DOI: 10.17951/l/2018.16.1-2.203-236

ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN – POLONIA

VOL. XVI, 1-2 SECTIO L 2018

Instytut Muzyki Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej

Renata Gozdecka

Fado – głos Portugalii

Fado – the Voice of Portugal

„Fado zrodziło się pewnego dnia,
gdy wiatr ledwie się poruszał,
a niebo było przedłużeniem morza,
na pokładzie żaglowca, w piersi marynarza,
który ze smutku śpiewał"[1].

Fado, niezwykle charakterystyczny gatunek muzyki portugalskiej, którego początki sięgają połowy XIX wieku, od kilkudziesięciu lat zyskuje na znaczeniu i popularności; nie tylko na terenie Portugalii, lecz także w wielu innych miejscach świata. Pieśni fado emanują olbrzymim ładunkiem emocjonalnym i przesłaniem symbolicznym, w szczególności dzięki interpretacjom wyrazistych wykonawców, jak Amalia Rodrigues czy Mariza, które urosły do rangi ikon portugalskiej sztuki wokalno-scenicznej. Fado jest zarazem jednym z najbardziej czytelnych nurtów w międzynarodowych kręgach *world music*, równocześnie wizerunkiem tożsamości kulturowej Portugalii. Współistnieje na równi z innymi gatunkami performatywnej sztuki muzyczno-poetyckiej, tak popularnej jak artystycznej; nadto – co podkreśla Rui Vieira Nery – jako matryca tożsamości tego

[1] J. Regio, *Fado 1941*, cyt. [za:] V. Pavão dos Santos, *Amalia Rodrigues. Najsłynniejsza śpiewaczka fado*, przeł. G. Jadwiszczak, Warszawa 2009, s. 199.

kraju krąży wśród portugalskiej diaspory, zyskując rangę „uprzywilejowanego kapitału kulturowego”[2].

Portugalia stała się w ostatnim czasie niezwykle popularnym miejscem na mapie Europy[3]. Tu z kontynentem graniczy Atlantyk, stąd podróżnicy wyruszali na podbój świata, potem odbyli pierwszy lot nad oceanem. To kraj z grupy państw romańskich z widocznym wpływem cywilizacji Rzymian, Celtów i Maurów, z przebogatą przeszłością i kulturą, na której rozwój miały wpływ morskie wyprawy w okresie wielkich odkryć geograficznych. Tutejsze świątynie – od kapliczek po przeogromne katedry – opowiadają o sztuce i architekturze tego niezwykłego kraju. Tu też rozwinął się jedyny w swoim rodzaju dekoracyjny styl sztuki portugalskiej – *manuelino*[4]. Elementem krajobrazu Portugalii są imponujące średniowieczne zamki, z muzeami bogatymi w prawdziwe skarby sztuki oraz zdobiące fasady wielu budynków kolorowe i błyszczące *azulejos.* Kultura europejska zawdzięcza Portugalczykom wreszcie słowo *barroco*, które patronuje bogatej, pełnej przepychu epoce w dziejach sztuki, literatury i muzyki. I na koniec: to ojczyzna najpiękniejszego poematu portugalskiej muzyki ujętego w pieśń – gatunku fado.

Głównym założeniem niniejszego artykułu jest ukazanie dziejów pieśni fado oraz przybliżenie ich poetycko-muzycznej specyfiki. Stosownie do tego pierwszą część opracowania wypełni ogólny rys historyczny gatunku, drugą część natomiast poświęcimy omówieniu poetyki pieśni fado – rozpatrywanej od strony tekstu, cech muzycznych, z uwzględnieniem także roli najwybitniejszych śpiewaków[5].

---

[2] R. Vieira Nery, *Historia Fado*, przeł. G. Jadwiszczak, Zakrzewo 2015, s. 26.

[3] Zob. m.in.: A. Pamuła, F. Kuhl de Oliveira, *Przewodnik. Portugalia w rytmie fado*, Kraków 2009; M. Kydryński, *Muzyka moich ulic. Lizbona*, Warszawa 2013; F. Ziejka, *Moja Portugalia*, Kraków 2009.

[4] Styl manueliński (oryginalnie *manuelino*) – styl architektoniczny późnego gotyku, rozwijający się w Portugalii w latach 1426-1521, którego nazwa pochodzi od imienia króla Manuela I Szczęśliwego. Styl ten łączy gotyk z rzeźbami o motywach morskich i elementami orientalnymi. Zob. *Encyklopedia Gazety Wyborczej*, t. 10, Warszawa 2005, s. 359.

[5] W cytowanej literaturze wykorzystana została wiedza zawarta w wielu innych publikacjach poświęconych fado, zarówno dziewiętnastowiecznych, mających głównie znaczenie źródłowe, jak i dwudziestowiecznych opracowań muzykologicznych. Do pozycji tych należą m.in.: J. Vasconcelos, *Os Muzicos Portuguezes*, t. 1, Porto 1870; R. Carvalho, *História do Fado*, Lizbona 1903; A. Pimentel, *A Triste canção do Sul: Subsidios para a História do Fado*, Lizbona 1904, reedycja 1989; A. Sousa, *O Fado e os seus Censores*, Lizbona 1912; G. Sampaio, *As Origens do Fado*, Lizbona 1923; A. Machado, *Idolos do Fado*, Lizbona 1937; M. Almeida, *Memórias de um Sargento de Milicias*, Sao Paolo 1941; Beckford, *The Journal of William Beckford in Portugal and Spain, 1787-1788*, Londyn 1954; M. Barreto, C. Branco, *Portugal do fado*, Lizbona 1960; F. Freitas,

I

Wśród znanych powszechnie i obecnych w różnorodnych kulturach świata gatunków folkloru miejskiego, takich jak kubańska rumba, afroamerykański blues czy argentyńskie tango, swoje miejsce w kulturze europejskiej zaznaczyło również fado. Spośród wymienionych wyżej uchodzi za jeden z najstarszych gatunków. Niektórzy badacze wskazują nawet na jego korzenie sięgające XII wieku i portugalskiej średniowiecznej poezji ludowej. Pieśni te funkcjonowały na terenie Portugalii znacznie wcześniej niż liryka prowansalska czy bretońska, znane jako pieśni *cantigas de amigo i cantigas de amor*, które jednocześnie sytuują fado geograficznie (fado z Lizbony i fado z Coimbry). Inni autorzy opowiadają się za ich arabskim pochodzeniem; spotkać można również głosy przywołujące morską proweniencję gatunku[6]. Znaczący wpływ na fado miały także ludowe tańce *lundum*[7] i *fofa*[8], przywiezione do Portugalii z Brazylii przez afrykańskich niewolników[9].

Początki gatunku – a źródła wskazują tu na początek trzeciej dekady XIX wieku[10] – to fado bardziej taneczne niż wokalne, bazujące na akompaniującej tancerzom gitarze tradycyjnej o nazwie *viola.* Ważnym źródłem informacji o Portugalii w tym czasie były *Szkice o Królestwie Portugalii*, wydane w 1822 roku[11], które obok wiadomości z różnych dziedzin życia zawierały również materiały dotyczące kultury kraju. W źródle tym po raz pierwszy pada słowo *fado*, wymieniane obok innych ludowych tańców brazylijskich – *chiu chula* i *volta-no-meio*[12]. Z 1827 roku pochodzi relacja z ekspedycji francuskiej, podczas której wizytujący brazylijskie porty kapitan charakteryzuje tamtejsze tańce jako

> „[…] niezwykle lubieżne, różnorodne i bardzo przypominające tańce Murzynów z Afryki, jak *lundum*, *caranguejo* i różne *fados* […], są one tańczone, czasami przeplatane śpiewanymi na sposób bardzo swobodny

---

Fado, [w:] *Enciclopédia luso-brasileira de cultura*, t. 8, Lizbona 1969; W R. Carvalho, *As Músicas do Fado*, Lizbona 1994; P. Vernon, *A history of Portuguese fado*, Brookfield 1998.

[6] Z. Bułat Silva, *Fado – podejście semantyczne. Próba interpretacji słów kluczy*, Wrocław 2008, s. 93; J. Klave, *Historia literatury portugalskiej*, Wrocław 1985, s. 11.

[7] *Lundum* (port.) – ludowy taniec w parach pochodzenia afrykańskiego, o zmysłowym, często lubieżnym charakterze. Zob. Vieira Nery, *op. cit*., s. 410.

[8] *Fofa* – portugalski taniec ludowy, bardzo zmysłowy, tańczony w parach przy wtórze śpiewu i akompaniamencie gitary lub innego instrumentu. Zob. *ibid.*, s. 411.

[9] Zob. Bułat Silva, *op. cit.*, s. 93.

[10] Z. Bułat Silva, *Fado – pieśń Lizbony*, „Orbis Linguarum" 2004, vol. 27, s. 185-186.

[11] Vieira Nery, *op. cit.*, s. 31.

[12] *Ibid.*

różnorodnymi melodiami, spotykamy w nich figury różnego typu, wszystkie jednak są bardzo zmysłowe”[13].

XIX-wieczne notatki sporządzone w pamiętniku przez przybyłego do Brazylii niemieckiego oficera Carla Schlichthorsta przedstawiają z kolei następującą opinię:

„Niestety, również w Rio de Janeiro francuski taniec zaczyna wypierać narodowy […], ileż wyrazu jest nie tylko w *fandango*, ale również w fado, tańcu Murzynów, tak bardzo niemoralnym, a jednocześnie tak uroczym […], w tym tańcu, tak jak go się wykonuje w Brazylii, wyraża się idea miłości, tej z początku odrzuconej, a następnie przygarniętej”[14].

Relacje podróżników dokumentujące napotkany w Brazylii taniec fado zawierają wiele powtarzających się spostrzeżeń, podkreślających społeczną wagę i popularność zjawiska. Podobnych świadectw dostarcza poezja:

Nie wypuszczając z rąk liry
Uniesiony przyjemną zmysłowością
Celebruję tańce fado[15].

A powieściopisarz Manuel Almeida tak utrwalił ówczesne fado:

„Po chwili rozpoczęło się fado. Wszyscy wiedzą, co to fado – taniec tak bardzo zmysłowy, tak bardzo wyszukany, że wydaje się dzieckiem najbardziej wyrafinowanego studium sztuki. Zwykła gitara służy tu lepiej, niż mógłby to uczynić jakikolwiek inny instrument. Fado ma rozmaite formy, a jedna bardziej oryginalna od drugiej. […] Muzyka dla każdej z nich jest odmienna, jednak zawsze grana przez gitarę. Często się zdarza, że gitarzysta w pewnych partiach śpiewa piosenkę, nierzadko o prawdziwie poetyckiej wymowie”[16].

Przytoczone cytaty dowodzą, że charakter tańca fado nosi wówczas znamiona brazylijskości, zdradzając równocześnie afrykańskie pochodzenie. Cytowani obserwatorzy podkreślają, że choreografia fado była bardzo zróżnicowana i skomplikowana. Charakter towarzyszącej tańcom muzyki nie był opisany nadto

[13] L. Freycinet, *Voyage autor du Monde*, Paryż 1827; cyt. [za:] *ibid.*, s. 32.
[14] *Ibid.*
[15] F. Cordeiro, *Poeias de um Lisboense*, 1827; cyt. [za:] *ibid.*, s. 34.
[16] Almeida, *op. cit*., cyt. [za:] *ibid.*, s. 35.

szczegółowo, wiadomo jedynie, że tańcom akompaniowały gitary, a fragmenty instrumentalne przeplatały się z partiami wokalnymi, wykonywanymi przez tancerzy bądź gitarzystów. Przywołani autorzy akcentują wybitnie rytmiczny charakter tańca, jego zmysłowość, energię, jednocześnie zaświadczają, że melodie śpiewano w sposób swobodny, tak, aby śpiew mógł mieć „prawdziwie poetycką wymowę”[17].

