

KAROLINA GOLEMO<sup>1</sup>

## WIELOGŁOS PORTUGALSKIEGO POŁUDNIA *CANTE ALENTEJANO* I JEGO WSPÓŁCZESNE INTERPRETACJE<sup>2</sup>

Słowa kluczowe: *cante alentejano*, Portugalia, muzyka tradycyjna, tożsamość

W 2020 roku w programie telewizyjnym *The Voice of Portugal* wystąpił Luís Trigacheiro, dwudziestoletni student agronomii z miasta Beja w regionie Alentejo. Podczas pierwszego przesłuchania konkursowego – „w ciemno” – zaśpiewał utwór *As Mondadeiras*, popularną pieśń z gatunku *cante alentejano*. Swoim wykonaniem zachwycił jurorów, posypały się słowa uznania, doceniono fakt, że wybrał muzykę rodzimą, tradycyjną, a także to, że zaśpiewał po portugalsku. Jeden z oceniających, piosenkarz Diogo Piçarra, także pochodzący z Alentejo, ze wzruszeniem przywołał na wizji wspomnienia z własnego dzieciństwa, kiedy to jego dziadek podczas rodzinnych biesiad spontanicznie intonował *cante*. Trigacheiro został zwycięzcą wspomnianej edycji programu i zaczął nagrywać swoje własne utwory, inspirowane muzyką regionu pochodzenia. W wywiadach powtarzał, że chciałby w przyszłości łączyć pracę w rolnictwie ze śpiewaniem. Jego przypadek, będący przykładem poszukiwania – chyba udanego – swojej muzycznej tożsamości poprzez sięganie do źródeł, można postrzegać jako przejaw szerszego zjawiska „powrotów do korzeni”, inspiracji spuścizną ludową, ożywiania rodzimych tradycji.

*Cante alentejano*, tradycyjny śpiew portugalskiego Alentejo, jest mocno zakorzeniony w lokalnej kulturze regionu i ma wiekową historię. Jest częścią współczesnej rzeczywistości kulturowej, przede wszystkim jako element niematerialnego dziedzictwa (od 2014 na liście UNESCO), pewien

---

<sup>1</sup> Instytut Studiów Międzykulturowych UJ; ORCID: 0000-0001-5728-9587; karolina.golemo@uj.edu.pl.

<sup>2</sup> Tekst ten dedykuję Noemi Augúście Carreto, która obudziła we mnie zainteresowanie portugalską muzyką ludową.

przekaz z przeszłości podtrzymywany przez lokalne stowarzyszenia, zespoły ludowe czy badających ich twórczość etnomuzykologów. Podobnie jak tak zwana muzyka ludowa – również z innych kręgów kulturowych – przeżywa on obecnie swój renesans i staje się inspiracją dla artystów młodego pokolenia, także dla tych, którzy niekoniecznie identyfikują swoją twórczość z „ludowością”. Choć w powszechnym ujęciu muzyczną wizytówką Portugalii najczęściej bywa określone fado, to śpiew z Alentejo, *cante alentejano*, jest drugim emblematycznym gatunkiem pochodzącym z tego kraju. Fado i *cante* – oba gatunki wpisane na listę niematerialnego dziedzictwa UNESCO – łączy przede wszystkim ścisły związek z lokalną kulturą i tożsamością. Jeden i drugi jest wyrazem trudów życia, tęsknot i zmagania z przeciwnościami losu, ale także zapisem codzienności, z całym jej repertuarem wspólnotowych praktyk i rytuałów. Chociaż słowo *saudade* częściej chyba pojawia się w tekstach pieśni fado, to uczucie tęsknoty za domem i bliskimi, nostalgii związanej z miejscem pochodzenia, przepełnia również pieśni z Alentejo.

Gatunkowi temu poświęcono już liczne badania zarówno w kontekście jego znaczenia jako praktyki kulturowej i wytworu działań wspólnotowych (Cabeça, Santos 2013; Castelo-Branco 2008; Castelo-Branco, Lima 2018; Pestana 2015), jak i niematerialnego dziedzictwa (Castelo-Branco 2022; 2023). Badano jego podłoże społeczne i wymiar polityczny, jak również kwestie relacji władzy w kontekście patrymonializacji *cante* (Castelo-Branco 2008; Simões 2021, Raposo 2019). Rozpatrywano wreszcie śpiew alenteżański jako rodzaj atrakcji turystycznej i element promocji regionu (Simões 2022; Mendonça, Lopes 2016; Cabeça 2020) oraz jego powiązania z lokalną przestrzenią i wspólnotą (Pestana, Barriga 2019). Podejmowano też próby analiz tekstów pieśni alenteżańskich jako świadectwa pewnych podzielanych we wspólnocie wyobrażeń na temat świata, trajektorii życiowych, układów międzyludzkich – także w kontekście klasowym – czy związków z miejscem (Rita 2010; Coelho 2020; Coelho 2021). *Cante* jako pewien fenomen kulturowy jest interesującym obiektem badań nie tylko z perspektywy muzykologicznej (analiza formalna *modas* – utworów składających się na repertuar określany jako *cante alentejano* – ich melodyki, harmonii, struktury, estetyki itp.), etnomuzykologicznej czy antropologicznej (*cante* stanowi bogaty materiał do etnograficznych badań terenowych), ale także w ujęciu socjologicznym, semiotycznym czy z perspektywy zarządzania (dziedzictwem, turystycznymi zasobami) oraz rozwoju regionalnego.

Mając świadomość wszystkich tych możliwych ujęć i rozległości problematyki związanej z *cante alentejano*, w artykule tym ograniczam się do

ukazania go jako pewnej manifestacji tożsamości kulturowej mieszkańców Alentejo. Koncentruję się przede wszystkim na przemianach tego gatunku (w sensie jego definiowania, praktykowania, wykorzystywania, „używania”) we współczesnych realiach społeczno-kulturowych regionu. Mając na względzie zmieniającą się ofertę muzyczną w Portugalii i jej hybrydyzację, podejmuję także wątek inspiracji śpiewem alenteżańskim u współczesnych artystów, funkcjonujących w obiegu ogólnokrajowym i zagranicznym, wywodzących się także z innych muzycznych tradycji (np. fado czy pop). Przyjęcie takiej perspektywy niesie ze sobą pytania o to, jaką rolę może współcześnie pełnić *cante* i co wyraża? W jaki sposób jego popularność wiąże się z bardziej ogólnym trendem powrotu do „muzyki korzeni”, odkrywania lokalnych brzmień, reinterpretowania lokalnych tożsamości poprzez muzykę? Jak wykonujący go artyści odnoszą się do kwestii tak zwanej autentyczności, wierności tradycji? Czy w środowisku wykonawców tego gatunku można zaobserwować pewną otwartość na zmianę, refleksyjność, elastyczność? W jaki sposób eksplorowany jest performatywny potencjał *cante alentejano*, czy pojawia się przestrzeń dla hybrydowych międzygatunkowych połączeń muzycznych, na przekraczanie granic – tak, jak ma to miejsce w przypadku fado (Golemo 2019)? Oczywiście udzielenie odpowiedzi na wszystkie te pytania jest zadaniem zdecydowanie wykraczającym poza ramy i założenia niniejszego tekstu. Podjęte tutaj refleksje traktuję więc jako wstęp do dalszych, pogłębionych badań nad zmieniającą się praktyką *cante alentejano* w kontekście współczesnej kultury muzycznej Portugalii<sup>3</sup>.

