

Fadoens historie

af Carmina Carvalheiro¹

FADOen er i sit væsen symbolsk. Der er udbredt enighed om, at fado er et symbol på portugisisk identitet (anerkendt i og uden for Portugal) og det er meget interessant at se, hvordan dette symbol er et resultat af en forhandling, en deling, af en meget rig og kreativ interkulturel udveksling. I modsætning til hvad almindeligvis siges, er fado en genre som udvikler sig med en hastighed og en rigdom, vi ikke ville forvente. Traditionelt betragtes fado som en statisk ting, der mere eller mindre overleveres fra generation til generation og antageligvis ikke ændres. Det vil dog sige: fadoen ville ændres i relation til sangerens og guitaristens personlige udtryk, og hver enkelte komponists inspiration. Det ville være et naturstridigt fænomen i kulturelle processer ikke at udvikle sig. Fado er ikke et objekt - fado er en proces, som i et kronologisk perspektiv udvikler sig over en meget kortere historisk periode, end vi normalt forestiller os. Fadoen er dynamisk i sit indre. Jeg vil starte med at bede jer lytte til en fado, der foruden at være smuk, er iklædt Amalia Rodrigues stemme. Teksten er skrevet af José Régio og repræsenterer det traditionelle og accepterede syn på fado; nemlig den ide, at fadoen blev født af selve fænomenet 'adskilthed' - en følelse af savn, fravær og usikkerhed på, hvad der ligger forude, i brystet på en sømand som forlader Portugal og rejser Gud ved hvorhen.

Det ville have været smukt, havde det været tilfældet. Men i virkeligheden var tiden med de store portugisiske sørejser slut på det tidspunkt da fadoen opstår som en ny genre. Matroserne kendte ikke den portugisiske fado, og sang ikke fado! Men der er en Fado før Fadoen, dvs. Fadoen er ikke faldet ned fra himlen, men er kædet sammen med, og rodfæstet i den portugisiske lyriske tradition, som indeholder tematikker som afrejse og fravær, som har været til stede næsten siden de middelalderlige troubadourer. Konsekvensen deraf er, at da fadoen opstår og slår rødder i Portugal, arver fadoen forskellige musikalske traditioner, som den binder enderne sammen på. Det er dette som derefter giver fadoen sin status som en arving, som ikke selv er skaber af sit værk.

Kulturelle relationer – 16-1700-tallet

Portugisisk kultur er i sit udgangspunkt en blandet kultur, det vil sige, en kultur, som er opstået som resultat af sammenvævninger af den kristne, arabiske og jødiske tradition. Den portugisiske kulturhistorie rummer stor erfaring med udveksling - og har en naturlig tilbøjelighed til at indarbejde nye partnere i denne dialog. I den forstand opfyldte Portugal sin rolle som koloniasator med henblik på at pålægge andre sin kulturelle matrix, men det gik op for Portugal, at den portugisiske kultur også var blevet påvirket af de kulturer, som den var kommet i kontakt med. Dette skete i alle henseender – herunder også den portugisiske kunst, som til overflod påvirkes af det fjernøstlige. Med den enorme vægt, som Brasilien fik i Luso – det brasilianske samfund fra det 18. århundrede, opstår gensidige kulturelle påvirkninger i en grad, som ikke er set tilsvarende andre steder.

Brasilianske påvirkninger blev indarbejdet i selve den oprindelige kulturelle matrix, der senere igen skulle blive bragt tilbage til fastlandet. Man ville forvente, at den koloniale relation "Portugal – Brasilien" ville være pålagt af kolonimagten, uden forhandling. Et typisk eksempel på denne model er den engelske kolonimagt som fastholder sin "afternoon tea" klokken 5, frekventerer sin cricket klub, på eksakt same måde, uanset om de var i Malaysia eller Afrika. Koloniasator og det koloniserede område - som to kulturer, der ikke kan blandes, af frygt for at undergrave selve karakteren af magtrelationen. I den Portugisiske kultur skete præcis det modsatte.

¹ Carmina Carvalheiro er portugisisk musikforsker. Hun er bosat i Danmark siden 2010. Artiklen blev præsenteret som et foredrag i 'Dansk Selskab for Traditionel Musik og Dans' den 21. september 2011.