XIX-wieczne rejestry historyczne sporządzone w języku portugalskim opisują fado jako gatunek znacznie odbiegający od znanego nam współcześnie. Pierwsze pierwotne tańce kolonialnej Brazylii zmieniały się w miarę upływu lat, a zanim dotarły do Portugalii i doczekały się pierwszych zapisów partyturowych w XIX stuleciu, przeszły wyraźną ewolucję.

Lizbona u progu XIX wieku zachowywała wyraźną odmienność wobec innych miast europejskich. Zamieszkiwały ją – obok króla i rodziny królewskiej – gremia obywateli związanych z polityką, administracją, religią, kulturą, coraz bardziej zróżnicowana klasa średnia oraz miejski proletariat – mieszkańcy dzielnic portowych, marynarze, żołnierze, mistrzowie rzemiosła, robotnicy, wieśniacy, „armia” służących, znaczna liczba ciemnoskórych niewolników i cały wachlarz ludzi z marginesu społecznego, typowego dla nowoczesnego miasta. Proletariackie dzielnice Lizbony coraz bardziej otwierały się na rozrywkę i życie towarzyskie. Zaczęły powstawać teatry operowe i komediowe, cyrki, sale koncertowe. W miastach w głębi kraju wyglądało to nieco inaczej. Z podejrzliwością przyglądano się zgromadzeniom, w których dopatrywano się wywrotowych działań, co w późniejszym czasie skutkowało ocenzurowanym repertuarem oraz działalnością niewielkiej liczby kafejek, gospód i tawern[18].

Okazją do wspólnych zabaw Portugalczyków były niezwykle popularne na przełomie XVIII i XIX wieku – kultywowane również współcześnie – święta związane z kalendarzem liturgicznym. Dni świętych patronów oraz inne ceremonie religijne przysparzały okazji do zabaw, tańców, śpiewaczych pojedynków. Religijne świętowanie łączyło się z powszechną ludową zabawą, z ludowymi pieśniami i tańcami – od *fandango*[19], tańca wówczas bardzo popularnego zarówno w Portugalii, jak i w Hiszpanii, po inne egzotyczne tańce pochodzenia afrobrazylijskiego, wchodzące w symbiozę z tradycyjnymi tańcami lokalnymi. Popularne wówczas były wyzywająca i zmysłowa *fofa*, tańczona w parach i przy akompaniamencie gitary, oraz *lundum*, ludowy taniec w parach, o symbolice erotycznej, zmysłowy i lubieżny. Tańce te były szeroko krytykowane przez kręgi purytańskie,

[17] *Ibid.*

[18] *Ibid.*, s. 39.

[19] *Fandango* (hiszp.) – ludowy taniec portugalski w metrum trójdzielnym, tańczony w parach. Zob. *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995, s. 250.

ale tolerowane przez portugalskie władze. W tym czasie pojawiają się pierwsze partytury *lundum* – jedne prostsze i bliższe afrobrazylijskim praktykom ludowym, inne bliższe klasycznej piosence salonowej. Dzięki nim znamy cechy muzyczne tego gatunku, do których zalicza się przemienność toniki i dominanty oraz synkopujący rytm, przypominający współczesne tańce miejskie z Brazylii, takie jak *samba* czy *choro*[20], chociaż niektóre opisy podkreślają jednak płaczliwy charakter melodii.

Życie kulturalno-towarzyskie Lizbony u schyłku XVIII wieku nie zataczało jeszcze szerokich kręgów, miejsc dostępnych publicznie było bowiem niewiele. Najczęściej toczyło się ono w gronie rodziny i zapraszanych gości, a spotkaniom takim zawsze towarzyszyła muzyka i taniec. W zamożniejszych rodzinach dziewczęta grały na klawesynie bądź pierwszych fortepianach, w mniej zamożnych domach wybierano gitarę lub tzw. gitarę angielską (instrument sprowadzony do Portugalii przez angielskich handlowców), która miała 10-12 strun, a jej pudło rezonansowe było w kształcie gruszki. W niedalekiej przyszłości stanie się ona wzorem dla konstrukcji portugalskiej gitary w formie znanej nam współcześnie[21].

Repertuar rozbrzmiewający w salonach bogatej burżuazji tworzyły głównie klasyczne gatunki. Śpiewano arie operowe, tańczono menuety, kontredanse. Spotkaniom klasy średniej towarzyszyły natomiast tańce lokalne, takie jak *fandango* czy afrobrazylijskie *lundum*, pozbawione w salonowej wersji nadmiernej zmysłowości, ale zachowujące kołysanie bioder. W takim domowym klimacie spotkań towarzyskich kultywowano śpiewanie piosenek przy akompaniamencie instrumentu – klawesynu, pianoforte, gitary czy gitary angielskiej. W ostatnich latach XVIII i w początkach XIX wieku gatunkiem obecnym w salonach była spokojna, sentymentalna piosenka, komponowana do portugalskich tekstów, o gatunkowej nazwie *modinha*[22]. Nazwa ta obejmowała wówczas różnorodne zjawiska muzyczne. Zwykle były to salonowe piosenki komponowane przez wykwalifikowanych kompozytorów do tekstów znanych poetów. Piosenkom tym towarzyszyły rozbudowane akompaniamenty instrumentów harmonicznych, na przykład klawesynu, jednak nazwa *modinha* przynależała również piosenkom śpiewanym przez mieszkańców portugalskich wsi i napływową ludność proszącą o jałmużnę. Wśród charakterystycznych cech tego gatunku wymienić należy prostotę

[20] *Choro* – styl muzyki brazylijskiej, powstały w latach siedemdziesiątych XIX wieku w wyniku przemieszania europejskiej muzyki popularnej i muzyki przybyłej wraz z niewolnikami z Afryki. Zob. Vieira Nery, *op. cit*., s. 411.

[21] *Ibid.*, s. 44.

[22] *Modinha* (port.) – w okresie od II połowy XVIII do połowy XIX wieku rodzaj brazylijskiej salonowej ballady o formie inspirowanej włoską arią; od około 1850 roku był to rodzaj popularnej piosenki miejskiej wykonywanej przy akompaniamencie gitary. Zob. *ibid.*, s. 410.

harmoniczną akompaniamentu gitarowego, tęskny, romantyczny, pełen melancholii charakter tekstu i melodii oraz elementy improwizacyjne. Rozwijająca się *modinha* pojawiła się w dwóch formach – salonowej (z zapisem nutowym i tekstem słownym) oraz popularnej, którą stanowiły piosenki przybyłe z Brazylii, żyjące w ustnych przekazach; w obu rodzajach – nieoddzielonych od siebie hermetycznie – uwidaczniały się cechy portugalskich piosenek ludowych[23].

Vieira Nery zamieszcza dwa przykładowe teksty *modinhas* opublikowane w 1794 roku: *Krótka chwilo coś minęła*:

Krótka chwilo coś minęła, wrócisz późno lub wcale
Oby czyjeś łzy sprawiły, że powrócisz znów!

oraz nieco późniejszy: *Okrutna tęsknota*, cytowany tu we fragmencie:

Okrutna tęsknota za mymi miłościami
W boleściach sprawiła, że umieram
Byłoby dla mnie lepiej raczej umrzeć.

Oba wiersze są przepełnione żalem i tęsknotą, a ich muzyka, jak czytamy u Vieiry Nery,

> „[…] jest smutna, pełna lamentu, w tonacji molowej. Jej konstrukcja opiera się na przemienności akordów toniki i dominanty, a więc na schemacie identycznym z *lundum* […], nastrój w obu wierszach przesycony tęsknotą i żalem – w pewnym sensie jawnie prefadowy – narzuca się z całą swą naturalną oczywistością"[24].

Modinha fascynowała ówczesnych podróżników odwiedzających Portugalię. Opisywali oni ją m.in. jako:

> „[…] oryginalny gatunek muzyczny, zupełnie odmienny od wszystkiego, niewyobrażalnie zmysłowy […]. *Modinhi* składają się z krótkich pasaży anemicznych i porozrywanych, jakby nadmiar ekstazy pożerał oddech i jakby dusza zaczynała się dusić z pragnienia ulecenia gdzieś daleko i połączenia się z obiektem miłości. Z dziecięcą beztroską przenikają do naszego serca […]. Muszę wyznać, że jestem niewolnikiem *modinhi*, i że kiedy o niej rozmyślam, nie mogę znieść myśli o opuszczeniu Portugalii[25].

[23] Zob. *ibid.*, s. 45.
[24] *Ibid.*, s. 47.
[25] Beckford, *op. cit.*, cyt. [za:] *ibid.*, s. 48.

Wiek XIX zaowocował w Portugalii nowym porządkiem politycznym i społeczno-ekonomicznym oraz wzrostem liczebności mieszkańców Lizbony. Realia wynikłe z nowej konfiguracji miasta skutkowały jego stopniowym rozrastaniem się, powstawaniem dzielnic robotniczych, zwielokrotnieniem miejsc zamieszkiwanych przez najuboższych. Liczne powstające wówczas lokale świadczyły usługi nie tylko dla mieszkańców miasta, lecz także dla codziennie przemieszczającej się ludności napływowej, ludzi związanych z morskim handlem, sprzedawców i rolników.

Na początku lat trzydziestych XIX wieku taniec ustąpił miejsca pieśni, która nabrała większego znaczenia, dotychczasowa *viola* zaś została zastąpiona przez gitarę portugalską, zwaną w Portugalii *guitarra*. W tym czasie fado zaczęło być popularne szczególnie wśród ludzi z marginesu społecznego, zamieszkujących biedne dzielnice Lizbony, a jego wykonawcami stali się przypadkowi śpiewacy – fadiści[26], którzy często improwizowali do własnych słów. Byli to pieśniarze z ulic, domów publicznych *casas de fado*[27], knajp *tasquinhas*, *retiros*[28] czy innych podobnych miejsc. Tworzyli oni atmosferę bohemy, która upodobała sobie w szczególności popularne piosenki i tańce różnorodnej proweniencji. Słowo *banza* (gitarka) oznaczało w tamtych latach każdy instrument strunowy afrykańskiego pochodzenia, który wykorzystywany był podczas śpiewu i tańca; na afrykańskie wzory wskazuje Vieira Nery, cytując jednego z fadistów tamtych lat:

> „[…] bo przy dźwiękach zatłuszczonej gitarki, śpiewając *Bote-lare* i *Ai-le qu'es tu*, kołysząc biodrami jak Murzynki […]"[29].

W pieśniach tych dopatrzeć się można afrobrazylijskich cech tańców *lundum* i *fado*, co opisywali uprzednio cytowani podróżnicy.

Proces łączenia elementów kultury Brazylii końca XVIII stulecia z rozwijającą się i ulegającą różnorakim wpływom Lizboną oraz innymi portugalskimi miastami zaowocował rodzącym się powoli gatunkiem fado, które najpierw przeniknęło do domów i na teatralne sceny brazylijskich miast pierwszych dekad XIX wieku, w sposób podobny jak śpiewane i tańczone *lundum*. Intensywna wymiana

---

[26] Fadista, fadistka (port.) – pieśniarz, pieśniarka fado. Pierwotnie słowo to oznaczało prostytutkę (również mężczyznę), osobę z marginesu społecznego, niepracującą lub trudniącą się niechlubnymi zajęciami, np. przemytem, hazardem czy sutenerstwem. Zob. *ibid.*, s. 410.

[27] Lokale te powstawały od końca lat dwudziestych XX wieku z dawnych kafejek, restauracji, piwiarń i klubów, gdzie śpiewano fado. Zob. *ibid.*, s. 48.

[28] *Retiros* – gospody w podmiejskich okolicach Lizbony, gdzie śpiewano fado; termin używany również wobec innych lokali, w których rozbrzmiewało fado. Zob. Pavão dos Santos, *op. cit.*, s. 75.

