



**Paulo Jorge Freire
Bernardino**

**Obras orquestradas de Manuel Faria na BGUC:
Edição e Interpretação**



Universidade de Aveiro

Ano 2021

**Paulo Jorge Freire
Bernardino**

**Obras orquestradas de Manuel Faria na BGUC:
Edição e Interpretação**



Universidade de Aveiro
Ano 2021

**Paulo Jorge Freire
Bernardino**

**Obras orquestradas de Manuel Faria na BGUC:
Edição e Interpretação**

Tese apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Música na Área de Direção, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor António José Vassalo Neves Lourenço e da coorientação do Professor Doutor Evgueni Zoudilkine do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

“Ainda que eu tenha o dom de profecia, saiba todos os mistérios e todo o conhecimento e tenha uma fé capaz de mover montanhas, se não tiver amor, nada serei”.

1 Coríntios 13:2

Aos meus pais, simplesmente por tudo, mas neste momento em especial pela sabedoria de nos guiar ao verdadeiro tesouro da vida.

Aos meus pequenos, Diogo, Leonor e Matilde, com amor, sempre.

O júri:

Presidente:

Doutor Fernando Joaquim Fernandes Tavares Rocha
Professor Catedrático, Universidade de Aveiro

Vogais:

Doutor Manuel Pedro Ramalho Ferreira
Professor Catedrático, Universidade Nova de Lisboa

Doutor João Manuel Correia Rodrigues Duque
Professor Catedrático, Universidade Católica Portuguesa

Doutor António José Vassalo Neves Lourenço (Orientador)
Professor Associado, Universidade de Aveiro

Doutor Jorge Manuel Matta Silva Santos
Professor Auxiliar Jubilado, Universidade Nova de Lisboa

Doutor Vasco Manuel Paiva de Abreu Trigo de Negreiros
Professor Auxiliar, Universidade de Aveiro

agradecimentos

Chegado ao termo desta tese, desejo manifestar a minha profunda gratidão a todos aqueles que, de forma mais ou menos direta, contribuíram para a elaboração e a conclusão deste trabalho de investigação: ao Prof. Dr. José Maria Pedrosa Cardoso, pela amizade e por me revelar o acervo do Pe. Manuel Faria; à Prof. Dra. Cristina Faria, pela disponibilidade e partilha espontânea da sua tese de mestrado e respetiva publicação; à Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, nas pessoas dos seus anteriores diretores, Prof. Dr. Carlos Fiolhais e Prof. Dr. José Augusto Cardoso Bernardes, bem como ao seu atual Diretor, Prof. Dr. Gouveia Monteiro e seu Diretor Adjunto, Dr. António Eugénio Maia do Amaral, pela facilidade no acesso ao acervo de Manuel Faria, pela cedência graciosa das imagens referentes ao espólio do compositor nas minhas publicações científicas e académicas, bem como na manifesta vontade em publicar as obras editadas em colaboração com o Município de V.N. de Famalicão; à Imprensa da Universidade de Coimbra, na pessoa do seu diretor Delfim Leão, pela sua amizade de longa data e pela total disponibilidade e receptividade nas publicações resultantes deste trabalho; aos Municípios de Coimbra e de V.N. de Famalicão, nas pessoas responsáveis pelos pelouros da cultura, nomeada e respetivamente, Carina Gomes e Leonel Rocha, por acreditarem e apoiarem este projeto; ao António Vassalo Lourenço e ao Evgueni Zoudilkine pela amizade e preciosa orientação; à Edite Rocha, pela profunda amizade, pela enorme competência pedagógica, pela paciência, pelo método, pelo rigor e pelas muitas e valiosas sugestões ao desenvolvimento do modelo do catálogo; à Maria do Rosário Pestana, pela sua amizade, pelas suas excecionais qualidades humanas, pela enorme competência pedagógica e pelas inúmeras oportunidades concedidas no meio académico e profissional; à Isabel Ramires, pela sua total disponibilidade, pela sua eterna paciência para com as minhas inúmeras limitações bibliotecárias, pelos seus muitos e preciosos ensinamentos, pela estreita e frutífera colaboração desenvolvida ao longo de mais de uma década e pela sua inestimável amizade; aos irmãos Margarida, Pedro e José Carlos Miranda, pela inestimável amizade e pela sempre e total disponibilidade no esclarecimento de conceitos intrínsecos ao latim e à música sacra; aos entrevistados, com particular destaque para Cândido Lima, Amílcar Vasques-Dias e Jorge Alves Barbosa, pela amizade e partilha dos seus materiais; à Maria João, à Isabel, à Sandra, à Patrícia, à Elizabete e à Catarina, meus anjos da guarda; aos meus pais, à minha maninha, à Maria João, ao Diogo, à Leonor e à Matilde, pelo incondicional apoio sem o qual esta investigação não teria sido possível, bem como pela compreensão pelas muitas horas, dias, semanas e meses de ausência da minha parte para me dedicar a este trabalho.

palavras-chave

Manuel Faria, historiografia, espólio à guarda da BGUC, manuscritos, catalogação, análise musical, orquestração, edição crítica, reconstituição, edição musical, *performance* musical, música sacra, música portuguesa, séc. XX.

resumo

O presente trabalho de investigação tem como objetivo principal contribuir para um maior conhecimento e divulgação da vida e obra do Pe. Manuel Faria (1916-1983) no panorama atual musical português e assenta em quatro colunas basilares: numa renovada contextualização do compositor no quadro atual a partir de um rigoroso estudo analítico das suas reflexões crítico-musicais; no levantamento do espólio do compositor existente na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (BGUC) e respetiva catalogação e publicação; na análise, transcrição, edição crítica e publicação de uma seleção de obras inéditas que se encontram no acervo da BGUC, nas quais se inclui também a reconstituição da cantata *Diálogo das Ceifeiras e dos Sinos* (1948); e, por fim, na parte performativa e interpretativa destas e outras obras, que se complementa com apresentações em seminários, conferências e similares.

keywords

Manuel Faria, historiography, collected works held by the UCBG (General Library of the University of Coimbra), manuscripts, cataloguing, musical analysis, orchestration, critical edition, reconstruction, musical editing, musical performance, sacred music, Portuguese music, 20th century.

abstract

This research seeks to promote the study, the knowledge, and the dissemination of information on Fr. Manuel Faria's life and work (1916-1983) within the present-day Portuguese musical situation. The study is based upon four essential pillars: the renewed contextualization of the composer in the current setting through an in-depth analysis of his critical-musical reflections; the survey of the composer's heritage available at the General Library of the University of Coimbra (UCBG) and its respective cataloguing and publication; the analysis, transcription, critical edition and publication of a selection of unpublished works from the UCBG collection, which also includes the reconstruction of the cantata *Diálogo das Ceifeiras e dos Sinos* (1948) and, last but not least, the performative and interpretative part which also includes its presentation in seminars, conferences and alike.

schlüsselwörter

Manuel Faria, Historiographie, Nachlass in der Verwahrung der BGUC, Manuskripte, Katalogisierung, Musikanalyse, Orchestrierung, kritische Ausgabe, Wiederherstellung, musikalische Ausgabe, Musikaufführung, geistliche Musik, portugiesische Musik, 20. Jahrhundert..

abstract

Das Hauptziel dieser Forschung ist es, zu einer umfassenderen Vorstellung und Bekanntmachung von Pfarrer Manuel Farias (1916-1983) Leben und Werk in der aktuellen portugiesischen Musikwelt beizutragen. Die Arbeit basiert auf vier Grundsäulen: eine neuartige Einordnung des Komponisten in den aktuellen Kontext anhand einer fundierten analytischen Untersuchung seiner kritisch-musikalischen Reflexionen; eine Bestandsaufnahme des Nachlasses des Komponisten in der Allgemeinen Bibliothek der Universität Coimbra (UCBG) und dessen Katalogisierung und Veröffentlichung; die Analyse, Transkription, kritische Ausgabe und Publikation einer Auswahl unveröffentlichter Werke, die sich in der Sammlung des UCBG befinden, wozu auch die Rekonstitution der Kantate *Diálogo das Ceifeiras e dos Sinos* (1948) gehört; und schließlich die Aufführung und Interpretation dieser und anderer Werke, die durch Präsentationen bei Seminaren, Konferenzen und ähnlichem ergänzt werden.

ÍNDICE

Abreviaturas e Siglas - 18

INTRODUÇÃO - 20

1. Objetivos - 20
2. Estado da Arte - 21
3. Problemática - 27
4. Metodologia - 30
5. Poslúdio - 31

CAPÍTULO 1 - 33

Preâmbulo - 35

1. Manuel Faria, o homem.

Baseado nas suas reflexões crítico-musicais. - 36

- 1.1 - O professor, o formador e o educador. - 38
- 1.2 - O (etno)musicólogo e o crítico. - 44
- 1.3 - O filósofo e o teólogo. - 57

CAPÍTULO 2 - 67

Preâmbulo - 69

2. Manuel Faria, a vocação.

Baseada nas suas reflexões crítico-musicais. - 72

- 2.1 - *Sensus Ecclesiae*. - 73
- 2.2 - O Canto Gregoriano, a Polifonia Clássica e a Música Moderna. - 74
- 2.3 - O vernáculo e a *participatio actuosa*. - 85

CAPÍTULO 3 - 95

Preâmbulo - 97

3. Manuel Faria, uma biografia revisitada.

Baseada nas suas reflexões crítico-musicais. - 98

- 3.1 - Alguns traços autobiográficos. - 98
- 3.2 - Algumas correções biográficas. - 102
- 3.3 - As entrevistas em análise na perspetiva biográfica. - 103
 - 3.3.1 O desconhecimento generalizado da obra literária. - 104
 - 3.3.2 Manuel Faria e as Semanas Gregorianas de Fátima. - 107
 - 3.3.3 Manuel Faria, a sua relação com o vernáculo e a resiliência que o caracteriza. - 109
 - 3.3.4 Manuel Faria e a qualidade dos textos da música litúrgica. - 116
 - 3.3.5 A linguagem estética de Manuel Faria e a Escola Bracarense de Música Sacra. - 119
- 3.4 - Algumas notas conclusivas. - 121

CAPÍTULO 4 - 123

Preâmbulo - 125

4. O Catálogo e o Espólio de Manuel Faria na BGUC. - 126

- 4.1 - O Catálogo e a restante obra de Manuel Faria. - 127
 - 4.1.1 – Atualização do Catálogo. - 127
 - 4.1.2 – Atualização do espólio à guarda da BGUC. - 129
 - 4.1.3 – A “verdadeira” dimensão da obra composicional de Manuel Faria. - 130
- 4.2 - O Acervo de Manuel Faria na BGUC. - 132
 - 4.2.1 – A música vocal. - 132
 - 4.2.1.1 - A música coral (e ainda algumas questões editoriais). - 132
 - 4.2.1.2 - A obra para canto. - 140
 - 4.2.1.3 - As missas. - 142
 - 4.2.1.4 - A ópera. - 147
 - 4.2.1.5 - Os arranjos e adaptações. - 148
 - 4.2.2 – A música instrumental. - 149
 - 4.2.2.1 - A obra instrumental de câmara. - 149
 - 4.2.2.2 - A obra para orquestra e banda. - 152
 - 4.2.2.3 - A obra para instrumento solo. - 154
 - 4.2.3 – Algumas breves considerações finais. - 160

CAPÍTULO 5 - 163

Preâmbulo - 165

5. Obras e Orquestrações de Manuel Faria. - 166

- 5.1 - Identificação das obras com diferentes versões. - 166
- 5.2 - Análise, transcrição e critérios de edição de obras selecionadas. - 167
 - 5.2.1 – O processo da transcrição e as suas dificuldades. - 167
 - 5.2.2 – Princípios gerais editoriais. - 168
 - 5.2.3 – Algumas características editoriais particulares. - 171
 - 5.2.3.1 - Disposição vocal e instrumental. - 172
 - 5.2.3.2 - Ausência / Correção do texto. - 174
 - 5.2.3.3 - Compositor vs. Laboratório. - 175
 - 5.2.4 – O Ciclo *Delicta Juventutis Meae* (1949). - 178
 - 5.2.4.1 - Análise das técnicas de orquestração. - 180
 - 5.2.4.2 - Algumas conclusões quanto à orquestração. - 184
 - 5.2.4.3 - Técnicas de instrumentação quanto à flauta. - 184
 - 5.2.4.4 - Algumas conclusões quanto à instrumentação da flauta. - 186
 - 5.2.5 – *Dança Minhota para pequena orquestra* (1962). - 186
 - 5.2.6 – *Nove pequenas peças para Orquestra de Câmara* (1965). - 189
 - 5.2.6.1 - As *Nove pequenas peças* vs. a obra instrumental de câmara. - 191
 - 5.2.6.2 - As *Nove pequenas peças* vs. as *Quatro Pequenas Peças para piano*. - 193
 - 5.2.6.3 - Algumas breves conclusões quanto à orquestração. - 195
 - 5.2.7 – *Três Motetes para Coro e Orquestra* (1965). - 196
 - 5.2.7.1 - Os textos em análise. - 196
 - 5.2.7.2 - A instrumentação em análise. - 197
 - 5.2.8 – *Tríptico Litúrgico* (1968). - 200
- 5.3 - Modelo da edição crítica para as obras selecionadas. - 201
 - Edição crítica *Due Mottetti per coro e organo*. - 202
 - Edição crítica *Dança Minhota para pequena orquestra (sobre dois temas populares)*. - 205

CAPÍTULO 6 - 207

Preâmbulo - 209

6. Reconstituição: *Diálogo das Ceifeiras e dos Sinos*. - 210

- 6.1 - Critérios e problemas de reconstituição. - 211
 - 6.1.1 – Quanto à identificação e datação dos manuscritos. - 211
 - 6.1.2 – Quanto ao texto. - 213
 - 6.1.3 – Quanto à instrumentação. - 216
- 6.2 - Reconstituição. - 219
 - 6.2.1 – Informação proveniente dos manuscritos disponíveis. - 219
 - 6.2.2 – Reconstituição do quarteto de sopros. - 221
- 6.3 - Edição crítica de *Diálogo das Ceifeiras e dos Sinos* (1948). - 224

CAPÍTULO 7 - 227

Preâmbulo - 229

7. Interpretação, *performance* e promoção da obra de Manuel Faria. - 229

- 7.1 - Contribuições e trabalhos científicos. - 229
 - 7.1.1 – Publicações relacionadas com o trabalho de investigação. - 229
 - 7.1.2 – Comunicações, conferências, exposições e estágios relacionados com o trabalho de investigação. - 230
 - 7.1.3 – Récitas e concertos relacionados com o trabalho de investigação. - 231
 - 7.1.4 – Criação de plataformas editoriais e performativas para efeitos de divulgação e promoção da obra de Manuel Faria e outros. - 232
 - 7.1.4.1 - O Manuel Faria Ensemble. - 233
 - 7.1.4.2 - Centenário do Nascimento do compositor e padre Manuel Faria. - 235
 - 7.1.4.3 - Reportagens. 236
 - 7.1.4.4 - Exposição *Manuel Faria 1916-1983. Vida e Obra*. - 236
- 7.2 - Problemas e questões de interpretação. - 237
 - 7.2.1 – Problemas transversais a todas as apresentações. - 237
 - 7.2.2 – Dificuldades sentidas na preparação dos ensaios e apresentação das obras - 238
 - 7.2.2.1 - Concerto de abertura do centenário do nascimento. - 239
 - 7.2.2.2 - Concerto de Páscoa. - 240
 - 7.2.2.3 - A *Missa Solene* e a *Missa cum Jubilo*. - 241
 - 7.2.3 – Perspetivas de interpretação e as suas repercussões na *performance* das obras. - 243
- 7.3 - Gravações. - 246

CONCLUSÃO - 249

Referências bibliográficas e discográficas - 253

ANEXOS - 257

Abreviaturas e siglas

Segue abaixo a lista das abreviaturas e siglas empregues no discorrer desta tese, ordenadas por ordem alfabética.

Tabela de abreviaturas e siglas e respetivo significado.

Abreviatura / Sigla	Palavra / expressão (ou palavras típicas)
A	Alto
adapt.	Adaptação
AMPO	Associação Musical <i>pro Organo</i>
an.	Anexo
and(s).	Andamento(s)
Ant.	Antífona
arp	Harpa
Arr.	Arranjo
a-sax	Saxofone alto
ass.	Assinatura/Assinado
B	Baixo
b	Baixo (quando aplicado a instrumentos)
Bar	Barítono
bar-flug	Fliscorne barítono
bar-sax	Saxofone barítono
BGUC	Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra
BUA	Biblioteca da Universidade de Aveiro
c(c).	Compasso(s)
cap.	Capítulo
cb	Contrabaixo
<i>cf.</i>	Confronte
cl	Clarinete
coln.	Coluna
contra-fag	Contrafagote
cor	Trompa
cor ingl	Corne inglês
DeCA	Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro
DMS	Instrução “ <i>De Música Sacra et Sacra Liturgia</i> ”
Ed.	Edição/Editora
euph	Bombardino
ex.	Exemplo, -ar
f(f).	Folha(s)
fag	Fagote
fl	Flauta transversal
fl picc	Flautim (Piccolo)
fol.	folhete
fr.	frente
harm	Harmónio
Harm.	Harmonização
impr.	impresso
IMS	Instrução “ <i>Musicam Sacram</i> ”
IUC	Imprensa da Universidade de Coimbra
m.d.	Mão direita
m.e.	Mão esquerda
Mezzo-S	Mezzo Soprano
MP	<i>Motu Proprio</i> “ <i>Tra le sollecitudini</i> ”
MPmp	Movimento Patrimonial pela Música Portuguesa
ms(s).	Manuscrito(s)
MSD	Encíclica “ <i>Musicae Sacrae Disciplina</i> ”

n. ^{o(s)}	Número(s)
NRMS	Nova Revista de Música Sacra
OAUC	Orquestra Académica da Universidade de Coimbra
ob	Oboé
Obs.	Observações
OCC	Orquestra Clássica do Centro
org	Órgão
orq	Orquestra
p(p).	Página(s)
Pe.	Padre
perc	Percussão
pf	Piano
PIMS	Pontifício Instituto de Musica Sacra (Roma)
publ.	Publicado
qtt	Quarteto
Ref.	Referência
rev(s).	Revista(s)
S	Soprano
s.a.	Sem autor
s.d.	Sem data
s.l.	Sem local
s.n.	<i>Sine Nomine</i> (Sem nome – sem indicação de editor e/ou impressor)
sax	Saxofone
SC	Constituição “ <i>Sacrosanctum Concilium</i> ”
SCB	Seminário Conciliar de Braga
séc(s).	Século(s)
seg., ss.	Seguinte, seguintes
s-sax	Saxofone soprano
T	Tenor
TAGV	Teatro Académico de Gil Vicente - Coimbra
tb	Tuba
timp	Tímpanos
Tít.	Título
tr	Trompete
trad.	Tradução
trb	Trombone
t-sax	Saxofone tenor
UA	Universidade de Aveiro
UC	Universidade de Coimbra
UCP	Universidade Católica Portuguesa
v.	verso
v.l.	Vários locais
vl	Violino
vla	Viola d’arco
vlc	Violoncelo
Vol.	Volume

Introdução

Ao longo do ano letivo 2011/12, integrado no plano curricular do Programa Doutoral em Música da Universidade de Aveiro, foram iniciadas as transcrições, os estudos e respetivas edições críticas de algumas das obras selecionadas que constituem parte do objeto de estudo deste trabalho de investigação (*Due Mottetti per coro e organo*¹ – 1944 e o Ciclo *Delicta Juventutis Meae*² – 1949).

Muito do trabalho realizado neste âmbito, e noutros, resulta, na sua grande maioria, da minha atividade profissional como instrumentista, maestro e compositor. O cuidado em investigar, compreender e contextualizar as obras que procuro interpretar, associado à preocupação de divulgação da música de compositores portugueses, com particular destaque para os compositores de Coimbra, permitiram-me um contacto privilegiado com o espólio de Manuel Faria que se encontra na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (BGUC).

Neste âmbito, este trabalho de investigação pretende, através do levantamento, transcrição, estudo e análise, reconstituição e *performance* de obras selecionadas do acervo de Manuel Faria (1916-1983) à guarda na BGUC, contextualizar a sua linguagem e técnicas de orquestração, fazendo uma análise comparativa entre as versões instrumentais e/ou corais e posteriores orquestrações, possibilitando, entre outros, a criação de ferramentas que permitam a reconstituição de obras que se encontram incompletas nesse mesmo espólio.

1. Objetivos

Esta proposta de pesquisa tem como objetivos principais contribuir para a contextualização da vida e obra do Pe. Manuel Faria no panorama atual musical português, bem como a análise, reconstituição, edição e interpretação de uma seleção de obras inéditas que se encontram no espólio da BGUC.

Objetivos específicos:

- Contextualização de Manuel Faria no panorama musical português do séc. XX.
- Realização de uma revisão bibliográfica de Manuel Faria (levantamento das publicações existentes, identificação e análise do impacto deste compositor no panorama atual de publicações).
- Atualização e estudo do espólio de Manuel Faria na BGUC.
- Levantamento, estudo e listagem (considerando critérios mais atuais para a respetiva catalogação) das obras de Manuel Faria que se encontram no acervo da BGUC.
- Realização e publicação de um catálogo específico e integral do espólio de Manuel Faria na BGUC.

¹ A primeira audição moderna desta obra foi realizada na Igreja da Costa Nova do Prado, no dia 12 de abril de 2012, interpretada pelo Coro do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro (DeCA), pelo baixo Francisco C. Gomes e pelos organistas Francisco Gomes, André Pires e Susana Cabral, sob direção de Paulo Bernardino.

² A audição absoluta integral do ciclo foi realizada no dia 23 de junho de 2012 na Igreja de S. José – Coimbra, interpretado pelo Coro dos Pequenos Cantores de Coimbra, pelas solistas Tânia Ralha e Nélia Gonçalves e pela Orquestra de Cordas do DeCA, sob direção de Paulo Bernardino.

- Análise comparativa transversal de uma seleção de obras de Manuel Faria e as suas posteriores transcrições para conjuntos orquestrais.
- Identificação e levantamento de modelos analíticos aplicados à obra de Manuel Faria.
- Estudo, análise e identificação de padrões e modelos de orquestração de Manuel Faria passíveis de aplicação a outras obras incompletas.
- Aplicação prática da identificação de padrões normativos de orquestração de Manuel Faria para reconstituição da cantata *Diálogo da Ceifeira e dos Sinos* (1948), cantata com 3 andamentos sobre um poema de A. Correia de Oliveira, que se encontra incompleta na BGUC.
- Identificação dos problemas e propostas de solução para a orquestração da reconstituição do *Diálogo da Ceifeira e dos Sinos*.
- Transcrição, edição com estudo crítico e publicação de obras selecionadas inéditas para interpretação, divulgação e promoção da obra de Manuel Faria.
- Identificação da repercussão das influências na interpretação das obras de Manuel Faria.
- Contribuição para a identificação dos destinatários performativos da obra (instrumentos, vozes, etc.).
- Interpretação, *performance* e promoção de eventos de divulgação relacionados com o objeto de estudo.
- Registo áudio/vídeo das obras inéditas selecionadas e editadas.

2. Estado da Arte

A primeira investigação mais aprofundada sobre Manuel Faria aparece integrada nas comemorações do 75º aniversário do seu nascimento (1991) e trata-se da dissertação de mestrado de Cristina Faria (Faria 1992), sobrinha do compositor. Esta dissertação foi posteriormente publicada (Faria 1998) e tornou-se uma referência para os subsequentes estudos realizados sobre a vida e obra de Manuel Faria. Assim, das publicações existentes sobre este compositor, podemos basicamente identificar sete áreas de investigação:

1. Reflexão crítico-musical de Manuel Faria
2. Biografia
3. Catalogação
4. Análise
5. Escola “litúrgica” de Braga
6. Discografia
7. Partituras

Além destas abordagens, encontram-se diversas e breves notas a este compositor com carácter de identificação sem desenvolvimento mínimo sobre o mesmo (*cf.* Azevedo 1998, 164, 239, 243; Branco 2005, 315; Delgado 2007, 75; Ferreira 2007, 43, 45; Martingo 2011, 107; Rocha 2005, 371, 385).

Iniciando pela **vertente historiográfica**, as publicações de Manuel Faria dedicadas à reflexão crítico-musical, destacam-se, simultaneamente, como as primeiras fontes de relevância sobre o próprio autor e, também, como base de fundamentação de diversas

temáticas, como: a música sacra, a música erudita e os seus compositores nacionais e internacionais, a música tradicional e popular, o folclore, a música ligeira, a história da música nacional e internacional, os documentos conciliares da Igreja e a sua repercussão na música, a música e a sociedade, o canto gregoriano, a *Schola Cantorum* portuguesa e também o papel do órgão na celebração litúrgica (cf. Faria 1992, 142-145). Apesar da relevância destes artigos, encontramos na obra de Cristina Faria uma mera listagem de 46 artigos escritos e respetiva identificação da fonte de publicação no quinto capítulo dedicado aos “ensaios e outros trabalhos literários” (*ibidem*), remetendo genericamente a outras publicações.

Além destes artigos, Manuel Faria escreveu ainda para várias outras revistas (como por exemplo: Resistência (Lisboa), Arte Musical (Lisboa), Revista Renascença (Lisboa), Autores (Boletim da Sociedade Portuguesa de Autores, Lisboa) e colaborou também, com artigos de fundo e crítica musical, com alguns jornais e outros periódicos, como: O Nabão (Tomar), A Tribuna, O Mensageiro (Bragança), A Folha (Alpedrinha), Diário do Minho (Braga), Correio do Minho (Braga), Novidades (Lisboa) (*ibid.*, 145).

Dos diversos temas abordados por Manuel Faria, e considerando as referências a este compositor, poder-se-ia esperar um maior desenvolvimento destes artigos de opinião em textos e estudos posteriores sobre a temática em questão, particularmente em que este compositor se inseria. A título de exemplo, seria expectável que esta vertente crítico-musicológica de Manuel Faria fosse um pouco mais explanada no livro *A Igreja e a Cultura Contemporânea em Portugal* (Cruz 2000), que contém o artigo “A Igreja e a Música (1950-2000)” em que António Ferreira inclui um capítulo dedicado exclusivamente a este assunto (cf. Ferreira 2000, 133-173). Neste capítulo, e à semelhança do conteúdo dos restantes capítulos deste artigo, a referência a Manuel Faria é de carácter ilustrativo sem qualquer desenvolvimento, omitindo uma reflexão sobre a postura de Manuel Faria sobre esta temática, e destacando apenas o registo de três artigos deste compositor:

Manuel Faria deixou também alguns trabalhos na área da musicologia, nomeadamente sobre *O espólio musical do Pequeno Seminário de N^a Senhora da Oliveira*, sobre *O arcaísmo do canto popular minhoto* e sobre *a Música em Braga no século XVIII* (Ferreira 2000, 164-165)³.

Assim, a dissertação de mestrado de André Pereira, *Manuel Faria e o Piano – Das Fontes primárias à Performance* (Pereira 2009), em particular no segundo capítulo “Contextos e Espólio Literário” (*ibid.*, 26-38), destaca-se como o único estudo que analisa um pouco mais esta vertente literária de Manuel Faria. Pereira identifica e seleciona 16 títulos agrupando-os em três categorias: o contexto popular, o contexto religioso e, por fim, o contexto académico, com o principal objetivo de estabelecer uma ponte entre os vários cenários em que Manuel Faria esteve inserido ao longo da vida (*ibid.*, 26), intercalando e relacionando pontualmente com referências a algumas obras de piano deste compositor que o autor desta dissertação selecionou para interpretação. Todavia, apesar da relevância desta abordagem que foca a vertente reflexiva de Manuel Faria, a intervenção de Pereira limita-se a uma apresentação das temáticas selecionadas da sua obra citando frequentemente o autor, sem que apresente uma verdadeira reflexão sobre os pensamentos e críticas de Manuel Faria inseridos num contexto histórico, social, litúrgico e teológico.

³ O itálico é do autor.

Na **vertente biográfica**, a obra de Cristina Faria (Faria 1992) apresenta-se como referência nos estudos e notas biográficas realizados posteriormente (Faria 1998, 2003, 2006, 2007; Ferreira e Faria 2010; Martins 2008a; Pereira 2009, 2011; Viana 2002; Melo 2015; Pereira 2017), cingindo-se basicamente a uma mesma estrutura:

1. Infância e Tempos de Seminário
2. Roma: no “Pontificio Instituto di Musica Sacra”
3. Maturidade

Esta abordagem (*cf.* Faria 1992, 7-31), com enfoque sobre a vida e o percurso de Manuel Faria, centrada essencialmente sobre os seus professores, influências, dificuldades, amizades, etc., apresenta-nos uma perspectiva biográfica desprovida do seu contexto histórico, social, político e cultural.

Nas publicações subsequentes sobre a vida deste compositor, podemos agrupar as notas biográficas em dois grupos: as realizadas por Cristina Faria (Faria 1998, 2003, 2006, 2007)⁴ – que na sua grande maioria, à exceção da publicação de 1998⁵, não são mais que resumos da versão de 1992 – e sínteses realizadas por outros autores que mantiveram a estrutura idêntica subdividida em secções, como é o caso, por exemplo, das dissertações de Martins e Pereira. Enquanto no primeiro caso se trata de uma mera “nota biográfica”, dividida em duas partes intituladas “Formação Académica” e “Actividade profissional” (*cf.* Martins 2008a, 7-11), no caso da dissertação de Pereira, o primeiro capítulo dedicado à “Biografia (infância, formação e maturidade)” conhece uma subdivisão em cinco partes (*cf.* Pereira 2009, 14-23). Não obstante, o conteúdo deste primeiro capítulo de Pereira acaba por ser um resumo da biografia apresentada por Cristina Faria e, apesar de uma maior subdivisão, a estrutura deste capítulo denota uma forte influência no tratamento da mesma. Assim, e como constatado ao início, na prática, a biografia de Manuel Faria, apesar dos diversos estudos, acaba por se limitar à repercussão do trabalho realizado por Cristina Faria na sua dissertação de mestrado sem estudos ou referências a novos dados. Deste modo, assistimos a uma propagação das lacunas presentes nesse primeiro trabalho e que se prendem sobretudo com a falta de uma contextualização do compositor.

Quanto à **catalogação**, existem atualmente três catálogos da obra de Manuel Faria:

1) **Catálogo Musical Provisório das Obras de M. Faria** (Silva 1983)

O catálogo que se encontra publicado na *Nova Revista de Música Sacra* (NRMS) n.ºs 27-28, destaca-se como o primeiro trabalho que inclui uma inventariação geral das obras do Padre Manuel Faria. Apesar de se tratar de uma catalogação provisória, é já um testemunho da grande produtividade do compositor:

Sai esta revista, número duplo, totalmente dedicada à memória do nosso saudoso director e fundador da N.R.M.S., Dr. Manuel Faria, como preito de homenagem. O trabalho de coligir o elenco de todas as suas obras publicadas e manuscritas para as reunir num índice cronológico ainda provisório, obrigou-nos a adiar a publicação do presente número.

⁴ *Vide* também Ferreira e Faria 2010.

⁵ Publicação da dissertação de mestrado de 1992.

Pareceu-nos útil este trabalho a fim de darmos a conhecer [...] a dimensão das suas obras e a capacidade do seu talento (Silva 1983, 1).

Neste catálogo, a obra de Manuel Faria encontra-se apresentada sob a forma de uma extensa listagem, dividida em onze secções⁶, cada uma ordenada cronologicamente. O autor desta listagem considera-a muito incompleta, pois, segundo o próprio, muitas obras ficaram na posse dos intérpretes por se tratarem de uma oferta do próprio compositor (*cf.* Silva 1983, 12). Não obstante, este catálogo não nos permite localizar cada obra em particular, sendo isso só possível posteriormente graças ao trabalho desenvolvido por Cristina Faria.

2) Catalogação de Cristina Faria (Faria 1992, 1998)

O catálogo realizado por Cristina Faria encontra-se publicado na segunda parte do livro *Manuel Faria – Vida e Obra*, publicado em 1998 pela Câmara Municipal de V. N. de Famalicão, e está organizado nas seguintes partes, cada uma ordenada alfabeticamente:

- Nota Prévia (Guia de Consulta)
- Catálogo geral [por ordem cronológica]

Listagens:

- Obras manuscritas originais
- Obras manuscritas não originais
- Incipit
- Obras impressas originais
- Obras impressas não originais
- Obras referenciadas e não encontradas
- Ensaios e outras obras literárias

A estrutura acima descrita, exceção feita ao *Catálogo geral*, é diretamente decalcada da dissertação de mestrado – *Manuel Ferreira de Faria: o Homem e o sacerdote / o Compositor e o Pedagogo* – apresentada por Cristina Faria em dezembro de 1992.

Cumprindo a intenção da divulgação da obra de Manuel Faria, os dois trabalhos acima descritos permitem localizar e estudar o contexto de cada obra, possibilitando à investigação um acesso mais fácil e célere ao espólio do compositor. No entanto, o contacto direto com as fontes primárias do espólio da BGUC tem demonstrando que ambos os documentos carecem de atualização, além de se sentir a falta de um estudo mais aprofundado das relações entre as várias obras.

3) *Catalogação e Estudo Crítico da Obra de Manuel Faria à Guarda da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra* (Bernardino 2018)

Esta publicação é fruto dos objetivos específicos deste trabalho de investigação e será analisado em espaço próprio (*vide* cap. 4).

⁶ i) MÚSICA CORAL – Coro “A Capella”; ii) MÚSICA CORAL – Coro “A Capella” – Obras sem data; iii) MÚSICA CORAL – Coro e Instrumento(s); iv) MÚSICA CORAL – Coro e Instrumento(s) – Obras sem data; v) MÚSICA VOCAL – Voz e Instrumento(s); vi) INSTRUMENTO SOLO; vii) MÚSICA DE CÂMARA – Agrupamentos de vários Instrumentos; viii) MÚSICA SINFÓNICA; ix) MÚSICA CORAL SINFÓNICA; x) MÚSICA DE BANDA e xi) MÚSICA DE TEATRO.

Quanto à **vertente analítica**, esta surge basicamente em quatro dissertações: de Cristina Faria, constituída por uma breve abordagem no capítulo “Análise Sumária da Obra Musical” (Faria 1992, 135-141), nas duas dissertações da Universidade de Aveiro de Celina Martins e André Pereira (Martins 2008a; Pereira 2009) e no trabalho de investigação de Leonor Barbosa de Melo sobre a obra para canto e piano (Melo 2015). No primeiro caso, após um breve prelúdio que nos pretende introduzir na muito variada obra de Manuel Faria, Cristina Faria elucida-nos que “existem determinadas características estilísticas que identificam o seu autor” (Faria 92, 135), dividindo a sua análise em dois grupos:

A. Música Instrumental

B. Música Coral

Quanto ao primeiro grupo, a análise é de facto muito sumária. No espaço de uma página, somos informados que a música instrumental de Manuel Faria é descritiva e, usando a título de exemplo exclusivamente a obra *Suite Minhota* (1956), não apresenta fundamentação e classifica que “na música orquestral, o compositor aproxima-se bastante da música programática” (cf. Faria 1992, 135). Em relação à música coral, a análise é um pouco mais desenvolvida, sendo esta dividida em 7 partes⁷. No entanto, apesar desta subdivisão mais detalhada, as observações são bastante genéricas, referindo algumas influências e técnicas usadas sem definir características particulares da obra de Manuel Faria.

Com o enfoque sobre o *Triptico para Órgão* (1963), Celina Martins, embora sem o objetivo de caracterizar a linguagem de Manuel Faria, consegue, através de uma análise composicional mais detalhada, um estudo mais preciso e pormenorizado, embora com um maior enfoque sobre o “prelúdio”⁸, onde são identificados os motivos essenciais em que se baseia toda a obra (Martins 2008a, 39). Este trabalho destaca-se como sendo o único estudo que procura estabelecer um paralelo entre a obra original, neste caso para órgão, e a sua posterior orquestração (Martins 2008a, 81-100). No entanto, esta análise comparativa situa-se sobretudo no plano formal, abordando questões mais ligadas às indicações gerais das partituras, de dinâmicas, agógica, expressão e articulação, não tendo sido estudado ou analisado o tipo, modelo ou técnica de orquestração que foi utilizado por Manuel Faria⁹. Por sua vez, André Pereira faz uma análise mais holística das sete obras selecionadas para piano que pretendia interpretar (Pereira 2009, 39-70), abordando essencialmente a forma, as influências, as perspetivas de interpretação do próprio e de outros pianistas que interpretaram algumas destas obras e os comentários do próprio compositor inscritos em alguns dos manuscritos originais, não definindo propriamente as características ou técnica composicional de Manuel Faria. Verifica-se, assim, a falta de um estudo mais detalhado e de uma análise comparativa com as orquestrações posteriores de algumas das obras de piano selecionadas. Por outro lado, devido à catalogação disponível à data da realização desta dissertação, ficaram por estudar e interpretar outras obras de piano de Manuel Faria que certamente seriam muito relevantes para esta investigação específica. *Mutatis, mutandis*, o que se observou relativamente à dissertação de Pereira – com as devidas diferenças, com particular relevo para o estudo da relação entre o texto e a música –, aplica-se *ipsis verbis* à análise realizada à obra para canto e piano por Barbosa de Melo (Melo 2015, 36-92).

⁷ 1) Forma e estrutura; 2) Tratamento de texto; 3) Melodia; 4) Dinâmica; 5) Harmonia; 6) Métrica e 7) Evolução de linguagem.

⁸ A obra é constituída por 3 andamentos: “Prelúdio”, “Meditação” e “Final”.

⁹ Contudo, esse estudo comparativo não incluso na dissertação, encontra-se desenvolvido por Celina Martins num trabalho de investigação não publicado (Martins 2008b).

Poderíamos ainda considerar, dentro da vertente analítica, a dissertação de Verónica Pereira (Pereira 2017), todavia, devido à natureza do tema da sua dissertação, esta acaba por se focar exclusivamente sobre a música devocional e litúrgica de Manuel Faria. Por essa razão, apesar de prestar o seu contributo dentro das especificidades do canto litúrgico, este trabalho analítico não se coaduna a uma definição estilística ou estética da música de Manuel Faria na sua globalidade.

Numa outra vertente das publicações existentes sobre Manuel Faria, o texto de António Ferreira, “A Igreja e a Música (1950-2000)” (Ferreira 2000), destaca-se com um subcapítulo dedicado às **Escolas Litúrgico-Musicais** (cf. Ferreira 2000, 139-157) onde, como o próprio nome indica, é tratado o fenómeno das Escolas Diocesanas de Música Sacra a nível nacional. A título introdutório, é apresentada uma perspetiva geral do panorama nacional, referindo-se resumidamente aos exemplos das dioceses de Aveiro, Leiria, Portalegre e Coimbra, centrando-se com maior detalhe nas escolas de Braga, Porto e Lisboa. Esta distinção é, segundo o P. Pedro Miranda, inteiramente justa pois:

A investigação do autor deixa prolixamente documentado que nas dioceses de Braga, Porto e Lisboa foram reunidos aqueles elementos que permitem configurar essa realidade dinâmica a que chamamos escola: a grande influência de um padre compositor e tido como mestre de uma geração, estruturas estáveis de ensino da música – dirigido aos candidatos ao sacerdócio –, publicações permanentes com propostas musicais para a liturgia, surgimento de vários outros compositores na descendência do mestre fundador, impacto regional, com alcance no tempo, de toda essa actividade musical na liturgia e na formação do gosto musical do povo. Que só Braga, Porto e Lisboa isso tenha acontecido é indiscutível e, nisso o autor do estudo é inteiramente lúcido (Miranda 2003, 224).

De facto, para cada uma destas três escolas, José António Ferreira aborda os compositores influentes que marcaram a tradição da escola, as publicações, periódicos litúrgico-musicais, revistas e outros que dali nasceram e interrelaciona com as respetivas instituições, com particular destaque para a Escola das Artes da Universidade Católica – Porto. Neste contexto, Manuel Faria aparece como um dos principais impulsionadores da Escola de Braga, porém, apesar do interesse destas três correntes (Braga, Porto e Lisboa), os textos de Miranda e Ferreira não revelam qualquer característica particular que possa conferir uma identidade própria que permita inferir, ou confirmar, a distinção entre estas três correntes, além da localização geográfica. Sem propriamente se prolongar sobre esta questão, Martins contempla na sua dissertação um subcapítulo dedicado à “Música em Braga” (Martins 2008a, 11-14), onde são retratadas algumas das temáticas analisadas por Ferreira (Ferreira 2000, 139-157) sem, no entanto, ter a pretensão de definir uma escola ou corrente estética. Por outro lado, Pereira, citando a dissertação de Faria, relata a criação da Comissão Nacional de Música Sacra, nomeada pela Comissão Episcopal (1965), na qual constavam os nomes basilares das três referidas correntes: o Pe. Manuel Faria, o Cón. António Ferreira dos Santos e o Pe. Manuel Luís (cf. Pereira 2009, 20-21).

Quanto à **vertente audiográfica**, há a observar, tanto quanto foi possível apurar, o registo de três trabalhos discográficos (Faria 2002, 2006, 2007). Um primeiro de 2002, da editora Strauss-PortugalSom, contendo quatro obras orquestrais de Manuel Faria, todas elas gravadas ao vivo entre os anos 1960 e 1973: *Imagens da Minha Terra* (1959), *Tríptico Litúrgico* (1968), *Ditirambo* (1973) e *Suite Minhota* (1956). Todas as obras, à exceção do *Ditirambo* dirigido pelo maestro Silva Pereira, foram interpretadas pela Orquestra Sinfónica

Nacional sob a direção do maestro Frederico de Freitas. Este trabalho contém um breve texto do compositor e musicólogo César Viana (n. 1963) que reflete essencialmente sobre as técnicas, influências e linguagens do compositor Manuel Faria usadas ao longo da sua vida, com enfoque sobre a sua produção orquestral e particular destaque para as quatro obras acima mencionadas.

Em 2006, o Departamento de Cultura da Câmara Municipal de Coimbra publica em CD o “*Auto de Coimbra*” (1963), ópera sobre a lenda da fundação e reconquista da cidade de Coimbra, sobre um libreto de Campos de Figueiredo, encomendada pela Câmara Municipal de Coimbra em 1963 e apresentada ao público, sem encenação, a 24 e 25 de julho de 2004 no Teatro Académico de Gil Vicente em Coimbra. O CD resulta da gravação ao vivo pela Public-art editora dessas duas apresentações, acompanhado de um breve texto introdutório à obra pelo irmão mais novo do compositor, o Dr. Francisco Faria, do libreto e de uma breve nota biográfica por Cristina Faria.

Por fim, e também pela Public-art editora, foi lançado em 2007 um CD intitulado *Manuel Faria*, contendo a *Missa Pastoril* (1946), uma peça para órgão *Elevazione*¹⁰, três fugas¹¹ e cinco canções de Natal deste compositor. Este CD, cuja interpretação é da responsabilidade da Academia Martiniana, sob a direção do maestro e compositor Francisco Neves (n. 1969), inclui uma sucinta nota biográfica do compositor da autoria de Cristina Faria, os *curricula* dos intervenientes e os textos das obras gravadas.

Tratando-se apenas de três trabalhos de natureza completamente distinta, comparado com a dimensão da obra composta por Manuel Faria, salienta-se, nos respetivos textos anexos, a ausência de uma contextualização das obras gravadas na obra do próprio compositor.

O mesmo sucede em relação às poucas **partituras** publicadas. Para além dos cânticos litúrgicos que Manuel Faria publicou na *Nova Revista da Música Sacra* (NRMS), revista da qual foi fundador e diretor até à data da sua morte, as outras publicações identificadas limitam-se somente à transcrição e edição, sem qualquer aparato crítico, no qual se distinguem os *27 Responsórios da Semana Santa* para 4 vozes iguais, patrocinado pela Câmara de Vila Nova de Famalicão (Faria s.d.), *Oito obras corais polifónicas* para 4 vozes mistas a *Capella*, patrocinado pela Fundação Cupertino de Miranda de V. N. de Famalicão (Faria s.d.), as edições de autor de *Os Cânticos da Juventude* (Faria 1947) bem como *Florinhas do Campo* (Faria 1948) e ainda a publicação da reprodução do manuscrito da redução para canto e piano do *Auto de Coimbra* (Faria 1987).

3. Problemática

A carência de investigação que caracteriza o património musical deve-se em grande parte, segundo Salwa Castelo-Branco e José Maria Pedrosa Cardoso, à falta de políticas interventivas na preservação, na disponibilização e no estudo das fontes musicais (Cardoso 2010, 49). Neste panorama, o espólio deixado à Universidade de Coimbra pelo padre e compositor Manuel Faria não constitui exceção. Uma intervenção inicial dividiu o seu legado em duas partes: na Sala Manuel Faria, do 7º piso da Faculdade de Letras da

¹⁰ Sem data atribuída, pode-se inferir que se trata de uma peça contemporânea às obras para piano *Sonatina em LáM* e *Romanza senza parole* de 1942.

¹¹ Adaptadas para flauta de bisel por Francisco Neves em 2005.

Universidade de Coimbra (FLUC), encontra-se a sua biblioteca e audioteca pessoal, enquanto na BGUC estão guardados os manuscritos do seu espólio musical. Estes últimos foram alvo de uma segunda intervenção realizada por Cristina Faria aquando da sua dissertação de mestrado em 1992 (Faria 1992), da qual resultou uma listagem incompleta das obras deste compositor. A não atribuição de cotas e a exposição do espólio à consulta de investigadores e outros, fizeram que, com o decorrer do tempo, a pré-organização de Cristina Faria se tenha dissipado paulatinamente.

Esta situação tem tido repercussões aos mais diversos níveis, refletindo-se, entre outros, num parco conhecimento da obra de Manuel Faria que, na sua grande maioria, ainda não foi transcrita nem impressa. Tomando como exemplo exclusivamente a obra instrumental deste compositor, Cristina Faria apresenta-nos uma incongruência entre a quantidade de obras que constituem o seu espólio geral, com particular destaque para a discrepância entre o número das obras do mesmo género. Num primeiro estudo (Faria 1992, 1998), identifica 42 obras instrumentais com determinada instrumentação¹² e, num trabalho posterior (Faria 2003, 7), não obstante a ausência de fundamentação, identifica um menor número de obras com uma diferente classificação¹³. Esta discrepância reflete a ausência de uma investigação mais cuidada e rigorosa das fontes primárias e da classificação da obra de Manuel Faria. Assim, integrado no âmbito de investigação que iniciei sobre este compositor na Universidade de Coimbra (2008-2011), reorganizei, em colaboração com Isabel Ramires, bibliotecária responsável da Universidade de Coimbra, o espólio por diversas categorias, do qual resultou a publicação anteriormente referida (*vide* p. 24), na expectativa de que possa contribuir para evitar a contínua propagação de incorreções no estudo da obra de Manuel Faria (*cf.* Faria 1992, 1998; Ferreira 2000; Martins 2008a; Pereira 2009).