Portugal 1800-tallet

(Lissabon i 1820)

Vi er på randen af den liberale revolution, på kanten af uafhængighed i Brasilien med den kongelige familie stadig i Rio de Janeiro. Når den liberale revolution bryder ud, er den kongelige familie nødt til at vende hurtigt tilbage til Lissabon.

Derudover er vi i en større historisk overgang: Portugal er endelig på randen af den moderne tid, dvs. enevælden afsluttes, og et andet vigtigt kapitel afsluttes, som er den 1. epoke af engelsk dominans. Vi har en forandringsproces, som i økonomisk henseende betyder den gradvise implementering af en ny kapitalistisk økonomi og starten på den industrielle revolution.

Derfor er der tale om et samfund i forandring, der på toppen havde et gammelt aristokrati, som nu mister privilegier, men som fastholder sin placering i det sociale hierarki. Vi har også et større finansielt og kommercielt bourgeoisie, som på samme tid er splittet mellem om det skal holde sig til den gamle adel – dvs. holde sig til at stige socialt, - eller om det modsat skal underlægge sig de nye sociale regler.

Byer begynder at vokse, hvilket skaber nye økonomiske og sociale realiteter. Der opstår saloner, hvor det at tale fransk og spille klaver er en måde at fastholde en social forskel. Vi har også et stadig større urbant proletariat, som omfatter alt lige fra sømand til industriarbejdere. Derudover har vi en stor provinsiel befolkning der bor lige uden for byen, og samtidig også dem som lever på kanten af det bestående samfund, som besøger bordellerne og værtshusene. Det er dette samfund, i sammenblandingen af den gamle virkelighed i forfald og nye, opstående realiteter, at fadoen opstår som fænomen.

Det er nødvendigt at henlede opmærksomheden på, at der i denne epoke - det 18. Århundrede - findes en overklasse arv (castica). Denne arv, der er den brasilianske tilstedeværelse, er til stede i den kollektive bevidsthed, især med hensyn til musik og dans. Både sangen (populær sang) og den brasilianske dans (Lundum) blev aktuelle i Lissabon i det 18. århundrede. Det er overflødigt at sige, at der her igen er en cirkularitet, idet den brasilianske sang heller ikke faldt ned fra himlen. Den brasilianske sang opstår som en bearbejdning af modeller med oprindelse i Portugal, som senere ændres og behandles i overensstemmelse med kulturelle typiske Brasilianske aktiviteter – især forholdet til de afrikanske komponenter er afgørende her.

Nicolau Tolentino skrev i slutningen af det 18. århundredet:

*"Allerede blandt grønne myrte træer,
blide med accenter på 2. og 1.
stiger på vinger af vind
de brasilianske modinhas"¹²*

Dette eksempel illustrerer i hvor høj en grad den brasilianske reference kommer til udtryk i hverdagens sociale og kulturelle miljø, især i poesien, efter ankomsten af to brasilianske digtere (Caldas Barbosa³ og Gonzaga) til Lissabon, som skulle få en enorm betydning for portugisisk litteratur.

² "Já entre verdes murteiras, em suavíssimos acentos com segundas e primeiras, sobem nas asas do vento, as modinhas brasileiras"

³ Domingos Caldas Barbosa er søn af en portugisisk far og angolansk mor. Han blev født i Brasilien og kommer til Portugal da den kongelige familie vender tilbage.

Dette "eksotiske" element, denne farverige kultur er fascinerende for portugiserne, der ikke kender Brasilien. Der er referencer til en tropisk sensualitet som er fjern, fristende og som ikke respekterer den sociale norm, men alligevel er tilstrækkelig respektfuld til, at den kan accepteres. Disse *modinhas* har en bemærkelsesværdig fristende effekt. William Beckford (engelsk forfatter, der kom til Lissabon i slutningen af det 18. århundrede) siger:

*"Disse modinhas er en original form for musik, som jeg aldrig har hørt mere forførende før, det bedste til at fange engle og inspirere dem til blasfemisk vrangforestillinger."*⁴

Han har flere andre interessante beskrivelser som:

*"Den brasilianske modinhas er som en gift du drikker i troen, at du drikker mælk."*⁵

Dette er en realitet så stærk, at den krydser og påvirkes af den sentimentale sang, som var typisk for denne periode i hele Europa og som også 'krydser' sig kronologisk med den traditionelle sentimentale sang lyrik som er i vigør i Portugal og som har med den napolitanske sang og den spanske *seguidilha* at gøre.