[29] Vieira Nery, *op. cit.*, s. 60.

morska sprawiła, iż do dzielnic portowych Lizbony „przypływa" w wersji ludowej fado brazylijskie – na początku ukształtowane z zachowaniem oryginalnych cech gatunku, a później chłonące różnorodność portugalskich tradycji ludowego tańca i śpiewu.

Proces kształtowania się fado – w którym współistnieją muzyka, poezja i taniec – będzie procesem podlegającym ciągłej interakcji, ogniskującej w sobie impulsy z Ameryki, Afryki i Europy, prowadzącej do ustawicznej ewolucji gatunku.

> „Fado […] początkowo kojarzone z brazylijską populacją Murzynów i Mulatów, nie było gatunkiem przywiezionym bezpośrednio z Afryki, lecz tylko jednym z typów tańczonych piosenek, które ewoluowały już na terytorium Brazylii, rozpoczynając swą przemianę od spotkania i lokalnej syntezy wzorów afrykańskich i europejskich. Z Afryki przychodziły synkopowane rytmy, wzory sukcesywnie następujących po sobie improwizacji na temat stałej melodycznej bazy, heterofoniczne praktyki ze śpiewem i instrumentalną bazą, responsorialna przemienność między solistycznym głosem a cała resztą, falujące ruchy obrotowe bioder i rytmiczne uderzenia piętami. Z Europy pochodziła forma XVIII-wiecznej piosenki, regularna periodyczność muzycznych fraz, preferencje względem czterowiersza z siedmiosylabicznymi wersami oraz stosowanie harmonii tonalnej zbudowanej na prostej przemienności podstawowych i harmonicznych funkcji toniki i dominanty"[30].

Trudno jest wyznaczyć datę „przybycia" fado na kontynent europejski, do Lizbony. Pierwsze wzmianki z przełomu lat trzydziestych i czterdziestych XIX wieku zapowiadały dopiero rodzącą się świadomość nowego gatunku, powiązaną równocześnie z nowymi przejawami zachowań społeczno-towarzyskich ubogich mieszkańców Lizbony. Vieira Nery przywołuje Cezara das Neves – który w swoim zbiorze *Cancioneiro de Musicas Populares* (*Śpiewnik ludowych melodii*) zamieszcza bogatą kolekcję tradycyjnych melodii portugalskich – oraz publikacje dwóch innych zasłużonych badaczy gatunku, Pinto de Carvahlo (*Historia da Fado* 1903) i Alberto Pimentela z (*Triste Canção do Sul* [*Smutna pieśń Południa*] 1904), którzy lokują ukonstytuowanie się portugalskiego fado właśnie w pierwszej połowie XIX stulecia.

U zarania XIX wieku *modinha* oraz *ludlum* zaczęły być postrzegane jako zbyt prowincjonalne i niemodne. W tym czasie, kiedy Portugalia przeżywa rewolucję (1820), a Brazylia uzyskuje niepodległość (1822), rodzą się nowe elity intelektualne, przeniknięte rozprzestrzeniającymi się wzorcami międzynarodowymi, na tle

[30] *Ibid.*, s. 64.

których dawne modele kulturowe i tradycje kojarzone są ze źle wspominaną historią kraju. Trwająca w Europie XIX stulecia epoka romantyzmu w sposób naturalny odsłoniła postawy kosmopolityczne, w rezultacie czego w miejsce *modinhas* weszły wersje portugalskie arii z oper włoskich, *ludlum* ustąpiło popularności walcom, polkom i mazurkom; śpiewano wiązanki melodii z francuskich i włoskich oper z akompaniamentem fortepianu. Na tym tle zabrakło miejsca dla tańców i śpiewów w afrobrazylijskim stylu, które nadal nie cieszyły się dobrą reputacją. Z tego powodu fado, przybyłe z Brazylii do Lizbony, przyjęło się w dzielnicach zasiedlonych przez margines społeczny, w domach publicznych, tawernach, przepełnionych robotnikami, marynarzami, tragarzami, sprzedawcami. Ludzie morza – razem z przybyszami z Brazylii z różnych stron królestwa – przywieźli ze sobą tradycyjne pieśni i tańce, znakomicie wtapiające się w krajobraz stolicy Portugalii, a

> „[…] tańczone fado z Brazylii, które już u źródeł […] było wynikiem skrzyżowania i syntezy wielorakich wpływów, znajduje tu urodzajną glebę dla dalszego rozwoju procesu hybrydyzacji, a w konsekwencji wewnętrznego przeformułowania”[31].

Na przybycie i dziejowy rozwój fado miały więc wpływ głównie czynniki społeczne. To nie elity dworskie, przybyłe z powracającą z Rio de Janeiro rodziną królewską, ale społeczności ubogich dzielnic Lizbony wyznaczyły temu gatunkowi kształt, choć młoda arystokratyczna bohema miała w tym również swój udział, gdyż nie stroniła od popularnych rozrywek. Fado stopniowo arystokratyzuje się – teksty wychodzą spod piór poetów, muzyka tworzona jest przez profesjonalnych kompozytorów. To również czas, kiedy gatunek ten zaczął zyskiwać narodowy charakter, a na szczególne podkreślenie zasługuje odmiennie brzmiące fado z Coimbry; ustabilizowane i z własną tożsamością, rozprzestrzenia się na inne miejsca w kraju, wędrując poprzez

> „środowiska marginesu społecznego spod znaku tawern i domów publicznych, a przede wszystkim środowiska młodzieżowej bohemy, której ośrodek dyfuzyjny znajdował się wśród braci studenckiej z Coimbry”[32].

W owym kulturowo-społecznym tyglu biedoty i arystokracji zagości jeszcze trzecia, mniej jednorodna grupa społeczna – studenci, mniej troszczący się o swoją reputację, do których dołączą także artyści, dziennikarze, ludzie sztuki[33]. Spo-

[31] *Ibid.*, s. 75.
[32] Cyt. [za:] *ibid.*, s. 63.
[33] *Ibid.*, s. 77.

łeczności te wywrą znaczący wpływ na rozwój fado, które zapewne stałoby się bardziej jednorodne, gdyby egzystowało wyłącznie wśród marginesu społecznego. Dzięki przemieszaniu się wpływów wzrosła liczba publikacji poświęconych fado, muzycznych partytur, przeniknęły również do niego modele twórczości wysokiej:

> „[…] elementy zaczerpnięte z muzyki artystycznej będą zaszczepiane do fado przez przedstawicieli grup społecznych, które dołączyły do bazowego społecznego uniwersum lizbońskiego fado. To oni, w mniejszym lub większym stopniu, wpłyną na ewolucję wszystkich fadowych elementów, a następnie zdecydują o geograficznej ekspansji gatunku, który rozleje się po całym kraju"[34].

W Lizbonie XIX wieku młodzi żacy pobierali nauki w kilku uczelniach akademickich, jednak największym ośrodkiem akademickim – i najstarszym w Portugalii, bo erygowanym w 1290 roku – był Uniwersytet w Coimbrze. Nic dziwnego zatem, że fado rozbrzmiewało również w coimbryjskim środowisku. Jak czytamy w literaturze tego okresu, fado przybyło wraz ze studentami ze stolicy. Pierwszym znanym wykonawcą był student, a później lekarz, José Dória (1824-1869), o którego wykonaniach tak pisał jeden z pierwszych portugalskich badaczy muzyki, Joaquim de Vasconcelos:

> „Do dziś nie słyszeliśmy niczego bardziej oryginalnego ani bardziej zaskakującego! […] Popularna piosenka, smutnie monotonna, przemieniała się w płaczącą skargę, nagle osiągała stan gorączkowej ekscytacji, uspokajała się, przez jakiś czas pozostawała wyciszona, trwała omdlałą w opuszczeniu, budziła się z nową siłą, zwalniała i wznosiła się od najdelikatniejszego *pianissimo*, od niesłyszalnego westchnienia po nieokiełznaną furię, rozwijając się w gonitwach i fantastycznych *arpeggiach*, które zmierzały do końcowego westchnienia! […] Tak cudownego fado można by słuchać przez godzinę lub nawet dwie, nie męcząc ani audytorium, ani wykonawcy"[35].

Pieśni z Coimbry różnią się od fado z Lizbony czy Porto: są odmienne w charakterze, stylu, tematyce i muzycznej interpretacji, dopuszczającej wyłącznie męskie wykonanie. Są to pieśni pełne smutku, żalu, przypominają włoskie serenady. Przeważają wśród nich pieśni miłosne, które studenci śpiewali swoim wybrankom. Ważnym atrybutem wykonawców w Coimbrze jest czarna peleryna, która

[34] *Ibid.*

[35] Vasconcelos, *op. cit*., cyt. [za:] *ibid.*, s. 143.

była tradycyjnym ubiorem żakowskim. Jednak w miejscach studenckich spotkań towarzyskich sentymentalna piosenka fado współistniała z innymi formami artystycznymi: tańcami salonowymi, operetką i operą, muzyką fortepianową, przede wszystkim dlatego, że większość studentów pochodziła z elit – zdradzała tym samym zainteresowania kulturą literacką i artystyczną romantyzmu. Wszystko to rzutowało na wyraz fado. Jak pisze Vieira Nery:

> „[…] doświadczenie pewnego rodzaju wyzwolenia od reguł, wolności niemożliwej w kontekście rodzinnego autorytaryzmu, […] wszystko to zanurzone w mistyce kultu wyidealizowanej młodości, która następnie stanie się powodem tęsknoty (*saudade*) wszechobecnej w tematyce przyszłej piosenki coimbryjskiej[36].

Warto zaznaczyć, że od pierwszych dziesięcioleci XIX wieku szczególną cechą charakterystyczną dla fado w Coimbrze stała się tematyka związana ze środowiskiem studenckim. Cecha ta, identyfikująca styl piosenki coimbryjskiej, sprawi, że fado z tego miasta stanie się zjawiskiem w dużym stopniu niezależnym od odmiany lizbońskiej –

> „[…] zacznie stanowić specyficzny, zasługujący na oddzielne studium gatunek miejskiej piosenki studenckiej z właściwymi sobie cechami muzyczno-poetyckimi”[37].

Badacze wymieniają wielu fadistów znanych w Lizbonie w II połowie XIX wieku[38]. Przeważały wśród nich osoby z marginesu społecznego, m.in. z półświatka przestępczości i prostytucji, a także ze środowiska robotniczego. Nazwiska fadistów i fadistek odzwierciedlały niejednokrotnie ich osobowość, wykonywaną pracę, często przy tym nawiązywały do korzeni afrykańskich[39].

Najbardziej znaną śpiewaczką tego okresu, rozsławiającą gatunek fado, była słynąca z pięknego głosu Maria Sewera (1820-1846). Jej krótkie, ale bogate w burzliwe wydarzenia życie przywoływane jest do dziś w wielu tekstach fado. Źródła niewiele miejsca poświęcają latom, które spędziła wśród biedoty lizbońskiej; niestety, wiele też informacji pochodzi z pośmiertnych ustnych opowieści o wątpliwej wiarygodności. Sewera prawdziwą sławę zawdzięcza swojemu

[36] *Ibid.*, s. 145.

[37] *Ibid.*, s. 152.

[38] Zob. *ibid.*, s. 93.

[39] Fadista był osobą budzącą strach, nawet ze względu na noszone imię, np. Facada – cios nożem, Trinca – ugryzienie, Naifa – nóż sprężynowy; zob. Kydryński, *op. cit.*, s. 233.

w miarę trwałemu związkowi z hrabią de Vimioso[40], który stworzył jej wiele okazji do wokalnych występów przed publicznością wywodzą się z lizbońskich elit społecznych i intelektualnych. Na początku lat czterdziestych XIX wieku hrabia de Vimioso zaprezentował swoim kompanom z bohemy Marię Sewerę śpiewającą fado, którą natychmiast uznano za fenomen, co równocześnie przysporzyło jej prestiżu w środowiskach marginesu społecznego. Relacje świadków jej koncertów przynoszą pochwały nie tylko walorów wokalnych, lecz także opisują śpiewaczkę jako

> „znakomitą improwizatorkę ostrej poezji satyrycznej, wyśmiewającej innych protagonistów fadowego środowiska"[41].