No entanto, a mera realização de uma listagem das obras que se encontram na BCUG revelou-se um trabalho insuficiente para uma verdadeira compreensão da obra do compositor. O contacto mais próximo com o espólio revelou que era prática comum de Manuel Faria, à semelhança de outros compositores atuais e do passado, recorrer a outras obras da sua autoria para a recriação de novas obras, sobretudo agrupando-as em ciclos e alterando a instrumentação (orquestrações, transcrição de vozes iguais para mistas, fazendo pequenas alterações e correções, etc.). Assim, centrado neste acervo específico da obra de Manuel Faria na BGUC, realizou-se igualmente esse estudo mais aprofundado e comparativo entre essas obras, refletindo-se o resultado dessa análise comparativa no catálogo crítico publicado.

Um outro aspeto que se destacou neste contacto com o espólio da BGUC é que Manuel Faria tinha por hábito realizar um esboço inicial da redução da obra para piano, e somente depois transcrever para orquestra com diversas anotações da instrumentação a usar. Muitos destes esboços encontram-se no espólio deixado por Manuel Faria à BGUC, não sucedendo o mesmo em relação à grande maioria das partituras para orquestra neste acervo. Em termos de material existente das obras orquestradas de Manuel Faria neste espólio, subsistem todas as partes cavas das cordas, faltando, além das partituras para orquestra, as partes cavas respeitantes às madeiras, metais e percussão. A realização de um estudo comparativo entre

¹² 20 Obras para instrumento solista (harmónio, piano ou órgão), 5 para orquestra de câmara, 9 para diversos grupos instrumentais, 1 para banda filarmónica e 7 para orquestra sinfónica (Faria 1992, 1998).

¹³ 14 Peças para instrumento solista (piano ou órgão), 8 obras de música de câmara para agrupamentos diversos, 5 para banda de música e 11 para orquestra sinfónica (Faria 2003, 7).

as obras que se encontram completas, as partes cavas e a partitura, e uma comparação analítica e composicional, permite constituir ferramentas essenciais para a reconstituição de algumas obras que se encontram incompletas no acervo da BGUC (*Jacob e o Anjo* – s.d.; *Ninna-Nanna per una bambina nata nella guerra* – 1944; *Diálogo das Ceifeiras e dos Sinos* – 1948; *Suite Minhota* – 1956; *Imagem da Minha Terra* – 1959; *Tríptico Litúrgico* – 1968; *Ditirambo a Frederico de Freitas* - 1973).

Dentro das diversas orquestrações que existem no espólio, há duas que se destacam devido à sua natureza: a primeira, o *Bailado de Inês Pereira* (1982), é uma orquestração de Manuel Faria de uma obra de Frederico de Freitas e, a segunda, a *Missa Solene em Honra de Nossa Senhora de Fátima* (1945) de Manuel Faria, foi orquestrada em 1984 pelo padre e compositor Joaquim dos Santos (1936-2008). Quanto à primeira, testemunha-nos o compositor e violetista Alexandre Delgado (n. 1965): “Que o compositor [Frederico de Freitas] conservou a atracção pela dança até ao fim da vida, são testemunho os bailados *A Dama Pé de Cabra* (incompleto, 1976) e *Farsa de Inês Pereira* (1979). Este último, que o seu discípulo Manuel Faria terminou¹⁴, nunca foi executado até hoje” (Delgado 2005, 75). Além da discordância entre os nomes da obra, é importante realçar que este é o único documento no qual se faz referência a Manuel Faria como discípulo de Frederico de Freitas, levantando novos aspetos para a atualização bibliográfica de Manuel Faria, dado que noutros trabalhos é sempre realçada a proximidade profissional e de amizade entre ambos os maestros, mas nunca uma relação de mestre-discípulo. Nesta hipótese, será interessante averiguar até que ponto Frederico de Freitas influenciou Manuel Faria na sua forma de orquestrar e, seguindo a mesma linha de pensamento, até que ponto essas influências foram transmitidas aos discípulos de Manuel Faria, aqui representados pelo compositor Joaquim dos Santos.

No seguimento do ponto anterior, infere-se a possibilidade de se identificar uma possível linhagem, ou escola, que integre ou caracterize o estilo de Manuel Faria no contexto musical português – contrariando a tendência constatada pelo compositor Fernando Lopes-Graça (1906-1994) (cf. Lopes-Graça 1989a, 16-17) e outros musicólogos e historiadores da música portuguesa (vide Branco 2005, 313) – que identificam a inexistência de “escolas” à exceção da época de ouro da polifonia em Portugal (séc. XVI-XVII). No caso específico de Manuel Faria, nos poucos estudos existentes (Ferreira 2000; Miranda 2003) surge a referência à escola musical litúrgica de Braga, ficando a faltar nesses mesmos estudos, a identificação de características e de linhas estéticas que permitam atribuir e confirmar uma possível identidade própria, de forma a permitir a diferenciação entre esta e outras escolas do género, para além da localização geográfica.

As referências biográficas e os estudos sobre Manuel Faria (vide “Estado da Arte”) limitam-se basicamente a um trajeto de vida descontextualizado do ambiente cultural e social no qual se insere o compositor. Contudo, no âmbito desta investigação prévia, destacou-se que Manuel Faria, à semelhança de compositores como Fernando Lopes-Graça, desenvolveu uma relevante vertente crítico-musical que carece ainda de estudo e que permite uma melhor e mais abrangente contextualização sobre a sua perspetiva pessoal, influências e repercussões. Nestas publicações do próprio autor, dedicadas à reflexão crítico-musical, encontram-se opiniões pessoais sobre as mais diversas temáticas, tais como: a música sacra,

¹⁴ Neste ponto, é pertinente observar que o manuscrito que se encontra na BGUC parece ser realizado integralmente pela mão de Manuel Faria e não uma mera conclusão como referido por este autor.

a música erudita e os seus compositores nacionais e internacionais, a música tradicional e popular, o folclore, a música ligeira, a história da música nacional e internacional, os documentos conciliares da Igreja e a sua repercussão na música, a música e a sociedade, o canto gregoriano, a *Schola Cantorum* portuguesa e também o papel do órgão na celebração litúrgica (cf. Faria 1992, 142-145).

Remetendo, por fim, a uma vertente mais prática deste objeto de estudo, resta a questão de como toda esta informação se poderá refletir na interpretação das obras a estudar. Para tal, torna-se primordial proceder às transcrições e edições, devidamente analisadas e estudadas, de forma a elaborar-se uma orientação crítica para a *performance* das mesmas, algo que ainda carece de investigação e aplicação.

Como constatado no “Estado da Arte” e nesta “Problemática”, são hoje ainda muito poucos os estudos e reflexões sobre o compositor Manuel Faria. Não obstante, mesmo nas poucas investigações existentes, destaca-se a necessidade de um estudo sobre a produção da sua obra literária, que se manifesta como uma vertente valiosa e pertinente da prática deste compositor, que permita uma perspetiva humana, artística, musical, teológica, litúrgica, filosófica e estética de Manuel Faria para uma melhor e maior compreensão da sua obra musical e respetivo posicionamento artístico e intelectual. Por outro lado, e ainda na vertente biográfica, assistimos a uma propagação das lacunas presentes e que se prendem sobretudo com a falta de uma contextualização do compositor no seu tempo.

Por outro lado, a publicação da catalogação atualizada e mais rigorosa, que não se limita a uma mera inventariação das obras, revela-se indispensável para contextualizar e relacionar as obras entre si. Neste âmbito, e a título ilustrativo, conhecendo a quantidade de obras que Manuel Faria orquestrou com o intuito de criar obras novas, faz-se sentir a falta, entre outros, de um estudo mais aprofundado e sistematizado das suas técnicas e de modelos de orquestração, de modo a conceber mais uma ferramenta para a reconstrução das suas obras que se encontram incompletas e, além disso – apesar de alguns esforços nesse sentido –, para suprir também a necessidade de caracterização da sua linguagem composicional. A mesma questão coloca-se igualmente no que respeita à Escola Litúrgica de Braga. Existem, de facto, características e propriedades próprias que possam emprestar às correntes litúrgicas identificadas uma identidade própria? Ou será que a distinção entre elas resulta meramente da ação de diversos elementos impulsionadores, separados entre si por fronteiras geográficas, e que não justificam necessariamente a existência de tendências distintas e respetiva influência?

Impõe-se, por tudo o que foi dito, um estudo mais aprofundado e cuidado da vida e obra de Manuel Faria, na expectativa de que o mesmo possa contribuir para um maior conhecimento e uma maior divulgação da sua obra e que se possa traduzir em mais publicações e gravações devidamente contextualizadas e estudadas, para uma melhor compreensão e *performance* das mesmas.

4. Metodologia

Perante a heterogeneidade e a complexidade do objeto de estudo, considerou-se que as seguintes opções metodológicas constituiriam as ferramentas fundamentais e necessárias à elaboração de um trabalho científico o mais rigoroso e objetivo possível.

4.1 – Método Histórico

- Pesquisa bibliográfica que permita uma contextualização geral do compositor Manuel Faria no panorama do séc. XX em Portugal.
- Pesquisa arquivística com vista a desenvolver a catalogação da obra de Manuel Faria no acervo da BGUC e sua posterior publicação e divulgação.

4.2 – Método Qualitativo

- Realização de entrevistas a pessoas que contactaram e/ou trabalharam pessoalmente com o compositor Manuel Faria para contribuição na contextualização e na interpretação da vida e obra deste compositor.

4.3 – Método Comparativo

- Análise das obras de Manuel Faria que foram alvo de posteriores adaptações a conjuntos orquestrais, com particular enfoque sobre a sua música orquestrada pelo próprio ou outros autores, para um estudo comparativo e identificação de modelos/padrões comuns passíveis de aplicação a outras obras incompletas.

4.4 – Método Performativo

- Realização de concertos, apresentações, eventos de promoção e divulgação com vista a identificação de problemas de interpretação com base nas transcrições e edições efetuadas.

5. Poslúdio

Os trabalhos iniciar-se-ão ao abrigo da historiografia de Manuel Faria que, à boa maneira fariana, graças à sua profunda graça e eloquência, nos transportarão para caminhos inicialmente insuspeitos. Simultaneamente a proficiência, a profundidade e a riqueza dos seus textos, reflexo da sua vasta cultura e sapiência, acabarão por revelar as múltiplas facetas que se escondem por detrás do sacerdote e do compositor. A dimensão deste seu legado historiográfico é bem maior que o suspeitado inicialmente, de tal modo que a sua análise e reflexão ocuparão os primeiros três capítulos do trabalho que agora aqui se apresenta.

Os dois capítulos seguintes tratarão de analisar a obra composicional de Manuel Faria confiada à BGUC. Enquanto o quarto capítulo apresenta uma perspetiva e uma análise holística da sua obra, o quinto capítulo incidirá especificamente sobre as suas obras orquestrais realizadas a partir de outras obras suas que as precedem. Da análise, sobretudo desse quinto capítulo, surgirão as ferramentas necessárias a uma reconstituição mais fidedigna e fundamentada da cantata *Diálogo das Ceifeiras e dos Sinos* (1948).

Essa reconstituição, bem como os critérios e os problemas que a precederam, encontram-se explanadas no sexto capítulo. Contudo, todo este labor não faria sentido se não estivesse sempre subjacente o principal instigador que move todos os músicos: a apresentação da “música” para quem a pretende viver, desde os intérpretes aos ouvintes. Assim, no sétimo e último capítulo, serão apresentadas as obras estudadas, analisadas, transcritas e editadas em contexto performativo, a par de todo o trabalho desenvolvido em prol da promoção e divulgação da obra de um dos compositores mais relevantes, especialmente no campo da música sacra e da música portuguesa do século XX.

CAPÍTULO 1

Manuel Faria, o homem

Baseado nas suas reflexões crítico-musicais

Preâmbulo

Numa conferência, realizada no bicentenário do nascimento de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) e publicada na revista *4 Ventos*, Tomo IV, n.º 12 – Maio e Junho de 1957 (reeditada em 1991 pela NRMS n.ºs 59 e 60 aquando das celebrações centenárias da morte do compositor), o Rev. Dr. Manuel Ferreira Faria, professor no Seminário de S. Pedro e S. Paulo¹ de Braga assim dizia:

Pouco, porque é mesmo impossível dizer tudo o que ele é. Demais porque é muito difícil acertar no que se diz.

Digamos pouco, mesmo porque no fim ele mesmo nos vai falar através da sua música, e a sua voz é que diz tudo como deve ser, e a minha, pobre dela se tenta ser mais do que uma preparação para entendermos a sua.

Mas, de quem falarei eu afinal: do homem ou do artista? do [sic] compositor ou da sua obra? de Mozart ou da sua voz?

De tudo? E será mesmo necessário falar de tudo? Será possível compreender a música de Mozart sem conhecer a vida de Mozart? (Faria 1957a, 6-7).

Ditas estas palavras, o orador continuou o discurso procurando advertir a sua audiência para não cair nas tramas do romantismo, atestado pela cinematografia moderna (1956), de que “a obra de um artista é uma espécie de diário da sua vida” (*ibid.*, 7). Outra ideia errónea, que também procurou emendar, é a que vulgarmente se tem a respeito da inspiração. Manuel Faria elucida: “dir-vos-ei que a inspiração é isto: papel, lápis e tempo” (*ibid.*, 7-8)². Prosseguiu a sua elocução fazendo uso de vários exemplos, fundamentando qualquer uma das ideias aludidas, antes de se lançar a uma análise mais pormenorizada da biografia de W. A. Mozart sem se coibir, porém, de tecer algumas críticas mais mordazes a algumas figuras da cultura portuguesa contemporânea (*cf. ibid.*, 8, 14-15).

Manuel Faria era, pois, da opinião que não basta conhecer a obra de um artista para tecermos considerações a respeito da vida do mesmo (*cf. ibid.*, 6-8). Contudo, esta não seria a primeira vez, nem a última, que Manuel Faria falava, ou escreveria, a propósito do compositor austríaco. Noutros textos dá-nos conta de algumas das suas obras religiosas, procedendo, por vezes, a uma análise formal e hermenêutica das mesmas, ilustrando certas passagens com

¹ Como apresentado aos semanistas que frequentaram a VII.ª Semana Gregoriana de Fátima realizada de 22 a 29 de setembro de 1956 (*Cf. Ancilla* 1956, 8).

² A propósito da “inspiração”, partilho uma pequena nota autobiográfica de Manuel Faria muito surpreendente, escrita um ano antes precisamente sobre Mozart: “Com a volta aos «pátrios lares» [1946] esmoreceram um pouco as minhas relações com Mozart. Lá diz o ditado: «longe da vista (aqui do ouvido...), longe do coração». [...] Mas Mozart tinha deixado em mim tantas saudades, que não me podendo falar directamente, fui-o contemplando no retrato que dele pintaram Wyzewa e Saint Foix nos cinco volumes que a ele e à sua obra dedicaram e que, tanto me deram que pensar e meditar. E devo mesmo confessar que tive de mudar de ideias a seu respeito. Afinal, o Mozart que eu tinha visto, tinha-o visto muito por fora, apesar de tudo, e assim ele me aparecia como um dom gratuito da Divindade, que tivesse apenas o trabalho de escrever aquilo que o seu Anjo lhe ditava já completo e perfeito. Mas agora, visto assim de vagar [sic] e mais por dentro, verificava que, se na verdade o Anjo lá estava sempre a ditar, nem sempre o compositor se contentava com o ditador, senão que muito houve de trabalhar, estudar e aprender para reduzir o ditado, ao que a sua ideia requeria” (Faria 1956f, 6).

excertos de cartas escritas pelo próprio Mozart e de seus familiares e amigos próximos (*vide* Faria 1956f, 1959).

Também Leonor Barbosa de Melo (n. 1987), com o intuito de fundamentar a sua pesquisa e análise relacionada com a obra integral para canto e piano de Manuel Faria (Melo 2015), recolheu testemunhos de um familiar e de um amigo mais próximo deste, mais concretamente de Cristina Faria (n. 1961) e de Jorge Alves Barbosa (n. 1955)³. Neste contexto diz-nos a sobrinha que “Manuel Faria é um «melodista nato»” (*ibid.*, 17) para logo a seguir o discípulo nos informar que não considera Manuel Faria um grande melodista (*ibid.*, 19). A autora da dissertação revela consciência desta e de outras contradições ao lembrar que as entrevistas refletem as opiniões dos entrevistados e que, por isso, é natural que em alguns pontos os discursos sejam divergentes (*cf. ibid.*, 21).

Buscando uma maior aproximação fidedigna à pessoa de Manuel Faria, também este trabalho recorre aos testemunhos daqueles que tiveram a felicidade de privar com ele, assim como também é solicitada a opinião de várias personalidades da cultura musical portuguesa atual para uma maior fundamentação das opiniões emitidas (*vide* an. A). Todavia, parafraseando Manuel Faria, apesar de a obra não refletir a vida de um artista (*cf.* Faria 1957a, 6-7), não podemos deixar de a estudar para, a partir dela, devidamente enquadrada na historiografia do próprio e de outros, contribuir para um maior rigor na contextualização do próprio no panorama musical português do séc. XX.

Faço, pois, minhas as palavras do orador: no fim, ele mesmo nos vai falar através da sua música, e a sua voz é que diz tudo como deve ser, e a minha, pobre dela se tenta ser mais do que uma preparação para entendermos a sua.

1. Manuel Faria, o homem.

Baseado nas suas reflexões crítico-musicais

Com base na listagem elaborada por Cristina Faria (Faria 1998, 187-190),⁴ procurei, numa primeira fase, recolher os textos referidos e, a partir deles, proceder à correção e/ou atualização dos dados disponibilizados quando necessário. O resultado deste trabalho (*vide* an. B) é apresentado numa primeira tabela com 51 entradas, devidamente numerada, por ordem alfabética na qual não se leva em consideração os artigos definidos e indefinidos. Junto encontra-se uma outra tabela que respeita a ordem cronológica dos escritos, bem como uma terceira que os agrupa por publicações. Decorrente deste trabalho, além de textos de diversos autores relacionados com as temáticas abordadas, foram ainda analisados outros escritos não firmados pelo Manuel Faria, mas cuja autoria lhe é possível atribuir com relativa facilidade (*v.g.* notas editoriais, e outras, das muitas revistas da NRMS da qual era diretor).

³ Sacerdote, antigo aluno de Manuel Faria, mestre em Ciências Musicais pela Universidade Nova de Lisboa e licenciado em Teologia pela Faculdade de Teologia de Braga da UCP.

⁴ Também disponível em: Faria, Cristina. 1992. Manuel Ferreira de Faria: O homem e o sacerdote / O compositor e o pedagogo. Dissertação, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra: 142-145.

Os fundos arquivísticos e documentais consultados foram a BGUC (n.ºs 8, 10, 11, 14, 16, 23, 24, 25, 35 e 46), a Biblioteca Municipal de Coimbra (n.ºs 2 e 42) e a Biblioteca do Seminário Maior de Coimbra (n.ºs 9, 17, 19, 31, 34 e 43)⁵. Outros artigos foram gentilmente cedidos pelas próprias revistas tais como a *Stella* (n.ºs 3, 4, 5, 6, 7 e 26) e a *Cenáculo* (n.ºs 1, 33, 40 e 44). Os restantes textos (v.g. os artigos retirados da 2.ª série da NRMS) encontram-se no meu espólio pessoal.

Como referido (*vide* p. 22), é possível arrumar estes textos por diferentes temáticas, tais como: a música sacra, religiosa e secular; a música erudita, tradicional e ligeira; os compositores nacionais e internacionais; o canto gregoriano, as *Scholae Cantorum*, o canto popular e os documentos conciliares da Igreja; a história da música nacional e internacional; a filosofia, a ética e a estética; a figura do organista e o papel do órgão na celebração litúrgica. Não se procede a uma indexação particular de cada texto pois, salvo raras exceções, cada qual pode ser agrupado sob diversos tópicos.

Escritos de forma clara e bem estruturados, sempre com um toque pessoal e dirigidos, regra geral, ao grande público, estes documentos constituem uma fonte importante de conhecimento de conteúdos relativos à música sacra e secular, à história e análise musical, à filosofia, teologia e liturgia e também às ciências da educação. Apesar da relevância, este não é o lugar à recensão crítica de cada texto pois, além de extrapolar largamente o que se pretende nesta tese, alguns dos documentos são tão profundos e ricos em erudição que mereceriam tratamento separado, tal a complexidade de cada um. Serve de exemplo *O “Motu Proprio” de S. Pio X e a Música Moderna* (Faria 1957b), texto “escrito, em forma de conferência, para se proferir no Centro de Estudos Gregorianos de Lisboa” (*ibid.*, 5), que: estuda e analisa o documento pontifício em questão; apresenta um conjunto de reflexões sobre a “santidade”, a “bondade de formas”, “verdade” e “universalidade”; medita sobre o “canto popular” e o uso da língua vernácula; discursa sobre a relevância do canto gregoriano e da polifonia clássica; apela à conservação do património da música sacra e à criação de música mais moderna; oferece uma perspetiva e análise da história da música assim como de outros documentos papais; tece críticas à música contemporânea, à postura da Igreja e aos compositores sem, no entanto, deixar de fornecer um conjunto de orientações aos mesmos; e apela à criação de cursos e de escolas para o ensino da música sacra. O mesmo se aplica a *O Pensamento da Igreja a respeito da sua Música* (Faria 1976/77) que contempla, além de um subcapítulo substancial dedicado à “opinião dos grandes compositores”, uma profunda reflexão sobre a história da música sacra desde Jesus Cristo (!) até à atualidade (1977), passando pelos pensamentos dos “Santos Padres” (sécs. I a III), todos os concílios até ao Concílio de Trento (sécs. IV a XV), “O Concílio de Trento e as suas sequelas” (sécs. XVI a XVIII), todos os concílios, encíclicas e outros documentos papais do séc. XIX e, já no séc. XX, “S. Pio X e a Nova Reforma”, “O Concílio Vaticano II” e outros documentos posteriores. Pelas mesmas razões, destaco ainda outros três documentos que refletem, de uma forma singular, o saber enciclopédico e a grande cultura do cônego Manuel Faria, são eles: *O Canto Gregoriano na Composição Sacra* (Faria 1950b), *Música Sacra na Constituição Conciliar* (Faria 1967a), estes, assim como os anteriores, estritamente ligados à música sacra e, de carácter mais filosófico e musicológico, *Para onde caminha a Música?* (Faria 1965).

⁵ Todos os artigos publicados na 1.ª série da NRMS.

Logo, não dispensando uma análise individual de cada documento, procurarei contribuir com uma avaliação global de todos os textos para uma maior compreensão das múltiplas facetas do padre Manuel de Faria e uma mais rigorosa contextualização da sua obra musical e literária.

1.1. O professor, o formador e o educador.

Se atendermos à listagem dos escritos por ordem cronológica (*vide* p. 306), destaca-se à cabeça um conjunto de artigos escritos para a revista *Stella*⁶, periódico fundado pelo Pe. Manuel Nunes Formigão⁷ (1883-1958), e que, à época, se destinava à formação e educação das senhoras portuguesas.



Imagem 1 - Capa da revista *Stella* n.º 232 (Abril de 1956).

Nos n.ºs 227/228 da *Stella*, uma semanista escrevia:

O trabalho do Rev. P. Faria - «Música Erudita e Música Popular», de sabor muito português, em que o coração do minhoto se expande com a visão do artista erudito, (...), sairá também nas páginas da nossa revista (Semana 1955, 22).

E assim foi. Os números seguintes da revista trouxeram a público cinco reflexões sob o mote *A Arte dos Sons*, nas quais se incluem as acima mencionadas pela aluna da VI Semana Gregoriana de Fátima. Em janeiro de 1959, a *Stella* (n.º 257) viria ainda a publicar um outro texto de Manuel Faria, desta vez sobre W. A. Mozart.

Estes textos, sob a égide d' *A Arte dos Sons*, formam um todo e representam um contributo precioso no conhecimento de Manuel Faria enquanto educador, mas também, e sobretudo, enquanto homem. O primeiro, “O Amador”, é um preâmbulo aos textos seguintes – “Música Popular”⁸, Música Erudita” e “Música Ligeira” – enquanto o último, “A Música e Nós”, é um escrito profundamente filosófico e remata as reflexões que o antecedem.

No primeiro texto, partindo da experiência que tem ao lidar com o grande público, quer como intérprete, quer como locutor de rádio, Manuel Faria sente a necessidade de explicar quem é um verdadeiro “amador” de música. Estabelecendo *a priori* um paralelo com a literatura, que a há para todos os gostos, boa e má, depressa conclui que sem o amador, “o compositor não tem escopo, nem incentivo, nem rumo, e assim, sem ele, morre a cultura e a própria arte...” (Faria 1956a, 4). Busca então uma resposta para a pergunta: “o que é o amador?”

⁶ A *Stella*, propriedade da Congregação das Irmãs Reparadoras de Nossa Senhora de Fátima, é atualmente uma publicação trimestral sem fins lucrativos e de interesse público. A primeira publicação data de 1 de janeiro de 1937 e foi durante décadas uma revista de periodicidade mensal destinada à educação e formação das senhoras portuguesas, segundo nos testemunha a Irmã Inez Vieira, atual diretora da revista.

⁷ Sacerdote e jornalista, convidado pelo Arcebispo de Mitilene para investigar o acontecimento das aparições de Fátima (1917), sendo o primeiro responsável pelos interrogatórios aos três pastorinhos. Foi também o fundador e responsável pela Congregação das Irmãs Reparadoras de Nossa Senhora de Fátima (1926).

⁸ O que atualmente designamos por “Música Tradicional”.

(*ibidem*). Partilha com a leitora – considerando que é um periódico dedicado às senhoras – uma definição de Walter Howard que, na ótica de Manuel Faria, é “assaz feliz”:

O verdadeiro amador é aquele que sente florir dentro de si o mundo que outrem ante ele criou, e no próprio momento em que o criou (*cit. in ibidem*).

Assim, o amador é aquele que sabe gostar de música sem ser músico e que a ela se dedica por amor, “como a palavra o diz”, e não por razões profissionais. Porém, alerta para uma diferença crucial:

Oh! não [sic] confundir o «amador» com o «gozador» da música! (...) O amador é o apreciador de vinho capitoso, que o mastiga saborosamente; o gozador é o alcoólico que se emborracha com a mais reles zurrapa da primeira tasca que encontra, porque, com o abuso contínuo e a propensão não corrigida a tempo, se lhes foram há muito o peso e a medida (*ibid.*, 14).

Em jeito conclusivo, informa que os textos seguintes são dirigidos aos “verdadeiros amadores” e que, mais do que ensinar, pretendem estimular a reflexão e o crescimento interior dos seus leitores (ou suas leitoras).

A atitude de cultivar a reflexão interior e de fomentar o pensamento crítico, ao invés do mero “debitar” de conteúdos, é própria de um “verdadeiro” educador e é uma virtude presente em todos os textos e trabalhos. Sendo um homem do povo, desde sempre se preocupou com a formação e a educação dos seus. Na reflexão sobre a “Música Erudita”, que se segue ao da “Música Popular”, o autor pretende demonstrar que é falsa a opinião daqueles que afirmam que a música erudita é de natureza complexa e pesada, “pelo que não serve para o povo simples que vive na atmosfera inferior do pensamento” (Faria 1956c, 8). É, assim, contrário à ideia que opõe a música erudita à popular (entenda-se “tradicional”) como dois elementos antagónicos. Contudo, Manuel Faria não deixa de ter a consciência que “existem obras maravilhosas que o povo não entende nem aprecia” (*ibid.*, 9) e aproveita o mote para refletir sobre a dialética entre a “matéria” (conteúdo) e a “forma”. Assim conclui:

Qualquer homem do povo, por mais dotado que seja, ficará quase indiferente perante uma estrofe dos «Lusíadas», e emocionar-se-à [sic] rapidamente [sic] com uma simples quadra de Correia de Oliveira. [...] Que concluir daqui? Que se lhe não ministrem por alimento as obras dos grandes mestres? De forma nenhuma. Isso seria um roubo e uma traição, pois se privaria o povo dum alimento espiritual indispensável a que tem direito, já que os génios são mensageiros da Divindade, e a mensagem divina é para todos e não só para alguns. [...] Por outro lado deve-se **instruir** e **educar** o povo no sentido de lhe abrir a alma à compreensão das grandes obras. (Faria 1956c, 9)⁹.

Além da preocupação pedagógica, é de salientar a ligação que estabelece entre a cultura do povo e a criação artística de carácter mais erudito. Na sua ótica, a música erudita é o produto de homens a quem Deus dotou de um grande génio artístico e estes, “se é verdade que são espíritos superiores, que subiram muito acima do vulgo, é também certo que do povo nasceram e do povo levaram a alma e o sentir” (*ibid.*, 8). Estabelecendo um paralelo entre o sacerdote e o artista, constata que ambos constituem uma ponte entre o céu e a terra, ambos são mediadores entre Deus e os homens¹⁰. Quanto aos artistas, “de Deus receberam a graça

⁹ O destacado é meu.

¹⁰ Reencontramos a mesma analogia em *O “Motu Proprio” de S. Pio X e a Música Moderna*, p. 14.

do génio e do povo o ambiente que os anima no trabalho, e até a própria **matéria de construção** e o rumo a seguir” (*ibidem*)¹¹.

Esta linha de pensamento é similar à do compositor e musicólogo Fernando Lopes-Graça¹² (1906-1994) que, cerca de uma década antes, escreveu:

A música popular é como uma fusão de duas correntes opostas: «uma, que eleva as criações rudimentares do povo e as transforma em música erudita; outra, que transporta de novo ao povo as criações mais complexas da arte erudita, devolvendo-lhe e disseminando entre eles os seus próprios germes melódicos...» (Lopes-Graça 1989a, 200)¹³.

Pelo exposto não é imediato o paralelismo que se procura traçar entre os dois compositores, pois será necessária a leitura mais completa do texto de Manuel Faria (*cf.* Faria 1956c). Em muitos escritos, sobretudo naqueles de carácter mais (etno)musicológico, encontramos muitas similaridades com o musicólogo Lopes-Graça, bem como algumas referências ao mesmo e a outros especialistas, mas há uma singularidade em Manuel Faria que o distingue *inter pares*: a sua perspectiva cristã e consequente contribuição teológica. Além da alusão à origem divina da música, presente em muitos textos (*v.g.* Faria 1950a, 155; 1971b, 1) repare-se, neste caso específico, aos **sentidos invertidos**: enquanto em Lopes-Graça a criação artística do povo se eleva para depois a ele regressar, em Manuel Faria ela é uma dádiva do Altíssimo e que a Ele retorna em forma de louvor¹⁴. A matéria é a mesma, a canção do povo, os percursos idênticos, mas os fins distintos. Para um, a música é o fim em si mesma, para outro, a música é um meio para o louvor a Deus. Assim, salvo raríssimas exceções, não é de estranhar que em Manuel Faria sejam indissociáveis o professor e o sacerdote e, consequentemente, que a sua maior área de atividade seja a da música sacra e litúrgica.

Desse apostolado nos dá testemunho o próprio no prefácio d’O “*Motu Proprio*” de S. Pio X e a *Música Moderna* (Faria 1957b), redigido um ano depois destes textos para a revista *Stella*:

Durante os anos que, sobre isso [o cinquentenário do *Motu Proprio*], passaram, continuou o autor [Manuel Faria] trabalhando incessante e apaixonadamente na obra de renovação da Música Sacra em Portugal, quer por sua criação artística, quer por sua actividade **docente** através de aulas e ensaios, como dos cursos das Semanas Gregorianas de Fátima (*ibid.*, 5)¹⁵.

Nesse mesmo documento lemos ainda:

A música religiosa é hoje talvez o mais poderoso meio de educação musical (senão educação pura e simples) do povo português. O povo hoje, quase não canta senão na igreja, pelo menos em muitas regiões do país. [...] Se canta coisas belas, o povo

¹¹ O destacado é meu.

¹² Manuel Faria admirava Fernando Lopes-Graça que, por sua vez, nutria um profundo respeito pelo trabalho de Manuel Faria, como é testemunhado por António Azevedo Oliveira (*cf.* Oliveira 2016, 56).

¹³ Nesta passagem Lopes-Graça faz uma clara referência a Rodney Gallop (1901-1948) e o seu livro *Cantares do povo português*.

¹⁴ Estabelece claramente um paralelo com a perspectiva cristã relativa à “revelação”: primeiro é Deus que se revela (sentido descendente) e, num segundo momento, o Homem responde (sentido ascendente). Para um maior entendimento destas matérias recomenda-se a consulta do *Catecismo da Igreja Católica*, n.ºs 51-73.

¹⁵ O destacado é meu.

alevanta-se, purifica o gosto, sobe de nível. Se canta coisas más, desce e abastarda-se. Pode isto ser indiferente à Educação Nacional de um país? (*ibid.*, 23)¹⁶.

É precisamente no campo da renovação da música litúrgica que o (re)formador Manuel Faria deixa, quanto a mim, a sua marca mais profunda e distintiva: a criação da *Nova Revista de Música Sacra* (NRMS)¹⁷ e que surge como resposta à necessidade urgente de defesa da dignidade do canto litúrgico. Nas palavras de Azevedo Oliveira:

Ao falar sobre M. Faria, é indispensável referir a *Nova Revista de Música Sacra*. Também essa foi uma iniciativa ditada pela ideia fixa (!) da “dignidade do canto litúrgico”. Em 1971, depois das «Semanas de Música Sacra» realizadas no Sameiro, resolveu o Dr. Faria dar início à publicação, em vez de gastar energias e de se martirizar numa cruzada inglória a favor do canto litúrgico. Era a resposta à degradação crescente (*in* Oliveira 2016, 57).

Este testemunho é corroborado no artigo *Porquê e para quê?* (Faria 1971a)¹⁸, texto justificativo da criação da NRMS:

Já na *I Semana Bracarense de Música Sacra* celebrada em 1967 se chegara à conclusão de que a maior parte das melodias do género publicadas em Portugal não estavam de

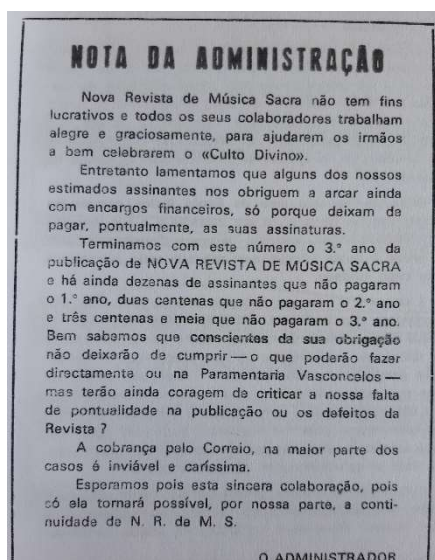


Imagem 2 - NOTA DA ADMINISTRAÇÃO
NRMS 1.ª Série, n.º 12, p. 1.

harmonia com a vontade da Igreja. Mas o panorama da Música Sacra no país achou-se ainda muito pior na *II Semana* de Outubro passado [1970], logo reflectida na *I Vimaranesse* de Janeiro deste ano, assim como nos *Colóquios de Barcelos* da hora presente, em vista da invasão de música profana do género ligeiro que acaba de forçar as portas das igrejas por esse país além. Eis porque se considerou urgente a fundação de uma revista mais ou menos periódica, que fornecesse aos bem intencionados o pábulo musical de qualidade pelo menos suficiente para que o «povo de Deus» possa louvar ao Senhor «em beleza» (S. Pio X) e «elevantar o espírito ao invisível» (Instr, Musicam Sacram) (*ibid.*, 1).

Com periodicidade trimestral, publicaram-se onze números desde o primeiro trimestre de 1971 ao último de 1973, havendo depois um hiato de um ano até à publicação do 12.º fascículo. Nessa altura, por causa do

saldo negativo (*vide* im. 2), provocado pelas inúmeras dívidas à revista, a mesma foi suspensa, retomando a atividade a partir de 1976 com uma nova capa, dando assim início à 2.ª série.

O *Editorial* do primeiro número da 2.ª série retorna aos argumentos primários da NRMS como fundamentação para o reinício da publicação e que, uma vez mais, advém da

¹⁶ É notória nesta passagem a influência da perspectiva platónica da educação em Manuel Faria (a analisar posteriormente).

¹⁷ Sucede à *Revista de Música Sacra*, criada em 1927 em Coimbra pelo Pe. José Eduardo de Matos (*cf.* Martins 2008a, 12).

¹⁸ Embora assinado pela direção, é com grande segurança que se poderá atribuir a autoria do texto a Manuel Faria, visto que este é o diretor fundador da revista e o estilo da redação é em tudo similar aos restantes textos.

necessidade urgente de “combater” a decadência inflacionária da música que assola a igreja e consequente dessacralização da mesma. Neste preâmbulo fica ainda mais clara a intenção educativa do(s) seu(s) criador(es), evidenciando-se também o alargado âmbito das suas ações pedagógicas que, em parte, são igualmente causadoras dos dois anos de inatividade:

Certo é que as nossas preocupações não deixaram de se desdobrar constantemente em outras actividades, como o formato das escolas de organistas e formação de coros paroquiais. Mas aqui mais ainda se urgia a necessidade da Revista para alimentar e renovar o repertório dos mesmos, que, de outra forma teriam de recorrer à obra de fancaria, que essa sim, por aí, atortulha às rimas (Faria 1977b, 1).

Apesar de em minoria, o cuidado com a educação e formação do povo não era exclusiva do Pe. Manuel Faria e dos seus colaboradores. Dentro dos seus contemporâneos relacionados com a música sacra, destaca-se Júlia d’Almendra (1904-1992), uma mulher leiga que “iniciou um intenso e imparável movimento gregoriano em todo o país” (Giga 2014, 296) sempre, e desde a primeira hora, acompanhada pelo Pe. Dr. Manuel Ferreira de Faria, como mais à frente se verá. Também os documentos emitidos pela Santa Sé, sobretudo a partir do *Motu Proprio Tra le sollicitudini* de Pio X (1903)¹⁹, atestam o apostolado da educação e da formação do povo, muitas vezes reforçado em discursos e homilias:

Nos interessou [...] manifestar a Nossa admiração, a Nossa gratidão e o Nosso encorajamento pela obra que realizais [...]: obra de animação, de aperfeiçoamento, de elevação, de educação litúrgica e, portanto, de educação para a oração e o culto divino (*cit. in* Faria 1971c, 1)²⁰.

E o Senhor, diz o profeta, promete o envio de pastores que governarão, que se dedicam. O Pastor prometido é fundamentalmente Ele próprio e aqueles que participam na sua missão. Como pastoreou o Senhor? **“Começou a instruí-los demoradamente”** É este o primeiro dever de um pastor, - ensinar (Gonçalves 1982, 1)^{21, 22}

Todos os grandes mestres deixam um legado. Os discípulos mais conceituados estão identificados por Cristina Faria: Amílcar Vasques Dias, António Azevedo de Oliveira, Cândido Lima²³, David Oliveira, Fernandes da Silva, Joaquim dos Santos, Mendes de Carvalho, Miguel Carneiro (*cf.* Faria 1998, 42), aos quais podemos acrescentar, enquanto compositor consagrado, Jorge Alves Barbosa. Muitos deixaram o seu testemunho. Aqui ficam alguns registos mais recentes (*cf.* Oliveira 2016, 4-5, 40-42, 45-46, 48-49):

Gostaria de o recordar como um mestre de muitas pessoas. Dotado de inteligência invulgar, sabia criar empatia para transmitir conhecimentos e desejo de ir mais além. [...] Motivava e fazia com que todos os alunos gostassem das matérias ensinadas. Mesmo os mais desprovidos de sensibilidade musical nos seminários conseguiam atingir os mínimos para um exercício do ministério sacerdotal. [...] Era, na verdade, um pedagogo invulgar que se entusiasmava e entusiasmava. Vejo-o, por isso, como mestre

¹⁹ Para um maior esclarecimento destas matérias, recomenda-se a leitura de *Música Sacra em Portugal nos séculos XX e XXI: um tesouro a descobrir* (Bernardino 2014, 365-368).

²⁰ Discurso de Paulo VI no Congresso Nacional organizado pela Associação Italiana de Santa Cecília (1971).

²¹ Homilia de D. Joaquim Gonçalves, Arcebispo de Vila Real, dirigida ao Encontro de Coros do Norte a 18 de Julho de 1982.

²² O destacado é do autor.

²³ Cândido Lima, como faz questão de referir na sua entrevista, nunca foi aluno de composição de Manuel Faria (*vide pp.* 276-277).

e maestro. O mestre que conseguia tirar o melhor de cada um dos seus alunos, que gerava simpatia e que incutia o desejo de crescimento e superação. [...] A aliança entre estas duas qualidades, fizeram do Cónego Manuel Faria um homem-sacerdote ímpar na história contemporânea († D. Jorge Ferreira da Costa Ortiga, Arcebispo de Braga e Primaz das Espanhas).

Falar de Manuel Faria é, para mim, equivalente a falar do meu segundo Pai, do meu professor de Solfejo, Canto Gregoriano, Harmonia, Piano, Órgão, Direção Artística de Coros... enfim... falar de alguém que marcou, ainda pela sua luminosa personalidade, firmeza de carácter, humildade e simplicidade com que transmitia os seus conhecimentos, sabendo-se um Mestre em tudo quanto me ensinou. [...] Pelo caminho, o rádio do seu automóvel estava sempre sintonizado na atualmente designada “Antena 2”, [...] e Manuel Faria desafiava o sobrinho/afilhado a distinguir os instrumentos da orquestra à medida que um ou outro se isolava do conjunto orquestral. Ensinava-me, então, a distinguir os instrumentos da orquestra, primeiro pelos respetivos naipes, depois isoladamente (Boaventura Faria, sobrinho e afilhado).

Ensinou-me que a humildade, como contraponto à soberba, o viver no meio do Povo, como contraste com a vaidade das elites, nunca poderia ser sinónimo de mediocridade ou de preguiça de pensamento (Manuel Boaventura, sobrinho e afilhado).

Reencontrei-o logo a seguir, primeiro como professor de Canto Gregoriano (disciplina que eu já conhecia bem); de seguida tive-o como professor de História da Música em cujas aulas cheguei a tocar algumas peças de piano como ilustração dos temas tratados pois não havia assim tantos discos... [...] Não aceitava que alguém se desculpassem de que não tinha jeito para a música: “Se tu me dizes que não tens ouvido eu provo-te que Deus não existe!...” (Jorge Alves Barbosa).

Os quase quatro anos que com ele convivi, até ao seu falecimento, foram de intensa formação musical, não apenas na arte de compor. [...] sempre mostrou extraordinária capacidade pedagógica. Não seguia percursos ou programas pré-estabelecidos, mas propunha exercícios de acordo com aquilo que era preciso corrigir e desenvolver. [...] Ao mesmo tempo, ia penetrando nas obras de grandes mestres da história da música, dos mais antigos aos mais recentes – embora a matriz básica da formação fosse sempre clássica. O meu entusiasmo parecia, contudo, não superar o dele [...]. Pelo caminho, ouvíamos música no Programa 2 e ele ia perguntando: autor, época, instrumentos utilizados, etc. [...] Vivi-o como um pai – até porque era órfão desde os 7 anos – que me gerou para o mundo fantástico da arte música, mesmo que me tenha deixado ainda em muito tenra idade. Apercebi-me, quando mais tarde continuei os estudos de composição e órgão, em que medida aquilo que me transmitiu durante aqueles memoráveis quatro anos da minha juventude não foi apenas uma iniciação, mas uma matriz de compreensão da música que ainda hoje me acompanha, mesmo não sendo profissional na área. As admiráveis aulas de composição que tive, depois, com Joaquim dos Santos, ajudaram a amadurecer e consolidar algo que em rigor já estava bem plantado. Porque ele foi sobretudo um semeador – pena que não tenha podido ver muitas colheitas daquilo que semeou (João Manuel Duque, Presidente da Universidade Católica Portuguesa de Braga).

1.2. O (etno)musicólogo e o crítico.

Para conhecermos Manuel Faria, o etnomusicólogo, regressemos às pequenas “pérolas” publicadas na revista *Stella* na qual o segundo texto d’*A Arte dos Sons* se ocupa da “Música Popular”. Reitero que à época este termo era sinónimo de “música tradicional”, mas, precisamente por ser passível de interpretações mais latas ou, segundo Manuel Faria, “deturpadas”, o autor define *a priori* qual é a verdadeira “música popular”:

Sob o aliciante epíteto de «música popular», onde quer aparece o finório explorador da ingenuidade pública a vender e a regatear a sua própria contrafação, escamoteando-lhe a imbecil autoria para melhor enganar os incautos. Desconfiai da «música popular» que vos mandam de fora, que a maior parte das vezes é como o «remédio dos ratos»: carne podre embebida em veneno.

Não! A verdadeira «música popular» não vem de fora porque é nossa – vive entre nós, ou melhor ainda, dentro de nós. A autêntica música popular é como o «alecrim doirado, que nasce nos montes sem ser semeado». Assim o povo a canta, sem a ter aprendido de ninguém. Não se sabe de quem nasceu, nem onde, nem como. É como uma cristalização da própria alma popular (Faria 1956b, 6-7).



Imagem 3 - Gaiteiros de Miranda do Corvo
- Revista *Stella* n.º 230 (Fev. 1956) - p. 6.

Prossegue com uma breve reflexão filosófica, sempre devidamente fundamentada, na qual estabelece um conjunto de comparações com a literatura de carácter mais erudito bem como com a poesia popular. Retorna ao seu tempo de meninice, às brincadeiras e aos jogos, aos passeios pelos campos e ao pastoreio enquanto recorda algumas canções que cantarolava na companhia dos amigos. Neste retorno saudoso e afetivo, clarifica a sua postura quanto à música popular: esta não conhece autor e é intrínseca ao viver do povo. Os momentos próprios, os rituais diversos, as várias zonas geográficas, entre outras, são caracterizadoras da canção popular fora dos quais ela perde sentido. Uma planície alentejana é distinta da paisagem minhota, o momento de embalar a criança não se compara ao da ceifa. “Penso eu que a canção popular é um fruto da terra como as flores e as plantas: certas variedades só conservam características próprias em determinados terrenos” (*ibid.*, 7).

A surpresa surge quando identifica o *Stille Nacht* (“Noite Feliz”) de Franz Gruber (1787-1863) como “música popular”, apesar de se conhecer o autor. Neste caso, segundo Manuel Faria, essa “maravilhosa” canção foi adotada pela grande massa coletiva do povo, “modificando-a porventura numa ou noutra inflexão menos consentânea com sua natureza e gosto. Só a alma do povo a vivificou para a imortalidade” (*ibidem*)²⁴.

Quanto à questão metafísica da música popular, Manuel Faria não nega a música da antiguidade clássica enquanto fonte primária da primeira, porém, relembra a importância dos antigos Padres (v.g. Santo Agostinho) e realça a influência da música praticada nos

²⁴ Uma nota curiosa: o mesmo se poderá dizer da canção de Natal *Cantem, cantem os Anjos* de Manuel Faria que, desde há muito, o Povo já a assimilou como sua desconhecendo por completo o seu autor.

mosteiros, uma clara alusão ao canto gregoriano, sempre sujeita e limitada pelo “instinto” do povo que a aproveitou “quando o seu particular sentir a requereu”.