## MUZYKA TRADYCYJNA WSPÓŁCZEŚNIE. POWROTY DO KORZENI I POSZUKIWANIE TOŻSAMOŚCI

Rozważania na temat roli, jaką *cante alentejano* odgrywa współcześnie, wpisują się w szerszy kontekst przeobrażeń muzyki tradycyjnej pod wpływem społeczno-kulturowych przemian. Ponieważ śpiew z Alentejo, podobnie jak inne tego rodzaju formy kulturowe przekazywane w tradycji ustnej, był w swojej istocie nierozzerwalnie związany z praktykującą go wiejską

---

<sup>3</sup> W artykule wykorzystuję dane zastane (wybrane publikacje naukowe i publicystyczne, treści artykułów prasowych i wywiadów z artystami, biografie artystów, nagrania utworów muzycznych / występów na żywo w czasie koncertów, festiwalu czy w programach telewizyjnych).

wspólnotą ludzi (w literaturze portugalskojęzycznej bywają oni określani jako *portadores do cante* – dosłownie „nosiciele”; ci, którzy „przenoszą” dalej) pojawiają się pytania o to, jak tę formę chronić, pielęgnować, przekazywać dalszym pokoleniom w sytuacji, w której wiejski kolektyw, stanowiący oparcie dla *cante*, ulega rozpadowi (starsze pokolenie wymiera, młodsze coraz mniej utożsamia się z tradycyjnym wiejskim sposobem życia, wyjeżdża do innych regionów, czerpie z wielu innych rezerwuarów kulturowych). Forma kulturowa ściśle związana z pewnym kontekstem i od niego zależna zaczyna się więc od tego kontekstu oddzielać.

Różne sposoby współczesnego myślenia o muzyce tradycyjnej widać między innymi na festiwalach muzycznych o profilu etnicznym czy promujących tak zwaną world music. Z jednej strony prezentowana jest tam tradycyjnie rozumiana muzyka ludowa (*in crudo* – w formie „surowej”, nieopracowanej i niestylizowanej), a z drugiej – nowoczesne interpretacje inspirowane nią, „folkowe fantazje”, międzygatunkowe i stylistyczne hybrydy. Powrotom do korzeni towarzyszą eksperymenty z tradycją. Mamy więc do czynienia z narracją o stracie, nostalgii i troską o „autentyczną muzykę tradycyjną”, zagrożoną przez globalizację kulturową i utowarowioną na potrzeby przemysłu turystycznego. Rosnące dzisiaj zainteresowanie „muzyczną ludowością” stwarza jednak również przestrzeń do odrodzenia, ochrony (w sensie zapewnienia przetrwania – w bardziej lub mniej przeobrażonej formie) i popularyzacji tradycyjnych praktyk oraz ich integracji z globalnym rynkiem muzycznym. Idea powrotu do korzeni i źródeł spleta się więc nieuchronnie z wyzwaniem nowoczesności, z modernizacją kultury (Kirkegaard 2001, 66). Losy *cante alentejano* nie odbiegają pod tymi względami od historii innych tradycyjnych gatunków muzycznych, które próbowano waloryzować, otaczać „opieką”, promować, a przy tym katalogować i instytucjonalizować.

Józef Burszta wyróżnił trzy zakresy nawiązywania do kultury ludowej. Pierwszy to działania służące podtrzymaniu autentycznych form kultury tradycyjnej, drugi odnosi się do wtórnego odrodzenia, rewitalizacji fragmentów folkloru, natomiast trzeci oznacza współczesne interpretacje folkloru w celach własnej twórczości artystycznej i konsumpcji kulturalnej (Burszta 1972). W dzisiejszych powrotach do *cante* nie chodzi o „ożywienie” tradycji muzycznej z przeszłości ani tym bardziej o „wynajdywanie tradycji”, ale o sprawdzanie, jak te tradycyjne elementy „żyją”, funkcjonują we współczesnej twórczości muzycznej (por. Piškor 2006, 191–192). Takie podejście do ludowej tradycji zakłada jej transmisję, w którą wpisane są pewna

arbitralność, wybiórcze wykorzystywanie przez artystów elementów twórczości ludowej do własnych interpretacji, ale także chęć dopasowania tradycyjnych treści do gustów współczesnej publiczności i realiów kultury masowej. Dochodzi więc dzisiaj do „cyrkulacji zasobów folklorystycznych” (Fox 2019, 176), którą pobudzają zarówno oddolne inicjatywy lokalnych wspólnot czy artystów, jak i zinstytucjonalizowane działania, a także – co istotne w kontekście *cante* – międzyregionalna i międzynarodowa mobilność ludzi.

Powroty do przeszłości są zjawiskiem dość częstym we współczesnej kulturze. Mamy do czynienia ze zjawiskiem określanym jako „czas pamięci”, w którym przeszłość jest obecna w teraźniejszości w sposób bardziej intensywny niż kiedykolwiek (Krajewski 2005). Pojawia się swego rodzaju kultura nostalgii, kult powracania do źródeł. Sharon Macdonald (2013) zwraca uwagę na współczesną „obsesję przeszłości” w Europie, usilne dążenie do przywracania pamięci o minionych zdarzeniach. Dzisiejszy świat, niestabilny i efemeryczny, w którym rozmywają się tożsamości i znaczenia, słabną wspólnotowe więzy, skłania do szukania punktów odniesienia, oparcia. Praktyki kulturowe i tradycje z przeszłości mogą więc powracać jako bezpieczne, sprawdzone, trwałe. Muzyka, która czerpie dzisiaj z tradycji, wykorzystując motywy ludowe, często archaiczne, może przyjmować rolę pośredniczki między przeszłością a teraźniejszością. Współczesny rozkwit muzyki folkowej spotyka się z różnymi reakcjami, także sceptycznymi. Weronika Grozdew-Kołacińska (2014) nazywa muzykę folk „ludowością na skrót”, podkreśla jednak, że dociera ona „do sedna muzycznych form ludowości, do istoty ich tradycyjności, które są punktem wyjścia do artystycznego przetworzenia (Grozdew-Kołacińska, 51). Folk bywa szansą „dla muzyki, która ugrzęzła na scenach zarządzanych przez profesjonalne jury, dla muzyki interesującej przesiąkniętych nostalgią badaczy, muzyki, która utraciła kontakt ze słuchaczami, odcięła się od naturalnego podłoża” (Kuligowski 2001, 7).

## CANTE ALENTEJANO – LOKALNA TRADYCJA I NARODOWE DZIEDZICTWO

*Cante alentejano* (śpiew alenteżański) to rodzaj śpiewu wielogłosowego, wywodzący się z portugalskiego regionu Alentejo. Utwory wokalne, noszące nazwę *modas*, wykonywane są tradycyjnie *a cappella* przez amatorskie zespoły chóralne złożone z mężczyzn lub kobiet, choć w większości przypadków śpiewają je mężczyźni (Castelo-Branco 1992). Pieśń intonuje głos

solowy (*ponto*) w niskim rejestrze, następnie odpowiada mu *alto* – głos powtarzający melodię w wyższym rejestrze, zazwyczaj z dodaniem do niej charakterystycznych ozdobników. Potem włącza się grupa śpiewaków (lub śpiewaczek) i kontynuuje kolejne zwrotki pieśni. *Cante alentejano* ma swoją specyficzną stylistykę, reguły określające linię melodyczną, harmonię, frazowanie. Wykonawcy mają pewną swobodę, jeśli chodzi o liczbę strof, dlatego pieśni bywają rozbudowywane, rozwijane, rozciągane w czasie. Mogą dzięki temu pełnić rolę swoistej mantry czy techniki kontemplacyjnej. *Alto* jest głosem przewodnim, wyróżniającym się na tle grupy i słyszalnym przez cały utwór. Specjaliści odróżniają *cante* od innych zbliżonych form wokalnejszej ekspresji, wskazując między innymi na wolne tempo (częsty zabieg stylistyczny to *rubato*), charakterystyczny sposób akcentuacji, obecność melizmatów i ornamentyki czy pewne „harmoniczne anomalie” (Cabeça, Santos 2010b, 9). Istotna jest maestria wokalna wykonawców, klarowny podział ról w zespole chóralnym, swoboda interpretacji, jaką posiadają soliści (Cabeça, Santos 2013). Praktyka upiększania linii melodycznej poprzez dodawanie do niej ozdobników to, obok powracających w tekstach motywów nostalgii i tęsknoty, także cecha wspólna *cante* i *fado*.

