

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

MIGUEL MANZANO

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

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

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

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

En cuanto al repertorio español analizado comparativamente en este estudio, he podido disponer de los tres cancioneros de la provincia de Salamanca, publicados por DAMASO LEDESMA, ANIBAL SANCHEZ FRAILE y ANGEL CARRIL, que recogen un total de 714 documentos, y de las 1088 transcripciones documentales que integran el *Cancionero de Folklore Musical Zamorano*, que yo mismo recopilé, y que publiqué en el año 1982.

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

1. EL REPERTORIO

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

En ambas zonas aparecen todos los géneros y especies del repertorio tradicional: rondas y canciones, cantos y músicas de baile y danza, canciones narrativas, tonadas de trabajo y de boda, cantos de cuna, canciones infantiles, cantos de trabajos y costumbres, de diversión y entretenimiento, repertorio religioso. Es cierto que se aprecian notables diferencias en cuanto a la frecuencia y el número de cada uno de los géneros dentro del conjunto. Pero es casi seguro, en mi opinión, que ellas se deben más bien a una diferencia en la amplitud y extensión del trabajo de campo, más limitado, por el momento, en la zona portuguesa. Un trabajo sistemático de recogida permitiría matizar con mayor precisión la afirmación que acabo de hacer.

2. LOS INTÉRPRETES

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

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

3. LOS ELEMENTOS MUSICALES

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

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

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

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

- * *Melodías estróficas sin estribillo*, en las que los cuatro versos de la fórmula poética se agrupan en frases breves de dos incisos, o en semifrases más largas, cada una de las cuales abarca dos versos del

texto. En ambos repertorios es frecuente encontrar una breve muletilla o bordón alternando con cada inciso o con cada frase.

- * Melodías compuestas de *estrofa* y *estribillo*, que se corresponden en el desarrollo y se contraponen en la estructura rítmica, más movida en el estribillo.
- * Estructuras *libres*, en las que la función de la melodía que sirve de base rítmica a un trabajo o a una danza, es condicionada por tal elemento funcional.

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

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

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

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

En cuanto a los *bailes en ritmo binario*, a pesar de la gran variedad de las realizaciones melódicas, encontramos ciertos esquemas rítmicos bastante semejantes. Los documentos que aparecen en el ejemplo I reflejan bien claramente el parentesco entre los repertorios portugués y español.

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

Algo parecido puede afirmarse respecto de los bailes en ritmo ternario.

El esquema básico de frases de ocho compases para el canto de la cuarteta octosilábica de la estrofa es común en ambos repertorios, como puede constatarse leyendo en columna los 6 documentos que transcribimos en el ejemplo II.

En este ejemplo aparece con toda evidencia cómo el *vira* portugués y la *jota* española tienen idéntica estructura rítmica, y sólo se diferencian en la coreografía y en el *tempo*, más lento en el repertorio portugués (♩. = 66) que en el español (♩. = 84).

Organización melódica. Aunque es difícil resumir en pocas líneas los diferentes puntos de análisis relativos a la *organización melódica*, es necesario enunciarlos en forma esquemática, ya que este dato es el que desvela de manera más evidente los parentescos y las diferencias entre diversas culturas musicales.

El análisis comparativo entre ambos repertorios permite establecer las siguientes conclusiones:

a) En ambas zonas, portuguesa y española, aparecen, al lado de las dos organizaciones melódicas tonales, mayor y menor, todos, o casi todos los sistemas melódicos modales, que toman como sonidos básicos cualquiera de los de la serie natural, y que no se fundan en el predominio de los grados tonales. En este aspecto, los dos repertorios aparecen fuertemente emparentados y manifiestan unas raíces musicales comunes.

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

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

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

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

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

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

En la ejemplificación que ofrecemos en el n.º III hemos transcrito algunas de las tonadas más características de cada repertorio, para que queden aclaradas las afirmaciones que acabamos de hacer.

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

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

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

Es curioso constatar, sin embargo, cómo el repertorio de los dos instrumentos básicos difiere notablemente en cuanto a los sistemas melódicos, a causa de unas afinaciones, ni completamente diatónicas, ni temperadas en los cromatismos, de las melodías en un sentido más o menos tonal o modal. Esta diferencia en las afinaciones, que reflejamos en el ejemplo V, permite adaptar a los instrumentos los repertorios vocales de los que en gran parte son deudores, y cuyas características difieren, como hemos visto, desde el punto de vista de los sistemas melódicos.

