeiro destina-se a aquelas composições originais, predominando um extenso trabalho no género do lied e das canções e baladas, o que demonstra o seu profundo conhecimento da tradição literária europeia. O segundo bloco musical, pelo contrário, teria como objetivo a manipulação de peças populares, muitas das quais foram recolhidas por ele mesmo ao longo do seu trabalho de campo. Esta última questão, materializada na edição e na publicação de pequenas coleções de música, assim como na difusão de música popular -também de proveniência ibérica- no continente americano, provavelmente é a que dispõe de um maior interesse para os propósitos desta dissertação de fim de mestrado.

Dentro da sua produção musical de natureza original, excluindo desta listagem às obras criadas a partir de material folclórico, destacam as seguintes peças musicais: *Waldmärchen* (1901), op. 2, com texto de Ferdinand Freiligrath (1810-1876); *Sommerliche Fahrt* (1901), op. 3, com textos de Fiedrich Adolf Axel Detlev Liliencron (1844-1909) e Gustav Falke (1853-1916); *Tanz und Andacht* (1901), op. 4, com texto de G. Falke; *Five Songs*, op. 5, com textos de Otto Erich Hartleben (1864-1905), C. Busse, Ludwig Christoph Heinrich Hölty (1748-1776) e Clemens Brentano (1778-1842); *Romance and Three Satirical Songs*, op. 6, com texto de Heinrich Heine (1797-1856); *Three Songs* (1905), op. 7, com textos de Paul Verlaine (1844-1896); *Three Songs* (1907), op. 8, com textos de Christian Morgenstern (1871-1914) e O. Hartleben; *Three Songs* (1908), op. 11, com textos de John Keats (1795-1821); *Woman and Cat*, op. 13, com texto de P. Verlaine; *Three English Songs* (1912), op. 15, com textos de Oscar Wilde (1854-1900), Algernon Swinburne (1837-1909) e George Meredith (1828-1909), etc. A seleção de textos poéticos é variada no que se refere a estilos literários e cronologias.

---

<sup>133</sup> Monroe, M., Schindler, K. (1921). *Bayou Ballads: Twelve Folk-Songs from Louisiana* (pp. iii-iv). New York: G. Schirmer.

Tal como podemos constatar, neste bloco a dinâmica compositiva de Kurt Schindler mantém-se inalterada. Predomina a música vocal com acompanhamento instrumental a partir dos textos de escritores e poetas europeus muito reconhecidos, maioritariamente de origem alemã, os quais fazem parte do *cânone* literário. Além disso, podemos perceber que a preeminência do seu papel como compositor se restringe a um âmbito temporal muito concreto, diminuindo subitamente após a primeira década do século XX. A sua produção original se limita a um primeiro período de juventude e de formação musical em que esteve envolvido no mundo musical de Mahler e de Strauss, finalizando abruptamente aos trinta anos.<sup>134</sup> Neste momento, Kurt Schindler estabelece-se nos Estados Unidos e começa a parte da sua carreira profissional dedicada a direção musical e ao estudo da música popular de tradição oral em países como Rússia, Espanha, Portugal e até Estados Unidos.

Porém, Kurt Schindler, durante os seus estágios na Península Ibérica não só recolheu música popular de tradição oral espanhola e portuguesa com um objetivo etnomusicológico e quase patrimonial. Ele mesmo, a partir deste material pré-existente, desenvolveu uma atividade criativa mediante a realização de arranjos e composições próprias estreadas nas diversas instituições culturais em que trabalhou. J. M. García Laborda fornece um exemplo que demonstra isso muito bem: salienta a harmonização a seis vozes e com dois narradores da cantiga *Rosa das Rosas*, da autoria de Alfonso X,<sup>135</sup> para a inauguração da temporada de concertos da Schola Cantorum no Carnegie Hall de Manhattan no ano 1918.<sup>136</sup> Devemos recordar que a composição a partir do folclore era uma aglomeração comum nas primeiras décadas do século XX, não uma especialidade ou particularidade de Kurt Schindler, tendo sido um caminho frequente entre os nacionalismos periféricos para desafiar a ordem centro-europeia.

Por outro lado, J. M. García Laborda afirma taxativamente que Kurt Schindler sempre conservou a melodia original em todas as edições e arranjos musicais efetuados a partir do folclore.<sup>137</sup> Esta

---

<sup>134</sup> García Martín, J. H. (2014). El lenguaje musical en los lieder de Kurt Schindler: de Schubert a Debussy. Em M. Olarte Martínez (coord.), P. Capdepón Verdú (coord.), *La música acallada. Liber Amicorum José María García Laborda* (pp. 201-224). Salamanca: Amarú, Colección Musicología Hoy, vol. 1.

<sup>135</sup> Alfonso X (1221-1284), conhecido como «El Sabio», foi o rei de Castilla e de León, fazendo parte da Casa de Borgonha. Além da sua atividade política e militar contra os muçulmanos no longo processo de reconquista da Península Ibérica, é conhecido pelo seu forte interesse literário e artístico. Patrono de numerosos artistas e cientistas -inclusive judeus e muçulmanos- também foi autor de uma extensa produção literária na que sobressaem as célebres *Cantigas de Santa María*. Este conjunto de 417 composições em galaico-português dedicadas à Virgem Maria é um dos exemplos mais importantes de canção monofônica em estilo trovadoresco em Europa.

<sup>136</sup> García Laborda, J. M. (2012). Composiciones de Kurt Schindler basadas en el folclore español. Em M. Olarte Martínez (coord.), *Fuentes documentales interdisciplinares para el estudio del Patrimonio y la Oralidad en España* (pp. 17-39). Baiona: Dos acordes.

<sup>137</sup> García Laborda, J. M. (2012). Composiciones de Kurt Schindler basadas en el folclore español. Em M. Olarte Martínez (coord.), *Fuentes documentales interdisciplinares para el estudio del Patrimonio y la Oralidad en España* (pp. 17-39). Baiona: Dos acordes.

informação encaixa perfeitamente com as considerações de outros autores como S. de Andrés Bailón sobre a aposta e a preferência do nosso protagonista pela execução de simples harmonizações sobre o material popular.<sup>138</sup> Esta questão pode ser percebida de duas maneiras: como a consequência da falta de imaginação musical, ou como a consequência de uma preocupação central em não desvirtuar a melodia de origem tradicional. Contudo, na minha opinião pessoal, terá sobretudo a ver com uma fusão entre a sua faceta mais criativa e a etnomusicológica, assim como com o seu interesse em preservar uma suposta «essência», em descobrir o verdadeiramente «autêntico», e em levar um produto musical sólido a um público americano ávido de conhecer a realidade ibérica.

Kurt Schindler dispõe de uma grande quantidade de peças musicais populares harmonizadas e manuscritas, provenientes de diferentes regiões espanholas, e disseminadas em diferentes instituições e entidades nova iorquinas (facto ligado à dispersão e desfragmentação do seu arquivo pessoal).<sup>139</sup> J. M. García Laborda, na fonte acima referida, é capaz de identificar alguns dos cancioneros espanhóis que Schindler tomou como referência e dos quais estas provêm.<sup>140</sup> Porém, considero que é preciso abordar outras vias para trabalhar na análise de obras aparentemente originais: o estudo de canções populares não incluídas em compilações e amplamente divulgadas em espaços geográficos, o reconhecimento de melodias originais presentes nos testemunhos dos seus informantes, etc. No que respeita às composições de Kurt Schindler a partir de música popular convém diferenciar entre dois produtos semelhantes, mas também diferentes: as coleções e edições de música folclórica espanhola arranjada pelo nosso protagonista, e as composições originais geradas utilizando a música popular espanhola como material pré-existente. Esta questão implica um debate sobre quais são os limites entre uma peça e outra, até que ponto um conjunto de transformações sobre uma obra pode chegar a originar outra com diferente entidade e independente.

---

<sup>138</sup> Andrés Bailón, S. de (2016). Kurt Schindler presenta a Claude Debussy. Elementos de música oriental y otras afinidades culturales de la Belle Epoque en Le Martyre de Saint Sebastien. Em S. de Andrés Bailón (ed.), *Estudios sobre la influencia de la canción popular en el proceso de creación de música incidental* (pp. 213-236). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

<sup>139</sup> Na sua produção dedicada à harmonização de música popular de tradição oral destacam algumas obras ligadas ao seu interesse etnomusicológico na Península Ibérica como: *Spanish sacred and secular songs: in novel settings* (1918), *La pastoreta: Catalan folksong for 8 part mixed chorus* (1918), *Songs of the Spanish provinces* (1922), *Flowery Easter: or The hallelujah of the flowers: for women's chorus (or 3 solo voices) and organ (or piano)* (1924), *La santa espina: sardana* (1924), etc. Nesta altura, também poderíamos mencionar o seu interesse na música e do renascimento, harmonizando material preexistente e gerando obras como: *Three sonnets of mediaeval Italy: op. 14* (1912), *Spanish sacred motets by the Great Masters of the XVI Century* (1922).

<sup>140</sup> *Cancionero* de José Inzenga, *40 canciones asturianas* (1914) de Baldomero Fernández, *Cancionero Salmantino* (1907) de Dámaso Ledesma, etc.

### **2.3. Os seus estágios na Península Ibérica**

No momento de abordar esta importante seção, tenho de deixar claro que existe uma grande quantidade de versões, discrepâncias e conflitos entre autores quando se trata de aprofundar na análise da cronologia dos estágios que Kurt Schindler fez na Península Ibérica. O primeiro testemunho remonta a 1941 e provém de Federico de Onís, professor na Columbia University e responsável da conservação dos materiais manuscritos do nosso protagonista e da publicação de seu cancioneiro póstumo. Ele foi o criador do discurso biográfico «oficial» e em vigor até ao aparecimento de um interesse renovado pelo trabalho de Schindler na Península Ibérica em finais do século XX. Federico de Onís considera que a primeira viagem de estudo do etnomusicólogo alemão a Espanha é realizada em 1928, expedição prorrogada até dezembro de 1931. Ele, durante este período, trabalha em Logroño, província incluída na região de Castilla La Vieja -atual Castilla y León- depois da proclamação da Segunda República Española em 1931. No seu itinerário também recolheu manifestações musicais populares das províncias castelhanas de Burgos, León e Soria.<sup>141</sup>

Segundo Federico de Onís, Kurt Schindler voltaria a viajar posteriormente à Península Ibérica em julho de 1932, permanecendo ininterruptamente até janeiro de 1933 com o apoio de uma bolsa de estudo da Columbia University provavelmente obtida graças à intervenção de Federico de Onís e Ángel del Río, catedráticos de espanhol nesta instituição. Durante este estágio completou o seu trabalho de campo nas províncias de Salamanca, Santander e Ávila (região de Castilla La Vieja), na província de Cáceres (região de Extremadura), e na região das Astúrias. Nesta ocasião, de acordo com Federico de Onís, Kurt Schindler começa o seu levantamento musical em Portugal em Trás-os-Montes e no Alto Douro.<sup>142</sup> Porém, devemos questionar a veracidade desta afirmação sobre os estágios do nosso protagonista no território português. A autora Susana Brito de Barrote, numa fonte que posteriormente abordaremos detalhadamente, refere-se a um conjunto de fotografias tiradas em Portugal e datadas pelo próprio Kurt Schindler entre o 10 e o 13 de novembro de 1929.<sup>143</sup> As divergências, portanto, são evidentes e obrigam-nos a refletir criticamente sobre a informação que fontes como as de Federico de Onís nos fornecem.

---

<sup>141</sup> Onís, F. de (1979). Kurt Schindler and his spanish work. Em Kurt Schindler (aut.), *Folk music and poetry of Spain and Portugal* (p. viii). Hildesheim: Olms Verlag.

<sup>142</sup> Onís, F. de (1979). Kurt Schindler and his spanish work. Em Kurt Schindler (aut.), *Folk music and poetry of Spain and Portugal* (p. viii). Hildesheim: Olms Verlag.

<sup>143</sup> Barrote, S. de Brito (2012). Passagens de Kurt Schindler por Portugal: Um estudo baseado nas quatro secções de fotografias (1929-1935). Em M. Olarte Martínez (coord.), *Fuentes documentales interdisciplinarias para el estudio del Patrimonio y la Oralidad en España* (pp. 351-379). Baiona: Dos acordes.

Terá sido sobretudo a partir da segunda viagem que Kurt Schindler, dispoendo já de uma grande autoridade e prestígio académico no âmbito da música popular ibérica de tradição oral, conhece um apoio e colaboração de importantes etnógrafos no seu trabalho de campo na península.<sup>144</sup> Em Espanha ele foi acompanhado por Federico de Onís, Ángel del Río e Eduardo Martínez Torner;<sup>145</sup> em Portugal contou com a ajuda de Raúl Teixeira e de Firmino A. Martins, autor ao qual voltaremos mais à frente. Evidentemente, todo este conjunto de esforços prolongados através do tempo conduz à composição do *Folk music and poetry of Spain and Portugal*. Assim, os resultados obtidos após o seu levantamento etnomusical, todas as suas notas manuscritas e todas as gravações sonoras que ele reúne compõem a maior parte dos materiais com os que trabalha Federico de Onís, entre outros, para compor o seu cancionero póstumo.

No entanto, sabemos que a chegada e o contato de Kurt Schindler com a Península Ibérica acontece muito antes do que afirma Federico de Onís. Prova disto é a correspondência epistolar datada de 1917 entre o nosso protagonista e compositores espanhóis como Lluís Millet (1867-1941) e Norberto Almandoz (1893-1970).<sup>146</sup> Este tipo de relação entre autores musicais de diferentes países era uma dinâmica habitual durante este período. Kurt Schindler conseguia repertório popular estrangeiro e harmonizado que podia utilizar para programar e interpretar nas instituições e agrupamentos musicais nos que trabalhava. Os compositores espanhóis, em compensação, tinham a possibilidade de estrear obras inspiradas na sua tradição popular nos Estados Unidos. Neste ponto devo aclarar que não é conhecida documentação que indique que Kurt Schindler tivesse uma relação deste tipo com qualquer compositor português.

Por mais que Federico de Onís fale da chegada de Kurt Schindler a Espanha no ano 1928, podemos afirmar que a sua primeira visita a este país terá sido em 1919. Porém, autoras como Matilde Olarte argumentam que estas viagens não foram dedicadas ao estudo da música popular de tradição oral,

---

<sup>144</sup> Onís, F. de (1979). Kurt Schindler and his spanish work. Em Kurt Schindler (aut.), *Folk music and poetry of Spain and Portugal* (p. viii). Hildesheim: Olms Verlag.

<sup>145</sup> Eduardo Martínez Torner (1888-1955) foi um musicólogo, folclorista, pianista, compositor e professor de origem espanhola. Formou-se musicalmente no Conservatório de Madrid, na Schola Cantorum de Paris sob a direção de Vicent D'Indy (1851-1931), e na École de Hautes Études en Sciences Sociales. A sua presença na Residencia de Estudiantes lhe permitiu entrar em contacto com artistas como Luís Buñuel, Salvador Dalí ou Federico García Lorca, com o qual teria uma grande relação de trabalho e amizade. Compôs muita música coral, harmonizando canções populares e tornando-se num pilar dentro do movimento orfeonístico asturiano. A sua importância reside na simbiose sistemática que ele fez entre os temas tradicionais e a sua produção ligada à «música culta». Profissionalmente, começou a trabalhar no Centro de Estudios Históricos, integrado na Sección de Musicografía y Folklore, tornando-se no seu diretor. Ajudado por Menéndez Pidal, foi subvencionado pela JAE para recolher romances -textos e melodias- em Asturias e León. Colaborou na criação do Archivo de la Palabra y de la Canción Popular, e também se interessou por Galicia e pelos romances sefarditas, assim como pela música moçárabe. Ao lado de Kurt Schindler, desenvolveu um trabalho de campo durante seis meses em Soria e Logroño.

<sup>146</sup> Olarte Martínez, M. M. (2009a). Apuntes de Sevilla a través de intrépidas jovencitas americanas de los años 30: Bienvenido Mr. Schindler. Em *Lo Andaluz Popular, Símbolo de lo Nacional* (pp. 95-110). Granada: Editorial de la Universidad de Granada.

mas faziam parte do seu trabalho como maestro da Schola Cantorum de New York e como organista do Templo Emanu-El de Manhattan.<sup>147</sup> De acordo com a documentação trabalhada por Olarte, os estágios de Kurt Schindler em, pelo menos, em Espanha começam no verão de 1920 e continuam nos verões de 1922, 1923 e 1925. No seu trabalho de campo, teve a possibilidade de fazer gravações em discos de alumínio graças ao gramofone fornecido pela Columbia University. A partir de 1927, as suas estadias em Espanha passarão a ser de periodicidade anual, regressando aos Estados Unidos exclusivamente para cumprir com as suas obrigações profissionais e para tratar a doença que porá termo à sua vida em 1935.

Juan Carlos Montoya Rubio e Matilde Olarte, no seu capítulo "Un país en la mochila: la organización del material fotográfico",<sup>148</sup> são capazes de definir e concretizar a situação geográfica de Kurt Schindler na Península Ibérica a partir da documentação e do material fotográfico gerado por ele mesmo entre 1928 e 1935. Por conseguinte, com esta informação poderíamos observar e examinar o seu percurso por diferentes províncias espanholas durante este período. Uma análise em profundidade destes dados permitir-nos-ia entrever a grande mobilidade de Kurt Schindler no seu trabalho de campo em Espanha, tendo a capacidade e os meios económicos para poder viajar simultaneamente na Europa, em África (Egito), no Próximo Oriente (futuro estado de Israel). Contudo, devido ao grande volume de material, assim como à quantidade de mapas e informação, não iremos detalhar, sobretudo quando o objetivo desta dissertação é outro. Porém, nunca é de mais citá-la como referência sobre a cronologia e as estadias de Kurt Schindler em Espanha.

Contudo, quando se trata de abordar questões de tamanha relevância para esta dissertação como os estágios de Kurt Schindler em Portugal, aparecem uma série de dificuldades materiais e documentais que convém mencionar e esclarecer. Em primeiro lugar, uma vez mais devo referir-me à desfragmentação do arquivo pessoal de Schindler, cujo conteúdo foi disseminado em diferentes instituições americanas e estrangeiras de titularidade pública e privada. O facto de se desconhecer o material que possui cada centro, resultado direto de uma menor transparência por parte de muitas instituições, pode proteger e encobrir ações ligadas ao roubo, à perda, e à destruição da documentação. É criada, por conseguinte, uma barreira física e burocrática que impede o acesso às fontes documentais, questão que influi na carência de produção académica e no desconhecimento sobre a figura de Kurt Schindler. Novamente, é preciso falar do bloqueio informativo e até presencial

---

<sup>147</sup> Olarte Martínez, M. M. (2009a). Apuntes de Sevilla a través de intrépidas jovencitas americanas de los años 30: Bienvenido Mr. Schindler. Em *Lo Andaluz Popular, Símbolo de lo Nacional* (pp. 95-110). Granada: Editorial de la Universidad de Granada.

<sup>148</sup> Montoya Rubio, J. C., Olarte Martínez, M. M. (2012). Un país en la mochila: la organización del material fotográfico de Kurt Schindler. Em M. Olarte Martínez (coord.), *Fuentes documentales interdisciplinares para el estudio del Patrimonio y la Oralidad en España* (pp. 495-552). Baiona: Dos acordes.

ao investigador de instituições como The Hispanic Society of America -detentoras de um grande corpus documental- através do fecho temporal da sua sede física em New York e da não disponibilização digital do seu material.

Contribuí igualmente para a falta de informação sobre os estágios de Kurt Schindler em Portugal a quase inexistência de fontes bibliográficas dedicadas a este personagem no espaço etnomusicológico português, seja em língua portuguesa seja castelhana. A principal exceção a este cenário é o trabalho: "Passagens de Kurt Schindler por Portugal: um estudo baseado nas quatro secções de fotografias (1929-1935)".<sup>149</sup> Este texto faz parte do livro *Fuentes documentales interdisciplinares para el estudio del Patrimonio y la Oralidad en España* (2012) coordenado pela professora Matilde Olarte. A autoria do capítulo - páginas 351-379 - pertence a Susana de Brito Barrote, doutora em Fundamentos de la Investigación Histórica pela Universidad de Salamanca. A autora, nesta ocasião, expõe um tema totalmente novo dentro da musicologia portuguesa, o qual é especialmente interessante e particular devido à possibilidade que ela teve de aceder a uma grande parte do arquivo fotográfico de Kurt Schindler em Portugal que possui The Hispanic Society of America. Por causa disso, nesta secção vamos referir-nos a esta fonte de forma sistemática, já que é o único exemplo que podemos abordar.

Neste capítulo, a autora parte de um conjunto de 245 fotografias tiradas por Kurt Schindler ao longo dos seus diferentes, mas indeterminados até agora, estágios em Portugal. A falta de informação cronológica sobre a sua presença neste país é de tal ordem que uma alternativa possível e viável é realizá-la a partir da datação que ele mesmo fez do material fotográfico. Schindler levou a cabo esta tarefa de documentação visual na Península Ibérica já que percebeu que o valor do suporte fotográfico era similar ao da música popular portuguesa de tradição oral recolhida em discos de alumínio. Por isso, à medida que gravava aos informantes que entrevistava, também os fotografava: era uma medida baseada na otimização de recursos.<sup>150</sup> Kurt Schindler encontrou na fotografia um meio adequado para registar o seu trabalho de campo, tal como outros investigadores financiados pela Hispanic Society of America como, por exemplo, Ruth Mathilda Anderson. Novamente, devemos refletir e procurar saídas e soluções perante uma situação de dispersão que impede agrupar e quase rastrear o seu corpus fotográfico.

---

<sup>149</sup> Barrote, S. de Brito (2012). Passagens de Kurt Schindler por Portugal: Um estudo baseado nas quatro secções de fotografias (1929-1935). Em M. Olarte Martínez (coord.), *Fuentes documentales interdisciplinares para el estudio del Patrimonio y la Oralidad en España* (pp. 351-379). Baiona: Dos acordes.