Kolektywne śpiewanie bywało niegdyś codzienną praktyką, rytuałem towarzyszącym mieszkańcom regionu w doli i niedoli. *Cante* wykonywano podczas mozolnej pracy w polu, mężczyźni zwyczajowo śpiewali w lokalnych tawernach przy kieliszku wina, na zakończenie trudów dnia. Śpiewano też w czasie religijnych ceremonii, lokalnych świąt, rodzinnych uroczystości czy zabaw. Grupy śpiewających przemieszczały się często wiejskimi ulicami (Bettencourt da Câmara 2001, 45). Śpiew pełnił funkcję ludyczną, ale też zaspokajał potrzebę wspólnoty i przynależności do określonej społeczności, do miejsca, do ziemi. Dzieci wychowujące się w regionie Alentejo zapoznawały się i osłuchiwały z pieśniami od małego. Teksty i melodie przekazywano w rodzinie, w najbliższym gronie, z pokolenia na pokolenie. *Cante*, uważane za rodzaj swoistej sztuki wokalnejszej, bazuje na tradycyjnej poezji ludowej, wyśpiewywanej pełnym i jasnym głosem do dawnych lub współcześnie komponowanych melodii. Powstające wśród chłopów i górników pieśni tradycyjnie poruszały tematykę związaną z życiem na wsi, pracą na roli, macierzyństwem, kontemplacją przyrody czy religią, ale dotyczyły też na przykład zmian społeczno-kulturowych<sup>4</sup>. Alenteżańskie *modas* po-

---

<sup>4</sup> Zob. opis gatunku na stronie UNESCO, [on-line:] <https://ich.unesco.org/en/RL/cante-alentejano-polyphonic-singing-from-alentejo-southern-portugal-01007>.

siadają więc zestaw cech charakterystycznych przypisywanych gatunkowi pieśni ludowej, takich jak m.in. kolektywność, ustność, wariantywność, pokoleniowość przekazu, związek z miejscem, użytkowość czy komunikatywność w obrębie danej grupy (Grozdew-Kołacińska 2014; Rokosz 2009).

Pojawiają się różne hipotezy dotyczące pochodzenia *cante*. Niektórzy badacze wiążą jego genezę z wpływami chorałów gregoriańskich (Nazaré 1979) czy z oddziaływaniem kultury arabskiej na Półwyspie Iberyjskim. Tym, co nie pozostawia wątpliwości, jest ścisły związek *cante alentejano* z wiejską i robotniczą warstwą społeczną regionu Alentejo. Do *cante* przeniknął świat tradycyjny, rolniczy – nadal czuć w nim to prastare połączenie z ziemią, chociaż wraz z industrializacją i modernizacją zmieniły się i wciąż zmieniają realia w regionie. Aby zrozumieć istotę *cante* jako pewnej praktyki kulturowej, konieczne jest wpisanie jej w historię ludności wiejskiej Alentejo ubiegłego wieku (Cabeça, Santos 2013). Jest to praktyka muzyczna nierozzerwalnie związana z różnymi aspektami życia zbiorowego, zarówno w wymiarze publicznym, jak i prywatnym. Niektórzy rozpatrują *cante* także w kontekście lokalnego rytuału, posiadającego znaczenie dla praktykującej go wspólnoty (Weffort 2013). Maria do Rosário Pestana podkreśla ten wiejski charakter gatunku (*música de matriz rural*), wskazując, że *cante* przynależy do tego rodzaju praktyk, które „kształtują i podtrzymują więź z tradycyjnym społecznym porządkiem wiejskim, zarówno poprzez sposób przekazu – ustny, z pokolenia na pokolenie – jak i przez konteksty, w których się pojawiają – wieczorne spotkania, rodzinne biesiady, powroty do źródła, tawerna, praca” (Pestana 2015, 43). Badaczka zwraca także uwagę na wymiar aksjonormatywny, pewien stały system wartości związany z powstawaniem tej formy muzycznej. W praktyce *cante* uwidacznia się społeczny charakter muzyki i jej funkcja więziotwórcza (Jabłońska 2018). Wspólne śpiewanie jest interakcją społeczną, buduje i podtrzymuje relacje międzyludzkie, jest ucieleśnieniem tego, co Christopher Small (1998) określał jako muzykowanie (*musicking*)<sup>5</sup>. *Cante* jest więc tworzeniem i praktykowaniem muzyki<sup>6</sup> we wspólnocie, jest częścią codziennego życia danej wioski czy miejscowości, wzmacnia więzi i wyraża znaczenia wspólne dla członków tej samej społeczności. Jak pisze Mariola Flis, „uczestnicząc w muzyce jako działaniu społecznym,

---

<sup>5</sup> Według Smalla muzykowanie jest aktywnym procesem, w którym wszyscy uczestniczący w wydarzeniu muzycznym – wykonawcy, publiczność i inne osoby – angażują się we wspólne doświadczenie, tworzące społeczno-kulturowy kontekst muzyki.

<sup>6</sup> *Music-making* w sensie, w jakim opisywał to zjawisko John Blacking (1973).

jednostka wykracza poza samą siebie, otwiera się na transcendencję, staje się współtwórcą gry we wspólnotowość” (Flis 2019, 18). Praktyka śpiewu alenteżańskiego jest ucieleśnieniem tak pojmowanej wspólnotowości.

## PRZEMIANY CANTE: INSTYTUCJONALIZACJA, FOLKLORYZACJA, PATRYMONIALIZACJA

Analizując formy muzyczne, szczególnie te przynależące do obszaru muzyki ludowej, istotne jest wzięcie pod uwagę z jednej strony wspólnoty, społecznej bazy, która przyczyniła się do powstania danego gatunku, a z drugiej – procesu zmian, przez który dana forma przechodziła (Bohlman 1988). Na przestrzeni ostatnich dziesięcioleci sposób życia w regionie Alentejo – podobnie jak w innych częściach kraju – znacząco się zmienił. Pojawiły się nowe sposoby spędzania czasu poza pracą, a także nowe formy konsumpcji i uczestnictwa w kulturze. Tradycyjne wspólnoty utraciły siłę wpływania na kształtowanie życia codziennego. Dzisiaj osoby praktykujące *cante* i chcące zachować je jako lokalną formę kultury często nie są już związane ze światem rolniczym, czasem nie pochodzą nawet z Alentejo. Można wyróżnić kilka czynników, które znacząco oddziaływały na rozwój tego gatunku i jego transformację: modernizacja i industrializacja wsi (mające wpływ na przemiany życia codziennego, np. ograniczenie przestrzeni i czasu na praktyki wspólnotowe), masowe migracje z regionu Alentejo do bardziej rozwiniętych gospodarczo obszarów w kraju, przede wszystkim do stolicy oraz jej okolic (obszar metropolitalny Lizbony). Mieszkańcy Alentejo szukali też lepszych warunków egzystowania poza Portugalią, wielu z nich migrowało do Francji, niektórzy wybierali odleglejsze rejony świata, na przykład Kanadę. Wraz z migrantami przemieszczały się ich praktyki kulturowe, stąd obecność, trwająca do dzisiaj, zespołów chóralnych śpiewających *cante alentejano* za granicą. Momentami przełomowymi, które zdecydowanie wpłynęły na kształtowanie się *cante* (w sensie sposobów jego praktykowania, ale także rozpoznawalności i funkcji, jaką przypisywano tej formie kulturowej), były czasy dyktatury oraz wejście na drogę demokracji w połowie lat siedemdziesiątych XX wieku, a także wpisanie *cante* na listę niematerialnego dziedzictwa kulturowego ludzkości UNESCO w 2014 roku. Procesy te w całej ich złożoności były już badane i opisywane, zwłaszcza przez portugalskich etnomuzykologów i etnomuzykolożki (Castelo-Branco 2023; Raposo 2019; Pestana, Barriga 2019; Simões 2022; Cabeça, Santos 2012; Mendoça, Lopes 2016).