Po przedwczesnej śmierci Sewery mit o niej rozprzestrzenia się. Pieśni o miłości między Sewerą a hrabią Vimioso zyskują sławę, krążą po całym kraju, a sama Sewera pamiętana jest jako celebrytka i charyzmatyczna protoplastka fado, staje się bohaterką twórczości poetycko-muzycznej. Najstarsze strofy *Fado da Severa* na początku XX wieku zarejestrował Alberto Pimentel[42]:

Płaczcie, fadiści, płaczcie,
Bo zmarła fadistka.
Dziś właśnie mija rok
Jak umarła Sewera […]

Hrabia de Vimioso
Otrzymał mocny cios
Gdy mu powiedziano
Że zmarła Sewera.

Zmarła już rok temu,
Królowa fadistek
Wraz z nią Fado utraciło
Swój dawny smak.

[40] Dom Francisco de Paul Portugal e Castro de Vimioso był spadkobiercą jednego z najznamienitszych starych rodów magnackich królestwa Portugalii, jednak po wprowadzeniu monarchii konstytucyjnej zrezygnował z kariery politycznej i wybrał życie cygana; wraz z grupą kompanów nawiedzał środowiska skupione wokół corridy, ludowe festyny i uliczne zabawy, a także spelunki i domy publiczne Lizbony. Zob. Vieira Nery, *op. cit.,* s. 82.

[41] M. Queriol, *Recordações da mocidade*, [w:] *O Popular*, Lizbona 1901, cyt. [za:] *ibid.*, s. 82.

[42] Pimentel, *op. cit*., cyt. [za:] *ibid.*, s. 86-87.

Płaczcie, fadiści, płaczcie,
Bo odeszła Sewera,
Dawny smak Fado,
Wszystko wraz z nią się skończyło.

Mit słynnej pieśniarki fado będzie inspirował wielu poetów i pasjonatów portugalskiego gatunku. Z czasem Sewera urośnie do postaci wręcz legendarnej, która będzie spajać dawny nurt fado z współczesnością.

Warto w tym miejscu odnotować reakcje sztuk pięknych. Wokalno-instrumentalna interpretacja fado stała się na początku XX wieku natchnieniem dla portugalskiego malarza José Malhoa, który jedną ze swoich prac opatrzył tytułem *Fado*.

Ilustracja 1. Jose Malhoa, *Fado*, 1910, olej na płótnie, 150cm×183cm, Museu da Cidade, Lizbona; cyt. [za:] Vieira Nery, *op. cit*., s. 87.

Na obrazie widzimy znanego naówczas fadistę Amâncio w towarzystwie ukochanej Adelaide. Scena, dziejąca się prawdopodobnie w jednej z lizbońskich podrzędnych tawern, zapewne gdzieś pośród ulic portowych dzielnic Lizbony, przywołuje ważny dla Portugalii kontekst kulturowy, jakim są opowieści o różnych

kolejach życia jej mieszkańców – ich nieszczęściach, miłościach, tęsknotach, smutku. Śpiewak na obrazie ma zamyślone, refleksyjne spojrzenie, a trzymana przez niego dwunastostrunowa portugalska gitara wydobywa dźwięki. Po lewej stronie spoczywa tęsknie spoglądająca, zasłuchana i rozmarzona Adelaide. Czerwony kolor jej spódnicy kontrastuje z luźną, białą koszulą. W prawej dłoni ukochanej dopala się papieros, nie widzimy jednak jej twarzy, gdyż Malhoa sportretował ją w ten sposób, by nie było widać szpecącej ją blizny na lewym policzku[43]. Pomimo tematyki zaczerpniętej z nizin społecznych i złego przyjęcia przez portugalskich mecenasów sztuki, obraz został bardzo dobrze odebrany za granicą[44].

Koniec XIX wieku to czas, kiedy fado śpiewane jest w Portugalii już niemal wszędzie. Zaczyna rozbrzmiewać zarówno w biednych, robotniczych dzielnicach, jak i w salonach, pałacach, na scenach teatrów; przedostaje się do miejsc, które z uwagi na obowiązujące dotychczas normy obyczajowe były dla fado zamknięte. To z kolei wymusiło na fadistach akceptację nowych uwarunkowań, wymuszających dostosowanie się do nowych reguł, m.in. przez odpowiedni wygląd artysty, staranny dobór tekstów, unikanie zbyt frywolnych tematów. Fado zaczyna być wykonywane przez aktorów podczas spektakli w lekkich gatunkach muzyczno-teatralnych, co następnie poskutkowało nieoczekiwanym procesem transformacji tego gatunku. Zauważa to Frederico de Freitas, cytując jednego z lizbońskich felietonistów:

> „Fadista, zgodnie z tym jak Lizbona go postrzegała i jakiego szanowała, był jeszcze przed kilkoma laty typem budzącym strach, nawet ze względu na samo imię, jakie zwykł nosić […] Jednak odkąd fidalgowie[45] i dandysi zapragnęli być fadistami, fadiści chcą wyglądać jak dandysi i fidalgowie i nie można już na nich liczyć; zjawiają się w żakietach, poważni niczym wirtuozi, by dać koncert w kasynie czy w cyrku, a najlepsze, co możemy od nich otrzymać, to śpiew o dziejach Salomona i Dawida"[46].

---

[43] Zob. J. Milszewski, *Fado przeznaczenie*, https://anywhere.pl/article,1851,Fado-Przeznaczenie [data dostępu: 08.08.2017]; informacje o obrazie dostępne są również: http://slepamysz.blox.pl/2015/04/Fado.html [data dostępu: 10.08.2017].

[44] Jose Malhoa (1855-1933), studiował w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Lizbonie. W 1915 roku jego obraz *Fado* zdobył Grand Prix na Panama-Pacific Exposition, międzynarodowej wystawie, która odbyła się w San Francisco podczas otwarcia Kanału Panamskiego. Płótno po raz pierwszy zostało wystawione w Lizbonie w 1917 roku. Zob. https://foradarota.tours/o-fado-a-story-of-a-painting [data dostępu: 03.08.2018].

[45] *Fidalgo* (port.) – odpowiednik szlachcica, tradycyjny tytuł szlachty portugalskiej. Tytuł został zniesiony po obaleniu monarchii w 1910 roku. Zob. Vieira Nery, *op. cit*., s. 411.

[46] Cyt. [za:] *ibid.*, s. 137.

Zmiany te zarzutowały na rodzaj publicznych występów fadistów, którzy – znani najpierw tylko w swoich środowiskach – zaczynają zdobywać nowe przestrzenie i ogarniać odbiorców z wyższych warstw społecznych. Proces zmian z końca lat sześćdziesiątych XIX wieku wprowadzi fado również w sferę domowego muzykowania.

W drugiej połowie XIX wieku rośnie liczba publikacji literackich i muzycznych związanych z fado, które utrwalają popularność gatunku, zarówno w robotniczych środowiskach Lizbony, jak i wśród elity miasta. W sezonie *corrid* przemarszom byków towarzyszą zabawy, podczas których fado odgrywa widoczną rolę. W wyniku różnych zmian politycznych w I połowie XX wieku na gruncie fado pojawiają się również tzw. pieśni zaangażowane, manifestujące z jednej strony postawy socjalistyczne, z drugiej – poglądy społeczne zgodne z wolą władzy. Obok tego ujawnia się i tematyka religijna. W dziedzinie wiary fado wyraża zakorzenioną ludową religijność, której „żadne polityczne *credo*, nieważne jak bardzo uwodzicielskie w swej socjoekonomicznej warstwie, nie miało siły zniszczyć”[47].

Faza krytyki fado w historii tego gatunku uwidoczniła się już pod koniec XIX wieku. Za najczęściej piętnowaną cechę uznawano nierozerwalny związek fado z marginesem społecznym, niemoralnością. Prócz tego krytycy wskazywali na konieczność odrzucenia tradycji lirycznej, uznawanej prze nich za wrogą właściwej postawie obywatelskiej, niezbędnej do wzniesienia chwały Portugalii na nowo. Krytyka nie omijała również samej muzyki. Autorzy reprezentujący romantyczny prąd „folkloryzmu” fado – uznający ten gatunek za młody, typowo miejski i „skalany” przez zagraniczne wpływy – chcieli, ażeby ustąpił on tradycyjnym pieśniom i tańcom, związanym ze średniowiecznymi wartościami, m.in. uprawianiem rolnictwa, rybołówstwa, hodowlą bydła, przekazywanymi przez wieki jako spadek tożsamości narodowej[48]. Ponadto, zdaniem krytyków, fado nie odzwierciedla cnót męstwa:

> „[…] to pieśń dekadencji, to pieśń haremu, zmysłowa, bezwolna, fatalistyczna i płaczliwa, jej dziadkiem był «łzawy, słodki *lundum*» pełen sentymentalnej lubieżności”[49].

[47] *Ibid.*, s. 177.

[48] Należy też wziąć pod uwagę przenikanie do Portugalii typowej dla końca wieku chóralistyki, która – podobnie jak we Francji czy w Niemczech – promowała powszechną praktykę śpiewu chóralnego, najlepiej opartego na lokalnych melodiach z wiejskich tradycji, co miało mobilizować młodzież w kierunku patriotycznych ideałów. Z tej perspektywy fado było postrzegane jako wróg, którego należy zwalczać. Zob. *ibid.*, s. 185-210.

[49] Cyt. [za:] *ibid.*, s. 189.

Argumenty te będą powracać w niedalekiej przyszłości, szczególnie na początku lat trzydziestych XX wieku, a nawet i znacznie później, bo jeszcze w latach sześćdziesiątych, kiedy to Amalia Rodrigues będzie wykorzystywać w swoich piosenkach teksty renesansowego poety Luísa de Camõesa, największego z wielkich w literaturze portugalskiej.

Zwolennicy fado natomiast mocno podkreślali, że jest ono obecne w całej gamie grup społecznych w Portugalii i towarzyszy różnym sytuacjom w ich życiu:

> „Pieśń narodowa niekoniecznie jest związana z domem publicznym. Jeśli fado-pieśń tam się zrodziło – co nie zostało jeszcze udowodnione i być może jedynie znamienity luminarz portugalskiej literatury, profesor Teófilo Braga, mógłby nam to wyjaśnić – nie przeszkadzało to jednak metamorfozie tej pieśni, jaka nastąpiła już dawno w ożywczym świetle postępu i jej przeobrażeniu w medium upowszechniania wspaniałych ideałów! Jakie to ma znaczenie, że sutener czy prostytutka fałszują, wykonując Fado? Czegóż to dowodzi? Jedynie tego, że ta piękna pieśń mieszka w duszy ludu i właśnie dlatego, że jest śpiewana przez ludzi zajmujących od najniższych po najwyższe szczeble hierarchii społecznej, ma swoje miejsce na forum pieśni narodowej. […]
>
> Dzisiaj skromny niepiśmienny trubadur prosi mnie o piosenkę, którą zaśpiewa na uroczystości wspierającej wdowę z licznym potomstwem; w tym przypadku muzyka jest właściwym Fado – zagranym w molowym tonie, z odpowiednim tekstem – które stanowi mieszaninę buntu i goryczy z powodu społecznych nierówności. Jutro ktoś inny zechce wyśpiewać słodycze małżeńskiego stanu i złożyć najlepsze życzenia państwu młodym […] Tu piosenka jest połączeniem miłości i radości, można ją wyśpiewać w ślicznym fado-marszu, skocznym i żwawym, w którym wesołe tony wiersza harmonizują z radosną wibracją gitary portugalskiej! […] Nieco później przychodzi skromny syn ludu wydziedziczony nawet z własnej koszuli […] i ten chce pieśni energicznych, udramatyzowanych, w których znajdzie odbicie cała różnorodność jego opinii na temat wszystkiego, co niesprawiedliwe i budzące gniew […] To są piosenki społecznie zaangażowane, napisane w metrum *redondilhi*[50] albo aleksandrynem[51] – bo […] odmian fado jest tyle, ile tematów. […].
>
> W Fado o wszystkim się śpiewa i wszystko się mówi! Jego esencja zawiera Duszę, Uczucie, Energię, Serce!”[52].