<sup>150</sup> Olarte Martínez, M. M. (2009a). Apuntes de Sevilla a través de intrépidas jovencitas americanas de los años 30: Bienvenido Mr. Schindler. Em *Lo Andaluz Popular, Símbolo de lo Nacional* (pp. 95-110). Granada: Editorial de la Universidad de Granada.

Susana de Brito Barrote estabelece quatro grupos de fotografias; porém, apesar de ficar subentendido, ela não clarifica se esta divisão é sua ou se seria pré-existente, porventura do próprio Kurt Schindler. Os seus critérios de classificação são definidos a partir de questões geográficas e temporais, gerando desse modo um conjunto de padrões comuns a partir dos quais organiza o material documental. Porém, o mérito de poder utilizar estas fontes visuais como ferramentas quase biográficas deve-se por completo ao rigoroso e sistemático método de trabalho de Kurt Schindler. Como se se tratasse de um prolongamento analítico-teórico dos mesmos procedimentos usados no âmbito musical, ele anotou no dorso de cada fotografia a data e o lugar. O valor de toda esta informação de natureza extramusical é patente nas muitas pistas sobre o percurso etnomusicológico de Kurt Schindler por Portugal, permitindo a sua referência no espaço e no tempo.

Por conseguinte, o primeiro bloco seria composto por as fotografias tiradas entre o 10 e 13 de novembro de 1929; o segundo bloco conteria as fotografias datadas entre o 2 e 18 de outubro de 1932; o terceiro bloco corresponderia às poucas que não dispõem de indicações temporais; por último, o quarto bloco inclui às fotografias tiradas entre o 20 e 22 de março e o 23 de abril de 1935. A partir do material fotográfico podemos observar que a sua presença em Portugal se concretiza nos seus últimos anos de vida, quase uma década depois de chegar pela primeira vez a Espanha. As visitas a Portugal numa fase mais tardia, já mais desafogado e estável dos pontos de vista económico e laboral, poderão ajudar a perceber a realização de viagens regulares e não muito espaçadas no tempo. Por outro lado, também observamos que a sua presença em Portugal corresponde a períodos muito curtos, sem ultrapassar em nenhum caso um mês, o que nos leva a pensar que este país não foi um destino principal e prioritário para Kurt Schindler. Portugal talvez tenha servido como um espaço secundário e de fácil acesso desde Castilla y León, centro temático do seu *Folk music and poetry of Spain and Portugal*, o que lhe permitiu conferir ao seu levantamento musical e ao seu futuro cancionero um carácter peninsular. Assim como os seus estágios anuais em Espanha, o seu trabalho de campo em Portugal provavelmente foi prejudicado pelo aparecimento da sua doença, finalizando o seu labor de recolha musical com uma última viagem no mesmo ano da sua morte.

O primeiro grupo de fotografias que utiliza a autora é composto por um total de vinte e três itens cuja numeração está em ordem sequencial com base em critérios cronológicos: do número 166284 ao número 166306. Este conjunto de fotografias está inteiramente dedicado à Região Norte de Portugal, concretamente ao Distrito de Bragança e ao Distrito de Porto. Se organizássemos o material segundo sua data, as dez primeiras imagens tiradas a 10 de novembro de 1929 corresponderiam ao concelho de Braga (Minho). Entretanto, as treze restantes tiradas entre 11 e 13 de novembro de 1929 podem ser localizadas no Porto. Neste grupo, praticamente todos os contextos e lugares imortalizados são



espaços de caráter urbano com monumentos e edificações, o que nos indica também o interesse de Kurt Schindler no património material. Devemos fazer referência, portanto, a hospitais, capelas, praças, santuários, mosteiros, escadas, ou pontes entre as quais destacam exemplos emblemáticos como a Ponte de Dom Luís, no Porto. Apenas a fotografia no. 166304 mostra um retrato da vida quotidiana portuguesa, podendo observar-se a três estudantes pedindo esmola para o Asilo do Coração de Jesus.<sup>151</sup>

O segundo bloco de fotografias com o que trabalha Susana Brito de Barrote é o mais numeroso, com um total de 95 fotografias numeradas sequencialmente entre o 167804 e o 167904. Se classificarmos o material fotográfico em função das regiões nas quais esteve Kurt Schindler, as seis primeiras fotos seriam da Região Norte, todas elas pertencentes ao Distrito de Bragança. Quatro das seis foram tiradas em Miranda do Douro a 2 de outubro de 1932, ao passo que as duas últimas foram tiradas em Bragança a 3 de outubro de 1932. A partir daqui o nosso protagonista desloca-se para a Região Centro, onde obtém oito imagens do Distrito de Leiria. Especificamente, seis delas foram tiradas em Leiria o 5 de outubro de 1932, o dois em Batalha exatamente no mesmo dia. Depois da sua incursão no centro de Portugal, Kurt Schindler regressa à Região Norte, acumulando um conjunto de trinta fotografias do Distrito de Bragança. Desta série, vinte e duas foram tiradas em Bragança a 13 de outubro de 1932, e as oito restantes em Mirandela o 15 de outubro de 1932. Continuando na Região Norte, o nosso protagonista viaja até o Distrito de Vila Real, onde reúne um total de dezanove fotografias, das quais cinco foram tiradas em Valpaços o 15 de outubro de 1932 e catorze em Chaves na mesma data. Finalmente, Kurt Schindler volta ao Distrito de Bragança na Região Norte para tirar trinta e três fotografias, das quais nove correspondem ao concelho de Vinhais e nove à freguesia de Tuizelo: as duas foram datadas a 16 de outubro de 1932. Por último, ele tirou catorze imagens em Bragança a 17 e a 18 de outubro de 1932.<sup>152</sup>

De todo o conjunto de dados fornecidos no parágrafo anterior podemos extrair algumas conclusões interessantes. A primeira tem a ver com a importância de Bragança, não só no que se refere ao número de fotografias que Kurt Schindler lhe dedica, mas também aos processos de ida e volta que ele realiza a partir deste núcleo, como se fosse uma plataforma a partir da qual programa as suas excursões à Região Norte e à Região Centro. Por outro lado, chama-me a atenção o aumento progressivo do

---

<sup>151</sup> Barrote, S. de Brito (2012). Passagens de Kurt Schindler por Portugal: Um estudo baseado nas quatro secções de fotografias (1929-1935). Em M. Olarte Martínez (coord.), *Fuentes documentales interdisciplinares para el estudio del Patrimonio y la Oralidad en España* (pp. 351-379). Baiona: Dos acordes.

<sup>152</sup> Barrote, S. de Brito (2012). Passagens de Kurt Schindler por Portugal: Um estudo baseado nas quatro secções de fotografias (1929-1935). Em M. Olarte Martínez (coord.), *Fuentes documentales interdisciplinares para el estudio del Patrimonio y la Oralidad en España* (pp. 351-379). Baiona: Dos acordes.

número de fotografias que tira diariamente, chegando a reunir um conjunto de dezoito num só dia no final do seu presumível estágio em Portugal (16 de outubro de 1932). Na minha opinião, esta dinâmica poderia responder, ao menos, a três questões: menor reparo no momento de tirar as fotografias (custo dos materiais), uma consciência maior sobre a sua utilidade como ferramenta no trabalho de campo, e mesmo a necessidade de recolher material etnográfico para levar consigo no seu regresso aos Estados Unidos.

No que se refere aos interesses de Kurt Schindler que derivam da análise da sua atividade fotográfica, estes são mais plurais que no primeiro grupo. Novamente, podemos falar de património material e construções como o Castelo de Leiria ou a Casa do Concelho de Bragança, do retrato de espaços urbanos e de contextos musicais populares como os Pauliteiros de Miranda ou uma recreação das Abas Verdes em Miranda do Douro. O nosso protagonista também apresenta cenas da vida quotidiana, como as lavadeiras nas rochas em Bragança ou os jantares animados e populares nas ruas de Valpaços. Porém, neste grupo fotográfico também há lugar para assuntos de carácter pessoal, aparecendo o próprio nas fotografias, ou retratando a personalidades portuguesas, o que nos permite confirmar a relação entre eles (caso do Padre Manuel Alves e do Doutor Raúl Teixeira em Bragança).

O terceiro grupo de fotografias é constituído por um conjunto de vinte e oito fotografias inventariadas em ordem consecutivo entre o no. 168136 e o no. 168164. Esta terceira série de imagens só inclui exemplos do Distrito de Lisboa, unidade de organização territorial inserida na Região de Lisboa. A particularidade principal relativamente aos outros dois conjuntos reside no facto de não dispor de uma identificação temporal, o que dificulta a sua organização a partir de critérios cronológicos. Só sabemos que as vinte e oito fotografias foram tiradas ao longo de ano 1934.<sup>153</sup> A sua catalogação numérica fez-se com base na identificação geográfica, pelo que podemos estabelecer uma sequência lógica no percurso de Kurt Schindler nesta região; porém, não sabemos quantos dias esteve em cada lugar.

As vinte e oito fotografias foram tiradas nas seguintes localidades portuguesas: Lisboa (seis exemplos), Estoril (onze exemplos), Cascais (quatro exemplos), e Sintra (quatro exemplos).<sup>154</sup> Os objetivos temáticos da atividade fotográfica de Kurt Schindler parecem ser os mesmos que nos dois grupos anteriores. Estamos a falar, portanto, novamente da aparição de espaços urbanos como as suas

---

<sup>153</sup> Barrote, S. de Brito (2012). Passagens de Kurt Schindler por Portugal: Um estudo baseado nas quatro secções de fotografias (1929-1935). Em M. Olarte Martínez (coord.), *Fuentes documentales interdisciplinares para el estudio del Patrimonio y la Oralidad en España* (pp. 351-379). Baiona: Dos acordes.

<sup>154</sup> Barrote, S. de Brito (2012). Passagens de Kurt Schindler por Portugal: Um estudo baseado nas quatro secções de fotografias (1929-1935). Em M. Olarte Martínez (coord.), *Fuentes documentales interdisciplinares para el estudio del Patrimonio y la Oralidad en España* (pp. 351-379). Baiona: Dos acordes.

olhadas sobre Lisboa. Também encontramos edificações como o Museu Arqueológico de Lisboa, e mesmo retratos da vida diária como as cenas na praia de Estoril. Repetidamente descobrimos testemunhos das suas relações pessoais: há um grande número de imagens tiradas no Estoril dedicadas à figura de Guilherme Filipe Teixeira<sup>155</sup> e a algumas das suas obras de arte.

O quarto bloco de fotografias portuguesas com as quais trabalha Susana Brito de Barrote contém um conjunto de noventa e seis itens ordenados segundo critérios cronológicos e numerados entre o no. 168203 e o no. 168298. Embora não seja a secção com maior quantidade de materiais, geograficamente é a mais variada não apenas no que se refere a municípios, mas também a distritos e regiões. Kurt Schindler começa a recolha de material fotográfico deste quarto grupo na Região de Lisboa, concretamente no distrito de Lisboa, onde tira dezoito fotografias no Estoril entre o 20 e 22 de março de 1935, terminando o seu percurso neste lugar com 13 fotografias tiradas em Sintra a 24 de março de 1934. A partir daqui encontramos um vazio até que a 16 de abril de 1935 reaparece no Distrito de Vila Real da Região Norte tirando cinco fotografias em Chaves no mesmo dia e dez em Montalegre a 17 de abril de 1935.<sup>156</sup>

Estabelecido na Região Norte, Kurt Schindler desloca-se para o Distrito de Bragança, onde inicia um passeio graças ao que viajará por Tuizelo (seis exemplos de 18 de abril de 1935), Nuzedo de Cima (dois exemplos do 18 de abril de 1935), novamente Tuizelo (quatro exemplos de 18 de abril de 1935), Bragança (três exemplos de 19 de abril de 1935), e por último Mirandela (um exemplo de 21 de abril de 1935). Começa então um breve, mas produtivo, périplo por regiões ainda por trabalhar, como terá sido o caso do Distrito de Viseu na Região Norte, contexto no que Schindler tira uma fotografia em Lamego a 21 de abril de 1935, e dez em Viseu a 22 de abril de 1935. O seu próximo passo é o Distrito de Santarém, na Região Centro, onde unicamente se detém em Tomar, município no que tira dez fotos a 23 de abril de 1935. Por último, finaliza a sua recolha fotográfica no Distrito de Leiria, na Região Centro, tirando seis fotografias na Batalha a 23 de abril de 1935 e outras seis em Alcobça no mesmo dia.<sup>157</sup>

---

<sup>155</sup> Guilherme Filipe Teixeira (1897-1971) foi um relevante pintor português formado na Escola de Belas-Artes de Lisboa e na Real Academia de las Bellas Artes de San Fernando, sendo aluno do célebre pintor espanhol Joaquín Sorolla (1863-1923). A sua trajetória artística foi condicionada pela sua posição política num contexto politicamente repressivo.

<sup>156</sup> Barrote, S. de Brito (2012). Passagens de Kurt Schindler por Portugal: Um estudo baseado nas quatro secções de fotografias (1929-1935). Em M. Olarte Martínez (coord.), *Fuentes documentales interdisciplinares para el estudio del Patrimonio y la Oralidad en España* (pp. 351-379). Baiona: Dos acordes.

<sup>157</sup> Barrote, S. de Brito (2012). Passagens de Kurt Schindler por Portugal: Um estudo baseado nas quatro secções de fotografias (1929-1935). Em M. Olarte Martínez (coord.), *Fuentes documentales interdisciplinares para el estudio del Patrimonio y la Oralidad en España* (pp. 351-379). Baiona: Dos acordes.

Na minha opinião, é admirável e assombrosa a grande mobilidade sobre o terreno de Kurt Schindler, bem como a sua capacidade de trabalho e de adaptação. Apesar da aparente paragem na recolha de documentação fotográfica durante aproximadamente vinte dias, especificamente entre Sintra e Chaves, foi capaz de juntar uma grande quantidade de materiais provenientes de diferentes cenários físicos num reduzido período de tempo. Nesta ocasião, uma vez mais os interesses extramusicais de Kurt Schindler podem ser contrastados com a sua atividade fotográfica, obtendo resultados similares aos anteriores. Novamente atesta as suas relações pessoais, fotografando ao artista Guilherme Filipe Teixeira no seu estúdio do Estoril, à sua amiga Maria Luisa de Wezelak no Estoril, ou ao Padre Firmino Martins em Tuizelo. Também há imagens nas que aparece o próprio Kurt Schindler como o seu retrato tirado por W. Ruff em Monserrate (Sintra). De novo, é evidente o interesse do nosso protagonista nas edificações mais singulares dos municípios que visita: o castelo de Chaves, o castelo de Montalegre, o castelo de Tomar, etc. Por último, inclui cenas naturais, rurais e urbanas, retratando em múltiplas ocasiões as particularidades destes contextos e as dos agentes que intervêm neles.

Em síntese, através do material fotográfico de Kurt Schindler podemos ter uma percepção bastante nítida do percurso do nosso protagonista em Portugal. A informação temporal que fornecem as suas fotografias revela-nos novos detalhes sobre, pelo menos, os três estágios que ele fez no território português. Pessoalmente, considero muito interessante poder constatar como as imagens permitem ampliar o conhecimento que temos sobre a figura e o trabalho de Kurt Schindler, para lá da informação que o *Folk music and poetry of Spain and Portugal* oferece sobre os seus estágios em Portugal. As fontes visuais, definitivamente, demonstram que a presença de Kurt Schindler em Portugal foi muito além das suas recolhas musicais em Trás-os-Montes.

### 3. O «*FOLK MUSIC AND POETRY OF SPAIN AND PORTUGAL*»

#### 3.1. A história e o conteúdo de um cancioneiro desconhecido

Escolher a Kurt Schindler como objetivo temático principal desta dissertação deve-se aos seus próprios merecimentos. O seu cancioneiro, editado em 1941, além do desconhecimento e desinteresse que pesam sobre ele em Portugal, é um dos primeiros trabalhos sobre música popular de tradição oral feitos e realizados por um estrangeiro. Para poder ser editada, esta publicação necessitou do apoio do Hispanic Institute in the United States e da colaboração do Departamento de Español da Columbia University. Tudo isto traduz-se num trabalho conjunto a partir dos materiais presentes no arquivo pessoal de Kurt Schindler entre Federico de Onís e o Dr. George E. Sachs,<sup>158</sup> junto à ajuda da Seção de Estudos e Publicações do Hispanic Institute in the United States. Por outro lado, a figura de José A. Weissberger, companheiro incansável no trabalho de campo do nosso protagonista, foi muito importante para a resolução das questões logísticas e económicas. Na edição póstuma desta fonte, homenagem a Kurt Schindler e contribuição para futuros investigadores, participaram as seguintes pessoas presentes ao longo da sua vida:

"The Committee which has sponsored the publication of this book comprises Mrs. Henry James, Miss Irene Lewisohn, Miss Alice Baldwin Beer, Mrs. Jacques R. Freedman, Miss Dorothy Lawton, Mr. José Weissberger, Mr. Herbert Weissberger, Mr. Hugh Ross, Mr. Charles Iklé and Mr. Federico de Onís. The latter has prepared the edition, assisted by the late Dr. George Sachs and by the staff of the Section of Studies and Publications of the Hispanic Institute in the United States".<sup>159</sup>

Federico de Onís foi um hispanista e professor espanhol ligado ao Novecentismo e à Geração de 14.<sup>160</sup> Formou-se na Universidad de Salamanca sob a tutela do escritor e reitor Miguel de Unamuno (1864-1936). Mas tarde foi influenciado pelo pensamento de José Ortega y Gasset, o qual se encontrava

<sup>158</sup> George E. Sachs (1909-1939) foi um musicólogo alemão, filho do célebre organólogo Curt Sachs. Refugiado nos EEUU, foi convidado pela Columbia University a participar na edição deste cancioneiro. Ele também esteve em contacto e colaborou com o Centro de Estudios Históricos.

<sup>159</sup> Onís, F. de (1979). Kurt Schindler and his spanish work. Em Kurt Schindler (aut.), *Folk music and poetry of Spain and Portugal* (p. viii). Hildesheim: Olms Verlag.

<sup>160</sup> O Novecentismo foi um movimento cultural, artístico e literário associado à Geração do 14 composta pelos intelectuais espanhóis situados entre a Geração do 98 e a Geração do 27. Baseou-se na rutura com as formas herdadas do século XIX e na apropriação das vanguardas artísticas de começos do século XX. Esta corrente foi construída sobre conceitos como o racionalismo, o intelectualismo, a puridade, o cosmopolitismo e um elitismo presente na perseguição de uma «arte pura». A Geração do 14 incluiu alguns personagens ilustres como: María Goyri (1873-1954), Manuel Azaña (1880-1940), María de Maeztu (1881-1948), Eugenio d'Ors (1881-1954), José Ortega y Gasset (1883-1955), Américo Castro (1885-1972), Salvador de Madariaga (1886-1978), Zenobia Camprubí (1887-1956), Clara Campoamor (1888-1972), Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), Victoria Kent (1891-1987), Claudio Sánchez Albornoz (1893-1984), e o próprio Federico de Onís (1885-1966).

desenvolvendo a sua teoria da «Deshumanización del arte», posicionando-se no meio de dois grandes figuras incompatíveis.<sup>161</sup> Finalmente, obtive o doutorado sob a direção do filólogo e historiador Ramón Menéndez Pidal (1869-1968). Podemos dividir a sua produção académica num bloco dedicado ao estudo de questões filológicas e outro consagrado à cultura hispânica e às suas peculiaridades: o primeiro foi trabalhado em Espanha e o segundo em América.

Na capital de Espanha, Federico de Onís colaborou com o Centro de Estudios Históricos dirigido por Menéndez Pidal e foi diretor da *Residencia de Estudiantes*. Ainda que desenvolveu quase toda a sua carreira profissional na América, começou como catedrático na Universidad de Oviedo e na Universidad de Salamanca. Em 1916 inicia a sua fase americana como catedrático na Columbia University, fundando a Casa de las Españas em 1920 (atual Hispanic Institute).<sup>162</sup> Nesta instituição foram realizadas conferências, recitais e concertos de grandes eminências do mundo hispânico. Neste ponto surge a sua relação com Kurt Schindler: do seu interesse comum em estudar e difundir a música popular espanhola de tradição oral no continente americano. Finalmente, Onís terminou o seu longo périplo americano na Universidad de Puerto Rico e na Universidad Centras de las Villas (Cuba).

Por seu lado, José Arnaldo Weissberger y Kahn (1878-1954) foi um antiquário de origem austro-húngara estabelecido em Madrid durante as primeiras décadas do século XX. Nesta cidade desenvolveu a sua atividade como colecionador, fornecendo o seu material a diversas exposições nacionais e internacionais. Introduziu-se na alta sociedade madrileña, entrando em contacto com instituições culturais e sociedades filantrópicas como as que confirma Pérez-Flecha: Ateneo de Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, American Art Association, etc.<sup>163</sup> Durante a Guerra Civil espanhola (1936-1939), o seu ativismo político provocou o seu exílio imediato -favorecido pelos seus estágios prévios em EUA- e o confisco da sua coleção artística pelo Bando Sublevado, a qual foi depositada no Museo Nacional de Artes Decorativas. Os autores Olarte e Montoya fornecem informação sobre as suas atividades dedicadas à obtenção de recursos económicos para garantir a saída das crianças do Bando Republicano ao exterior:

---

<sup>161</sup> Ruiz Manjón, O. (2012). Federico de Onís: Figura clave en la historia de las relaciones culturales entre España y los Estados Unidos. *Memoria y civilización: anuario de historia*, (15), pp. 397-413.

<sup>162</sup> Sanchís Pedregosa, I. (2014). Federico de Onís: piedra angular en el desarrollo del hispanismo en EEUU en el siglo XX. Em E. Bravo-García (ed.), E. Gallardo-Saborido (ed.), I. Santos de la Rosa (ed.), A. Gutiérrez (ed.), *Investigaciones sobre la enseñanza del español y su cultura en contextos de inmigración* (pp. 471-508). [S.l.]: [s.n.].