W okresie dyktatury Salazara (1933–1974) *cante alentejano* uległo procesowi folkloryzacji i – podobnie jak inny portugalski gatunek, fado – zostało poddane reglamentacji oraz instytucjonalizacji (Bettencourt da Câmara 2001, 45–46). Alenteżańska tradycja, zakwalifikowana przez reżim jako symboliczny produkt eksportowy, wizytówka Portugalii, musiała zostać odpowiednio spreparowana. *Cante* miało być nie tylko ikoniczną reprezentacją regionu Alentejo, ale symbolizować coś więcej – idylliczny, wiejski, nieskażony cywilizacją świat, oparty na prostych, tradycyjnych wartościach. Budowanie takiego wizerunku kraju, na użytek portugalskiej klasy średniej oraz zagranicznych elit, było częścią nacjonalistycznej ideologii. To instrumentalne wykorzystanie lokalnej tradycji muzycznej powodowało wpisanie jej w pewien schemat i ograniczenie swobody ekspresji. Spontanicznie i oddolnie wytwarzana praktyka kulturowa stała się więc przedmiotem kontroli ze strony państwa. To wtedy pojawił się też podział na formalne (estradowe) oraz nieformalne („uczestniczące”) – praktykowanie *cante* (*presentational performances* i *participatory performances*) (Castelo-Branco 2023, 252). Ta pierwsza kategoria wiązała się z wydarzeniami scenicznymi, oficjalnie promowanymi przez instytucje państwowe; ta druga – ze spontanicznymi wydarzeniami towarzyszącymi spotkaniom rodzinnym, w gronie znajomych czy przyjaciół.

Co ciekawe, śpiew alenteżański był też inspiracją dla pieśni, która stała się symbolem rewolucji goździków w 1974 roku i końca ponad czterech dekad dyktatury. Napisana przez Zeca Afonso pieśń *Grândola, vila morena*, nawiązująca do alenteżańskich *modas*, do dzisiaj funkcjonuje jako wolnościowy hymn i wykonuje się ją w czasie corocznych pochodów upamiętniających kres reżimu. Afonso zadedykował utwór stowarzyszeniu muzycznemu Sociedade Musical Fraternidade Operária Grandolense. Tekst pieśni zaczęto odczytywać jako ilustrację sytuacji społeczno-politycznej w kraju (Coelho 2020). Utwór ten niewątpliwie rozstawił *cante alentejano* na poziomie ogólnokrajowym, a częściowo także w przestrzeni międzynarodowej.

Warto podkreślić, że początkowo *cante* śpiewali oficjalnie wyłącznie mężczyźni, jako że pewne przestrzenie (tawerny, bary, siedziby lokalnych stowarzyszeń, w których wykonywano pieśni) nie były dostępne dla kobiet. Kobiety śpiewały więc w sytuacjach nieformalnych, w przestrzeniach domowych czy podczas pracy na roli. Dopiero od lat osiemdziesiątych XX wieku (a więc już po przełomie polityczno-społecznym w 1974 roku i upadku dyktatury Salazara) żeńskie zespoły chóralne zaczęły wchodzić do formalnego obiegu. Obecnie praktykowanie *cante* przez kobiety stało się normą.

Od momentu wejścia Portugalii na drogę demokracji śpiew alenteżański – zinstytucjonalizowany i promowany wcześniej przez reżim autorytarny jako wyraz narodowej tożsamości – zaczął na nowo funkcjonować w przestrzeni lokalnej jako budulec tożsamości mieszkańców Alentejo. Rozwijał się też oddolny ruch zespołów chóralnych (Castelo-Branco, Branco 2003).

Momentem przełomowym dla rozwoju popularności *cante* było zgłoszenie jego kandydatury do wpisania na listę światowego dziedzictwa kulturowego UNESCO i proces patrymonializacji, który się z tym wiązał. Pojawiły się kwestie związane z interpretowaniem i autoryzowaniem (Smith 2007) tej spuścizny, a także katalogowaniem i ujednocnianiem różnych lokalnych odmian gatunku. Po oficjalnym uznaniu *cante* za niematerialne dziedzictwo społeczności je praktykujące nie spotkały się wprawdzie z oczekiwanym napływem środków finansowych i z takim uznaniem na arenie narodowej, jakiego by się spodziewali, ale śpiew alenteżański zyskał dodatkową wartość symboliczną (Castelo-Branco 2023, 260). Pojawił się jednak rozdzźwięk pomiędzy oddolnymi interpretacjami tej tradycji muzycznej, pochodzącymi od lokalnych wspólnot, a interpretacją oficjalną, dyktowaną przez podmioty i osoby odpowiedzialne za przeprowadzenie procesu włączenia na listę UNESCO. Badacze etnomuzykologodzy często bywali mediatorami w sytuacjach nieporozumień (Castelo-Branco 2023, 259). Podobnie jak w przypadku innych lokalnych praktyk kulturowych, którym oficjalnie przypisano status dziedzictwa (np. *cantu a tenore* na Sardynii), pojawiły się pytania o autentyczność, wiarygodność, wierność tradycji i granice gatunku. Czy jednak, biorąc pod uwagę perspektywę etnomuzykologiczną, można w ogóle mówić o „nieautentycznym” *cante*? Bardziej zasadne wydaje się mówienie o jego różnych wersjach pojawiających się w różnych okolicznościach. Czym innym będzie spontaniczny śpiew we wspólnocie (spotykany już rzadziej niż w przeszłości), czym innym – występ zespołu chóralnego podczas festiwalu muzyki etnicznej czy konkursu. Czym innym będą z kolei nowoczesne interpretacje *cante* i twórczość nim inspirowana, przynależna już jednak odmiennej estetyce.

Wpisanie *cante* na listę UNESCO oficjalnie nadało mu rangę niematerialnego dziedzictwa, co wpłynęło na popularność gatunku i formy jego praktykowania. Ale śpiew alenteżański pełnił funkcje, jakie wiąże się z dziedzictwem, o wiele wcześniej: stanowił rezerwuar podzielanych wartości, sposobów myślenia o świecie, pomagał stwarzać i podtrzymywać zbiorową pamięć, był zarazem budulcem i spoiwem przyczyniającym się do trwania wspólnoty, pomagał wyrażać poczucie przynależności do grupy, definiował

tożsamość. Zespólone ze sobą w śpiewie różne głosy stawały się odzwierciedleniem harmonii społecznej i pewnej stałości w grupie. Śpiewanie razem w jednym zespole udawało się pod warunkiem zgodności poglądów, zwłaszcza w burzliwym okresie po rewolucji goździków (Castelo-Branco 2023, 251). W pewnym sensie dostrojenie politycznych idei przekładało się na dobre współbrzmienie śpiewających.

Warto podkreślić, że proces zmian, przez który przechodził śpiew alenteżański, upodabnia go do gatunku fado: kodyfikacja i kontrola za czasów reżimu Salazara, rosnąca popularność i instytucjonalizacja za sprawą uznania przez UNESCO, wreszcie – komercjalizacja związana ze współczesnym przemysłem turystycznym.