[50] *Redondilha* (port.) – wers pięciozgłoskowy lub siedmiozgłoskowy. Zob. *ibid.*, s. 213.

[51] Aleksandryn – wers dwunastozgłoskowy, z punktem podziału po szóstej sylabie, zwany wierszem bohaterskim. Zob. *ibid.*, s. 213.

[52] Sousa, *op. cit*., cyt. [za:] *ibid.*, s. 194.

Począwszy od 1910 roku zaczęły się ukazywać czasopisma poświęcone fado. Periodyki te zawierały aktualności i wiele interesujących informacji, np. biografie śpiewaków, wirtuozów gitary, kompozytorów, poetów.

Wybuch I wojny światowej w 1914 roku zmienił sytuację w kraju i nastroje społeczne. Na przełomie dwóch pierwszych dekad XX wieku miały miejsce objawienia Matki Bożej w Fatimie (1917), co również znalazło odzwierciedlenie w tekstach fado. Obrazuje to odrodzenie ludowej religijności, a w zbiorze pieśni fado opublikowanym w 1922 roku obok politycznych, rewolucyjnych, wojennych tekstów znalazł się tekst modlitewny:

Moja wiara jest właśnie taka
Z miłości, która mną włada
Więc ślę do Dziewicy Maryi
Bardzo gorliwe modły
A za ciebie, mój kochany,
Modlę się dzień i noc[53].

Prawdziwa porażka, jakiej doznały portugalskie siły zbrojne, znajdzie przez wiele następnych lat odzwierciedlenie w śpiewanych pieśniach fado, opisujących m.in. gorzkie i bolesne wspomnienia z frontów:

Jeśli chcecie się dowiedzieć, czym jest wojna
Wielcy Mężowie Stanu:
Przyjdźcie spędzić zimę
W okopach wraz z żołnierzami […][54].

Cenzura państwowa zabraniała publikacji o charakterze politycznym i antywojennym, co całkowicie wyeliminowało tematykę cierpień wojennych. Miało to miejsce zarówno w czasie obu wojen światowych, jak i w okresach walk o terytoria kolonialne.

Teksty wielu starszych pieśni – napisane w XIX-wiecznym żargonie lizbońskim – dotykały przede wszystkim życia najniższej warstwy społecznej. Z tego właśnie powodu obecne są w nich słowa mówiące o zbrodni, biedzie, chorobie, sprzedajnej miłości, codziennych nieszczęściach.

W latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku zaczęto odchodzić od dawnych wzorców wywodzących się z przedmieść, tawern i domów publicznych.

[53] *Os Mais Lindos Fados*, Lizbona, b. r. w., cyt. [za:] *ibid.*, s. 209.
[54] Cyt. [za:] *ibid.*, s. 215.

Język poetycki doznawał przeobrażeń[55], a sam gatunek rozszerzył swoje możliwości prezentacyjne. Sesje fado wkroczyły do kawiarń i piwiarni jako atrakcja dla gości. W latach tych pojawiają się sieci „domów fado", które będą dominować do czasów powojennych, a wiele lizbońskich salonów tańca udostępnia fadistom swoje sale. W czasach świetności kina niemego – a także w okresie przejściowym między kinem niemym a dźwiękowym (początek lat trzydziestych) – na okoliczność odbywających się seansów zapraszani byli wybitni fadiści. Ich występy miały charakter autonomicznego przedstawienia albo dodatkowej atrakcji podczas przerw w pokazach filmowych. Najważniejszą jednak przestrzenią okazały się sceny teatrów, w których wystawiano komedie muzyczne, operetki czy rewie, i to w nich fado ujawniało swoją siłę:

To w światłach rampy
Gitara portugalska
Jest wspanialsza
Ma w sobie więcej magii;
Jest fado
Łkające
Najsłodszą melodię[56].

Rewie przybrały w latach trzydziestych XX wieku postawę obrońcy narodowego charakteru fado, przeciwstawiając się fali nowo asymilowanych gatunków, takich jak jazz czy też tańce w rodzaju fokstrota i charlestona. Profesjonalni fadiści brali udział w operetkach i rewiach. W tym czasie w kraju szczegółowo określono zasady działania instytucji organizujących wydarzenia rozrywkowe, a na artystów nałożono obowiązek posiadania zawodowych licencji. Bez właściwych dokumentów fadista nie mógł świadczyć żadnych artystycznych usług i pobierać wynagrodzenia. Tego typu państwowe dekrety wpłynęły na proces profesjonalizowania się środowiska fado, co było już widoczne w fazie oddzielania się praktyki amatorskiej od krystalizującej się praktyki zawodowej. Wprowadzona w 1926 roku cenzura miała duży wpływ na ewolucję fadowej liryki, a statut zawodowstwa pieśniarzy spowodował, że twórcze, autorskie i niepowtarzalne wykonania stawały się wspomnieniem przeszłości. Z chwilą, kiedy fado awansowało

[55] Zmieniły się wówczas formuły wersów z siedmiozgłoskowych na trzy czterowiersze, a jedną z pierwszych nowości stało się podwajanie rymowanych wersów; takie fado nazwano *duplicato*. Rozszerzenie zasady o kolejny siedmiozgłoskowy wers zainicjowało nową poetycką kategorię fado, tzw. *versiculo*. Inne modele nosiły nazwy *badalhau* (złożone z 66 wersów) oraz *triplicado* (pojedyncze strofy sześciowersowe). Tego rodzaju rozszerzenia pociągały za sobą rozmaite modyfikacje kombinacji rymów, co stwarzało nowe wyzwania dla poetów. Zob. *ibid*., s. 194.

[56] Cyt. [za:] *ibid*., s. 245.

do rozrywki wyższych i średnich klas, „zamieszkało" w nowo powstających domach fado, w których na trwałe odrzucono wszelkie więzi z głosem marginesu społecznego, uzyskało status zjawiska, które odzwierciedla ludową kulturę Lizbony i portugalską tradycję, w konsekwencji – zasługuje na promocję.

W latach tych nastąpiła stabilizacja gatunku i repertuaru. Bazą struktury poetyckiej stały się tetrastychy lub sestety, w warstwie muzycznej natomiast harmoniczną dominację toniki i dominanty dopełniała subdominanta, pojawiająca się szczególnie przed kadencjami fraz melodycznych. Można w tym dostrzec nawrót do najstarszych wzorów. Autorami fado byli mistrzowie gitary portugalskiej, słynni śpiewacy, gitarzyści klasyczni, choć bywało, że nie zawsze autorstwo odczytywano jednoznacznie (za autora uznawano tego, kto pierwszy zarejestrował melodię fonograficznie, ale zdarzało się, że owa melodia już wcześniej funkcjonowała w przekazie ustnym). W repertuarze z I połowy XX wieku dominuje struktura poetycka tetrastychów oparta na formie ABB^1 lub AA^1BB^1, wyjątkowo pojawiają się układy ABC, a z wcześniejszych eksperymentalnych form przetrwał jedynie *versiculo* (fado regularne). Ponieważ melodie od 1927 roku podlegały rejestrowi i należało uzyskać zezwolenie na ich wykonywanie od właściwych władz, dziś wiadomo, że ich liczba – szczególnie gdy chodzi o najczęściej wykonywane śpiewy – wynosiła około stu. Fadista często – na życzenie publiczności – wykonywał niemal każdą ze znanych mu melodii; mówiło się także, że „stylizuje" on melodię, gdy w sposób bardziej lub mniej wyraźny modyfikuje jej zarys, nie powtarzając tej samej frazy w kolejnych strofach bez poddania jej melodycznej wariantowości. Poza prostym modyfikowaniem linii melodycznej śpiewak wprowadzał w pewnych miejscach – szczególnie we fragmentach najbardziej pod względem treści emocjonalnych, zazwyczaj pod koniec strofy – specyficzną, „zawieszoną" kulminację frazy, która polegała na tym, że gitary przerywają akompaniament kulminacyjny muzycznej frazy, a śpiewak wykonuje swobodne ornamenty wokół „zawieszonej" nuty[57]. Trzeba tu dodać, że wykonawcy fado przysługuje wiele dalszych czynności interpretacyjnych: zmienianie rytmiki melodii, „zawieszanie" melodii, zatrzymywanie się dłużej na kluczowych wyrażeniach. Przez to budują oni własną wersję wybranej melodii.

Znaczący dla historii Portugalii był rok 1974, kiedy wojskowy zamach stanu doprowadził do obalenia dyktatury i przywrócenia swobód obywatelskich. Był to zarazem czas ponownego odkrycia fado; dotychczas kojarzone z reżimem Salazara[58], a przez to zapomniane – zyskało nowe brzmienie. Artyści powrócili do ga-

[57] Należy podkreślić, że ta ostatnia praktyka zyskała na znaczeniu dopiero od czasów Amalii Rodrigues i Marii Teresy de Noronha. Wcześniej, do końca lat trzydziestych, nie należała do powszechnie stosowanych środków. Zob. *ibid.*, s. 319.

[58] António de Oliveira Salazar (1889-1970) – portugalski polityk, profesor ekonomii, w latach 1932-1968 pełnił funkcję premiera, twórca tzw. Nowego Państwa, w którym sprawował władzę

tunku, zaczęli odważniej stosować nowe, współczesne aranżacje, inne także instrumentarium. Na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych nastąpiło odrodzenie fado w różnych środowiskach, zarówno ludowych, jak i w kręgach kultury wysokiej. Fado zajęło ważne miejsce w kulturze portugalskiej, było też gotowe na zmiany. Chociaż przepowiadano mu małe zainteresowanie, to właśnie w tych latach „zaczerpnęło nowego, życiodajnego oddechu”[59].

Zawirowania polityczne początku lat osiemdziesiątych i kosztowny proces dekolonizacji kraju oraz poważny kryzys finansowy wymusiły nowy kształt kultury. Popularnością cieszy się wówczas zagraniczna muzyka rozrywkowa utrwalana na płytach CD i kasetach wideo, a twórczość popowo-rockowa osiąga nieznany dotychczas poziom konsumpcji. Do głosu wszakże dochodzi również tendencja ukierunkowana na odzyskiwanie portugalskich tradycji muzycznych – twórcy piosenki zaczynają zwracać się ponownie ku fado.

System produkcji nagrań muzycznych w tym okresie nie od razu zareagował na wzrastające zainteresowanie zespołami działającymi w domach fado. Korzyści finansowe przynosiła stale wzrastająca dystrybucja zagranicznych płyt, fado zaś nagrywane było w małych wydawnictwach fonograficznych o niewielkich możliwościach dystrybucyjnych. Zauważalny jest rozdźwięk pomiędzy gronem fadistów regularnie nagrywających swe albumy, obecnych w programach radiowych i telewizyjnych, a muzykami występującymi na żywo i niemającymi wsparcia finansowego. Na szczycie tej hierarchii sytuują się Amalia Rodrigues i Carlos do Carmo – ambasadorzy kultury portugalskiej na całym świecie, z bogatą i regularnie wydawaną dyskografią. Pojawiające się w latach dziewięćdziesiątych płyty z muzyką fado świadczą o procesie odradzania się klasycznej fadowej tradycji, jednocześnie bez ograniczania wolności w zakresie instrumentarium, aranżacji i warstwy poetyckiej. Warto zarazem wspomnieć, że niektórzy wykonawcy bardzo dbają o wierne zachowanie tradycyjnego akompaniamentu dwóch gitar – portugalskiej i klasycznej; należy do nich João Braga (ur. 1945), znany portugalski piosenkarz fado.