<sup>163</sup> Pérez-Flecha González, J. (2017). José Weissberger (1878-1954) y la dispersión del patrimonio artístico español: una breve aproximación. Em A. Holguera Cabrera (coord.), E. Prieto Ustio (coord.), M. Uriondo Lozano (coord.), *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico en España e Iberoamérica* (pp. 805-820). [Sevilla]: Universidad de Sevilla.

"Durante la guerra civil [José A. Weissberger] colaboró con instituciones norteamericanas como la American Friends Service Committee o la Spanish Child Welfare Association; para ellas recopiló dibujos realizados por niños españoles residentes en zonas republicanas en 1937 y montó exposiciones para recaudar fondos, como la de los almacenes Lord & Taylor's de Nueva York en mayo de 1938".<sup>164</sup>

Além disso, o *Folk music and poetry of Spain and Portugal* foi editado três vezes por três instituições e entidades diferentes. A primeira delas, de 1941, foi responsabilidade do *Hispanic Institute* da Universidade de Columbia do que faziam parte os catedráticos espanhóis Federico de Onís e Ángel del Río.<sup>165</sup> Segundo autores como I. J. Katz, a publicação deste cancionero póstumo, apesar de ser um acontecimento muito publicitado pelos jornais e pelos meios de comunicação espanhóis e americanos, passou despercebida devido ao bombardeio de Pearl Harbor (7 de dezembro de 1941) uns dias depois.<sup>166</sup> A segunda edição, publicada em 1979, é da prestigiada casa Georg Olms Verlag.<sup>167</sup> A terceira delas, por último, foi editada pelo Centro de Cultura Tradicional da Diputación de Salamanca em 1991, sob a supervisão dos etnomusicólogos e especialistas I. J. Katz e Miguel Manzano.<sup>168</sup> Neste ponto quero esclarecer que nesta dissertação utilizo a edição de 1979 como referência principal. Contudo, o emprego das outras também contribui para a análise crítico do material musical.

O conteúdo deste cancionero de pretensões ibéricas inclui canções populares de tradição oral de Espanha e de Portugal. No primeiro dos âmbitos geográficos anteriores, Kurt Schindler concede muita importância e espaço ao centro peninsular. Schindler fornece peças musicais das seguintes cidades e regiões espanholas: Asturias (1-21), Ávila (22-192), Badajoz (193-199), Burgos (200-210), Cáceres (211-396), Jaén (397-398), León (399-435), Logroño (436-472), Madrid (473-485), Salamanca (486-509), Santander (510-532), Segovia (533-541), Soria (542-903), Toledo (904-907), Valladolid (908), Zamora (909-924), Zaragoza (925). Esta eleição é uma novidade revolucionária se o comparamos com outras compilações e cancioneros editados durante este período. O *Folk music and poetry of Spain and Portugal* em Espanha supera e melhora as contribuições de alguns autores como José Inzenga (1828-1891), Eduardo Ocón (1833-1901), e Isidoro Hernández (1847-1888). O estudo aprofundado do nosso autor na dimensão castelhana mesmo ultrapassa mesmo o trabalho pretensamente nacional de

---

<sup>164</sup> Olarte Martínez, M. M., Montoya Rubio, J. C. (2012). Cuando los epistolarios eran redes sociales. Aproximación a las conexiones de Kurt Schindler a través de sus corresponsales. Em M. Olarte Martínez (coord.), *Fuentes documentales interdisciplinares para el estudio del Patrimonio y la Oralidad en España* (p. 680). Baiona: Dos acordes.

<sup>165</sup> Schindler, K. (1941). *Folk music and poetry of Spain and Portugal*. New York: Hispanic Institute in the United States.

<sup>166</sup> Katz, I. J. (1991). Kurt Schindler: La aventura individual y colectiva de un cancionero. Em K. Schindler (aut.), I. J. Katz (coord.), M. Manzano Alonso (coord.), *Música y poesía popular de España y Portugal* (pp. 11-43). Salamanca: Centro Cultural Tradicional, Diputación de Salamanca.

<sup>167</sup> Schindler, K. (1979). *Folk Music and poetry of Spain and Portugal*. Georg Olms Verlag: Hildesheim.

<sup>168</sup> Schindler, K. (1991). *Música y poesía popular de España y Portugal*. Salamanca: Centro Cultural Tradicional, Diputación de Salamanca.

eminências espanholas contemporâneas seus como Eduardo Martínez Torner (1888-1955) e o seu *Cancioneiro Musical*.<sup>169</sup>

A nível regional, diversos autores fornecem hipóteses que procuram explicar e justificar a seleção dos territórios que se trabalham no *Folk music and poetry of Spain and Portugal*. Segundo Montserrat Canela, a ausência de Catalunya nos conteúdos deste cancionero pode dever-se ao conhecimento do nosso protagonista sobre os estudos dedicados à música popular catalã. Kurt Schindler, a partir da sua amizade e correspondência epistolar com Lluís Millet,<sup>170</sup> diretor do Orfeó Català, tem conhecimento sobre a realização da *Obra del Cançoner Popular de Catalunya*, empresa cultural e coletiva catalã ligada à revalorização e recuperação da cultura popular.<sup>171</sup> Esta iniciativa permaneceu ativa entre 1921 e 1936, concluindo repentinamente após o começo da Guerra Civil espanhola: falamos de um período contemporâneo ao trabalho de campo realizado por Kurt Schindler na Península Ibérica. Podemos afirmar que Schindler soube da realidade musical catalã e das instituições e agentes musicais consagrados ao seu estudo e análise. Prova disso é a sua presença nas notícias publicadas na imprensa do momento, nos programas dos concertos e homenagens musicais dedicados à sua figura por diferentes conjuntos musicais, ou a publicação do seu discurso como presidente da IX Festa de la Música Catalana.<sup>172</sup>

Kurt Schindler quer fugir da estereótipos espanhóis habituais e flamencos. O seu principal interesse reside na apresentação na América do autêntico material musical castelhano. O resultado é uma idealização do âmbito rural do centro peninsular que dá lugar e espaço a uma longa tradição musical histórica baseada em conceitos como o austero e o castiço que contrastam com a difundida imagem musical de Andalúcia. No *Folk music and poetry of Spain and Portugal* a periferia peninsular não existe: a província de Jaén é a única representante do sul andaluz. Contudo, a costa atlântica -com exceção de Asturias e Santander (Cantabria)- e a mediterrânica também não aparecem incluídas no conteúdo deste cancionero. A presença da dimensão castelhana nesta obra é uma questão muito excepcional, ainda mais tendo-se em conta que é um estrangeiro o que realiza esta recolha: Schindler rompe com todos os tópicos ao explicitar o seu interesse na «Outra Espanha».

---

<sup>169</sup> Martínez Torner, E. (1928). *Cancionero musical*. Madrid: Instituto-Escuela, Junta para Ampliación de Estudios.

<sup>170</sup> Lluís Millet i Pagès (1867-1941), discípulo de Felipe Pedrell, foi um compositor catalão. Junto ao compositor Amadeo Vives (1871-1932), fundou e dirigiu o Orfeó Català, sociedade coral mista e centro cultural de referência em Catalunya dedicado à música popular e catalã. Durante as duas primeiras décadas do franquismo a sua atividade foi proibida e restrita.

<sup>171</sup> Esta ideia foi desenvolvida pela Professora Doutora Montserrat Canela Grau (Universitat Rovira i Virgili) na sua palestra titulada "Pautas para el análisis y contextualización de las recopilaciones de música popular de tradición oral en Cataluña: la Obra del Cançoner Popular de Catalunya", apresentada no I Seminario Internacional de Investigación en Patrimonio Inmaterial Musical Histórico y Cultural, celebrado em Salamanca o 11 de novembro 2019.

<sup>172</sup> Schindler, K. (1922). Discurs presidencial. *Revista musical catalana*, (223), pp. 139-151.



Antes de abordar a dimensão musical portuguesa do *Folk music and poetry of Spain and Portugal*, devo dizer e indicar que Kurt Schindler também incluiu nesta obra outras três secções com um conteúdo específico e complementar às peças musicais. A primeira delas é composta por anotações pessoais do autor sobre as canções populares nas quais fornece informação extramusical e possíveis variantes textuais. No segundo grupo, recolhe e transmite um conjunto de romances sem música, indicando, no entanto, os números das peças do cancionero com cujas melodias podem ser interpretados. Por último, Schindler reúne na terceira secção canções de tradição oral, outra vez sem música, e ordenadas em função da sua província de origem, incluindo informação sobre os municípios onde foram recolhidas. Em suma, estamos perante uma valiosa fonte que excede em muito a outros cancioneros realizados por investigadores locais e autóctones. A conjugação de tantos materiais permite oferecer ao interessado um produto muito completo.

A disposição das peças musicais no cancionero está organizada de acordo com a sua origem e procedência geográfica, estabelecendo uma clara distinção entre o bloco musical espanhol e o português. Ao contrário da secção portuguesa na que todas as canções estão agrupadas sem divisões, a denominação das subsecções que sim constituem o conjunto espanhol estão ligadas aos nomes de capitais provinciais e regiões. Porém, todas as canções populares dispõem de uma indicação sobre a localidade onde foi recolhida. Invariavelmente, a ordenação de todo o conteúdo musical desta fonte estabelece-se a partir de critérios alfabéticos. Em síntese, resulta evidente que, graças à informação extramusical e aos pilares sobre os quais Kurt Schindler constrói o seu trabalho, o *Folk music and poetry of Spain and Portugal* sempre deve ter-se sempre em consideração no estudo da música popular de tradição oral ibérica.

Contudo, a secção de música portuguesa não aparece dividida ou fracionada segundo a sua origem geográfica: aparenta um tudo misturado no que podemos achar a música popular dos espaços fronteiriços em que ele esteve. As peças musicais portuguesas, dispostas ao final do seu cancionero, vão da 926 à 985. No bloco dedicado a Portugal, Kurt Schindler fornece canções populares recolhidas nos seguintes municípios: Cercio em Miranda do Douro (926-938), Coimbra (939-940), Miranda do Douro (941-944), Montalegre em Tras-os-Montes (945-953), Nozede de Cima em Bragança (954-955), Porto (956-961), Tuizela em Bragança (962-984), e Portugal (985, canção sem uma localização concreta).

A disposição destas canções populares de tradição oral responde a um ordenamento baseado em critérios alfabéticos dos municípios e concelhos onde Kurt Schindler, escutou, recolheu e transcreveu este material musical. Ainda que a maioria das peças musicais portuguesas são vocais, esta questão

não impossibilita o seu acompanhamento instrumental. Contudo, nesta secção do cancioneiro também há exemplos exclusivamente instrumentais para frauta e tamboril. Esta combinação poderia ser ligada com fenómenos similares noutras áreas geográficas peninsulares como Castilla y León. De novo, surgem dados e informação que permitem aprofundar e analisar a conexão entre o repertório musical popular português e castelhano no âmbito fronteiriço. Segundo Amaya García Pérez: "El foco más extenso [prática da frauta e tamboril] es el occidental, que comprende zonas de Asturias, León, Zamora, Salamanca, Tras-Os-Montes (Portugal), norte de Cáceres, sur de Badajoz, Huelva y Alentejo (Portugal)".<sup>173</sup>

As anotações pessoais de Kurt Schindler sobre as canções populares portuguesa do seu cancioneiro, as quais fornece Matilde Olarte,<sup>174</sup> demonstram que ele era conhecedor do labor feito previamente pelos folcloristas portugueses. Concretamente, Kurt Schindler recolhe onze peças musicais -com os correspondentes textos- que aparecem no cancioneiro do Padre Firmino A. Martins editado pela primeira vez em 1928.<sup>175</sup> Ele mesmo indica a origem do material musical, especificando a fonte de referência e as páginas em todos os exemplos. Estes são os seguintes: 963. *Larangeira*, 966. *O da Malva, Malveta*, 967. *O que bem baila la moura*, 968. *D'aqui a d'alem d'ala*, 974. *Pastoradas*, 975. *Deus te guarde pastorinha*, 976. *Levántate, Mineta*, 977. *O que jinela tao alta*, 978. *O da-la dou*, 979. *O, menino*, 980. *Meus irmãos, cuidai na morte*. Todas elas têm em comum o seu lugar de recolhida: Tuizelo, Bragança (Portugal).

O Padre Firmino Augusto Martins (1890-1965) foi um eminente especialista no estudo da cultura e os saberes populares na zona de Trás-os-Montes durante a primeira metade do século XX. Apesar de estar a sua atividade profissional orientada para a prática do sacerdócio em diferentes paróquias do concelho de Vinhais, também exerceu no âmbito da política como delgado da Junta Nacional da Educação (1959) e como membro do Conselho Provincial de Vinhais (1939-1941, 1944-1951).<sup>176</sup> O Padre Firmino Martins colaborou ativamente, mesmo como informador, com Kurt Schindler durante o seu trabalho de campo em Trás-os-Montes, além da importância do seu cancioneiro como referência

---

<sup>173</sup> García Pérez, A. M., García Pérez, A. (2009). La afinación de la flauta tradicional salmantina de tres agujeros. *Revista de Musicología*, XXXII(2), p. 344.

<sup>174</sup> Olarte Martínez, M. (2010). Las anotaciones de campo de Kurt Schindler durante sus grabaciones en España. *Etno-Folk: revista galega de etnomusicología*, (16-17), pp. 35-74.

<sup>175</sup> Martins, F. A. (1928). *Folklore do concelho de Vinhais*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

<sup>176</sup> Ponte, P. Ferré da (2010). Martins, Firmino Augusto. Em S. Castelo-Branco (dir.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX* (Vol. 3, p. 749). [Lisboa]: Temas e Debates: Círculo de Leitores.

para o *Folk music and poetry of Spain and Portugal*.<sup>177</sup> Por outro lado, nós também podemos supor que Martins, figura reconhecida pela comunidade, serviu como porteiro<sup>178</sup> de Schindler.

A sua grande obra, *Folklore do concelho de Vinhais*,<sup>179</sup> apresenta uma enorme quantidade de exemplos musicais de alta qualidade recolhidos num único município. O seu conteúdo, canções populares e romances, faz dela uma das obras más importantes no estudo da dimensão musical transmontana. Esta fonte está composta por dois grandes volumes nos quais Firmino A. Martins materializa e concretiza a sua recolha de saberes e cultura popular no concelho de Vinhais. Este núcleo populacional está constituído por trinta e cinco freguesias, entre as quais se encontram Tuizelo e Nozede de Cima: espaços muito trabalhados por Kurt Schindler no seu cancioneiro. Nesta obra salta à vista a importância que o autor confere a dimensão textual e filológica. Por outro lado, também é notável a ausência de transcrições musicais, mesmo no segundo volume dedicado ao âmbito musical, o que nos permite refletir e pensar numa carência de capacidades musicais que solucionaria o trabalho de Schindler.

O primeiro volume desta fonte está consagrado ao estudo de aspetos gerais ligados à cultura e aos saberes populares de Vinhais. Nele poderíamos encontrar secções dedicadas à análise de lendas, orações, tradições, cantares, apodos, danças, medicina popular, termos e expressões, folklore de natureza religiosa, etc. Apesar da desorganização do seu conteúdo, sendo separados blocos temáticos relacionados entre si, o autor não se limita a fornecer informação sobre a tradição e os costumes populares de Vinhais: introduzindo ainda uma mínima reflexão teórica. No entanto, o segundo volume está inteiramente dedicado à dimensão artística e musical, trabalhando com numerosos exemplos locais a partir dos quais Firmino Martins desenvolve o seu próprio romanceiro e cancioneiro. Aqui, ele refere-se uma vez mais a questões ligadas com o folklore religioso, incluindo exemplos musicais, e os seguintes aspetos de carácter etnográfico: traje tradicional, labor agrícola, pesca, caça, medicina, jogos, música de trabalho, etc. Definitivamente, trata-se de uma fonte muito completa, mas desorganizada, obedecendo a critérios estritamente pessoais. O autor não agrupa tematicamente os conteúdos, o que dificulta a compreensão e absorção de toda a informação presente nela.

Em relação à obra de Firmino Martins, um dos aspetos mais interessantes para os objetivos desta dissertação é o que se refere às transcrições musicais. Quando menciono anteriormente a falta de

---

<sup>177</sup> Olarte Martínez, M. (2010). Las anotaciones de campo de Kurt Schindler durante sus grabaciones en España. *Etno-Folk: revista galega de etnomusicología*, (16-17), pp. 35-74.

<sup>178</sup> Na área da etnomusicologia, o conceito de porteiro serve para designar às pessoas que, procedendo como mediadores, nos ajudam a entrar e trabalhar com qualquer comunidade, apoiando-nos e dirigindo-nos a informantes de interesse.

<sup>179</sup> Martins, F. A. (1928-1938). *Folklore do concelho de Vinhais*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

competências ou o desinteresse de Firmino Martins na representação material da música popular, faço alusão ao escasso número de exemplos, mas também a que a maioria deles não são da sua autoria. Esta questão poder ser associada à sua sinceridade e transparência no momento de reconhecer e agradecer o trabalho de outros. Num primeiro momento refletimos sobre o papel de Firmino Martins como porteiro e como transmissor relevante na execução do bloco musical português do *Folk music and poetry of Spain and Portugal*. Contudo, até ao momento, não escavamos e aprofundamos no rol de Kurt Schindler como ajudante ou assistente na elaboração de cancionários alheios e externos, como um elemento subordinado ao grande projeto etnográfico de outro agente cultural. Na minha opinião, considero que esta faceta de Kurt Schindler deve merecer a nossa atenção, embora seja notoriamente desconhecida pela etnomusicologia espanhola e portuguesa. A sua colaboração direta na composição de obras que fazem parte da etnografia e etnomusicologia portuguesa ainda não foi abordada.

Uma grande parte das canções populares e das transcrições musicais do segundo volume de *Folklore do concelho de Vinhais* pertencem a Kurt Schindler: concretamente aparecem dezasseis peças segundo a informação fornecida por Firmino Martins. Algumas delas são incluídas no seu cancionário póstumo, mas, pelo contrário, há outras que são inéditas. O desfasamento temporal entre um material etnográfico português publicado entre 1928 e 1938 no que está representado o trabalho de campo de Schindler em Portugal, e o seu próprio cancionário editado postumamente em 1941, dá origem a duas primeiras hipóteses: Schindler pôde trabalhar com Firmino Martins no seu trabalho de campo durante algum dos seus breves estágios ajudando-o a transcrever o material musical; ou então Martins teve acesso aos seus materiais musicais populares recolhidos em Portugal para reforçar a sua contribuição etnográfica graças ao seu labor como introdutor de Schindler na região de Trás-os-Montes.

Uma terceira e mais acertada hipótese tem a ver com uma combinação entre as duas primeiras. O facto de que algumas das peças musicais do *Folklore do concelho de Vinhais* estejam acompanhadas de datas de recolha aponta a uma experiência partilhada pelos dois autores. Estas indicações temporais concordam com a nossa informação sobre a presença física de Kurt Schindler em Portugal. Por outro lado, fornecer a localização geográfica destas canções populares, assim como conteúdo de natureza extramusical sobre questões ligadas aos informantes e às instrumentações musicais, evidenciam um conhecimento partilhado sobre o trabalho de campo necessário para a elaboração desta fonte. Porém, Firmino Martins dá resposta a todas estas perguntas na própria obra, esclarecendo a verdadeira natureza da sua relação com Kurt Schindler, e mesmo revelando detalhes sobre os seus procedimentos no trabalho de campo. Com as suas palavras, afirma o seguinte:

"Em Agosto de 1932 o Sr. Dr. Raúl Teixeira, digno director da Biblioteca Erudita do Museu Regional de Bragança, avisou-nos de que o Sr. Kurt Schindler, ilustre musicógrafo e folclorista e professor de Nova York, desejava recolher as canções da região e as mencionadas no I vol. do *Folclore de Vinhais*. E, em Outubro, tivemos a honra de o receber em nossa casa, acompanhado daquele devotado regionalista e outros amigos. Um grupo de trinta cantores e tocadores de Tuizelo e Nozedo de Cima deu largas durante todo o dia ao tam variado repertório das formosas canções regionais, ao som alegre da flauta, gaita de foles, pandeiro, ferrinhos e ferranholas, deixando em todas as mais gratas impressões, aumentadas pela amenidade do dia banhado da luz clara do outono saudável e ténido".<sup>180</sup>

Como se isso não fosse suficiente, a carta entre Kurt Schindler e Firmino Martins a que o último faz referência não deixa dúvidas sobre a profundidade da sua colaboração e sobre a mútua estima que se professavam. Em primeiro lugar, Martins introduziu e aproximou a Schindler às manifestações de música popular de tradição oral de Tuizelo e Nozedo de Cima, espaços amplamente desenvolvidos no *Folk music and poetry of Spain and Portugal*. Em contrapartida, Schindler enviou posteriormente uma cópia dos seus materiais sobre Vinhais a Firmino como recompensa pelos serviços prestados e para que pudesse incluí-los na elaboração do seu segundo volume. Este excerto de uma carta supostamente enviada por Schindler a Firmino é um interessantíssimo testemunho que demonstra a custódia do professor Federico de Onís na Columbia University dos seus materiais recolhidos na Península Ibérica. Nesta missiva, o nosso protagonista não se limita a louvar a qualidade e a beleza das formas musicais transmontanas, justificando indiretamente o seu interesse por esta região e exortando a Firmino a continuar com o seu importante trabalho de recolha de cultura popular. Ele também oferece detalhes sobre a sua vida privada, declarando seu desejo de voltar a Trás-os-Montes uma vez recuperado da sua operação e da doença que finalmente acabará com a sua vida pouco tempo depois. Nas palavras do próprio Kurt Schindler:

"Je vous envoie une copie des mélodies de Vinhais, telle que je les ai pu noter ce beau jour d'octobre quand, grâce à votre invitation, j'ai pu visiter Tuizelo avec nos amis de Bragança. Exactement telles comme vous les recevez elles se trouvent aussi maintenant, en seconde copie, á l'université de Colombia de New-York aux archives de folklore ibériques, qui sont sous les soins du Professeur Federigo de Onís ... Mais on me promet que se je passe par cette opération, je serai complètement guéri de mes maux, et dans ce cas je retournerai avec toutes mes forces et je rêve de pouvoir retourner dans ces belles régions du nord du Portugal, où on chante les plus belles chansons que j'aie entendues. Croyer-moi, cher et distingué ami, qui de tout mon dernier voyage de six mois la journée de Tuizelo se détache en ma mémoire comme la plus belle... Les grandioses romances, les belles «malhas» et ces doux appels des paysannes qui se répondent pas les distances, tout cela m'est resté inconciliable... J'espère donc revoir

---

<sup>180</sup> Martins, F. A. (1987). *Folclore do concelho de Vinhais* (p. 65). Vinhais: Câmara Municipal de Vinhais.

ce beau pays de Vinahis, et si non, je sais que les anges ne pourront pas chanter d'une façon plus belle et touchante que vos «pastorinhas». J'espère que vous allez publier votre second volume bientôt, et je vous prie de faire usage à pleine volonté des notations musicales que je vous envoie. Continuez à collectionner ces chants d'une tendresse miraculeuse, et que personne ne sait mieux éliciter des paysans que vous avec votre bonté et sagesse. C'est de l'or pur, et la postérité vous en saure gré".<sup>181</sup>

De qualquer forma, é evidente que esta relação se baseia numa reciprocidade em virtude da qual Firmino Martins orienta e assessora a Kurt Schindler em Trás-os-Montes, enquanto que ele põe ao serviço do primeiro as suas capacidades musicais e os seus arquivos sonoros. No segundo volume da edição de *Folklore do concelho de Vinhais*<sup>182</sup> de 1987 atribuem-se ao nosso protagonista a música e as transcrições das seguintes peças musicais: *Alvorada* (p. 69), com indicação de recolha em outubro de 1932; *Faixinha verde* (p. 74), notação de K. Schindler e texto de F. Martins; *Malveta* (p. 75), notação de K. Schindler; *O Melro* (p. 76), música de K. Schindler; *Ronda da segada à noite* (p. 79), notação de K. Schindler; *D. Fernando* (pp. 82), notação de K. Schindler; *D. Angela* (p. 83), notação de K. Schindler; *Morena* (p. 86), notação de K. Schindler; *Dona Filomena* (p. 87), notação de K. Schindler; *Canção do Berço* (p. 88), notação de K. Schindler; *O dá-la-dou* (p. 89), notação de K. Schindler; *Deus te guarde, pastorinha* (p. 89), notação de K. Schindler; *Danças típicas* (p. 90), notação de K. Schindler; *Janela* (p. 91), notação de K. Schindler; *Encomendar as almas* (p. 382), notação de K. Schindler.