## CANTE WSPÓŁCZEŚNIE. INSPIRACJE, INTERPRETACJE, HYBRYDY

*Cante* definiuje się dzisiaj jako pewien zestaw sposobów śpiewania (*conjunto de maneiras de cantar*), tradycyjnie bez instrumentów, związany z tożsamością alenteżańską. Praktyka ta przekroczyła jednak granice regionu, rozszerzając się na inne, zwłaszcza południowe obszary kraju, ale także przemieszczając z migrantami z Alentejo do stolicy i za granicę, gdzie *cante* wykonuje się w diasporze. Popularność *cante* i jego praktykowanie także poza granicami regionu czy kraju to świadectwo jego nieustającej witalności (Pestana, Barriga 2019). Badacze analizujący współczesne formy *cante alentejano* zastanawiają się nad tym, w jaki sposób można wyznaczyć jego gatunkowe granice, stawiają trudne pytania o to, czy dany utwór przynależy jeszcze do gatunku *cante*, czy to już „coś innego” (Cabeça, Santos 2010b, 10). Można przyjąć, że jest to forma dość elastyczna i podatna na wpływy. Różne odmiany i wariacje na bazie *cante* występują zwłaszcza na obszarach pogranicza Alentejo z innymi regionami. Badacze wskazują także na przenikanie się *cante alentejano* z innymi gatunkami i formami ekspresji, jak fado, *saias* (ludowe pieśni regionu Alentejo, także z dodatkiem kroków tanecznych) czy *marchas de Lisboa* (muzyczno-taneczne pochody, odbywające się w stolicy w czerwcu). W kontakcie z innymi formami dochodzi do przenikania się, przesuwania granic definiujących gatunek. Jednak jego trzon, charakterystyczny zestaw elementów, pozostaje trwały i to on wyznacza swoistość danej formy. Ta swoistość *cante* wiąże się ściśle z jego wykonawcami – tymi którzy „niosą” tę muzykę, przekazując ją dalej (Cabeça, Santos 2013). Istotne jest rozróżnienie między ochroną gatunku (w sensie

jego zakonserwowania – *conservação*) a zabezpieczaniem go na przyszłość, daniem szansy na przetrwanie (*salv guarda*). Czym jest dzisiaj to pielęgnowanie, zapewnianie możliwości trwania *cante alentejano*? Na jakich zasadach dochodzi do międzypokoleniowej transmisji? Współczesne analizy pokazują, że „chronić” *cante* można poprzez eksperymentowanie, eksplorowanie, inspirowanie się nim, rozmywanie granic i tworzenie nowych jakości „na bazie” tradycyjnych form *cante* (Cabeça, Santos 2010b).

Starsi przedstawiciele zespołów chóralnych dostrzegają rozbudzające się dziś zainteresowanie *cante alentejano*, ale jednocześnie wskazują na zmniejszającą się liczbę nauczycieli, mistrzów i mistrzyń tego gatunku, którzy mogliby służyć własnym doświadczeniem, przekazując *cante* nowym pokoleniom. Istnieje więc zagrożenie utraty tego, co stanowiło bazę dla gatunku i było jego wyróżnikiem pośród innych form muzycznych obecnych w regionie. Pojawiające się w przeszłości obawy o to, że gatunek ten może nie przetrwać, wynikały z braku zainteresowania ze strony młodego pokolenia. Młodzi pochodzący z Alentejo wyjeżdżali do bogatszych regionów i nie chcieli utożsamiać się z *cante*, uznając go za symbol biedy, zacofania, ciężkich czasów. Chcieli zmiany, a *cante* odsyłało ich ku przeszłości. Dzisiaj pojawia się u nich nowe nastawienie, bo i sam gatunek zaczyna się zmieniać, niejako przystosowywać do nowych czasów, nowych warunków życia. Dzieje się to na różne sposoby: powstają nowe teksty dopasowane do współczesnych realiów, zespoły młodych śpiewaków (i śpiewaczek) odchodzą od anachronicznych „wiejskich” strojów, wprowadza się modyfikacje, na przykład akompaniament lokalnej gitary *viola campaniça* i innych instrumentów (Castelo-Branco 2023, 260), czy bardziej nowoczesne aranżacje muzyczne. Wreszcie – *cante* przenika do obiegu kultury popularnej, do mainstreamowych mediów, o czym świadczy przywołany we wstępie przykład.

### *Cante* i fado. Międzygatunkowe spotkania

Jednym z popularnych (w Portugalii, ale także i za granicą) artystów, którzy odwołują się do tradycji *cante alentejano*, jest António Zambujo. Choć często bywa definiowany jako artysta z kręgu fado (sam wspomina, że z pewnym zdumieniem znajduje swoje płyty w sklepach muzycznych na półkach z muzyką fado), to jego repertuar zdecydowanie wychodzi poza ten gatunek muzyczny. Znaczący wpływ na jego twórczość ma muzyka brazylijska (szczególnie bossa nova), jazz i folk. Współpracował z artystami i artystkami z Brazylii i hiszpańskiej Galicji, a także z Angolką Aline Frazão.

*Cante* zajmuje w jego uniwersum muzycznym miejsce szczególne, przede wszystkim ze względu na alenteżańskie pochodzenie samego wokalisty. Z muzyką regionu Alentejo jest zaznajomiony od dziecka; jak sam mówi: „Słuchając starszków śpiewających w knajpie naprzeciwko domu mojej babci, zapragnąłem śpiewać, śpiewać z nimi i nauczyć się tych piosenek, które oni śpiewali”<sup>7</sup>. Choć jego muzyka wymyka się współcześnie tradycyjnym podziałom na style i gatunki muzyczne, to zdecydowanie fado oraz *cante alentejano* stanowią dwa najistotniejsze punkty odniesienia. To one są dla artysty bazą, na której konstruuje swoją złożoną muzyczną tożsamość, inspirując się także twórczością innych osób, takich jak m.in. Amália Rodrigues, Cesária Évora, Caetano Veloso, Nina Simone czy Tom Waits. Zambujo „wyszedł z Alentejo w świat”<sup>8</sup> i całą tę drogę słyhać w jego utworach. Z powodzeniem łączy alenteżańskie *modas* z brazylijskimi *modinhas*, powodując, że zestrzają się ze sobą nie tylko na poziomie zbieżności nazw obu gatunków. Album *Por Meu Cante*, będący swego rodzaju hołdem dla *cante alentejano*, a jednocześnie głęboko osadzony w tradycji fado, został nagrany w 2004 roku z udziałem chóru Grupo Cantares de Évora. Utwór zamykający album, tradycyjna pieśń *Que inveja tens tu das rosas*, to wyraz potencjału performatywnego, jaki niesie w sobie *cante*. W pierwszej części magnetycznym głosowi Zambujo, wyśpiewującemu melizmatyczne frazy pieśni, towarzyszy akompaniament gitary basowej (początkowo nieco karkofoniczne brzmienia, szarpane dźwięki, flazolety, potem dyskretne, głębokie tony); drugą część tej samej pieśni wykonuje alenteżański chór męski.

Innym artystą, w którego twórczości spotykają się fado i *cante alentejano*, jest fadista Ricardo Ribeiro. Ribeiro znany jest nie tylko jako wykonawca tradycyjnego fado, ale także twórca działający w kręgu world music (współpracował m.in. z libańskim artystą Rabih Abou-Khalil). Choć urodził się w Lizbonie, wielokrotnie podkreślał swoje przywiązanie do regionu Alentejo. Jak sam mówi: „Być może w innym życiu byłem *alentejano*, i to takim z krwi i kości” (Pereira 2024). Jako młody chłopak wypasał owce w Alentejo i to wtedy narodził się u niego sentyment do tej ziemi. Kilka lat temu przeniósł się tam wraz z rodziną, a region nazywa swoją przybraną ojczyzną. W wydanym w 2023 roku albumie *Terra que Vale o Céu* artysta „udoskonala fado, wzbogacając je śródziemnomorskimi brzmieniami

---

<sup>7</sup> António Zambujo, *do Alentejo para o mundo*, [on-line:] <https://pt.euronews.com/cultura/2015/06/18/antonio-zambujo-do-alentejo-para-o-mundo>.