Na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych nastąpił dalszy wzrost zainteresowania gatunkiem; dostrzeżono jego kulturotwórczą rolę. Zaczęto wydawać antologie historycznych osobowości fado i wykonywanych przez nich utworów, powstałych od XIX wieku do czasów współczesnych. Główną „instytucją” poczuwającą się do przechowania i ochrony tradycji, istniejącą od lat trzydziestych ubiegłego wieku, która dba o regularny kontakt z publicznością, pozostały domy fado. To one, choć odsunięte od środowiska medialnego, legitymizują

dyktatorską typu faszystowskiego. Ostatecznie system załamał się w 1974 roku podczas rewolucji „goździków”, która zapoczątkowała rządy demokratyczne.

[59] Vieira Nery, *op. cit*., s. 365.

nowych wykonawców. W 2004 roku miało wreszcie miejsce ważne wydarzenie: prezydent Lizbony Jorge Fernando de Sampaio zgłosił fado do listy kulturowego dziedzictwa ludzkości UNESCO.

Nie sposób wymienić wszystkich osobowości związanych z muzyką fado – oryginalnych i charyzmatycznych, zarówno nagrywających dla znamienitych wytwórni, jak i cieszących się uznaniem w lokalnych kręgach. Pominąć jednak nie można – poza wspomnianą Amalią Rodrigues – śpiewających solistek, takich jak: Mariza, Misia, Cristina Branco, Ana Moura. Wśród mężczyzn najbardziej cenieni i znani są Carlos do Carmo i Camané. Do stylu fado nawiązuje też zespół Madredeus, znany ze ścieżki dźwiękowej do filmu *Lisbon story*[60]. Fado utrwalił również w jednym ze swoich filmów Carlos Saura[61]. Wielu fadistów występuje na światowych scenach nie tylko na zaproszenie portugalskich emigrantów, lecz także w salach koncertowych jako element *world music*.

II

Muzeum Fado w Lizbonie eksponuje wiele drukowanych broszur z tekstami fado pochodzącymi z końca XIX wieku. Dużą część tych pieśni przynoszą także współczesne antologie, jakkolwiek – podkreślmy – najstarsze fado żyją dziś dzięki tradycji ustnej. Często jedna i ta sama pieśń występuje pod różnymi tytułami, mają kilka różnych wersji. Tradycyjny schemat tekstów fado to czterowersowa strofa, czyli *mote*, składająca się z czterech decym, z których każda rozwija myśl zawartą w kolejnych wersach *mote* i jest zakończona tym wersem (ta kunsztowna forma wiersza zwana jest *glosa*).

Zuzanna Bułat Silva, po dokonaniu obszernej analizy blisko trzystu pieśni fado, wykonywanych od XIX do XXI wieku, stwierdziła, że fado jest gatunkiem bardzo pojemnym. Nie jest ograniczone formalnie, bo tworzyć je mogą zarówno teksty proste, jak i kunsztowna poezja. Jako że bywa często improwizowane, może przypominać bluesa, a ponieważ snuje opowieści w sposób narracyjny, bywa jednocześnie porównywane do ballady. Główną wszakże cechę gatunku można sprowadzić do wpływania na emocje – zarówno wykonawcy, jak i słuchaczy, a zważywszy na powiązanie z portugalskim słowem *saudade*, które oznacza

[60] *Lisbon story* – film produkcji niemiecko-portugalskiej z 1994 roku w reżyserii Wima Wendersa. Zob. M. Kempna-Pieniążek, *Formuły duchowości w kinie najnowszym*, Katowice 2013, s. 207.

[61] Carlos Saura (ur. 1932) – hiszpański reżyser filmowy, scenarzysta i producent, również pisarz. Jego muzyczny dokument poświęcony portugalskiej tradycji muzyki fado powstał w 2007 roku. Film *Fado* Saury to próba ukazania wielkiej tradycji poprzez muzyczne misterium tańca i śpiewu. Zob. *Encyklopedia Gazety Wyborczej*, t. 16, Warszawa 2005, s. 493.

uczucie głębokiego smutku, nostalgii i tęsknoty za kimś, kto być może zaginął i prawdopodobnie już nigdy nie powróci – także wzbudzanie głębszych refleksji dotyczących nieuchronności praw natury[62].

Próby usystematyzowania poetyckich tematów zakorzenionych w ludowych tradycjach i najczęściej poruszanych w fado w II połowie XIX wieku podjął się pisarz Alberto Pimentel, który – poza wątkami dotyczącymi samego fadisty śpiewającego pieśń – dostrzegł inne kwestie, takie jak: miłość fadisty, praca i cierpienia klas społecznych, aspekty życia ludu Lizbony, uliczne kroniki, wielkie tragedie na ziemi i morzu, które wstrząsnęły opinią publiczną. Matryca tematyczna Pimentela obejmuje także tematykę związaną ze śmiercią znanych osobistości, problematykę konfliktów politycznych i religijnych, dyskutowanych w prasie i parlamencie. Śpiewano również o miastach, ich ulicach, dzielnicach, wsiach Portugalii; tematyka ta służyła jako źródło metafor lub antytez, stając się wyrazem lokalnej dumy, patriotyzmu, głębokiej nostalgii. W zainteresowaniach fadisty leżało także ludowe nazewnictwo (np. dotyczące narzędzi pracy w rzemiośle). Opiewał on również fragmenty Biblii, szczególnie te mówiące o życiu wiecznym, obok tego także różne epizody z historii Portugalii. Ważnym tematem były perypetie związane z corridą, triumfy i tragedie najsłynniejszych torreadorów. Osobną grupą tworzą teksty nacechowane złośliwością, z akcentami obscenicznymi, udziałem gier słownych, podtekstów i kalamburów złożonych ze słów egzotycznie brzmiących[63].

Zuzanna Bułat Silva dzieli tematykę fado lizbońskiego na kilka głównych grup: fado o miłości, zazdrości i pasji; fado o Lizbonie, opiewające zwłaszcza uroki starych dzielnic Alfamy i Mourarii; fado o fado, snujące historie z życia i śmierci znanych fadistów, a także dzieje samego fado; fado historyczne, mówiące o najważniejszych wydarzeniach z historii Portugalii; fado morskie, opowiadające o nadziei i niepokoju odkrywców, o rozbitkach, tragedii rybaka, o łodzi, która nigdy nie powróciła, o awanturniczym pragnieniu poznania świata i o *saudade* emigrantów[64]; fado związane z *touradą* – corridą portugalską; fado o smutkach i radościach każdej profesji[65]. W ogólności Bułat Silva uznaje teksty fado za melodramatyczne, opowiadające o miłości i śmierci. Wyczytać w nich można wiarę w przeznaczenie, najczęściej zaś powtarzające się słowa to tęsknota, miłość

[62] Bułat Silva, *Fado – podejście semantyczne*..., s. 96.

[63] Zob. Vieira Nery, *op. cit.*, s. 86-87, 112.

[64] Zob. Bułat Silva, *Fado – podejście semantyczne*…, s. 98.

[65] *Ibid.*, s. 98.

i nieszczęście – *saudade*, *amor*, *desgraça*[66]. Autorka cytuje poetycki opis tematyki fado za Pinto de Carvalho:

> „Fado – fatum – opowiada o zmiennych kolejach szczęścia, okrutnej doli nieszczęśliwych, o ironii losu, przeszywającym bólu miłości, bolesnych kryzysach samotności i oddalenia, o głębokim szlochu rozpaczy, trapiącym smutki *saudade*, o kaprysach serca, o niewypowiedzianych chwilach, w których dusze kochanków zstępują do ich ust, i, nim wzlecą do nieba, wstrzymują swój lot w najsłodszym pocałunku"[67].

Nastrój pieśni fado odzwierciedla narodową skłonność Portugalczyków do melancholii. Najczęściej nie przejawiają oni żywiołowej radości życia. Są wyciszeni, lubią być smutni[68], a tylko 3,5% mieszkańców jest zadowolonych ze wszystkiego, co ich spotyka[69]. Również język portugalski – co akcentuje Bułat Silva – jest smutny: lepiej wyraża strapienie niż myśli wesołe i zabawne. Stany te i odczucia znajdują swoje odzwierciedlenie w słowie obecnym w większości tekstów fado – *saudade*, oznaczającym tęsknotę. Słowo to uważane jest za wybitnie portugalskie, a owa tęsknota świadczyć miała o wyjątkowości „bycia Portugalczykiem" i tworzyć podstawą zbudowania tożsamości narodowej[70]. Portugalski XIX-wieczny pisarz Alberto Pimentel, charakteryzując swój naród, pisał, że zawsze był on przesiąknięty fatalizmem i biernie poddawał się losowi, w związku z tym treści fado przesiąknięte są tematyką społecznych nieszczęść i tragicznych miłości.

Ważne badania w nurcie językoznawstwa kognitywnego opublikowała w 2009 roku cytowana tu Zuzanna Bułat Silva. Przyjęła ona tezę, iż język jest częścią poznania kultury, zatem badanie związków zachodzących pomiędzy językiem a kulturą – przez wyłowienie określonych słów oraz ich interpretację, odczytanie znaczeń, jakie uzyskują one na gruncie fado – uznała za kluczowy cel badań. Autorka poddała analizie 254 pieśni fado lizbońskiego pochodzące z bardzo różnych okresów historycznych, od początków XIX po XXI wiek, i wyodrębniła charakterystyczne dla gatunku słowa-klucze[71]. Najczęściej występującymi rzeczownikami okazały się: *amor* – miłość; *fado*, *vida* – życie; *dia* – dzień;

---

[66] *Saudade* (port.) – tęsknota, zgodnie z ogólnie panującą opinią wśród Portugalczyków, jest to wyraz nieprzetłumaczalny, określa uczucie braku, utraty kogoś lub czegoś.

[67] Bułat Silva, *Fado – podejście semantyczne*…, s. 97.

[68] Por. I. Kania, *Fado – pieśń portugalskiego losu*, „Tygodnik Powszechny" 28 września 2003, s. 10.

[69] Zob. *Radosny jak Szwed, ponury jak Portugalczyk* [rubryka *Ludzie i wydarzenia. Świat*], „Polityka" 26 lipca 2003, s. 15.

[70] Zob. E. Łukaszyk, *Współczesna proza portugalska*, Kraków 2000, s. 198.

[71] Bułat Silva, *Fado – podejście semantyczne*…, s. 115.

coração – serce; *noite* – noc; *saudade* – tęsknota[72]. To w nich kryje się duch narodu i kultury portugalskiej, tak bardzo nasycony smutkiem, wiarą w przeznaczenie, sentymentalizmem.

Warto dodać, że autorami najstarszych tekstów fado byli często niewykształceni ludzie, toteż wiele wierszy to banalne opowieści, ocierające się o kicz. Obok nich jednak słowa pisali również i poeci[73]; zdarza się też, że teksty tworzą sami śpiewacy, jak Amalia Rodrigues.