Efetivamente, na minha opinião, aprofundar o estudo do *Folk music and poetry of Spain and Portugal* serve para conhecer a visão de um estrangeiro sobre a música popular portuguesa de tradição oral, mas também para destacar e valorizar uma das primeiras iniciativas etnomusicológicas sérias em Portugal. Além do esquecimento e do desinteresse nesta obra por uma parte da etnomusicologia portuguesa, a secção de canções lusas abre caminhos ao investigar os âmbitos fronteiriços de Vila Real e Bragança. Definitivamente, poderíamos falar também de uma possível influência de Kurt Schindler na obra de outros investigadores? Considero que o estudo comparativo destas fontes musicais é uma linha de trabalho que deve ser abordada em futuras iniciativas.

Devo recordar que estes mesmos cenários físicos também foram trabalhados noutros projetos etnomusicológicos posteriores ao de Kurt Schindler como os seguintes: *Cancioneiro popular transmontano e alto-duriense*,<sup>183</sup> *Cancioneiro do Alto Douro*,<sup>184</sup> *Cancioneiro popular da região de*

<sup>181</sup> Martins, F. A. (1987). *Folklore do concelho de Vinhais* (pp. 66-68). Vinhais: Câmara Municipal de Vinhais.

<sup>182</sup> Martins, F. A. (1987). *Folklore do concelho de Vinhais*. Vinhais: Câmara Municipal de Vinhais.

<sup>183</sup> Felgueiras, G. (1960). *Cancioneiro popular transmontano e alto-duriense*. Lisboa. Revista Ocidente.

<sup>184</sup> Paiva, M. A. da Silva (1962). *Cancioneiro do Alto Douro*. Vila Real: Junta Distrital de Vila Real.

Mogadouro,<sup>185</sup> *Cancioneiro transmontano: poemas*,<sup>186</sup> *Cancioneiro popular de Mondim de Basto, Trás-os-Montes*,<sup>187</sup> *Cancioneiro popular duriense*,<sup>188</sup> *Cancioneiro de Sanfins do Douro*,<sup>189</sup> *Cancioneiro tradicional e danças mirandesas*,<sup>190</sup> *Cancioneiro transmontano*,<sup>191</sup> *Cancioneiro popular do Parque Natural do Alvão*,<sup>192</sup> *Cancioneiro transmontano*,<sup>193</sup> etc.

Com efeito, a pretensão peninsular de Kurt Schindler fica satisfeita. O *Folk music and poetry of Spain and Portugal* é uma obra com uma quantidade de material musical impressionante, incluindo comentários do autor, romances sem música e mesmo variantes musicais. Ele efetua uma apresentação correta das peças musicais sem harmonizar, realizando uma transcrição presumivelmente fiel do que conseguiu escutar no seu trabalho de campo. Recordemos que a aplicação em cancioneros das fontes orais não é mais que o exercício arbitrário e subjetivo dos que recolhem as canções populares, material musical em constante transformação e sujeito à forma de transmissão e comunicação do informante. Um dos aspetos mais interessantes desta compilação é a transparência do autor no que respeita aos procedimentos e processos de trabalho, questão também documentada por amigos e colegas como Federico de Onís ou José A. Weissberger.

### **3.2. O impacto dos intercâmbios culturais na zona raiana**

A Raia - La Raya é o termo utilizado para denominar a fronteira terrestre entre Portugal e Espanha. Dispõe de, aproximadamente, 1200 quilómetros variáveis de extensão de acordo com que lado da divisão política olhemos. Esta é uma das delimitações entre reinos mais antigas no continente europeu, criada em 1143 após o Tratado de Zamora através do qual Alfonso VI de León reconhecia a soberania de Afonso I como rei de Portugal. Porém, os conflitos territoriais entre os dois reinos não foram resolvidos, evidenciando-se o seu prolongamento no tempo a partir do Tratado de Badajoz (1267), do Tratado de Alcañices (1297), do Tratado de Badajoz (1801), do Tratado de Lisboa (1864), e do *Acuerdo*

---

<sup>185</sup> Afonso, A. Nogueira (1970). *Cancioneiro popular da região de Mogadouro*. Bragança: Escola Tipográfica.

<sup>186</sup> Ferreira, M. A. (1971-1979). *Cancioneiro transmontano: poemas*. Bragança: M. A. Ferreira.

<sup>187</sup> Castro, A. Borges de (1982). *Cancioneiro popular de Mondim de Basto, Trás-os-Montes*. Porto: A. Borges de Castro.

<sup>188</sup> Cabral, A. (1983). *Cancioneiro popular duriense*. Vila Real: Centro Cultural Regional.

<sup>189</sup> Grácio, J. (1985). *Cancioneiro de Sanfins do Douro*. Vila Real: Centro Cultural Regional.

<sup>190</sup> Mourinho, A. M. (1984-1987). *Cancioneiro tradicional e danças mirandesas*. Bragança: Escola Tipográfica de Bragança.

<sup>191</sup> Parente, S. (1989). *Cancioneiro transmontano*. Vila Real: Câmara Municipal.

<sup>192</sup> Prada, F. (1995). *Cancioneiro popular do Parque Natural do Alvão*. Lisboa: Instituto da Conservação da Natureza.

<sup>193</sup> Chrystello, J. C. (2005). *Cancioneiro transmontano*. Bragança: Santa Casa da Misericórdia.

*de Límites* (1926). Na atualidade, continuam as disputas entre os dois países pela posse e soberania sobre municípios fronteiriços: a comparação entre as fronteiras dos mapas portugueses e dos mapas espanhóis demonstra esta afirmação.

No lado espanhol, esta fronteira inclui as seguintes comunidades autónomas: Galicia, Castilla y León, Extremadura e Andalucía. Em Portugal, esta divisão abrange as seguintes regiões: Viana do Castelo, Braga, Vila Real, Bragança, Guarda, Castelo Branco, Portalegre, Évora, Beja e Faro. Devemos ter em conta que A Raia - La Raya não é uma linha imaginária sem importância: ela é composta por os territórios limítrofes conhecidos como raianas ou *rayanas*. Entre todas elas existe um sentimento de solidariedade e fraternidade que pouco tem a ver com os conflitos políticos entre as administrações espanholas e portuguesas pelo controlo destes espaços.

A isolada posição geográfica da Raia - La Raya no âmbito europeu, português e regional, representa um inconveniente para o progresso económico deste área. A isso devemos acrescentar o dramático envelhecimento demográfico e o escasso desenvolvimento industrial num contexto dominado pelas atividades agrícolas. Neste ponto, também é necessário falar da grande distância em relação às grandes urbes do país devido às más infraestruturas. Contudo, esta situação de marginalidade logística torna possível, segundo autores como Hortelano Míguez e Martín Jiménez, o seguinte: "(...) el enclaustramiento y la ausencia de un generalizado desarrollo socioeconómico de la Raya han permitido conservar un espacio con identidad y una memoria colectiva singular que marca diferencias con otros lugares de la geografía europea (...)".<sup>194</sup> Neste ponto poderia encaixar o interesse de compiladores de música popular de tradição oral como Kurt Schindler.

A Raia - La Raya é uma grande área de intercâmbio e transvase de elementos materiais e imateriais. A existência de uma divisão política e territorial não é um impedimento para a conexão e o intercâmbio cultural e musical entre as zonas raianas. Pelo contrário, esta dissertação tenta demonstrar e provar que estes cenários são muito interessantes aprofundar no estudo dos processos de fusão e contacto entre culturas como a lusa e a castelhana. Recordemos que nestas zonas pode existir um sentimento de solidariedade e de camaradagem. Os dois lados da fronteira são as periferias das periferias, subsistindo em condições de precariedade impostas e determinadas por regimes ditatoriais de natureza militar: o salazarismo (1933-1974) e o franquismo (1939-1975).

---

<sup>194</sup> Hortelano Míguez, L. A., Martín Jiménez, M. I. (2017). Territorio, patrimonio y turismo en la Raya de Castilla y León. *Polígonos: Revista de geografía*, (29), p. 167.



A respeito disto, uma das manifestações mais interessantes é a questão do contrabando e da compra e venda de recursos de necessidade básica e de bens materiais de um lado para o outro da fronteira. O tráfico de produtos ilícito foi um fenómeno conhecido durante e após a presença de Kurt Schindler em todos os territórios que faziam parte da Raia - La Raya, bastante significativo no pós-guerra espanhol. O contrabando foi desenvolvido pelas classes sociais mais humildes e desfavorecidas no aspeto económico, tanto a nível individual como em quadrilhas. Esta atividade económica ilegal, de acordo com Medina, gerou também fortes laços de conexão e a coesão entre a população espanhola e portuguesa da Raia - La Raya: "La actividad del contrabando contribuyó a consolidar las relaciones de intercambio y los lazos de amistad, entre las poblaciones ubicadas a ambos lados de la raya, (...) persistieron aún en tiempo de crisis y de abierta hostilidad entre ambos países [Portugal e España]"<sup>195</sup>.

A predominância dos espaços fronteiriços na recolha do material musical português do *Folk music and poetry of Spain and Portugal* é uma questão evidente. Na minha opinião, isto responde a hipóteses de diversa índole: musicais, económicas, temporais, e também devido ao seu interesse concreto no âmbito *castellanoleonés*. A escolha geográfica de Kurt Schindler não é inconsciente já que, obviamente, está relacionada com o seu objetivo de realizar uma compilação de carácter peninsular. Por outro lado, a sua presença na Raia é compreensível se consideramos as suas limitações de orçamento e de disponibilidade temporal. Face ao exposto, e sabendo que Espanha era o eixo desta iniciativa etnomusicológica para o seu mecenas principal, Mr. Archer Milton Huntington da The Hispanic Society of America, resulta razoável e prático que prevaleçam os territórios fronteiriços. O protagonismo das regiões limítrofes com Castilla y León tem a ver com uma otimização de recursos.

A maior parte das canções populares de tradição oral que compõem o *Folk music and poetry of Spain and Portugal* foram recolhidas em espaços fronteiriços: Tuizelo (distrito de Bragança), Cercio (distrito de Bragança), Braganza (distrito de Bragança), Montalegro (distrito de Vila Real), Nozedo de Cima (distrito de Bragança), Miranda do Douro (distrito de Bragança). As poucas peças musicais portuguesas extraídas de âmbitos geográficos não fronteiriços foram recolhidas em dois grandes urbes como Coimbra, cidade universitária e epicentro intelectual, e Porto, motor económico e industrial do país. Por isso, a representatividade portuguesa -um dos objetivos presumíveis nesta compilação de natureza peninsular- do material musical selecionado por Kurt Schindler é questionável. O seu trabalho desproporcionado em espaços isolados como Tuizelo, freguesia do Concelho de Vinhais de menos de

---

<sup>195</sup> Medina García, E. (2001). *Contrabando en la frontera de Portugal: orígenes, estructuras, conflicto y cambio social*. (Tese de doutoramento. Universidad Complutense de Madrid, España).

quinientos habitantes,<sup>196</sup> reforçam a hipótese da adaptação do autor às condições económicas e logísticas e à possível ajuda de amizades como a do Padre Firmino Martins, acima referido, a fim de concluir com êxito este projeto.

Nesta conjuntura, considero que é preciso abordar a questão da confusão e a mistura entre materiais musicais em ambos os lados da fronteira: esta é uma das premissas principais desta investigação. A exposição e o desenvolvimento do âmbito geográfico da Raia - La Raya permite analisar e visualizar este cenário como uma dimensão fundamentada no intercâmbio cultural e musical, independentemente de divisões políticas inoperantes na vida quotidiana das zonas raianas. Pelo contrário, Kurt Schindler e o seu trabalho etnomusicológico parecem indiferentes a todas estas dinâmicas sociopolíticas: ele só recolhe, transcreve e fornece informação extramusical. Porém, a inserção física de uma canção popular num cancionero não pode ser compreendida como um obstáculo para a sua mobilidade posterior. Também não impede um movimento prévio, nem a possibilidade de entrar em contacto com outras manifestações musicais, gerando interferências e «contágios» como as que estamos a debater nesta dissertação.

Finalmente, abordamos a dimensão ética e as responsabilidades do trabalho do compilador: ele estuda as manifestações musicais e culturais de uma comunidade, mas também constrói o discurso teórico através do qual esta estabelece e afirma a sua identidade individual. Susana Sardo reflete sobre a ideia de que o etnomusicólogo, constituído pelos seus informantes como autoridade científica, ajuda a conhecer qual é a verdadeira maneira de ser da comunidade com que trabalha: neste ponto podem surgir conflitos de interesse.<sup>197</sup> O etnomusicólogo Josep Martí também aprofunda nesta questão da seguinte forma:

"Pecaría realmente de ingenuo aquel que pensase que el corpus folklórico de cualquier país se forma con el simple agregado de materiales que los investigadores van «descubriendo», clasificando y sistematizando a partir de sus trabajos de campo. Estos investigadores no sólo «descubren» el corpus folklórico, sino que de una manera y otra también lo «forman», ya que, de acuerdo con la orientación cognitiva de su sociedad, son portadores de unos criterios que son (...) los que determinan qué es lo que vale la pena descubrir y divulgar".<sup>198</sup>

---

<sup>196</sup> Em Portugal, o conceito de freguesia serve para denominar às divisões de um concelho o município. Estas delimitações territoriais são independentes de questões relativas à extensão e à população: as origens da maior parte delas estão ligadas historicamente às antigas circunscrições eclesiásticas. No âmbito espanhol, esta forma de ordenamento do território equivaleria a *parroquias*, *barrios* o *pedanías*.

<sup>197</sup> Sardo, S. (1997-1998). A pesquisa em Etnomusicologia e a problemática da identidade. *Revista Portuguesa de Musicologia*, 7-8, pp. 203-210.

<sup>198</sup> Martí, J. (1995). *El folklorismo: uso y abuso de la tradición* (p. 54). Barcelona: Ronsel.

O trabalho etnomusicológico está cheio de possíveis repercussões sociais, culturais, políticas e identitárias. Por outro lado, fixar manifestações intangíveis e atemporais num suporte material, ligado à informação extramusical fornecida pelo autor, também condiciona a recepção do futuro investigador. Este é um ato de grande responsabilidade, já que tem influência direta na nossa percepção sobre o fenómeno musical. Por isso, considero que todos os projetos e iniciativas etnomusicológicas precisam de ser reavaliados a partir de um debate e revisão posterior: questão que se aprofunda ao longo desta dissertação.

Na minha opinião, no *Folk music and poetry of Spain and Portugal* podemos falar de, pelo menos, dois tipologias na confusão de materiais musicais pretensamente portugueses. Em primeiro lugar, há peças musicais castelhanas sujeitas a procedimentos de «lusitanização»: estes são recobertos de uma aparência lusa através do idioma, a sonoridade, a adaptação da trama, etc. Por outro lado, existem canções populares portuguesas compostas a partir da inspiração em diferentes questões de origem castelhana: fórmulas métricas, fórmulas rítmicas, fórmulas melódicas, histórias e enredos, etc. Para aprofundar neste ponto, a comparação e o estudo dos cancioneros castellano-leoneses é fundamental, tal como se realiza no estudo de caso que se inclui nesta dissertação. Naturalmente, poderíamos considerar a mesma problemática em direção contrária: a influência da música popular portuguesa na castelhana. Em suma, trata-se de um processo de ida e volta.

Algumas das setenta peças das que dispõe o *Folk music and poetry of Spain and Portugal* referem-se idiomáticamente e tematicamente a Castela. Provavelmente as mais visíveis sejam as seguintes: 936. *El vilhano de Zamora*, 937. *El padre de Antonio*, 944. *Habas Verdes*, e 972. *El principe don Juan*. De todas elas, a número 944 é escolhida como estudo de caso nesta dissertação. Porém, é preciso afirmar que neste caso o fator linguístico não pode ser considerado infalível, ainda que o seu conteúdo alude evidentemente a Castilla. Nas regiões rurais transfronteiriças nas que o próprio Kurt Schindler fez a maior parte do seu trabalho, fala-se o mirandês,<sup>199</sup> língua pertencente ao subgrupo asturleonés. Refiro-me, em particular, a Tras-os-Montes, Alto Douro, Bragança e Miranda do Douro. Graças a Pombares Martins podemos ter uma ideia do número de usuários, da superfície e dos municípios onde o mirandês esteve presente só dois décadas depois do trabalho de campo realizado pelo nosso autor:

---

<sup>199</sup> O mirandês, incluída no grupo do Asturo-leonês, é a língua própria do território conhecido como Terra de Miranda. Idioma minoritário com atividade no presente, é a segunda língua oficial em Portugal desde 1999. Nos anos oitenta e noventa começou a sua recuperação e reativação, consequência do ímpeto dos regionalismos. Na atualidade, a sua grave situação pode ser devido ao isolamento da região ou a crença social na unidade do português como representante único do estado. M. Barros Ferreira (1995) a considera como uma língua diferenciada do português que vive uma situação dialetal confinada a um contexto doméstico e rural. O mirandês luta contra um contexto diglósico e contra a sua assimilação por parte do português. O seu futuro depende da sua presença em três âmbitos fundamentais: no sistema educativo, nos meios de comunicação, e na cultura.

"(...) o mirandês falava-se, no fim da década de cinquenta, em trinta localidades, cobrindo uma área geográfica de 300 km<sup>2</sup>: S. Martinho de Angueira, Cicouro, Constantim, Ifanes, Paradela, Especiada, Genísio, Póvoa, Malhadas, Pena Branca, Palancar, Aldeia Nova, Vale d'Águia, S. Pedro da Silva, Granja, Fonte Ladrão, Palaçoulo, Águas Vivas, Prado-Gatão, Duas Igrejas, Cércio, Vale de Mira, Vila Chã, Fonte Aldeia, Picote e Sendim, do concelho de Miranda do Douro, e Angueira, Caçarelhos e Vilar Seco, do Concelho de Vimioso. Neste período o número total de falantes do mirandês rondava os 15.000".<sup>200</sup>

---

<sup>200</sup> Martins, C. Pombares (1997). A vitalidade de línguas minoritárias e atitudes linguísticas: o caso do mirandês. *Boletín Oficial de l'Academia de la Llingua Asturiana*, (62), pp. 7-8.

## 4. HABAS VERDES (NO. 944). MIRANDA DO DOURO.<sup>201</sup>

### 4.1. As Habas Verdes como género musical: outros exemplos em Castilla e Portugal.

Este capítulo apresenta com mais detalhe a peça no. 944 *Habas Verdes*, correspondendo seguramente a um dos exemplos mais interessantes, entre aqueles inscritos no *Folk music and poetry of Spain and Portugal*, para ilustrar os processos de intercâmbio transcultural e transfronteiriço no contexto raiano. Sobre esta canção popular, recolhida por Kurt Schindler em Miranda do Douro numa data não determinada, não há informação de natureza extramusical. Nos comentários e nas anotações que Schindler fez no seu próprio cancionário<sup>202</sup> não aparecem alusões; tampouco nas observações pessoais do nosso protagonista que resgata Matilde Olarte no seu artigo "Las anotaciones de campo de Kurt Schindler durante sus grabaciones en España".<sup>203</sup> Por conseguinte, encontramos-nos perante uma situação de ausência de informação na abordagem do estudo desta peça.