Estes pensamentos, expostos nesta reflexão de forma abreviada, já haviam sido tratados de modo mais desenvolvido seis anos antes em *O arcaísmo*²⁵ *no canto popular minhoto* (Faria 1950a). Este texto, também de carácter etnomusicológico, reflete o profundo conhecimento de Manuel Faria acerca da música da antiga Grécia, assim como de muitos e variados cancioneiros e romancieiros da tradição popular, quer portuguesa, quer estrangeira. Revela igualmente um conhecimento surpreendente da mitologia grega e um domínio seguro de conceitos estéticos e éticos decorrentes das várias correntes filosóficas da antiguidade. Sobressai também o Manuel Faria defensor do canto gregoriano e o historiador sabedor dos diversos processos composicionais da polifonia, quer erudita, quer popular. Além de toda a sapiência demonstrada, e para reforçar a posição acima aludida quanto à relevância das fontes e das suas influências, é de destacar neste texto a divergência de Manuel Faria relativamente a Gonçalo Sampaio (1865-1937)²⁶ e outros etnógrafos:

Para os etnógrafos, como Gonçalo Sampaio, e outros, a determinante do arcaísmo é a sua origem, tão remota que vai enraizar nos tempos primitivos, e o seu significado seria então o sentimento **ético** dos povos que a criaram.

Mas, tal primitivismo não o justifica a análise sintáctico-musical, como se viu a propósito das toadilhas de **aboiar**, cantilenas de **abaular**, canções religiosas e outras, e a influência modal antiga explica-se perfeitamente através do canto-chão²⁷, que embora corrupção do autêntico gregoriano, nunca deixou de se entoar na liturgia aldeã. Hemos de concluir, que o povo foi modificando, e, por assim dizer recompondo, adaptando-a ao seu diverso sentir, à música que herdou dos antigos (Faria 1950a, 161)²⁸.

O segundo texto da *Stella* reserva ainda mais duas revelações, ambas discretas e breves: a primeira levanta o véu sobre a postura de Manuel Faria perante o fado e, a segunda, a sua admiração pelo nacionalismo na música erudita. Quanto ao fado:

A canção da cidade nunca é canção popular. Essa cheira a fumo, monturo ou «água de colónia». E a canção popular «cheira a cravo – cheira a rosa – cheira a flor de laranja» (Faria 1956b, 7).

Não é mais que uma frase e, como se observa, não refere diretamente o fado. Porém, em “Música Ligeira” (Faria 1956d), Manuel Faria é muito mais frontal e bastante menos simpático:

Se ides pela rua e passais à porta duma loja de discos, lêde [sic] a etiqueta que lhes indica a centro, e tentai encontrar aí o nome de qualquer músico decente! Ainda não acabaste de passear os olhos pela montra e já sobre a mesinha do balcão gira uma agulha de grafonola a levantar por todos os cantos da casa o gritinho histérico da última fadista que apareceu ao lado da pipa na adega do Machado.

[...]

²⁵ No título consta “arcaismo “em vez de “arcaísmo”. Por se tratar de uma gralha, procedo sempre à correção do termo de cada vez que for referido o título.

²⁶ Botânico e etnógrafo. Teve um papel relevante na etnografia do Baixo Minho, nomeadamente na recolha de danças e cantares tradicionais desta zona do país.

²⁷ Encontramos pensamento idêntico em Lopes-Graça (cf. Lopes-Graça 1989b, 111-112).

²⁸ O destacado é do autor.

O certo é que se tornou perigoso dizer mal do fado, e hoje em dia só quem, como eu, não se importa de viver no ostracismo da sociedade é que terá coragem para bradar, sem contemplações nem respeitos humanos, contra esta autêntica prostituição do gosto musical do povo português. Mas basta, que eu não quero incomodar ninguém com um vocabulário que, se bem é indigno de quem o escuta, outro não merece o assunto que abordei (*ibid.*, 8).

Esta apreciação, pouco agradável, é corroborada ao longo do texto com citações de outros autores, tais como o “insuspeito” Eça de Queiroz e António Arroio, e não difere muito daquela emitida por Fernando Lopes-Graça, cerca de dez anos antes, ao declarar o fado o inimigo n.º 1 da música popular (*cf.* Lopes-Graça 1989b, 131), assegurando que não é mais que um produto sem qualidade musical “daquilo a que impropriamente se chama por vezes o folclore urbano” (*ibid.*, 107)²⁹.

Quanto à admiração pelo nacionalismo na música erudita, ela é expressa na coda do texto, evocando toda uma tradição desde a polifonia clássica aos tempos hodiernos (1956), passando por J. S. Bach e Beethoven, e referindo diversas escolas nacionais, todavia:

Não falo da portuguesa, que essa ainda tem muito que soar para chegar onde deve. Mas não há dúvida que o trabalho árduo, sacrificado e quase heróico de um punhado de compositores, juntamente com o florescimento sempre maior dos grupos corais a viver sobretudo no culto da canção popular, está prestes a dar frutos (Faria 1956b, 7).

Embora sem referir nomes, Manuel Faria estaria seguramente a pensar nos trabalhos de compositores e impulsionadores de movimentos corais tais como Pe. Tomás Borba (1867-1950)³⁰ e Fernando Lopes-Graça, como ficará mais claro da leitura de outros textos (*vide* Faria 1965, 1969, 1976/77). Curiosamente, apesar de entusiasta do movimento nacionalista, Manuel Faria nunca reivindica para si próprio essa distinção, ainda que a quase totalidade da sua obra secular, excetuando algumas composições para canto e piano e algumas peças instrumentais, vá beber à fonte da canção do povo.

Tivemos oportunidade de constatar, aquando da referência ao fado, que o quarto texto d’*A Arte dos Sons* é uma reflexão pouco amiga da “Música Ligeira” que, na ótica de Manuel Faria, é sinónimo de “música de conserva [...], sinal universalmente incontestado da ligeireza de vida das gentes deste tempo [1956]” (Faria 1956d, 7-8). Para testemunhar o nascimento deste tipo de música, recua até ao séc. XIX e, não obstante o reconhecimento de alguma qualidade nos primeiros espécimes, o percurso e/ou evolução do género é alvo de uma crítica acérrima. Após uma breve análise depreciativa deste capítulo da história da música ocidental, a crítica não se fica só pelo fado, mas atinge também o *Jazz*:

Já a cançoneta do *Jazz* é um produto híbrido de dois agentes de segunda mão: - um inventou a melodia, macaqueando a que ouviu aos negros da floresta; o outro arranjou-a, adaptando-o [sic] ao ritmo sincopado e às exigências do *Jazz*. Depois chegou à Europa (*ibid.*, 8).

²⁹ Quanto à terminologia, Lopes-Graça sugere para os produtos “espúrios” da música urbana o termo «música popular» enquanto que, para os espécimes folclóricos das populações rurais, prefere o termo «canção rústica» ou «regional» (*cf.* Lopes-Graça 1989b, 135).

³⁰ Padre, músico, compositor e professor açoriano. Inovador no campo da pedagogia musical em Portugal, é responsável pela criação do *Dicionário de Música* (1956-58).

Manuel Faria assume nitidamente uma postura radical contra o fado e o *Jazz*. A meu ver, porém, este fundamentalismo poderá ser um pouco atenuado à luz das suas (também) preocupações pastorais e litúrgicas. Ainda que o texto tenha sido escrito antes do Concílio Vaticano II, estavam já presentes as preocupações com a qualidade e a natureza da música a interpretar nas celebrações litúrgicas. Com o tempo, certas “infiltrações” na música do culto ganharam proporções inimagináveis ao ponto de ser necessária a intervenção do próprio Papa Paulo VI (1897-1978)³¹. Em *Música Sacra na Constituição Conciliar* (Faria 1967a), que assinala uma profunda e riquíssima reflexão de Manuel Faria sobre o estado da música sacra a nível mundial e das reações da Santa Sé aos casos e petições que lhe têm sido apresentados, lemos:

[...] na Holanda, onde a Santa Missa se transforma numa refeição vulgar, com os fiéis vulgarmente sentados a uma mesa vulgar, comendo e bebendo o pão e o vinho consagrados pelo sacerdote vulgarmente entre eles, numa atmosfera da mais completa vulgaridade; [...] Aos que nostálgicamente [sic] evocam o gregoriano, um jesuíta holandês responde: «Porque não o «jazz»? Não teve sempre a igreja uma música adaptada ao seu tempo?» (Faria 1967a, 7-8)³².

Mais tarde, em 1973, à pergunta de como deveria ser a música religiosa para os homens do seu tempo, o compositor e maestro Frederico de Freitas (1902-1980) responde:

A essa pergunta prefiro responder virando-a ao contrário - «como não deve ser a música religiosa para os homens do nosso tempo?» [...] O *Jazz*, com seus instrumentos de estridência contundente e seus ritmos licenciosos ofendem e afrontam os lugares sagrados destinados à meditação e à oração. Igualmente, não deve ter lugar no templo toda e qualquer música destituída de qualidade e ascese (*cit. in* Faria 1973a, 35).

Um ano depois, a 26 de setembro de 1974, a Cidade do Vaticano anuncia:

PAULO VI DESAPROVA O JAZZ NAS IGREJAS

Paulo VI fez saber que, em seu entender, a música superficial e ligeira não fica bem nas igrejas e que o velho canto gregoriano é um modelo inultrapassado de música sacra.

[...] Reiterando a desaprovação do Vaticano quanto à música de «jazz» ou «pop» na missa, mons. Villot afirma que a música sacra «não pode entregar-se a formas que estão

em contraste com a mensagem divina, nem tomar formas que a tornem semelhante a qualquer forma de libertação ou divertimento» (Villot 1974, 1).

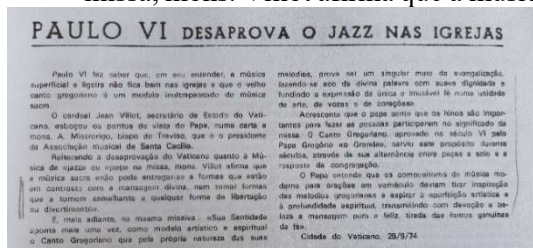


Imagem 4 - NRMS 1.ª Série, n.º 12, p. 1 (Excerto).

Como se constata, à semelhança do “professor”, também o etnomusicólogo não é isento à vocação sacerdotal de Manuel Faria. Não

obstante, o inverso é igualmente verdade: o sacerdote não é indiferente às suas raízes

³¹ Giovanni Battista Enrico Antonio Maria Montini. Foi Sumo Pontífice da Igreja Católica Apostólica Romana e Soberano da Cidade do Vaticano de 21 de junho de 1963 até a data de sua morte.

³² Partindo da minha experiência pessoal, que tive a felicidade de testemunhar na primeira pessoa o magnífico trabalho realizado na Catedral de ‘s-Hertogenbosch (Países Baixos) pelo Pe. Maurice Pirenne (1928-2008) – padre, maestro, compositor e organista holandês, com um percurso muito similar ao do Pe. Manuel Faria, tendo inclusive estudado no *Pontificio Instituto di Musica Sacra* em Roma sensivelmente nos mesmos anos que este –, não posso deixar de constatar que não deixa de ser um pouco arbitrário selecionar uma experiência concreta como critério de avaliação global.

populares. À luz das orientações para o canto popular religioso, previstas pela Encíclica *Musicae Sacrae Disciplina* (1955) de S. Pio XII e documentos posteriores, Manuel Faria revela o seu desejo quanto à recolha musical das nossas melodias tradicionais:

Prouvera a Deus, pudéssemos nós calcurriar [sic] montes e vales de todo o nosso Portugal a recolher e a revitalizar essas preciosas relíquias da alma do nosso povo (Faria 1972a, 2).

E volta a repetir desejo idêntico seis anos depois numa homilia proferida no *II Encontro de Coros Paroquiais do Arciprestado de Vila Nova de Famalicão*:

Porque havemos de deixar sepultar na cinza do esquecimento a nossa lídima canção popular? Porque a havemos de trocar por essa trivial batucada americanoide que nos perverte o espírito e caricatura a alma? (Faria 1978c, 20).

Contudo, o texto que celebra a simbiose perfeita entre Manuel Faria, o sacerdote, o etnomusicólogo e o profundo orgulho em ser português é, quanto a mim, *O Mistério do Natal na Canção Popular Portuguesa* (Faria 1963). Esta reflexão, divisível em duas partes, começa por ser uma meditação de profundo sentir catequético³³ sobre o mistério do nascimento do menino, seguindo-se uma análise de teor mais etnomusicológica, mas também teológica, da canção popular. É notório o afeto que Manuel Faria coloca neste texto. Embora os seus escritos tenham sempre um cunho muito pessoal, este destaca-se pelo amor aos temas tratados e, como em nenhum outro, sobressai o seu patriotismo bem presente em passagens como as seguintes:

É preciso viver a quadra de Natal, para ter a experiência de que Deus é amor. Mas eu peço licença para acrescentar – a despeito da minha possível ingenuidade – que talvez seja preciso vivê-la em Portugal.

[...]

Ouçamo-la na alma do povo português, que não sei de melhor intérprete para esta simbiose poética de Divino e humano.

[...]

Não – não há na linguagem humana mais perfeita imagem da conceição e nascimento virginal de Jesus no seio de Maria do que a autêntica glória da imaginação do povo português (*ibid.*, 3-4, 6, 9).

Partindo da análise de algumas quadras próprias do património literário da canção tradicional portuguesa, neste caso de especificidade natalícia, Manuel Faria identifica duas características únicas e intrínsecas à nossa canção popular: a apreensão do mistério do “Verbo Incarnado” enquanto *Leitmotiv* da canção portuguesa do Natal e o modo como a encarnação do Verbo se produziu e se tornou visível aos olhos de todos, concebido no seio de Maria Virgem, ficando ela sempre virgem (*cf. ibid.*, 5-6). A segunda característica situa-se mais próxima da nossa inteligência, e até dos nossos sentidos, apesar do dogma da virgindade ser assunto de debate nos mais variados círculos. Contudo, não é fácil, ou mesmo impossível, compreender em toda a sua plenitude a discussão relativa ao “Verbo Incarnado” sem a leitura parcial do texto e, mesmo essa leitura, requer alguma formação na área da teologia. Assim, limito-me a assinalar as duas características identificadas por Manuel Faria sem mais desenvolvimentos. Devo, porém, acrescentar que a análise dos textos recua até aos

³³ A analisar em “O filósofo e o teólogo”, p. 57.

autos de Gil Vicente, evidenciando assim o valor e a importância desta reflexão, além de revelar, uma vez mais, a grande cultura de Manuel Faria.

Mas as contribuições musicológicas de Manuel Faria não se limitam à canção tradicional portuguesa. Como já constatado, também é autor de um conjunto alargado de textos dedicados a outros compositores tais como Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig von Beethoven, Francis Poulenc, Claude Debussy, Gustav Mahler, e também aos portugueses Pe. Tomás Borba, Pe. Benjamin Salgado, Frederico de Freitas e Pedro de Freitas Branco. Apesar de distintos, sobretudo quanto às suas dimensões, há um conjunto de particularidades comuns a estes textos de carácter biográfico. Regra geral, após o estudo biográfico, mais ou menos exaustivo – sempre acompanhado de uma vasta bibliografia e frequentes citações de correspondência trocada entre o compositor e outros – Manuel Faria procede a um estudo formal e hermenêutico da obra sacra produzida, por outras palavras, enceta uma análise das composições de carácter religioso desse compositor. Sendo muito claro no estudo das obras em observação, a análise incide sobretudo na estrutura formal das obras, das partes e dos andamentos, contemplando por vezes algumas observações relativas à instrumentação e às texturas usadas. Raramente atribui aos compositores um rótulo estilístico e, curiosamente, nunca procede a uma análise harmónica das obras (acordes, planos tonais e outros), o que em parte se compreende considerando que os artigos se destinam ao grande público e não a um grupo estrito de especialistas. Na verdade, essas matérias revelam-se irrelevantes perante a sua contribuição singular no campo da interpretação das diversas obras e/ou passagens, fortemente enraizada na sua perspectiva hermenêutica teológica caracterizadamente cristã. Mais do que analisar o que está escrito, Manuel Faria procura compreender o que o compositor procurou significar. Registo aqui apenas uma passagem, um testemunho entre tantos, retirada de *Beethoven Compositor Católico* (Faria 1977a) a propósito do “Glória” da *Missa Solemnis em Ré Maior*, op. 123, uma das obras prediletas de Manuel Faria:

A 1.^a parte do «Glória» é um brado formidável de toda a multidão dos homens voltados para o altar a fazer subir até aos céus o cântico de glorificação divina, num como [sic] desafio ascendente de vozes e orquestra, que cai repentina e impressionantemente ao atingir as palavras «et in terra pax» murmurada pelos baixos, a encetar a segunda frase deste primeiro quadro. Beethoven quis anunciar-nos desde já que a paz na terra só se consegue como prémio do nosso cântico de Glória a Deus. São 24 compassos que nos reconduzem subitamente ao tema ascendente do início para cantar «laudamus Te, benedictus Te», e de novo cair de joelhos em breve gesto de adoração - «adoramus Te» - e logo retomar o brado glorificante, em novo tema cheio de másculo entusiasmo - «glorificamus Te» - que termina o quadro enlaçado na ascensional nuvem de incenso (*ibid.*, 17).

O Manuel Faria “advogado”, defensor dos compositores não sacerdotes, é outra particularidade destes textos. Analisando cartas e outros escritos, recorrendo também a testemunhos de terceiros, Manuel Faria procura, igualmente através da interpretação das composições, comprovar a catolicidade dos compositores, muitas vezes escamoteada, ou mesmo atacada, pelos seus contemporâneos ou então pelos musicólogos e/ou eruditos atuais. Partilho alguns excertos:

Mozart foi o músico católico por excelência em toda a plenitude do termo. Foi-o no sentido religioso, pois não conheço outro músico da sua craveira que tenha conservado em toda a vida uma fé mais arreigada e esclarecida e vivida em todos os seus passos [...].

Foi-o no sentido etimológico e mesmo teológico pois não houve forma, espécie ou género de música usada no seu tempo que ele não tratasse e cultivasse de modo a fazer dele um dos mais universais génios da humanidade.

E foi-o até no sentido místico do termo, como se pode concluir do estudo atento da sua música religiosa, que aliás se cifra pelo número 55, entre Missas (16), oratórias, motetes e outras peças (Faria 1957a, 6).

Ainda no mesmo texto:

A base de todo o seu ensino, foi a educação religiosa, por onde Mozart conservou até ao fim da vida uma fê católica inabalável, esclarecida e vivida, que foi a sua defesa contra os perigos de um mundo medonho, onde teve de se aguentar sozinho [sic] (*ibid.*, 13).

E ainda um excerto relativo a Beethoven:

No passado dia 26 de Março fez 150 anos que adormeceu no Senhor um dos maiores gigantes da arte de todos os tempos, que é simultaneamente um dos maiores génios do cristianismo e inquestionável glória da Igreja Católica [...].

Certo é que, não falta quem se apegue a uma ou outra circunstância ou frase desgarrada para diminuir ou até apagar da sua mente as convicções enraizadas na infância, através de peripécias do comportamento religioso.

O tema da religiosidade de Beethoven tem sido, ultimamente, ou cuidadosamente escamoteado, ou interpretado tendenciosamente [...].

Creemos ainda não ser de deixar passar em claro a opinião de um homem da craveira de Giovanni Papini. Ei-la: - «Esquece-se frequentemente – mesmo da parte dos católicos – que Beethoven foi católico e integralmente católico, isto é, cristão em pleno sentido. Basta percorrer as suas cartas para nos convenceremos de que o cristianismo para Beethoven, não foi somente uma observância externa ou hábito cómodo, mas conformidade espontânea – tanto quanto comporta a condição de homem e, infelizmente, a de artista – aos princípios do Evangelho» (Faria 1977a, 5, 7, 10-11).

E também um exemplo português, embora com um sentido diferente:

Mas, o que poucos ainda notaram e a nós importa revelar é o valor de Frederico de Freitas, como compositor de música religiosa (Faria 1973a, 1).

Fiéis à estrutura biográfica, à qual se segue uma análise formal e hermenêutica da obra religiosa, as maiores distinções dos escritos residem na dimensão, sempre dependente dos critérios editoriais e das finalidades a que servem. Além da relevância de cada texto, realço a conclusão do artigo que Manuel Faria dedicou à música sacra do “P.^e Tomaz Borba” no centenário do seu nascimento, na qual faz um apelo à reedição das obras do compositor, com vista a preencher a carência de música sacra portuguesa de qualidade nas aulas de canto coral. Manifesta também a sua incompreensão perante o facto de a efeméride não ter promovido essas reedições e faz votos que essa omissão seja reparada (*cf.* Faria 1969, 53). A preocupação de Manuel Faria com a preservação e a promoção da música portuguesa, assim como com a valorização do nosso património, está presente em diferentes textos e também se estende, como será analisado mais à frente neste trabalho, à preservação do

“tesouro de inestimável valor” (SC 112)³⁴ da Igreja e ao cultivo de novas composições sacras.

Embora caso único, e já na reta final da sua vida, Manuel Faria concretiza um trabalho ao qual se tinha proposto cerca de vinte anos antes – um pouco por acaso, ao deparar-se com o espólio musical do pequeno seminário de Nossa Senhora da Oliveira em Guimarães – e que engloba a organização, a descrição, o estudo e a catalogação do espólio referido. Neste trabalho, que realça a vertente investigadora de Manuel Faria, são catalogadas 62 partituras das quais apenas 4 não são manuscritas. A grande maioria das obras são para coro a três ou quatro vozes com acompanhamento de orquestra (cordas, madeiras e metais), de grande envergadura (Missas, responsórios e outros) para as celebrações da semana santa no pequeno seminário. O saber que tudo era realizado pela “prata da casa” e a consciência do efetivo necessário a estas obras, bem como da dimensão do trabalho despendido nas cópias manuscritas (partituras e partes cavas) assim como da quantidade de ensaios necessários à apresentação das mesmas, encheram Manuel Faria de espanto e de admiração (cf. Faria 1981b, 439-441).

A vertente musicológica completa-se na reflexão e na análise crítica da *praxis* musical contemporânea (entenda-se, à época de Manuel Faria). Destaco *Para onde caminha a Música?* (Faria 1965) como um dos textos mais profundos e representativos de Manuel Faria, não só enquanto musicólogo e filósofo, mas também enquanto homem preocupado com a sociedade e com mundo que o rodeia. Este artigo, fruto de uma longa reflexão – pois encontramos os esboços e a estrutura destes pensamentos em *O Portão da floresta* (Faria 1947) – divide-se claramente em duas partes, uma primeira de teor musicológico e uma segunda de forte crítica e reflexão filosófica³⁵. A primeira parte é constituída pel’ “Os antecedentes”, “A revolução” e os “Consequentes”, enquanto a “Crítica” constitui o subcapítulo filosófico.

Em “Os antecedentes” reencontramos os pensamentos expressos cerca de vinte anos antes em *O Portão da Floresta*. Este último, de carácter musicológico e o primeiro texto a ser escrito por Manuel Faria, procura refletir sobre a música realizada naquele tempo (1946/47). Partindo de Méliande³⁶, que se encontra perdida na floresta, estabelece uma metáfora com a “Música” e, numa segunda fase, com o jovem artista/compositor recém-chegado ao mundo artístico, e de como se sentem perdidos na “floresta”, representação, neste caso, da música contemporânea. Realça o individualismo e o egocentrismo de cada compositor, caracterizado por uma incessante busca de superação dos antigos sistemas e, por vezes, deles próprios, e atribui a Wagner e a Debussy o fim do Romantismo, ainda que por razões completamente distintas. Há ainda oportunidade a uma crítica depreciativa a Schönberg e à 2.ª Escola de Viena. Estes pensamentos são novamente abordados dez anos depois em “A Música e nós” (Faria 1956e), o quinto texto d’*A Arte dos Sons*, onde Manuel Faria lamenta: “A vida de hoje assenta em falso, e é por isso que se afunda sempre mais” (*ibid.*, 23). Eis a causa para tanta desorientação:

Quanto a mim, foi o abandono do sentimento religioso que levou o homem ao egoísmo de desconhecer tudo o que não seja a sua pessoa. Deus é o único “traço de união,, capaz

³⁴ Constituição *Sancrosanctum Concilium* do Vaticano II, sobre a Sagrada Liturgia, n.º 112.

³⁵ A ser estudada em “O filósofo e o teólogo”, p. 57.

³⁶ Personagem de uma ópera de Debussy sobre um libreto do belga Maurice Maeterlinck (1862-1949).

de reunir os homens todos, porque n'Ele, no seu Amor estão os homens todos, está o mundo inteiro (Faria 1947, 132).

E vede o “portão da floresta”, a solução:

O sentimento religioso é a parte mais nobre e mais poderosa desta “constante,, e é o único contraveneno para opor a esta onda de sensualidade histérica em que se lançou a arte dos nossos dias (*ibidem*).

Conclui com uma referência muito esperançosa ao trabalho desenvolvido pelas mais variadas escolas e correntes nacionalistas, evocando os bons exemplos de Wagner, Debussy, Honegger, Milhaud, Kodaly, Hindemith, Manuel de Falla, Alfredo Casella, Ernesto Bloch, Stravinsky e Messiaen.

Minha pobre Mélisande, estás salva! Vês ali o portão da floresta? Nele está escrito a letras de fogo o nome de Deus! (*ibid.*, 133).

Cerca de vinte anos depois, o subcapítulo “Antecedentes” surge como o produto de uma longa maturação destes pensamentos no qual, sem se esquecer de Mélisande, volta a atribuir a Debussy a responsabilidade da rejeição das formas românticas. Reconhece a Debussy, apesar de tudo, a fidelidade aos fundamentos naturais dos antigos sistemas (modalismo, tonalismo e outros) [*cf.* Faria 1965, 127-128]. Neste subcapítulo é ainda reiterada a admiração pelas diversas estéticas nacionalistas.

Em “A revolução”, segundo subcapítulo de *Para onde caminha a Música?*, vem a crítica à 2.^a Escola de Viena e aos seus compositores, desta feita muito mais aprofundada e pormenorizada do que em *O Portão da Floresta*. Após algumas comparações e posteriores considerações sobre Mahler, Strauss e Debussy, começa por analisar e refletir sobre as diversas estéticas abordadas por Arnold Schönberg para, por fim, chegar ao *Dodecafonismo* sobre o qual constata:

No entanto, certo é que a criação musical ficou assim condicionada pelo mais rigoroso racionalismo, o qual do alto da «torre de marfim» olha com desprezo para tudo o que seja instinto, sensibilidade, emoção, termos estes logo envoltos e arrumados na depreciativa etiqueta de «hedonismo» (Faria 1965, 130-131).

Contudo, como descreve, o próprio Schönberg acaba por não levar o seu sistema até às últimas consequências, demonstrando até, mais para o fim da sua vida, um certo arrependimento e um sentimento saudosista pelos sistemas mais antigos. Quanto aos dois discípulos mais famosos de Schönberg, Alban Berg e Anton Webern, Manuel Faria nutre uma particular admiração pelo primeiro, pela sua sensibilidade artística e dramática e por colocar a música acima do sistema, enquanto repudia o segundo por este aplicar o sistema para além das intenções do seu próprio inventor, “fazendo gala de seu confessado cerebralismo” (*ibid.*, 131). Conclui:

Enfim, abolida por Schönberg toda e qualquer relação *natural* entre os sons, abolida a diferença entre a dissonância e consonância, assim como a sensação e conceito de lindo e feio, vem agora Webern dar o golpe de misericórdia na relação de continuidade rítmica, quer dizer: «nada existe de *essencial* nas relações sonoras fora da acção do

compositor, que lhes cria a *existência*, quasi *ex nihilo...*» - estava consumada a revolução. E agora? (*ibid.*, 132)³⁷.

Segue o subcapítulo “Consequentes”, que nos oferece uma perspectiva analítica de como os *Seis* de Paris³⁸, Stravinsky, Hindemith, Bartok e outros se mantiveram à margem do dodecafonismo atonal e de como a linguagem serialista se impôs e se disseminou a partir da década de 50. Observa os casos de Boulez, Stockhausen e Luigi Nono e constata como a *série* se esgotou mais depressa do que o previsto, sendo trocada pelo conceito de «estrutura», enquanto a consideração de elementos sonoros (melodia, harmonia, ritmo e outros) é substituída pela de «componentes». Tendo Schönberg por Deus e Leibowitz pelo seu profeta, dá um salto a Darmstadt para conhecer os tratados *Poliphonie X* e *Kontrapunkte*, respetivamente de Boulez e Stockhausen, para atestar que os próprios autores depressa inverteram o sentido das suas composições, passando o intérprete de um *robot* de precisão a um precioso colaborador criativo nos processos da improvisação e do «acaso guiado» (*cf. ibid.*, 132-133). O pináculo do absurdo é atingido em John Cage, unicamente igualado pela indignação de Manuel Faria:

Só falta dizer que a orquestra incluía garrafas e latas de gasolina, que foi em Darmstadt e que o publico delirou. Era o «feitiço e histeria colectiva» propugnados por Boulez.

[...]

A moda do absurdo inundou o mundo até atingir as extremas plagas do Japão, de tal forma que o próprio Boulez é acoimado de retógrado [sic] (Hodeir – *Since Debussy*) e Stockhausen não tem remédio senão qualificar de «híbrido o desejo do artista de que a obra sobreviva ao seu criador» (Darmstadt, 1959). Não vale a pena continuar. Quem quiser uma imagem mais desoladora das aberrações propositadas dos *tedy-bois* da música vanguardista pode encontrá-la, por exemplo, na *Rassegna Musicale.*, ano 31.º, n.º 4, 1961 (*ibid.*, 134).

Após a “morte da música sem apelo nem agravo” (*ibid.*, 134), surge inesperadamente a aprovação e o respeito pela música eletrónica e pela música concreta, esta última protagonizada por Pierre Schaeffer e Pierre Henry (com antecedentes em Honegger, Alexander Mossolov e Luigi Russolo). Esta aceitação por parte de Manuel Faria, além do fascínio pelas tecnologias e pelos processos envolvidos na composição e na *performance* das obras, advém do facto do instrumentista se continuar a orientar pelos símbolos do solfejo, por outras palavras, continuar subordinado à notação tradicional. O texto não esconde a admiração de Manuel Faria por este novo mundo sonoro e do conjunto de panóplias de experiências que oferece, de tal modo que é bastante surpreendente, senão mesmo paradoxal, a conclusão desta parte da reflexão:

E já agora, expendamos ainda a última novidade, que inclue [sic] simultâneamente a abstracção da música calculada e a mecânica da electrónica – a música *algorítmica* obtida por meio de computadores electrónicos. O compositor dá as suas ordens à máquina de calcular e ela logo lhe dá automaticamente uma peça de maravilhosa música! ... Que mais se pode desejar? (*ibid.*, 135)³⁹.

³⁷ O itálico é do autor.

³⁸ Grupo de 6 compositores franceses, inspirados por Erik Satie e Jean Cocteau, constituído por Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc e Germaine Tailleferre.

³⁹ O itálico é do autor.

Isoladamente, à luz do que conhecemos de Manuel Faria, a citação acima parece bastante irónica. Contudo, a mesma surge na sequência de vários parágrafos bastante elogiosos à música concreta e eletrónica, onde encontramos um Manuel Faria deliciado a descrever o mundo dos sons sinusoidais. Terminar abruptamente essa explanação repleta de otimismo com uma nota de extremo sarcasmo, é no mínimo estranho. Sou da opinião que, tivesse Manuel Faria, em 1965, um laboratório à sua disposição, certamente conheceríamos algumas obras da sua autoria também nesta linguagem estética. Mas a verdade é que a declaração é contrária ao espírito de Manuel Faria, que sempre renunciou ao individualismo na música, sendo apologista da sua universalidade. Como já observado, e recuando um pouco no texto, essa é uma das razões pela qual nutre uma aversão ao dodecafonismo e encontramos-la não só nos artigos de carácter musicológico. Numa conferência⁴⁰, ao refletir sobre possíveis soluções para novas composições de inspiração gregoriana, Manuel Faria diz:

A melhor solução, a única verdadeira é ainda a dos polifonistas clássicos.

[...] é a renúncia ao individualismo.

Ora o *canto gregoriano* é a música mais anti-individualista que se conhece. [...] A Música Sacra é música católica, que quer dizer universal [...].

Portanto, todas as conquistas modernas no campo do diatonismo lhe ficam bem. E assim também lhe ficam mal os desesperos histéricos do cromatismo hodierno. É por isso que, se já não acreditava no atonalismo schönbergiano, muito menos o admito no templo sagrado. Essa música [...], que ao desfazer a ordenação natural dos sons, os encontrou dispersos como por efeito duma explosão apenas comparável à resultante da desagregação atómica, quanto a mim é uma música despida de autêntica humanidade e portanto mentirosa – e a Deus não se pode mentir (Faria 1950b, 13-14).

E, sete anos mais tarde, numa outra conferência⁴¹, ao refletir sobre a “universalidade”, a “santidade” e a “bondade de forma” no *Motu Proprio* de S. Pio X:

Ora, sendo o sistema dodecafónico schönbergiano baseado precisamente no fraccionamento em pé de igualdade dos doze sons da escala não parece ser o melhor para traduzir em língua moderna a santidade musical. Além disso, a música litúrgica tem de ser música popular no mais alto e puro sentido da palavra, quer dizer: tem de falar ao povo – à massa do povo – e em nome do povo. E assim, se se não há-de contemporizar com o mau gosto e ignorância da plebe, também não se pode acantonar em sistemas fechados – *torres de marfim* – ou elucubrações polémicas, como sucede mais ou menos com a música serial.

Depois, a Igreja não temos direito de a transformar em campo de experiências musicais como qualquer sociedade de concertos (Faria 1957b, 18).

E, para que não restem dúvidas quanto ao encanto momentâneo de Manuel Faria pela música concreta e eletrónica, fica o seguinte excerto a propósito do *Simpósio Internacional para Compositores de Música Sacra*, realizado em Bolzano (Itália) nos princípios de abril de 1977:

Eis-nos, portanto à procura de uma análise, de uma visão séria e consciente de como é que um VERDADEIRO músico pode operar no meio do actual marasmo, para exprimir o seu talento, o seu génio compositivo, muito embora com uma linguagem conforme os

⁴⁰ Proferida na I Semana Gregoriana Portuguesa de Fátima realizada a 14 de abril de 1950.

⁴¹ Realizada no Centro de Estudos Gregorianos de Lisboa na comemoração do cinquentenário do *Motu Proprio* de S. Pio X.

tempos que passam – mas sem se deixar desorientar pelas várias formas musicais de atonalidade, serialidade, música aleatória e electrónica, etc. (Faria 1977d, 19)⁴².

Retornando ao texto *Para onde caminha a Música?*, falta ainda a análise à parte filosófica do artigo (“Crítica”), tema a analisar mais à frente neste trabalho (*vide* p. 58). Contudo, quanto a Manuel Faria, o crítico, não há texto que não contemple uma secção, mais ou menos elaborada, em que não seja exposta a opinião pessoal e crítica do compositor, do músico ou do sacerdote. Por exemplo, em *Como conheci Mozart* (Faria 1956f), e ainda a propósito da música contemporânea (1956):

Faz-nos falta hoje um Wolfgango [sic] Mozart. No meio desta barafunda em que se misturam com a arte interesses mais ou menos velados de políticas partidárias e ambições pessoais disfarçadas em «novas tendências», «novas descobertas», «progressismos» elaborados em laboratórios de alta alquimia estética, a que o público não manobrado pela polémica volta as costas desgostado, acabando por desconfiar de toda a música moderna por lhe ser difícil distinguir no meio do barulho desta feira infame o que é bom do que é mau, faz-nos falta um Mozart (*ibid.*, 8).

Mas o próprio Mozart, e por sinal o classicismo em geral, não é isento de crítica:

Também aqui, mais até talvez do que em outro trecho, Beethoven não deixa passar em branco qualquer dos passos significativos, ao contrário do que acontecia por vezes, mesmo com Mozart e Haydn, que se permitiam a cada passo tirar os textos como pretextos para as construções musicais que pairavam sempre por cima deles (Faria 1977a, 12).

Também não passa impune a influência teatral operática italianizante que se fez sentir no séc. XIX em Portugal:

Manifestei, logo ao princípio uma certa reticência a respeito do valor artístico de todas estas obras musicais. É que – também já o dei a entender – em todo o século XIX a música sacra portuguesa estava toda pautada pelo estilo teatral italiano, o que, ao tirar-lhe a autenticidade, lhe secava também a veia da vida interior. [...] Notemos que a Igreja lutava então tremendamente contra esse estado de coisas [...]. Oxalá estes exemplos nos sirvam de aferidores para a dinamização da vida seminarística, hoje em causa, senão em crise, por obra do materialismo prático que tanto ameaça o nosso mundo, e sobretudo da problemática da música sacra de novo ameaçada de corrupção, não já pelo estilo teatral ainda assim de certo nível artístico, como no século passado, mas pela ganga da música neo-pagã dos estratos inferiores da nossa sociedade de consumo (Faria 1981b, 448-449).

Notemos que o excerto transcrito, retirado da conclusão d’*O Espólio Musical de Pequeno Seminário de Nossa Senhora da Oliveira* publicado em 1981, porém assinado a 20 de junho de 1979, é escrito já na reta final da vida de Manuel Faria. Mais do que constatar a pobreza estilística vigente no séc. XIX, é um recado para os eclesiásticos responsáveis pela música realizada nos templos e na vida religiosa. Esta crítica, alerta e/ou lamento, como o queiramos apelidar, não é caso pontual. Ela tem sido repetida vezes sem conta ao longo de décadas. Só na NRMS encontramos inúmeros casos a propósito de várias ocasiões tais como: encontro de coros, transmissões radiofónicas e televisivas de celebrações litúrgicas, a visita de S.S.

⁴² O destacado é do autor.

João Paulo II a Portugal, a função do órgão, a interpretação de documentos conciliares e ainda outros (cf. Faria 1971c, 2; 1977d, 19-20; 1978b, 19; 1980c, 3-4; 1982a, 2-4). Ficam alguns excertos:

É o triste espectáculo da baixa qualidade estética de tanta produção pseudo-musical e litúrgica. O facto é tão evidente que alguns renunciam expressamente ao factor «qualidade» e tentam até justificar com subtis jogos de palavras uma tal posição (Faria 1971c, 2).

O excerto acima é de 1971. Quase dez anos depois voltamos a ler:

A anarquia torna-se a lei fundamental da Liturgia Católica: cada um faz o que lhe apetece e sobra-lhe tempo (Faria 1980c, 4).

E algures pelo meio:

Porque é que só nas nossas igrejas é que há-de imperar despoticamente o reino da mediocridade, da leviandade e da ignorância? Porque é que temos de aceitar a confusão entre modéstia e vulgaridade pastoral e demagogia? Parece-me ouvir a reboar sobre as nossas cabeças a voz do Senhor pela boca do Profeta Malaquias: - “falo a vós, ó sacerdotes: - Se não escutais e tomais a peito a glória do meu nome, lançarei contra vós a maldição. Apresentais ao sacrifício uma oferenda defeituosa, e dizeis – que mal há nisso? Ide oferecê-la ao vosso governador, a ver se ele gosta! [...]” Façamos eco das palavras que o Salmista colocou nos lábios do Senhor: “*Zelus Domus tuae comoedit me* – o zelo da tua casa me devorou” (Ps. 68) (Faria 1978b, 19)⁴³.

A vertente crítica de Manuel Faria estende-se ainda às notas aos programas, à crítica musical e às crónicas em diversos periódicos. Em *Manuel Faria, os concertos do Círculo de Cultura Musical e as Crónicas no Diário do Minho* (in Oliveira 2016) ficamos a saber que ao longo de onze anos Manuel Faria escreveu 53 notas ao programa e que durante mais de vinte anos elaborou críticas musicais para o *Diário do Minho*. Segundo Elisa Lessa (n. 1958), estes textos constituem:

Um manancial de informação musicológica que permitiu uma maior apreciação musical dos sócios do *Círculo de Cultura Musical*. Os seus textos, concisos e ao mesmo tempo ricos em informação, contribuíram para a formação musical do público, que teve oportunidade de ouvir um repertório abrangente e variado desde o período barroco à modernidade interpretado por grandes interpretes. [...] As suas crónicas mostram uma escrita clara e objetiva, com apreciações fundamentadas, não deixando naturalmente de dar a conhecer a sua opinião formulando juízos de carácter mais subjetivo. De um modo geral Manuel Faria tece comentários às obras e aos músicos, apresenta a sua apreciação sobre os intérpretes e tece considerações sobre o público. Por vezes é de uma sinceridade desconcertante e outras vezes plena de humor, não se coibindo de apontar aquilo que não lhe agrada nos aspetos técnicos e interpretativos, fundamentando todavia o juízo de valor que formula (in Oliveira 2016, 34)⁴⁴.

⁴³ O itálico é meu.

⁴⁴ O itálico é da autora.

O texto traz ainda um depoimento de Álvaro Carneiro (1909-1986) e um outro do *Diário do Minho* que corroboram o testemunho de Elisa Lessa. Neste panorama não deixa de ser curiosa a observação de Cristina Faria:

O seu trabalho como crítico musical foi talvez o menos bem sucedido, por Manuel Faria ser bastante parcial no seu julgamento. Ele próprio o reconhecia dizendo que, ao assistir a um concerto com obras que conhecia tinha dificuldade em deixar de “ouvir” o que era já do seu conhecimento a partir da leitura da partitura para passar a ouvir o que realmente se passava durante a execução (Faria 1998, 42).

Ainda uma nota final a respeito das notas aos programas: Lessa afirma que após a contextualização histórica e estilística e, quando necessária, a enumeração da obra do compositor, Manuel Faria procede à análise harmónica e formal das obras (cf. Oliveira 2016, 32). Enquanto investigador, fica-me a expectativa de chegar à fonte desses textos de modo a atestar a sua veracidade pois, como já referido, em todos os textos analisados, nunca encontrei qualquer análise harmónica por parte de Manuel Faria.

1.3. O filósofo e o teólogo.

Este poderá ser provavelmente o subcapítulo mais inesperado. As várias biografias de Manuel Faria, fortemente impregnadas pela estrutura primária de Cristina Faria (cf. p.23), incidem genericamente sobre a sua vida e sobre o seu percurso académico e profissional, com particular destaque para o compositor e o sacerdote. Mas a vertente historiográfica revela também um Manuel Faria detentor de profundos conhecimentos teológicos e filosóficos com um domínio seguro de várias correntes filosóficas e dos seus conceitos inerentes e decorrentes. Embora a faceta teológica possa ser expectável enquanto religioso, a filosófica poderá ser mais inesperada, ou então não. Não menos surpreendente é a omissão deste dado biográfico que sugere uma certa desvalorização do meio em que se movia o Cónego Dr. Manuel Ferreira de Faria, meio esse que terá, certamente, contribuído para as considerações filosóficas nos seus trabalhos.

Aquando da sua elevação a Cónego da Sé Primacial Bracarense, coube a Manuel Faria o privilégio de prelecionar em seu nome e dos seus colegas. Como noutros casos, também nesta investidura os nomeados se fazem acompanhar dos seus respetivos padrinhos. A escolha de Manuel Faria recaiu sobre o Sr. Prof. Doutor Guilherme Braga da Cruz (1916-1977) e o Maestro Frederico de Freitas. Ouçamos alguns excertos desse discurso:

Pois bem: para provarmos a S. Ex.^a Rev.^{ma} como nos esforçamos por compreender o melhor dos seus pensamentos e desígnios, eis que procuramos consubstanciá-los nas pessoas dos nossos respectivos padrinhos. A Filosofia, ei-la aqui personificada no Magnífico Reitor do único Instituto Universitário de Braga [...]. O Ex.^{mo} Sr. Prof. Doutor Guilherme Braga da Cruz [...] nele, é a Música Sacra, precisamente na actual conjuntura histórica que pretendo evidenciar de forma bem clara. [...] Finalmente – os últimos são os primeiros – enche-me de alegria ver aqui presente aquele que no baptismo da grande música sinfónica (se assim me é lícito falar) já é meu padrinho desde a primeira hora em que nela entrei: o Ex.^{mo} Senhor Maestro Frederico de Freitas (Faria 1967b, 10-12).

Deste testemunho podemos, de algum modo, inferir que a filosofia⁴⁵ é um dos pilares epistemológicos de Manuel Faria, mas, se dúvidas há, veja-se a seguinte declaração:

Mas se no-la apresentam como única solução *válida* do problema musical a negar precisamente as bases essenciais do nosso sentir-inteligente musical, então as dúvidas acumulam-se, e mais ainda se nos recolhermos em filosófica meditação (Faria 1965, 137)⁴⁶.

É com este «interlúdio» que Manuel Faria passa à sua análise filosófica inclusa no subcapítulo “Crítica” do texto *Para onde caminha a Música?* Nesta reflexão, após o estudo das várias correntes composicionais contemporâneas (1965) e suas antecedentes, é agora a vez de as analisar à luz de algumas premissas filosóficas. Não ignorando alguns estudos (etno)musicológicos (Hans Heinz Stuckenschmidt, Jacques Chailley e outros), Manuel Faria procura descobrir a fronteira que delimita a acústica e a matemática da estética e lança a pergunta:

Sempre a música foi ao menos fundamentalmente uma linguagem por meio da qual se exprimisse aquilo que no nosso sentir-inteligente (ou entender-sensível) estava a cima [sic] de toda a palavra [o inefável] ou até mesmo de qualquer outra expressão – a música é a última forma de expressão humana. Sê-lo-á ainda hoje? (*ibidem*)⁴⁷.

Mergulha depois num profundo debate filosófico onde analisa e contrapõe textos e pensamentos de um alargado conjunto de filósofos contemporâneos à data, tais como Armando Plebe, Jean-Paul Sartre, Edmund Husserl, Friedrich Nietzsche, Yeshayahu Leibowitz, Theodor W. Adorno e Ludwig Wittgenstein. Só o facto de conhecer estes pensadores, e a demonstração de um bom entendimento dos seus juízos, revelam um Manuel Faria atento, atualizado e bem (in)formado no campo da filosofia e da estética contemporânea. Também agora, como à semelhança de outros textos (*cf.* p.37), não procedo a um estudo mais rigoroso deste artigo, porém, acrescento que após a longa discussão filosófica, o debate acaba por se focar na dicotomia entre a “vanguarda” (suposta inovação) e a “tradição”. Reitero o interesse deste texto e sugiro a sua leitura na íntegra. Abaixo seguem alguns excertos e solicito particular atenção para as duas frases finais:

Mais uma reflexão: - porque havemos de incensar incondicionalmente os mais servis imitadores de Stockhausen e Boulez? Serão os maneirismos modernos melhores do que os antigos?

Por outro lado – havemos de regeitar [sic] *à priori* a música de vanguarda?

Evidentemente que não, mas teremos de avaliar cada coisa segundo aquilo que na verdade é, guiados ao menos por aquilo que ainda não deixou de ser o último critério da verdade humana – o *senso comum*, que na sua faceta astética [sic]⁴⁸ é o que chamamos *gosto*.