Warstwa muzyczna fado ma także swoje czytelne wyróżniki. Większość ludowych portugalskich pieśni to śpiewy sylabiczne, uformowane najczęściej w wersach siedmiosylabowych, obok tego w dziesięcio- i dwunastosylabowych, utrzymane z reguły w tonacjach molowych, rzadziej w tonacjach durowych[74]. Układ zwrotek bywa różnorodny. Najczęściej są one cztero- i sześciowersowe, czasami mają dziesięć wersów. Jak już nadmieniono, frazy melodyczne często zamykane są powtórzonym wersem z czterowersowej *mote* (pojawiającej się na początku pieśni)[75]. Pod względem harmonicznym temat fado opiera się na akordach toniki i dominanty, utrzymany jest zazwyczaj w metrum 2/4 i najczęściej w powolnym tempie. Linia melodyczna bywa wzbogacana melizmatami, które nawiązują do andaluzyjskiego *cante jondo*[76]; bywa również improwizowana, co pociąga za sobą niekiedy zaistnienie dysonansów (np. trytonu). Śpiewowi towarzyszą zwykle dwie gitary: portugalska dwunastostrunowa *guitarra* i tradycyjna *viola*. Fado może być ponadto śpiewane przez kilka osób na sposób dialogowania[77]. Ciekawy komentarz do współczesnego fado zamieszcza Paul Vernon:

> „Współczesne fado zaczyna się pasażem muzycznym […], podczas którego ustala się tempo i melodię. Kiedy wchodzi śpiewak, gitarzysta ła-

[72] Te i inne często występujące słowa autorka zestawiła w trzech grupach, które przyporządkowała trzem głównym kategoriom: miłości, bólowi i przeznaczeniu. W grupie „Miłość" znalazły się: *amor* – miłość, *paixão* – namiętność, *ternura* – czułość; w grupie „Ból": *amargura* – gorycz, *dor* – ból, *mágoa* – żal, *pena* – przykrość, *saudade* – tęsknota, *tristeza* – smutek; w grupie „Przeznaczenie": *destino* – przeznaczenie, *fado*, *dola* i *sorte* – los. Zob. *ibid*., s. 115.

[73] Byli to m.in.: Luís Vaz de Camões (1524-1580), Vasco de Lima Couto (1924-1980), António Sousa Freitas (1921-2004), Frederico de Brito (1894-1977), João Linhares Barbosa (1893-1965), Maria José da Guia (1929-1992), José Carlos Ary dos Santos (1937-1984), José Lopes da Silva (1872-1962) i inni. Zob. Pavão dos Santos, *op. cit.*, s. 201.

[74] Zob. Bułat Silva, *Fado – podejście semantyczne…*, s. 98.

[75] *Mote* – część początkowa pieśni składająca się z kilku wersów, które przedstawiają temat pieśni, bywa że jedna *mote* jest tematem dla kilku pieśni. Zob. *ibid.*

[76] *Cante jondo* (hiszp.) – głęboka piosenka, styl wokalny we flamenco, forma andaluzyjskiej muzyki ludowej. Zob. *ibid.*

[77] Vernon, *op. cit*., cyt. [za:] *ibid.*, s. 99.

> godnie usuwa się w cień, stając się «drugim głosem» […]. Jego muzyka pojawia się w przerwach między zwrotkami jako *contracanto* […]. Czasem wprowadza się drugą gitarę, która akompaniuje gitarze pierwszej, tak jak ta akompaniuje śpiewakowi […]. Ta druga gitara nie gra żadnych solówek, dostarcza tylko stałego wzorca rytmicznego […], na którym opiera się pierwsza gitara i śpiewak"[78].

Ze względu na kształt i wyraz linii melodycznej fado możemy podzielić na trzy główne rozdaje: *fado Menor* (wolne, płaczliwe, bez charakterystycznego rytmu), *fado Corrido* (szybsze, często utrzymane w tonacji durowej, lżejsza, weselsza tematyka) oraz *fado Mouraria* (dość szybkie, charakteryzuje je skomplikowany akompaniament gitarowy)[79]. Bułat Silva wspomina jeszcze o innych rodzajach: fado-marsz, fado-serenada, fado-ballada i fado-nokturn.

Okresy muzyczne, wyodrębniające strofy fado, proste pod względem harmonicznym, Vieira Nery przedstawia na kilku modelach. Są to cztery rodzaje strof (tetrastychów) złożonych z określonej liczby powtórzeń, proporcji taktowych, okresów muzycznych i wersów: każdy wers śpiewany jest przez dwa takty melodii, każdy tetrastych zaś (jeśli nie ma w nim powtórzonych wersów) odpowiada ośmiotaktowemu zdaniu muzycznemu. Zależności te Vieira Nery przedstawia w sposób następujący:

> „Wewnątrz takiego okresu pierwszy człon złożony z czterech taktów (A) nawet gdyby kończył się na tonice, spełnia ważną funkcję inicjowania linii melodycznej, podczas gdy drugi (B) przyjmuje funkcję konkludującej odpowiedzi wobec członu poprzedzającego. Fado może ograniczyć się, choć tylko w wyjątkowych przypadkach, do jednego okresu powtarzanego w kolejnych wariacjach melodycznych, jednak jest wiele takich fados, które zawierają dwa lub trzy zazębiające się okresy, a każdy z nich odpowiedni, by przyjąć wers o niezmiennie siedmiosylabowej metryce; te dłuższe przykłady mogą zawierać w każdej muzycznej strofie wiele różnych, kolejno następujących po sobie tetrastychów"[80].

Vieira Nery wyróżnia cztery rodzaje muzycznego ujęcia tetrastychów, w zależności od liczby powtórzeń oraz ich usytuowania. Są to: tetrastych bez wewnętrznych powtórzeń (AB), tetrastych z powtórzeniem ostatniego dystychu (ABB^1), tetrastych z powtórzeniem pierwszego dystychu (AA^1B) oraz tetrastych z powtórzeniem obu dystychów (AA^1BB^1).

---

[78] *Ibid.*

[79] Por. *ibid.*

[80] Vieira Nery, *op. cit.*, s. 98.

Cechą dominującą, obecną niemal we wszystkich fados zamieszczanych w śpiewnikach portugalskich XIX wieku, są systematycznie pojawiające się synkopowane konstrukcje rytmiczne. Taki sam układ występuje często także w rytmice akompaniamentu. Jeśli chodzi natomiast o tempa, najczęściej przyjmowano *andante* i *andantino*. Były to zatem utwory o dość wolnej pulsacji, zestrojonej ze smutnym wyrazem większości tekstów i dającej śpiewającemu możliwość poetyckiej improwizacji, tak by utrzymać dyscyplinę rytmiczną – reminiscencję tanecznej genezy gatunku[81].

W tym miejscu trzeba zatrzymać się przy instrumencie nierozerwalnie związanym z fado – gitarze portugalskiej. Jak już wcześniej nadmieniono, publikowanym i wykonywanym w XVIII wieku *lundum* i *modinhom* towarzyszyły instrumenty klawiszowe lub strunowe szarpane; niektóre zbiory nut przewidywały partie dla obu grup. Spośród instrumentów klawiszowych wybór padał najczęściej na klawesyn, pod koniec XVIII stulecia popularne stało się pianoforte. Instrumenty te stanowiły wyposażenie większości domów, w których dbano o kulturowe wiano każdej panny[82]. Jeśli zaś chodzi o grupę instrumentów strunowych szarpanych, wykorzystywano gitarę klasyczną, określaną ówcześnie jako *viola*, oraz gitarę portugalską – *guitarra.*

Viola ma pudło rezonansowe w kształcie ósemki i była znana w całej Europie. W Portugalii do przełomu XVIII/XIX wieku wykorzystywano gitarę renesansową, która miała pięć podwójnych przebiegów (dziesięć strun), przy czym dwie najwyższe mogły być potrójne. W tym czasie popularna stała się tzw. gitara francuska (*viola francesa*), mająca pięć pojedynczych strun. To z niej powstaną w niedalekiej przyszłości gitara koncertowa (*viola de concerto*), znana jako *guitarra hispanica* (lub g*uitarra classica*) oraz *viola de fado* – gitara fadowa. Oba te instrumenty będą wykorzystywane zarówno w muzyce artystycznej, jak i popularnej.

Daniel Gouveia wskazuje na kilka różnic pomiędzy portugalską *viola da fado* a gitarą klasyczną:

> „Gitara do fado (*viola/viola do fado)* ma struny stalowe, a gitara klasyczna nylonowe. Barwa każdej z nich jest odmienna. Dawniej jedynie to odróżniało od siebie oba instrumenty, jednak obecnie produkuje się typowo portugalskie gitary do fado – poza stalowymi strunami mają również boki i spód wykonane z ciemnego drewna, a wierzchnią płytę rezonansową z jasnego, z białą żyłką wokół całej linii brzegów, aby instrument estetycznie współgrał z gitarą portugalską. Gitara do fado nie może mieć wcięć, jakie niektóre gita-

[81] Zob. *ibid.*, s. 103.
[82] Zob. *ibid.*, s. 124.

> ry posiadają (np. gitary folkowe i niektóre hiszpańskie), ułatwiających lewej ręce sięganie do najwyższych dźwięków. Gitary do fado są obowiązkowo symetryczne. Forma pudła rezonansowego jest poddana pewnym estetycznym rygorom (które nie wszystkie gitary hiszpańskie spełniają) – musi mieć wyraźnie wciętą «kibić», czyli wyraźną formę «8»"[83].

Drugi chordofon – *guitarra inglesa* (gitara angielska) – pojawił się na salonach XVIII-wiecznej Portugalii dzięki kolonistom angielskim osiadłym w Lizbonie i Porto. Instrument ten ma pudło rezonansowe w kształcie gruszki o spłaszczonym spodzie i z krótkim ramieniem, które podzielone jest chromatycznie na dwanaście (nawet do siedemnastu) metalowych progów. Zaopatrzony został w pięć par metalowych strun (nieco później sześć), strojonych za pomocą drewnianych łopatek lub blaszanego stroika działającego na zasadzie systemów kołków z gwintem lub płytki w kształcie wachlarza. W latach dwudziestych i trzydziestych XIX wieku piosenki i tańce należące do portugalskiej tradycji ustąpiły miejsca gatunkom salonowym, a tradycyjne upodobanie do gitary portugalskiej ustąpiło miejsca fortepianowi. Gitara portugalska połączy się z fado dopiero w latach czterdziestych XIX wieku, stając się tu nieodzownym instrumentem[84]. Pod koniec stulecia zaczęto publikować traktaty nauki gry na gitarze portugalskiej[85]. Mnogość różnorodnych wydań i ich reedycji zmieniła status gitary i fado, jeszcze nie tak dawno zarezerwowanych dla tawern, mrocznych ulic, zadymionych knajp. Gitara portugalska zyskała uprzywilejowaną pozycję – zaczęła rozbrzmiewać w salonach elit społecznych, a potem w domach fado i salach koncertowych.

Nierozerwalną częścią fado jest wreszcie wykonawstwo wokalne. Lata po II wojnie światowej to czas, kiedy praktyka wykonawcza fado funkcjonowała jeszcze w formie ustalonej na początku XX wieku. Popularnością i coraz większą publicznością cieszą się domy fado, w których pojawia się większa liczba młodych śpiewaków, dbających o stabilność swoich karier zawodowych. Lokale te zatrudniały zazwyczaj – poza główną gwiazdą – zespół fadistów i gitarzystów, co świadczyło o profesjonalizacji rynku i czego nie było w Lizbonie wcześniej. Wielu fadistów z tego okresu cieszyło się dużym uznaniem. Sławę zyskiwali również

[83] Cytat pochodzi z prywatnej korespondencji Daniela Gouvei z Grażyną Jadwiszczak z dnia 5 maja 2013 roku, cyt. [za:] *ibid.*, s. 412.

[84] Zob. *ibid.*, s. 124-127.

[85] Były to m.in.: anonimowy traktat wydany w 1875 roku pod tytułem *Metoda nauki gry na gitarze portugalskiej bez pomocy nauczyciela w darze dla eleganckiej stołecznej młodzieży od miłośnika gitary* (drukarnia Cristóvão Augusto Rodrigues, Lizbona); J. M. dos Anjos, *Nowa metoda nauki gry na gitarze portugalskiej ucząca w sposób bardzo prosty i jasny, jak grać na tym instrumencie z muzyką lub bez*, Lizbona 1877; J. Ferro, *Metoda gry na gitarze portugalskiej"*, Porto 1895. Zob. *ibid*., s. 124.

instrumentaliści, których działalność wpłynęła na ewolucję fadowego akompaniamentu, a także solowego repertuaru na gitarę portugalską i gitarę klasyczną. Lata te pozostawiły wiele utrwalonych pieśni i utworów instrumentalnych na płytach, wprowadziły je do rozgłośni radiowych. Rozpoczęła się również ekspansja fado w środowiskach diaspor portugalskich w Europie, Stanach Zjednoczonych i Ameryce Łacińskiej.