Na minha opinião, poderíamos colocar este exemplo de *Habas Verdes* dentro do segundo grupo de materiais musicais a que nos referimos anteriormente, fazendo parte das manifestações populares portuguesas geradas a partir da influência ou devido à inspiração na tradição castelhana. O termo de *Habas Verdes*, cuja tradução literal ao português é «feijões verdes», serve para denominar a um género musical associado -na sua origem- ao âmbito geográfico de Andalucía. Apesar disso, tal como afirma Felipe Pedrell,<sup>204</sup> um dos pais da musicologia e do nacionalismo musical espanhol, com o passar do tempo as *Habas Verdes* converteram-se num género musical ligado a Castilla y León.

No seu *Diccionario técnico de la música* (1897), uma das primeiras iniciativas de natureza musical e enciclopédica em Espanha, Pedrell inclui uma entrada dedicada às *Habas Verdes*, a qual pode ajudar-

<sup>201</sup> Esta peça musical encontra-se nos Anexos desta dissertação.

<sup>202</sup> Schindler, K. (1991). *Música y poesía popular de España y Portugal*. Salamanca: Centro Cultural Tradicional, Diputación de Salamanca.

<sup>203</sup> Olarte Martínez, M. M. (2010). Las anotaciones de campo de Kurt Schindler durante sus grabaciones en España. *Etno-Folk: revista galega de etnomusicología*, (16-17), pp. 35-74.

<sup>204</sup> Felipe Pedrell (1841-1922) foi um compositor e musicólogo espanhol. Investigador prolífico, dedicou-se ao estudo de áreas tão diferentes como o passado musical espanhol, a música sacra, a música popular, ou a questão da ópera nacional, etc. Estabelecido numa perspetiva altamente nacionalista, introduziu a Espanha dentro de musicologia europeia e moderna. Na sua produção musicológica destacam-se obras como: *Los músicos españoles en sus libros* (1888), *Por nuestra música* (1891), *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses y hispano-americanos antiguos y modernos* (1894-1897), *Emporio científico e histórico de organografía musical española antigua* (1901), *La canço popular catalana* (1906), *Documents pour servir à l'histoire du théâtre musical: la festa d'Elche ou le dram lyrique liturgique espagnol* (1906), *Antología de organistas clásicos españoles* (1908), *La lírica nacionalizada* (1913), *Tomás Luis de Victoria Abulense* (1918), *P. Antonio Eximeno* (1920), etc.

nos a entender a perceção na Península sobre este género musical muito antes do trabalho de campo de Kurt Schindler na raia ibérica. Segundo Pedrell, as *Habas Verdes* estão estendidas nas regiões de Andalucía e Castilla La Vieja (atual Castilla y León), habitualmente em modo menor, geralmente com um tempo acelerado e alegre e com um compasso de 2/4. Assevera que este tipo de baile-cantado é um dos mais antigos de España dado que pertence à tonalidade de quarto de tom do canto chão.<sup>205</sup> Ou seja, Felipe Pedrell baseia-se num conjunto de parâmetros tonais estabelecidos por ele mesmo para falar das *Habas Verdes* como se fosse uma das manifestações musicais populares mais arraigadas na tradição espanhola e, para ser mais preciso, em Castilla y León.

Sobre as *Habas Verdes*, outros autores como Palacios Garoz, professor na área de Didáctica de la Música na Universidad de Burgos e investigador de grande trajetória no estudo da música popular castellano-leonesa de tradição oral, declaram que são: "una modalidad de baile al agudo".<sup>206</sup> No entanto, como poderíamos definir o conceito de danças ao agudo? Trata-se de um tipo de baile ligeiro, vivo e binário que provém da Cornisa Cantábrica, contexto geográfico em que se encontram as províncias castellano-leonesas de León, Palencia e Burgos. Por outro lado, segundo estudiosos como Carlos Porro, a tipologia de danças ao agudo também recebe os nomes de «bailes a lo ligero», «corridos», «charros», «titos» e «habas» (a denominação mais interessante para esta dissertação).

Os bailes ao agudo normalmente incluem uma linha melódica para voz com acompanhamento de pandeireta. Por vezes, em algumas zonas de Castilla estão adaptadas para instrumentos de vento como as dulçainas, o que coincide com exemplos de *Habas Verdes* recolhidos por Agapito Marazuela a que mais adiante nos referiremos. Além disso, quero sublinhar que nesta modalidade de dança é habitual a presença de ritmos binários, o que corrobora o testemunho de Felipe Pedrell. Por outro lado, devemos ter em conta que dentro desta tipologia de baile não só estão as *Habas Verdes*, mas também poderíamos colocar a peças doutros géneros musicais como as «danzas de palos», os «pasacalles», as «danzas de espadas», os «tejidos de cintas», etc.

Tratada a pertença das *Habas Verdes* à tipologia de danças ao agudo, temos agora de examinar a correlação entre géneros musicais que estabelece Carmen García Matos. Segundo esta autora, as *Habas Verdes* são um reflexo das antigas seguidillas de Castillas y León, as quais -conhecidas como *seguidillas manchegas* ou *castellanas*- foram o ponto de partida para todas as outras.<sup>207</sup> Na minha

---

<sup>205</sup> Pedrell, F. (1897). *Diccionario técnico de la música*. Barcelona: Isidro Torres Oriol.

<sup>206</sup> Palacios Garoz, M. A. (1984). *Introducción a la canción popular castellana y leonesa* (p. 55). [Valladolid]: Junta de Castilla y León.

<sup>207</sup> Palacios Garoz, M. A. (1984). *Introducción a la canción popular castellana y leonesa* (p. 55). [Valladolid]: Junta de Castilla y León.

opinião, esta investigadora provavelmente afirma isto com base nas muitas semelhanças coreográficas e na relação estreita entre os esquemas métricos de ambas, questão na que aprofundaremos posteriormente. Porém, nós temos de dar mais um passo em frente e compreender que este conjunto de referências a única coisa que consegue é salientar a origem castelhana das *Habas Verdes*, transformando-as no antecessor das seguidillas.

Autores como Sage e Friedmann fornecem a data de 1590 como o nascimento da seguidilla como peça musical, apesar de serem encontradas referências anteriores no âmbito literário e em obras como o *Cancionero de Palacio* da época dos Reyes Católicos, pelo que podemos ter alguma ideia da dimensão histórica destes dois géneros musicais.<sup>208</sup> Formato popular de canção e baile terrivelmente sugestivo, foi acompanhado por instrumentos populares como a guitarra, tornando-se numa ferramenta amplamente explorada por poetas e literatos. Posteriormente, durante os séculos XVIII, XIX e XX, as seguidillas irromperam na música cénica espanhola, fazendo parte de tonadilhas, sainetes e zarzuelas. Falamos, por conseguinte, sobre manifestações populares que transcendem e que são adaptadas a novos contextos devido ao interesse enquanto reflexo «espanhol». No século XX, em plena expansão dos nacionalismos musicais, a seguidilla é incorporada aos imaginários musicais de compositores como Pedrell, Falla o Albéniz. Agora não só superam fatores contextuais ou ao público habitual, mas também a complexidade da linguagem musical em que aparecem inseridas.

Musicalmente, a seguidilla apresenta um compasso ternário e com um tempo relativamente rápido. Melodicamente, as suas cadências e o seu desenho melismático ajustam-se aos parâmetros habituais da música popular espanhola. As seguidillas são construídas a partir de *cuartetas* (quadras) de quatro versos, também conhecidas como *coplas*. Enquanto o primeiro e o terceiro verso são heptassílabos e livres de rima, o segundo e o quarto verso são pentassílabos e com rima assonante. Em suma, o esquema métrico de uma *cuarteta* de seguidilla moderna e convencional seria o seguinte: a-b-c-b. No plano coreográfico, constatamos a presença de duplas mistas que, por vezes, alternam e dançam em círculos, o que coincide com as testemunhas sobre as rodas ao bailar as *Habas Verdes*. Uma das particularidades coreográficas das seguidillas é a pausa dos bailarinos no final de cada estrofe, enquanto os instrumentos musicais executam os interlúdios e introduzem a frase seguinte.<sup>209</sup>

---

<sup>208</sup> Sage, J., Friedmann, S. (2002). "Seguidilla". Em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. 23, pp. 41-42). London: MacMillan Publishers.

<sup>209</sup> Sage, J., Friedmann, S. (2002). "Seguidilla". Em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. 23, pp. 41-42). London: MacMillan Publishers.

A maioria dos investigadores concordam em que a origem das seguidillas é castelhana; elas, nomeadamente, são conhecidas como *seguidillas manchegas*. Contudo, dentro deste bloco inicial também devemos incluir províncias do Sudeste castellano-leonés como Ávila e Segovia. Por outro lado, existem diferentes tipos de seguidillas derivadas como as *seguidillas murcianas* (também conhecidas como parradas), as *seguidillas sevillanas*, as *seguidillas gitanas* ou *seguiriyas* (uma das formas do cante jondo flamenco), as *saltonas* das Ilhas Canárias, etc. Autores como Crivillé i Bargalló afirmam que, habitualmente, às *cuartetos* que constituem as diferentes estrofes das seguidillas se lhes adiciona um terceto que funciona como estribilho.<sup>210</sup>

Voltando ao estudo das *Habas Verdes*, tenho que dizer que elas geralmente dispõem de uma linha melódica para a voz que é acompanhada instrumentalmente pelas castanholas e pelo pandeiro, ainda que às vezes também há peças para tamboril. Teoricamente, o nome deste género musical provém do seguinte estribilho comum entre todas as *Habas Verdes* e habitual na província de Zamora: "*Que toma las habas verdes, que tómalas allá, dáselas a quien quien quieras, que a mi nada se me dá*". Mesmo enquanto este estribilho pode estar sujeito a pequenas modificações, as suas linhas gerais permanecem inalteradas e imutáveis. Ao fim e ao cabo, esta questão também está ligada às variações provocadas nos processos de transmissão oral e à problemática nos métodos de recolha e interpretação musical do etnomusicólogo. Por outro lado, a partir dos exemplos de *Habas Verdes* achados em Castilla e León aos quais referir-me-ei posteriormente, constato que a temática é completamente livre, inserindo-se nesta categoria em função das características formais e métricas nas que aqui aprofundamos. Neste sentido, o fato de que a forma prevaleça sobre o conteúdo como fator determinante abre muitas possibilidades temáticas a este género musical, assunto que deveria ser desenvolvido em futuras iniciativas.

Carlos Porro, etnógrafo da Fundación Joaquín Díaz, fornece nova informação sobre a interpretação e a performance musical e coreográfica das *Habas Verdes* nas províncias centrais de Castilla y León: Burgos, Valladolid, Segovia e Ávila. Nestas zonas, ele faz referência a presença de outros instrumentos populares como a flauta ou a gaita de três buracos, o fole, e a dulçaina e o redoblante, última combinação que coincide com os exemplos recolhidos por Agapito Marazuela.<sup>211</sup> Definitivamente, não só há um protagonismo melódico-vocal, mas também uma possibilidade melódico instrumental, o que pode estar ligado às diferentes versões e variantes musicais que pudessem ter existido a partir de uma melodia comum. No final, aprofundar o nosso conhecimento sobre as *Habas Verdes* também permite

---

<sup>210</sup> Crivillé i Bargalló, J. (1983). *Historia de la música española. T. 7. El folklore musical*. Madrid: Alianza.

<sup>211</sup> Porro Fernández, C. A. (2001). Denominaciones locales y nombres de bailes y danzas tradicionales de Castilla y León en el siglo XX (II). *Revista de Folklore*, (248), pp. 45-73.



falar de outras situações habituais na música popular: concretamente dos processos de exibição de um grande virtuosismo e domínio técnico fundamentado no conhecimento da tradição local e regional. Por último, o mesmo autor proporciona dados sobre a forma de dançar e sobre a posição deste género dentro dos programas musicais dos eventos populares. As *Habas Verdes* eram interpretadas no final das festas e celebrações como um baile de pares mistos que dançavam em círculos,<sup>212</sup> o que coincide com a performance coreográfica das seguidillas.

Além disso, também são interessantes as investigações de Suárez Pajares, perspectivas complementares à abordagem que adotamos até agora. Segundo a informação que ele apresenta sobre o esquema métrico das *Habas Verdes*, elas são compostas por um conjunto de *cuartetas* octossilábicas alternadas com *cuartetas* de seguidilla ou heptassilábicas.<sup>213</sup> Por conseguinte, de que estamos a falar na realidade? Podemos resumi-lo em primeiro lugar como a existência de *cuartetas* ou *coplas* formadas por quatro versos de oito sílabas que atuam como estrofes. A sua função é contrastar com as *cuartetas* heptassilábicas ou com as *cuartetas* de seguidillas que servem como estribilho. Neste caso, as primeiras são conjuntos de quatro versos de sete sílabas, enquanto as segundas são constituídas por dois versos heptassilábicos (ímpares) e por dois versos pentassilábicos assonantes (pares). Este formato de *cuartetas* de seguidillas coincide com o esquema métrico da seguidilla moderna e convencional desenvolvido anteriormente: a-b-c-b.

Neste ponto, portanto, é preciso fechar o círculo previamente aberto por Carmen García Matos em relação às semelhanças e à correspondência entre as seguidillas e as *Habas Verdes*. É demonstrada e comprovada a sua estreita ligação no que se refere à origem geográfica, ao esquema métrico e ao âmbito coreográfico. Pessoalmente, considero que estas hipóteses se sustentam, fortalecendo assim a filiação das *Habas Verdes* à dimensão castelhana, o que nos obriga a refletir sobre a particularidade do nosso estudo de caso: a peça no. 944 *Habas Verdes* do *Folk music and poetry of Spain and Portugal* recolhida em Miranda do Douro por Kurt Schindler.

No âmbito da música popular de tradição oral castelhana, a interpretação de peças integradas no género musical das *Habas Verdes* é uma questão habitual e normalizada. No Fondo de Música Tradicional do Instituto Milà i Fontanals do Centro Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), base de dados à qual já nos referimos nesta dissertação, podemos encontrar alguns exemplos de *Habas*

---

<sup>212</sup> Porro Fernández, C. A. (2001). Denominaciones locales y nombres de bailes y danzas tradicionales de Castilla y León en el siglo XX (II). *Revista de Folklore*, (248), pp. 45-73.

<sup>213</sup> Suárez-Pajares, J. (1999-2002). Habas verdes. En E. Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Vol. 6, p. 179). [Madrid]: Sociedad General de Autores y Editores.

*Verdes*. Esta plataforma digital dedica-se à disponibilização de milhares de fontes e de diversa documentação musical como gravações, imagens, notas manuscritas, transcrições musicais, etc. Trata-se de uma grande quantidade de informação extramusical que provém das diferentes investigações da Sección de Folklore do Instituto Español de Musicología. Dirigida pelo célebre musicólogo espanhol Higinio Anglés (1888-1969), esta instituição foi a sucessora do Centro de Estudios Históricos, entidade administrada pelo filólogo Ramón Menéndez Pidal, um dos maiores avales e apoios de Kurt Schindler no seu trabalho de campo em Espanha.

Assim, como primeira referência, segundo os dados fornecidos por este sítio web podemos falar de oito exemplos de *Habas Verdes*. Todos eles estão localizados na província de Zamora, fazendo fronteira com a Região de Trás-os-Montes e Alto Douro e, mais concretamente, com o Distrito de Bragança. Isto responde às hipóteses de transferência musical na fronteira hispano-lusa apresentadas nesta investigação. As três primeiras peças são três *Habas Verdes* recolhidas pelo etnomusicólogo espanhol Manuel García Matos<sup>214</sup> à informante Arsenia Barrio Fernández entre o 6 e o 8 de setembro de 1950 em Pedralba (Zamora), parte da Misión M43c. Dentro da Misión M65 há três exemplos recolhidos em Villanueva del Campo (Zamora), onde novamente García Matos entrevista à informante María "La Chirla" Bezos Morejón entre 17 e 19 de agosto de 1960. As duas últimas peças são dois *Habas Verdes* pertencentes a Misión M65, mas recolhidas em Morales del Rey (Zamora) e em Coreses (Zamora), onde García Matos se encontra, respetivamente, com as informantes Isabel Sánchez González a 23 de agosto de 1960, e com Lucía García Prieto entre 5 e 9 de agosto de 1960.

A recolha destas *Habas Verdes* fez parte das denominadas Misiones Folklóricas do Instituto Español de Musicología, iniciativas dedicadas à procura, registo e conservação do «autêntico folclore» espanhol. Estas oito peças integraram a Misión M43c, um conjunto de 125 canções recolhidas por Manuel García Matos na província de Zamora em 1950, e a Misión M65, 274 peças musicais recolhidas pelo mesmo investigador na província de Zamora em 1960.

Por outro lado, se começamos um processo de procura de *Habas Verdes* nos principais cancioneiros musicais dedicados a Castilla y León e editados ao longo do século XX, conseguiremos encontrar uma notável quantidade de exemplos. Isto permitir-nos-á observar como este género musical não só se

---

<sup>214</sup> Manuel García Matos (1912-1974) foi um músico e folclorista espanhol, conhecido pela sua atividade etnomusicológica durante o Franquismo. Catedrático de folclore no Conservatório de Madrid desde 1945, não teve a formação científico-metodológica de investigadores como Martínez Torner, Bal y Gay, ou o próprio Schindler. Participou de modo ativo nas Misiones Folklóricas do Instituto Español de Musicología realizadas entre 1944 e 1960, projeto de recolha etnomusical dirigido pelo musicólogo alemão Marius Schneider. O prestígio musical de García Matos esteve ligado ao seu compromisso político com o Franquismo, mesmo assessorando e colaborando musicalmente com a Sección Femenina de Falange Española de las J.O.N.S.

estabelece na província de Zamora, mas também noutras áreas da região castellano-leonesa como León o Burgos, províncias significativamente mais afastadas da fronteira com Portugal. Esta questão demonstra que as *Habas Verdes* foi um género musical largamente difundido em Castilla y León. Podemos encontrar exemplos de *Habas Verdes* na obra de folcloristas como Federico de Olmeda, Agapito Marazuela, Juan Hidalgo o Miguel Manzano.

Neste sentido, Federico Olmeda, no seu cancionero *Folk-lore de Castilla o Cancionero Popular de Burgos* (1992) recolhe um exemplo de *Habas Verdes*.<sup>215</sup> Trata-se da peça no. 162 (p. 115), a qual está situada dentro do Grupo I "Al Agudo", fazendo parte do bloco dedicado às canções coreográficas. No *Cancionero de Castilla* (1997) de Agapito Marazuela, no entanto, as cinco *Habas Verdes* que esta obra contém estão situadas na secção de Melodías de Dulzaina.<sup>216</sup> Este género musical corresponde às peças no. 333, no. 334, no. 335, no. 336 e no. 337, reunidas entre as pp. 247 e 252, todas elas destinadas a uma interpretação de dulzaina e tamboril. Marazuela indica as localizações de recolha destas manifestações de música popular, as quais são, respetivamente: Cuéllar (Segovia), Sardón (Valladolid), Valoria la Buena (Valladolid) e novamente Cuéllar (Segovia).

Por seu lado, Juan Hidalgo Montoya, no *Cancionero del Reino de León* (1978), recolhe um exemplo de *Habas Verdes* ligado à província de Valladolid e com a indicação de "Canción" (p. 126).<sup>217</sup> Por último, no *Cancionero de folklore zamorano* (1982), Miguel Manzano recolhe um conjunto de três *Habas Verdes*: as peças no. 504, no. 505 e no. 506 (pp. 305-306).<sup>218</sup> Enquanto as duas primeiras são duas versões textuais sobre o mesmo material musical, compiladas nos municípios zamoranos de El Piñero (Fuentespreadas) e Montamarta. O terceiro exemplo foi recolhido no município de San Pedro de Ceque. As três canções populares estão no "Grupo III: Tonadas de baile e danza", e nomeadamente, no "Subgrupo V: bailes diversos". Definitivamente, todas as *Habas Verdes* às que fizemos referência até agora, como é de esperar, concordam com o esquema e o perfil tipológico anteriormente exposto.

Em Portugal, pelo contrário, até agora não consigo encontrar mais *Habas Verdes* presentes em fontes documentais dedicadas à música popular portuguesa. Por causa disso, uma vez desenvolvidas as características musicais deste género e demonstrada a sua origem castelhana segundo importantes autores da musicologia espanhola, uma vez apresentados diversos exemplos em Castilla y León que encaixam com este perfil métrico e musical em diferentes projetos de recolha de música popular como

---

<sup>215</sup> Olmeda, F. (1992). *Folklore de Burgos*. Burgos: Diputación Provincial de Burgos.

<sup>216</sup> Marazuela Albornos, A. (1997). *Cancionero de Castilla*. Madrid: Endymion.

<sup>217</sup> Hidalgo Montoya, J. (1978). *Cancionero del reino de León*. Madrid: Antonio Carmona.

<sup>218</sup> Manzano, M. (1982). *Cancionero de folklore musical zamorano*. Madrid: Alpuerto.

as Misiones Folklóricas do IEM ou cancioneros castellano-leoneses, é curiosa a ausência de mais *Habas Verdes* no território português. Este enorme contraste não só reforça a minha tese sobre os contextos de transferência musical no espaço hispano-português, mas também nos permitem refletir sobre as dinâmicas de apropriação e adaptação culturais entre comunidades periféricas e isoladas. Neste sentido, pretendo abrir caminho à identificação de novas peças musicais cuja origem possa ser problemática, porventura inscritas neste mesmo fenómeno de transvase de fórmulas musicais entre Portugal e Castilla y León.