[...] Afinal, a incapacidade que atribuímos à tradição não será antes incapacidade dos homens para sacar dela as virtualidades que ainda lá estão escondidas?

⁴⁵ Numa palestra realizada na Academia de Santa Cecília no dia 25 de abril de 1951, assim se pronuncia Manuel Faria: “O meu primeiro *lied* fi-lo, muito em segredo (com medo do ridículo), no 2.º Ano de Filosofia (Faria 1951, 136).

⁴⁶ O itálico é do autor.

⁴⁷ Esta ordem de pensamentos integra Manuel Faria na “escola” neoplatónica prosseguida por Santo Agostinho de um modo assaz evidente.

⁴⁸ Certamente a palavra pretendida será “estética” embora “ascética” não seja totalmente descabida.

[...] Vivem ainda um Messiaen na França, um Britten na Inglaterra, um Petrassi na Itália, um Martin na Suíça, um Chostakovitch na Rússia, e até um Frederico de Freitas ou Lopes Graça [sic] em Portugal.

Há ainda muitas estrelas no Céu! (Faria 1965, 140).

Podemos filiar Manuel Faria na tradição platônica continuada por Santo Agostinho. A integração nesta corrente filosófica não se deve tanto às referências usadas – que quase não as há – mas sim devido aos pensamentos que revela. Para melhor compreender esta asserção, faço abaixo uma breve resenha do pensamento musical grego, com referência à doutrina do *Ethos*, e consequente estética musical medieval.

O carácter dos antigos gregos era estabelecido pelo equilíbrio entre as faculdades da inteligência e as da alma⁴⁹ e do sentimento. As artes na Grécia Antiga, isentas de subjetividade, eram definidas por duas grandes tríades. A primeira, constituída pela escultura, pintura e arquitetura, é apresentada diretamente ao “espetador”, sem qualquer intermediário, e pertence ao domínio do espaço. A segunda, formada pela poesia, dança e música, só chega ao público através da realização de uma ação, ou seja, por meio de um intermediário, e a apreensão completa da obra de arte só se dá com o recurso à «memória», pois o domínio desta segunda tríade pertence ao tempo. É preciso também lembrar a importância da escola pitagórica, que estabelece a base da relação numérica entre os sons musicais. Em simultâneo, para uma melhor compreensão do *ethos* musical dos gregos, é preciso determo-nos um pouco sobre o conceito de *mimesis*.

Para os antigos gregos, a *mimesis* pertence à esfera da *techné* (artificial), que representa a atividade consciente do homem, e que se opõe à *fisis* (natural/natureza). A *techné* é caracterizada por três modos: a *chresis* (uso/utilização), a *poiesis*⁵⁰ (produção e/ou fabricação) e a *mimesis* (imitação que, por sua vez, representa um tipo particular de *poiesis*). A técnica e a arte estabelecem-se sempre dentro dos limites da *fisis*. Desta “limitação” resulta uma técnica que não busca o domínio da natureza (como nos dias de hoje) e uma arte meramente imitativa (não abstrata). Assim, e para Platão, o pintor tem menos valor que o artesão pois limita-se a reproduzir os objetos criados por este e, ainda por cima, só ao nível da aparência. Logo, para Platão, a arte é “terceira” em relação à “verdade” pois representa imagens de imagens. Porém, o caso da música é diferente. Esta imita diretamente a harmonia do *cosmos* do mundo ordenado, com influência sobre a harmonia da alma e, consequentemente, sobre o comportamento humano, realizando assim uma profunda junção *fisis/techné* e *praxis/poiesis*. Saltando várias etapas, incluindo toda a fundamentação pitagórica, a teoria do *ethos* parte da aceitação da interação entre o movimento entre o som e o ritmo e a vida dos sentimentos humanos. Dito de outro modo, a doutrina do *Ethos* defende que o movimento audível tem a possibilidade, não só de representar e refletir o movimento da alma, mas também de o produzir. Assim, todas as melodias e ritmos que têm a capacidade de influenciar a vontade possuem um determinado *ethos*. Acrescente-se que esta teoria não parte de um conceito estético, mas sim ético. Não se trata do “belo” musical, mas sim do “bom” musical. Assim o “belo” tem o seu fundamento no “bom”.

⁴⁹ São inúmeras as referências à “alma” nos textos de Manuel Faria.

⁵⁰ Distinta da *praxis* que pertence ao campo das ações morais.

A doutrina do *Ethos* atinge o seu auge em Platão, que afirma que a imitação realizada pela música se refere direta e explicitamente à ordem moral e cósmica, inserindo-se assim também na cosmovisão pitagórica. Seria interessante um maior aprofundamento do posicionamento de Platão⁵¹ mas, para o momento, basta a sua lei 672e (das “Leis”): “Quando a voz chega à alma, então dá-se a formação da virtude, ao que damos o nome de música” (in Espiña 2001a, 23).⁵² Assim, esta imitação de estados morais é eficaz para a educação da *polis*, expressão máxima do sistema social e político grego.

Constatamos assim, de modo muito genérico, que a Antiguidade prepara, em certa medida, as diretrizes gerais da concepção musical para a posteridade e que se podem condensar em dois grupos: a noética pitagórica, que dá origem ao formalismo matemático (Boécio e Ptolomeu) e a interpretação metafísica dessa noética, que oferece uma teoria da expressão puramente musical (Aristóxeno e Damon – mestre de Platão).

O cristianismo começa paulatinamente a fazer sentir a sua influência a partir dos inícios da idade média e, quanto à música, a sua atenção foca-se essencialmente na música eclesiástica. Neste período, as discussões sobre a “verdadeira” música não são mais do que um reflexo da luta fundamental entre a antiga concepção do mundo e a nova que começava a surgir. Assim, o debate musical espelha, por um lado, o paganismo que era preciso combater e, por outro, a necessidade de uma boa relação entre a filosofia helenística e a nova religião. Colocam-se então dois problemas à nova música cristã: como unir o novo canto com as teorias transmitidas e como criar uma nova hierarquia de valores para o novo canto litúrgico. Voltando a saltar etapas, vamos encontrar uma música ao serviço do divino, onde predomina o elemento *ascésis* da música que ocorre de duas formas dicotómicas entre si: por um lado, a negação da música mundana, traduzindo-se numa música ao serviço do texto, mas, por outro, a necessidade do belo que ajuda a memorizar e a embelezar os textos. É reconhecido o valor educacional da música (São Basílio) e também o seu significado religioso, pois é feita de números, logo, de harmonia, até ao ponto de se poder cantar no interior do “uno”, sem imitar qualquer som, desde que o façamos voltados para Deus. Nasce assim um novo conceito e um importante fator na evolução do pensamento musical: a “interioridade”.

No entanto, é Santo Agostinho (354-430), teólogo e Padre da Igreja, que trata na sua plenitude a questão de interioridade na reflexão musical. Como bispo não era especialista em música, mas as suas fragilidades técnicas são largamente suplantadas pela profunda reflexão teológica e filosófica que traz à música. As suas contribuições musicais encontram-se em três documentos: no livro *De Musica*, nas suas *Confissões* e nos seus *Comentários aos Salmos*.

Relativamente a Manuel Faria, e sem demérito para as outras obras, interessa particularmente a reflexão de Santo Agostinho sobre os salmos, com particular destaque para o *Enarratio in psalmo XXXII*, onde se encontra mais exposta a questão da “interioridade” e do “júbilo”. Assim o *iubilo* é definido como o “canto melismático, sem texto, que rompe espontaneamente e como que em êxtase em louvor divino”⁵³ (Espiña 2001b, 7), por outras

⁵¹ Para uma melhor compreensão do fenómeno ético e estético na música na Grécia Antiga, bem como da estética musical medieval, sugere-se a leitura de *El pensamiento musical griego e La estética musical Medieval* de Yolanda Espiña (Espiña 2001a; 2001b).

⁵² “Cuando la voz llega hasta el alma, entonces se da la formación a la virtud, a la que hemos dado el nombre de música”.

⁵³ “Un canto melismático, sin texto, que rompe espontáneamente y como en éxtasis en alabanza divina”.

palavras, o *iubilus* é um louvor sem palavras, uma forma musical de dizer o inefável e que rompe do interior. Partindo sempre de uma perspectiva teológica, na qual toda a realidade – incluindo a música – é sempre um meio e nunca um fim em si mesmo, o canto aleluiático, que reaparece jubiloso na vigília pascal após 40 dias remetido ao silêncio, adquire um significado especial: é a expressão inexpressável de uma alegria que supera os limites da linguagem sendo perfeitamente adequada à infinitude de Deus na perspectiva finita do Homem. Na verdade, assistimos assim a uma “absolutização” da música vocal, não verbal, sob um pressuposto teológico (*cf. ibid.*, 8). Ouçamos o próprio Santo Agostinho:

Não andes à procura de palavras, como se com elas pudesses expressar aquilo que agrada a Deus. Canta com júbilo. Cantar bem para Deus é cantar com júbilo. Que é cantar com júbilo? Compreender e não poder explicar com palavras o que se canta com o coração. Os que cantam na colheita, na vindima ou em qualquer trabalho intenso, começam a exultar de alegria com as palavras do cântico; mas depois, quando cresce a emoção, sentem que já não podem explicá-la por palavras, desprendem-se da letra das palavras e entregam-se totalmente à melodia jubilosa. O «júbilo» é aquela melodia que traduz a incapacidade de exprimir por palavras o que sente o coração. E a quem pode consagrar-se este cântico de júbilo senão ao Deus inefável? É realmente inefável Aquele que não podes dar a conhecer por palavras. E se não tens palavras para O dar a conhecer e não deves permanecer calado, nada mais te resta senão cantar com júbilo. Sim, para que o coração possa expandir a imensidade superabundante da sua alegria sem se ver coarctado pelas sílabas das palavras, cantai ao Senhor com arte e com júbilo⁵⁴ (*Enarratio in psalmo XXXII*).

Estes pensamentos, e respetivos pensadores, não são estranhos a Manuel Faria e são transversais a muitas das suas reflexões. A propósito d’*O arcaísmo no canto popular*, um dos primeiros escritos de Manuel Faria e de carácter etnomusicológico, já foi referido o seu conhecimento sobre a música, a mitologia e a filosofia da Grécia antiga (*vide p. 45*). Nesse mesmo texto, já nas conclusões finais, ao discorrer sobre a sua experiência pessoal vivida na sua terra durante as celebrações da semana santa, Manuel Faria acrescenta:

[...] e os recitativos, os melismas, os corais religiosos, até me apetecia transcrever o que Santo Agostinho disse a propósito do **aleluia** em que a alma fala, fala, sem articular palavras por já não atinar com elas, de transportada que está (Faria 1950a, 163)⁵⁵.

Seis anos depois, voltamos a encontrar *ipsis verbis* a transcrição acima em “Música Popular”, o segundo texto da *Stella* (*cf. Faria 1956b, 7*). Suspeito que a grande maioria das leitoras não tenha alcançado o significado pleno deste sentir aleluiático, mas, em compensação, no quinto e último texto da reflexão d’*A Arte dos Sons*, Manuel Faria é bastante mais claro e acessível. Neste escrito, de carácter conclusivo e filosófico, destacam-se claramente as influências de

⁵⁴ “*Ecce veluti modum cantandi dat tibi: noli quaerere verba, quasi explicare possis unde Deus delectatur. In iubilatione canere: hoc est enim bene canere Deo, in iubilatione cantare. Quid est in iubilatione canere? Intellegere, verbis explicare non posse quod canitur corde. Etenim illi qui cantant, sive in messe, sive in vinea, sive in aliquo opere ferventi, cum coeperint in verbis canticorum exsultare laetitia, veluti impleti tanta laetitia, ut eam verbis explicare non possint, avertunt se a syllabis verborum, et eunt in sonum iubilationis. Iubilum sonus quidam est significans cor parturire quod dicere non potest. Et quem decet ista iubiliatio, nisi ineffabilem Deum? Ineffabilis enim est, quem fari non potes: et si eum fari non potes, et tacere non debes, quid restat nisi ut iubiles; ut gaudeat cor sine verbis, et immensa latitudo gaudiorum metas non habeat syllabarum? Bene cantate ei in iubilatione”.*

⁵⁵ O destacado é do autor.

Platão e de Santo Agostinho, com particular destaque para o poder transcendente da música, a teoria do *Ethos* e a importância da educação do povo (a educação da *polis*):

Disse Deus no princípio: «Façamos o homem à nossa imagem e semelhança» e que maravilhas devemos à semelhança com Deus!

[...] Um dos mais belos destes mistérios é o senso musical, ou a intuição musical [...]. A verdade é que, quando a emoção musical (verdadeiramente musical)⁵⁶ se apodera de nós, saímos fóra [sic] da vida exterior para vivermos transportados a um mundo à parte [sic][...]. Por tal modo também nos desenvolve as potencialidades vitais e evita a estagnação da personalidade, porquanto nós só nos desenvolvemos agindo no **interior** de nós mesmos. Daqui se vê, portanto, que a educação musical é uma obra bem mais importante do que a maior parte dos educadores supõe (Faria 1956e, 24)⁵⁷.

Ainda a propósito da formação e da educação (excerto retirado de um discurso proferido no IV Encontro de Coros Amadores da Área de Lisboa realizado em 1981):

E no entanto, o alcance deste espantoso surto coral é verdadeiramente incalculável. [...] Efectivamente, quem ainda avaliar [sic] o significado da prática do canto em coro, por parte destes puros amadores? Não é esta a oportunidade azada a reeditar as geniais intuições de Platão acerca [sic] da música como remédio da alma (Faria 1981a, 1).

É claríssima a inserção de Manuel Faria na filosofia platónica posteriormente assumida por Santo Agostinho e, embora não tenha tratado os vários conceitos decorrentes do *De Musica*, a reflexão publicada na *Stella* atesta a plena sintonia entre o sacerdote do séc. XX e o Padre do séc. IV. Mais à frente nesse texto é ainda referida a faculdade da “memória”, uma clara alusão ao processo necessário à fruição da obra de arte pertencente ao domínio do tempo, ou seja, à segunda tríade dos antigos gregos.

É preciso acrescentar que, ao contrário da nossa perspectiva atual, para os helénicos cada tríade constituía uma unidade inseparável. Era impensável conceber, v.g., a poesia separada da música e da dança⁵⁸. Deste modo, a música, a dança, a palavra, o canto, os instrumentos, o movimento do corpo, tudo se fundia para a produção de uma obra de arte completa⁵⁹. Esta profunda junção entre a “palavra” e a “melodia”, esta unidade indivisível, é posteriormente transportada para o canto litúrgico⁶⁰ e voltamos a encontrá-la também em Manuel Faria. O exemplo que se segue surge numa reflexão sobre o uso do vernáculo nas celebrações eucarísticas:

Um dos principais motivos por que a Igreja sempre conservou o latim como sua língua oficial foi o perigo de as traduções atraíçoaem os respectivos conceitos dogmáticos. Essa preocupação permanece (e com razão), pelo que tradutores actuais colocam acima de tudo o cuidado em seguir à letra o texto latino. Porém, deste modo, para serem fiéis ao pensamento, atraíçoam completamente a **forma**⁶¹, que resulta horrorosamente

⁵⁶ Este pensamento remete diretamente à reflexão de Santo Agostinho expressa em *De Musica*.

⁵⁷ O destacado é meu.

⁵⁸ Para uma melhor compreensão deste fenómeno, e mais próximo de nós, observemos os casos do hino nacional e dos “parabéns a você”. Fará sentido a recitação do texto dissociada do respetivo canto?

⁵⁹ Esta perspectiva helénica é também a fonte do *Gesamkunstwerk*, corrente estética oriunda do romantismo alemão do séc. XIX (usualmente associada a Wagner).

⁶⁰ Na mesma linha do hino nacional e/ou dos “parabéns”, também é (ou deveria ser) inconcebível a “récita” dos salmos. Estes, pela sua natureza e essência, devem sempre ser cantados.

⁶¹ Cf. Capítulo 2, p. 91.

desintegrada e às vezes nula. [...] Ora, se tal tradução fosse apenas para ser lida, ainda vá. Mas cantá-la? Como, se até às vezes nos vemos em dificuldade para simplesmente a declamar? [...] Dirão que não faltam exemplos, na história, de grandes compositores que com textos miseráveis conseguiram grandes monumentos musicais. Mas é que aí o caso era completamente diferente, pois se trata de um tempo e de um estilo em que o texto era, as mais das vezes, um simples pretexto [...]. Mas aqui não. **Texto e música têm de se integrar numa só realidade**, numa pura melodia a que pouco aproveita até a veste harmónica que tenta sustentá-la. Como muito bem diz Le Guenant «a música deve formar com o texto uma «síntese indecomponível». Nestas condições é impossível musicar as «traduções portuguesas dos textos latinos» (Faria 1967a, 28)⁶².

Esta última citação é retirada de uma profunda e longa reflexão sobre a *Música Sacra na Constituição Conciliar* (Faria 1967a) e que parte da problemática do “uso e abuso das línguas vernáculas” (*ibid.*, 7) nas celebrações eucarísticas. Embora este documento seja alvo de maior análise no próximo capítulo, é já evidente que o podemos tratar sob diferentes perspectivas. Acima evidenciou-se a abordagem filosófica que, no entanto, sucede a uma profunda análise litúrgica e teológica sobre a natureza da ação litúrgica. Nas páginas 21 a 24 do referido documento, Manuel Faria procura responder à questão: “O que é a Liturgia?” (*ibid.*, 21). Num primeiro ponto, partindo da liturgia sacrificial (eucarística) e da liturgia sacramental, discute a pertinência do uso de vernáculo à luz da dialética, por vezes desequilibrada, entre a Pastoral e a Liturgia (donde resulta o conceito de Pastoral litúrgica). Citando a revista beneditina de liturgia e pastoral *Ora et Labora* (Ano XI, n.º 5, p. 300), “a Liturgia precede a pastoral litúrgica (...) é mais do que a Pastoral (...) embora seja o coração da Pastoral”, Manuel Faria acresce:

Não estão, pois, com a Igreja aqueles que encaram a Liturgia apenas como um instrumento (aliás admirável) da Pastoral, deixando na sombra o seu principalíssimo escopo de glorificação divina. [...] E, uma vez que a Liturgia é uma expressão, o que nela deve avultar acima de tudo é a glorificação divina como tal, que não deve ficar diminuída ou prejudicada pelas preocupações pastorais. Estas é que se devem amoldar àquela e não vice-versa (*ibid.*, 22).

Num segundo momento, aborda o aspeto afetivo da celebração litúrgica onde salienta a importância de toda a arte religiosa e a relevância do seu simbolismo:

Se o objectivo principal da Liturgia fosse a catequese e a proclamação dogmática, a maior parte dos objectos, gestos e cerimónias litúrgicas não tinham razão de ser (*ibid.*, 22).

Neste contexto, surge a primeira alusão à importância da unidade indecomponível texto-música, precavendo para o facto de a música não ser um mero revestimento da palavra e que o alcance desta deverá ir além da mera compreensão do texto:

Ao citar a doutrina de um dos mais indiscutíveis restauradores da liturgia deste século, quero apenas chamar a atenção daqueles que julgam da validade do canto litúrgico apenas pela compreensão das palavras pronunciadas, como se o papel do canto fosse apenas didáctico, o que redundaria na incompleta incompreensão da sua natureza e dos seus reais efeitos. Por aqui se vê como é falho ou, pelo menos, frágil o alicerce do

⁶² O destacado é meu.

principal argumento dos que tão inglòriamente [sic] se batem contra o canto em latim (*ibid.*, 23-24).

Reencontramos pensamentos similares anos mais tarde nas palavras do Cardeal Joseph Ratzinger:

[São] Paulo gravou o termo *logikè latreia* (Rom 12, 1) que dificilmente se pode traduzir numa das nossas línguas modernas porque lhes falta um equivalente real do termo *Logos*. «Serviço litúrgico determinado pelo Espírito», poderemos dizer [...]. Mas também se poderia traduzir «veneração de Deus plasmada pela Palavra» e, nesse caso, é natural que o termo «Palavra» na sua acepção bíblica (e também no mundo grego) é mais do que simples linguagem: é uma realidade criadora. [...] Seria uma interpretação restritiva e falsa, se se quisesse compreender com isto uma rígida referência ao texto de toda a música litúrgica e se se quisesse declarar a compreensibilidade do texto como seu pressuposto geral. A Palavra, em sentido bíblico, é de facto mais do que um «texto», e a compreensão é mais ampla e profunda do que a banal compreensibilidade de quanto se vê logo com clareza, de quanto se pode sistematizar forçadamente a racionalidade mais genérica (Ratzinger 1985, 198).

No terceiro ponto, Manuel Faria recapitula o valor simbólico da música, lembrando que a música é “uma linguagem de imagens” (*ibid.*, 24) e, recorrendo indiretamente à teoria do *ethos*, procura contra-argumentar com aqueles que julgam que a “verdadeira” música deve ser banida da Igreja por esta não ser uma sala de concertos (*cf. ibidem*), defendendo, por fim, o fomento e a preservação da *Schola Cantorum* e do órgão (tubular).

No já citado *O Mistério do Natal na Canção Popular Portuguesa*, parte da premissa *Deus é Amor* (1 João 4, 16) e da “lei da involução”⁶³ para a reflexão sobre as naturezas divina e humana de Cristo, debruçando-se sobre o Mistério de como Cristo é “separadamente homem completo e perfeito Deus, e ao mesmo tempo um ser único essencialmente e indivisível” (*cf.* Faria 1963a, 3-5). Esta reflexão conduz à primeira característica da nossa canção tradicional, o “Verbo Incarnado” como *leit-motiv* da canção portuguesa do Natal. Depois estende a sua meditação ao modo como essa encarnação do Verbo se realizou, realçando a virgindade de Maria como a segunda característica da canção portuguesa, pois Jesus foi “concebido de Maria Virgem, ficando ela sempre virgem” (*ibid.*, 6). Como referido anteriormente, após esta reflexão teológica, procede a uma análise de várias quadras populares. Salientei também o grande afeto que Manuel Faria depositou nesta reflexão. Vejamos a observação a um dos versos:

Este último verso - «Meu Sacramento Divino» era tema para longas lucubrações, tal o seu alcance e significação. Chega mesmo a ser espantoso encontrá-lo assim tão naturalmente a fechar uma ingénua redondilha popular. Por um lado exprime o Mistério da Encarnação numa forma sublime, pois na verdade, a aparição do Verbo na sensibilidade da carne humana se não é um sacramento na acepção técnica do termo, tem muito de parecido com ele, já que a humanidade de Jesus é o mais perfeito e completo sinal sensível da Divindade.

Por outro lado é uma alusão delicadíssima ao Mistério da Santíssima Eucaristia, em que, por assim dizer, o Verbo de novo incarna sob as espécies do pão e do vinho. Poder-se-

⁶³ À luz da matéria em análise, não posso deixar de citar o texto original de Manuel Faria: “O famoso sonho de Platão, a que aludiu Nicodemos em conversa com Jesus (João 3, 4-7) e deu origem à chamada «lei da involução» (Faria 1963, 3).

ia até citar em abono do que deixo escrito, o diálogo que há muitos anos surpreendi na tradição do povo da minha aldeia: - «Qual foi o primeiro sacrário do mundo? – O ventre puríssimo da Virgem Maria» (*ibid.*, 7-8).

Ao fim deste longo caminho, conhecemos Manuel Faria o professor, o formador, o educador, o (etno)musicólogo, o crítico, o filósofo e o teólogo, sendo impossível falar de um sem a “intromissão” do outro, pois é inimaginável a definição da personalidade, do carácter, da pessoa e do ser em compartimentos estanques e bem delineados. Contudo, em todos eles sobressai a vocação, tema a analisar de seguida: o compositor e o sacerdote.

CAPÍTULO 2

Manuel Faria, a vocação

Baseada nas suas reflexões crítico-musicais

Preâmbulo

Manuel Faria, como já tivemos oportunidade de testemunhar, define-se como um homem do povo, sempre muito orgulhoso da sua traça minhota. Não será, pois, por acaso, que o testemunho registado em carta aberta ao Sr. Dr. Querubim Guimarães, posteriormente perpetuado na folha de epígrafe do livro de Cristina Faria, seja dos mais citados nas mais e variadas publicações:

Tenho porém duas fortes manias: uma nasceu comigo – a música; a outra adquiri-a nas alegrias e tristezas de uma vida obscura e insignificante mas intensamente vivida – o amor entranhado ao nosso povo e à nossa terra (*cit. in* Faria 1998, 9).

Francisco Faria (n. 1926), irmão mais novo do compositor, reitera parte deste registo autobiográfico aquando da morte de Manuel Faria:

Só que aquele espírito foi cimentado em duas colunas firmes – a alma do povo e a fé na Igreja de Jesus Cristo – e moldado por dois amores – o amor à sua terra e aos seus e o amor a Deus (Faria 1983, 2).

Manuel Faria realça o músico, Francisco Faria o religioso, ambos o profundo amor pela sua terra e aos seus. Para muitos o sacerdócio foi um obstáculo à produção musical de Manuel Faria, para outros a atividade musical nunca foi bem aceite por alguns responsáveis eclesiásticos. Não deixam de ser verdadeiros os seus testemunhos. Contudo, e para mim, o sacerdote e o compositor são duas facetas de uma só realidade indivisível e que se complementam mutuamente na pessoa de Manuel Faria. A crítica, análise e composição musical de Manuel Faria devem muito ao sacerdote, a vocação sacerdotal encontra a sua voz inefável na música. Estamos, pois, perante a profunda vocação de Manuel Faria, que desde muito novo desejava ser padre e compositor (*cf.* Faria 1998, 14), desejos profundamente plasmados nas obras que nos lega.

Esta “dupla” vocação coloca-nos perante um problema, i.e., para aqueles que pretendem estudar estas matérias com um mínimo de rigor e seriedade pois, como referido (*vide* p. 48) além das várias ciências musicais, o estudioso terá que dominar igualmente um conjunto de saberes teológicos, litúrgicos e pastorais, infelizmente, e por demasiadas vezes, subestimado por muitos. Disso mesmo nos testemunha Jorge Alves Barbosa ao falar da obra de Manuel Faria:

Nunca deixou de ser catalogado, malevolamente, como compositor de Igreja, de música sacra como se fosse música de sacristia, e todos sabemos que no mundo profano, os compositores de música sacra são considerados compositores menores, numa total negação da realidade, da história, e da competência de quem, para além de ter que saber música, tem que saber música sacra... coisa que a maior parte nem sonha; até pelo que se vê por aí. E depois julgam que todos os compositores que escrevem para a liturgia afinam pelo diapasão da mediocridade que caracteriza a música bem conhecida, divulgada e editada pelos responsáveis da Igreja. Os critérios editoriais são as músicas deles e mais nada (*cf.* an. A.6, R1).

A falta da compreensão e assimilação de conteúdos litúrgicos e pastorais é particularmente notória em *Manuel Faria: um olhar sobre a renovação da música litúrgica em Portugal* (Pereira 2017), dissertação de mestrado em ciências musicais na especialidade de musicologia histórica. Embora todas as dissertações patenteadas sobre Manuel Faria padeçam de maiores ou menores fragilidades, muito devido à ausência de uma contextualização fundamentada da sua vida e de um estudo rigoroso da sua obra, esta dissertação apresenta também leituras deficientes, e por vezes erróneas, de diversos textos e documentos.

Embora não nutra particular anseio em “contestar” a dissertação supracitada, vejo-me na necessidade de esclarecer alguns pontos pois, além do tema tratado se relacionar intrinsecamente com o capítulo que se segue, as deficientes interpretações de diversas matérias acabam por desvirtuar o objeto de estudo da própria dissertação.

A autora da dissertação incorre em várias e diversas incorreções. As menos graves são comuns a todas dissertações e dizem respeito, essencialmente, a gralhas e/ou imprecisões ao nível biográfico e do conhecimento da obra. Além dessas, ainda no capítulo das menos graves, destaco a atribuição errada da autoria do texto *Ignorância Atrevida (sobre a história da música portuguesa)*¹ a Manuel Faria (cf. Pereira 2017, 53), sendo na verdade da pena de Francisco Faria, e a alusão ao uso do vernáculo nos *27 Responsórios da Semana Santa* em vez do latim (cf. *ibid.*, 58)². Outra informação errada e motivadora de alguma estranheza, pois o editorial da NRMS é bastante explícito a esse respeito, é a constatação da falta de sucesso da primeira série e, como consequência, sofrer uma interrupção de três anos, sendo depois retomada enquanto segunda série com padrões de escrita diferentes (cf. *ibid.*, 74). Como vimos no primeiro capítulo (*vide p.* 41), a revista foi descontinuada por motivos financeiros mantendo-se o *modus operandi* na segunda série.

Mais graves são as interpretações incorretas de algumas passagens e/ou citações que, por vezes, acabam por desvirtuar o seu verdadeiro sentido. Veja-se a seguinte transcrição:

Antes do Concílio Vaticano II, os cânticos em língua vernácula não eram permitidos na celebração litúrgica, embora tenham sido permitidos nas devoções, de forma a que a assembleia de fiéis pudesse participar mais ativamente, como se encontra citado no documento *De Musica sacra et Sacra Liturgia*: “Nos exercícios de piedade pode usar-se qualquer língua mais acomodada aos fiéis”. Sendo assim, Manuel Faria colocou a seguinte questão no seu texto “Música Sacra na Constituição Conciliar”: “Mas então, finalmente: - que é que o povo há-de cantar na Igreja?” e sugeriu seguir o conselho do Sumo Sacerdote Pio XII na *Musicae Sacrae Disciplinæ* (*ibid.*, 31).

É verdade que Manuel Faria coloca a referida questão no documento aludido (cf. Faria 1967a, 29). Contudo, no contexto em que é “colocada” por Pereira, parece que advém da “proibição” do canto em língua vernácula antes do Concílio Vaticano II, tema a analisar de seguida, e da constatação da falta de qualidade do repertório do género existente em Portugal. Embora esses dados surjam, em parte, no discorrer do texto de Manuel Faria, o que o leva a colocar a questão é um contexto bem diferente daquele apontado pela autora da dissertação

¹ In NRMS, 1.ª série, n.º 7, pp. 19-20.

² A autora terá feito confusão com os seis responsórios de Manuel Faria em vernáculo, publicados na NRMS 1.ª série, n.º 5, pp. 7-11, e que estão de acordo com as novas orientações pós-conciliares, matéria de estudo da dissertação.

e que será estudado de modo mais apropriado no capítulo que se segue. Porém, e por agora, será suficiente citar a própria fonte para se entender o enquadramento desajustado do tema:

Mas então, finalmente: - que é que o povo há-de cantar na igreja? Se lhe não ensinam o Canto Gregoriano a que tem direito; se lhe não ensinam os textos originais da Igreja a que tem pleno direito, **ao menos** façam o que manda o grande, o Sumo Pio XII na *Musicae Sacrae Disciplinae* (Faria 1967a, 29)³.

Particularmente delicada é a afirmação: “Antes do Concílio Vaticano II, os cânticos em língua vernácula não eram permitidos na celebração litúrgica” (*ibidem*). Além de não ser verdadeira, e considerando que neste estudo particular se trata do tema central da exposição, partir deste pressuposto é colocar em risco a própria dissertação. Esta afirmativa é repetida por diversas vezes (*cf. ibid.*, 1, 3, 31, 46, 57, 65, 69 e 83) e será suficiente consultar (devidamente) o ponto n.º 30 da Encíclica *Musicae Sacrae Disciplina* (1955) de Pio XII para se detetar o seu equívoco:

A esses aspectos que têm mais estreita ligação com a liturgia da Igreja juntam-se, como dissemos, os cantos religiosos populares, escritos as mais das vezes em língua vulgar, os quais se originam do próprio canto litúrgico, mas, sendo mais adaptados à índole e aos sentimentos de cada povo em particular, diferem não pouco entre si, conforme o caráter dos povos e a índole particular das nações. [...] Por isso, embora, como dissemos, nas missas cantadas solenes não possam eles ser usados sem especial permissão da Santa Sé, todavia nas missas celebradas em forma não-solene podem eles admiravelmente contribuir para que os fiéis assistam ao santo sacrifício não tanto como espectadores mudos e quase inertes, mas de forma que, acompanhando com a mente e com a voz a ação sacra, unam a própria devoção às preces do sacerdote, e isso desde que tais cantos sejam bem adaptados às várias partes do sacrifício, como sabemos que já se faz em muitas partes do mundo católico, com grande júbilo espiritual [*Musicae Sacrae Disciplina*, n.º 30].

Fique claro que, antes do Concílio Vaticano II, o canto popular em vernáculo era permitido nas missas solenes, embora com uma “especial permissão da Santa Sé”, e também indicado para as missas “em forma não solene”. Por vezes fica a dúvida, embora pouco credível, se a autora não terá confundido o termo “missa” com a forma musical da “missa” visto que não era permitido o canto do ordinário em língua vernácula. Ainda em Pereira é preciso sublinhar que não fica devidamente esclarecida a relação entre o uso do vernáculo e o tema da “participação ativa” dos fiéis. A questão da *participatio actiosa* será analisada a seu devido tempo.

Realço, pois, o que procurei assinalar anteriormente: revela-se insuficiente e/ou desadequado estudar o fenómeno da música sacra cristã católica sem uma sólida formação nas variadas ciências religiosas, pois, como se constata, mesmo com os documentos e textos acertados, o desconhecimento da terminologia e de determinados conceitos, facilmente induzirá em erro o mais devoto dos estudiosos. Veremos o que o diz Manuel Faria a esse respeito.

³ O destacado é meu.

2. Manuel Faria, a vocação.

Baseada nas suas reflexões crítico-musicais

Manuel Faria era um profundo conhecedor dos documentos eclesiais com particular propensão para os textos relativos à música sacra. Prova disso são as quatro reflexões anteriormente referenciadas⁴ além de outros e inúmeros artigos publicados na NRMS e outros periódicos. Embora, à luz da atualidade, e citando Jorge Alves Barbosa, não sejam “propriamente artigos científicos” (cf. an. A6, R1), as reflexões encontram-se sempre muito bem fundamentadas numa vasta e incontrovertível bibliografia. Quanto à música sacra as fontes são, na maioria das vezes, as próprias Sagradas Escrituras e os documentos conciliares e similares. Interpretações e subjetividades à parte, é notória a constante fidelidade às normas, às orientações, às diretrizes e ao espírito dos vários documentos emitidos pela Santa Sé.

Alguns dos seus textos foram alvo de contestação por muitos que viram no Concílio Vaticano II uma oportunidade de introduzir nas celebrações litúrgicas uma música bem distinta da matriz do canto gregoriano e da polifonia renascentista (cf. an. A6, R1). O próprio Manuel Faria tinha consciência de quanto era “inconveniente” nos círculos menos preparados técnica e cientificamente:

Bem sei que estas palavras vão provocar por esse país além um coro de protestos, à mistura de lindos apodos à minha pobre pessoa. Que importa? Perante a miséria de música que vergonhosamente invade em avassaladoras ondas de lama os templos da igreja portuguesa, não se há-de poder dizer que nem uma voz se levantou, mesmo que destinada a «clamar no deserto». Aliás, do que aqui fica, ao autor nada mais pertence do que meia dúzia de comentários, cuja ironia apenas disfarça a amargura de quem dedicou à música e pastoral litúrgica toda uma vida que se vai aproximando do fim. A quase [sic] totalidade deste trabalho não é mais do que o respigo dos documentos da Igreja através dos tempos, à procura do seu Espírito e vontade. Se tal intento fosse sinceramente o de todos os seus filhos, principalmente dos pastores e mentores do povo cristão, estava o problema resolvido, sem ilusões, nem cedências a pressões estranhas. Deus me é testemunha de que outro não foi o meu propósito. Que Sua Divina Vontade se cumpra, para restauração do Seu Reino em Cristo-Jesus «assim na terra como no Céu» (Faria 1976/77, 222).

Valeu a pena a transcrição deste longo parágrafo, o último d’*O Pensamento da Igreja a respeito da sua Música*, pois, além de demonstrar o ambicionado, constitui uma brevíssima súpula de como Manuel Faria encarou a sua missão já nos derradeiros anos da sua vida. Presumivelmente, devido a uma progressiva tomada de consciência das controvérsias, os textos mais tardios incluem *a priori*, *quasi* como “advertência”, referências aos documentos que constituirão a base de fundamentação da sua reflexão e/ou de trabalho. Veja-se o exemplo da criação da NRMS:

E quais os critérios que nortearão os nossos trabalhos? Afim [sic] de evitar polémicas inúteis e experiências menos consentâneas com a recente *III Instructio*, procuremos

⁴ *O Canto Gregoriano na Composição Sacra* (Faria 1950b), *O “Motu Proprio” de S. Pio X e a Música Moderna* (Faria 1957b), *Música Sacra na Constituição Conciliar* (Faria 1967a) e *O Pensamento da Igreja a respeito da sua Música* (Faria 1976/77).

cingir-nos à vontade da Igreja expressa na Constituição Conciliar para a Sagrada Liturgia mais clara e concretamente explicada pela *Instr. Musicam Sacram* (Faria 1971a, 2).

Após esta introdutória, prossegue expondo um conjunto de números que salientam as qualidades da santidade e perfeição de forma, a primazia do canto gregoriano, da polifonia sagrada antiga e moderna nos seus vários géneros, a importância do órgão, das *Scholae Cantorum* e quais as suas funções, assim como a importância do canto popular em vernáculo.

Veja-se também um excerto da introdução ao muito contestado *O Pensamento da Igreja a respeito da sua Música*:

Para tanto, não basta ler os documentos hodiernos; é preciso investigar as suas raízes e o porquê das suas determinações [cf. cap.1, p. 37].

[...] Para assentar, desde o início, em terreno seguro, chamo em meu auxílio o Santo Padre que, no discurso ao Congresso Nacional organizado pela Associação Italiana de Santa Cecília, em 15 de Abril de 1971, assim nos manda proceder, no tocante a este ponto: - «Queríamos fazer-vos uma recomendação: de terdes sempre **em primeiro lugar**, como principal preocupação, para vós e para as outras almas, o **sensus Ecclesiae** sem o qual o canto, em vez de ajudar a fundir os ânimos na caridade, pode, pelo contrário, ser fonte de descontentamento, de dissipações, de profanação do que é sagrado e até divisões na mesma comunidade de fiéis (Faria 1976/77, 8)⁵.

Segue-se a significação do *Sensus Ecclesiae* que é rematada com a convicta afirmação: “É isto mesmo que tenho feito, e é disto que vou dar conta aos meus colegas e irmãos” (*ibidem*).

2.1 *Sensus Ecclesiae*.

O referido discurso, tido por Paulo VI ao Congresso Nacional organizado pela Associação Italiana e dirigido a mil religiosos de várias congregações e institutos, encontra-se publicado na 3.^a revista da 1.^a série da NRMS e divide-se em três partes: “Directrizes do Concílio”, “*Sensus Ecclesiae*” e “Escolha primorosa dos cantos”. Partindo do firme propósito de “estimular todo o Povo de Deus a tomar parte activa nas celebrações litúrgicas, com a voz e com o canto (Paulo VI 1971, 1):

Sensus Ecclesiae quer dizer, para vós [religiosos], haurir, na obediência, na oração e na vida interior, as razões nobres que elevam a vossa actividade musical; *sensus Ecclesiae* quer ainda dizer estudar a fundo os documentos pontifícios e conciliares para estardes continuamente [sic] actualizadas [sic] sobre os critérios que regulam a vida litúrgica. [...] *Sensus Ecclesiae* quer dizer, por fim, discernimento no que se refere à música na Liturgia: nem tudo é válido, nem tudo é lícito, nem tudo é bom. Aqui, «o sagrado» deve juntar-se ao «belo», numa síntese harmoniosa e devota, que permita às diversas assembleias exprimirem plenamente a sua fé, para a glória de Deus e para a edificação do Corpo Místico, segundo a própria capacidade. [...] «Que as composições se apresentem com as características da Verdadeira música sacra... os textos, destinados ao canto sacro, devem estar de acordo com a doutrina católica, e inspirar-se sobretudo na Sagrada Escritura e nas fontes litúrgicas» (*Sacrosanctum Concilium*, 121). [...] quanto à música, [...] preocupai-vos, portanto, em escolher, para a Liturgia, aquelas

⁵ O destacado é do autor.

músicas em que, à concreta funcionalidade seja aliada dignidade de arte e sensibilidade de oração (*ibidem*)⁶.

Na sequência desta publicação, a revista da NRMS contempla ainda um *Breve Comentário* de Manuel Faria ao discurso citado onde realça o verdadeiro apostolado da Música Sacra e, recorrendo ainda a outros documentos conciliares, tece algumas críticas à *praxis* litúrgica, quer daqueles que a celebram, quer daqueles que a transmitem, seja a rádio, seja a televisão.

A segunda vertente do *sensus Ecclesiae* salienta o estudo aprofundado dos documentos pontifícios e conciliares e a necessidade permanente de atualização dos critérios que norteiam a vida litúrgica. Creio que será muito difícil encontrar-se um documento que encarne melhor esta diretiva que *O Pensamento da Igreja a respeito da sua Música* (Faria 1976/77), ironicamente, um dos textos mais contestados de Manuel Faria (*cf.* an. A6, R1). Contudo, salientando a resiliência, a honestidade, a seriedade e a coragem, reitero, justamente desta reflexão, a afirmação categórica de Manuel Faria: “É isto mesmo que tenho feito, e é disto que vou dar conta aos meus colegas e irmãos” (*ibid.*, 8). O legado que nos deixa é o principal garante da veracidade destas suas palavras e da sua fidelidade ao *sensus Ecclesiae*, “sentir” já evocado em 1967 (*cf.* Faria 1967a, 31).

2.2 O Canto Gregoriano, a Polifonia Clássica e a Música Moderna.

Também o Papa João Paulo II, num discurso proferido a 21 de setembro de 1980⁷ e ao qual havemos de voltar, sente a necessidade de evocar as diversas diretrizes do *sensus Ecclesiae*. Na primeira parte do seu discurso, revê a história do movimento cecilianista e dos seus precursores, revisitando igualmente alguns documentos pontifícios, a começar pelo *Motu Proprio* publicado por São Pio X em 1903. A segunda parte do discurso expõe as constatações, os pensamentos e as orientações do próprio Sumo Pontífice. O que aqui importa salientar, é a sua preocupação em demonstrar a **continuidade** entre as orientações que resultam da reforma do Concílio Vaticano II e os documentos conciliares e pontifícios que a antecederam. Como referido, muitos aproveitaram a agitação, própria das grandes reformas, para introduzir nas celebrações litúrgicas músicas, até à data, estranhas ao templo. Esse fenómeno não é exclusivo da música. Também noutras áreas da vivência eclesial surgiram movimentos que procuraram promover a reforma litúrgica como fraturante relativamente a um passado próximo. Ainda hoje se fazem sentir ambas as correntes, quer a “tradicional”, quer a “fraturante”. Nesta matéria, e regressando às nossas inquietações musicais, reveste-se de particular pertinência o artigo publicado nos n.ºs 9 a 12 da 2.ª série da NRMS sobre a *Continuidade e Evolução na Legislação sobre o Canto Gregoriano à luz do Vaticano II* de Winfried Aymans (n. 1936)⁸.

Esta reflexão nasce das efemérides dos 75 anos da promulgação do *Motu Proprio* de Pio X e dos 15 anos sobre o voto final do esquema da Constituição sobre a liturgia *Sacrosanctum Concilium* que, como sabemos, inclui um capítulo sobre a música sacra. Escreve Aymans:

O meu papel não é trazer aqui um juízo sobre o desenvolvimento do direito post-conciliar [sic], relativo à música sacra. [...] Este duplo aniversário será antes, para nós, a oportunidade de nos interrogarmos sobre se existe alguma relação entre os dois textos

⁶ O itálico é do autor.

⁷ No centenário da fundação da Associação Italiana de Santa Cecília.

⁸ Padre católico, juiz eclesial e especialista em Direito Canónico.

– o M P de S. Pio X e a Constituição para a liturgia – ou se estamos a comparar dois universos que nada têm a ver entre si. Por outras palavras: trata-se de **saber se o Vaticano II representa**, do ponto de vista da legislação sobre o Canto Gregoriano, **um ponto de partida inteiramente novo, ou se o Concílio não será antes uma espécie de cimo ou meta, no decurso de uma contínua evolução** legislativa (Aymans 1979a, 2-3)⁹.

Aymans organiza a sua longa exposição nos seguintes subcapítulos: “Natureza e função da música sacra”, “O lugar do canto gregoriano”, “O Canto gregoriano e a *actuosa participatio*”, “A universalidade do canto gregoriano”, “A faceta científica e pedagógica do canto gregoriano” e, por fim, “Em resumo”, ou seja, o subcapítulo onde apresenta as conclusões do seu trabalho. Trata-se de um testemunho valioso que, por meio de uma meticolosa análise comparativa, confronta os diversos documentos entre si à luz de outros estudos contemporâneos à época, com particular destaque para os textos de Josef Andreas Jungmann (1889-1975)¹⁰. Partilho, por agora, algumas conclusões:

As explicações e prescrições jurídicas do 2.o [sic] Concílio do Vaticano referentes ao canto gregoriano fazem parte de um processo cujo arranque procedeu do MP *Tra le sollecitudini* de S. Pio X, e que foi reassumido e aprofundado pelos papas Pio XI e Pio XII. As bases jurídicas da legislação do canto gregoriano **não foram modificadas em seus fundamentos pelo Concílio**, pelo facto de este não desencadear, neste domínio, uma reforma, bastando-lhe **continuar um trabalho de reforma começada 60 anos antes**. [...] A prática do canto gregoriano latino, e, mais precisamente, do canto gregoriano popular, deve ser considerada uma necessidade imperiosa, não apesar do 2.o Concílio do Vaticano, mas precisamente por causa dele, afim de exprimir e reforçar na liturgia – que é o coração da vida eclesial – a consciência da unidade universal; porque sem essa consciência, o pluralismo ameaçaria perder-se numa pura e simples justaposição (Aymans 1979c, 4)¹¹.

É notório que o artigo se foca exclusivamente no canto gregoriano, todavia é perfeitamente admissível extrapolar as suas conclusões aos restantes géneros musicais, tais como a polifonia clássica, a composição moderna e o canto popular religioso. Manuel Faria revê-se plenamente nesta linha “tradicionalista”, como testemunham as suas inúmeras reflexões sobre os vários documentos conciliares e pontificais, com particular destaque para os quatro textos já referidos (*vide* p. 72). Manuel Faria é, pois, um homem da Igreja profundamente fiel às suas orientações, e, no que diz respeito à música sacra, um verdadeiro e autêntico apóstolo. Assim, mais do que uma análise individual dos seus textos relacionados com a música sacra, será mais pertinente compreender, a partir dos documentos oficiais da Santa Igreja, quais os pontos que procurou implementar na música sacra portuguesa.

Começemos pelo *Motu Proprio* de S. Pio X. Devemos ter presente que este manifesto nasce da necessidade de resposta à decadência musical em que se encontrava a música então praticada na Igreja Católica, fortemente influenciada pelo estilo teatral e operático. Manuel Faria é muito lúcido a esse respeito:

⁹ O destacado é meu.