Pośród wykonawców wyróżniały się dwie postacie: Maria Teresa de Noronha[86] i Amalia Rodrigues[87]. Pierwsza z nich od 1938 do 1961 roku prowadziła nadawane co dwa tygodnie audycje muzyczne poświęcone fado. Z uwagi na arystokratyczne pochodzenie artystka nie uczestniczyła w zawodowym nurcie, śpiewała okazjonalnie. Wybierała repertuar „czystych fados" z przełomu XIX/XX wieku, odrzucając fado-piosenkę, mimo sławy uzyskanej ze świetnych interpretacji piosenki coimbryjskiej. W swoich wykonaniach nawiązywała do delikatnego liryzmu, jej poetycki świat oscylował wokół tematów związanych z przeznaczeniem, miłosnym niespełnieniem, zdradą, rozstaniem, tęsknotą, przy tym bez zaangażowania polityczno-ideologicznego. Sztuka wykonawcza Marii Teresy de Naronha stanowiła

> „[…] wielką, żywą syntezę całej tradycji repertuaru i praktyki wykonawczej fado, które odnalazły w artystce swą ostatnią, ekskluzywną ekspresję"[88].

Amalia Rodrigues z kolei nadała gatunkowi nowy wymiar interpretatorski i brzmieniowy. W dzieciństwie śpiewała piosenki zasłyszane od matki, po której odziedziczyła umiejętność ornamentowania melodii. Jej pierwsze występy miały miejsce w 1939 roku, po których okrzyknięta została wielkim objawieniem fado. Kariera Rodrigues rozpoczęła się w Madrycie w roku 1943. Potem artystka koncertowała także w Rio de Janeiro, gdzie zaczęła nagrywać swoje pierwsze płyty. W Lizbonie występowała na scenach teatrów (grała m.in. w sztuce *A Severa* J. Dantasa) i w filmach. W 1947 roku otrzymała nagrodę dla najlepszej aktorki roku.

---

[86] Maria Teresa de Noronha (1918-1993) – portugalska arystokratka, pieśniarka fado. Zaczęła je śpiewać w kręgu swojej rodziny i przyjaciół, ale wkrótce rozeszła się sława jej oryginalnego głosu i talentu. Jej ekspresyjny, unikalny głos znakomicie synchronizował z instrumentalnym akompaniamentem. Zob. *ibid.*, s. 319.

[87] Amalia Rodrigues (1920-1999) – uważana jest za najwybitniejszą śpiewaczkę fado. Jej biografię ukazuje portugalski muzyczny film z 2008 roku w reżyserii Carlosa Coelho da Silva: *Amalia. Królowa Fado.* Zob. https://www.filmweb.pl/film/Amalia.+Królowa+fado-2008-493712 [data dostępu: 03.08.2018].

[88] Cyt. [za:] Vieira Nery, *op. cit*., s. 320.

Ilustracja 2. Gitara portugalska,
cyt. [za:] www.pinterest.co.uk/yvanroyen/fado [data dostępu: 02.01.2018].

W Portugalii czasu reżimu Salazara Amalia Rodrigues zyskała wyjątkową pozycję. Była obdarzana przywilejami, a jej międzynarodowy sukces stał się wygodnym narzędziem polityki wewnętrznej kraju. W późniejszym okresie, pomimo oskarżeń o polityczne powiązania z reżimem, nadal rozwijała swoją karierę, a fado traktowała jako muzykę narodową. Zmarła w 1999 roku, została pochowana na cmentarzu Prazeres w Lizbonie, jej prochy przeniesiono do Narodowego Panteonu w Lizbonie. Po śmierci artystki w Portugalii ogłoszono trzydniową żałobę narodową. W jej pogrzebie uczestniczyło ponad sto tysięcy osób. To właśnie dzięki Amalii Rodrigues fado zyskało popularność poza granicami Portugalii, czego świadoma była także sama śpiewaczka:

Na początku kariery śpiewane przez nią fado było tradycyjne, choć prezentowała je w sposób własny, typowy tylko dla siebie – często stosowała improwizowane figury melizmatyczne, zawieszała dźwięki melodii. Z tego powodu bywała niekiedy oskarżana o interpretacyjny hispanizm. Dla publiczności była jednak niekwestionowaną indywidualnością. Jej pozycję w środowisku muzycznym umacniały zagraniczne koncerty, m.in. w większości krajów europejskich, Stanach Zjednoczonych, Brazylii, Meksyku, Japonii, Afryce, na Bliskim Wschodzie[89].

> „Widzę to szczególnie za granicą. […] gdybym nie zaistniała, gdybym nie śpiewała konsekwentnie fado tęsknoty, tego fado, które jest prawdziwym fado, to fado by już nie istniało”[90].

Fado stało się zatem symbolem Portugalii, czytelnym, rozpoznawalnym, wspomaganym przez popularne programy radiowe. Lata te zyskały miano „złotego okresu fado”, na co miała też wpływ polityczna sytuacja w kraju, fado kreowano bowiem na symbol tożsamości narodowej, wykorzystywano go też w celach propagandowych[91].

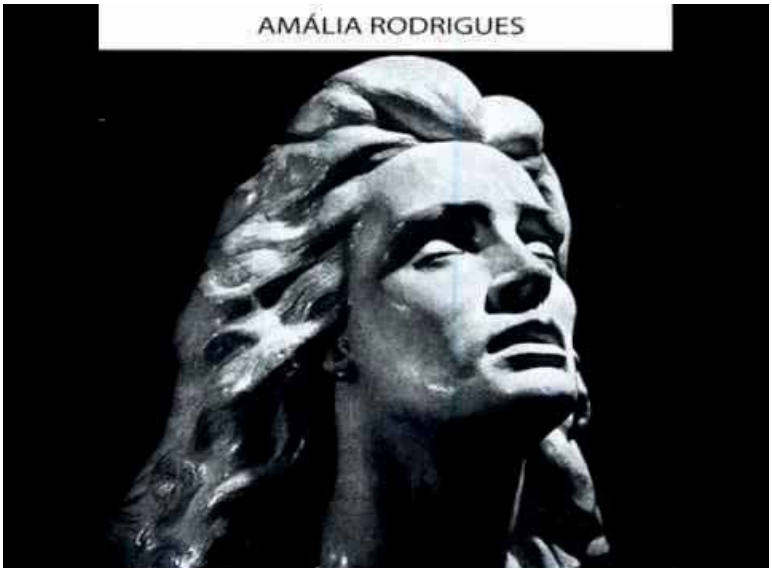
W latach pięćdziesiątych Amalia Rodrigues wielokrotnie śpiewała teksty pisane specjalnie dla niej, wykraczające poza tematykę typową dla fado. Pieśniarka korzystała z poezji popularnych portugalskich poetów, m.in. Luisa de Macedo (pseudonim dyplomaty portugalskiego Chavesa de Oliveiry). Oto jeden z przykładów:

---

[89] Trudno jest sporządzić dokładny bilans zagranicznych podróży Amalii Rodrigues. Najbardziej precyzyjne zestawienie oraz inne szczegółowe dane, takie jak recenzje prasowe, wykaz nagród i odznaczeń, dyskografia, spis autorów piosenek, zestawienie ról w teatrze i filmie, przedstawia Pavão dos Santos, *op. cit*., s. 201-343, 242-264.

[90] Cyt. [za:] *ibid.*, s. 189.

[91] Zob. Bułat Silva, *Fado – podejście semantyczne*…, s. 94.



Ilustracja 3. Popiersie Amalii Rodrigues, 1962, Joauquim Valente, Muzeum Fado, Lizbona;
cyt. [za:] okładka płyty Amalii Rodrigues pod tytułem *Album do Busto*, CD Album, EMI 2002.

Pożegnałem się już z tyloma miejscami, z tyloma ludźmi,
Nigdy nie czułem, by moje serce było aż tak poranione,
Zaniepokojony świadomością mijającego czasu
I tym, że ty zapomnisz nasze fado. […]

Rozstania,
Coraz bardziej ponure, zmęczone,
Jak czarne chmury na błękitnym niebie,
Jak śmiercionośne fale na głębokim morzu,
Na mojej pustyni nie dostrzegam schronienia,
Nie mam, bowiem, na tym świecie miłości.

Ale jeśli wrócę, a myślę, ty mnie już zapomniałaś,
Wymienię na inne rozgoryczone serce,
Postaram się nie budować więcej zamków w powietrzu,
I nigdy nie żyć kolejnego fado[92].

[92] L. de Macedo, *Vagamundo*, cyt. [za:] Vieira Nery, *op. cit*., s. 334.

Metryka wiersza jest nieregularna, z nielicznym użyciem rymów. Dla muzycznego ujęcia znamienne są: naprzemienne występowanie trybów moll (w zwrotce) i dur (w refrenie), harmonia z niespodziewanymi modulacjami, zróżnicowana linia melodyczna, utrzymująca jednocześnie więź z tradycją fado, akcentowane dynamicznie punkty kulminacyjne. W wysokich rejestrach głos Rodriges rozbrzmiewa forte, zakończenia fraz są natomiast ciche i spokojne[93].

Dla Amalii Rodrigues fado było czystą emocją. Jak wyznawała:

> „[…] najważniejsze jest, by czuć fado. Bo fado się nie śpiewa, ono się wydarza. To jest wydarzenie. I to we mnie budzi strach, bo nigdy nie wiem, co się stanie. Fado się czuje, nie rozumie się go, nie objaśnia"[94].

***

Kiedyś fado żyło w tawernach, na ulicy, w miejscach, gdzie gromadziła się biedota Lizbony. Dziś rozbrzmiewa ono w restauracjach, barach, kościołach, salach koncertowych. Kameralnym koncertom u schyłku dnia towarzyszy specjalna oprawa. Po wstępnej zapowiedzi publiczność w skupieniu oczekuje wykonawców. Palące się świece, artyści ubrani wieczorowo, muzycy w czarnych garniturach lub pelerynach, wokalistki otulone czarnym koronkowym szalem, zakładanym na pamiątkę po Sewerze i Rodrigues. Śpiewający – o głosach surowych, nieszkolonych – kierują zamknięte oczy ku górze, splatają ręce. Ich smutne, melancholijne, czasem pełne dramatyzmu opowieści – snute przy wtórze gitar – wydobywają portugalską *saudade*.

Klimat fado najpełniej odczuwa się w Lizbonie nocą. Wielokulturowa, znaczona kolonialną przeszłością, dopełniona imigrancką teraźniejszością, z późnogotycką architekturą *manuelino*, z mozaikami *azulejos*… – zachwyca różnorodnością i bogactwem kultury. Słuchając tam ekspresyjnych śpiewów o miłości, tęsknocie, w sposób niepowtarzalny doświadczamy uroku fado.

Summary

Fado – a characteristic genre of Portugal music which dates back to the mid-19th century – has gained importance and popularity for a several dozen years, not only in Portugal but in many other places in the world as well. Fado songs emanate with an emotional

[93] Por. https://www.youtube.com/watch?v=_-qAc45H7n8 [data dostępu: 09.11.2017].

[94] Cyt. [za:] Pavão dos Santos, *op. cit.*, s. 59.

load and symbolic message especially due to the interpretations of expressive performers (such as Amalia Rodrigues or Mariza). Fado is, at the same time, one of the clearest genres in international circles of the *world music* and at the same time it is an image of the cultural identity of Portugal. It coexists with other genres of performative musical-poetic art, both popular and artistic ones; moreover as the matrix of identity of this country it is widespread among Portugal diaspora. The article presents the history of fado songs and their poetic-musical specificity. The first part of the study concerns historical description of the genre, the second part discusses the poetics of fado song – from the angle of its verbal text, music features, taking into consideration the most famous singers.