Apesar disso, tenho que sublinhar e esclarecer que a transferência e o intercâmbio musical transfronteiriço não deve ser entendido, em caso algum, como uma questão pejorativa ou como um conflito a solucionar. Seja como for, abordamos o papel e a responsabilidade de Kurt Schindler no que respeita à identificação desta peça musical como portuguesa, à sua fixação talvez errada numa fonte escrita, e às possíveis confusões que a receção deste suporte material poderá gerar no futuro. Portanto, o que está aqui a ser proposto é, unicamente, questionar e discutir a pretendida proveniência deste material musical adstrito de forma arbitrária por Kurt Schindler ao bloco de conteúdos portugueses. Ele não fornece nenhuma informação de natureza extramusical que contribua para resolver este estranho exemplo de *Habas Verdes*, o que também nos permite refletir sobre a responsabilidade e a importância do trabalho etnomusicológico em relação a construção de imaginários identitários e nacionais. A potência do seu discurso musical e cultural é tal que pode chegar a desvirtuar a realidade, tornando em português o que é castelhano e vice-versa, se atentarmos à forma como o seu relato é legitimado com o passar do tempo.

#### **4.2. Análise filológica e musical da peça**

Passando agora para um estudo mais detalhado da peça no. 944 *Habas Verdes*, devo esclarecer que as divisões entre os versos foram realizadas segundo os meus próprios critérios a partir da revisão das três edições existentes do *Folk music and poetry of Spain and Portugal*. Notar, a esse propósito, a omissão deliberada -ou não- de parte do texto por Kurt Schindler, um assunto a que regressaremos mais à frente. Também temos de ter em conta a existência de possíveis variantes textuais externas

que difiram com o material recolhido por ele. Definitivamente, o material a partir do qual executaremos a análise filológica e textual é o seguinte:

¡Adeus, Miranda, adeus, Miranda!

¡Adeus ao adro da Sé!

Adeus, Miranda ¡Adeus, Miranda!

¡Adeus ao adro da sé!

¡Adeus ao Paço do Bispo,

Terreiro de San José!

Adeus ao Paço do Bispo,

Terreiro de San José.

Aguas verdes, aguas verdes

Bem vos vejo verdegar (i),

Aguas verdes, aguas verdes

Bem vos vejo verdegar (i)

Ao palácio do meu pae

Quem me dera de lá star (i)

¡Tómalas alá!

Y amor meu, as ligas verdes.

¡Tómalas alá!

Dálas tu a quem quizeres,

Que a mim nada se me da.

Atendendo ao conteúdo desta peça musical, é evidente e notória a mensagem de despedida do «eu lírico»<sup>219</sup> dedicada ao contexto geográfico onde Kurt Schindler recolhe esta canção. Além do leitor, não conhecemos ao recetor lírico deste texto; até quase ao fim poderíamos pensar que o «eu lírico» fala inconscientemente sobre o espaço ao redor e sobre as evocações e os imaginários pessoais construídos por ele utilizando estas referências espaciais. Contudo, no verso dezasseis faz alusão a outro sujeito: "amor". Parece razoável supor que, portanto, o «eu lírico» não só se despede de um espaço, mas também de uma pessoa especial a que cede as suas "ligas verdes". Um destinatário ao

---

<sup>219</sup> O «eu lírico» é uma ferramenta literária baseada na criação de um sujeito indeterminado e fictício que serve para expressar um texto poético. Ele é, no fim de contas, o responsável por transmitir ao leitor os conteúdos, as emoções e os estados anímicos que desenha o autor. Neste caso, marcamos a diferença entre o «eu lírico» e o «eu poético», dado que o último é o prolongamento direto do autor. Como já sabemos, nas manifestações artísticas e musicais populares o conceito de criador não faz sentido.

qual, seguindo o estribilho característico das *Habas Verdes*, o «eu lírico» exorta a aceitar o seu presente, permitindo-lhe fazer o que quiser com ele.

O «eu lírico» efetua uma interessante identificação de espaços geográficos, de contextos urbanos e de elementos arquitetónicos. Esta questão não só legitima e demonstra o seu conhecimento sobre o meio em que se encontra, mas também estimula e desperta a imaginação do leitor. Executada de forma gradual, o sujeito ativo vai do geral ao particular, especificando e concretizando cada vez mais. Em primeiro lugar, despede-se de Miranda como cenário geral. A partir daqui, refere-se ao adro da Sé de Miranda, a catedral mais importante da região de Trás-os-Montes cuja construção foi iniciada no século XVI, seguindo o estilo herreriano instaurado pelo Mosteiro de El Escorial (Madrid). Continuando com esta dinâmica sacra, o «eu lírico» despede-se também do Paço do Bispo. Provavelmente o texto fará referência às ruínas do antigo palácio episcopal localizado junto à antiga Sé de Miranda do Douro.

Concluída a menção a espaços religiosos e, por conseguinte, dotados de uma transcendentalidade simbólica, o «eu lírico» continua falando de lugares públicos e comuns como o: "Terreiro de San José". Este exemplo pode ser relativamente confuso dado que o termo "terreiro" tem diferentes interpretações semióticas. Na minha opinião, considero que neste caso a aceção mais adequada deve ser a de praça pública. Neste momento, o «eu lírico» muda de discurso, referindo-se a espaços pessoais como o "Palácio do seu pae, um lugar que só pertence a sua memória e que não pode ser identificado pelo leitor. É importante notar que não identificamos nenhuma outra peça, entre as recolhidas noutros cancioneros, que contenham o mesmo texto, mesmo com outro título. Desde logo, só por isto, podemos considerar as *Habas Verdes* recolhidas por Kurt Schindler em Miranda do Douro como um exemplo único.

Para rematar com a descrição do conteúdo da peça no. 944. *Habas Verdes* gostaria de esclarecer alguns pontos conflituosos relacionados com os versos nove e onze: "Aguas verdes, aguas verdes". No meu entender, estes dois versos não representam em nenhum caso uma referência explícita às "*Habas verdes, habas verdes*", apesar das similaridades e parecenças. Poderíamos pensar, em contrapartida, na existência de uma confusão ou jogo intencional, porventura da responsabilidade do próprio Kurt Schindler, na exploração da semelhança fonética entre "*Aguas verdes*" e "*Habas verdes*". Parece-me que as "*Aguas verdes*" não correspondem forçosamente a um erro na transcrição, uma vez que a referência a este verso não é um requisito formal do esquema geral das *Habas Verdes*. Talvez possa ser interpretado como uma brincadeira ou uma provocação.

Se aprofundarmos na estrutura métrica desta canção popular, perceberemos que não corresponde exatamente ao esquema convencional das *Habas Verdes* castelhanas. Podemos observar pequenas variantes no que se refere ao número de sílabas por verso, as quais, às vezes, rompem com o modelo de *cuartetas* octossilábica estabelecidas para as estrofes das *Habas Verdes*. Na minha opinião, há que ter cautela quando se fala de licenças na métrica; há que considerar o fator idiomático, e as dificuldades de se adaptar a um formato musical numa língua diferente da habitual. Porém, identificar o idioma ou as características linguísticas principais do texto é uma questão que excede os limites desta dissertação, ainda que considere necessário fazer referência às semelhanças entre o português, o mirandês e o castelhano. O texto responde a um nível coloquial, sem estar estritamente em português -muito menos em espanhol- e dando origem a interferências idiomáticas próprias de contextos geográficos fronteiriços como raiano

A seguir, a partir da divisão em versos do texto anteriormente fornecida, segmentaremos o conteúdo do texto desta peça em duas estrofes, as quais analisaremos metricamente. Também anexarei um breve comentário baseado em minhas considerações sobre os dados descobertos:

¡Adeus, Miranda, adeus, Miranda!	Verso eneassílabo (9) de arte maior. <sup>220</sup>
¡Adeus ao adro da Sé!	Verso octossílabo (7+1) <sup>221</sup> de arte menor. <sup>222</sup>
Adeus, Miranda ¡Adeus, Miranda!	Verso eneassílabo de arte maior.
¡Adeus ao adro da sé!	Verso octossílabo (7+1) de arte menor.
¡Adeus ao Paço do Bispo, Terreiro de San José!	Verso eneassílabo (9) de arte maior.
Adeus ao Paço do Bispo, Terreiro de San José.	Verso octossílabo (7+1) de arte menor.

Este conjunto de duas estrofes não só são concebidas a partir do mesmo esquema, mas também são construídas através da utilização de ferramentas literárias como a anáfora. Esta figura de estilo baseia-se na repetição sistemática de uma ou mais palavras no início de cada verso. Neste sentido, o uso deste recurso, fundamentado na despedida reiterada do «eu lírico», é evidente. Estas duas *cuartetas* são muito particulares: uma amostra das licenças deste exemplo de *Habas Verdes*. Embora se esperasse a presença de duas *cuartetas* octossilábicas correspondentes às estrofes, não ao estribilho, o resultado da análise métrica é o seguinte: 9 - 7+1 - 9 - 7+1. Neste caso, devido à reiteração do seu conteúdo, há

<sup>220</sup> Os versos de arte maior são aqueles que ultrapassam as oito sílabas.

<sup>221</sup> Os versos oxítonos, aqueles que acabam numa palavra aguda, e com uma sílaba mais.

<sup>222</sup> Os versos de arte menor são aqueles iguais ou inferiores às oito sílabas.

uma rima consonante entre os versos pares e os versos ímpares com base no modelo: A - b - A - b. A presença de versos eneassílabos nesta peça musical limita-se a estas duas estrofes, pelo que deduzimos que não responde a uma constante que desafie a natureza do género musical das *Habas Verdes*.

Aguas verdes, aguas verdes	Verso octossílabo (8) de arte menor.
Bem vos vejo verdegar (i),	Verso octossílabo (7+1) de arte menor.
Aguas verdes, aguas verdes	Verso octossílabo (8) de arte menor.
Bem vos vejo verdegar (i)	Verso octossílabo (7+1) de arte menor.

Esta estrofe está em conformidade com o que geralmente acontece no género musical das *Habas Verdes*. É uma *cuarteta* de versos octossilábicos na qual os versos pares e ímpares rimam entre si de forma consonante de acordo com o esquema: a - b - a - b. À semelhança das estrofes anteriores, os versos ímpares são octossílabos graças a ser oxítonos: o fato de finalizar com uma palavra aguda lhes permite somar uma sílaba mais.

Ao palácio do meu pae	Verso octossílabo (8) de arte menor.
Quem me dera de lá star (i)	Verso octossílabo (8) de arte menor.
¡Tómalas alá!	Verso hexassílabo (5+1) de arte menor.
Y amor meu, as ligas verdes.	Verso octossílabo (8) de arte menor.

Esta quarta estrofe poderia ser um exemplo de *cuarteta* octossilábica de *Habas Verdes* comum. E isso é, só que o terceiro verso -hexassílabo de cinco sílabas e rematado em palavra aguda- acaba com todos os nossos pressupostos. Inesperadamente, antecipam-nos uma parte do estribilho final -"¡Tómalas alá!"-, o que nos desarma o desenvolvimento normal desta *cuarteta*. Ao longo da minha investigação não encontrei outros exemplos de *Habas Verdes* em que aconteça algo semelhante. Os quatro versos estão livres de rima, o que equivaleria ao seguinte modelo: a - b - c - d.

¡Tómalas alá!	Verso hexassílabo (5+1) de arte menor.
Dálas tu a quem quizeres,	Verso heptassílabo (7) de arte menor
Que a mim nada se me da.	Verso heptassílabo (7) de arte menor.

Este terceto final serve como estribilho da peça no. 944, o que nos leva a pensar que talvez esta canção popular poda ser colocada dentro do género musical castelhano das *Habas Verdes*. Por mais que surpreenda a ausência de uma *cuarteta*, a realidade é que o primeiro verso do estribilho convencional



foi suprimido, passando finalmente de quatro a três versos. Quero dizer, este é o seguinte: "*Que toma las habas verdes, / que tómalas allá, / dáselas a quien quien quieras, / que a mi nada se me dá*". Porém, encontramos-nos perante a seguinte tradução literal e reduzida: "*¡Tómalas alá! / Dálas tu a quem quizeres, / Que a mim nada se me dá*". Em vez de uma *cuarteta* heptassilábica natural no estribilho das *Habas Verdes*, temos um terceto heptassilábico -com exceção do primeiro verso- em consequência da adaptação e a interpretação direta de uma fórmula estrangeira. Contudo, considero que as semelhanças ultrapassam as diferenças.

Para concluir com a análise filológica e textual desta peça, constato que as quatro estrofes e o estribilho identificados e examinados demonstram, apesar das suas particularidades e variações, uma ligação real com o modelo castelhano das *Habas Verdes*. Desenvolvida a presença de um terceto como estribilho, assim como a curiosidade de versos eneassílabos de arte maior, é evidente que o esquema métrico geral se mantém quase inalterado. Além disso, o estribilho final é praticamente uma cópia traduzida para português do formato habitual, contrastado com exemplos de *Habas Verdes* recolhidos nas zonas fronteiriças de Zamora e Sanabria. Mesmo apesar o texto não inclui em nenhum momento uma alusão às "*Habas Verdes*", mesmo apesar o jogo que conduz a uma confusão com o verso "*Agua verde, agua verde*", considero que as características métricas desta peça popular portuguesa de tradição oral apresentam uma conexão com o género musical castelhano.

Evidentemente, seria ridículo exigir a uma manifestação artística e musical de origem popular, transmitida oralmente durante gerações, que se mantivesse à margem de transformações e mudanças, alinhada hermeticamente com os esquemas formais teóricos. Na minha opinião, o conjunto de particularidades deste exemplo português de *Habas Verdes* não é fruto de iniciativas baseadas na inovação ou na vanguarda. Neste caso falamos de fatores como um desconhecimento teórico ou um isolamento geográfico, questões paradoxalmente amparadas pela performance e prática musical ativa das classes mais populares, as quais transformam este material musical estrangeiro em português a partir da assimilação e normalização causada pela sua interpretação habitual.

A seguir, passarei a desenvolver a análise musical da peça no. 944 do *Folk music and poetry of Spain and Portugal*, tentando perceber uma correlação entre as características gerais do género musical das *Habas Verdes* e os fatores e parâmetros detetados nesta canção popular, sobre os quais inevitavelmente adicionaremos nova informação. Esta peça é composta por um total de quarenta e nove compassos dirigidos, presumivelmente, a uma interpretação de natureza vocal (a disposição do texto na partitura também induz a pensar nisto). Na fonte musical não há indicações do autor sobre

as possibilidades do seu acompanhamento instrumental, também não fornece variantes ou versões alternativas como no caso de outras peças.

A meu ver, uma questão muito interessante -conjuntamente ligada ao âmbito textual- é a divisão musical em duas secções mais ou menos equitativas que deixa entrever a transcrição de Kurt Schindler. Musicalmente, esta torna-se visível entre o compasso vinte e dois e vinte e três, materializada mediante um silêncio de negra e uma barra dupla. Em contrapartida, na dimensão textual esta separação ocorre entre os versos oito e nove. A igualdade desta rutura também se mantém neste nível já que, se nos esquecermos do estribilho, este exemplo de *Habas Verdes* é formado por dezasseis versos correspondentes às quatro estrofes iniciais. Por conseguinte, constatamos uma divisão simétrica entre duas partes tematicamente diferenciadas.

O ritmo desta canção popular é binário, o que coincide com o desenho característico das danças ao agudo e, conseqüentemente, com o do género musical das *Habas Verdes*. Como se isso não bastasse, a presença de um compasso de 2/4 também demonstra uma conexão métrica. Este permanece inalterável, salvo nos compassos dezasseis e vinte e um, os quais coincidem com os versos seis e oito (textualmente idênticos). Nestas duas exceções passamos para uma rítmica ternária governada por um compasso de 3/4. O tempo desta peça é rápido e vivo, pois trata-se de um "Allegretto ritmico". Esta indicação não só concorda com o modelo geral das *Habas Verdes*, mas também reforça a finalidade e a funcionalidade coreográfica deste género castelhano. Neste exemplo, o tempo inicial permanece estável ao longo de toda a peça sem que possamos perceber modificações ou mudanças.

O texto está ordenado e disposto sob a linha melódica pelo próprio Kurt Schindler, o que permite observar a relação música-texto com relativa clareza. Neste caso, posso afirmar e dizer que se trata de uma relação eminentemente silábica: só há uma nota por sílaba. No que se refere ao desenho melódico desta peça, não está transcrito nenhum melisma ou cadência vocal, o que revela a sobriedade do canto e mesmo a sua possível subordinação ao protagonismo coreográfico deste género musical. O desenho melódico tem a ver com um perfil ondulado, simples e sem sofisticções, com uma ascensão e diminuição da melodia geralmente por graus conjuntos. Os saltos intervalares são muito reduzidos, exceto algum exemplo de quarta, quinta ou sexta. Tudo isto é favorecido pela existência de um âmbito melódico de oitava, muito limitado e realmente com uma tessitura grave: de A<sub>2</sub> a A<sub>3</sub>. Evidentemente, esta questão, vinculada ao baixo nível técnico demonstrado perante a ausência de qualquer virtuosismo vocal, sem dúvida facilita a interpretação, difusão e conservação desta peça.

No que respeita à modalidade desta canção popular, podemos estar a falar do modo de mi devido à seguinte disposição intervalar dentro do âmbito melódico de  $A_2$  a  $A_3$  comentado anteriormente: ST - T - T - T - ST - T - T. Para a seleção deste modo tivemos em conta a indicação que Kurt Schindler dá na partitura sobre o si bemol ( $B_b$ ). Neste caso, como o centro modal está em la (A), deveríamos falar de uma transposição do modo de mi a la (A). O que significa isto? Que o modo de mi se adapta ao âmbito da transcrição realizada pelo nosso protagonista e mesmo o configura. Esta seleção não é de estranhar dado que este modo é um dos mais representativos e utilizados na música popular espanhola de tradição oral, o que novamente conecta este exemplo com o âmbito musical castelhano. Concretamente, o modo de mi, junto à sua sonoridade frígia, é uma ferramenta imprescindível dentro da música flamenca.<sup>223</sup>

Definitivamente, considero que, apesar de todas as suas particularidades, esta peça musical pode ser colocada dentro do género musical castelhano das *Habas Verdes*, independentemente da exceção do seu caso e do contexto geográfico e cultural no que foi recolhida. Esta afirmação foi demonstrada com anterioridade através da análise métrica: composição e características das *cuartetas*, presença de um estribilho específico, etc. Agora também podemos defender esta hipótese graças à análise musical: tempo rápido, rítmica binária, compasso de 2/4, modo de mi, etc. A soma de todas estas questões parece demonstrar uma conexão forte entre este estudo de caso e o género musical das *Habas Verdes*, para além das fronteiras geográficas e das raízes tradicionais e históricas.

---

<sup>223</sup> Neste contexto, pode ter interesse a seguinte fonte: Valenzuela Lavado, S. (2017). *Armonía modal, modo de mi y flamenco*. (Tese de doutoramento. Universidad de Granada, España).

## 5. CONCLUSÕES

Em primeiro lugar, antes de examinar a personagem de Kurt Schindler, procurámos realizar uma retrospectiva historiográfica dos investigadores e os etnógrafos dedicados ao estudo da cultura popular portuguesa na transição do século XIX para o século XX. Aprofundámos nas figuras de Almeida Garrett, César das Neves, Gualdino de Campos, Teófilo Braga, Adelino António das Neves e Melo, José Leite de Vasconcelos, Jaime Lopes Dias ou António Arroio. A observação de todos eles permitiu-nos identificar um perfil concreto. De uma forma geral, estamos perante um erudito local, de múltiplos interesses, geralmente ligado ao âmbito da administração pública ou do ensino superior, que percebe que a música popular portuguesa constitui só uma vertente dentro de um contexto maior. Falamos, portanto, de investigadores para os quais a recolha de cultura popular não é o centro da sua vida profissional, apesar da qualidade e da importância do seu trabalho.

A identificação deste perfil permite a comparação com o que acontece durante a primeira metade do século XX. Aqui aparecem novos pesquisadores como Armando Leça, Rodney Alexander Gallop, Fernando Lopes Graça, Margot Dias ou Michel Giacometti. Temos assim uma segunda geração com um perfil de investigador mais moderno, cada vez mais especializado. Eles estão interessados no estudo da música popular portuguesa de tradição oral através de procedimentos de trabalho metodologicamente mais rigorosos, aproveitando as possibilidades dos avanços tecnológicos no trabalho de campo. Por outro lado, fazer uma análise de figuras posteriores aos estágios de Kurt Schindler em Portugal também nos deixa refletir sobre o impacto do seu trabalho etnomusicológico nas gerações seguintes. Em suma, nesta dissertação procurámos delinear uma forte síntese das primeiras investigações etnográficas e etnomusicológicas em Portugal, criando um contexto adequado para aprofundar no estudo de Kurt Schindler.

Em segundo lugar, fizemos uma abordagem biográfica muito completa e de grande alcance sobre a figura de Kurt Schindler. Não só nos referimos aos seus acontecimentos e vicissitudes pessoais mais importantes, mas também caracterizámos o desenvolvimento da sua carreira profissional ao longo de diferentes instituições musicais europeias e americanas. A exposição em profundidade da sua curiosidade pelas culturas musicais populares de outros países permitiu-nos refletir sobre o interesse das elites americanas na cultura ibérica. Para além de fornecer informação sobre importantes filantropos como Archer Huntington ou as irmãs Lewisohn, oferecemos hipóteses sobre os motivos deste apoio financeiro. A este respeito, além da predominância de estereótipos identitários e de estéticas baseadas no exotismo durante este período, um dos motores fundamentais destas dinâmicas

foi a crença na cultura ibérica como um meio para os próprios americanos se conhecerem melhor como comunidade.