<sup>8</sup> Parafraza tytułu artykułu (zob. przypis 6).

i barwami Alentejo” (Pereira 2024). Obok *cante alentejano* pojawiają się na tej płycie odwołania do muzyki północnoafrykańskiej, sefardyjskiej i greckiej. Inspiracje płynące z *cante* słychać też na innych płytach artysty, jak *Respeitosa Mente* czy *Hoje é assim, amanhã não sei*. Na tej ostatniej znalazł się utwór *Fadinho alentejano*, wykonany wspólnie z zespołem chóralnym Os Ganhões de Castro Verde. Ribeiro, pytany o podobieństwa między fado i *cante*, mówi: „Wierzę, że fado jest znacznie starsze, niż się sądzi. Po trzęsieniu ziemi w 1755 roku przybyła do Lizbony liczna diaspora z prowincji, zarówno z południa, jak i z północy. Zwykłem mówić, że dziadkiem fado był *alentejano*, a babcią – kobieta z Minho” (Torres 2019). Artysta twierdzi, że durowe skale, żywiołowość i lekkość *fado corrido* (szybkiej, radosnej odmiany fado) pochodzą z Północy Portugalii, natomiast molowe tonacje *fado menor*, jego żałobny ton i melizmatyczna linia melodyczna to wpływy z Południa, z obszaru śródziemnomorskiego (Torres 2019). W *cante alentejano* najbardziej ceni prostotę i siłę wyrazu. Porównując muzykę do kuchni alenteżańskiej, mówi: „To mnie właśnie fascynuje: ta prostota, z której niespodziewanie wyrasta coś wielkiego” (Pereira 2024). Odnosząc się do swojego eklektycznego repertuaru muzycznego, Ribeiro podkreśla, że twórczość widzi raczej jako „odnawianie” czy „reformowanie”, a nie „wynajdywanie” czegoś nowego (Pereira 2024).

Alenteżańska ludowość. O(d)żywianie muzycznych tradycji, połączenia i eksperymenty

Artystką od lat promującą tradycyjną muzykę regionu Alentejo jest Celina da Piedade, śpiewaczka, akordeonistka, kompozytorka, nauczycielka muzyki i badaczka<sup>9</sup>. Celina da Piedade rozpoczęła naukę muzyki w wieku 5 lat i niedługo potem zaczęła występować na scenie. Od końca lat dziewięćdziesiątych współpracuje ze stowarzyszeniem PédeXumbo<sup>10</sup> z siedzibą w mieście Évora, które wydało książkę jej współautorstwa *Caderno de Danças do Alentejo*. Działa na rzecz promocji *cante alentejano* oraz muzyki folkowej Portugalii, nie tylko występując na koncertach i festiwalach, ale także organizując spotkania, warsztaty, prelekcje, między innymi w Casa do Alentejo w Lizbonie (gdzie założyła szkołę śpiewu alenteżańskiego).

<sup>9</sup> Zob. [on-line:] <https://celinadapiedade.blogspot.com/p/biography-biografia.html>.

<sup>10</sup> Zob. stronę stowarzyszenia PédeXumbo, *Associação para a Promoção da Música e Dança*, [on-line:] <http://pedexumbo.com/associacao/>.

Współpracowała z wieloma artystkami i artystami (jak m.in. Mayra Andrade, Rodrigo Leão, Ludovico Einaudi, Uxía) oraz z podmiotami samorządowymi w regionie Alentejo jako konsultantka do spraw ochrony niematerialnego dziedzictwa oraz edukacji artystycznej. Brała udział w projekcie „Cante nas Escolas”, zainicjowanym w gminie Beja, w ramach którego uczyła śpiewu alenteżańskiego uczniów lokalnych szkół. Celina da Piedade promuje alenteżański folklor także za granicą, występowała między innymi w Hiszpanii, Algierii, Brazylii. Obdarzona niezwykłą sceniczną charyzmą, potrafi połączyć tradycyjne brzmienia z energią muzyki folkowej i popem<sup>11</sup>.

Powstały w 2014 roku zespół Monda łączy trzech muzyków z Alentejo, którzy postawili sobie za cel zbliżyć do siebie różne grupy odbiorców *cante alentejano*. Odwołując się do tradycyjnego repertuaru, proponują nowe interpretacje tego gatunku, wprowadzają do niego współczesne brzmienia, poszukują też różnych wersji znanych powszechnie pieśni, piszą muzykę do istniejącej już poezji ludowej, która dotychczas nie była śpiewana. Artyści z grupy Monda chcą, by *cante* przestało być ograniczone terytorialnie do samego tylko regionu Alentejo i aby – podobnie jak fado – stało się muzyczną marką Portugalii. Co więcej, pragną tę muzykę Południa rozpowszechnić w świecie. Wedle słów jednego z członków grupy, Jorgego Roque: „eksportowanie samego tylko fado to znaczne uproszczenie naszego muzycznego języka; trzeba postawić na Alentejo, na to, co jest nasze i równie dobre” (*Projeto ‘Monda’* 2016). Na dwóch płytach grupy Monda występowały gościnnie portugalskie artystki z kręgu fado, Katia Guerreiro i Maria Emília, oraz gwiazdy muzyki pop, jak Rui Veloso. Zespół koncertował wspólnie ze znanym fadistą Antóniem Chainho, udowadniając, że te różniące się od siebie gatunki mają pewne cechy wspólne: uczuciowość i duszę (Cunha Pinto, 2017). Monda łączy w swoim repertuarze dwa światy: muzyki tradycyjnej, ludowej i współczesnych folkowych brzmień, wychodzi też poza gatunek *cante*, szukając inspiracji w innych kulturach muzycznych (*Monda*, 2020). Stara się jednak zachowywać esencję *cante alentejano*: prostotę ludowych tekstów i melodii.

Na portugalskim rynku muzycznym są także inni artyści odwołujący się w swojej twórczości do *cante alentejano* i szerzej – do tradycyjnej muzyki

---

<sup>11</sup> Informacje na temat Celiny da Piedade pochodzą z: [on-line:] <https://www.meloteca.com/portfolio-item/celina-da-piedade>, <https://www.museudoaljube.pt/evento/celina-da-piedade/>; <http://www.inetmd.pt/index.php/pessoas/integradosnaodoutorados/invjuniros/614-celina-da-piedade>.

regionu Alentejo. Jednym z nich jest pochodzący z miasta Beja Buba Espinho. Do *cante* nawiązywali także muzycy tworzący na co dzień w zupełnie innej stylistyce, na przykład Pedro Abrunhosa<sup>12</sup> czy Pedro Mafama – ten ostatni w utworze *Estrada* powiązał *cante* z tak zwaną rumbą portugalską. Pomysłodawcy projektu RFCA podjęli się z kolei połączenia fado, *cante alentejano* i greckiego rebetiko, wychodząc z założenia, że „te trzy gatunki stanowią muzykę ludzi cierpiących, z bardzo silnymi odniesieniami do ich codziennych trudności związanych z przetrwaniem”<sup>13</sup>. W sierpniu 2023 roku w alenteżańskiej miejscowości Cabrela zorganizowano pierwszą edycję festiwalu Alentejo World Heritage Festival. Przez trzy dni na festiwalowej scenie odbywał się dialog pomiędzy trzema muzycznymi tradycjami Półwyspu Iberyjskiego wpisanymi na listę UNESCO: fado, flamenco i *cante alentejano*<sup>14</sup>. To ukazywanie *cante* w szerszym kontekście i w towarzystwie innych gatunków muzycznych również przyczynia się do jego większej rozpoznawalności.