¹⁰ Jesuíta e mestre em ciências litúrgicas. No que respeita a esta discussão, partilha da perspetiva que o 2.º Concílio do Vaticano representa uma apreciação inteiramente nova das matérias em estudo.

¹¹ O destacado é meu.

Ou muito me engano, ou esse documento [MP] é o alvorecer duma nova Renascença, [...] a renascença do Séc. 20. Será a Renascença Cristã, em que o Espírito redivivo do primeiro milénio há-de assinalar uma das maiores vitórias de Deus, de todos os tempos! (Faria 1957b, 9).

E, após uma “tertúlia” com alguns compositores, tais como Lully, Berlioz, Wagner e Debussy, cujo tema central fora a autenticidade da música sacra praticada nos seus temp(1)os, Manuel Faria acrescenta:

Podíamos continuar, mas basta. Os compositores dignos deste nome são portanto os primeiros a concluir que a sua não era autêntica música sacra, e a pedir uma reforma que limpasse o lugar sagrado daquilo que eles mesmos julgavam por verdadeira profanação. E não era o zelo da glória de Deus que a isso os levava, senão somente [sic] motivos puramente estéticos. É que a arte, para ser tal, tem de ser verdadeira. [...] O que não é autêntico não é arte. Por onde vimos a concluir sem esforço que a reforma de S. Pio X se pode colocar pura e simplesmente no campo da arte: reformando a música sacra, reformou pura e simplesmente a Música. [...] Mas debruçemo-nos um pouco sobre o venerável documento (*ibid.*, 11).

De entre vários elementos caracterizadores do *Motu Proprio*, destaque-se a apresentação das “qualidades” da música sacra e a definição dos seus “géneros” principais. Quanto às qualidades canónicas, elas são a “santidade e bondade de formas”, a “verdade” e a “universalidade” (*cf.* MP I, n.º 2) e os seus géneros musicais o canto gregoriano, a polifonia clássica e a música moderna (*cf.* MP II, n.ºs 3-5). Na sua reflexão, Manuel Faria opta por abordar primeiro os géneros musicais e, ao tratar da música moderna, a mesma é analisada à luz das referidas qualidades canónicas exigidas à música sacra (*cf.* Faria 1957b, 12-17). Por fim, se esta se revela digna, é colocada no mesmo patamar dos outros géneros:

A música moderna, se ocupa o terceiro lugar, como ocupa, também não fica isolada qual pobre criadinha de escabelo às duas primeiras, ou mera tolerada suspeita de heresia, já que o santo texto diz expressamente que ela é “também admitida ou aprovada,.. A palavra “também, inserta tanto no texto italiano como no latino significa naturalmente companhia. [...] Só por preconceito ou intenção reservada é que se pode cortar ao texto um vocábulo [...]. Portanto os três géneros de música sacra entram na igreja todos juntos em cortejo [...]. O ponto é que estejam todos revestidos das qualidades canónicas (*ibid.*, 13).

Será oportuno lembrar que em 1955 é tornada pública a Encíclica *Musicae Sacrae Disciplina* de Pio XII que, entre várias particularidades, assume o canto popular religioso na liturgia não solene, como já tivemos oportunidade de comprovar. Assim, apesar do *Motu Proprio* de Pio X não prever ainda esta singularidade, ela é abordada por Faria na sua reflexão, com a devida reverência a Pio XII, criticando aqueles que a maltratam sob o pretexto – “que o povo cante!” (*vide* Faria 1957b, 21), uma apreciação que muito faz lembrar o texto sobre “Música Ligeira” (Faria 1956d) publicado um ano antes e abordado no capítulo 1:

É o amplo e tão maltratado sector do cântico popular em língua vernácula. O que aí vai, Santo Deus! Como se não bastara o abastardamento do gosto popular por obra daqueles que no fim do século passado encheram o país de lés a lés da fraquíssima produção estrangeira (sobretudo francesa), vieram agora os de cá instilar no ânimo das multidões ingénuas melodias de tal monótona banalidade, que só encontram paralelo na pior música ligeira da revista e da rádio, desde o “fado ao divino, até à cançoneta religiosa.

Há quem proponha como remédio a sua abolição pura e simples. Não é esse o espírito do *Motu Proprio*, nem a vontade da Santa Sé. [...] “a fim de que o povo se dê conta de que o canto no temp[lo] é também coisa sua, é preciso promover a música popular religiosa, [...]”. Aqui não se trata de destruir, senão de construir. Precisamos de dar – isso sim – um formidável banho ao repertório músico sacro do país. [...] Temos de conseguir as pessoas competentes, que é onde reside a mola real de toda a reforma musical (Faria 1957b, 21-22).

A partir destas palavras já se adivinha o assunto sequente: a necessidade de criação de escolas e cursos superiores de música sacra conforme previsto no n.º 28 do *Motu Proprio*. Conclui Manuel Faria:

É preciso efectuar nas nossas igrejas essa milagrosa simbiose de Canto Gregoriano, polifonia clássica e música moderna numa conjugação de vozes, de entradas de proposições e respostas que faça do nosso culto divino aquele drama sacro que é a mais perfeita manifestação da pura e fervente vida religiosa (*ibid.*, 24).

Este último parágrafo – que não inclui o canto popular por este não se encontrar contemplado pelo *Motu Proprio*, mas que sabemos que foi um género muito cultivado também por Manuel Faria (*cf.* Faria 1957b, 5-6; Pereira 2017) – representa a síntese perfeita da sua vocação musical: a defesa, o cultivo, a promoção e a instauração do canto gregoriano, da polifonia clássica, da composição moderna e do canto popular em língua vernácula na Igreja portuguesa, meta somente alcançável através de uma formação e de uma educação séria dos leigos e do clero, quer através da criação de escolas (superiores) de música sacra, quer por meio da criação de coros litúrgicos e das *Scholae Cantorum* (*cf.* Faria 1971b, 2; 1973b, 19; 1977d, 19; 1980a, 2-3; 1980b, 3). Esta foi, sem dúvida alguma, a luta da sua vida. Reencontramos precisamente estes pontos, desta vez tendo por base a Instrução *Musicam Sacram* de 1967, na justificação da criação da NRMS em 1971, assim como no seu relançamento em 1977. Considerando, porém, que uma das bandeiras da Constituição *Sacrosanctum Concilium* de 1963 é a promoção da participação ativa dos fiéis através, também, da música em vernáculo, não deixa de ser curiosa a observação retirada desse mesmo texto justificativo da criação da NRMS:

É evidente que o canto popular em vernáculo não esgota as modalidades da Música Sacra, nem é sequer a mais importante delas, já que, nos primeiros lugares da hierarquia dos documentos conciliares estão o Canto Gregoriano e a Polifonia clássica e moderna (Faria 1971a, 2).

Estas palavras, escritas em 1971, parecem insinuar que Manuel Faria não seria um grande admirador do canto em vernáculo. Muitos assim o entenderam, como observaremos em “O vernáculo e a *participatio actiosa*” (*vide* p. 85). Por outro lado, a ser verdade, não deixa de constituir um paradoxo se tivermos em apreciação a sua profícua produção musical em língua portuguesa. Nesta matéria não devemos ignorar as diversas interpretações de determinados movimentos pós-conciliares, sobretudo daqueles que procuravam uma rutura com o passado. Também aqui se acabou por aplicar a terceira lei de Newton – o princípio da ação e da reação – como, aliás, sucedeu em muitos outros acontecimentos históricos, e não só. A *Música Sacra na Constituição Conciliar* (Faria 1967a), que vem alertar para o uso e abuso das línguas vernáculas um pouco por todo o mundo, acaba por ser um retrato do ambiente sentido nos anos imediatamente sequentes ao concílio e dos movimentos que o protagonizaram. Após uma análise comparativa ao “estado actual da música sacra no

mundo” (*ibid.*, 7-20), mas ainda antes de se alongar sobre “O que é a Liturgia” (*ibid.*, 21-24), Manuel Faria observa:

Falseia o pensamento da Igreja e desobedece expressamente à Santa Sé, todo o que pretende substituir o latim pelo vernáculo em *todas* as funções litúrgicas. Igualmente labora em erro aquele que, admitindo embora o latim, o procura limitar ao mínimo, invertendo a ordem determinada pela Constituição que coloca o latim em primeiro lugar, como língua oficial dos Ritos Latinos.

Engana-se e coloca-se à margem das determinações conciliares todo aquele que propugna o canto exclusivo do povo, procurando eliminar a Schola Cantorum e assim também a polifonia e o Canto Gregoriano. Age e trabalha ainda contra a Igreja aquele que, em vez de guardar e desenvolver o património da Música Sacra, o procura relegar para o rol do esquecimento, a fim de mais fàcilmente [sic] fazer vingar o seu novo subrogado, seja qual for o valor deste. Finalmente, e como consequência de todas as citadas determinações, erra por ilusão ou má fé aquele que pretendesse *generalizar* o uso da missa cantada em língua vernácula (*ibid.*, 20)¹².

Contudo, apesar desta e de outras advertências, o período pós-conciliar revela-se desfavorável para o latim e para os géneros musicais propugnados pela Santa Sé. Disso mesmo nos testemunha António José Ferreira (n. 1966)¹³ no seu subcapítulo “A Evolução dos Repertórios de Canto” (Ferreira 2000, 134-139), integrado num estudo sobre a relação entre a música e a igreja contemporânea em Portugal (1950-2000). Nesse subcapítulo, a perspetiva está muito centrada na música litúrgica e reflete essencialmente três pontos: qual o canto e repertório usados nas celebrações católicas ao longo do séc. XX, quais os seus autores e respetivas publicações e qual a conjuntura política e social sobre a qual se desenvolvem os processos de reforma e renovação. A componente comunitária exerce uma forte influência, não só devido às orientações do Concílio Vaticano II, mas sobretudo fruto do ambiente que se vivia nos anos imediatamente após a revolução de 25 de Abril. “De certo modo ligada às transformações sociopolíticas, a mensagem de muitos cânticos insiste na fraternidade, na liberdade, na justiça e na solidariedade” (*ibid.*, 137)¹⁴. Esta fase fica marcada, como testemunhado pelo Cón. José Augusto Alegria (1917-2004), pelo abandono do latim, do canto gregoriano e da polifonia. Na alvorada do Vaticano II “nem a música nem o texto de muitos cânticos tradicionais correspondiam à nova sensibilidade” (*ibid.*, 135), surgindo duas correntes distintas: uma primeira protagonizada, entre outros, pelos padres Manuel Faria, António Ferreira dos Santos, Manuel Luís e o beneditino Borges de Sousa e, uma segunda, refletindo a inculturação da «música pop» nas celebrações litúrgicas, afetando mais o repertório do «próprio» do que o do «ordinário». “Contudo, entre vários aspectos negativos, próprios de uma mudança histórica na liturgia, dava-se a gestação de uma música litúrgica portuguesa” (*ibid.*, 137).

Porém, não se fique com a ideia que o abandono do latim tenha sido um processo exclusivo dos leigos, pois o seu efeito também se fez sentir no próprio clero português. Se, em 1967, Manuel Faria ainda procura defender o latim como a língua oficial dos Ritos Latinos, em 1982, já no termo da sua vida, vem lamentar que já nem os sacerdotes portugueses sabem

¹² O itálico é do autor.

¹³ Investigador e professor.

¹⁴ É aqui possível traçar, de um certo modo, um paralelo com a “Missa Nicaraguensis” que, segundo o Cardeal Ratzinger, representa um “desvio da esperança e do realismo que a liturgia adquire [...] enquanto instrumento de uma promessa militante (Ratzinger 1985, 194).

latim, como fica claro no seu último texto publicado ainda em vida: *Um Congresso de Música Sacra, Hoje* (Faria 1982b, 1983). A observação surge logo na introdução deste artigo que reflete sobre o 24.º Congresso Nacional Italiano de Música Sacra¹⁵ e no qual Manuel Faria participou enquanto orador:

Logo na sua abertura [do congresso] se recolheram não poucas lições sobre os problemas da música litúrgica de hoje em dia.

A sessão principiou com o canto do *Veni Creator*, dialogando a assistência em gregoriano com o Coro em polifonia, e logo nos veio à mente o facto de nas nossas reuniões presbiterais se rezar a invocação ao Espírito Santo em vernáculo, evitando o latim. – Porquê? Nem nós [sacerdotes] estaremos já em condições de entender o texto de outra forma? (Faria 1982b, 1).

Embora óbvios, existem alguns pontos a tomar em consideração: neste nosso mundo contemporâneo globalmente emaranhado, será um exercício um tanto simplório imaginar que se podem isolar os grandes eventos históricos e mudanças radicais em compartimentos estanques. Não devemos conceber a História em períodos estagnados e com limites bem definidos, pois toda e qualquer sociedade se encontra em permanente transformação. Também não devemos assumir que só pelo facto de algo ser escrito pela mais digníssima instância que esta se venha a concretizar nos meios a quem se destina a informação. De igual modo será ingénuo deduzir que determinadas práticas sejam inexistentes até as mesmas serem recomendadas por “decreto”. O mesmo se aplica ao nosso objeto de estudo. Aymans demonstrou que o Concílio Vaticano II é um acontecimento que surge na continuidade de outras reformas implementadas anteriormente. Não é pelo facto dessas reformas advogarem repetidamente o canto gregoriano e a polifonia como géneros musicais por excelência, ou o latim como língua oficial dos Ritos Latinos, que elas sejam acatadas por todas as fações da igreja. Sabemos também que, mesmo antes de Pio XII admitir na liturgia não solene o canto popular em língua vernácula, o mesmo já era realizado em diferentes igrejas por esse mundo fora. Neste caso, mais do que “promulgar” uma diretiva, era o admitir de uma prática já existente.

Assim, quando Manuel Faria afirma que “o canto popular em vernáculo não esgota as modalidades da Música Sacra” (Faria 1971a, 2), atribuindo a primazia ao canto gregoriano e a polifonia (como sugerido pelos vários documentos pontificais), ele não está contra o canto em língua vernácula, mas procura assinalar que esse canto não deve ser exclusivo das celebrações litúrgicas. Nesta matéria é interessante constatar, a partir de 1980, uma inversão de papéis, ou se preferirmos, uma mudança de paradigma. Se, até à data, a grande maioria dos documentos e dos textos – tanto os oficiais, como os de opinião – procuram promover o canto gregoriano e a polifonia, admitindo, ou até, incentivando o canto popular em língua vernácula, a partir de então, nota-se uma clara necessidade em defender e promover o tesouro da música sacra face à hegemonia esmagadora do canto em língua vernácula. De uma perspetiva genérica, trata-se de um caso claro em que a “exceção” se tornou a “regra”, contudo, considerando o caso particular português (*cf.* Pereira 2017, 113-117), a “exceção” eclipsou a “regra” e é nesse “apagão” que se compreende a luta de Manuel Faria. Veja-se

¹⁵ Promovido pela Associação Italiana de Santa Cecília, decorreu de 3 a 7 de novembro de 1982 em Monreale na Sicília.

um excerto de uma homilia proferida no IV Encontro de Coros Paroquiais de Arciprestado de Famalicão (1980), transmitida pela R.D.P.:

A Música Sacra antes de ser “sacra” tem de ser “música”, isto é: dotada de um mínimo de qualidade como ordenam os documentos do Concílio Vaticano II: “Música Sacra é aquela que, criada para o culto divino, possui as qualidades de santidade e perfeição de forma”. [...] Não nos deixemos seduzir pela banalidade das canções ocas de vida interior, agradáveis ao primeiro contacto mas que não resistem ao desgaste da leviandade da moda [...]. **Cultivemos as obras dos grandes Mestres do passado**, já decantadas pelo filtro da história, assim como as dos bons mestres do nosso tempo [...] (Faria 1980a, 3)¹⁶.

Ainda nessa mesma página da publicação da NRMS, num artigo do Pe. José Fernandes da Silva (1936-2003) intitulado *A Crise da Música Litúrgica*:

O problema da música litúrgica e a crise que a afecta, não é, de modo algum, um problema isolado da Igreja. É uma resultante de múltiplos factores, entre os quais avulta o longo (pluri-secular) processo de **desagregação da autoridade da Igreja**. [...] Na igreja esse processo demolidor da autoridade põe em perigo, não só a harmonia e a paz entre os seus membros, mas atinge mortalmente a sua própria estrutura católica e apostólica.

O documento “Instrução *Musicam Sacram*” de 1967, que veio explicitar o Capítulo VI da Constituição sobre a Sagrada Liturgia (1963), diz claramente:

- 1.o – Mantenham-se as “capelas musicais”;
- 2.o – Seja conservado o uso da língua latina, **mormente no ordinário** da Missa;
- 3.o – Conserve-se o património da música sacra.

Por ignorância duns, (mesmo dos hierarquicamente mais responsáveis), e por manifesta má fé de outros, (os que pretendem antepôr e impôr os seus critérios aos da Igreja hierárquica, a única fundada por Jesus Cristo), não só foram desprezadas estas linhas de conduta, mas agiu-se em sentido diametralmente oposto (*ibidem*)¹⁷.

Curiosamente, a mesma revista traz ainda a transcrição de uma carta de S.S. João Paulo II ao Cardeal Höffner de Colónia, a propósito do Congresso Internacional de Música Sacra que reflete, entre outros, sobre a importância do canto gregoriano e da polifonia na liturgia:

Mas o Concílio **não recomenda apenas** as vantagens da tradição musical secular, ainda em vigor, pois que, consciente da própria necessidade que sempre interessou à Igreja, i.e., de encontrar a sua justa incorporação na cultura e na arte dos povos recém-convertidos à fé de Jesus Cristo, aconselha a que, de um modo particular se conserve com o maior cuidado, e se fomente o “Tesouro da Música Sacra”. Aí, os participantes do Congresso têm, sem dúvida, o seu maior sector de **investigação e de estudo**. Na verdade, hoje em dia, é sumamente necessário que o património musical da Igreja seja desenvolvido e multiplicado, não só entre as Igrejas recém-formadas e em vias de desenvolvimento, mas também entre as que durante muitos séculos conheceram o Canto Gregoriano e polifónico, editado em latim, mas que agora, postas em uso as línguas

¹⁶ O destacado é meu.

¹⁷ O destacado é meu.

vernáculos, parecem exigir novas formas adaptadas à expressão musical na própria liturgia (*ibid.*, 2)¹⁸.

Procurei, na comunicação acima transcrita, realçar o cuidado de S.S. João Paulo II com a necessidade de uma abordagem mais científica no tratamento destas matérias. Este facto constitui, quanto a mim, uma novidade, pois, se até à data, os vários documentos pontificais são unânimes em estimular e promover a prática do canto gregoriano e da polifonia – que naturalmente requer um determinado grau de estudo e de conhecimento – pela primeira vez é salientada a importância do método e do conhecimento científico. Esse cuidado vem reforçado mais à frente nessa mesma carta:

Mas, para que um trabalho desta natureza, seja realizado de um modo rigorosamente científico, é necessário levar a efeito um estudo comparativo das formas antigas e das recentes, uma vez que a nova música sacra, i.e., aquela que mais convém servir à celebração litúrgica das várias Igrejas, pode e deve haurir a sua inspiração mais alta, a sua característica de realidade sagrada e o seu genuíno sentido religioso, nas formas musicais precedentes, mormente no Canto Gregoriano (*ibid.*, 3).

Reencontramos estas e outras recomendações, mais ou menos desenvolvidas, no discurso em que S.S. João Paulo II evoca o *Sensus Ecclesiae* (*vide* p. 74). Justifica-se a leitura integral desta elocução pois, além de constituir uma súpula da temática em discussão, muito do seu teor se mantém atual e aponta caminhos que merecem a consideração dos mais estudiosos e prossecutores destas matérias. Fica um breve apontamento:

É necessário que na prática musical litúrgica da Igreja Latina seja valorizado o imenso património que a civilização, a cultura e a arte cristã produziram em tantos séculos; o possível acolhimento de formas e instrumentos típicos de outras civilizações e culturas deverá ser realizado com discernimento, dentro do pleno *respeito pelo génio dos povos* e com aquele *são pluralismo*, que é antes de tudo salvaguarda dos valores característicos de cada civilização e cultura; estas só deste modo poderão acolher e assimilar, provados por uma prudente e joeirada experiência, elementos de outra proveniência, que não as desnaturem mas enriqueçam (Paulo II 1980, 3-4).

Embora nunca possa ser posta em causa a fidelidade de Manuel Faria relativamente às normas pontificais, sendo ele próprio, como já atestado, um apóstolo diligente e leal dessas mesmas orientações, as leituras dos seus textos não deixam de transparecer, ainda que de modo muito escamoteada, a sua predileção pelo canto gregoriano e pela música moderna em desfavor da polifonia clássica. Apesar da sua biblioteca pessoal¹⁹ abarcar a obra completa de Giovanni Pierluigi da Palestrina, e a de outros compositores renascentistas²⁰, em artigo

¹⁸ O destacado é meu.

¹⁹ O seu espólio áudio e bibliográfico encontra-se depositado na Sala Manuel Faria da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC): “No dia 1 de Julho [...] realizou-se a inauguração da Sala Manuel Faria, destinada a albergar a biblioteca especializada do notável compositor e musicólogo desse nome, generosamente oferecida à Faculdade por seus irmãos, um dos quais, o Dr. Francisco Faria, é professor da cadeira anexa de História da Música” (Da revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC), *Biblos*, n.º 63 de 1987, pp. 383-384). Acrescente-se que, apesar de não haver nada que o corrobore, também terá sido por esta altura que se depositou o seu espólio composicional na BGUC.

²⁰ Patenteando os respetivos livros e partituras muitos sublinhados, notas manuscritas e observações explanadoras dos seus gostos e preferências.

ou texto algum encontramos uma nota de carácter pessoal relativa à polifonia clássica, ao invés do que acontece com o canto gregoriano ou a música moderna²¹.

Na verdade, o género polifónico só é referido – e, mesmo nesses casos, muito esporadicamente – quando o assunto é a *Schola Cantorum*. Além do artigo *Uma Schola Cantorum Portuguesa* (Faria 1948)²², as referências ao tema são escassas e redundantes (cf. Faria 1957b, 12; 1977e, 2; 1978b, 19; 1978c, 2; 1980a, 2-3; 1980b, 1-4; 1981a, 2; 1982b, 2) e preocupam-se fundamentalmente em justificar, sempre à luz das normas conciliares, a criação e manutenção das capelas musicais face ao domínio do canto comunitário. Acresce-se que a maioria das referências encontradas na NRMS nem sequer é da pena de Manuel Faria, embora também as haja (como é o caso da citação abaixo), mas sim de homilias e de discursos de colegas, bispos e dos Sumo Pontífices em funções, e rezam genericamente assim:

Diz o Concílio Vaticano II na Instrução “Musicam Sacram” deste emanada, em seu n.º 19 que “o Coro Paroquial merece uma atenção especial pelo Ministério Litúrgico que desempenha. A sua função, segundo as normas do Concílio relativas à renovação litúrgica, alcançou agora uma importância e um peso maiores. É a ele que compete assegurar a justa interpretação das partes que lhe pertencem conforme os distintos géneros de canto e promover a participação activa dos fiéis no canto” (Faria 1978c, 2)²³.

Há, porém, duas publicações que se destacam por acrescentarem alguma informação mais além da exposta. Uma é a homilia que Manuel Faria proferiu no II Encontro de Coros Paroquiais do Arciprestado de Vila Nova de Famalicão e de onde se retira o excerto acima transcrito. Aqui, além do citado, mas ainda à luz dos n.ºs 23 a 25 da *Instrução “Musicam Sacram”*, são debatidas: quais as possibilidades para a disposição, a colocação e o lugar do coro; a necessidade e o direito à formação musical, litúrgica e espiritual dos coralistas; e o direito do grupo à assistência por parte das associações de Música Sacra diocesanas, nacionais e internacionais (cf. *ibidem*). A outra publicação, precedente à anterior e retirada de um discurso²⁴ de Manuel Faria, procura fundamentar a “ostentação” presente nas celebrações religiosas e a sua explanação não deixa de conter um certo encanto:

Conta S. Mateus, aliás como S. Marcos e S. Lucas (Mt. 26, 18-19; Mc. 14, 13-15; Lc. 22, 7-12), que Jesus para celebrar a última ceia em quinta-feira Santa escolheu uma grande sala, adornada de ricas tapeçarias e luzentes candelabros – “*coenaculum grande stratum*”.

Que se saiba, foi a única vez na vida em que o pobre dos pobres desejou e obteve uma sala rica para jantar com os seus amigos – “*vos autem dixi amicos*” (Jo. 15, 15). Para as Páscoas anteriores não consta que tenha exigido semelhante coisa. Porquê? porque [sic] ali ia instituir o sacramento do Amor. Ali, ia começar a Liturgia cristã propriamente

²¹ Exceção feita a algumas passagens em *O Canto Gregoriano na Composição Sacra* (Faria 1950b) que, contudo, resultam essencialmente da comparação com o canto gregoriano (cf. *ibid.*, 7-9, 13).

²² Segundo a redação da revista *Cenáculo*, a indexação feita por Cristina Faria estará incorreta e, por esse motivo, ainda não foi possível encontrar a publicação do respetivo artigo. Penso ter conseguido reduzir o campo de buscas a um n.º restrito de 4 publicações (já comunicado à redação), mas, devido à pandemia da Covid-19 ainda em curso, não obtive ainda qualquer resposta.

²³ O itálico é do autor.

²⁴ Proferido na abertura dos Encontros de Coros Paroquiais nas solenidades da Semana Santa de Braga realizados de 14 a 19 de março de 1978.

dita. Ali, “*tendo amado os seus que estavam no mundo, amou-os até ao fim* (Jo. 13, 1). E, quando o Amor é assim, não admite limites.

Eis por que Jesus quis naquela noite toda a riqueza da terra a enquadrar toda a riqueza do céu. Eis por que os cristãos, para celebrar a Eucaristia sempre procuram templos grandiosos como esta majestosa igreja do Pópulo, sacrários doirados, vasos preciosos, paramentos brilhantes e coros majestosos a cantar as obras primas dos maiores génios da música, que evocassem a majestade hierática do grande *Hallel* entoado por Jesus e correspondido pelos Apóstolos, que devia “*romper os telhados das casas*”, no dizer do *Talmud* (Faria 1978b, 2, 19)²⁵.

Ainda respeitante à polifonia, é deveras curiosa a seguinte observação retirada do texto justificativo da criação da NRMS:

A polifonia clássica encontrar-se-á representada em pelo menos um trecho dos nossos antigos mestres, a começar pelo mais puro de todos eles – D. Pedro de Cristo da Escola de Santa Cruz de Coimbra (Faria 1971a, 2).

Como se constata, Manuel Faria não se perde em grandes considerações sobre a polifonia clássica. Pouco fala dos seus compositores e muito menos ainda da linguagem, da técnica e/ou da estética subjacente à mesma. O mesmo não acontece relativamente ao canto gregoriano, género no qual se revela um especialista e um profundo aficionado. A começar pela sua licenciatura em Canto Gregoriano, atribuída em junho de 1943 pelo Pontifício Instituto di Musica Sacra de Roma, colabora durante décadas, sempre muito próximo de Júlia d’Almendra, na preparação, organização e apresentação das Semanas Gregorianas de Fátima. Algumas das suas palestras mais expressivas foram elaboradas para essas ocasiões e refletem uma grande familiaridade e um perfeito domínio da vivência gregoriana (*cf.* Faria 1950a, 160-161; Faria 1950b; Faria 1957b). No caso da NRMS, talvez possa parecer estranha a ausência da temática gregoriana (à exceção do artigo de Aymans), mas ela não deixa de espelhar a posição de Manuel Faria:

Mas, o repertório do Canto Gregoriano encontra-se definitivamente acabado, pelo que nada mais se lhe pode acrescentar – Os *Kyriale* e *Graduale simplex* mais não são do que arranjos e acomodações das melopeias tradicionais, e um canto gregoriano para o vernáculo não passa de uma utopia (*ibidem*).

Assim a NRMS, como assumido pela própria equipa editorial, dedicar-se-á sobretudo à composição musical litúrgica, ou seja, à criação de novos cânticos, regra geral, em português, publicando-se, ocasionalmente, obras renascentistas de compositores portugueses. Ainda na NRMS, a temática gregoriana voltará a surgir numa entrevista cedida por Manuel Faria à revista *Cenáculo* e que se encontra igualmente publicada no penúltimo número da 1.^a série:

A resposta [latente na pergunta do entrevistador] já está dada agora mesmo e me foi confirmada há dias pelo «trovador» Jean Belliard, que reteve suspensos durante hora e meia seus 250 jovens ali em Famalicão: «estamos numa época de preguiça e facilidade, e a arte compensa, mas é exigente». Será simpática entre nós a ideia de trabalhar afincadamente para alcançar qualquer coisa de belo? Pois, «o que não custa, não presta».

²⁵ O destacado e o itálico são do autor.

Em paróquias rurais, ensinei eu, quando ainda seminarista, não só a *Missa dos Anjos*, como a *Cum júbilo*, a *Orbis factor*, etc. e até gravei mais tarde um disco de Canto Gregoriano com a crianças de Vizela... (NRMS 1.ª série, n.º 11, 20).

Nos textos de Manuel Faria são particularmente interessantes as análises comparativas que o compositor estabelece entre o canto gregoriano e a composição moderna abordando, por vezes, a influência da primeira sobre a segunda e de como alguns compositores contemporâneos assimilaram melhor a essência do canto gregoriano do que outros. Outras vezes sugere caminhos possíveis à composição contemporânea (*cf.* Faria 1950b, 6, 11-15; 1957b, 18-19; 1967a, 24-31; 1972a, 2). Regista-se um pequeno excerto:

A politonalidade, por exemplo, maravilhosa transposição para a actualidade do mais castiço pensamento polifónico é mina inexaurível de materiais para novas construções sonoras igualmente santas e verdadeiras. O mesmo se diga da polirítmica [*sic*], contanto que não substitua a serena majestade da livre e imaterial variedade arisco-tética, pela brutalidade do fraco e do forte de evidente sugestão jazística [*sic*] (Faria 1957b, 18-19).

Como se depreenderá, a obra de Manuel Faria acaba por espelhar o que acima foi descrito. Algumas obras, sobretudo as de música sacra, denotam uma clara influência do canto gregoriano e várias são as que promovem o diálogo entre o cantochão, parte atribuída à assembleia, e o canto a várias vozes (*Schola*). Também o politonalismo acaba por encontrar o seu espaço nas várias linguagens adotadas por Manuel Faria. Quanto ao estilo polifónico, de carácter eminentemente imitativo, este acaba por não alcançar a maturidade, nem a mesma excelência, que encontramos, por exemplo, em Maurice Pirenne (*vide* cap. 1, nota de rodapé n.º 32), que explora o estilo contrapontístico (fugas, cânones, *ricercares*) com muita perícia, engenho e mestria em quase todas as suas obras. Apesar de alguns registos imitativos, Manuel Faria revela-se um compositor mais vocacionado para a homofonia do que a polifonia. Veja-se, a título ilustrativo, o que diz Jorge Alves Barbosa a propósito do “Gloria” da *Missa cum Júbilo* (1953):

Poderíamos dizer que esta obra é a mais contrapontística do autor, embora a sua utilização do contraponto – como nas outras obras – seja quase sempre tão condensada que acaba por se revelar melhor a uma leitura das partituras que à audição propriamente dita (Barbosa 2005, 566).

Ou então sobre a *Missa Solene em honra de N.ª S.ª de Fátima* (1945):

Escrita para quatro vozes mistas, eventualmente alargada a seis, e grande órgão, sem atingir as proporções das grandes missas solenes, apresenta o essencial dos materiais que poderiam dar origem a uma obra de maiores proporções; de facto, como vai acontecer em muitas outras obras suas, Manuel Faria apresenta os materiais por vezes em catadupa, sem os fazer render verdadeiramente: utiliza com frequência o contraponto imitativo, mas nunca de modo a que nos possamos aperceber dos temas, tão próximas são, normalmente, as entradas das vozes; não encontramos nunca em qualquer das suas missas analisadas uma verdadeira fuga como seria de esperar num “Hossana”, e sobretudo, à imagem dos grandes clássicos, em “cum Sancto Spiritu” ou “et vitam venturi saeculi”. Mesmo quando apresenta um “fugato” como acontece por diversas vezes ao longo desta missa, fá-lo mais ao jeito do “ricercare” (*ibid.*, 568-569).

Em suma, Manuel Faria é um apóstolo assumido e convicto das múltiplas orientações provindas das diferentes encíclicas e outros documentos pontifícios. De regresso a Portugal,

após os seus estudos superiores em Roma, qual verdadeiro missionário, enceta várias atividades com vista à edificação e educação do povo e à promoção, preservação e consolidação dos repertórios propugnados pela Santa Sé. Nesta sua missão, é “surpreendido” pela reforma do Concílio Vaticano II e vê-se na necessidade de defender a “letra” emanada desses documentos num país que não tem as estruturas necessárias a uma adequada implementação das novas diretrizes conciliares. Numa luta contra os “facilitismos” instalados, vê-se inadvertidamente envolto em várias controvérsias que em nada contribuíram para uma clarificação das suas posições. Um desses exemplos mais paradigmáticos é a sua relação com o vernáculo, assunto a analisar de seguida.

2.3 O vernáculo e a *participatio actiosa*.

Da leitura dos textos percebe-se que a relação de Manuel Faria com o uso do vernáculo foi alvo de controvérsia. A título de exemplo, registre-se o testemunho de Francisco Faria aquando da morte do irmão:

Para desfazer definitivamente o boato maldosamente espalhado que Manuel Faria contrariava a missa solene em vernáculo (o que ele rejeitou foi a vulgaridade laicizante e dessacralizante que chega a ser aberta profanação), registre-se à data de 1941 um “Sanctus” em Português, para todo o povo, “una voce”, poder cantar este hino tão marcante da Liturgia (Faria 1983, 4).

Todavia, numa entrevista cedida por Manuel Faria dez anos antes, este respondeu: “Não penso publicar nenhuma missa polifónica em vernáculo” (Faria 1973b, 2). Esta “difícil” relação com o vernáculo é ainda testemunhada por terceiros, tais como o Pe. António Azevedo Oliveira, José Maria Pedrosa Cardoso e outros (*cf.* Oliveira 2016, 56-57; Bernardino 2018, 9) e a confusão é ainda maior se atendermos às respostas de alguns entrevistados. Vejam-se algumas citações:

Sejamos justos e claros! Também tenho que contrariar o Dr. Francisco Faria. Não é boato nenhum! Manuel Faria, como muitos outros compositores por esse mundo fora – de Jean Langlais a Domenico Bartolucci – nunca aceitaram verdadeiramente as orientações conciliares em matéria de música litúrgica. Viam a sua obra, a sua vida dedicada à música sacra, as suas convicções e a sua competência postas de lado por gente e por música que nem disso merecia o nome. Não quer dizer que, a contragosto, não as tenham acatado, como padres ou crentes fervorosos, escrevendo missas e cânticos com textos vernáculos, embora Bartolucci não tenha escrito nenhuma missa em vernáculo, só uma ou outra melodia. [...] Não era só a “vulgaridade laicizante e dessacralizante que chegava a ser aberta profanação” que os indignava, mas também o facto de se ter – ao contrário do que preconizava o Concílio, embora muito hesitante nesse ponto – abandonado o latim como língua para a composição musical sacra (*cf.* an. A6, R3).

Quanto à terceira questão, eu partilho da opinião do Dr. Francisco Faria. Acrescento apenas duas notas. Em primeiro lugar, é preciso lembrar que o repertório musical das solenidades na catedral bracarense e nos seminários contemplava, além do canto gregoriano, a nata dos melhores polifonistas: Palestrina, Lassus, Victoria, etc., e alguns modernos, incluindo o próprio M. Faria (Responsórios da Semana Santa). É, pois, natural que, formado (na teoria e na prática) na mais elevada tradição da música sacra sobre texto latino, Manuel de Faria sentisse alguma relutância em admitir o vernáculo nas solenidades, tanto mais que antevia que esse caminho levaria a banir da liturgia aquele riquíssimo repertório, o que de facto aconteceu. Mas, em segundo lugar, não

esqueçamos que Manuel de Faria foi sempre um Homem de Igreja e, perante as novas linhas de orientação do Concílio, ele próprio escreveu a primeira missa com texto português, a 2 vozes. E não duvido de que o seu zelo de servir a Igreja o teria levado a compor obras de maior envergadura, se a morte o não colhesse tão cedo (*cf.* an. A4, R3). Sim, ele [Manuel Faria] era claramente contra o uso do vernáculo. Vou dizer algo que vai surpreender, até porque o senti na altura, e lho referi aquando da minha presença na Guiné, na ilha de Bolama, em serviço militar, em 1967, no tempo das colónias: teria sido eu o primeiro a escrever uma missa em português, que o fiz para a Páscoa de 1967, na pequena igreja do Padre Manuel (vive no Seminário dos Olivais, segundo soube, este ex-missionário). Falei-lhe nela, até para uma cerimónia pessoal na Igreja da Madalena, Guimarães, e desinteressou-se completamente. Cantou com o seu coro os seus cânticos (*cf.* an. A3, R3).

Pessoalmente, não creio que a relação de Manuel Faria com o *vernáculo* fosse “difícil”. Difícil e inaceitável para Manuel Faria era a arrasadora vulgaridade “musical” que invadiu as nossas igrejas no período post-Vaticano II. Além disso, quem escreveu centenas de cânticos religiosos e peças profanas sobre poesia de Monsenhor Moreira das Neves, de António Correia de Oliveira, do Padre Joaquim Alves, de Luís de Camões, de Bocage, de Antero de Quental, de Fernando Pessoa... (e outros!?) e ainda a ópera “Auto da Fundação e Conquista de Coimbra”, não deveria ter uma relação assim tão “difícil” com o *vernáculo*! (*cf.* an. A2, R3).

E, se quisermos ainda “abalar” os fundamentos de tudo o que foi dito até ao momento, atendamos, também de Amílcar Vasques-Dias, o seguinte testemunho:

Reencontrá-lo-ia [a Manuel Faria] entre 1972 e '74, aquando do meu regresso a Braga, após o serviço militar. As minhas actividades em Braga eram então múltiplas e bem diversas!... [entre as quais] organista e fundador do 'Quattuor', grupo de música 'pop/rock' (viola solo, viola baixo, bateria e órgão) para festas profanas e... acompanhamento da missa dominical (em vernáculo!) na igreja dos Terceiros com um pequeno coro misto de alunos da Escola do Magistério. Para obter o aval de um músico importante (seu antigo professor) e 'cónego da igreja bracarense' (!) – em tão delicada decisão de introduzir instrumentos profanos na liturgia dominical - o capelão Padre Neiva convidou o Dr. Faria a visitar um ensaio. “Boa tarde a todos!” E voltando-se para mim: “Olá! Então, agora também andas metido na música pop? Não esqueças que a música tem que respeitar o lugar, que é sagrado...! Mostrem lá o que estão a fazer...!” Após uns breves excertos do 'repertório', comentou simpaticamente: “bem!, o cântico está bem, a harmonia está bem (isto é teu, não? “É, sim”, respondi como aluno...). “A voz dos sopranos está demasiado aguda. Podias facilitar-lhes a vida... Olhem, têm que amenizar a bateria! Não estamos num salão de baile!” Aproximando-se do baterista (o Calheiros!), pediu-lhe a baqueta...! “Não tem uma mais suave? Acho que isto pode funcionar melhor com uma baqueta mole no prato suspenso! Assim, um *trémolo* em crescendo..., mas não demasiado! E o viola baixo (era o Gonçalves, de cabelo pelos ombros!), não esqueça que é eléctrico! Pense num contrabaixo tocado com o arco! Mais suave!... e pianíssimo! Não assustem os fiéis! Bem! Continuem...! Ah!, o que é que estavam a tocar quando cheguei?” - Uma canção dos Procol Harum, de 1968, respondi: *A whiter shade of pale*. É para o Ofertório, sem a letra, claro! “E para o fim da missa, quando as pessoas começarem a sair? O que é que tocam?” - Esta, respondi, e fiz sinal aos músicos para tocarmos *Rain and Tears*, dos Aphrodite's Child. Após a primeira frase, o Dr. Faria sorriu e, já quase de saída, comentou: “as melodias são simples e a harmonia suave... diatónica! Soam ao 1º Prelúdio do *Cravo bem temperado* de Bach! São canções românticas...! As pessoas, se vocês não abusarem na dinâmica, vão gostar!

Vá!, trabalhem!” E saiu do coro da igreja com um simpático gesto-aceno de quem dá a entrada à voz da soprano solista, a Justina! (*vide* an. A2, ATA).

Este testemunho, deveras surpreendente – e que ocorre, segundo Amílcar Vasques-Dias, entre 1972 e 1974 – é, no entanto, totalmente desenquadrado de tudo quanto foi escrito por Manuel Faria. Veja-se o que responde o Dr. Faria, precisamente em 1973, à pergunta se seria de admitir nas celebrações eucarísticas o uso de um ‘conjunto’ (viola, bateria, etc.):

Penso não ser de admitir, em face de seu inevitável carácter profano, pobreza amadorística, e dos mais recentes documentos da Igreja, como a carta do Card. Villot ao Congresso de Génova de Setembro passado, que assim se exprime: «Evitar-se-á, portanto que se permitam nas celebrações litúrgicas formas musicais profanas, particularmente, cantos que, por seu estilo trepidante, agressivo e barulhento, perturbem a serenidade da acção litúrgica e se não podem conciliar com seus fins que são a vida espiritual e a santificação, (...) preservando-a da ofensiva do ruído, do mau gosto e da dessacralização» (Faria 1973b, 19).

Assim, se por um lado o testemunho de Amílcar Vasques-Dias possa indicar da parte do mestre alguma condescendência para com o seu antigo discípulo²⁶, do qual se sentia bastante próximo, por outro, entrevemos uma personalidade menos inflexível e irreduzível do que inicialmente se possa supor. Porém, apesar da indulgência, creio que a posição de Manuel Faria é claríssima e é reforçada em 1983, ano do seu falecimento, ao citar Mons. Lucio Rapicavoli de Catânia:

A decadência de hoje é pior do que a do séc. XIX, visto como esta transpunha para o templo a profana música de teatro, que ao menos se aguentava como música, ao passo que a de hoje nem como tal se aproveita, transformando a igreja numa *discoteca* (Faria 1982b, 2)²⁷.

Retomando, contudo, o assunto do vernáculo, constata-se, como expectável, uma divergência de opiniões. Assim, para uma melhor compreensão desta problemática, é necessário analisar também o tema da *participatio actiosa*, ou seja, a questão da participação ativa dos fiéis. Idealmente a questão linguística deveria ser independente da questão da participação ativa, não porque a língua não seja efetivamente um fator a considerar quanto ao grau da participação, mas porque, infelizmente, foi transformada em “cavalo de batalha” por aqueles que procuraram um corte com a tradição. O extremar de posições – de uns em

²⁶ A leitura das entrevistas deixa transparecer uma diferenciação no trato daqueles que procuraram a ajuda ou a opinião de Manuel Faria. Se, por um lado, se colocou à inteira disposição daqueles que partilhavam a sua linguagem estética, por outro, mostrou-se indiferente e indisponível para aqueles com ideias diferentes. Embora não sendo caso único, Cândido Lima é testemunha desse lado menos simpático de Manuel Faria e aproveitou inclusivamente esta entrevista para clarificar que nunca foi discípulo de Manuel Faria: “A relação como compositor com Manuel Faria é nula, efectivamente. Os momentos em que tentei contacto, recebi sempre indiferença e até palavras pouco consentâneas com o seu modo de ser, indelicadas. [...] Tudo isto é pessoal, e pode ser contrariado pelos testemunhos posteriores de quem com ele conviveu. Comigo foi assim, no plano da criação e da composição. O reconhecimento público na imprensa de que ele fez prova a seguir, no Diário do Minho, chamando a si algum mérito nisso, não corresponde à verdade, a menos que tivesse chamado outros professores anónimos ao palco, nunca citados quando o meu nome é citado no contexto Manuel Faria. Mas nunca no domínio da composição ou da criação musical. Está desmistificada e corrigida nos seus fundamentos a história da relação entre ambos os compositores [Cândido Lima e Manuel Faria]. A linhagem situa-se noutras coordenadas bem diferentes, designadamente repertório menos ortodoxo dos hábitos dos organistas de repertório barroco ou romântico” (*vide* an. A3, R10).

²⁷ O itálico é do autor.

defesa do latim e de outros a favor do vernáculo – foi responsável por grandes discussões e divisões já nos trabalhos conciliares, e mais tarde na preparação da *Instrução “Musicam Sacram”*, ao ponto de originarem dois movimentos antagónicos: o *Universa Laus*, mais progressista, e o *Una Voce*, mais conservador e no qual podemos inserir Manuel Faria (cf. Antunes 1996, 70-73; an. A6, R3). Ambos os movimentos conseguem justificar-se à luz das novas normas conciliares e assim surge a necessidade de um maior esclarecimento quanto à aplicabilidade de algumas das diretrizes nas quais se inclui também o vernáculo. Nas palavras de Em.º Card. Cicognani:

Há, no entanto, outros problemas acerca da aplicação mais prática e mais imediata daquelas decisões. O mais importante de todos é sem dúvida o da admissão da língua vernácula na Liturgia, segundo **o modo** em que foi autorizada pelo Concílio **para favorecer uma participação mais activa** na Liturgia da parte dos fiéis (cit. in Faria 1967a, 18)²⁸.

Destaquei acima dois pontos que me parecem pertinentes para o debate: o primeiro diz respeito ao modo, previsto pelo concílio, dentro do qual se delimita e se regulariza a participação da assembleia celebrante; o segundo foca-se na presumível premissa que a língua vernácula favorecerá uma maior participação ativa na liturgia por parte dos fiéis. Quanto ao segundo ponto, a discussão derrapa à partida no entendimento sobre o alcance da *participatio actuosa*, debate que, por sua vez, não é exclusivo do Concílio Vaticano II, como corroborado por Paulo Antunes (n. 1961):

Já no passado se falava de «participação activa» sem que isso tivesse uma tradução efectiva na prática. Não se trata apenas de uma participação consciente, «activa» assume aqui o sentido literal do termo (Antunes 1996, 101).

Como apontamento histórico, registe-se o testemunho de Júlia d’Almendra:

Pio XII, retomando os mesmos princípios dos Santos Padres Pio X e Pio XI, confirma e impõe essas e outras directivas. Com sucessivas Encíclicas, insiste na importância da música sacra, parte integrante da liturgia, na **participação activa dos fiéis**, na necessidade de formação dos mesmos, na fundação de escolas de música sacra, na séria preparação de mestres, enfim!

[...] Essa Instrução [*De Música Sacra*] especial [...] chamou o mundo católico ao seu dever de **participação activa** na liturgia de que o canto é parte integrante (d’Almendra 1959, 4)²⁹.