Uma vez estabelecida esta aproximação biográfica, que se pretendeu pertinente e exaustiva, pudemos conhecer o seu extenso e vasto trabalho etnomusicológico e musical. Para além do *Folk music and poetry of Spain and Portugal*, salientámos quatro cancioneiros de relevância dedicados ao estudo da cultura musical popular americana e russa. Provamos, por conseguinte, a capacidade e a flexibilidade de Kurt Schindler quando se trata de se adaptar a contextos culturais completamente diferentes. Por outro lado, provavelmente é menos conhecido o seu corpus musical, no qual estabelecemos a diferença entre a sua produção musical de carácter original, e a produção musical baseada em recolhas e na harmonização de música popular. Por último, o terceiro fator dentro de este segundo bloco, questão ligada diretamente à sua carreira profissional e à sua atividade etnomusicológica, teve a ver com a cronologia dos seus diferentes estágios na Península Ibérica. Face aos problemas e disparidades cronológicas entre diferentes autores, definimos temporalmente e concretizar geograficamente a presença de Kurt Schindler em Portugal em, pelo menos, quatro ocasiões. Isto foi possível graças à utilização de material fotográfico, utilizando-o como uma ferramenta auxiliar inteiramente válida face a um vazio de informação.

Em terceiro lugar, uma vez respondidas as perguntas relativas a onde e a quem, é necessário aprofundar no que. Neste caso, passamos agora ao exame do *Folk music and poetry of Spain and Portugal*, cancionero póstumo e obra-prima de Kurt Schindler, refletindo sobre a sua importância para a música portuguesa de tradição oral. A relevância deste ato reside na omissão desta obra por uma grande parte da etnomusicologia portuguesa. Nesta terceira secção tratamos as dificuldades na edição final desta fonte, assim como os diferentes agentes culturais que intervieram neste processo. Localizamos geograficamente todo o conteúdo musical que foi incluído neste cancionero, identificando os seus critérios de organização, e demonstrando a sua superioridade sobre outros exemplos espanhóis contemporâneos a iniciativa de Kurt Schindler. Sem dúvida, o mais interessante foi a percepção do verdadeiro interesse do nosso protagonista em salientar uma Espanha esquecida, uma Espanha autêntica e profunda, uma Espanha castelhana e não andaluza, uma Espanha na que o centro peninsular rege sobre a periferia atlântica e mediterrânica.

Se nos aproximarmos ao material musical português de esta obra, observaremos a predominância dos espaços raianos como os lugares onde Kurt Schindler recolheu canções populares portuguesas. É precisamente este cenário fronteiriço do bloco musical português, que nos permite conectar esta terceira secção com o nosso estudo de caso, debatendo sobre as possibilidades de transferência e de

intercâmbios musicais através das fronteiras. A iniciativa de Kurt Schindler tem uma finalidade peninsular, mas o seu eixo principal é Castilla, sendo a região portuguesa por ele trabalhada limítrofe com este território: Trás-os-Montes. Em suma, compreendemos que a presença de Kurt Schindler neste espaço se deveu a uma otimização dos seus recursos: tempo e dinheiro.

Por último, em quarto lugar, cumpre-me referir ao estudo de caso sobre a peça no. 944 *Habas Verdes* do *Folk music and poetry of Spain and Portugal*. As *Habas Verdes* são uma manifestação musical castelhana estreitamente ligada à seguidilla, o que demonstra a sua longa história e a sua pertença a esta dimensão cultural. Porém, dentro de este cancionero encontramos com um exemplo português recolhido em Miranda do Douro, um caso único e especial já que não descobrimos outras canções semelhantes em Portugal. A partir de uma análise métrica e de uma análise musical - parâmetros como ritmo, tempo, compasso e modo- provamos que esta peça corresponde às características formais e musicais habituais das *Habas Verdes*. Embora não possamos verificar se esta peça é o resultado de um erro no trabalho etnomusicológico de Kurt Schindler ou na edição subsequente dos seus materiais manuscritos, consideramos que é mais provável que seja resultado da assimilação de um formato musical estrangeiro. Trata-se, por conseguinte, de uma adaptação extraordinária de um género musical castelhano que, com o passar do tempo, foi assumida e normalizada como própria por parte de uma comunidade que a interpretou de forma regular.

Definitivamente, este estudo de caso permite-nos refletir e pôr em evidência dois questões muito concretas. Em primeiro lugar, este exemplo musical demonstra as relações de intercâmbio musical e de transferência cultural entre dois dimensões separadas por uma divisão geográfica, mas estreitamente conectadas no âmbito social. A Raia - La Raya é um cenário duplamente periférico, isolado e historicamente esquecido; conseqüentemente, é lógico a existência de relações baseadas na solidariedade e no companheirismo. Neste caso, analisamos a adaptação portuguesa de um género musical castelhano, mas talvez possamos encontrar situações inversas. É necessário clarificar que esta mesma investigação poderia ser realizada desde outra perspectiva: o estudo da influência da música popular portuguesa de tradição oral nas peças musicais recolhidas por Kurt Schindler nas raianas castellanas. Apesar de concentrar-nos num cenário português, é preciso salientar futuras linhas de trabalho na abordagem da análise de processos semelhantes no folclore castellano. Definitivamente, o presente exemplo de *Habas Verdes* não é uma cópia explícita de uma peça castelhana, mas sim uma composição propriamente portuguesa que segue uns modelos métricos e musicais impostos desde Castilla.

Por último, a segunda questão que temos de mencionar é a responsabilidade do etnomusicólogo na definição, através do seu trabalho, de culturas e identidades nacionais. Neste caso, Kurt Schindler, com a inclusão arbitrária desta peça musical num bloco concreto do seu cancionero, decide se esta *Habas Verdes* é castelhana ou portuguesa, condicionando a sua futura recepção. Porém, nós temos a obrigação de questionar todas as suas afirmações, de reabrir o seu estudo e de voltar a abordar de maneira crítica as mesmas questões. Devemos igualmente respeitar os parâmetros musicais, mas também utilizar toda a informação extramusical que temos à nossa disposição. Com a análise desta peça inauguramos um debate sobre a sua origem, entendendo que, apesar de ser um material português, responde a um esquema castelhano. Propomos, portanto, evitar o trabalho com blocos e categorias herméticas e fechadas que impeçam e dificultem o reconhecimento de todos os processos de transferência e intercâmbio musical que existem neste contexto geográfico.

## 6. BIBLIOGRAFIA

Afonso, A. Nogueira (1970). *Cancioneiro popular da região de Mogadouro*. Bragança: Escola Tipográfica.

Andrés Bailón, S. de (2016). Kurt Schindler presenta a Claude Debussy. Elementos de música oriental y otras afinidades culturales de la Belle Epoque en Le Martyre de Saint Sebastien. Em S. de Andrés Bailón (ed.), *Estudios sobre la influencia de la canción popular en el proceso de creación de música incidental* (pp. 213-236). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Barrote, S. de Brito (2012). Passagens de Kurt Schindler por Portugal: Um estudo baseado nas quatro secções de fotografias (1929-1935). Em M. Olarte Martínez (coord.), *Fuentes documentales interdisciplinares para el estudio del Patrimonio y la Oralidad en España* (pp. 351-379). Baiona: Dos acordes.

Belchior, S. (2014). As primeiras expedições de gravação da "The Gramophone Company" em Portugal. Em M. D. Silva (coord.), M. R. Pestana (coord.), *Indústrias da música e arquivos sonoros em Portugal no século XX: práticas, contextos, patrimónios* (pp. 45-53). Cascais: Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md).

Bendala Galán, M., Maier Allende, J., Alamo, C. del, Pérez, S. C., Prados Torreira, L. (2007). Archer M. Huntington y la Arqueología española. En J. Beltrán Fortes (coord.), B. Cacciotti (coord.), B. Palma (coord.), *Arqueología, coleccionismo y antigüedad: España e Italia en el siglo XIX* (pp. 65-82). Sevilla: Universidad de Sevilla.

Branco, J. Freitas (2010). "Giacometti, Michel". Em S. Castelo-Branco (dir.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX* (Vol. 2, pp. 564-566). [Lisboa]: Temas e Debates: Círculo de Leitores.

Cabral, A. (1983). *Cancioneiro popular duriense*. Vila Real: Centro Cultural Regional.

Cascudo, T. (2000). A década da invenção de Portugal na música erudita (1890-1899). *Revista Portuguesa de Musicologia*, (10), pp. 181-226.

Cascudo, T. (2004). Por amor do que é português: el nacionalismo integralista y el renacimiento de la música antigua entre 1924 y 1934. Em J. J. Carreras (ed.), M. Á. Marín (ed.), *Concierto barroco: estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural* (pp. 309-330). Logroño: Universidad de La Rioja.

Cascudo, T. (2005). Wagnerismo y nacionalismo musical en Portugal: la influencia del musicógrafo de origen español António Arroyo. *Revista de Musicología*, 28(2), pp. 951-960.

Castelo-Branco, S. E. (1991). A etnomusicologia, a política e acção culturais e a música tradicional: o caso de Portugal e as suas relações com Espanha e países de expressão portuguesa. *Revista portuguesa de musicologia*, 1, pp. 27-36.



Castelo-Branco, S. E. (2010). Etnomusicologia. Em *Enciclopédia da música em Portugal no século XX* (Vol. 3, pp. 419-432. [Lisboa]: Temas e Debates: Círculo de Leitores.

Castelo-Branco, S. E. (2010). "Gallop, Rodney". Em S. Castelo-Branco (dir.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX* (Vol. 2, pp. 559-560). [Lisboa]: Temas e Debates: Círculo de Leitores.

Castelo-Branco, S. E., Toscano, M. M. (1988). "In Search of a Lost World": An Overview of Documentation and Research on the Traditional Music of Portugal. *Yearbook for Traditional Music*, (20), pp. 158-192.

Castro, A. Borges de (1982). *Cancioneiro popular de Mondim de Basto, Trás-os-Montes*. Porto: A. Borges de Castro.

Chaves de Tobar, M. (2010). Valor del trabajo de campo en la recopilación de las manifestaciones folclóricas: la canción tradicional. *Etno-Folk: revista galega de etnomusicoloxía*, (16-17), pp. 183-198.

Chrystello, J. C. (2005). *Cancioneiro transmontano*. Bragança: Santa Casa da Misericórdia.

Cruz, C. C. Brito da (2001). *Artur Santos e a Etnomusicologia em Portugal (1936-1969)*. (Dissertação de Mestrado. Universidade Nova de Lisboa, Portugal).

Crespo Solana, A. (2012). El virreinato de Nueva España y el comercio atlántico de la monarquía española en el reinado de Felipe V. *Librosdelacorte.es*, (4), pp. 120-125.

Crivillé i Bargalló, J. (1983). *Historia de la música española. T. 7. El folklore musical*. Madrid: Alianza.

Delgado Corral, C. (1999). Leite de Vasconcelos, a Real Academia Galega e a poesía galega. *Anuario brigantino*, (22), pp. 511-513.

Díaz González, J. (1982). *Cancionero del norte de Palencia*. Palencia: Institución Tello Téllez de Meneses.

Díaz Viana, L., Manzano Alonso, M. (1989). *Cancionero popular de Castilla y León: romances, canciones y danzas de tradición oral*. Salamanca: Diputación de Salamanca, Centro de Cultura Tradicional.

Espinosa Fernández, N. (2011). *La fotografía en los fondos de la Hispanic Society of America: Ruth Matilda Anderson*. (Tese de doutoramento. Universidad de Castilla-La Mancha, España).

Espinosa Fernández, N. (2016). Los viajes de estudio y expediciones en la Hispanic Society of America. Em M. E. Almarcha Núñez-Herrador (dir.), P. Martínez-Burgos García (dir.), M. E. Sainz Magaña (dir.), *El Greco en su IV Centenario: patrimonio hispánico y diálogo intercultural*. Cuenca: Ediciones de Castilla-La Mancha.

Fabião, C. (2008). José Leite de Vasconcelos (1858-1941): um *archeólogo* português. *O Archeólogo Português*, IV(26), pp. 97-126.

Felgueiras, G. (1960). *Cancioneiro popular transmontano e alto-duriense*. Lisboa. Revista Ocidente.

Ferreira, M. A. (1971-1979). *Cancioneiro transmontano: poemas*. Bragança: M. A. Ferreira.

Ferreira, M. Barros (1995). O Mirandês e as línguas do Noroeste peninsular. *Lletres asturianas: Boletín Oficial de l'Academia de la Llingua Asturiana*, (57), pp. 7-22.

Frontera Zunzunegui, M. E. (2010). El Archivo personal de Kurt Schindler: una propuesta de organización. *Etno-Folk: revista galega de etnomusicoloxía*, (16-17), pp. 15-34.

Frontera Zunzunegui, M. E. (2012a). La música de Kurt Schindler en los catálogos de las grandes bibliotecas y en otras fuentes: nuevas aportaciones a sus ediciones musicales. Em M. Olarte Martínez (coord.), *Fuentes documentales interdisciplinarias para el estudio del Patrimonio y la Oralidad en España* (pp. 418-470). Baiona: Dos acordes.

Frontera Zunzunegui, M. E. (2012b). Un sabueso digital tras los pasos de Kurt Schindler en España: cómo rastrear información en archivos digitalizados de prensa. Em M. Olarte Martínez (coord.), *Fuentes documentales interdisciplinarias para el estudio del Patrimonio y la Oralidad en España* (pp. 380-417). Baiona: Dos acordes.

Frontera Zunzunegui, M. E. (2014). *Una figura señera en el campo de la música tradicional española en el primero tercio del siglo XX: el polifacético músico alemán Kurt Schindler (1882-1935)*. (Tese de doutoramento. Universidad de Salamanca, Castilla y León).

Gallop, R., Gallop, M. (1961). *Portugal: a book of folk-ways*. Cambridge: Cambridge University Press.

García Arias, X. L. (2002). El mirandés nel conxuntu del dominiu llingüísticu astur. *Lletres asturianas: Boletín Oficial de l'Academia de la Llingua Asturiana*, (81), pp. 7-13.

García Laborda, J. M. (2012). Composiciones de Kurt Schindler basadas en el folclore español. Em M. Olarte Martínez (coord.), *Fuentes documentales interdisciplinarias para el estudio del Patrimonio y la Oralidad en España* (pp. 17-39). Baiona: Dos acordes.

García Martín, J. H. (2012). La relación de los hermanos Kurt y Edward Schindler con la danza terapia: una revisión de la trayectoria de Liljan Espenak. Em M. Olarte Martínez (coord.), *Fuentes documentales interdisciplinarias para el estudio del Patrimonio y la Oralidad en España* (pp. 471-482). Baiona: Dos acordes.

García Martín, J. H. (2014). El lenguaje musical en los lieder de Kurt Schindler: de Schubert a Debussy. Em M. Olarte Martínez (coord.), P. Capdepón Verdú (coord.), *La música acallada. Liber Amicorum José María García Laborda* (pp. 201-224). Salamanca: Amarú, Colección Musicología Hoy, vol. 1.

García Pérez, A. M., García Pérez, A. (2009). La afinación de la flauta tradicional salmantina de tres agujeros. *Revista de Musicología*, XXXII(2), pp. 343-361.

- Giacometti, M., Lopes-Graça, F. (1981). *Cancioneiro popular português*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Grácio, J. (1985). *Cancioneiro de Sanfins do Douro*. Vila Real: Centro Cultural Regional.
- Hidalgo Montoya, J. (1978). *Cancionero del reino de León*. Madrid: Antonio Carmona.
- Hortelano Mínguez, L. A. (2008). *Atlas de la raya hispano-lusa: Salamanca-Beira Interior Norte-Alto Douro*. Salamanca: Diputación de Salamanca, organismo autónomo de Empleo y Desarrollo Rural.
- Hortelano Mínguez, L. A., Mansvelt Beck, Jan (2017). El desarrollo local y la cooperación transfronteriza en la Raya de Castilla y León. *Polígonos: Revista de geografía*, (29), pp. 37-60.
- Hortelano Mínguez, L. A., Martín Jiménez, M. I. (2017). Territorio, patrimonio y turismo en la Raya de Castilla y León. *Polígonos: Revista de geografía*, (29), pp. 165-189.
- Huntington, A. M. (ed.) (1897-1903). *Poem of the Cid, text reprinted from the unique manuscript at Madrid* (3 vols.). New York: G. P. Putnam's sons.
- Katz, I. J. (1991). Kurt Schindler: La aventura individual y colectiva de un cancionero. Em K. Schindler (aut.), I. J. Katz (coord.), M. Manzano Alonso (coord.), *Música y poesía popular de España y Portugal* (pp. 11-43). Salamanca: Centro Cultural Tradicional, Diputación de Salamanca.
- Katz, I. J. (2002). Schindler, Kurt. Em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. 22, pp. 510-511). London: MacMillan Publishers.
- Ledesma, D. (1972). *Folk-lore ó Cancionero salmantino*. Salamanca: Imprenta Provincial.
- Lenaghan, P. (2017). Un retrato de España: Huntington, Sorolla y Zuloaga en la Hispanic Society of America. En M. A. Coddington (ed.), *Tesoros de la Hispanic Society of America. Visiones del mundo hispánico* (pp. 61-83). Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Lopes-Graça, F. (1991). *A canção popular portuguesa*. Lisboa: Caminho.
- López Trigo, L. (2017). Investigación geográfica sobre las fronteras de la Península Ibérica. *Polígonos: Revista de geografía*, (29), pp. 327-346.
- Magalhães, M. Gonçalves (2015). Michel Giacometti: a voz pelos caminhos da tradição. *Plural Pluriel - revue des cultures de langue portugaise*, (12).
- Manzano, M. (1982). *Cancionero de folklore musical zamorano*. Madrid: Alpuerto.
- Manzano Alonso, M. (1991). Kurt Schindler y la música española de tradición oral (guía para la lectura de un cancionero singular). Em K. Schindler (aut.), I. J. Katz (coord.), M. Manzano Alonso (coord.), *Música y poesía popular de España y Portugal* (pp. 45-77). Salamanca: Centro Cultural Tradicional, Diputación de Salamanca.

- Marazuela Albornos, A. (1997). *Cancionero de Castilla*. Madrid: Endymion.
- Martí, J. (1995). *El folklorismo: uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel.
- Martínez Torner, E. (1928). *Cancionero musical*. Madrid: Instituto-Escuela, Junta para Ampliación de Estudios.
- Martins, F. A. (1928-1938). *Folklore do concelho de Vinhais*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Martins, F. A. (1987). *Folklore do concelho de Vinhais*. Vinhais: Câmara Municipal de Vinhais.
- Martins, C. Pombares (1997). A vitalidade de línguas minoritárias e atitudes linguísticas: o caso do mirandês. *Boletín Oficial de l'Academia de la Llingua Asturiana*, (62), pp. 7-42.
- Martínez del Fresno, B. (2011). Música e identidad nacional en la España de entreguerras: los conciertos populares del Círculo de Bellas Artes (1914-1924). *Revista Quintana*, (10), pp. 19-63.
- Matos, M. C. de (1982). Kurt Schindler cidadão americano e (etno)musicólogo ibérico. *Brigantia, Revista de Cultura*, 2(2-3), pp. 294-305.
- Medina García, E. (2001). *Contrabando en la frontera de Portugal: orígenes, estructuras, conflicto y cambio social*. (Tese de doutoramento. Universidad Complutense de Madrid, España).
- Mezo Balaca, I. (2012). Contexto socioeconómico de la España que se encuentra Kurt Schindler (1884-1935). Em M. Olarte Martínez (coord.), *Fuentes documentales interdisciplinares para el estudio del Patrimonio y la Oralidad en España* (pp. 483-494). Baiona: Dos acordes.
- Monroe, M., Schindler, K. (1921). *Bayou Ballads: Twelve Folk-Songs from Louisiana*. New York: G. Schirmer.
- Montoya Rubio, J. C., Olarte Martínez, M. M. (2012). Un país en la mochila: la organización del material fotográfico de Kurt Schindler. Em M. Olarte Martínez (coord.), *Fuentes documentales interdisciplinares para el estudio del Patrimonio y la Oralidad en España* (pp. 495-552). Baiona: Dos acordes.
- Moreno Luzón, J. (2014). Condensar el alma de España: Archer M. Huntington y la internacionalización de la cultura española. Em *La internacionalización de la cultura española. La encrucijada de 1914* (pp. 267-274). Madrid: Residencia de Estudiantes, Acción Cultural Española.
- Mourinho, A. M. (1984-1987). *Cancioneiro tradicional e danças mirandesas*. Bragança: Escola Tipográfica de Bragança.
- Neves, C. das, Campos, G. de (1893). *Cancioneiro de musicas populares*. Porto: Typographia Occidental.
- Neves e Melo, A. A. das (1872). *Musicas e canções populares colligidas da tradição*. Lisboa: Imprensa Nacional.

Olarte Martínez, M. M. (2009a). Apuntes de Sevilla a través de intrépidas jovencitas americanas de los años 30: Bienvenido Mr. Schindler. Em *Lo Andaluz Popular, Símbolo de lo Nacional* (pp. 95-110). Granada: Editorial de la Universidad de Granada.

Olarte Martínez, M. M. (2009b). El ciclo vital musical en imágenes fotográficas: Kurt Schindler y Ruth Anderson como informantes de la actividad musical en la España rural de los años 20. *Revista de musicología*, 32(2), pp. 105-116.

Olarte Martínez, M. M. (2010). Las anotaciones de campo de Kurt Schindler durante sus grabaciones en España. *Etno-Folk: revista galega de etnomusicoloxía*, (16-17), pp. 35-74.

Olarte Martínez, M. M. (2011a). Discursos musicales y discursos del cuerpo en la España de los años veinte: La mujer rural española vista a través de la mirada urbana: primeros investigadores extranjeros en trabajos de campo antes de la Guerra Civil española. Em D. Hidalgo Rodríguez (coord.), N. Cubas Martín (coord.), M. E. Martínez Quinteiro (coord.), *Mujeres en la historia, el arte y el cine: discursos de género, variantes de contenidos y soportes, de la palabra al audiovisual* (pp. 71-83). Salamanca: Universidad de Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

Olarte Martínez, M. M. (2011b). La mujer española de los años 20 como informante en los trabajos de campo de pioneros españoles sobre el ciclo vital. *Trans: Transcultural Music Review*, (15).