## CANTE ALENTEJANO. ŻYWE DZIEDZICTWO I NIEUSTAJĄCA SIŁA WYRAZU

Dzisiejsza popularność *cante alentejano* wiąże się z uznaniem tego gatunku za niematerialne dziedzictwo ludzkości UNESCO, ale wynika także z pewnego szerszego trendu – dążenia do „ożywiania”, rekonstruowania muzyki tradycyjnej, a także wykorzystywania jej w sposób swobodny we współczesnej twórczości (nie tylko w ramach ruchu folkowego). Muzyka tradycyjna może być niewyczerpanym źródłem inspiracji oraz rezerwuarem stałych, ponadczasowych wartości i to te cechy stanowią o jej sile przekazu. *Cante alentejano* bywa dzisiaj praktykowane na różne sposoby: są to zarówno odślony bardziej tradycyjne, wierne oryginałom, jak i nowoczesne aranżacje. Te współczesne, nowe interpretacje wykorzystują potencjał *cante* i jego

---

<sup>12</sup> Zob. dokument opowiadający o jego trasie koncertowej z zespołem chóralnym Os Camponenes de Pias. Muzycy wystąpili wspólnie w Portugalii oraz za granicą (w Paryżu, Luksemburgu, Londynie i Brukseli), [on-line:] <https://www.youtube.com/watch?v=mivtVbntlg4>.

<sup>13</sup> Zob. dokumenty z przygotowań do koncertu w ramach Mediterranean Music Festival w 2019 roku, [on-line:] <https://www.youtube.com/watch?v=vpwBHyzqgBk>; <https://www.youtube.com/watch?v=FW5FiZelC4w>.

<sup>14</sup> Zob. [on-line:] <https://www.radiocampanario.com/cante-fado-e-flamenco-mistura-perfeita-chega-ao-alentejo-no-world-heritage-festival/>.



podatność na transformację. Eksplorowanie, eksperymentowanie, tworzenie nowych jakości na bazie istniejącego tradycyjnego materiału to także forma zachowania tego gatunku muzycznego – nie poprzez jego „zamrażanie”, zatrzymywanie w czasie, ale używanie i przekształcanie. Nowoczesne interpretacje *cante* pokazują, że to ciągle żywa materia, a nie zakonserwowany relikw z przeszłości.

Sięganie po *cante* to również przejaw większego zainteresowania samym regionem Alentejo. Mniej więcej od drugiej dekady XXI wieku można zauważyć pewną modę na ten region, zarówno wśród Portugalczyków, jak i turystów. Wielu Lizbończyków, ale i cudzoziemców, kupuje w ostatnich latach tereny w regionie rozciągającym się za rzeką Tag (*além do Tejo* – stąd też jego nazwa, *Alentejo*). Popularne stało się posiadanie tak zwanego *monte*, kawałka ziemi na wzniesieniu, niewielkiej posiadłości z domem, zazwyczaj do odrestaurowania. Można to uznać za wyraz tęsknoty za wolniejszym rytmem życia, dążenia ku naturze i prostocie. Alentejo, w powszechnej świadomości, wciąż te wartości ucieleśnia.

Czym jest dzisiaj *cante*? Jest formą kulturową, praktyką wspólnotową, dla niektórych ciągle jeszcze pozostaje rytuałem. Bywa źródłem inspiracji dla artystów z różnych kręgów muzycznych. Jest pewną marką regionalną, ale i narodową, a także atrakcją turystyczną. Jest tożsamościowym punktem odniesienia dla ludzi z Alentejo, zarówno tych mieszkających w regionie, jak i żyjących w diasporze. Jest zjawiskiem przyciągającym osoby z zewnątrz (o czym świadczy obecność cudzoziemców w zespołach chóralnych działających za granicą, na przykład we Francji)<sup>15</sup>, a więc mamy też do czynienia z pewną transkulturowością *cante*.

Jak piszą Cabeça i Santos: „nie da się poznać *cante* bez odwołania się do zbiorowości, która je podtrzymuje, praktykuje i tworzy dyskursy na jego temat” (2013, 15). Definiować *cante* oznacza więc oddać głos przede wszystkim tym, którzy je wykonują, pielęgnują, wyznaczają rządzące nim reguły i przekazują dalej.

---

<sup>15</sup> Udziałowi cudzoziemców w paryskim zespole chóralnych wykonującym *cante* został poświęcony film dokumentalny *Cantadores de Paris – Autópsia de uma Montagem* autorstwa Tiago Pereiry, zob. *O Cante Alentejano por estrangeiros em documentário no Bons Sons*, [on-line:] <https://www.noticiasominuto.com/cultura/847194/o-cante-alentejano-por-estrangeiros-em-documentario-no-bons-sons>; <https://www.doclisboa.org/2017/en/filmes/os-cantadores-de-paris-2/>.

## BIBLIOGRAFIA

- António Zambujo, *do Alentejo para o mundo*. <https://pt.euronews.com/cultura/2015/06/18/antonio-zambujo-do-alentejo-para-o-mundo> – 20 III 2024.
- Bettencourt da Câmara, J. 2001. *O essencial sobre a música tradicional portuguesa*, Lisboa.
- Blacking, J. 1973. *How Musical is Man?*, Washington.
- Bohman, P. V. 1988. *The Study of Folk Music in the Modern World*, Bloomington and Indianapolis.
- Burszta, J. 1972. *Współczesny folklor widowiskowy. Zarys postaci zjawiska, Lud*, 56.
- Cabeça, S. M. 2020. *Community-Based Tourism, a Means Towards Cultural Heritage Preservation. The Case of Cante Alentejano (Alentejo, Portugal)*, w: S. K. Walia (red.), *The Routledge Handbook of Community Based Tourism Management. Concepts, Issues & Implications*, London, <https://doi.org/10.4324/9780429274664-9>.
- Cabeça, S. M., Santos, J. R. 2010a. *A mulher no Cante Alentejano*, w: S. P. Conde (red.), *Proceedings of the International Conference in Oral Tradition*, vol, II, Ourense, 31–38.
- Cabeça, S. M., Santos, J. R. 2010b. *Conservação, salvaguarda, criação e culturas orais: uma aproximação conceptual*. [http://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/2175/1/Conservar\\_salvaguardar\\_criar\\_e\\_o\\_conceito\\_de\\_forma\\_cultural.pdf](http://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/2175/1/Conservar_salvaguardar_criar_e_o_conceito_de_forma_cultural.pdf) – 10 III 2024.
- Cabeça, S. M., Santos, J. R. 2012. *“Eu sou devedor à terra”: The Bearer’s Collectivity of Cante Alentejano*, w: R. Arimateia, P. Longo (s/d), *Oralities Project Digipack – Traditional & Folk Tales – Report (DVD)*, Évora: Projecto Oralidades.
- Cabeça, S. M., Santos, J. R. 2013. *Cante Alentejano: “formas culturais”, um objecto transdisciplinar*. Comunicação apresentada no II Congresso Anual de História Contemporânea. Évora: Universidade de Evora, 1–17. [https://www.academia.edu/7990631/Cante\\_Alentejano\\_formas\\_culturais\\_um\\_objecto\\_transdisciplinar](https://www.academia.edu/7990631/Cante_Alentejano_formas_culturais_um_objecto_transdisciplinar) – 20 IV 2024.
- Castelo-Branco, S. El-Shawan. 1992. *Some Aspects of the ‘Cante’ Tradition of the Town of Cuba: Portugal*, w: M. F. Cidrais Rodrigues, M. Morais, R. Vieira Nery (red.), *Livro de Homenagem a Macario Santiago Kastner*, Lisboa.
- Castelo-Branco, S. El-Shawan. 2008. *The Aesthetics and Politics of Multipart Singing in Southern Portugal*, w: A. Ahmedaja, G. Haid (red.), *European Voices: Multipart Singing in the Balkans and the Mediterranean*, Vienna, 15–37.
- Castelo-Branco, S. El-Shawan. 2022. *Interrogating the Politics and Ethics of Musical Heritage*, w: M. A. Figueroa, J. Jones, T. Rommen (red.), *Encounters in Ethnomusicology: Essays in Honor of Philip V. Bohman*, Zurich, 67–74.
- Castelo-Branco S., El-Shawan. 2023. *Sounding the Alentejo: Portugal’s Cante as Heritage*, w: *Music and the Making of Portugal and Spain: Nationalism and Identity Politics in the Iberian Peninsula*, 247–266.
- Castelo-Branco, S. El-Shawan., Branco, J. F. (red.). 2003. *Vozes do Povo: A Folclorização em Portugal*, Oeiras, <https://doi.org/10.4000/books.etnograficapress.537>.
- Castelo-Branco, S. El-Shawan, Lima, P. 2018. *Cantes*. Vol. 4: *A Bela e o Monstro*, Lisboa.
- Coelho, T. S. 2020. *Cante Alentejano, um lugar textual: contributos para o estudo de sentidos e materialidades literárias*. (Praca doktorska), [https://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/27837/1/Doutoramento-Literatura-Teresa\\_Sofia\\_Nobre\\_dos\\_Santos\\_Coelho-Cante\\_alentejano....pdf](https://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/27837/1/Doutoramento-Literatura-Teresa_Sofia_Nobre_dos_Santos_Coelho-Cante_alentejano....pdf) – 20 IV 2024.
- Coelho, T. S. 2021. *Cante Alentejano, um lugar na Ecocrítica, Anthropocenica. Revista de Estudos do Antropoceno e Ecocrítica*, 2, 153–176, <https://doi.org/10.21814/anthropoceni-ca.3232>.