Det forførende element kommer fra rytmen (Lundum); den synkoperede rytme som er typisk for danse af afrikansk oprindelse. Denne afrikanske oprindelse anerkendes af dem selv og af eksterne observatører.

Den store portugisiske forfatter, Camilo Castelo Branco ville senere sige om disse synkoperede rytmer, at:

*"Disse rytmer bringer os ind i ufrivillig rysten af balderne."*⁶

Det er interessant at se, hvordan denne dans overførtes til borgerskabet og endda til de aristokratiske saloner, kun med mindre ændringer af de mest karakteristiske sensuelle aspekter. For eksempel; i stedet for navleberøring mellem de to dansere erstattes den direkte fysiske berøring af en pude eller et tørklæde - men den oprindelige forførende fremgangsmåde bevares. Det var denne arv af det 18. århundredet i Portugal og Brasilien, som både eliten og den populære kultur delte.

Perioden omkring Wiener kongressen (1814), det nye Europa, der følger efter Napoleons fald, har en ekstremt kosmopolitisk indvirkning på den nationale elite. Eliten i hvert enkelt land træder nu ind i en ny kulturel mode, som orienterer sig i retning af Paris. Så der er i denne periode en slags internationalisme i Portugal, hvor det at være anderledes, være socialt fremtrædende, betyder at man følger en standard, der er udstukket af Paris' elite.

At forblive i en national identitet er som at være fanget i en arkaisk, provinsiel, marginal model og derfor opstår på den ene side en elite, der er opsat på at være mere fransk end den franske, og mere kosmopolitisk end modens skabere. På den anden side har vi en stor befolkning (primært befolkningen i store byer, som ikke så nogen grund til at bryde båndet til deres kulturelle tradition). Så den arv af afro-brasilianske danse, som blev indarbejdet i den portugisiske kultur i hele det 18. århundrede, bliver efter 1820 udelukkende videreført af den folkelige klasse, imens eliten afviser den.

Som følge deraf, fra slutningen af 1820, forskubbes den populære Lundum og *modinha*, som indtil da var typisk for salonerne, til en mere folkelig social sammenhæng, især i arbejderkvartererne i

⁴ "A modinha é um género original de música diferente de tudo o que eu já ouvi e o mais sedutor, o melhor para apanhar os anjos desprevenidos inspirar-lhes delírios profanos."

⁵ "A modinha brasileira é como um veneno que se bebe pensando que se está a beber leite."

⁶ "Estes ritmos nos põem em tremores involuntários entre nádegas."

havneområdet i Lissabon.

Og det er her, at vi begyndte at høre om, at noget nyt er opstået, som kaldes fado. Hvad er fado? Det er en dans i familie med Lundum, danset i en sensuel form og sunget med lyriske og poetiske tekster. Det synes en selvmodsigelse, men det er det ikke! Så fra 30'erne begynder vi at have mere eksplicite tegn på dens opståen.

Et digt fra denne epoke, siger:

"Uden at vide det trådte jeg ind i et fado-hus"⁷. Det vil sige, et bordel, hvor de synger og danser fado-huset er et syndens hus!

Endvidere siger digteren:

"Hvis jeg begik synd, var det med fadistaerne"⁸ (dem der synger fado) - det skal forstås sådan, at dem som synger fado, samtidigt er prostituerede.

I 1840 sker noget mærkeligt. Greven af Vimioso, overhovedet i en af de mest fremtrædende adelige familier i Portugal, var en ung bohème, der, som det var typisk, ofte frekventerede disse huse, hvor han havde en elskerinde - Maria Severa – den første identificerede fado sangerinde. Det skal bemærkes, at vi er i Lady af Kamelias epoke samt Verdis La Traviata – dvs at den romantiske idé om den fortabte kvinde passer godt til billedet af denne fado-sangerinde, som dør ung af tuberkulose, som det sømmer sig i den romantiske myte. Ideen om en kvinde, der er på kanten af den etablerede moral. Som synger og danser på en sensuel måde på kanten af det forbudte, og som har et illegitimt romantisk forhold, set med den offentlige morals øjne. Alt dette er samtidigt et dybt fristende element i forhold til de romantiske forestillinger og der skabes meget hurtigt en myte om Severa.