Considerando, porém, o objetivo desta exposição, dispensa-se a análise histórica desta temática e serão suficientes alguns testemunhos mais recentes para se compreender a dimensão da problemática da participação ativa. O teólogo e professor Paulo Antunes, em «*Soli Deo Gloria*». *Um contributo interdisciplinar para a fundamentação da dimensão musical da liturgia cristã*, procura, a partir dos caminhos da renovação litúrgico-musical subsequentes ao Concílio Vaticano II, alcançar uma definição de *liturgicidade* que possa funcionar como refratómetro da capacidade de um determinado momento musical enquanto expressão musical de uma ação ritual litúrgica (cf. Antunes 1996, 199-200). A *participatio actuosa* é um dos muitos pontos de partida:

²⁸ O destacado é meu.

²⁹ O destacado é meu.

O conceito de «*participatio actuosa*» foi logo após o Concílio entendido de um modo muito restrito, considerando como sinónimo de actividade exterior, o que, em virtude da sua natureza o é, mas não exclusivamente. Pertence-lhe também todo o dinamismo da nossa interioridade. Assim não apenas o falar, cantar e intervir são actividade, o escutar o aceitar, o sentir, o perceber e o meditar em silêncio são também actividades importantes que determinam a seu modo, um certo grau de participação activa. Sem ter isto em consideração, corre-se o risco de fomentar «*uma redução do ser humano ao inteligível verbal*», que desfocaria a globalidade das dimensões da pessoa. No entanto, quando uma assembleia apenas ouve, não estão do mesmo modo a ser respeitadas todas as dimensões da participação na celebração (Antunes 1996, 101).

Apesar das precauções, Antunes não se livra da apreciação menos favorável do musicólogo e compositor Manuel Pedro Ferreira (n. 1959):

[Paulo Antunes] parte do pressuposto de que a participação activa da assembleia no acto litúrgico-musical e a acessibilidade da música é definidora da sua liturgicidade [...]. A noção de participação é porém entendida de uma forma restritiva [...] ficando a acção de escutar como um caso de excepção ou uma forma de segundo plano (Ferreira 2003, 244).

Contudo, em Portugal no tempo pós-conciliar, mais do que secundarizada ou de excepção, o ato de escutar foi praticamente proscrito das práticas litúrgicas. Vários são os testemunhos nesse sentido, nos quais também se inclui Manuel Faria (cf. Faria 1957b, 5-6; Faria 1967a, 12, 17-18, 20, 24-30; Faria 1976/77, 216; 1972b, 19-20; 1973a, 35; 1973b, 2, 19-20; 1977d, 20; 1982b, 1-2). Ficam algumas notas:

A grande desgraça nossa, é que há sempre pastores para quem ouvir é um erro, uma falta de *participatio actuosa*. Convém recordar que a *participatio actuosa* não se obtém somente [sic] por meio da palavra, mas, como diz um ofício do séc. XIII, *trio psallat munere: ore, corde, opere*.

[...] Mas, então, vamos calar o povo na igreja, reduzindo-o à condição de mudo espectador? De forma nenhuma. [...] Simplesmente, reduzir o canto litúrgico ao coro da assembleia dos fiéis é o que se chama querer ser «mais papista do que o papa» [...]. O povo deve cantar, mas não monopolizar o canto, como querem certos extremistas tomados de «fúria pastoral» (o que é muito diferente de «espírito pastoral») e que só estão satisfeitos nas perigosas pontas acrobáticas: do não cantar nada, para o cantar tudo. Porque será que a Constituição manda no art.º 30 que se não deixe de observar a seu tempo, o «silêncio sagrado»? Com certeza que, se o silêncio conveniente não favorecesse também a activa participação dos fiéis, a Igreja o não prescreveria, como tão claramente o faz.

[...] Nem só com a língua é que se é activo e até antes pelo contrário – *fides ex auditu* – e se há coisa perante a qual se não pode ser ouvinte passivo, é justamente a música, se é de facto música com M grande. [...] Portanto o povo também participa ouvindo.

[...] Mas passamos adiante: o povo deve também cantar. Bastava a claríssima vontade da Igreja reiteradamente manifestada em tantíssimos documentos para cortar *in limine* qualquer discussão a tal respeito. Mas o quê e como? (Faria 1967a, 12, 24-25)³⁰.

O “o quê e como” conduz-nos ao primeiro ponto que procurei salientar anteriormente, mas, antes da sua análise, deixo ainda duas breves notas bastante elucidativas quanto à posição de

³⁰ O itálico é do autor.

Manuel Faria perante as questões do uso do vernáculo e da *participatio actuosa*. A primeira nota é retirada da já citada homilia no II Encontro de Coros Paroquiais do Arciprestado de Vila Nova de Famalicão:

Mas outra figura maior ainda [...] é Franz Schubert, cujo 150.º aniversário da morte decorre no próximo dia 19 de Novembro. Também ele começou por ser menino-cantor no Coro paroquial da sua freguesia – Lichtenthal, na cidade de Viena. À música sacra dedicou, entre muitas outras obras preciosas, sete Missas – das quais uma em vernáculo, já naquele tempo (1978c, 20).

No seguimento da homilia não parece que Manuel Faria estivesse muito incomodado com a composição de uma missa em língua vernácula por parte de Franz Schubert, “já naquele tempo”. A segunda observação é retirada de uma reflexão, também já referida, sobre o *Simpósio Internacional para Compositores de Música Sacra*³¹:

Terceiro dia. Na mesma Igreja Paroquial (e conventual) de Gries, Missa Solene [...], sendo as partes variáveis do GRADUALE ROMANUM, com esplendor e espiritualidade há tanto tempo ausentes das nossas [portuguesas] pobres e demagógicas celebrações eucarísticas “domésticas”. [...] Uma nota curiosa: - sempre que o ORDINÁRIO era cantado em polifonia, durante o canto do SANCTUS o celebrante ia rezando a oração Eucarística em voz baixa até à consagração, o mesmo acontecendo durante o canto do BENEDICTUS entre a Consagração e o PER IPSUM, o que nada prejudicou a participação dos fiéis, recolhidos como estavam na oração a que os enlevava a maravilhosa música. Enfim: gente livre de abstractos preconceitos, em terras civilizadas... (1977d, 20)³².

À luz da prática corrente – alicerçada na experiência adquirida (trabalho de campo, conferências, *workshops* e similares) – tenho a certeza que este último testemunho será, para a grande maioria dos liturgistas atuais, uma afronta ainda maior do que no tempo de Manuel Faria. A nível pessoal³³, tive a oportunidade de viver este sonho de Manuel Faria para o nosso país e, por isso, não me é difícil compreender a sua perspectiva e o seu desejo. Igualmente, como conhecedor da realidade portuguesa atual, é fácil sentir-me identificado com as suas dores, agonias e frustrações. Por outro lado, merecem-me igual atenção os argumentos da “oposição” definitivamente instalada no nosso país sem, no entanto, deixar de sublinhar que a aplicação desses mesmos argumentos carece, na grande maioria dos casos, de uma prática musical digna desse nome. O ideal, quanto a mim, seria o equilíbrio entre estas duas forças e, creio, que terá sido sempre essa a vontade do concílio (*cf.* Bernardino 2014, 389-394).

Chegamos ao “quê e como”. Relativamente à *actuosa participatio*, encontramos nos n.ºs 11, 14, 30, 31 e 48 do *Sacrosanctum Concilium* as diretrizes conciliares para a sua aplicação. Quanto às questões linguísticas, elas são abordadas nos pontos 36, 54, 63 e 101. O capítulo VI (n.ºs 112 a 121) é inteiramente dedicado à música sacra e aborda diferentes aspetos, desde a necessidade da criação de cursos superiores de música sacra a orientações para compositores, passando por questões de instrumentação e adaptação a diferentes culturas.

³¹ Realizado em Bolzano (Itália) nos princípios de abril de 1977.

³² O itálico e o destacado são do autor.

³³ De 1979 a 1986 na *Schola Cantorum 'Die Sangeren Onser Liever Vrouwen'* da catedral de S. João de ‘s-Hertogenbosch (Países Baixos), sob a orientação do maestro, organista e compositor Pe. Maurice Pirenne (1928-2008).

Como vimos, porém, a aplicação da reforma litúrgica não foi consensual por questões interpretativas e, como consequência dessas divergências, foi publicada em 1967 a *Instrução "Musicam Sacram"*. Este documento, que acaba por dar um carácter mais normativo à doutrina conciliar, visa, essencialmente, o equilíbrio das várias tendências por meio de uma linguagem mais simples e teológica. Entre outras matérias, acaba por definir os diversos tipos de missa – a solene, a cantada e a rezada – e distingue entre três graus de participação, discriminados nos n.ºs 29 a 31, em que o ordinário pertence ao segundo grau, à exceção do “Sanctus”, que pertence ao primeiro. O n.º 47 recomenda que as partes do ordinário – que correspondem à nossa forma musical “Missa” – sejam recitadas, ou cantadas, pelos fiéis em latim.

Voltemos então à questão lembrada por Pereira (*cf.* p. 70): “Que há-de então o povo cantar na igreja e particularmente na Missa?” (Faria 1967a, 27). Com particular enfoque sobre o modo, responde Manuel Faria:

Art.º 30 da Constituição: - «as aclamações dos fiéis, as respostas, a salmodia, as antífonas, os cânticos». Porque não ensinam o povo a cantar: «Amen, Et cum spiritu tuo, Gloria tibi Domine, Habemus ad Dominum, Dignum et justum est?» Mesmo que o povo não cante mais nada, tanto basta para se sentir enlaçado em toda a acção litúrgica. Em latim? Pois claro. Alguns objectam: «mas o povo não percebe o que diz». Perdão – não admito que se passe semelhante diploma de estupidez e ignorância ao povo da minha terra, habituado que está a essa tradução tão literal como pouco clara dos próprios textos latinos (*ibidem*).

A partir desta última observação, Manuel Faria parte para a resposta à questão: “e porque não há-de cantar o povo a Missa em português? (*ibidem*).

Porque não é possível conseguir um novo canto gregoriano para o texto vernáculo. [...] O texto litúrgico latino tem dois aspectos essenciais: os conceitos que exprime e a forma de que se reveste. Os conceitos contêm o dogma católico; a forma banha-os na mais pura afectividade por meio da poesia e ritmo de que está revestida. Pensemos no «cursus» rítmico que, após ter presidido à grande técnica da era clássica, veio depois pautar pelos seus esquemas mais ou menos modificados as cadências prosódicas do latim litúrgico. Consistia ele, num jogo de sílabas acentuadas com sílabas átonas de que resultava um determinado esquema cadencial, que assim conferia ao texto uma fisionomia rítmica ao mesmo tempo poética e plástica [...]. Ora, pergunto eu: - como é possível traduzir um texto destes, de modo a conservar-lhe o rigor do conceito e a poesia da sua fisionomia normal? Um dos principais motivos por que a Igreja sempre conservou o latim como sua língua oficial foi o perigo de as traduções atraírem os respectivos conceitos dogmáticos (*ibid.*, 27-28).

Por outras palavras, *traduttore, traditore*, clássica expressão italiana segundo a qual quase todas as traduções são traiçoeiras e, por isso, infíeis aos pensamentos dos textos originais. Contudo, na opinião de Manuel Faria, o cerne do problema reside no facto de, quanto mais a tradução for fiel ao original no campo conceptual, mais nociva será à forma do texto poético (*cf.* cap. 1, pp. 62-63). O recíproco também é verdadeiro, ou seja, quanto maior o respeito pela forma poética-musical, mais atraiçoa o dogma. É, pois, um equilíbrio muito difícil, na perspectiva do nosso compositor, impossível.

Parece-me claro, após esta exposição, que Manuel Faria não teria qualquer objeção ao uso do vernáculo na missa³⁴. Fiel às normas conciliares, procurava instruir o povo nas mesmas através das mais variadas e diversas iniciativas (v.g. ensaios, encontros corais, revistas, artigos, homilias). A sua descrença na eficácia das traduções dos textos latinos – quer ao nível poético, quer dogmático – e a sua recusa em “estupidificar” as massas, granjearam-lhe a reputação de ser contra o vernáculo, apesar do seu já vasto repertório em língua lusa. Além destas questões, e ditando as normas conciliares que o ordinário se deveria cantar, ou rezar, por todos preferencialmente em latim, é natural que não sentisse particular apetência em incentivar ou alimentar a criação de “Missas” em português. Ao mesmo tempo não acreditava que a recitação em latim de determinadas partes da missa fosse um impedimento à participação ativa do povo e defendia igualmente que o domínio das partes em latim seria um garante da universalidade, uma das grandes marcas da igreja católica. É nesta mesma linha de pensamentos que reencontramos Aymans:

Uma das maiores preocupações da Constituição foi a de permitir aos fiéis o participar activamente na celebração litúrgica ([SC] 30). [...] No entanto, o canto gregoriano não somente não é um obstáculo às exigências de uma participação viva dos fiéis na liturgia solene, mas, antes pelo contrário, é lhe favorável. [...] “E como as reuniões entre fiéis de diversas nações se tornam cada vez mais frequentes, bom é que esses fiéis saibam cantar juntos em latim, em melodias fáceis, ao menos algumas partes do ordinário da Missa, sobretudo a profissão de fé e a oração dominical” ([SC] 38). Lembremo-nos de que a esse respeito S. Pio X mencionava a universalidade como uma das qualidades intrínsecas não só da liturgia em geral, mas também da música sacra em particular. [...] Apesar da sua atitude compreensiva quanto ao uso da língua vernácula na liturgia, o Concílio persiste em exigir que os fiéis, graças a disposições adequadas, sejam postos em condições de cantar conjuntamente também em latim, as partes do ordinário da missa que lhes competem. [...] A liturgia vernácula é a expressão da redescoberta pelo Concílio da importância das igrejas particulares e dos grupos eclesiais particulares. O enriquecimento da vida pastoral, litúrgica e musical da Igreja que daí pode decorrer não deve, no entanto, dissimular-nos do perigo do provincianismo que aí nos espreita (Aymans 1979b, 3-4; 1979c, 4)³⁵.

Uma nota final curiosa, ainda a propósito da “manipulação” do conceito da *participatio actuosa*: em 1972, já com a NRMS em pleno funcionamento, terá havido um folheto de propaganda publicitária anunciando a publicação de uma nova coletânea de cânticos religiosos³⁶ que ignora por completo o trabalho já realizado pelo Pe. Manuel Faria e os seus colaboradores. A resposta a este panfleto publicitário foi publicada no *Diário do Minho* a 6 de maio de 1972 e também no sexto número da primeira série sob o título *Música Sacra e Destemperos Publicitários* (NRMS 1.ª série, n.º 6, 19-20) e conclui assim:

³⁴ Cf. an. C.

³⁵ Independentemente do seu valor objetivo e do seu carácter subjetivo, não posso deixar de partilhar uma experiência pessoal: Algures entre 1994 e 2003, numa de muitas digressões do Coro dos Antigos Orfeonistas da Universidade de Coimbra – no qual trabalhei enquanto assistente da direção artística – “assistimos” a uma missa celebrada na Basílica de *Notre-Dame* de Montreal (Canadá). Todo o ordinário da missa foi cantado em gregoriano, inclusive o “Credo” (profissão de fé). Dos portugueses presentes, fui o único que “participei ativamente” graças à minha formação obtida na *Schola Cantorum* nos Países Baixos (*vide* nota de rodapé n.º 33), os restantes permaneceram mudos durante toda a celebração.

³⁶ Não é claro a que publicação se refere, pois, omite, julgo por uma questão de cortesia, o nome da publicação. Contudo, assim anota o Pe. Augusto Frade (1934-2017) no seu exemplar da revista: “Será o *Cantemos Todos* em fichas?”.

Só mais uma rectificação: entre as citações da *Instrução «Musicam Sacram»* inseridas no fundo, lê-se esta: «A Igreja não recusa, nas acções sagradas, nenhum género de *Música Sacra*, contanto que leve à participação dos fiés» (n.º 9).

Ora o que lá está, precisamente no n.º 9 é o seguinte: «A Igreja não recusa nas acções sagradas nenhum género de *Música Sacra*, contanto que *corresponda ao seu espírito e à natureza de cada uma das suas partes e não impeça* a necessária participação activa do povo» (o sublinhado é nosso e usamos a tradução da revista «Ora et Labora»).

Não senhor: não basta que «a música leve à participação» (aliás, basta que a não «impeça»), mas é indispensável que seja *Música Sacra* e que «corresponda ao espírito da Igreja». Como? É ler o n.º 4, que dissipa todas as dúvidas:

«a) Entende-se por *Música Sacra* aquela que, criada para o culto divino, possui as qualidades de *santidade e perfeição de forma*».

Tornamos a sublinhar, a ver se nos entendemos... (*ibid.*, 20)³⁷.

³⁷ O itálico, como informado pelo próprio texto, é do autor.

CAPÍTULO 3

Manuel Faria, uma biografia revisitada

Baseada nas suas reflexões crítico-musicais

“A mágoa nos mata a vida, a vida nos lembra a mágoa.
Como a água mata a sede, como a sede lembra a água”

(in *Diálogo das Ceifeiras e dos Sinos*)

Preâmbulo

Segundo Jorge Alves Barbosa, “Manuel Faria escrevia bastante e escrevia muito bem” e, ao reforçar esta asserção, adita que o facto de ser conterrâneo de Camilo Castelo Branco envaidecia o nosso compositor, que procurava imitar o escritor no seu humor por vezes sarcástico, mas sempre muito bem-disposto. Jorge Alves Barbosa não tem dúvidas que o modo de escrever de Manuel Faria espelha o seu carácter e o seu modo de ser (*cf.* an. A6, R1). Elisa Lessa perfilha a mesma opinião ao refletir sobre as crónicas do crítico no *Diário do Minho* e acrescenta:

Uma característica distingue-se ainda nos seus textos: uma sinceridade absoluta ao transmitir aquilo que lhe vai na alma, inconformado com o que observa no campo cultural. Da leitura dos seus textos evidencia-se a defesa da música contemporânea, a valorização da Música e dos intérpretes portugueses, a defesa intransigente da cultura artística (*in* Oliveira 2016, 37).

Ao contrário de alguns, nunca tive o privilégio de privar com Manuel Faria. Escapam-me detalhes de como seria no dia-a-dia, as conversas entre familiares e amigos, enfim, as particularidades da vida quotidiana. Todavia, o contacto próximo, numa primeira fase com o seu espólio musical e agora com a sua escrita reflexiva – ou se preferirmos, a sua historiografia – concedem-me uma aproximação a Manuel Faria mais “íntima” do que qualquer biografia que tenha lido a seu respeito. Este conhecimento, que brota da clareza e sinceridade dos seus escritos – quer musicais, quer expositivos –, permitem-me o reconhecimento de algumas passagens biográficas bem como, noutros casos, a identificação de gralhas e omissões. Assim, e nas linhas seguintes, mais do que reescrever a biografia de Manuel Faria¹, procuro apresentar um pequeno contributo com o intuito de clarificar um conjunto de gralhas, erros e omissões que teimam em persistir nas publicações congéneres do biografado.

¹ Encontra-se, em anexo, a mais recente biografia de Manuel Faria escrita por Cristina Faria a propósito da exposição *Manuel Faria – Vida e Obra* patente na Sala de São Pedro da BGUC de 20 de março a 14 de abril de 2018 a propósito dos 35 anos sobre a sua morte (*vide* an. D4). Contudo, a principal referência biográfica continua a ser o texto *Manuel Faria – Vida e Obra* (Faria 1998) da mesma autora.

3. Manuel Faria, uma biografia revisitada.

Baseada nas suas reflexões crítico-musicais

3.1 Alguns traços autobiográficos.

Apesar da sua formação superior² e da sua entrega à música sacra/litúrgica em Portugal, raríssimos foram os momentos em que Manuel Faria sentiu algum reconhecimento ou compensação pelos seus esforços. O seu trabalho, quando não sujeito a uma indiferença generalizada, sobretudo de colegas e superiores hierárquicos, era motivo de calúnias e perseguições que o levaram a uma depressão profunda, como testemunha o seu irmão mais novo:

Entre 1951 e 1955, Manuel Faria atravessou a maior crise da sua vida. Chorava constantemente, mesmo quando celebrava; fugia para os pinhais para lá gritar à vontade; talvez se tivesse suicidado se a sua fé não fosse tão viva e actuante. Na base desta crise estava um certo número de acções persecutórias, de golpes baixos carregados de ignomínia, de mexericos, calúnias e um cortejo de maldades sem conta (quem escreve isto agora, acompanhou de perto tudo o que então se passou) (Faria 1983, 5).

Nesta fase da sua vida, segundo o mesmo testemunho, Manuel Faria fez um voto à Virgem de lhe dedicar uma “Missa” se lhe fosse devolvida a coragem e a vontade de viver. Desta promessa nasceu a *Missa Votiva*, segundo Francisco Faria, de 1954, composta, no entanto, entre 1949 e 1952 (cf. Bernardino 2018, 41)³. Para combater a depressão, Francisco Faria intercede junto do Arcebispo de Braga e, graças a esta intervenção, Manuel Faria recebe um convite da Arquidiocese para participar no 2.º Congresso Internacional de Música Sacra, realizado em Viena e, a partir dessa data, as coisas melhoram um pouco (cf. Faria 1998, 28), mas a indiferença relativa ao seu trabalho permanece:

[...] esta obra modesta, mas enfim real, continua, se não desconhecida, pelo menos minimizada ao máximo fora da Arquidiocese Primaz, e surpreende mesmo que seja mais apreciada no estrangeiro (Roma, Viena) do que na Pátria a que primariamente [sic] se destina, e por amor da qual foi feita.

Ainda últimamente [sic], em artigo publicado na revista francesa «Musique et Liturgie» sobre o estado actual da música religiosa em Portugal, a articulista, portuguesa e perfeitamente conhecedora do assunto, a ignora completamente, como se Portugal fosse um país absolutamente desprovido de composição religiosa decente (Faria 1957b, 6).

Mesmo após a década de 50, as crises e a falta de autoconfiança continuavam a ser frequentes, como nos testemunha uma carta de Frederico de Freitas escrita ao seu amigo a 15 de agosto de 1962:

Meu querido amigo, cá se me afigurava que por aí andava crise... [...] Primeiro que tudo quero dizer-lhe como me soube bem saber que a escolha recaiu definitivamente na sua pessoa. [...] Agora que lhe foi entregue – e bem avisados andaram em lhe

² Durante largos anos Manuel Faria foi o único sacerdote português detentor de um curso superior em música sacra.

³ Data de agosto de 1954 uma cópia desta missa da mão de Joaquim Vieira, revista e acrescentada por Manuel Faria. Pelo *Diário do Minho* de 24 de março de 1953, ficamos a saber que a mesma foi estreada a 31 de março desse mesmo ano.

entregarem o trabalho – é que veem as dúvidas?!.. [...] Em face do que conheço de si e das fases por que tem passado e agora pela experiência da Ab. uma coisa lhe recomendo, descomplique-se.

Os horizontes sombrios, a neura negativa e até tortuosa que originou de certo modo esta Ab. não lhe conveem [sic] de modo algum. Volte-se para o Sol (e também porque não para a Lua e as Estrelas) veja o céu azul desta terra ganha a golpes de montante e dê ao diacho as técnicas. [...] Já ganhou experiência suficiente para poder desprender-se de preconceitos e desconsiderações que, julgo bem, não conveem [sic] ao que tem agora para fazer.

Também o ambiente pós-conciliar anteriormente descrito, acentua o seu desgaste anímico ao ponto, na opinião de Azevedo de Oliveira, de o levar à morte:

Estou convencido que o cancro que o levou ao hospital onde faleceu, teve como principal razão da sua origem os desgostos causados pela política da altura e pelas consequências emotivas [...]. Mas o assunto que mais o fez sofrer, foi a degradação do canto (e da música em geral) na Liturgia, depois do Concílio (*in* Oliveira 2016, 54).

O testemunho de 1977, transcrito no cap. 2 (*vide* p. 72), é um claro sinal desse profundo desânimo que começa também a exteriorizar-se nos textos da NRMS a partir de 1980 (*cf.* Faria 1982a, 1; 1983, 1), sendo a indiferença do episcopado português a principal causa desse desalento:

Uma das queixas que mais frequentemente entristecem e desanimam as pessoas empenhadas na reforma da Música Sacra, no quadro da Liturgia renovada é a do silêncio da hierarquia local perante os tremendos problemas que vêm enfrentando na sequência do Vaticano II. No nosso país, sobretudo, a Conferência Episcopal parece exemplarmente desinteressada do assunto, e, que saibamos, apenas o Arcebispo-Bispo de Lamego o abordou em homilia dirigida ao Encontro de Coros do Norte (Faria 1982a, 1).

É precisamente este Arcebispo-Bispo, D. António de Castro Xavier Monteiro (1919-2000), que em *Dr. Manuel Faria: In Memoriam* escreve: “ele [Manuel Faria] foi toda a vida um desprendido, um sacrificado. Foi muitas vezes um lutador e sofreu, moral e fisicamente” (Monteiro 1983, 4).

Todavia, a vida também lhe reservou numerosas alegrias e amizades e, segundo este e outros testemunhos, Manuel Faria foi sempre um excelente companheiro, muito alegre e brincalhão no convívio com os amigos. Também disso nos dão testemunho os seus textos de traço mais autobiográfico, como, por exemplo, *As Academias de Santa Cecília: página de memórias* (Faria 1951). Considerando o teor da publicação, o título mais adequado seria “A Academia de Santa Cecília”, ou seja, no singular, pois o texto relata a fundação da mesma a 22 de novembro de 1935 por parte dos alunos do Seminário Maior de Braga por iniciativa de Manuel de Faria Borda (1914-1992)⁴. Além de alguns episódios caricatos e outros mais saudosistas, próprios das vivências dos jovens seminaristas e de quem os revive em retrospectiva, surgem nomes de personalidades preponderantes na formação e na vida de Manuel Faria, tais como, o “Senhor P.º Braz”, seu primeiro professor de música, e do seu amigo e conterrâneo Benjamin Salgado. Particularmente interessantes são as descrições das

⁴ Sacerdote, compositor, pedagogo e regente de coros, sendo uma das figuras mais populares da Escola de Braga muito devido às suas composições sacras e à sua atividade pedagógica.

primeiras experiências composicionais destes jovens seminaristas, no caso específico de Manuel Faria, a *Missa Senhora do Sameiro* (1938) e o *Embaló* (1938). Reencontramos os nomes supramencionados n' *A Herança dos Maiores* (Faria 1978a, 1-2), um texto do primeiro trimestre de 1978, dedicado à memória do Pe. Benjamin Salgado, que regista no seu primeiro parágrafo os recentes falecimentos de três personalidades preponderantes para a música sacra de Braga: Pe. Brás, Benjamin Salgado e, embora não músico, o reitor do seminário de Braga, Mons. António de Castro Mouta Reis. Os restantes parágrafos recordam a amizade e o percurso dos dois sacerdotes compositores, com destaque para a criação musical do evocado, recordando também *O Anjo da Paz* (1936), teatro musicado pelos dois amigos sobre um libreto do Pe. Luís G. Cabral, e a *Fantasia Brilhante* (1934), obra para piano, de Manuel Faria, e dedicada ao seu amigo (cf. Bernardino 2018, 96). Outro momento singular, em que são lembrados o passado e o valor dos amigos, é aquando da elevação de Manuel Faria a Cónego da Sé Primacial Bracarense (cf. Faria 1967b). O seu discurso revela, entre outros, uma profunda admiração e estima pelos seus padrinhos, Prof. Dr. Guilherme Braga da Cruz, antigo Reitor da Universidade de Coimbra, e o seu leal amigo Maestro Frederico de Freitas.

No campo mais profissional, o “Prefácio” d’ *O “Motu Proprio,, de S. Pio X e a Música Moderna* (Faria 1957b, 5-6) reserva-nos a sua perspectiva pessoal sobre o seu trabalho enquanto compositor vocacionado para a música litúrgica e sacra portuguesa, com especial destaque para a forma “Missa” e o canto em língua vernácula. *Como conheci Mozart* (Faria 1956f) é um escrito particularmente enternecedor. Neste texto acompanhamos o adolescente Manuel, até atingir a maturidade do Dr. Faria, e de como foi conhecendo e contactando com a obra e a vida do compositor vienense que acabou por se tornar num dos seus compositores prediletos. A forma como Manuel Faria se exprime relativamente às obras de Mozart é reveladora da sua grande sapiência, sensibilidade e expressiva capacidade de comunicação atributos constantes em todos os seus escritos. Fica, a título ilustrativo, um registo do seu encontro com o grande pianista e pedagogo suíço, Alfred Cortot (1877-1962):

Fica já longe o dia em que um dos maiores pianistas do século XX – Alfred Cortot – veio a Braga interpretar Chopin e Schumann, como só ele sabia fazer. Mas esse extraordinário acontecimento nunca mais me esqueceu. – É que, ao enleio com que a sua arte finíssima envolveu o meu espírito ainda jovem e sonhador, acrescentou-se o modo como lhe fui apresentado. – “Este é o Padre Faria, sacerdote – compositor”. Contesta a figura veneranda do grande pianista: “então também é organista”. Ao que eu, colhido de surpresa e com a minha inata ingenuidade, respondi: “sim – um organista sem órgão”. Como? perguntou ele. – É que em Braga não há órgão, acrescentei! Então o grande homem remata, muito escandalizado: - “Mas então o órgão não é o instrumento da Glória de Deus?” – Mil anos que eu viva, nunca mais me esquece (Faria 1980c, 2).

Mesmo sem órgãos, Manuel Faria é um minhoto orgulhoso que raramente perde uma oportunidade para enaltecer a sua gente como, por exemplo, em *O Arcaísmo no Canto Popular Minhoto* onde exalta o “maravilhoso instinto musical do povo minhoto” (Faria 1950a, 157). Noutro texto, sobre um dos seus compositores de eleição, reencontramos esse amor pela sua terra mesmo quando se encontra fora do país para se curar da sua profunda depressão:

E a esse respeito, querem saber uma coisa? Uma coisa que até tenho medo de dizer, mas que é um pensamento que se me impõe com uma evidência irresistível? Querem saber que a música de Mozart por vezes me dá a impressão de ter sido feita por um homem

do Minho? Isto é que nunca foi dito, e oxalá não seja uma grande asneira, mas não me é possível resistir a esta ideia ao ouvir boa parte das suas obras. Pelo menos, não conheço fora deste nosso adorável Minho nenhuma música que tão bem com ele se case, sobretudo nos séculos passados. Além disso, o próprio carácter e personalidade de Mozart... Como todas estas ideias me possuíam quando o ano passado vi pela primeira vez nascer o sol por sobre as planícies, montes e rios entre Salzburgo e Viena! Como todo aquele país me parecia semelhante a estas nossas paragens (Faria 1957a, 16).

Outras vezes sobressai a empatia que sente pela personagem que descreve, sobretudo quando esta espelha a própria vivência de Manuel Faria. Veja-se o caso de Beethoven:

Foi ainda como organista que conseguiu o seu primeiro emprego estável, nomeado como tal pelo Arcebispo Max-Franz, a 25 de Junho de 1784 (aos 14 anos, portanto). Com o ordenado de 150 florins anuais o que, somado a mais alguns grangeados [sic] como acompanhador e músico de orquestra, lá ia remediando para ajudar a mãe a criar os outros irmãos, já que, com o pai, para nada podia contar (Faria 1977a, 5).

O próprio Manuel Faria, o mais velho de onze irmãos e apenas com 15 anos, viu-se obrigado a assumir o patriarcado da família devido à morte prematura de seu pai. Nestes anos primeiros e difíceis da sua vida, desenvolveu uma relação muito próxima com a mãe, testemunhada em *Embaló* (1938), uma das suas primeiras composições com a dedicatória: “À minha querida Mãe [sic] pelo muito amor com que me embalou em criança” (cf. Bernardino 2018, 46). Ainda no mesmo texto surgem passagens que, apesar de narrarem a vida de Beethoven, não escondem um profundo traço autobiográfico, como por exemplo:

É incrível como um músico, absorvido pelas suas concepções artísticas, tenha encontrado tempo para a instrução entre o povo e iniciá-lo em um mais perfeito conhecimento de Deus e da Criação (Schindler *cit. in* Faria 1977a, 19).

Dentro das preferências do nosso biografado, há quem saliente a inclinação pela música francesa, outros que apontam um ou outro compositor – tais como Mozart, Debussy, Hindemith, Messiaen – e ainda outros, os géneros pelos quais não nutre particular apetência. Acresço a esses testemunhos duas obras que se destacam por estarem muito presentes nas reflexões de Manuel Faria: a *Missa Solemnis* em Ré Maior, op. 123, de Ludwig von Beethoven e a ópera *Pelléas et Mélisande*⁵ de Claude Debussy (v.g. Faria 1947; Faria 1950b, 9; Faria 1957a, 5; Faria 1977a, 13-22). Estas composições acabaram por exercer uma forte influência nas criações do próprio Manuel Faria, com particular destaque para a estrutura formal da *Missa Solemnis* posteriormente plasmada nas missas do nosso compositor⁶, com especial destaque para a *Missa Solene em honra de N.ª S.ª de Fátima* (1945). A profunda admiração por esta obra, bem presente nos seus textos, levou-o, por vezes, a práticas um pouco caricatas. Veja-se o testemunho do noviço Jorge Alves Barbosa:

Nas suas [de Manuel Faria] lições de Harmonia fui tendo as primeiras experiências da composição, quando ele comparava as minhas garatujas com os grandes exemplos do repertório [...]. Quando eu ensaiava escrever uma missa para coro, solistas e órgão, ele confrontou-me de imediato com a Missa Solemnis de Beethoven; colocou a partitura reduzida em cima da estante do piano e disse: “Queres compor uma Missa? Então vamos

⁵ *Pelléas et Mélisande*, constituída por cinco atos e quinze quadros, é uma ópera composta por Claude Debussy sobre um libreto de Maurice Maeterlinck, na qual se baseia a sua peça teatral com o mesmo nome.

⁶ Vide pp. 143-145.

ver isto...”. Ficou por acabar apesar de ele gostar de algumas partes (*in* Oliveira 2016, 45).

Confrontar um aluno, iniciante nas práticas da composição, com uma das obras sacras mais complexas de Beethoven, parece-me, além de desmotivador, uma prática pedagógica demasiado impulsiva e que resulta, sobretudo, da falta de experiência de lecionação no campo composicional. Contudo, não devemos esquecer que estas matérias mais específicas nunca pertenceram às funções do Dr. Faria enquanto professor de solfejo, canto gregoriano, harmonia e piano. Registe-se um outro testemunho do mesmo período:

A harmonia que ele terá estudado e que ministrava, num gesto de generosidade para com dois jovens que o abordaram, eu e o José Barbosa, em algumas aulas a que assisti no 5º ano, apenas no 5º ano, era uma harmonia insólita, densamente cromática, “à Max Reger” com cifras de harmonia romântica que nunca compreendi, pela idade e pelo desajustamento histórico e pedagógico de tal ensino. A cifra da época barroca nunca a vi (*vide* an. A3, R8).

Apesar das narrações, os alunos em causa são os primeiros a advogar a competência pedagógica do Dr. Faria, uma qualidade inerente ao sacerdote e reconhecida por muitos (*vide* pp. 42-43 e an. A3, R6).

3.2 Algumas correções biográficas.

Alguns dos depoimentos anteriores são retirados da mais recente obra biográfica de Manuel Faria, publicada em 2016 a propósito do centenário do nascimento do compositor, resultado de uma coprodução entre a Arquidiocese de Braga, o município de V.N. de Famalicão e a Fundação Cupertino de Miranda (Oliveira 2016). Por se tratar da mais recente publicação sobre o nosso biografado, reveste-se de uma maior pertinência a retificação de algumas gralhas que teimam em persistir, a começar pela sua data de nascimento. Manuel Faria nasceu a 18, e não a 16 (*cf. ibid.*, 10), de novembro de 1916. Esta incorreção, proveniente da dissertação de Cristina Faria (*vide* Faria 1992, 7), encontrou eco na sua publicação posterior (*vide* Faria 1998, 10) e adveio, segundo a autora, da similaridade, e sequente confusão, com o ano de nascimento. Mais à frente no texto, somos informados que as primeiras composições de Manuel Faria datam de 1936 (*vide* Oliveira 2016, 15), o que corresponde a uma outra incorreção que brota igualmente da fonte (*cf.* Faria 1998, 14). Este lapso é mais difícil de compreender considerando que Cristina Faria identificou no seu catálogo várias obras anteriores a 1936, sendo a mais antiga de 1933 (*vide ibid.*, 57, 117). Por outro lado, a página 20 da mais recente publicação traz-nos um excerto do *Diário do Minho* de 24 de março de 1953 no qual consta a notícia que a *Missa Votiva* (1949-1952) será estreada no dia 31 desse mesmo mês, o que contradiz a informação registada por Cristina Faria que a mesma teria sido estreada em 1952 (*cf. ibid.*, 102). Também a constatação abaixo é outro lugar-comum que não corresponde inteiramente à realidade observável:

A 15 de setembro deslocou-se a Roma para trabalhar com Godoffredo [sic] Petrassi, pedindo à Fundação Calouste Gulbenkian prolongamento da bolsa, mas não teve êxito neste seu intento o que impossibilitou a sua permanência em Itália, regressando ao fim de 2 meses a Portugal. Desta passagem por Itália resultaram as “Nove Pequenas Peças” para orquestra de Câmara (Oliveira 2016, 22).

Esta dedução advém também da fonte consultada que afirma que “das primeiras obras resultantes deste estágio [realizado em Roma] destacam-se as «Nove Pequenas Peças» para orquestra de câmara (Faria 98, 32), informação que se repete posteriormente noutros trabalhos (cf. Pereira 2009, 20; Ferreira e Faria 2010, 459; Melo 2015, 12; Pereira 2017, 11). Na verdade, a partir da observação dos manuscritos, pode dizer-se que, da formação recebida em Roma no ano de 1961, resultaram as seguintes obras: *Ave Maria* (1961) para 2 vozes iguais (SA), *Duetto per Flauta e oboe* [sic] (1961), *Quatro Pequenas Peças para piano* (1961), *8 Variazioni su una serie di suoni* (1961) e *Due saggi per Fl., Cl., Cor e Fag* (1961). Como referido (vide p. 28), o contacto mais próximo com o espólio revelou que era prática comum de Manuel Faria recorrer a outras obras da sua autoria para a recriação de obras novas, sobretudo agrupando-as em ciclos e alterando a instrumentação. Este é um desses casos. A obra *Nove pequenas peças para Orquestra de Câmara* (1965) é o resultado da (re)orquestração e junção das peças anteriormente referidas às quais se adé a “Introdução”, que constitui o primeiro andamento da obra e que, como o próprio nome indica, preludia os andamentos seguintes. Como não se encontrou no espólio qualquer correspondência para este primeiro andamento, assumo que se trate de um original propositadamente composto para esta obra para orquestra de câmara (cf. Bernardino 2018, 89) e que reflete, como nenhuma outra, a vertente pedagógica de Manuel Faria. O educador que, durante as suas viagens ao ouvir a *Antena 2*, perguntava aos seus passageiros para identificar os instrumentos (cf. Oliveira 2016, 40-57), cria aqui, a meu ver, uma obra didática onde, um pouco à semelhança da obra *The Young Person's Guide to the Orchestra* (1945) de Benjamin Britten (1913-1976), apresenta os instrumentos, inicialmente como solistas e posteriormente por naipes, até atingir a dimensão da orquestra clássica.

Seguem-se mais dois enganos: na mesma página onde lemos sobre as *Nove Pequenas Peças*, somos informados que as *Três canções portuguesas* (1954) foram interpretadas a 3 de setembro de 1961, sendo, na verdade, estreadas pelas intérpretes⁷ indicadas no dia seguinte, ou seja, a 4 de setembro (cf. Bernardino 2018, 83). Um equívoco similar ocorre na página 25 quando se atesta que as três canções acima referidas, bem como as *Quatro Canções de Fernando Pessoa* (1960), foram estreadas em Portugal em 1962. Segundo inscrição na página de título pelo próprio compositor, as mesmas foram estreadas em 1961 (cf. *ibid.*, 82)⁸. Outra confusão recorrente é a que surge na página 57, desta vez da pena do Pe. António Azevedo de Oliveira que, contudo, não é o único a afirmar que Manuel Faria recebeu o Prémio Nacional de Composição “Carlos Seixas” em 1971. Este reconhecimento data de 1972, conforme impresso na capa da cópia heliográfica disponível na BGUC (cf. Bernardino 2018, 51), e aparece datado corretamente na página 26 desse mesmo livro. Outras incongruências, sobretudo aquelas relacionadas com a dimensão e tipologia da sua obra, serão analisadas no seu espaço próprio (vide cap. 4).

3.3 As entrevistas em análise na perspetiva biográfica.

Várias dúvidas surgiram à medida que avançava na leitura dos textos. Outras questões emergiram do confronto entre os textos de Manuel Faria e outros testemunhos. Também não deixou de causar estranheza a ausência de alguns factos significativos da vida de Manuel

⁷ Pela soprano Gloria Sanguinetti e pela pianista Antonietta Natariello.

⁸ A página de título contém a inscrição “Cantadas em 1ª Audição pelo cantor de lied FRANCISCO LOUREIRO DINIZ, Domingo 31 de Dezembro de 1961 num concerto promovido pela Fundação K. Gulbenkian em Lisboa no Cinema do Pavilhão da F[eira] I[nternacional de] L[isboa]”.

Faria nas biografias já publicadas. Assim, procurando um maior esclarecimento destas matérias, elaborei uma entrevista (*vide an. A*) que, grosso modo, é divisível em duas partes: uma primeira, que aborda questões diretamente decorrentes da historiografia de Manuel Faria, e uma segunda, que se detém sobre o foco principal do meu trabalho, nomeadamente, a análise, a reconstituição, a edição e a interpretação de uma seleção de obras inéditas de Manuel Faria à guarda da BGUC. De modo a obter uma perspetiva mais lata possível, foram entrevistadas personalidades relevantes da música, da composição, da musicologia, da liturgia, da teologia e da investigação a nível nacional e que estão familiarizadas com o nosso “estudo de caso”. As entrevistas, perguntas e respostas, poderão ser consultadas, como referido, no anexo A. Na análise abaixo os entrevistados aparecem identificados pela sua abreviatura⁹.

3.3.1 O desconhecimento generalizado da obra literária.

Considerando, como referido (*vide p. 37*), a pertinência, a quantidade e a qualidade dos textos do nosso biografado, a primeira questão procura descortinar, em primeira análise, quais as possíveis causas que possam justificar o aparente desconhecimento deste precioso contributo de Manuel Faria por parte do público em geral e do meio académico em particular. Ao formular a pergunta, tive o cuidado de não condicionar as respostas de modo a observar igualmente onde os entrevistados “sentiam” a maior ausência. Não deixou de ser curioso constatar que cerca de 50% dos entrevistados acabaram por se pronunciar mais sobre a “ausência” musical – tanto no campo da música erudita, como no da música sacra – do que sobre o desconhecimento da sua obra literária.

Nas tabelas referentes aos “Ensaio e outros trabalhos literários” (*vide an. B*), observa-se que a quase totalidade dos textos de Manuel Faria foram publicados em revistas de natureza eclesial, o que terá contribuído significativamente para o desconhecimento dos mesmos nas comunidades académica e musical. Este é igualmente o entendimento de MPF – e em certa medida também o de JAB – que, além disso, acrescenta: “a não-coincidência nas mesmas instituições formativas dos músicos clericais [...] e dos músicos laicos [...] teve como consequência a reprodução das barreiras entre as duas esferas de produção artística”¹⁰. Assim, a publicação de artigos em “circuito fechado” (MPF), acabou por minorar a dimensão do “público alvo” que, no meu entender, ainda se viu bastante mais reduzido pelo facto de a grande maioria do clero, teólogos, liturgistas e seminaristas pouco, ou nada, se interessarem pelos assuntos musicais. Interrogo-me: quantos leitores da revista teológica *Cenáculo* terão prestado atenção ao conteúdo, por exemplo, do artigo *Para onde caminha a Música?* (Faria 1965)? E, dos poucos que o leram, quantos terão entendido a profundidade e a pertinência desta reflexão? Não querendo ser pessimista, creio que este precioso contributo de erudição, na grande maioria dos casos, terá “caído em saco roto”.

Foram ainda apontadas outras causas para o aparente “silenciamento” de Manuel Faria, passíveis de classificar sob duas perspetivas: uma extrínseca e uma outra intrínseca à vida eclesial. Quanto à primeira, há quem argumente que Manuel Faria não constitui um caso isolado pois, além da investigação musicológica no nosso país estar ainda a dar os primeiros

⁹ Alberto Medina de Seça (AMS), Amílcar Vasques-Dias (AV-D), Cândido Lima (CL), Domingos Peixoto (DP), Eugénio Amorim (EA), Jorge Alves Barbosa (JAB), José Carlos Miranda (JCM), Manuel Pedro Ferreira (MPF), Paulo Antunes (PA) e Pedro Miranda (PM).

¹⁰ Relacionado com estas matérias, recomenda-se a leitura de “Música sacra em Portugal nos séculos XX e XXI: um tesouro a descobrir” (Bernardino 2014).

passos, a própria “música portuguesa” continua, ainda hoje, pouco estudada e divulgada (AMS, DP e EA). É também referido como compositores, tais como Manuel Faria, Frederico de Freitas e outros – apesar das suas obras estarem acima de determinadas correntes políticas – terem sido conotados com o regime político caído em 1974 (PM e JAB), acabando por serem praticamente proscritos após o 25 de Abril de 1974. O facto de ser sacerdote também prejudicou Manuel Faria devido ao ambiente anticlerical que já se vivia desde o tempo do liberalismo (AV-D, JAB, JCM e PM). Nas palavras de JCM:

Ora, do ponto de vista sincrónico, Manuel Faria foi um exilado interno; e, do ponto de vista diacrónico, um sobrevivente ao seu próprio mundo. [...] Mesmo com prémios, as excursões de Faria ao restrito mundo da música oficial carregavam um estatuto de excepção (a norma era o exílio imposto, desde o tempo do liberalismo, à cultura eclesiástica, aliás, prestes a implodir, pelo que nem exílio decente lhe restou). Talvez por isso não tenha ficado um registo duradouro.

Ainda de uma perspetiva externa à vida eclesial, e apesar da atividade de investigação estar a dar os primeiros passos, EA estranha que ainda não tenhamos uma edição da obra completa conhecida de Manuel Faria¹¹.

Quanto ao mundo eclesiástico – mais especificamente no campo da música sacra e litúrgica – onde o padre-compositor, com elevada formação superior, poderia “alargar as asas de criador, a sua própria geração o condenou a breve morte, optando por privar as gerações seguintes, dos anos sessenta e setenta, da respectiva transmissão” (JCM). Na verdade, os testemunhos recolhidos, no que concerne à postura e modo de atuação dos meios eclesiásticos, são bastante menos simpáticos:

Nessa viagem com dois amigos [a Braga] deparei-me com a delapidação de património humano, instrumental e arquitectónico [...]. Tenho testemunhado [...] a ausência da música e a ausência do nome de Manuel Faria, compositor, nas práticas religiosas em Portugal inteiro. Há um termo que pode ser aplicado a este caso de silêncio a que foi votado: ignorância, emulação e banalização da arte musical ao serviço do Divino. Emulação entre estrelas da música sacra, entre “egos” de Braga ao Porto, de Braga a Lisboa e por todas as terras do país. [...] Manuel Faria é património da igreja católica portuguesa, é crime ter sido votado ao esquecimento (CL).