- Cunha Pinto, T. 2017. *Fado e cante alentejano: Uma combinação (improvável) em Matosinhos*. <https://www.jpn.up.pt/2017/03/03/fado-e-cante-combinacao-improvavel/> – 30 IV 2024.
- Flis, M. 2019. Muzyka jako forma spójności wspólnot. Jak dzieło sztuki muzycznej charakteryzuje rzeczywistość społeczną, *Miscellanea Anthropologica et Sociologica*, 20(2).
- Fox, D. 2019. Rewiwalizm kultury i folklorizm, *Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura*, 39, 159–177, <https://doi.org/10.31261/errgo.7719>.
- Golemo, K. 2019. Muzyka bez granic. Portugalskie fado w przestrzeni międzykulturowej, *Politeja*, 16(58), 423–444, <https://doi.org/10.12797/Politeja.16.2019.58.23>.
- Grozdew-Kołacińska, W. 2014. *Muzyka folkowa – „tradycja na skrót” czy „współczesna muzyka ludowa”*, w: W. Grozdew-Kołacińska (red.), *Raport o stanie tradycyjnej kultury muzycznej*, Warszawa, 48–53.
- Jabłońska, B. 2018. *O społecznym charakterze muzyki. Szkic socjologiczny. Pogranicze*, w: *Studia Społeczne*, t. 34, 113–128, <https://doi.org/10.15290/pss.2018.34.07>.
- Kirkegaard, A. 2001. *Tourism Industry and Local Music Culture in Contemporary Zanzibar*, w: M. E. Baazand, M. Palmberg (red.), *Same and Other: Negotiating African Identity in Cultural Production*, Uppsala, 59–76.
- Krajewski, M. 2005. *Kultury kultury popularnej*, Poznań.
- Kuligowski, W. 2001. *Wytwarzanie autentyzmu*, w: *Literatura Ludowa*, nr 1.
- Macdonald, S. 2013. *Memorylands: Heritage and Identity in Europe Today*, New York, <https://doi.org/10.4324/9780203553336>.
- Mendonça, J., Lopes, E. R. 2016. *The Intangible Heritage as Cultural Tourism Product: Attractiveness and (Re)Construction of the Territories – The Case of Cante Alentejano*, w: C. Henriques, M. C. Moreira, P. A. B. César (red.), *Tourism and History World Heritage – Case Studies of Ibero-American Space*, Minho, 454–466.
- Monda, nueva visión del cante alentejano*, 2020. <https://nosolofado.com/monda-cante-alentejano/> – 20 III 2024.
- Nazaré, J. R. 1979. *Música Tradicional Portuguesa – Cantares do Baixo Alentejo*, Lisboa.
- Pereira, L. 2024. “O vento no Alentejo não tem a coragem de passar erguido, passa sempre ajoelhado”: há outro fado em Ricardo Ribeiro, *Expresso*, <https://expresso.pt/blitz/2024-01-03-O-vento-no-Alentejo-nao-tem-a-coragem-de-passar-erguido-passa-sempre-ajoelhado-ha-outro-fado-em-Ricardo-Ribeiro-0cdf59e5> – 20 III 2024.
- Pestana, M. R., Barriga, M. J. 2019. «Le patrimoine c’est nous !» Voix plurielles autour du cante alentejano, *Transposition. Musique et Sciences Sociales*, 8. <http://journals.openedition.org/transposition/3353> – 20 IV 2024.
- Pestana, M. R. (red). 2015. *Vozes ao alto: Cantar em coro em Portugal (1880–2014) – Protagonistas, contextos e percursos*, Lisboa.
- Piškor, M. 2006. Celebrate Cultural Diversity! Buy a Ticket! Reading the Discourses of World Music Festivals in Croatia, *Narodna umjetnost: Croatian Journal of Ethnology and Folklore Research*, 43(1), 179–201.
- Projeto ‘Monda’ visa a “revitalização” do cancioneiro alentejano*. 2016, <https://www.noticiasaminuto.com/cultura/608062/projeto-monda-visa-a-revitalizacao-do-cancioneiro-alentejano> – 20 V 2024.
- Raposo, E. M. 2019. *Creativity and Innovation in Cante from the Estado Novo to the Present*, w: M. Ming Kong, M. do Rosário Monteiro, M. J. Pereira Neto (red.), *Intelligence, Creativity and Fantasy*, London, <https://doi.org/10.1201/9780429297755-79>.
- Rita, C. S. 2010. Canto(e) da boca: Baixo-Alentejo, a tradição revisitada, *e-escrita Revista do Curso de Letras da UNIABEU Nilópolis*, 1(1), 72–89.
- Rokosz, T. 2009. *Od folkloru do folku*, Siedlce.

- Simões, D. 2017. *A turistificação do Cante Alentejano como estratégia de “desenvolvimento sustentável”: discursos políticos e práticas da cultura*, w: M. D. R. Pestana, L. T. D. Oliveira (red.), *Cantar no Alentejo: A Terra, o Passado e o Presente, Estremoz*, 59–88.
- Simões, D. 2021. O canto alentejano: formas de resistência e horizontes de expectativa, *Memória em Rede*, 13(24), 100–124, <https://doi.org/10.15210/rmr.v13i24.20456>.
- Simões, D. 2022. Los tiempos y las modas del cante alentejano, *Revista de Antropología Iberoamericana*, 17(2), 325–345.
- Small, Ch. 1998. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Hanover.
- Smith L. 2007. *Uses of Heritage*, London 2007, <https://doi.org/10.4324/9780203602263>.
- Torres, H. 2019, A música, a poesia e a filosofia sempre me salvaram. Até de mim próprio, *Timeout*. <https://www.timeout.pt/lisboa/pt/musica/a-musica-a-poesia-e-a-filosofia-sempre-me-salvaram-ate-de-mim-proprio> – 4 IV 2024.
- Weffort, A. B. 2013. O cante alentejano: a hipótese ritual, *Communio*, 2, 227–237.

## MULTI-PART VOICES OF THE PORTUGUESE SOUTH: *CANTE ALENTEJANO* AND ITS CONTEMPORARY INTERPRETATIONS

**Abstract:** The article presents *cante alentejano* (a multi-part singing form from Alentejo) as a manifestation of cultural identity of the inhabitants of the Portuguese region. It succinctly illustrates the origins and development process of the genre, as well its present situation. The transformations of *cante* (in terms of its definition, practice, promotion, and „use”- are shown in relation to the contemporary socio-cultural realities of the region. The article also addresses the references to *cante alentejano* in the works of contemporary artists who are active nationally and internationally, recognized by a wide audience, and originating from other musical traditions (e.g., fado or pop). The article also indicates possible directions for further research on this cultural phenomenon.

**Keywords:** cante alentejano, Portugal, traditional music, identity