I slutningen af 40. havde greven været i operaen i S. Carlos i Lissabon, og han inviterer en gruppe venner hjem til sit Palæ, hvor de skal lytte til en der synger Fado – og denne kvinde er Severa. Denne episode spredtes til andre ungdomsgrupper i det højeste portugisiske samfundslag, som begynder at komme i værtshusene i havneområderne, for at høre Fado.

Dette bredte sig videre til Coimbra (Coimbra var universitetet), hvor eliten af portugisiske studerende samledes fra alle dele af landet, og hvortil befolkningen fra Lissabon medbragte sangdansen, som jeg nævnte tidligere.

I 1850 har vi den første registrering af to fadoer på noder. Disse fadoer kalder det "Lundum rytmen", dvs., der er en klar bevidsthed om afledningen fra afrikansk-brasilianske dans.

Social ekspansion og social tilpasning af Fadoen

Den proces, som man vi bemærke fra dette årti (1850) er fadoens gradvise udbredelse fra de marginale miljøer; altså ud af værtshusene, til mere passende steder, set fra et socialt og moralsk perspektiv. F.eks. lærte de unge borgerlige, der gik på universitetet og vendte tilbage til deres hjem, hvor de sang og spillede Fado med en baggrund i middelklasse. Det vil sige, det man forbandt med fado – at det var underklassens og de marginaliseredes musik, udvandedes og tilbage står det forførende element af en sentimental rytmisk melodi.

I de sociale koder i det 19. Århundrede, var det ikke alene ikke forbudt, men drenge fra den højeste sociale klasse opfordredes ligefrem til at besøge fadohusene og prostitutionen. Men det var utænkeligt, at en middelklasse dame ville deltage i sådan et miljø. Dette er fadoens indgang til

⁷ *"Entre sem saber numa casa de Fado"*

⁸ *"Se pequeei foi com as fadistas"*

middelklassens omgangskredse.

Da vi når op omkring 1870, epoken "Primo Basílico", beskriver Eca de Querios, en stor socialrealistisk portugisisk forfatter fra det 19. århundrede, karakteren Luisa, en typisk borgerlig person. Oven på sit klaver har hun en udgave af en arie fra Donizettis Lucia di Lammermoor, som man kunne forvente, og også partituret til en fado "Severa", som allerede da var blevet publiceret. Eca, som beskriver disse ting meget intelligent, bruger i beskrivelsen af denne karakter tilstedeværelsen af højkulturelle objekter sammen med et objekt af en opstående folkelig/populær kultur. Men en kultur, som allerede har nået en skriftlige, udgivende fase, som en slags definition på fadoens sociale status. Dette beskrives via en kvinde, som er hverken en dame af aristokratiet, eller en kvinde af folket, men en som forbruger produkter af begge musikalske miljøer.

Derfra, til man begynder at opføre koncerter på spillesteder, er der stadig et skridt.

1873 - Det er den 1. offentlige koncert – den første kommercielle fadokonzert. Forestil jer de nerver fadistaerne har følt, idet de skal optræde for 1. gang, for et publikum, der ikke er deres sædvanlige publikum. Mennesker, som gik fra at være værtshussangere i deres naturlige miljø i et folkeligt kvarter, til at skulle optræde for den anden side, for "fjenden" dvs. en klasse, som fadistaerne ikke er, vandt til at socialisere med, og har en selvindlysende følelse af socialt mindreværd overfor. Og det må have været skræmmende. De beskrivelser vi har i dag, siger at fadistaerne klædte sig yderst respektabelt og en journalist fra den gang (Julio César Machado), siger:

"Siden herskabet gerne være fadistaer og fadistaer gerne vil være herskabet, kan man ikke længere regne med dem. De går ikklædt dydige habitjakker i ramme alvor og giver koncerter i casino og højdepunktet er at høre dem synge om Salomon og David. Hvor kedeligt!"⁹

Og fra nu af, ved udgangen af dette århundrede, ser vi en voksende udvikling med sangbøger og udgivelser.