4. PRESTACIONES ENTRE EL REPERTORIO FRONTERIZO PORTUGUES Y ESPAÑOL

El análisis de ambos repertorios y el trabajo de encuesta que yo mismo he realizado en los pueblos fronterizos de la provincia de Zamora permite deducir que existe un cierto trasiego e intercambio de canciones entre ambas zonas. Se cantan en Portugal canciones españolas, y también se cantan en

España canciones portuguesas. Respecto a la forma concreta en que se realiza esta prestación mutua, hemos hecho las siguientes constataciones:

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

b) Este intercambio, muy frecuente hasta las primeras décadas de este siglo, según confirman los informantes, quedó muy mermado, prácticamente roto, como consecuencia de dos factores, uno geográfico y otro político. El factor geográfico fue la construcción, entre los años 20-50 de este siglo, de los grandes embalses del río Duero, que hicieron impracticables los pasos naturales por los que ambos países siempre se habían comunicado. El factor político fue consecuencia de situaciones que recordamos bien: en las décadas de las dictaduras, los intercambios normales entre pueblos limítrofes, sobre todo en el tramo denominado *frontera seca*, sin río, fueron prohibidos, vigilados y perseguidos por ambas partes hasta extremos que hoy nos parecen incomprensibles.

c) Los ejemplos concretos de la prestación de repertorio revelan que los intercambios se efectúan dejando la melodía intacta, o con leves retoques puntuales, y pronunciando los textos en la lengua original, aunque con el acento y las incorrecciones propias de quien aprende por tradición oral, de boca a oído. En el ejemplo VI transcribimos algunos ejemplos de prestación, a modo de ilustración.

d) El caso de Rio. de Onor, comunidad constituída por dos aldeas gemelas y contiguas, mejor, de un solo núcleo de población separado en dos bloques administrativos diferentes, constituye un caso especial de aculturación mutua excepcional. El repertorio portugués y el español se intercambian allí indistintamente.

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

5. CONCLUSIÓN

El término *interrelación*, que aparece en el título de nuestra ponencia, refleja exactamente la forma en que se ha realizado, en un pasado todavía cercano, la comunicación fronteriza entre dos culturas musicales en una zona determinada. Porque en efecto, no se percibe, como a veces se ha dicho, una influencia de una sobre la otra, que dé como resultado una *deuda* del repertorio portugués para con el español, o viceversa. Ni tampoco se constata a través del análisis de los cancioneros el hecho de que exista una zona

fronteriza, más o menos amplia, con una cultura musical mixta, producto de una mezcla de dos tradiciones musicales diferentes, como a veces ocurre en determinados puntos geográficos.

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

Pero es, sin duda, también, una tarea apasionante.

FUENTES BIBLIOGRAFICAS

- BorgM Borges de Castro, António. *Cancioneiro popular de Mondim de Basto*. Porto, 1982.
- DiasR Dias, Jorge. *Rio de Onor, comunitarismo agro-pastoril*, Editorial Presença, Lisboa, 1984.
- LopC Lopes Graça, Fernando. *A canção popular portuguesa*, Coleção SABER, publicações Europa-América, n.º 23.
- ManzZ Manzano Alonso, Miguel. *Cancionero de Folklore Musical Zamorano*, Editorial Alpuerto, Madrid, 1982.
- ManzL Manzano Alonso, Miguel. *Cancionero Leonés*, Diputación Provincial, León, 1988.
- MourM Mourinho, António Maria. *Cancioneiro tradicional e danças populares mirandesas*, Bragança, 1987.
- SchindF Schindler, Kurt. *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*, New York, 1941.
- SchubG Schubarth, Dorothé. *Cancioneiro Galego*, vols. I-V, La Coruña, 1984-1988.
- SantC Dos Santos Júnior, J. R., Mourinho, A. M., *Coreografia popular transmontana*, Soc. Portuguesa de Antropologia e Etnografia, vol. 23, Porto, 1980.