Dos testemunhos acima transcritos, são de salientar as inúmeras dificuldades que Manuel Faria teve que enfrentar, quer na sua própria diocese de Braga, quer a nível nacional. As lutas não se desenrolavam apenas nos corredores dos seminários, nem só nos bastidores de certos grupos hierárquicos – assim como no cabido de Braga, ao qual Manuel Faria pertencia – mas igualmente, como já constatado, na própria *praxis* musical litúrgica. JCM (em resposta à terceira questão da entrevista) – assim como JAB – regista:

[...] com quem tinha ele [Manuel Faria] de disputar o espaço estético? Com um Lopes-Graça ou um Freitas Branco? Não. Era simplesmente com o repertório de um certo grupo de escuteiros. Era com esses parceiros que ele tinha de medir-se.

¹¹ A este propósito acrescento que, graças ao trabalho que tenho desenvolvido neste âmbito, consegui recentemente um protocolo com o Município de V.N. de Famalicão de modo a paulatinamente se ir publicando a obra de Manuel Faria, quer em edição e publicação de partituras, quer em registos de vídeo e áudio.

As infâmias, as perseguições e as invejas vividas em Braga são-nos testemunhadas por CL e AV-D. Contudo há outro dado a reter do testemunho de CL: a “regionalização” da música sacra em Portugal. Esta “polarização” entre as cidades de Braga, Porto e Lisboa é outro motivo que contribui para um maior desconhecimento de Manuel Faria no panorama musical português (CL, DP, JAB e PA), ao qual o próprio Manuel Faria não escapa impune:

Ele [Manuel Faria] terá assumido também uma postura egocêntrica em todo este clima de competição entre grupos e regiões. Será também uma possível fonte da, apesar de tudo, incompreensão e irresponsabilidade reacção da classe (sacerdotal de todos os credos) (CL).

Foram também apontadas as polémicas e as convulsões relacionadas com a reforma litúrgica promovida pelo Concílio Vaticano II e como foi particularmente difícil para Manuel Faria, herdeiro da Liturgia Romana e do *Motu Proprio* de Pio X, lidar e adaptar-se aos novos desafios que surgiram a partir da década de setenta (AMS, JCM, PA e PM). Apesar da criação da NRMS, “o repertório fariano”, v.g. nas antífonas de intróito e comunhão, “maioritariamente de texto vernáculo devocional como se usava até aí, é muito escasso. Também isso explica a sua ausência” (JCM). É igualmente referida a incapacidade, ou falta de vontade, da igreja “promover o seu património musical, nem implementar as medidas necessárias para, de uma forma minimamente generalizada, merecer o respeito dos mais diversos agentes da música e da cultura” (EA). Esta perspetiva é ainda partilhada por AV-D, CL, JCM e PM.

Para finalizar a análise à primeira questão – na qual abordei também a minha passagem enquanto aluno pelo curso de música sacra promovido pela UCP-Porto e no qual nunca se fez referência a Manuel Faria – AMS advoga a importância de uma formação mais holística dentro da qual, e *a posteriori*, se pode entender mais especificamente os “estudos de caso”. Estes são, naturalmente, sempre interessantes e pertinentes, mas, regra geral, o escasso tempo letivo de um curso superior não permite abordar estes casos particulares. Contudo, PA, professor na UCP de algumas dessas matérias relacionadas com a música litúrgica, responde deste modo:

Conheço muito pouco da produção literária do P. Manuel Faria, pelo que não me posso pronunciar sobre o seu alcance e pertinência, seja numa análise histórica (pertinência à época), seja numa hermenêutica que interprete a sua importância na atualidade.

Era exatamente essa a questão fulcral: porque se conhece tão pouco da produção literária do Pe. Manuel Faria? Espero que esta breve análise tenha contribuído para um maior esclarecimento desta matéria. Ainda antes da questão seguinte, partilho aqui o testemunho de AV-D:

Lopes-Graça conhecia Manuel Faria: “um Padre muito culto e um bom compositor. Escreveu muitas obras sacras e obras profanas para orquestra. Ouvi as *Imagens da minha terra* e a *Suite minhota* com o Frederico de Freitas. Conhecedor da música folclórica, ou tradicional, do Minho e não só... Enfim, uma exceção no panorama geral da cultura do clero português...!”

3.3.2 Manuel Faria e as Semanas Gregorianas de Fátima.

Na entrevista¹² seguiu também uma fotografia (*vide* ilustração 1) que se encontra publicada na *STELLA* n.ºs 227/228 de 1955 a propósito da VI Semana Gregoriana de Fátima realizada nesse mesmo ano. Na imagem, encontra-se ao centro Júlia d'Almendra, com A. Le Guenant e Eugène Lapiere à direita e Pierre Carraz e Manuel Faria à esquerda. A foto, integrada num artigo escrito por uma semanista que frequentou a dita semana gregoriana, apresenta os professores da mesma. As leituras, sobretudo de outros números da *STELLA*, sugerem que o Rev. Pe. Faria foi uma figura relevante na preparação e organização dessas mesmas semanas onde, além de conferencista, foi também professor. Contudo, como referido na questão colocada aos entrevistados, esse dado é omitido nas várias biografias publicadas, sendo essa omissão ainda mais estranha quando consideramos a sua formação superior em canto gregoriano e a sua entrega à causa. Assim, importa saber qual o papel de Manuel Faria no planeamento e na realização destas semanas gregorianas e, no caso de se revelar pertinente, o que justifica essa lacuna nos diversos textos biográficos sobre a sua pessoa.



Ilustração 1 - Excerto da revista *STELLA* n.ºs 227/228, P. 21 (1955) – da esquerda para a direita: Rev. P. Faria, Prof. Pierre Carraz, D. Júlia d'Almendra, Dr. A. Le Guenant e Dr. Eugène Lapiere.

Quanto às respostas, é de observar *ab initio* que nem todos responderam (PA e PM) e, daqueles que o fizeram, só dois (AMS e AV-D) é que atestam que Manuel Faria foi uma das principais personagens na realização e organização das *Semanas Gregorianas de Fátima*, estando presente em quase todas as edições desde o início das mesmas até ao fim da sua vida. Nesta matéria a resposta da AMS parece-me a mais clara e fundamentada:

Manuel Faria foi professor nessas Semanas Gregorianas, dirigidas por Júlia de Almendra. Isso era divulgado nos meios próprios, de divulgação restrita, típica destes movimentos. Havia uma revista, um pequeno boletim com artigos de formação,

¹² Realizadas por *email* devido às questões pandémicas e de confinamento relacionadas com a Covid-19.

geralmente traduzidas do francês, ligados à chamada “Escola de Solesmes” e ao método Ward. [...] O nome de Manuel Faria surgia na lista do corpo docente.

AV-D remata a sua intervenção afirmando que “as razões desta *ignorância* inaceitável devem ser investigadas!¹³” Também CL, retornando à “tese” da “inveja” e dos “ciúmes”, defende que estas matérias devem ser alvo de uma investigação mais rigorosa recordando-se em simultâneo de uma carta que recebeu do Dr. Faria, remetida de Fátima, onde se encontrava nessas semanas gregorianas. Contudo, quanto à investigação, DP salienta que o “espólio de Júlia d’Almendra está à guarda do Centro Ward e que ainda não se encontra disponível ao público”, constatando que também Júlia d’Almendra tem sido “injustamente deitada para trás das costas”. Por seu lado, MPF realça a desvalorização de que tem sido vítima o canto gregoriano – tanto a nível pedagógico, como interpretativo – não deixando de transparecer uma certa ironia quanto ao “orgulho” português em sermos meros subservientes de Dom Gajard ou de Justine Ward. EA e JCM salientam a efemeridade das instituições e iniciativas portuguesas enquanto JAB acaba por constatar alguma crispação entre Júlia d’Almendra e Manuel Faria:

[...] em 1977, recebi as felicitações do maestro Frederico de Freitas, ali [Semanas Gregorianas] presente na assistência, e disse-lhe então que estudava no Seminário de Braga; logo ele se dirige a Júlia de Almendra e diz: “Ah! Mas não admira a qualidade deste rapaz; ele é de Braga, aluno do Padre Faria”, ao qual ela respondeu de imediato: “Não, não!... O que ele sabe aprendeu aqui!...” Creio que tal afirmação não abona em favor da proximidade dos dois, mesmo que se conhecessem e respeitassem. Concluindo: entre 1973 e 1983 (ano da sua morte), pelo menos, nunca o Dr. Faria foi professor nas Semanas Gregorianas. Antes não sei...

Quanto a esse “mau estar” acima relatado entre Júlia d’Almendra e Manuel Faria, já o tinha ouvido, por vezes, noutros contextos mais informais. Todavia, assim falou Manuel Faria ao 23.º Congresso Italiano de Música Sacra em 1980:

[...] e, na capital – Lisboa – havia já alguns anos o milagre de um *Instituto de Canto Gregoriano*, fundado e mantido por uma mulher extraordinária, qual é Júlia de Almendra, agora exalçado à categoria de estabelecimento oficial do Estado (NRMS 2.ª série, n.º 15, 1-2).

Também alguma correspondência de Manuel Faria enviada a Frederico de Freitas demonstra sempre um profundo respeito e admiração por Júlia de Almendra¹⁴. Mas, como salienta AMS:

As “Semanas Gregorianas” tiveram a sua época forte nos anos 50 e 60, entrando depois em períodos mais complicados, sobretudo como efeito das reformas litúrgicas pós Vaticano II.

¹³ O itálico é do autor.

¹⁴ Mais especificamente as cartas de 19/09/1960, 24/09/1965, 16/07/1966, 02/09/1966, 15/01/1967 e de 22/09/1970 que se encontram à guarda da biblioteca da Universidade de Aveiro.

Neste contexto é pertinente a narrativa¹⁵ de Isaiás Hipólito¹⁶, aluno de Manuel Faria à altura dos acontecimentos: pouco após o Concílio Vaticano II, mais concretamente a 7 de março de 1967, Manuel Faria tomou posse enquanto capitular da Basílica Primacial de Braga. Conforme ficou claro anteriormente (*vide* p. 88), o período pós-conciliar foi bastante conturbado e caracterizou-se, entre outros, pelo surgimento de dois movimentos antagónicos: o *Universa Laus* (mais progressista) e o *Una Voce* (mais conservador). No plano conservador, Monsenhor Marcel Lefebvre (1905-1991)¹⁷ foi uma das personagens mais carismáticas. Segundo o mesmo testemunho, muitos frequentadores das semanas gregorianas, nos quais se inclui Júlia d'Almendra¹⁸, eram “lefebvrianos” e Manuel Faria, apesar da sua postura mais conservadora – e sobretudo enquanto padre – teve que se demarcar das mesmas para não se incompatibilizar ainda mais com os seus colegas cónegos do cabido da Sé de Braga. Assim se compreende que, entre 1973 e 1983, JAB só tenha conhecido o Dr. Faria enquanto conferencista. Mas particularmente deleitoso é o testemunho de DP:

Júlia d'Almendra [...], na palavra sempre bem humorada que ouvi da boca de M. Faria, “casou com o canto gregoriano e é-lhe terrivelmente fiel”!

3.3.3 Manuel Faria, a sua relação com o vernáculo e a resiliência que o caracteriza.

Este assunto foi já matéria de análise no subcapítulo 2.3 onde, inclusivamente, houve também a oportunidade de conhecer a opinião de alguns entrevistados. Todavia, nesta circunstância, pretende-se a análise ao conjunto total das respostas dadas. Conforme constatado, as opiniões não são unânimes e as divergências não deixam de refletir as causas que estão na origem desta suposta polémica. Se, por um lado, CL e JAB são categóricos em afirmar que Manuel Faria era contra o uso do vernáculo, outros (DP, PA, PM e AV-D) atestam que este não tinha qualquer dificuldade na relação com a sua língua mãe e que, antes pelo contrário, esta até “lhe suscitou um desenvolvimento na sua linguagem para a música litúrgica, coisa que ele, inteligentemente, assumiu, e com pleno sucesso” (PM). Quanto aos restantes entrevistados, a abordagem é bem mais cautelosa, tendo sempre como pano de fundo o choque epistemológico entre a herança cultural/eclesiástica de Manuel Faria e as novas orientações do Concílio Vaticano II. Contudo, a complexidade do tema extravasa largamente o mero uso do vernáculo havendo três pontos que, de algum modo, são abordados por quase todos: a problemática do abandono do latim como língua oficial da igreja, a falta de qualidade literária das traduções oficiais da igreja e o “vale tudo” – e conseqüente mediocridade e banalização da música, salvo “honrosas exceções” (EA) – que se apoderou dos espaços litúrgicos. Neste enquadramento AMS salienta que, no período pós-conciliar, “a explosão do vernáculo, tal como havia acontecido no quadro das liturgias protestantes, traz um problema novo: não havia repertório”, abrindo assim espaço a todo um tipo de experiências, muitas vezes pouco acertadas. DP, que defende que Manuel Faria não teria problema algum com o uso do português, compreende, porém, a relutância do mesmo “em admitir o vernáculo nas solenidades, tanto mais que antevia que esse caminho levaria a banir

¹⁵ Informação obtida em conversa particular a 30 de julho de 2020.

¹⁶ Mestre em Teologia Bíblica e Pós-Graduado do curso de Ciências Documentais (variante Arquivo). Na qualidade de Secretário do Redator Delegado, colabora na promoção das publicações: *Boletim da Faculdade de Direito e Studia iuridica* (Universidade de Coimbra).

¹⁷ Dom Marcel Lefebvre foi um arcebispo católico francês que se destacou na resistência à reforma litúrgica instaurada pelo Concílio Vaticano II, sendo um forte defensor do movimento tradicionalista católico.

¹⁸ Parte deste testemunho é corroborado na entrevista por JAB na sua resposta n.º 3.

da liturgia aquele riquíssimo repertório, o que de facto aconteceu”. Por outras palavras, em causa está o abandono do valiosíssimo património musical da igreja e não o uso do vernáculo, questão também destacada por MPF. Outros (EA, PA, PM e AV-D) referem ainda o grande número de obras/cânticos que Manuel Faria compôs em português, com particular destaque para AV-D que enumera um alargado conjunto de obras profanas sobre textos de autores portugueses consagrados, observando que “quem escreveu centenas de cânticos religiosos e peças profanas sobre poesia de [vários autores] e ainda a ópera “Auto da Fundação e Conquista de Coimbra” não deveria ter uma relação assim tão “difícil” com o vernáculo!”¹⁹ DP acrescenta ainda uma outra nota pertinente, igualmente abordada por outros noutros contextos:

[...] não esqueçamos que Manuel de Faria foi sempre um Homem de Igreja e, perante as novas linhas de orientação do Concílio, ele próprio escreveu a primeira missa com texto português, a 2 vezes. E não duvido de que o **seu zelo de servir a Igreja** o teria levado a compor obras de maior envergadura, se a morte o não colhesse tão cedo.²⁰

Seria interessante confrontar a citação acima com a resposta à mesma questão por JAB, todavia, o que neste preciso momento saliento, além do “Homem de Igreja” – que, como vimos, o levou a demarcar-se das *Semanas Gregorianas de Fátima* a partir da década de 70 – é a sua capacidade em compreender, aceitar e abraçar as mudanças embora, por vezes, com mais ou menos relutância. É curioso notar, na leitura dos muitos textos – e mal fora se assim não fosse – como, no percurso da sua vida, Manuel Faria foi mudando a sua opinião a respeito de alguns temas. Vejamos, v.g., a sua posição quanto ao movimento cecilianista:

Deixamos para o fim, a mais evidente marca que o *canto gregoriano* deixou na polifonia, que é a sua própria melodia. Como regra geral, o compositor polifónico, em vez de inventar ele mesmo o tema da sua composição ia-o beber ao *canto gregoriano* – processo este, aparentemente tão cómodo, que foi talvez a única lição que dele tomaram, embora redondamente enganados, os compositores que hoje em dia mais ou menos designamos pelo nome de *cecilianos*. [...] A princípio, a sua influência adivinha-se apenas dum modo obscuro, e mais através de um tal ou qual retorno à polifonia clássica, como acontece com os *cecilianos* de Ratisbona, e mais significativamente com D. Lourenço Perosi, em cujas obras o canto gregoriano aparece ainda dominado pelo mensuralismo ratisbonense, harmonizado nota a nota (ao menos de início). Com a necessidade de organizar um amplo repertório de Música Sacra dentro dos moldes ditados pelo *Motu Proprio* de Pio X, os fabricantes cecilianos deram largas ao seu poder escolástico, invadindo as igrejas com música feita em série (como os aviões na América), em que o canto gregoriano entra a maior parte das vezes como Pilatos²¹ no Credo (Faria 1950b, 9-10).²²

Logo de seguida observa a ausência da riqueza modal e da leveza e imponderabilidade rítmica do canto gregoriano nas obras cecilianistas, considerando-as desfragmentadas e reveladoras de uma grande incapacidade inventiva. Contudo, salienta uma inovação agradável, neste caso particular pertinente, pois, o próprio Faria viria a usar esse modelo nas

¹⁹ O itálico é do autor.

²⁰ O destacado é meu.

²¹ Ou seja, uma única vez e de forma quase impercetível.

²² O itálico é do autor.

suas próprias composições – v.g. *Missa cum Jubilo* (1953) – mais ou menos por essa altura. Mesmo assim a sua observação não é totalmente isenta de alguma ironia:

Uma novidade interessante deram-na os que começaram a fazer dialogar o povo em *canto gregoriano* com a *Schola* em música ceciliana, e só foi pena que o mau gosto dos compositores não encontrasse no extenso repertório oficial senão a *Missa dos Anjos*, já de si tonal e nada gregoriana, e ainda para mais reduzida a autêntica caricatura da melodia litúrgica (*ibidem*).

Contudo, veja-se o que Manuel Faria professa trinta anos depois no já referido discurso ao 23.º Congresso Italiano de Música Sacra em 1980:

Assim, tal fenómeno assume as proporções de um novo Pentecostes, em que o Espírito inspira toda a Igreja, através das ondas sublimes da sua música litúrgica [...]. Assim, se a geração dos inícios de Novecentos encontrou em Lourenço Perosi e no seu movimento ceciliano a luz e a força para purificar a liturgia e a sua música [...] (NRMS 2.ª série, n.º 15, 2).

Este último exemplo, talvez insuficiente e quiçá um pouco forçado, é um de alguns excertos mais tardios que revelam uma maior aproximação de Manuel Faria a Lourenço Perosi e à corrente cecilianista.

A postura perante o fado é outro dado digno de nota. No início deste trabalho (*vide* pp. 45-46) ficou bem plasmada a aversão de Manuel Faria relativamente ao género. Mais tarde, porém, o mesmo foi o depositário de confiança de Frederico de Freitas para a revisão dos seus artigos e conferências sobre este produto musical. Enquanto as cartas de 1968²³ abordam o artigo sobre o “Fado” de Frederico de Freitas para a *Verbo*, as missivas de 1973²⁴ trocam impressões sobre a conversa que o maestro irá proferir na Sociedade de Língua Portuguesa sobre o “Fado: suas origens e evolução” comunicando, na última epístola, como a respetiva conferência correu muito bem.

Vejamos ainda o caso da música dodecafónica. Segue uma citação por Cristina Faria de um excerto de uma carta de Manuel Faria escrita a 7 de maio de 1962 para o seu amigo Frederico de Freitas:

Depois de ter estudado dodecafonía estou como o burro a meio da ponte. Por um lado não há meio de forçar a minha sensibilidade a aceitar as cacofonias (para mim é o termo) do Schönberg e do Webern. Por outro lado encontro cheios de beleza o Alban Berg e o Dellapiccola [sic] (embora com restrições a respeito deste), e doutra parte ainda, fui há dias ouvir as minhas três peças dodecafónicas (**rigorosamente**) para piano e sabe que as achei bonitas? Por isso não sei o que faça (Faria 1998, 32-33)²⁵.

Este excerto é igualmente mencionado por Celina Martins (*cf.* Martins 2008a, 22), mas, tanto num caso como noutro, ficamos sem saber exatamente qual o sentido que o “burro a meio da ponte” decidiu tomar, embora Martins refira que a técnica serialista fora uma experiência passageira (*ibidem*). Contudo, a resposta cabal encontramos-la no artigo *Para onde caminha*

²³ Mais especificamente a correspondência de Frederico de Freitas para Manuel Faria de 30/01/1968, 03/02/1968, 30/03/1968 e 30/07/1968.

²⁴ Mais concretamente os escritos de 17/03/1973 e 10/06/1973.

²⁵ O destacado é meu.

a Música?, publicado três anos após esta carta, onde fica claro que Manuel Faria rejeitou por completo a estética da 2.^a Escola de Viena e géneros similares (cf. Faria 1965, 129-134). A análise à sua obra composicional comprova este facto, pois as pouquíssimas composições nesta estética musical restringem-se ao período entre 1961 e 1965.

Regressando, porém, à questão da relação de Manuel Faria com o uso do vernáculo, é assaz interessante a resposta de EA ao trazer o tema para os dias hodiernos, manifestando a sua incompreensão por tais polémicas ainda existirem nos tempos presentes, propondo como mote para os responsáveis atuais pela música sacra e litúrgica o primeiro verso do Salmo 96: “Cantai ao Senhor um cântico novo”. De forma involuntária, EA termina a sua exposição do mesmo modo que o próprio Faria o fez tantas vezes nas suas intervenções (*vide* epígrafe p. 69).

Embora não resultante das entrevistas, registre-se também o testemunho de António Azevedo de Oliveira:

No que se refere à música litúrgica, M. Faria teve problemas (não musicais) com o Ordinário da Missa em vernáculo.

Sendo até pioneiro na introdução de cânticos em vernáculo na liturgia antes da reforma do Concílio Vaticano II – quando tudo era ainda em latim, publicou “Três salmos e Magnificat”, entre os anos 1955 e 1957. Não sendo os seus primeiros cânticos com texto em português – os “Novos Cânticos” são anteriores – foram compostos para certos momentos da Missa (ainda em latim) e não para devoções várias (*in* Oliveira 2016, 56-57).

O discurso prossegue descrevendo as motivações que levaram M. Faria a compor as suas missas em vernáculo.

Como se constata, as opiniões são diversificadas e por vezes antagónicas. Assim, resolvi abordar o tema de um modo mais pragmático, analítico e objetivo, realizando duas tabelas – uma para a 1.^a série da NRMS e uma outra para a 2.^a série (*vide* an. C) – nas quais se observa, entre outros, a quantidade de cânticos que Manuel Faria compôs e publicou na revista, a respetiva paginação, número de páginas por obra²⁶ e a língua usada. Quanto ao número de obras litúrgicas publicadas na NRMS temos que ter em atenção duas notas prévias:

1.º - A contagem das composições considera igualmente obras não originais tais como harmonizações e arranjos/adaptações.

2.º - Há obras que, por norma, são consideradas uma unidade e, neste caso particular, são ponderadas na contagem todas as partes que a constituem (veja-se, por ex., a entrada n.º 69, p.317).

Da observação destas duas notas resulta de imediato que o número total de obras contabilizado é um **valor máximo**, sendo esse número **inferior** se tivermos em apreciação

²⁶ É usual encontrar-se em diversos testemunhos que Manuel Faria compôs mais de 550 obras (número a ser revisto no cap. 4), não se procedendo à distinção entre um cântico litúrgico – que ocupa, por exemplo, meia página – e outras obras de maiores dimensões (v.g. *Auto de Coimbra* – 1963). Assim, tendo presente a contagem total de número de páginas da publicação da sua música litúrgica – no que à NRMS diz respeito – é mais fácil fazer uma avaliação objetiva do peso desta na totalidade da sua produção musical.

outros critérios que foram ponderados na elaboração de outros trabalhos²⁷. Da análise às tabelas, podemos inferir o seguinte:

- Na **1.ª série da NRMS** foram publicadas 59 obras de Manuel Faria que ocupam um total de 58,5 páginas.

- Dessas 59 obras só uma é que está em latim (n.º 24).

- 25 dessas obras são composições para apenas 1 voz e órgão, havendo ainda outras 8 peças para 1 voz e órgão com brevíssimas secções a mais do que uma voz.

- Na **2.ª série da NRMS** foram publicadas 132 obras de Manuel Faria (88 em vida e mais 44 *post mortem*) num espaço total de 201 páginas.

- Das 132 obras só 3 é que estão em latim (n.ºs 75, 86 e 101) das quais duas são harmonizações de obras originariamente em latim (*Adeste Fideles* e *O Sanctissima*).

- 42 dessas obras são composições para apenas 1 voz e órgão, havendo ainda outras 34 peças para 1 voz e órgão com brevíssimas secções a mais do que uma voz.

A **leitura global** das duas tabelas permite-nos afirmar o seguinte:

- No conjunto total das duas séries, foram publicadas 191 obras de Manuel Faria num espaço total de 259,5 páginas.

- Nesse universo as composições para 1 voz e órgão representam 35,1% (67 obras) da sua produção, as obras para 1 voz, órgão e breves secções a mais do que uma voz 22% (42 obras) dessa mesma produção, representando estes dois grupos um total de 57,1% das suas composições litúrgicas. Por outras palavras, quase 60% da contribuição de Manuel Faria para a NRMS corresponde a cânticos a (apenas) uma voz com acompanhamento de órgão.

- Só 4 composições, de um total de 191, é que estão em latim, o que corresponde a 2,1%. A esmagadora maioria das obras são cânticos em português.

Além destes dados, há ainda outras informações não observáveis a partir da tabela, mas que resultam da consulta e análise de todas as revistas da NRMS e das obras que as constituem:

- Sem colocar em causa a qualidade composicional de Manuel Faria, é com relativa facilidade que se nota que este não “investiu” o mesmo cuidado nas suas composições publicadas na NRMS, quer comparativamente à sua restante obra composicional, quer comparativamente aos seus colegas compositores que igualmente publicaram nas mesmas revistas. É observável nos outros compositores um maior cuidado no tratamento das vozes (quer na utilização de várias vozes, quer mesmo no trabalho e na exploração das texturas polifónicas) e também no uso do órgão (introduções, interlúdios e outros).

- Existem também algumas diferenças entre a primeira e a segunda série da NRMS. Pessoalmente considero a 1.ª série musicalmente mais interessante e creio que a sua natureza estará mais próxima daquilo que Manuel Faria preconizava para a NRMS (*cf.* Faria 1971a, 1-2). Além da participação de compositores externos ao círculo de Braga (*v.g.* Frederico de Freitas) – o que revela o intuito por parte da NRMS em prestar um serviço a nível nacional²⁸

²⁷ Como é, entre outros, o caso do meu catálogo (Bernardino 2018).

²⁸ *Cf.* NRMS 1.ª série, n.º 11, p. 19, pergunta 4.

– encontramos também peças isoladas para órgão (introduções, interlúdio e outros), bem como uma presença significativa de diversas obras do património renascentista português com particular destaque para o compositor conimbricense D. Pedro de Cristo.

- A segunda série contempla a participação de bastantes mais compositores, sobretudo mais jovens e descendentes da “Escola de Braga”, acentuando, nem que seja involuntariamente, o fenómeno da regionalização.

- A partir da revista n.º 15 da 2.ª série da NRMS assistimos, paulatinamente, a uma mudança de paradigma, sobretudo do próprio Manuel Faria. A partir desse número é cada vez mais frequente a publicação de um cântico a uma voz acompanhado de um conjunto de alternativas para coros a várias vozes²⁹ pela pena do próprio compositor.

Com base nas informações apresentadas, e quando confrontadas com outros dados coligidos a partir do catálogo por mim elaborado (*cf.* Bernardino 2018), penso ser possível tirar algumas conclusões:

- Apesar do menor “investimento” nas suas composições publicadas na NRMS, é notório, a partir da tabela “Espólio de Manuel Faria à guarda da BGUC – Ordem cronológica” (*ibid.*, 121-128), que a revista passou a ser o projeto fundamental de Manuel Faria. De 230 obras à guarda da BGUC, só 23³⁰, ou seja, exatamente 10%, foram compostas desde a criação da NRMS ao ano da sua morte (1971-1983). Acrescente-se que mais de metade dessas 23 composições são obras de média ou pequena dimensão.

- A percentagem dos cânticos em latim publicados na NRMS é um valor exíguo (2,1%), o que revela a preocupação e o esforço de Manuel Faria em aderir às novas orientações conciliares também no que ao vernáculo diz respeito.

- Embora ainda se regresse ao tema (*vide* p. 125), faço notar que é bastante usual ouvirmos afirmar que a grande maioria da obra de Manuel Faria foi escrita para a liturgia. Sem entrar, por agora, em grandes considerações, registo que só a partitura geral³¹ da sua ópera *Auto de Coimbra* (1963) tem um total de 238 páginas, quase igualando as 259,5 páginas do total das suas publicações na NRMS. Isto não significa que a produção secular de Manuel Faria seja superior à da música litúrgica/sacra, mas tão somente revela que a sua alma de compositor – o seu espírito inventivo e criador – se encontra com mais facilidade noutras obras que não as da NRMS embora, e repito, não esteja em causa a sua competência enquanto compositor.

As afirmações acima vêm ao encontro de alguns testemunhos:

[...] ousou afirmar que a prática musical patente nos cânticos não está num mesmo patamar de qualidade das obras em estilo mais “antigo”, onde encontro obras sublimes. Tal não significa, contudo, que possa afirmar que os cânticos sejam maus (*cf.* an. A5, R4).

²⁹ Sendo o mais habitual a tipologia SATB mas havendo também casos a 3 vozes ou então versões para coro masculino e/ou feminino.

³⁰ À luz de recentes desenvolvimentos é seguro dizer que algumas das obras identificadas “s.d.” (sem data) (Bernardino 2018, 127-128) podem ser incluídas nesta janela temporal, subindo o n.º de 23 para cerca de 30, mas o que não altera de forma significativa a percentagem (13%) nem a dimensão das obras compostas naquele período.

³¹ Sem considerar os vários vols. (mais de 80) das partes cavas para instrumentos, coro e solistas.

O que se passa é precisamente o contrário; as primeiras obras de MF são tecnicamente muito mais conseguidas do que as últimas, onde a procura de uma linguagem porventura nova e diferente redundava, muitas vezes, numa incoerência estilística e de linguagem [...] que uma leitura mais atenta logo advirte (*cf.* an. A6, R5).

Ao menos o compositor Manuel Faria escrevia música com qualidade, mesmo a dos últimos anos, menos requintada do que a dos seus primeiros anos, com a preocupação de ser mais acessível às massas populares e aos coros populares (*cf.* an. A3, R4).

Acrescente-se, a título de curiosidade, que, segundo Isaías Hipólito (IH)³², todas as melodias do Pe. Manuel Luís que se encontram publicadas na NRMS foram harmonizadas³³ para órgão pelo Pe. Manuel Faria, “como é do conhecimento de todos” (IH)... Ainda segundo a mesma fonte, Manuel Faria, apesar de aderir às novas orientações do II Concílio, procurou sempre, mas de um modo subtil, demonstrar o seu desagrado perante as mesmas orientações incluindo nos seus cânticos influências, motivos e temas do repertório gregoriano antigo, referindo como exemplo o *Aleluia* (1978)³⁴.

Em suma, por mais antagónico que possa parecer, todos os testemunhos revelam-se, de algum modo, verdadeiros. Depois da recolha e análise de diversos materiais de naturezas distintas, sou da opinião que Manuel Faria não tem, nem nunca teve, problema algum com o uso do vernáculo, inclusive, nos cânticos a serem empregues em contexto litúrgico. Contudo, o abandono no período pós-conciliar do riquíssimo património musical da igreja, associado a outros fatores, tais como a fraca qualidade da tradução dos textos latinos e a banalização e mediocridade da nova música daí resultante, fizeram emergir Manuel Faria como defensor da Liturgia Romana e do *Motu Proprio* de Pio X, interpretado erroneamente por muitos como sendo contra as novas orientações conciliares, em sentido genérico, e/ou contra o uso do vernáculo, em sentido estrito. Paralelamente, fiel à sua vocação, regressa de Roma, em 1945, com um profundo sentir apostólico, mas não encontra na hierarquia eclesiástica portuguesa o eco e o apoio necessários ao sucesso da sua missão. Paulatinamente a desilusão e o desencanto apoderam-se da alma do nosso sacerdote-compositor. Essa desmotivação e desalento são bem visíveis – pelo menos da minha ótica – na sua produção musical. IH referiu, aquando do seu testemunho, que, por vezes, Manuel Faria teve que compor alguns cânticos “à pressão” para cumprir o calendário e os compromissos assumidos pela NRMS. Pessoalmente tive o privilégio de passar meses, distribuídos ao longo de anos, entre os muitos manuscritos de Manuel Faria pertencentes ao acervo da BGUC. Perante este espólio, enquanto músico e compositor, é impossível ficar indiferente à qualidade e, sobretudo, à quantidade de trabalho que Manuel Faria produziu ao longo da sua vida. Ao observar posteriormente as suas pequenas composições dedicadas à NRMS, não é difícil adivinhar a frustração e o desgosto que o compositor terá sentido ao ver a sua vocação musical diminuída face à sua vocação sacerdotal. AV-D, citando Cristina Faria (*cf.* Faria 1998, 34), recorda o vaticínio de Frederico de Freitas: “[...] Para alguns críticos você terá sempre que pagar alguma coisa por [ser] sacerdote. Tenha isso em conta” (*cf.* an. A2, R1). Esta observação enquadra-se na dificuldade sentida por Manuel Faria em aceder ao mundo da música erudita portuguesa. Mas, como infelizmente se constata, o próprio ato de compor acabou por pagar um preço, na minha opinião, mais elevado pelo facto de ser sacerdote. Será, todavia, um pouco redutor limitar-me a esta conclusão. Mais correto será afirmar que

³² Informações obtidas em conversa particular a 30 de julho de 2020.

³³ Sem a indicação dessa informação nas respetivas partituras.

³⁴ *Cf.* NRMS 2.^a série, n.º 6, p. 5.

a sua produção musical acabou por pagar um preço elevado por ser músico e sacerdote em Portugal. Não consigo deixar de traçar aqui um paralelo com o Pe. Maurice Pirenne³⁵ que, com um percurso similar ao de Manuel Faria, conseguiu no meio musical holandês ser reconhecido como um dos maiores compositores dos Países Baixos do séc. XX, desenvolvendo o seu trabalho naturalmente, sempre à luz das orientações conciliares, sem comprometer a sua obra nem a sua formação superior em canto gregoriano, órgão e composição³⁶. Como diria Manuel Faria: “Enfim: gente livre de abstractos preconceitos, em terras civilizadas...” (Faria 1977d, 20).

3.3.4 Manuel Faria e a qualidade dos textos da música litúrgica.

É um exercício praticamente impossível dissociar este ponto do anterior, pois os temas estão intrinsecamente relacionados e é por isso natural que reencontremos respostas idênticas ou na continuação do tema acima analisado, como é o caso de JCM. Todavia, apesar do teor da questão colocada, as respostas não deixam de surpreender pela sua diversidade e riqueza. Nesta questão específica é abordada a “acusação” de que Manuel Faria não terá usado os textos mais adequados nas suas composições litúrgicas e, em segundo plano, como os entrevistados qualificam a sua obra litúrgica à luz da *praxis* atual.

DP, além de revelar que Manuel Faria rebatia com ironia as acusações que lhe faziam, não tem dúvidas que, apesar do gosto pelo ritmo e verso rimado, “o Homem de igreja rejeitasse os actuais textos oficialmente propostos para a liturgia”. AMS, assim como JAB, atesta que existe de facto a ideia que a obra de Manuel Faria “para vernáculo perde pela pobreza dos textos”, mas que não existe nenhuma fundamentação que a sustente. Na verdade, na opinião de ambos, o tema devidamente tratado exige, por si só, uma tese, pois será necessário analisar detalhadamente “toda a obra, estudar os textos, os poemas, ver a sua articulação com a música, etc., etc.” (AMS). Ainda na opinião do mesmo:

O tópico citado [...] exprime “controvérsias de um tempo que chega até aos nossos dias, designadamente a “oposição” entre o modelo do recitativo e o modelo estrófico. Mas entre formas e conteúdo há uma diferença (cf. an. A1, R4).

Quanto à forma, há uma que se destaca na resposta de quase todos os entrevistados e que diz respeito a fórmula salmódica³⁷. Transcrevo abaixo, quase na íntegra, a observação de MPF:

[...] só posso registar a minha impressão de que a adaptação literária da salmodia, salvo exceções, nunca foi feita, até hoje, de modo convincente. Não há uma tradução poética dos Salmos, tendo em vista o canto, que faça jus ao seu potencial; a Igreja, com o atraso de quatro séculos, deveria ter enfrentado o problema e mobilizado poetas reconhecidos, em diálogo com os músicos profissionais; o «salmo responsorial» contemporâneo ressent-se da falta deste passo; normalmente o que se ouve é atroz (cf. an. A8, R5).

³⁵ cf. nota de rodapé n.º 33, cap. 2.

³⁶ A obra de Maurice Pirenne está disponível e publicada em <https://www.stichtingmauricepirenne.nl/composities-maurice-pirenne>, sendo possível obter mais informações relativas à sua vida e obra em <https://www.stichtingmauricepirenne.nl/> (sites consultados a 18/08/2020 pelas 17:20).

³⁷ Conscientemente não utilizo o nome «salmo responsorial» pois o termo «responso/responsorial» é, por si só, indicador de apenas uma das várias formas possíveis.

JAB, como se tivesse ouvido o lamento de MPF, expõe de uma forma muito incisiva o modo como a salmodia – e consequentemente o salmo responsorial – tem vindo a ser tratada nos meios litúrgicos ao longo deste já extenso período pós-conciliar. Quanto à forma, constata que a própria NRMS teve nos seus inícios dificuldades em “compreender a especificidade do *Salmo Responsorial* enquanto cântico de Solista (Salmista) e Assembleia”³⁸, sendo o defeito indicado corrigido na 2.^a série da revista, não deixando de observar que a quantidade de salmos publicados na NRMS não ascende acima das “quatro dezenas”³⁹. Mais pertinente, porém, é o comentário seguinte:

Notaria, a propósito, que a forma como foi e vem sendo entendido o próprio *Salmo Responsorial* também não respeita o espírito da reforma conciliar já que esta preconiza não um esquema único para as estrofes mas uma estrutura sobre a qual se possa cantar, mesmo improvisando, os diferentes versículos com música adequada a cada um (*cf. an. A6, R4*)⁴⁰.

Esta análise de JAB, relativamente à forma responsorial, surge integrada numa problemática mais vasta que se pode designar como uma ausência, ou não existência, na música litúrgica em geral, de “*formas de música sacra*”⁴¹. Um estudo – mesmo que superficial – a todos os cânticos publicados e interpretados neste período pós-conciliar, revelará que a esmagadora maioria se subordina à forma do «salmo responsorial», independentemente da sua natureza e/ou função litúrgica⁴². Ainda segundo JAB, este monopólio da forma responsorial é um dos maiores erros que delimitam ainda muito a música sacra portuguesa pós-conciliar – “contra o qual sempre lutei, tal como Manuel Faria” (JAB) – e que resulta de uma visão redutora, “para não dizermos raquítica”, da doutrina conciliar “que fala de «inspiração bíblica dos textos» e não de «utilização exclusiva dos textos bíblicos»”, corrente representada em Portugal pelo Pe. Manuel Luís e os seus acólitos de Lisboa (*cf. an. A6, R4*).

Relativamente à questão da “pobreza dos textos”, JAB, à semelhança de CL, interroga onde há textos litúrgicos diferentes daqueles que usados pelo compositor e recorda que Manuel Faria foi um aguerrido defensor, desde a primeira hora, da necessidade de novos poetas e textos de qualidade. Quanto à suposta “ingenuidade” dos textos populares, JAB não tem pudor em afirmar que quem faz esse tipo de comentários, só poderá estar a agir com “ignorância e má fé”.

Numa perspetiva que evidencia o seu espírito de compositor, CL destaca a qualidade da música de Manuel Faria não deixando de questionar ao que “os homens [...] chamam [de] textos de qualidade?” Procedendo a uma breve análise da música tradicional portuguesa, mas não só, desenvolve a discussão da forma para além da dicotomia estrófico *vs.* recitativo e, quanto à música litúrgica atual, lamenta a mediocridade e a pobreza franciscana da mesma sob o “pretexto ínvio e demagógico de que o povo quer coisas simples”. Lamenta o egocentrismo que se vive nos repertórios litúrgicos⁴³ – do qual também não isenta o próprio

³⁸ O itálico é do autor.

³⁹ Num total de 168 revistas (12 da 1.^a série e 156 da 2.^a série).

⁴⁰ O itálico é do autor.

⁴¹ O itálico é do autor.

⁴² Por outras palavras, quer se trate de cânticos de entrada, de comunhão, ofertório ou ainda outros.

⁴³ “Cada maestro de grupo é compositor” (*cf. an. A3, R4*). Encontramos ideia semelhante também em JAB: “[...] qualquer amador com um primeiro ano de Harmonia ou até sem saber nada disso pode aparecer em tais edições como «compositor»...” (*cf. an. A6, R4*).

Manuel Faria⁴⁴ – e reclama com veemência a necessidade de talento também para a criação de “música de acesso simples ao povo”. De modo idêntico AV-D, igualmente compositor, considera a música litúrgica produzida hoje “- salvo muito raras exceções – desgraçadamente pobre! Sem originalidade. Sem *imaginação musical*.”⁴⁵ Quanto a Manuel Faria destaca a “sua constante procura de beleza estética [...], *devoção musical*, equilíbrio entre sílaba e som, expressividade da palavra através do(s) intervalo(s)” realçando, através de um belíssimo exemplo, o “*carinho* técnico-musical no tratamento expressivo da palavra!”⁴⁶ (cf. an. A2, R4).

Relativamente aos cânticos que conhecem, PA e EA realçam a qualidade (também) dos textos utilizados por Manuel Faria, sendo unânimes em asseverar que “o espectro da música litúrgica produzida, composta e interpretada nos nossos dias é vastíssimo, muito eclético e muito assimétrico, quer quanto à sua qualidade musico-textual, quer quanto à consequente adequação litúrgica” (cf. an. A9, R4). Porém, para EA, comparar a produção musical litúrgica de Manuel Faria à produzida nos dias de hoje é uma questão substancialmente complexa devido, sobretudo, a três questões: pela própria definição do que é a “música litúrgica”, pelas afirmações de gosto e, por fim, pela diacronia existente entre os diferentes repertórios. O desenvolvimento do tema – no qual EA enumera três níveis de ação para a música de Manuel Faria na liturgia – é deveras interessante e não será aqui analisado pois poderá ser lido na respetiva entrevista (cf. an. A5, R4). Transcrevo, porém, o seguinte excerto:

É verdade que Manuel Faria desempenhou um papel decisivo no afirmar de uma música para a liturgia na era pós-conciliar; por isso merece os maiores louvores, nomeadamente pela promoção da sua obra. [...] Deveremos avaliar o estado da arte em função das expectativas e objetivos que temos, inserindo aí o conhecimento profundo de Manuel Faria e a sua obra, e, posteriormente desenvolver novas ideias, novos caminhos e estabelecer novas metas (*ibidem*).

PM, em vez de abordar a questão dos textos, prefere realçar a qualidade da escrita polifónica e harmónica dos acompanhamentos organísticos dos cânticos de Manuel Faria, chegando-os a considerar uma espécie de “*lied sacro*”⁴⁷ (cf. an. A10, R4) e, contrariamente ao 3.º ponto enumerado por EA:

A sua música pode agora, em relação à década de 90 do século passado, ser mais bem avaliada no contexto nacional, depois que um apreciável número de compositores leigos, ao longo destas duas décadas do séc. XXI, começou a restituir ao ambiente da produção litúrgica o conceito de obra musical naquele sentido, em vez de o sentido de pura melodia litúrgica. O sucesso funcional/litúrgico daqueles cânticos em que ele se limitou a usar os textos do missal e do Ofício das Horas deve ser o próprio uso a esclarecê-lo, enquanto outros menos determinados por funcionalidade específica na missa ao longo do ano litúrgico, podem facilmente ser usados em devoções (cf. an. A10, R4).

⁴⁴ “Manuel Faria caiu também nesse vício de privilegiar a sua música, e não consta que na sua actividade tivesse estimulado compositores a escreverem para os seus coros e a diversificarem perspectivas” (cf. an. A3, R4).

⁴⁵ O itálico é do autor.

⁴⁶ O itálico é do autor.

⁴⁷ Quase que como uma paráfrase de Schubert no campo da música sacra.

Neste contexto refere que também existem na obra litúrgica de Manuel Faria verdadeiras “pérolas musicais”, atribuindo à mesma uma “forte identidade” regional, mas simultaneamente “universal” pela facilidade de assimilação pelo povo. Realça também o espírito experimental de Manuel Faria e conclui:

Mas não faltam entre a sua produção muitas e verdadeiras pérolas de canto verdadeiramente litúrgico, verdadeiramente do séc. XX, e verdadeiramente intemporal pela elevadíssima qualidade técnica e estética. Porque Manuel Faria é, de facto, um génio (*ibidem*).

3.3.5 A linguagem estética de Manuel Faria e a Escola Bracarense de Música Sacra.

Como assinalado no subtítulo, a quinta questão da entrevista procura intuir se existem traços definidores e/ou elementos caracterizantes da linguagem composicional de Manuel Faria. Paralelamente, considerando a riquíssima tradição cultural e musical bracarense na qual Manuel Faria se insere, a questão procura também descortinar em que medida o mesmo possa ser simultaneamente herdeiro e precursor de uma linguagem e/ou filosofia estética que se possa designar por “Escola Bracarense de Música Sacra” (EBMS). Por fim, a ser possível tal designação, inferir quais são os elementos caracterizadores dessa mesma escola.

Quanto à linguagem estética de Manuel Faria, PM identifica, além das características referidas acima, mais duas particularidades: a primeira, semelhante às anteriores, é de índole melódica e revela, segundo PM, a procura consciente por parte de Manuel Faria em elaborar melodias para além do confortável e do “meramente previsível” destacando, como segundo ponto, a personalidade essencialmente lírica do compositor que o levava muitas vezes a usar recursos técnicos da linguagem “programática”⁴⁸. JCM, irmão de PM, refere as mesmas características de um modo mais divertido ao constatar, com base na sua experiência pessoal, “a tessitura persistentemente alta do tenor”⁴⁹ – no que ao canto coral diz respeito – e “a impressão insistente de que ele [Manuel Faria] teria achado um estilo muito próprio como compositor de música para filmes” (*cf.* an. A7, R5). Além disso, reconhecendo as suas próprias limitações analítico-musicais, JCM, particularmente enquanto cantor, não deixa de “adivinhar” o Faria, sobretudo nos acompanhamentos cromáticos que se contrapõem a uma melodia linear. Este “adivinhar” é igualmente assumido por AV-D:

Concordo que um estilo *Manuel Faria* se reconhece sobretudo na sua música religiosa e litúrgica. A construção da melodia-frase; relação intervalar salto-grau conjunto; o movimento em *arco*; tensão-distensão (relação arsis-thesis do canto gregoriano?); modalismo e harmonia “não consonante” (anos ‘40-‘50?); harmonias de quartas e trítono (*Te Deum*, 1965-’66)..., que sei mais!? Soava (e soa!) Manuel Faria (*cf.* an. A2, R5).