I overgangen til det tyvende århundrede begyndte vi at have pladeudgivelser med fado. Kong Carlos lærte ved begyndelsen af det tyvende århundrede at spille portugisisk guitar og inviterer jævnligt fadistaer til at synge ved hoffet og sågar for officielle gæster, som det var tilfældet med kong Edward VII af England. Der er de facto en social ekspansion og tilpasning af fado. Den mest klassiske form for fado, er FADO Corrido/Maior (i dur) med skiftevis tonika og dominant, med en fri melodisk improvisation ud fra et tematisk grundlag. Faktisk er marginen for den melodiske variation enorm. Hver sanger synger ikke bare samme fado på en anden måde i forhold til andre sangere, men der kan også være ændringer og forvandlinger i melodien. Dette kaldes "estilar"; at give egen stil. Det betyder at finde en egen, unik stil for hver sanger og dette er hvad der giver sangeren sin identitet, som sanger.

Den samme gælder for fado menor (i mol). Disse fadoer synges i strofer, der oprindeligt var improviseret, og som endda kunne være improviserede, hvor to sangere udfordrede hinanden. Disse fadoer kunne have vidt forskellige varighed.

Med starten på pladeproduktionen opstod en tendens til standardisering - fordi fadoen skulle tilpasses en 78 rotationen, og skulle vare 3 eller 4 minutter. Samtidig med, at fadoen går ud over de sociale barrierer, går den ind i koncertsale og begynder at blive nedskrevet, og går øjensynligt i retning af at konsolidere sig som repertoire med identificerede forfattere. Fadoen begynder også at blive dyrket af andre sociale grupper med kulturelle referencer, som de studerende i Coimbra (som bruger en meget sofistikeret romantisk poesi). Det faktum, at der opstår pladeudgivelser omformaterer en hovedsageligt improvisatorisk praksis og gør den til en moderne folkesang i

⁹ *"Desde que os fidalgos gostam de ser fadistas e os fadistas estão a querer parecer fidalgos, já não se pode contar com eles. Saem já de casaca, em grande seriedade virtuosa e dão concertos no casino e o que mais se alcança deles é cantarem-nos a vida de Salomão e de David. Uma maçada!"*

byerne med etablerede autoriteter. Den model, som vi hører i disse Fado menor, er en grundlæggende model, er den matrix, som derefter gav opbygningen af mange nye Fadoer.

Med den første halvdel af det tyvende århundredes fremmarch, er denne generalisering/produktion af fado blevet en del af virkeligheden, hvor folk kan høre fado. En virkelighed som intet har at gøre, hverken med de lejlighedsvis koncerter eller de populære taverner. Der opstår også en ny virkelighed, som er den professionelle fadista, som nu kan engageres af en restaurant eller café til at være attraktion. Og hvilket navn gav man disse restauranter hvor man kunne høre fado? Fadoens hus! Det gamle udtryk, som i mellemtiden var forsvundet - og havde en anden betydning, som de velrenommerede restauranter bestemt ikke ønskede. Men hvad sikkert er, er at fra slutningen af 20/30/40'erne begynder disse nye fado huse at formere sig, primært i Lissabon, med faste ensembler. Og det er meget sjovt at se dette ønske om respektabilitet, der gør, at for eksempel, annoncer i disse huse sagde:

*"Deres Excellence kan bringe deres ærefulde familie med i dette mest nøje udvalgte og værdige miljø."*¹⁰

I 1926 er der militær kup, som installerer et diktatur indtil 1974. Det er et højreorienteret diktatur og er en af diktaturets grundpiller er censur. I 1927, blot et år efter militærkuppet, udkommer et regulativ, der får en række konsekvenser.

1. Inspektion og certificering af steder, hvor man må synge.
2. Kræver registrering af fagfolk. Ingen må synge professionelt i det offentlige uden at have en professionel tilladelse.
3. Teksterne skal være tidligere godkendt af censuren.