Ex. 1.1

Andante

Repasseado

Charro

In - da jo - je re - pa - rei quem an - da - va no te - rrei - ro; an - da o

Aunque es - toy a - quí can - tardo, sa - be Dios, mi co - ra - zón: — lo ten -

cra - vo - e an - da a ro - sa, - an - da o ra - ma - lhe - te in - tei - ro.

go mas a - ma - ri - llo que la cas - ca de un li - món. —

Sant C, p. 119
(Duas Igrejas)

Manz Z, n.º 440
(Muga de Sayago)

Ex. 1.2

Andante

Repasseado

Fui - me a con - fes - sar na - que - la ca - pe - li - nha, o que dis - se ao

Baile Llano

$\text{♩} = 144$

Es - tu - dian - te que es - tu - dias en el co - le - gio, can - ta - rás mi - sa

pa - dre nin - guém o a - di - vi - nha.

Sant C. p. 126
(*Miranda do Douro*)

nue - va si yo te de - jo.

Manz Z, nº 402
(*Palazuelo de las Cuevas - Aliste*)

Ex. 1.3

Malhão das palmas

$\text{♩} = 88$

Baile Llano

$\text{♩} = 144$

Transcripción: M. Manzano
(*Barcelos*)

Manz Z, nº 430
(*Pobladura de Aliste*)

Ex. 2

Vira
 (Ponte da Barca) $\text{♩} = 66$

Bailu Picau
 (Rio de Onor) $\text{♩} = 54$

Jota
 (Aliste) $\text{♩} = 84$

Jota
 (Aliste) $\text{♩} = 84$

Fandango
 (Paradela) $\text{♩} = 80$

Jota afandangada
 (Aliste) $\text{♩} = 84$

Transcripción de
 M. Manzano

Dias R, nº34, p.2

Manz Z, nº243

Manz Z, nº260

Transcripción de
 M. Manzano

Manz Z, nº257

Ex. 3.1

La mi morena, la mi salada

Pobladura de Aliste

$\text{♩} = 50$

Pri - sio - ne - ro por la ca - lle lle - van a mi
co - ra - zón a - ma - rra - do con ca - de - nas co -
mo si fue - ra un la - drón. La mi mo - re - na, la mi sa -
la - da con va - ra y me - dia me hi - zo u - na sa - ya. —

Manz Z, nº 18

Ex. 3.2

Ó , ó, menino, ó

Canção de embalar

Nozede de Cima (Trás-os-Montes)

$\text{♩} = 54$

Ó, — me - ni - no, ó, — ó, — ó, — ó, me - ni - no, ó, Teu —
pai foi ao ei - ró, Cu - ma va - ra de a - gui - lhão Pra ma - tar o per - di - gão.
Ó, — ó, — ó, — ó, — ó, me - ni - no, ó, Teu —
pai foi ao ei - ró, Tu - a mãe à bor - bo - le - ta, Lo - go te vem dar a
te - ta, — Lo - go te vem dar a te - ta. —

Lop C, p. 60 nº 3

Ex. 3.3

Verde Gaio

Ligeiro

O ver - de Gai - o é meu que me cus - tou bom di - nhei - ro É do ver-de
Cus-tou - me qua - tro vin - téns lá no Ri - o de Ja - nei - ro

Gai - o to - ma lá to - ma lá É do ver - de Gai - o to - ma lá dá

1ª vez 2ª vez D.C.

cá É do ver - de cá.

*Sant C, p. 121
(Colhido em Duas Igrejas em 1945)*

Ex. 3.4

Encomendação das Almas (18)

(Recolhido em Miranda)

Larghetto

À por - ta das al - mas san - tas Ba - te De - us

Ba - te Deus a — to - da a ho - - - ra

Mour SB, p. 39

Ex.3.5

O da-la dou (Alalá)

Turzela (Bragança)

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

Schin F, n° 978

Ex. 4.1

Ó ribeira

Allegretto

Montalegre (Trás-os-Montes)

Ó ri-bei-ra, ó ri - bei - ra! Ó ri-bei-ra, és ta - mã - nha, Cri - a - di - nha na ri -
 bei - ra Não me a fa - ço na mon - ta-nha, Cri - a - di - nha na ri -
 bei - ra Não me a fa - ço na mon - ta-nha, [etc.]