Olarte Martínez, M. M. (2012). La correspondencia inédita de Kurt Schindler como una fuente directa para contextualizar la vida musical del primer tercio del siglo XX. Em M. Olarte Martínez (coord.), *Fuentes documentales interdisciplinarias para el estudio del Patrimonio y la Oralidad en España* (pp. 553 - 651). Baiona: Dos acordes.

Olarte Martínez, M. M. (2014). Contextualización del proyecto Plans for the Study of Spanish Folklore de Kurt Schindler. Em M. Olarte Martínez (coord.), P. Capdepón Verdú (coord.), *La música acallada. Liber Amicorum José María García Laborda* (pp. 291-230). Salamanca: Amarú Ediciones.

Olarte Martínez, M. M. (2016). La música aplicada (o incidental) escrita por Kurt Schindler para teatros de Manhattan en las primeras décadas del siglo XX. Em S. de Andrés Bailón (ed.), *Estudios sobre la influencia de la canción popular en el proceso de creación de música incidental* (pp. 237-280). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Olarte Martínez, M. M., Montoya Rubio, J. C. (2012). Cuando los epistolarios eran redes sociales. Aproximación a las conexiones de Kurt Schindler a través de sus correspondientes. Em M. Olarte Martínez (coord.), *Fuentes documentales interdisciplinarias para el estudio del Patrimonio y la Oralidad en España* (pp. 652-681). Baiona: Dos acordes.

Olmeda, F. (1992). *Folklore de Burgos*. Burgos: Diputación Provincial de Burgos.

Onís, F. de (1979). Kurt Schindler and his spanish work. Em Kurt Schindler (aut.), *Folk music and poetry of Spain and Portugal* (p. viii). Hildesheim: Olms Verlag.

- Otamendi Irizar, M. (2017). *Cuadernos de música vasca Aurescu y Marcaida de Kurt Schindler: identificación y verificación en el repertorio popular vasco y aproximación a las fuentes*. (Trabajo de Fin de Máster. Universidad de Salamanca, España).
- Paiva, M. A. da Silva (1962). *Cancioneiro do Alto Douro*. Vila Real: Junta Distrital de Vila Real.
- Palacios Garoz, M. A. (1984). *Introducción a la canción popular castellana y leonesa*. [Valladolid]: Junta de Castilla y León.
- Parente, S. (1989). *Cancioneiro transmontano*. Vila Real: Câmara Municipal.
- Pauleta, C. Mendes (1997). As freguesias - história e actualidade. Finisterra: *Revista portuguesa de geografia*, 32(64), pp. 145-148.
- Pedrell, F. (1897). *Diccionario técnico de la música*. Barcelona: Isidro Torres Oriol.
- Pérez Borrajo, A. (2017). *Análisis del fenómeno cultural y musical en la construcción de identidades nacionales: España, primera mitad del siglo XX*. (Trabajo de Fin de Grado. Universidad de Salamanca, España).
- Pérez Borrajo, A. (2018). *El Integralismo Lusitano en la historiografía musical portuguesa (1910-1933): Luís de Freitas Branco y su interés en la música antigua*. (Trabajo de Fin de Máster. Universidad de Salamanca, España).
- Pérez Ramos, R. (2012). Cajun Vernacular English: a study over a reborn dialect. *Fòrum de Recerca*, (17), pp. 623-632.
- Pérez-Flecha González, J. (2017). José Weissberger (1878-1954) y la dispersión del patrimonio artístico español: una breve aproximación. Em A. Holguera Cabrera (coord.), E. Prieto Ustio (coord.), M. Uriondo Lozano (coord.), *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico en España e Iberoamérica* (pp. 805-820). [Sevilla]: Universidad de Sevilla.
- Pestana, M. do Rosário (2010). "Leça, Armando". Em S. Castelo-Branco (dir.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX* (Vol. 2, pp. 688-691). [Lisboa]: Temas e Debates: Círculo de Leitores.
- Picoto, J. C., Cascudo, T. (2002). Graça, Fernando Lopes. En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. 10, pp. 243-245). London: MacMillan Publishers.
- Ponte, P. Ferré da (2010). "Martins, Firmino Augusto". Em S. Castelo-Branco (dir.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX* (Vol. 3, p. 749). [Lisboa]: Temas e Debates: Círculo de Leitores.
- Porro Fernández, C. A. (2001). Denominaciones locales y nombres de bailes y danzas tradicionales de Castilla y León en el siglo XX (II). *Revista de Folklore*, (248), pp. 45-73

Prada, F. (1995). *Cancioneiro popular do Parque Natural do Alvão*. Lisboa: Instituto da Conservação da Natureza.

Ruiz Manjón, O. (2012). Federico de Onís: Figura clave en la historia de las relaciones culturales entre España y los Estados Unidos. *Memoria y civilización: anuario de historia*, (15), pp. 397-413.

Sánchez Sánchez, A. M. (2015). *Proyección internacional de la música tradicional española de la década de los años veinte. Del País Vasco a New York: La Mascaida*. (Trabajo de Fin de Grado. Universidad de Salamanca, España).

Sagarra Gamazo, A. (2017). Lower East Side Story: Irene Lewisohn y la Spanish Child Welfare Association. Em A. Sagarra (ed.), *Liberales, cultivadas y activas: redes culturales, lazos de amistad* (pp. 57-104). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Sage, J., Friedmann, S. (2002). "Seguidilla". Em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. 23, pp. 41-42). London: MacMillan Publishers.

Salvado, A. (2001). *Autores nascidos no distrito de Castelo Branco (Século XV a 1908)*. Aríon Publicações: Lisboa.

Sanches, M. Ribeiro (2017). Margot Dias. Filmes Etnográficos. 1958-1961. *Análise Social*, (224), pp. 714-718.

Sanchís Pedregosa, I. (2014). Federico de Onís: piedra angular en el desarrollo del hispanismo en EEUU en el siglo XX. Em E. Bravo-García (ed.), E. Gallardo-Saborido (ed.), I. Santos de la Rosa (ed.), A. Gutiérrez (ed.), *Investigaciones sobre la enseñanza del español y su cultura en contextos de inmigración* (pp. 471-508). [S.l.]: [s.n.].

Sardinha, J. A. (1992). Armando Leça e o primeiro levantamento Músico-Popular realizado em Portugal. *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova*, (6), pp. 345-376.

Sardo, S. (1997-1998). A pesquisa em Etnomusicologia e a problemática da identidade. *Revista Portuguesa de Musicologia*, 7-8, pp. 203-210.

Schindler, K. (1911). *A Century of Russian Song from Glinka to Rachmaninoff*. New York: G. Schirmer.

Schindler, K. (1915). *Songs of the Russian People*. Boston: Oliver Ditson Company.

Schindler, K. (1919). *Sixty Russian Folk-Songs for One Voice*. New York: G. Schirmer.

Schindler, K. (1922). Discurs presidencial. *Revista musical catalana*, (223), pp. 139-151.

Schindler, K. (1941). *Folk music and poetry of Spain and Portugal*. New York: Hispanic Institute in the United States.

Schindler, K. (1979). *Folk Music and poetry of Spain and Portugal*. Hildesheim: Georg Olms Verlag.

Schindler, K. (1991). *Música y poesía popular de España y Portugal*. Salamanca: Centro Cultural Tradicional, Diputación de Salamanca.

Suárez-Pajares, J. (1999-2002). Arroyo, José Francisco. Em E. Casares Rodicio (coord.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (vol. 1, pp. 761-762). [Madrid]: Sociedad General de Autores y Editores.

Suárez-Pajares, J. (1999-2002). Habas verdes. En E. Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Vol. 6, p. 179). [Madrid]: Sociedad General de Autores y Editores.

Valenzuela Lavado, S. (2017). *Armonía modal, modo de mi y flamenco*. (Tese de doutoramento. Universidad de Granada, España).

VV.AA (2004). *Michel Giacometti: caminho para um museu*. Cascais: Câmara Municipal.

VV.AA (2009). *Atlas de la raya hispano-lusa: Zamora - Trás-os-Montes*. Zamora: Diputación de Zamora, Área de iniciativas económicas y asuntos europeos.

Weffort, A. Branco (2006). *A Canção Popular Portuguesa em F. Lopes-Graça*. Lisboa: Caminho.

Weffort, A. Branco (2019). Povo que Canta - A fixação documental das tradições musicais portuguesas, de Michel Giacometti a Tiago Pereira. Em M. L. Martins (ed.), I. Macedo (ed.), *Livro de atas do III Congresso Internacional sobre Culturas: Interfaces da Lusofonia* (pp. 190-197). Braga: CECS.



## **7. ANEXOS**

1. Neves e Melo, A. A. das (1872). *Músicas e canções populares colligidas da tradição*. Lisboa: Imprensa Nacional. Fonte: University of Michigan.

**Kurt Schindler  
Collection**

**MUSICAS**

E

**CANÇÕES POPULARES**

**COLLIGIDAS DA TRADIÇÃO**

POR

**ADELINO ANTONIO DAS NEVES E MELLO (filho)**



**LISBOA**

**IMPRENSA NACIONAL**

**1872**



3. Giacometti, M., Lopes-Graça, F. (1981). *Cancioneiro popular português*. Lisboa: Círculo de Leitores. Apresenta-se a canção no. 4 "Ó, ó, menino, ó" desta fonte, exemplo ligado à peça musical no. 979 "O menino" recolhida por Kurt Schindler no seu cancionero *Folk music and poetry of Spain and Portugal*.

**4. Ó, Ó, MENINO, Ó**  
*Canção de berço*

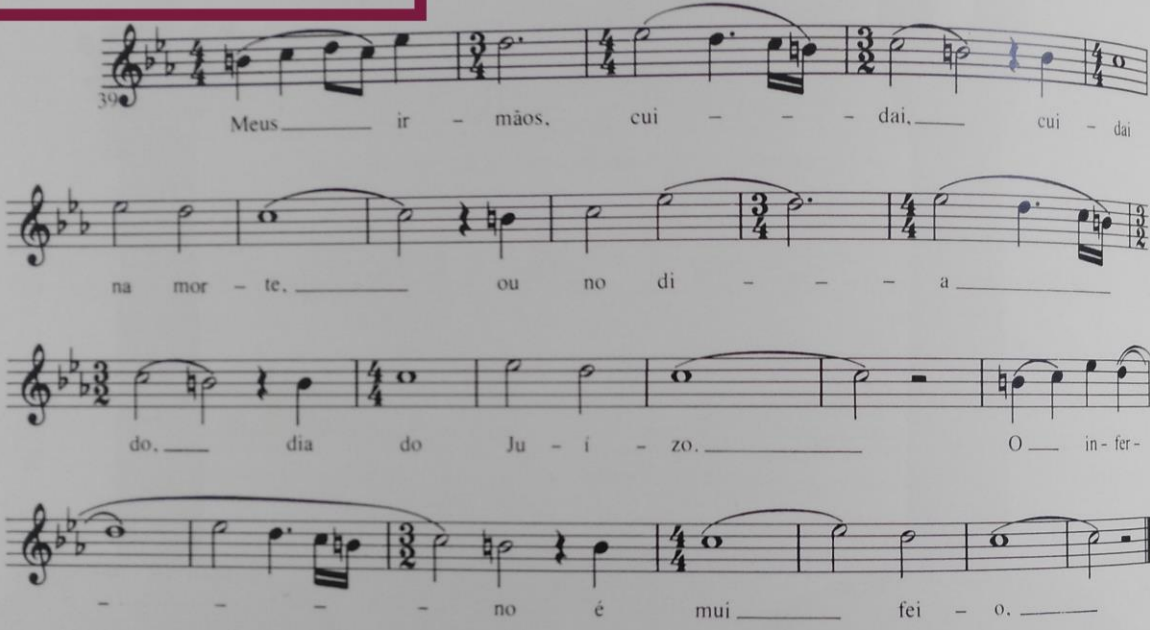
K. Schindler  
Nozedo de Cima, Tuiselo/Vinhais, Bragança  
1932

Ó, me-ni-no, ó, ó, ó, ó, me-ni-no, ó, teu pai foi ao ei-ró, c'u-ma va-ra d'a-gui-lhão, pra ma-tar o per-di-gão. pra ma-tar o per-di-gão. Ó, ó, ó, me-ni-no, ó, teu pai foi ao ei-ró, tu-a mãe a bor-bo-le-ta, lo-go te vem dar a te-ta, lo-go te vem dar a te-ta.

4. Giacometti, M., Lopes-Graça, F. (1981). *Cancioneiro popular português*. Lisboa: Círculo de Leitores. Apresenta-se a canção no. 39 "Meus irmãos, cuidai na morte" desta fonte, exemplo ligado à peça musical no. 980 "Meus irmãos, cuidai na morte" recolhida por Kurt Schindler no seu cancionero *Folk music and poetry of Spain and Portugal*.

**39. MEUS IRMÃOS, CUIDAI NA MORTE**  
*Encomendação das almas*

K. Schindler  
Nozedo de Cima, Tuiselo/Vinhais, Bragança  
1932



Meus ir - mãos, cui - - - dai, cui - dai  
na mor - te, ou no di - - - a  
do, dia do Ju - i - zo. O in - fer -  
- - - no é mui fei - o.

Meus irmãos, cuidai na morte,  
ou no dia do Juízo.  
O inferno é mui feio,  
Deus nos leve ao Paraíso.  
Paraíso, Paraíso,  
onde as almas vão gozar,  
umas vão para bom mundo,  
outras vão pra mau lugar.  
As que vão pra mau lugar  
vão chorando e vão gritando;  
as que vão pra bom lugar  
vão dançando e vão cantando.  
- Ó meu filho Jesus Cristo!  
Ó meu filho Jesus Cristo!  
Aqueda-me cá essas almas  
que elas vão pra mau Juízo.  
- Deixe-as ir, ó minha mãe,  
que elas bem mo têm mer'cido;  
cá le deixei o meu pão  
e cá le deixei o meu vinho;  
que dessem e que esmolassem  
ao menos cada domingo.  
Ó almas que estais em penas,  
ó almas que em penas 'stais,  
lá vos mando um Padre-Nosso,  
pra que das penas saiais.  
As almas s'estão queixando  
que delas não vos lembrais,  
que dormis a noite toda  
e vós que le não rezais.  
As contas do meu rosário  
são peças de artilharia,  
que fazem tremer o Inferno  
quando digo Ave-Maria.

5. Giacometti, M., Lopes-Graça, F. (1981). *Cancioneiro popular português*. Lisboa: Círculo de Leitores. Apresenta-se a canção no. 86 "Oh que bem baila la moura" desta fonte, exemplo ligado à peça musical no. 967 "O que bem baila la moura" recolhida por Kurt Schindler no seu cancionero *Folk music and poetry of Spain and Portugal*.

**86. OH QUE BEM BAILA LA MOURA**  
*Cantiga das malhas*

K. Schindler  
Tuiselo/Vinhais, Bragança  
1932

Oh que bem baila la moura,  
mou - - - ra, e eu bem na vi bailar,  
bai - - - lar.

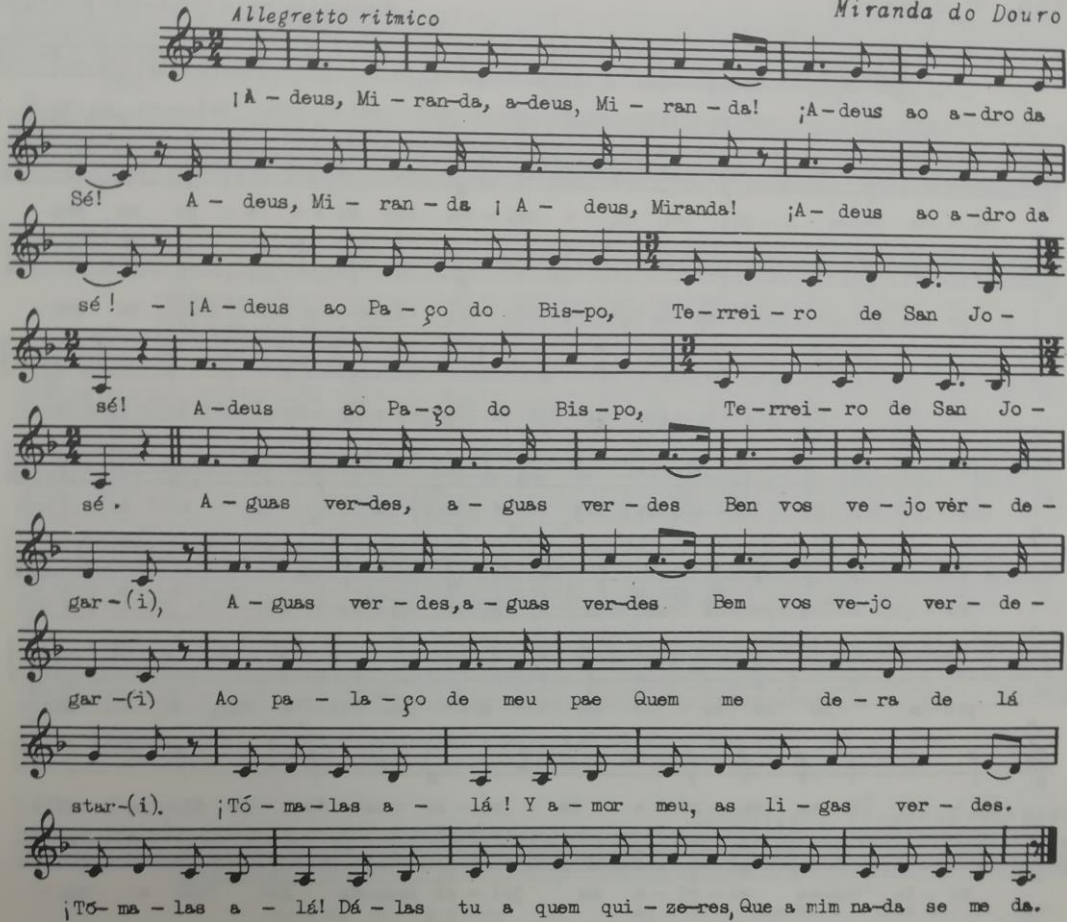
<p>1.º coro Oh que bem baila la moura, e eu bem na vi bailar;</p> <p>2.º coro Oh que bem baila la moura, e eu bem na vi bailar;</p> <p>1.º coro mourinha do Seixal eu bem na vi bailar;</p> <p>2.º coro oh que bem baila la moura,</p>	<p>1.º coro eu bem na vi bailar;</p> <p>2.º coro mourinha do Seixal, eu bem na vi bailar;</p> <p>1.º coro Com seu cabelo entrançado, eu bem na vi bailar;</p> <p>2.º coro oh que bem baila la moura,</p>
--	--

118

6. Peça no. 944 Habas Verdes do cancionero de Kurt Schindler. Fonte: Schindler, K. (1991). *Folk music and poetry of Spain and Portugal*. Salamanca: Centro Cultural Tradicional, Diputación de Salamanca.

944. Habas verdes\* Miranda do Douro

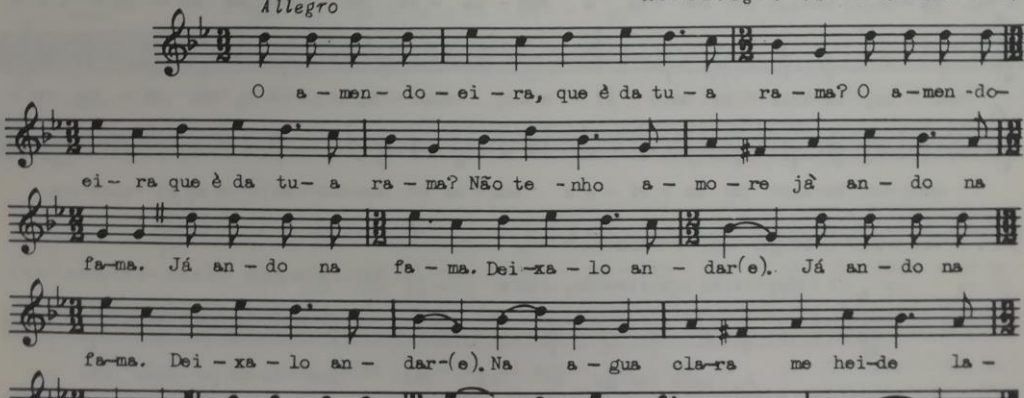
*Allegretto ritmico*



!A - deus, Mi - ran - da, a - deus, Mi - ran - da! ;A - deus ao a - dro da  
 Sé! A - deus, Mi - ran - da ; A - deus, Miranda! ;A - deus ao a - dro da  
 sé! - ;A - deus ao Pa - ço do Bis - po, Te - rrei - ro de San Jo -  
 sé! A - deus ao Pa - ço do Bis - po, Te - rrei - ro de San Jo -  
 sé. A - guas ver - des, a - guas ver - des Bem vos ve - jo ver - de -  
 gar - (i), A - guas ver - des, a - guas ver - des. Bem vos ve - jo ver - de -  
 gar - (i) Ao pa - la - ço de meu pae Quem me de - ra de lá  
 star - (i). ;Tó - ma - las a - lá! Y a - mor meu, as li - gas ver - des.  
 ;Tó - ma - las a - lá! Dá - las tu a quem qui - ze - res, Que a mim na - da se me dá.

945. O amendoeira Montalegre (Tras-os-Montes)

*Allegro*



O a - men - do - ei - ra, que é da tu - a ra - ma? O a - men - do -  
 ei - ra que é da tu - a ra - ma? Não te - nho a - mo - re já an - do na  
 fa - ma. Já an - do na fa - ma. Dei - xa - lo an - dar (e). Já an - do na  
 fa - ma. Dei - xa - lo an - dar (e). Na a - guas cla - ra me hei - de la -