Det betyder pludseligt, at hele traditionen med den folkelige fado, der havde oplevet dette utrolige "Boom" i det foregående halve århundrede, forsvinder dramatisk. Det cirkulerer i en ulovlig sammenhæng, ude af syne for politiet, men forsvinder fra markedet. Tilbage bliver en række temaer, som er dem, censuren tillader, såsom kærlighed, længsel, afstand, religiøs tradition, søfarende, de historiske triumfer, mv., Fadoen er tematisk uden politisk indhold.

Alle fadoens sangtekster censureres og har derfor en tendens til at konvergere fra 30'erne, og som du kan forestille dig, behager dette ikke modstanderne af diktaturet. For dem er fadoen blevet en fjende, der bruger sin popularitet til at videregive et budskab der behager den nuværende politik. Netop i denne periode sker en ekspansion af diskografien og begyndelsen af radioen i Portugal, det vil sige at en vifte af distributionskanaler står til rådighed for fadoen og sørger for at fadoen opnår en stor grad af udbredelse. Der er en veritabel hær af store Fado sangere (Alfredo Marceneiro, Hermínia Silva, Amália Rodrigues), der finder et erhvervsklima, som redigerer og optager deres fado og som fremmer deres Fado.

Efter 2. verdenskrig forbliver Portugal et diktatur. På den ene side er der modstandere af diktaturet, som afviser Fadoen fordi den er "indoktrineret" af diktaturet, og på den anden side opfatter diktaturet fadoen som noget foragteligt, der hører til på de folkelige værtshuse. Så i modsætning til hvad der ofte er sagt, gjorde en god del af systemet intet for at beskytte fadoen. Men efter krigen, hvor det ikke længere er moderne med den fascistiske model, med parader med armene hævet i vejret, gør regimet en stor indsats for at slette disse symbolske elementer af racisme og forsøger at definere sig som et faderligt diktatur, katolsk, konservativt og meget tæt på en populær kultur. Dette bliver regimets officielle diskurs. Også fadoen kommer her ind meget belejligt! På dette tidspunkt begynder vi at se et diktatur som bruger partiet som et symbol på den traditionelle kultur. Det er i denne sammenhæng, at den mest fremtrædende person, og den mest karismatiske fortolker af fado, Amalia Rodrigues, udvikler en ny fado baseret på den folkelige tradition.

¹⁰ "Pode vossa excelência trazer a sua digníssima família para este ambiente escolhido e rigorosamente seleccionado."

Nye fadoer – genren var for intellektuel. Man kan ikke sige, at der var et brud med genren, men der er en udvidelse af harmoni, en søgen efter dybere tekster, en mere sofistikeret poesi, en vis polering af kultur. Amalias Guitarist sagde ... Nå, nu skal vi til at spille opera.

Da Portugal trådte ind i den demokratiske revolution i 1974, gennemgik fadoen dårlige tider, da opfattelsen, at fadoen var blevet brugt af det tidligere regime (som er en misforståelse i objektive termer) var implanteret i den umiddelbare hukommelse i modstanderne af diktaturet, som nu var ved magten. Og i løbet af de næste to år, blev der ikke spillet en eneste fado i portugisisk radio. Dette er en besynderlig kendsgerning. Den store undtagelse var en sanger, en søn af en sanger, ved navn Carlos do Carmo, en mand tæt på det kommunistiske parti, og derfor tæt på de ideer som prægede årene efter revolutionen. Han havde også en fortrolighed med en digter, som også var knyttet til det kommunistiske parti, Ary dos Santos og med dem kommer en militant fado.

Den tilsyneladende afslutning på fadoen, der blev annonceret med den demokratiske revolution, og på trods af undtagelse Carlos do Carmo, varer kun et årti. Fra begyndelsen af 80'erne opstår et fænomen med den nye generation. I Portugal opstår en gruppe af fadistaer, som i 80erne var 20 år, for hvem erindringer om ideologiske konflikter omkring fadoen (hvorvidt fadoen var fascistisk eller ej) ikke længere gav mening. Der er en revival af fadoen. Aldrig har der været så mange sangere og guitarister som på dette tidspunkt. Der er derfor et ønske om at genopfinde fadoen efter personlige stil. Det ses i forskellige stilarter: punk fado, fado elektronisk, funk fado mv. Hvad er sikkert, er, at mange unge mennesker vinder internationale priser i kredsen af World Music og alternativ musik.