Schin F, n° 946

Ex. 4.2

Coplas sueltas

Sejas de Aliste

Nel me-dio — de la fuen - te me pu - se a can - tar por - que
 sé que me o - í - as. — Por - que sé — que me o - í - as, la flor
 del lu - gar, 'nel — me - dio de la — fuen - te. —

Manz Z, n° 125

Ex. 5

Miranda

Gaita
(Fole)

Aliste
(Zamora)

Miranda

Flauta

Salamanca

Nel me-dio — de la fuen - te me pu - se a can - tar por - que
 sé que me o - í - as. — Por - que sé — que me o - í - as, la flor
 del lu - gar, 'nel — me - dio de la — fuen - te. —

(Escala básica)

Ex. 6.1

Romance português

Moldones

$\text{♩} = 100$

Es - ta - va a mia por - ta moi - to ben sen - ta - da, ————— vi - no un

ca - va - lei - ro pi - dien - do pou - sa - da, ————— vi - no un ca - va -

lei - ro pi - dien - do pou - sa - da —————

Manz Z, n.º 1084

Ex. 6.2

Danza portuguesa

Moldones

$\text{♩} = 88$

(Se aplican estrofas en castellano)

pe - na, meu a - mor, ten pe - na, ten pe - na, meu a - mor, ten dol, ten

pe - na, meu a - mor, ten pe - na, ten pe - na, meu a - mor ten - dol.

Manz Z, n.º 1085

Ex. 6.3

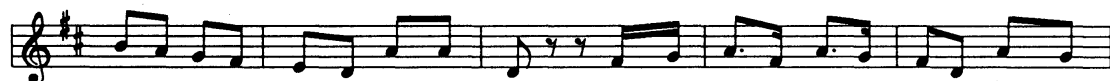
La Pimenta

(Recolhida em Malhadas)

Allegro



Cua-tro cuar-tos de pi-men-ta En lá tien-da del rin-con El ten-de-ro no esta



en ca-sa la crea-da me ven-dió Me a-jus-té con la cre-a-da Por-que a-



jus-ta-ba me-jor Al ca-bo de nue-ve me-zes La pi-men-ta re-ben-



tó Tie-ne cuen-ta Tie-ner cuen-ta No te pi-que la pi-men-ta.

Mour SB, p. 72

Ex. 6.4

Ofícios

(Recolhido em Constantim)

Allegro



Quie-ro a - pren-der un o-fi-cio que me man-ten-ga se-ñor Ar-re-



di-to sa-pa-te-ro bo-ti-ca-rio car-da-dor An-



ton, pa-ro-lei-ro an-ton Ca-da qual — a su po-leiro.

Mour SB, p. 79

Ex. 7.1

Deus te salve, ó Rosa

Algezur (Algarve)

$\text{♩} = 58 - 60$

Deus te sal - ve ó Ro - sa, Cla - ro Se - ra - fim ———

— Pas - to - ra for - mo - sa, que fa - zes ——— a -
do meu ga - do Que eu a - qui ——— dei -

1ª vez 2ª vez

qui? ——— 'Stou guar - dan xi. ———

Lop C, p. 103, nº 33

Ex. 7.2

(Rufina Hermosa)

Piedrafite do Cebreiro
(Galicia)

$\text{♩} = 100$

Ru - fi - na i her - mo - sa tú que fais e - i

ghar - dan - do o gha na - do que io trai - gh'eí quí.

Schub G, V, p. 46

Ex. 7.3

(Rufina Fermosa)

Lobeira
(Galicia)

$\text{♩} = 66$

Ru - fi - na fer - mo - sa tu gár - da - lo ga - do

xa Dios me cri - ou pa - ra ir - se tra - ba - llo

Schub G, V, p. 78

Ex. 7.4

Rufina y su hermano

Pedregal
(Leon)



Ru - fi - na y her - mo - sa, ¿tú que ha - ces a - hí? — Es - toy guar - dan - do o



ga - do, — que lo ten - go a - quí. — Ru - fi - na y her - mo - sa, es - tás guar - dan - do o



ga - do, ¡si Dios no te cri - ó — pa - ra e - se tra - ba - llo.

Manz L, n° 1000