Também DP assinala que os acompanhamentos organísticos farianos possuem uma identidade única e, quanto ao compositor, sublinha que Manuel Faria sempre procurou acompanhar as novas correntes musicais⁵⁰, facto também corroborado por JAB que, por seu

⁴⁸ Esta característica da linguagem de Manuel Faria é também referida por Cristina Faria (*vide* Faria 1998, 192-193).

⁴⁹ Facto também testemunhado por Cristina Faria (*vide* Melo 2015, 17).

⁵⁰ “M. Faria procurava acompanhar as diferentes correntes musicais. Numa conversa com o Pe. Joaquim dos Santos, este contava que, ao tempo que estava a estudar em Roma, quando vinha a Portugal de férias, Manuel

turno, realça o espírito “intuitivo” de Manuel Faria – ao qual CL se refere como “empírico” – dentro do qual nem sempre utilizou as novas linguagens correta e coerentemente: “Experimentava, mas não trabalhava as coisas; por isso esperava poder rever o que tinha escrito” (cf. an. A6, R5). Dentro desta linha, discorda com a formulação da minha pergunta acrescentando, como já referido, que as primeiras obras de Manuel Faria são “tecnicamente mais conseguidas do que as últimas” não se revelando propriamente um admirador das obras orquestrais de Manuel Faria e recorda que este, já na fase final da sua vida, teria encontrado a “sua voz” dentro da modalidade da *Missa em Honra de São Jorge* (1978)⁵¹ sentindo-se muito identificado com a linguagem de Hermann Schroeder (1904-1984)⁵² que conheceu em 1980. Ainda quanto à linguagem estética de Manuel Faria, CL assinala que as suas obras orquestrais se fundem “num empirismo de linguagens híbridas de tipo pós-tonal, sem nunca sair do diatonismo e de um sentido de tonalidade” (cf. an. A3, R5), aventurando-se por vezes num politonalismo que não vai além de Darius Milhaud, identificando Mozart e os polifonistas renascentistas como o seu paradigma e credo estético. O testemunho de CL é particularmente precioso na partilha de um conjunto de episódios vividos entre este e Manuel Faria dentro dos quais se destaca a viagem de ambos a Lisboa onde o Dr. Faria se ia aconselhar com Frederico de Freitas. Outro episódio relata a clara oposição entre Manuel Faria e o compositor Jorge Peixinho (1940-1995):

Estavam radicalmente nos antípodas um do outro, e os impropérios cruzaram-se nos meus contactos de ambos. Marxismo e vanguardismo, por um lado, catolicismo e conservadorismo, por outro, Escola de Viena oriunda do expressionismo e Escola de Roma oriunda do cristianismo, revolução musical, por um lado, tradição musical, por outro, estes dois ilustríssimos personagens tinham que chocar profundamente (cf. an. A3, R5).

Ainda antes de analisar a questão existencial e estética da Escola Bracarense de Música Sacra⁵³, é de suma importância referir que os testemunhos anteriores referiram – além do volumoso espólio litúrgico – algumas obras de Manuel Faria nas quais procuraram fundamentar as suas respostas: *Tríptico para órgão* (1963), *Auto de Coimbra* (1963), *27 Responsórios da Semana Santa* (1965), *Te Deum* (1966), *Tríptico Litúrgico* (1968)⁵⁴ e a *Missa em Honra de São Jorge* (1978). É de notar que se trata de obras, na sua grande maioria, já publicadas (sobretudo em CD) e/ou interpretadas ao vivo.

Quanto à EBMS registre-se o artigo redigido pelo Pe. Manuel Simões para o n.º 48 da 2.ª série da NRMS (1988): *O Padre Alaio e a Escola de Braga*. Este texto surge no contexto da celebração do centenário do nascimento do Pe. Manuel de Carvalho Alaio (1888-1973) e pretende refletir sobre os músicos da Escola de Braga que se seguiram ao sacerdote músico e professor. Após uma pequena introdução histórica, muito focada no período renascentista, o texto não é mais do que um elencar de nomes, com particular destaque e admiração para o fundador da NRMS, o Pe. Manuel Faria, terminando com uma brevíssima nota sobre os movimentos de coros paroquiais.

de Faria pedia-lhe que o mantivesse sempre ao corrente das novidades musicais em termos de composição” (cf. an. A4, R5).

⁵¹ Ao qual pessoalmente acrescento o *Stabat Mater* (1970).

⁵² Maestro, compositor e organista alemão relevante no panorama da música sacra alemã.

⁵³ Doravante EBMS.

⁵⁴ Orquestração pelo próprio Faria do seu *Tríptico para órgão*.

Relativamente aos entrevistados parece haver consenso quanto à impossibilidade de definição de uma “Escola Bracarense de Música Sacra” além de uma mera listagem de nomes circunscritos a uma determinada região geográfica. Enquanto para alguns a definição estética de uma “escola” é sempre uma matéria controversa e complexa (AMS e EA), é também invocada a insuficiência de meios e músicos que possam levar a termo tal tarefa (AMS e MPF). Assim, entre todos, não há ninguém que detete uma linhagem estética que possa definir uma hipotética EBMS. Assim, JAB acaba por apresentar a resposta mais cabal, embora o mesmo seja dito, por outras palavras, também por JCM:

A “Escola Bracarense de Música Sacra” não é mais que uma “linhagem” genealógica [...] que se caracteriza por uma relação de continuidade de trabalho e de acção no campo da música sacra em Braga (centrada na Sé e Seminário), uma filosofia, talvez, sim, que varia conforme os tempos e não por qualquer relação estilística que possa unir os diferentes elementos constitutivos (*cf.* an. A6, R5).

Além da definição, JAB alerta ainda para três condicionantes importantes: a primeira é que Manuel Faria, enquanto professor de Harmonia, nunca foi professor de composição de ninguém de modo a poder afirmar-se que a sua linguagem tenha influenciado alguém. O que sucedia era que, por vezes, alunos mais expeditos e/ou interessados procuravam alguma orientação extra além das meras aulas de harmonia e, então esses, eram acompanhados com métodos claramente mais tradicionais. O segundo ponto, segundo JAB, é que a forma intuitiva como Manuel Faria trabalhava as suas próprias composições não lhe garantia o domínio necessário a uma transmissão segura de algumas técnicas e conceitos. Por fim, e quiçá a mais relevante, tratava-se de aulas integradas num curso de Teologia onde, naturalmente, as expectativas principais recaíam sobre outras competências que não as musicais. Para concluir este assunto, não posso deixar de partilhar a perspetiva pertinente de CL e que se enquadra perfeitamente no espírito da sua entrevista:

A designação de “escola bracarense de música sacra” cria um fosso entre outras escolas de música sacra, e o que devia suscitar um diálogo construtivo entre visões diferentes e autónomas, conduziu a uma competição e a uma separação musical, religiosa, ideológica, filosófica, teológica. Desunião onde devia haver união entre perspectivas e personalidades individuais, mas em diálogo (*cf.* an. A3, R5).

3.4 Algumas notas conclusivas.

Como referido, a entrevista divide-se basicamente em duas partes: uma primeira que aborda questões diretamente decorrentes da historiografia de Manuel Faria – e que se fazem sentir na sua revisão biográfica – e uma segunda que se detém mais especificamente sobre o foco principal do meu trabalho. Na primeira parte, analisada acima, constata-se, de um modo genérico, que todos os entrevistados partilharam o seu saber relativamente aos temas propostos. Contudo, o mesmo não se verifica a respeito da segunda parte, onde é notória a ausência de argumentos, e quem responde fá-lo de um modo bastante mais vago que anteriormente. Este facto ilustra bem o desconhecimento que existe relativamente à obra fariana não litúrgica e também à vertente mais “profissional” do maestro-compositor. Esta

lacuna, aqui evidenciada, vem reforçar a importância do trabalho que procuro desenvolver⁵⁵, empresa enaltecida e encorajada por muitos dos entrevistados no final das suas entrevistas.

A segunda parte da entrevista será analisada e discutida no seu espaço próprio. Contudo, antes do término deste capítulo, destaco ainda as últimas duas perguntas da mesma. A penúltima pergunta procura situar o Manuel Faria político e/ou social. Todavia, como refere JAB, “a sua pergunta já quase apresenta a resposta”. Embora CL, e de um modo mais subtil JCM, associe Manuel Faria ao antigo regime – “por razões óbvias da sua geração e do sistema religioso em conluio com o Estado Novo” – todos os que responderam são unânimes em afirmar que “a sua causa era a da elevação cultural do povo (e para isso era mais tempo pedagogo do que músico!) até ao horizonte da vida eterna (e, para isso, era padre) (cf. an. A7, R9). Pela riqueza dos testemunhos, vale a pena a leitura das respostas às últimas duas perguntas, em que a última é uma questão aberta. Para terminar ficam as palavras conclusivas de MPF: “[Manuel Faria] é um autor certamente merecedor de estudo aprofundado e maior divulgação” (cf. an. A8, R10).

⁵⁵ Também no cap. 4 ficará mais claro o valor e a importância do acervo de Manuel Faria que se encontra na BGUC para o conhecimento do Manuel Faria compositor para além da sua atividade litúrgica.

CAPÍTULO 4

O Catálogo e o Espólio de Manuel Faria na BGUC

“*ele mesmo nos vai falar através da sua música*”

Preâmbulo

É um lugar-comum afirmar-se que a obra de Manuel Faria transcende as cinco centenas de composições ou então, para os mais perfeccionistas, que a mesma ultrapassa as 550 obras (cf. Ferreira e Faria 2010, 460; Oliveira 2016, 29; Pereira 2017, 11). A falta de rigor, quanto à dimensão da obra de Manuel Faria, foi já abordada na “problemática” (vide p.28), todavia restringida unicamente à sua obra instrumental. Contudo, agora, nas constatações acima, essa ausência de rigor alastra-se também ao conjunto total da sua obra. Basta confrontar, v.g., as informações contidas no vol. C-L da *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (vide abaixo) com as tabelas referidas no cap. 3 – que identificam um número total de 191 cânticos (vide an. C) – e o catálogo publicado (Bernardino 2018) – que contém um registo de 230 obras – para se compreender a falta de exatidão de algumas afirmações:

O vasto catálogo das suas [Manuel Faria] composições, que ascendem a mais de cinco centenas, inclui c. 200 obras para coro *a capella*, mais de 350 para coro e instrumento(s) e 30 para voz e instrumento(s). Dentro de um estilo que reflecte a influência da música tradicional minhota, compôs centenas de cânticos, a uma ou duas vozes, com melodias simples e bem delineadas (Ferreira e Faria 2010, 460).

Outro lugar-comum, abaixo personificado por António Azevedo de Oliveira, diz respeito a uma suposta supremacia da produção musical litúrgica de Manuel Faria relativamente à sua restante obra:

Mas a grande maioria da sua música foi escrita para a Liturgia, quer para a assembleia quer para o coro de vozes iguais ou mistas, grande parte das vezes com sabor popular minhoto, que lhe era muito querido e lhe corria nas veias. (in Oliveira 2016, 56).

Esta última declaração é mais difícil de contestar pois a sua veracidade depende, em larga medida, daquilo que possamos considerar, ou não, “música para a liturgia” e também do que o próprio Faria considerava ser música litúrgica no seu tempo. Quanto à primeira condicionante, e à luz das novas orientações conciliares, é com bastante segurança que se pode afirmar que a esmagadora maioria das obras que constituem o acervo de Manuel Faria na BGUC não se destina à prática litúrgica¹. Assumindo esta asserção como verdadeira, será suficiente o confronto direto entre as tabelas e o catálogo acima referidos para se atestar a incorreção da afirmação de António Azevedo de Oliveira. Relativamente ao segundo ponto, apesar da época conturbada e do desfasamento das suas convicções pessoais relativamente às novas orientações conciliares, Manuel Faria sempre teve uma ideia muito clara de qual era a música mais adequada ao serviço litúrgico, opinião que deixou abundantemente testemunhada em vários escritos (vide Faria 1971b, 1; 1972a, 2; 1977b, 1; 1977e, 19; 1980a, 3-4; 1980b, 1; 1982a, 2; 1982b, 2). A título ilustrativo, veja-se o testemunho seguinte a

¹ Mesmo esta afirmação deverá ser acautelada e/ou avaliada à luz das afirmações proferidas por Pedro Miranda (cf. an. A10, R4) e transcritas no cap. 3 (vide p.118).

propósito do “autêntico carácter do canto popular religioso” definido por S.S. Pio XII na sua encíclica *Musicae Sacrae Disciplina* (cap. III):

Prouvera a Deus, pudéssemos nós calcurriar [sic] montes e vales de todo o nosso Portugal a recolher e revitalizar essas preciosas relíquias da alma do nosso povo. E então, vamos, ao menos, publicando [na NRMS] as que ainda encontramos, como, aliás, já episòdicamente [sic] temos feito.

Aqui vão umas três a Nossa Senhora, admiravelmente [sic] tratadas pelo Maestro Frederico de Freitas. **Duas prevenções**, no entanto, lhes temos de apor: 1.º - São canções religiosas, **mas não** pròpriamente [sic] **litúrgicas**, pois se trata mais de cânticos de romaria, pelo que se devem usar de preferência naqueles momentos de transição do Templo para o ar livre; 2.º - Foram transcritas pelo autor para canto e piano, e depois, levemente remanejadas para órgão ou harmonium [sic], o que é preciso ter em conta para uma correcta execução.

Nelas temos, no entanto, modelos paradigmáticos daquilo que os Compositores devem procurar ao reinventar o cântico popular para o nosso tempo (Faria 1972a, 2)².

Ou então a respeito da música sacra do Pe. Tomás Borba:

É certo que escrevera ainda música religiosa em estilo antigo, **mais concertístico do que litúrgico** pròpriamente [sic], [...] mas, por um lado, todas essas obras são anteriores à reforma de S. Pio X e por outro não podemos rejeitá-las *a priori* como anti-litúrgicas, pois correspondiam ao uso litúrgico da época, mais inclinado a homenagear a Divina Majestade do que ao recolhimento da oração (Faria 1969, 49-50).³

Mutatis mutandi, poder-se-á dizer o mesmo da obra de Manuel Faria que foi composta anteriormente à reforma conciliar e, dessa perspetiva, certamente haverá um maior equilíbrio entre a sua música para a liturgia e a sua restante produção. Será que é assim que devemos ler a afirmação de Azevedo de Oliveira? A verdade é que Manuel Faria nos deixa uma obra que espelha bem a sua conduta e experiência de vida, tanto na vertente da música sacra, como no âmbito da música tradicional. Como se verá abaixo, só na BGUC encontramos duzentas e trinta obras, sendo a grande maioria de cariz religioso. A música secular marca também uma fortíssima presença como consequência direta da sua enorme produtividade. É de maior relevância mencionar que o instrumento de eleição de Manuel Faria foi, sem dúvida alguma, a voz humana. Cinquenta e quatro obras para coro *a capella*, sessenta e cinco para coro e instrumento(s), dezanove para voz e instrumento(s) e quarenta arranjos e harmonizações para coro atestam essa realidade⁴.

4. O Catálogo e o Espólio de Manuel Faria na BGUC.

Um dos principais propósitos desta tese consistia na realização e publicação de um catálogo específico e integral do espólio de Manuel Faria na BGUC, objetivo precedido de um pequeno conjunto de outros intentos e que se encontram discriminados nas pp. 20-21. A concretização destes intuitos conheceu o seu apogeu no dia 14 de abril de 2018 aquando do lançamento do *Catálogo e Estudo Crítico da Obra de Manuel Faria à guarda da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra* (Bernardino 2018) na Biblioteca Joanina

² O negrito é meu.

³ O negrito é meu.

⁴ Estes últimos dados dizem respeito somente ao acervo que se encontra à guarda da BGUC.

dessa mesma instituição. Esse evento, com “casa cheia”, foi marcado pela presença de algumas personalidades relevantes do panorama bibliográfico, científico e político⁵ e contou também, entre outras, com a estreia absoluta de duas obras de Manuel Faria: um *Ave Maria* (1961) para duas vozes iguais⁶ (SA) – caracterizadamente atonal – e a *Sonata para violino e piano*⁷ (1945) – obra politonal.

4.1 O Catálogo e a restante obra de Manuel Faria.

Muitas das matérias passíveis de tratar neste espaço foram já explanadas na publicação referida. Assim, os tópicos relacionados com a elaboração desta tese e que se prendem com: o estado da arte, a organização atual do espólio, o modelo de catalogação, o processo de catalogação e as suas dificuldades, a abordagem musical desse mesmo processo, os critérios e os cuidados editoriais, algumas curiosidades e considerações finais e o próprio catálogo, devem ser consultados na respetiva publicação⁸. Contudo, passados dois anos, faz-se sentir a necessidade de atualização desse trabalho, sobretudo devido a conhecimentos novos resultantes de posterior investigação.

4.1.1 – Atualização do Catálogo.

O catálogo, organizado em onze partes⁹, apresenta o acervo composto por 286 manuscritos num conjunto total de 230 entradas. Para uma maior clareza dos dados a acrescentar e/ou atualizar, segue abaixo uma tabela na qual se identifica primeiramente o número da entrada da obra no catálogo, seguido pelo respetivo nome e, por fim, a atualização pretendida:

Tabela 1 - Atualização do Catálogo.

n.º	Obra	Informação a atualizar/acrescentar
2	O adeus dos camponeses	Ref. Bibliográfica: NRMS 2.ª série, n.º 5, p. 1.
8	<i>Missa cum Jubilo</i>	Ref. Bibliográfica: NRMS 2.ª série, n.ºs 27-28, p. 5.
9	Missa em Honra de N.ª S.ª da Conceição	Referida como “Missa Fácil” em NRMS 2.ª série, n.ºs 27-28, p. 5.
10	Missa em Honra de Nossa Senhora do Sameiro	Ref. Bibliográfica (Faria 1951, 137) e NRMS 2.ª série, n.ºs 27-28, p. 4.
11	Missa em Honra de São Jorge	A versão para 4VVm e órgão encontra-se publicada na NRMS 2.ª série, n.ºs 27-28, pp. 13-31. Ref. Bibliográfica (Oliveira 2016, 57) e NRMS 2.ª série, n.ºs 27-28, p.6.

⁵ A apresentação da obra esteve a cargo da Doutora Maria do Rosário Pestana e do Doutor José Maria Pedrosa Cardoso (que escreveu igualmente o prefácio da obra) e estiveram presentes a Doutora Clara Almeida Santos (vice-reitora para a cultura da UC), o Doutor José Augusto Cardoso Bernardes (diretor da BGUC), o Doutor Delfim Leão (diretor da IUC) e o Dr. Leonel Rocha (vereador para a cultura do município de V.N. de Famalicão).

⁶ Interpretado pelo Manuel Faria Ensemble sob a direção de Isilda Margarida.

⁷ Interpretado pela violinista Carla Nunes e pelo pianista Paulo Bernardino.

⁸ Como referido anteriormente, encontra-se disponível em:

[https://digitalis.uc.pt/pt-pt-livro/cataloga%C3%A7%C3%A3o_e_estudo_cr%C3%ADtico_da_obra_de_manuel_faria_%C3%A0_guar_da_biblioteca_geral_da](https://digitalis.uc.pt/pt-pt/livro/cataloga%C3%A7%C3%A3o_e_estudo_cr%C3%ADtico_da_obra_de_manuel_faria_%C3%A0_guar_da_biblioteca_geral_da)

⁹ 1) Ópera, Música Dramática e Bailado; 2) Missas; 3) Coro à Capela; 4) Coro Acompanhado: Conjunto Instrumental; 5) Coro Acompanhado: Piano, Órgão ou Harmónio; 6) Canto; 7) Obras para Orquestra e Banda; 8) Obra Instrumental de Câmara; 9) Obra Instrumental: Instrumento Solo; 10) *Varia*; 11) Arranjos e Harmonizações.

n.º	Obra	Informação a atualizar/acrescentar
13	<i>Missa Paroquialis</i>	Aparece datada de 1970 em NRMS 2.ª série, n.ºs 27-28, p.5 assim como em (Barbosa 2005, 567).
14	Missa Pastoral	Ref. Bibliográfica: NRMS 2.ª série, n.ºs 27-28, pp.4-5.
15	Missa Popular de S. Francisco de Assis	Ref. Bibliográfica (Oliveira 2016, 57) e NRMS 2.ª série, n.ºs 27-28, pp. 5-6.
16	<i>Missa Pueri Cantores</i>	Ref. Bibliográfica: NRMS 2.ª série, n.ºs 27-28, p. 5.
17	Missa Solene em honra de N.ª S.ª de Fátima	Ref. Bibliográfica: NRMS 2.ª série, n.ºs 27-28, p. 4.
18	Missa Votiva	Ref. Bibliográfica: NRMS 2.ª série, n.ºs 27-28, p. 5.
25	<i>Ave Maria</i>	Apresentado em estreia absoluta a 14 de abril de 2018, na Biblioteca Joanina da Universidade de Coimbra, pelo Manuel Faria Ensemble sob a direção de Isilda Margarida por ocasião do lançamento deste presente catálogo.
33	Embaló	Ref. Bibliográfica: (Faria 1951, 137-138).
56	27 Responsórios da Semana Santa	Ref. Bibliográfica: NRMS 2.ª série, n.ºs 27-28, pp. 6-7.
66	<i>Tantum Ergo</i>	Ref. Bibliográfica: NRMS 2.ª série, n.ºs 27-28, p. 2.
75	<i>[Delicta Juventutis Meae]</i>	Onde está CF98 [...], 96-2, deverá constar CF98 [...], 96-3.
93	[Bem sabeis ó meu Deus como hei pecado]	Poderá existir nesta peça uma correlação direta com o texto <i>A música religiosa de Beethoven</i> de Manuel Faria publicado na NRMS 2.ª série, n.º 4, p.19.
94	Bendito	Ref. Bibliográfica: NRMS 2.ª série, n.ºs 27-28, p.2.
95	Bendito	Ref. Bibliográfica: NRMS 2.ª série, n.ºs 27-28, pp. 6-7.
120	Ó Maria tôda Pura	Ref. Bibliográfica: NRMS 2.ª série, n.ºs 27-28, p.2.
126	<i>Requiem</i>	Ref. Bibliográfica: NRMS 2.ª série, n.ºs 27-28, p.2.
131	Santo, Santo...	Referida como <i>Sanctus</i> na NRMS 2.ª série, n.ºs 27-28, p.4.
149	No alto daquela serra	(<i>cf.</i> Faria 1950a, 158-159).
155	Três canções portuguesas	Acrescentar: CF98, 108-2 e CF92, 63-6.
158	Ditirambo a Frederico de Freitas	Acrescentar: Obra gravada pela Orquestra Sinfónica Nacional sob a direção do Maestro Silva Pereira (Faria 2002).
162	<i>Ninna-Nanna</i>	Segundo investigação de Elisa Lessa esta obra, designada por “ <i>Embaló</i> ”, foi estreada em Portugal a 5 de janeiro de 1954 no Theatro Circo (Braga) pela Orquestra Sinfónica do Conservatório de Música do Porto sob a direção de Pedro de Freitas Branco (<i>in</i> Oliveira 2016, 35).
163	Nove pequenas peças para Orquestra de Câmara	No ponto ii corrigir espaçamento entre «Quatro» e «Pequenas».
171	Sonata para violino e piano	Apresentado em estreia absoluta a 14 de abril de 2018, na Biblioteca Joanina da Universidade de Coimbra, pela violinista Carla Nunes e pelo pianista Paulo Bernardino por ocasião do lançamento deste presente catálogo.
178	Fantasia brilhante	Acrescentar Ref. Bibliográfica: NRMS 2.ª série, n.º 5, p. 1.

Além das atualizações registadas, dever-se-á acrescentar à descrição das missas (*vide* Bernardino 2018, 37-41) a seguinte referência bibliográfica: (Barbosa 2005).

Importa igualmente referir – assim como observado na própria publicação (*cf.* Bernardino 2018, 29) – que o catálogo não dispensa a consulta dos outros catálogos existentes, nem a consulta do catálogo bibliográfico on-line da BGUC¹⁰, sobretudo por aqueles que pretendam fazer um estudo mais rigoroso da obra de Manuel Faria. Na elaboração da minha catalogação tive a preocupação, entre muitas outras, de assinalar as informações inexistentes noutras

¹⁰ Disponível em <http://webopac.sib.uc.pt/>.

plataformas e de evitar a repetição de dados já presentes noutros trabalhos¹¹. Assim se compreende a ausência pontual no meu catálogo, v.g., de referências às publicações de algumas obras. Todavia, vejo-me agora na necessidade de informar que a esmagadora maioria das 40 obras incluídas na categoria “Arranjos e Harmonizações” foram já publicadas. Neste contexto saliento um dado curioso concernente à publicação das *Canções Populares Portuguesas*¹²: esta edição é constituída por 15 arranjos e todos, à exceção do primeiro – “Ó Mar Alto, ó Mar Alto” (pp. 2-3) – têm o seu manuscrito original no acervo da BGUC. Nove encontram-se identificados por Cristina Faria¹³ (cf. Faria 1998) enquanto os restantes cinco¹⁴, apesar de pertencentes ao espólio à guarda da BGUC, não constam na sua listagem de 1998. Assim devo acrescentar ao meu catálogo a informação da respetiva publicação destes cinco arranjos. Uma curiosidade final: os primeiros três arranjos destes cinco – “A Roupa do Marinheiro”, “Se eu quisera amores” e “Lai La Lai” – formam, exatamente por essa ordem, a obra *Três canções minhotas*, disponível na BGUC (cf. Bernardino 2018, 112).

4.1.2 – Atualização do espólio à guarda da BGUC.

Como observado na “Problemática” deste trabalho, a não atribuição de cotas e a exposição do espólio à consulta de investigadores e outros fizeram que, com o decorrer do tempo, uma pré-organização do acervo que possa ter existido se tenha dissipado paulatinamente. A desorganização encontrada, porém, representa um mal menor. Verdadeiramente lamentável é a quantidade de obras que se perdeu neste processo. Segue uma listagem das obras identificadas por Cristina Faria, pertencentes à BGUC (cf. Faria 1998), e que atualmente não se encontram no acervo:

Tabela 2 - Obras em falta na BGUC.

Obra em falta	Referido em <i>Manuel Faria: Vida e Obra</i> (Faria 1998)
[Amar-te sem medida]	p. 76
Dança de roda	p. 86
Hino-Canção do lar de Santa Estefânia	p. 94
[Hoje aqui esta linda Safira]	p. 95
Momento Musical	p. 103
O Coração Divino	p. 105
Oh! Que alegria	p. 109
<i>Panis Angelicus</i>	p. 110
Saudade	p. 115
<i>Te Deum</i> (4VVm e pequena orquestra)	p. 118
<i>Te Deum</i> (4 a 6 VVi e órgão)	p. 118
<i>Las palabras, amor mio</i>	p. 127

¹¹ É de observar neste ponto que a informação disponível na plataforma *on-line* da BGUC sobre o acervo de Manuel Faria foi elaborada por Isabel João Ramires, bibliotecária na secção de manuscritos da BGUC, sempre em estreita colaboração comigo.

¹² Valentim de Carvalho CI SARL: Lisboa: 1981.

¹³ Ó Infante Suavíssimo (pp. 11-12), Ao Menino Jesus (pp. 13-16), Janeiras (pp. 17-18), Ora viva a pândega (pp. 25-29), Ora vai tu, ora vai, vai (pp. 30-38), Trai-Trai (pp. 39-42), Malhão (pp. 43-55), Canção de Ceifa (pp. 56-57) e Canção Alentejana (pp. 58-61).

¹⁴ A Roupa do Marinheiro (pp. 4-5), Se eu quisera amores (p. 6), Lai La Lai (pp. 7-10), Natal Minhoto (pp. 19-24) e Canção Açoreana (pp. 62-65).

Mas nem tudo são más notícias. Na organização do espólio, foi encontrada uma peça que se considerava perdida (cf. Faria 1998, 186) e que presentemente se encontra identificada com a cota *P-Cug* M.M. MF 258. Trata-se do arranjo *Ora ponha aqui o seu pezinho*, tema tradicional açoriano sobejamente conhecido.

4.1.3 – A “verdadeira” dimensão da obra composicional de Manuel Faria.

Apesar de não constituir um dos objetivos principais deste trabalho, o estudo crítico do espólio existente na BGUC, quando comparado com o trabalho mais holístico de Cristina Faria (cf. Faria 1998), pode contribuir para uma maior clarificação da “verdadeira” dimensão da obra global de Manuel Faria. Para esse efeito, partindo do método comparativo, procedi a um conjunto alargado de diversas contagens:

1.ª contagem:

A listagem das obras elaborada por Cristina Faria é constituída por cinco partes: 1) Obras manuscritas originais – 289 entradas, 2) Obras manuscritas não originais – 52 entradas, 3) Obras impressas originais – 205 entradas, 4) Obras impressas não originais – 22 entradas e 5) Lista de obras referenciadas e não encontradas – 24 entradas.

A soma de todos estes valores corresponde a **592 obras**.

2.ª contagem:

Considerando que diversas obras manuscritas se encontram impressas/publicadas, a contagem acima torna-se inviável pois, nalguns casos, estamos a duplicar a contagem. Contudo, na mesma publicação, Cristina Faria apresenta também uma visão global do catálogo por ordem cronológica dividida por géneros e por tipologia (cf. Faria 1998, 46-72). Esta listagem apresenta um total de **525 obras**, sendo este um valor mais credível face ao modelo usado.

3.ª contagem:

Fazendo uso da minha listagem atinente exclusivamente à BGUC – 230 obras, considereirei do catálogo de Cristina Faria apenas as obras que se encontram no SCB – 98 obras, bem como aquelas que se perdem por outros locais¹⁵ – 37 obras, o que perfaz um total de 365 entradas. Se acrescentarmos a este número as obras impressas (*vide* 1.ª contagem) bem como as obras referenciadas e não encontradas¹⁶, obtemos um valor total de **615 obras**.

4.ª contagem:

À semelhança da segunda contagem, também neste novo apuramento são consideradas as duplicações de obras por se encontrarem publicadas. Assim, retirando ao número obtido na contagem anterior 44 obras impressas cujos originais se encontram no acervo do SCB, bem

¹⁵ Em espólios de particulares em Coimbra, Vizela, Sto. Tirso e outros e também aquelas com paradeiro desconhecido.

¹⁶ Como se viu em 4.1.2, na organização do acervo foi encontrada uma de 24 obras referida como desaparecida. Assim, naturalmente, nesta contagem entrará o valor numérico 23.

como 14 publicações de obras que se encontram noutros locais, obtemos um total de **557 obras**.

5.ª contagem:

Contudo não devemos esquecer que também há obras impressas cujos manuscritos se encontram na BGUC. Assim, confrontando o meu catálogo com a listagem de obras impressas provida por Cristina Faria, concluímos que 21 obras pertencentes à BGUC se encontram em publicações distintas. Deste modo, subtraindo este valor ao obtido na 4.ª contagem, obtemos um novo total de **536 obras**.

6.ª contagem:

Como referido anteriormente, uma das contribuições mais valiosas do meu estudo crítico diz respeito à identificação de peças/composições que o próprio Manuel Faria depois integrou em obras e/ou ciclos de maiores dimensões. Noutros termos, também neste aspeto estamos a duplicar a contagem. A elaboração do meu catálogo permitiu a identificação de 31 composições que posteriormente foram integradas noutras obras. Subtraindo este número ao valor obtido na última contagem, terminamos com valor total de **505 obras**. Este valor – que se obtém partindo do princípio que os dados avançados por Cristina Faria relativamente ao SCB e aos outros locais estejam corretos – não deixa de representar um valor aproximado que, contudo, continua aquém da quantia que tem sido repetidamente divulgada.

No entanto, o estudo pormenorizado da listagem de Cristina Faria, associada à análise do meu catálogo, permite ainda uma outra observação relacionada com a quantidade e a natureza das composições alocadas a cada instituição. Para uma maior clareza dos dados daqui resultantes, aconselha-se a consulta da tabela abaixo¹⁷:

Tabela 3 – Número e natureza das obras e respetiva localização.

	SCB				Outros locais			
	Impressas		Não impressas		Impressas		Não impressas	
	Originais	Não originais	Originais	Não originais	Originais	Não originais	Originais	Não originais
Litúrgico ou Devocional ¹⁸	38	4	22	0	9	0	10	1
Outros ¹⁹	2	0	20	12	5	0	7	6

Para os lugares assinalados, a tabela evidencia de forma clara a supremacia das composições litúrgicas face às restantes. Só no SCB, entre obras impressas e não impressas, temos 64 obras litúrgicas para 34 de carácter distinto. Ou seja, só 34,6 % das composições que se encontram no acervo do SCB é que não são litúrgicas. Não será, pois, de estranhar que Azevedo de Oliveira, enquanto profundo conhecedor do espólio bracarense e da NRMS, tenha declarado que a “grande maioria da sua [Manuel Faria] música foi escrita para a

¹⁷ Esta tabela não considera a obra à guarda da BGUC.

¹⁸ Hinos, Salmos, Aclamações, Ofícios, Canções escutistas e outros cânticos litúrgicos.

¹⁹ Obras sacras não litúrgicas, arranjos e adaptações.

Liturgia”. Todavia esta afirmação parte de um desconhecimento generalizado da obra fariana à guarda da BGUC.

Simultaneamente, os dados obtidos valorizam ainda mais o acervo existente na BGUC, pois permite-nos constatar que, se por um lado o SCB tem à sua guarda o espólio litúrgico do sacerdote, o acervo deixado à BGUC – de dimensão consideravelmente superior ao do SCB – representa o legado do compositor, do criador, do músico. Assim, quem deseja apreender a criatividade e a alma do compositor terá que conhecer e estudar a sua obra deixada ao cuidado da BGUC.

4.2 O Acervo de Manuel Faria na BGUC.

Atualmente o espólio de Manuel Faria depositado na BGUC é composto por 286 manuscritos que ostentam um total de 230 obras organizadas conforme discriminado em 4.1.1. O acervo é constituído por rascunhos, ensaios, composições inacabadas, partituras finalizadas e passadas a limpo, notas de programa avulsas, partes cavas, manuscritos autógrafos, manuscritos e/ou cópias por mãos de copistas vários. Todos estes dados, e outros, encontram-se devidamente assinalados na minha publicação, cujo processo de organização, inventariação, catalogação e respetivo estudo crítico poderá ser consultado nas fontes já referidas.

4.2.1 – A música vocal.

Cinquenta e quatro obras para coro *a capella*, sessenta e cinco para coro e instrumento(s), dezanove para voz e instrumento(s) e quarenta arranjos e harmonizações para coro – o que perfaz um total de 178 obras maioritariamente dedicadas à música sacra – representam bem a predileção de Manuel Faria pela voz humana. Se ainda juntarmos a esse valor as restantes obras do acervo que também recorrem ao canto²⁰, obtemos um conjunto de 197 obras num total de 230. Estatisticamente podemos dizer que 85,7% do espólio deixado à BGUC é dedicado à voz humana, ou então, no que respeita à atividade coral, que 77,4% (o que corresponde a um total de 178 obras) do acervo de Manuel Faria à guarda dessa instituição é para coro. Trata-se de um verdadeiro tesouro ainda por explorar e que tanto valoriza o nosso património coral português do séc. XX.

4.2.1.1 – A música coral (e ainda algumas questões editoriais).

Tanto quanto se consegue apurar, à exceção da *Fantasia Brilhante* (1934) para piano, as primeiras composições de Manuel Faria foram escritas para coro, a começar por um *Tantum Ergo* (1933) para duas vozes iguais e órgão (*vide* Faria 1998, 57). Cristina Faria contraria assim seu pai, Francisco Faria, que uns anos antes escrevera:

O primeiro cântico religioso até agora conhecido data de 28 de Agosto de 1934, escrito em Airão (Santa Maria) onde passava parte das férias, na companhia do tio, ali pároco, também Manuel de nome. É uma ingenuidade: cântico de 2 vozes e harmónio que, ao ser lido, irresistivelmente é ouvida como sendo cantada por aquelas vozes finas das mulheres e estridentes dos homens daquela linda aldeia (Faria 1983, 2).

²⁰ “Ópera, Música Dramática e Bailado” – 6 (em 7); “Missas” – 11 (em 11); “Varia” – 2 (em 2).

O cântico a que Francisco Faria se refere, mas que acaba por não nomear no seu texto, é a peça *Ó Maria tôda Pura* cujo manuscrito original se encontra na BGUC com a cota *P-Cug M.M. MF 155*. Mais do que a incongruência constatada, importa reter do último testemunho os destinatários do canto: as mulheres e os homens. Isto é particularmente relevante, pois muitas obras pertencentes ao espólio da BGUC foram escritas para duas vozes²¹ sem, no entanto, o compositor deixar discriminado na partitura quais os intérpretes das diferentes partes, o que colocou algumas dificuldades à inventariação do acervo. Mas também o próprio Manuel Faria fornece uma chave interpretativa para algumas das suas obras ao analisar composições similares do Pe. Tomás Borba:

Como já disse, trata-se de um género [Coros a duas vozes iguais com acompanhamento *ad libitum*] bem determinado, embora mal conhecido pelos catalogadores oficiais da música. É o cântico a duas vozes de espírito popular e feição um tanto requintada, espécie de *lied* religioso, com tradições não muito antigas, mas suficientemente enraizadas no uso e gosto dos pequenos coros das nossas igrejas, dos quais depende a cultura musical da massa popular, que geralmente conduzem e satisfazem. Por isso mesmo são muitas vezes recortados em duas partes, sendo a do *solo* ou *estrofe* para o grupo e a do *coro* para o povo (Faria 1969, 51).

Ficamos, pois, a saber que os cânticos dentro deste género, nos quais também se incluem alguns de Manuel Faria, apesar de se destinarem a duas vozes iguais, deverão ser cantadas pelo povo – homens e mulheres, ou seja, SA e TB oitavados²² - sendo o *solo* na verdade da responsabilidade do coro e o *coro* da responsabilidade da assembleia.

Embora seja do conhecimento geral, outra particularidade característica da prática composicional de Manuel Faria, é que este escrevia para os meios que tinha ao seu dispor, o que, na verdade, sucede com a grande maioria dos compositores. Assim é natural que as suas primeiras composições corais – ainda enquanto seminarista, mas também mais tarde enquanto sacerdote e professor no seminário de Braga – sejam pensadas para vozes iguais masculinas. Quando, em 1954, o seu irmão mais novo cria o “Coral dos Estudantes de Letras da Universidade de Coimbra”, verifica-se um impulso na criação de obras para efetivos mistos (*cf.* Oliveira 2016, 21), com particular enfoque nos arranjos de melodias tradicionais, quer portuguesas, quer outras. Uma análise mais detalhada ao “Catálogo Geral” de Cristina Faria (*cf.* Faria 1998, 46-72) comprova estes factos:

Tabela 4 - Comparação n.º vozes iguais vs. vozes mistas.
(Fonte: Faria 1998, 46-72).

	n.º de obras até 1954 (inclusive)	
	Vozes iguais	Vozes mistas
Música Religiosa		
Duas ou mais vozes <i>a Capella</i>	14	10
Duas ou mais vozes e instrumento(s)	28	9
Missas	5	1
Música Secular		
Duas ou mais vozes <i>a Capella</i>	4	2
Duas ou mais vozes e instrumento(s)	5	2

²¹ Assim como muitos cânticos publicados na NRMS.

²² Hipótese que deixo em aberto na elaboração do meu catálogo ainda antes de estar na posse destas informações (*cf.* Bernardino 2018, 19-20).

São notórias as discrepâncias entre a produção para vozes iguais e vozes mistas, por um lado, e entre o número de obras religiosas e seculares, por outro. Quanto ao incremento de composições para coro de carácter mais profano a partir de 1954, bastará a consulta de qualquer um dos catálogos publicados para a simples constatação desse facto.

A ausência da atribuição ou da descrição das formações a que se destinam as composições, colocou, como referido, algumas dificuldades à inventariação e à catalogação do acervo (cf. Bernardino 2018, 19-26). Após o exposto acima, fica clara a tipologia pretendida por Manuel Faria para as suas obras a duas vozes iguais e para as quais não discrimina as partes. Contudo, apesar desta informação, quem consultar o meu catálogo constatará que as partes corais foram atribuídas às vozes femininas, ou seja, sopranos e altos²³. Esta opção, que parte da minha perspectiva enquanto *performer*, prende-se essencialmente com razões de ordem estética e funcional. Confrontando a análise das partituras com a minha já longa experiência coral e organística, entendi sugerir, para uma maior beleza da obra, que estas fossem interpretadas pelas vozes agudas (SA). Nada impede que as mesmas não sejam cantadas por homens (TB), ou então, como sugerido pelo Manuel Faria, SA e TB oitavados; contudo, estas opções farão com que as vozes masculinas, escritas na mesma tessitura que a mão esquerda do acompanhamento, entrem em constante choque com esta, provocando dissonâncias mais desagradáveis ao ouvido. Por outro lado, talvez seja essa a intenção. Contudo, a sugestão editorial não passa disso mesmo, ou seja, é uma mera sugestão. Por outras palavras, cada vez que o compositor omite a atribuição das partes, o editor sugere a formação que considera a mais adequada à interpretação da obra.

Estamos, pois, diante de um repositório coral constituído por 178 obras. A análise e contextualização individual de cada uma destas obras, além de um trabalho hercúleo, extravasa largamente o âmbito desta tese. Além disso, há obras que, por si só, merecem estudos mais aprofundados, como, por exemplo, as suas missas²⁴, ou então os seus 27 *Responsórios da Semana Santa* (1965), ou ainda as *Parábolas da Montanha* (1967) com as quais ganhou o prémio Nacional de Composição “Carlos Seixas” em 1971. Deixo, no entanto, algumas observações de carácter mais holístico e que resultam, por um lado, da minha estreita colaboração, enquanto cantor e organista, com o coro D. Pedro de Cristo²⁵, da minha experiência com o Manuel Faria Ensemble e do meu contacto privilegiado com o espólio do compositor. Ainda assim, não posso afirmar que conheço bem a obra coral de Manuel Faria, contudo, o conhecimento empírico permite-me a identificação de alguns traços gerais.

Grosso modo podemos dividir a música coral de Manuel Faria em duas grandes áreas: uma de carácter mais tradicional, ou se preferirmos, de influência etnográfica, outra claramente de traço erudito. Isto aplica-se tanto à sua música sacra e/ou religiosa como à sua música secular. Na vertente tradicional sobressai o homem do Minho, como o seu irmão Francisco tão bem nos esclarece:

²³ Que consta sempre entre parênteses retos – [SA] – por se tratar de uma sugestão editorial.

²⁴ O organista e maestro Filipe Veríssimo considerou, há uns anos, o tema das *Missas* para a sua dissertação de mestrado na UCP. Infelizmente foi um trabalho que acabou por não realizar.

²⁵ Orientado primeiramente por Francisco Faria e depois por Cristina Faria.

Todos sabemos que a técnica tradicional do cantar em coro do nosso povo, desde as beiras até ao extremo norte (com centro cultural na zona do Douro e Minho), é a do gymel, para duas vozes e do duplo gymel ou fábordão [sic], para três vozes (o fábordão resulta da transposição para a oitava superior da voz mais grave do duplo gymel). Ora, se observámos a obra coral de Manuel Faria, mesmo a profana, constatamos que ele usa com particular efeito a técnica de fazer cantar as vozes agudas um gymel e as graves outro, mas em sentidos contrários: deste modo, transpõe para o mundo erudito a técnica tradicional que caracteriza a nossa música popular (Faria 1983, 6).

Será redutor considerar apenas esta característica nortenha como influente na linguagem tradicional de Manuel Faria, mas deixo esse trabalho analítico para outros, pois, o que me interessa salientar é a profunda simbiose entre Manuel Faria, as suas origens e a música que escreve. A esse respeito sublinho e reitero o seguinte testemunho de Francisco Faria:

Mas a grande pedra de toque que destaca o compositor como símbolo dum povo que canta é o “Cântico para a Coroação de Nossa Senhora de Fátima” (1946). Pode afirmar-se que esta composição representa um marco no estilo de Manuel Faria. [...] Este é o começo duma identificação perfeita, plena da alma do artista com a estética colectiva do povo a que pertence (*ibid.*, 3).

Quanto à restante obra coral, fica-me a impressão, apesar de um elevado grau de experimentalismo, que nunca a levou aos extremos análogos da sua escrita instrumental, ou mesmo, da sua obra para piano e canto. É certo que o percurso da linguagem estética é idêntico a estes, chegando mesmo a compor, na década de 60, algumas obras atonais para coro (vg. *Ave Maria* (1961) – *P Cug* M.M. MF 50), porém a obra coral não partilha, no meu entender, das experiências impressionistas (talvez alguns vestígios na *Missa Solene em honra de N.ª S.ª de Fátima* de 1945?) ou mesmo românticas como aquelas descritas noutros trabalhos (cf. Pereira 2009; Melo 2015). A linguagem coral de Manuel Faria, de forma genérica, situa-se dentro de um tonalismo moderno e também de um neo-modalismo, que funcionam, por vezes, como um sistema híbrido no qual Manuel Faria, dentro do seu experimentalismo, adiciona notas estranhas à harmonia, faz uso de misturas (sobretudo com sétimas e nonas – *vide ex. 1*, cc. 50-52), lança movimentos contrários entre as vozes graves

Exemplo 1 – *Sangue de Cristo* (1981) – cc. 46-55.

e agudas explorando as amplitudes vocais aos extremos, emprega abundantes cromatismos (sobretudo nas linhas dos baixos), cria choques entre meios-tons cromáticos (*vide ex. 2*), aplica a sincronia entre acordes maiores e menores (*vide ex. 3*), claro está, isto, e mais, no seu repertório coral mais exigente. Na obra coral para grupos tecnicamente mais limitados, como são, por exemplo, a grande maioria dos coros litúrgicos, muitas destas “técnicas” são transpostas para o acompanhamento instrumental, mantendo a simplicidade das linhas

vocais. Todavia, Manuel Faria não recorre a estes artifícios técnicos por mera gratuidade. À semelhança da obra para canto e piano (cf. Melo 2015), também na sua obra coral a música está ao serviço da palavra²⁶, o que acaba por imprimir uma profunda expressividade aos textos usados, como testemunhado, entre muitos, por Amílcar Vasques-Dias (vide an. A2, R4). Por seu lado, Barbosa de Melo, leal ao testemunho de Cristina Faria, sustenta que nem sempre o compositor respeita a palavra em sentido estrito, contudo, o seu significado acaba



Exemplo 2 – Parábolas da Montanha – “O lume da Palavra” – cc. 1-3.

por se expressar na música e, além da dissonância como instrumento expressivo, a complexidade harmónica inerente às obras vocais almeja destacar a palavra e/ou o seu sentido pela música (cf. Melo 2015, 17). Esta preocupação de colocar a música sempre ao serviço do texto é, segundo Jorge Alves Barbosa, uma marca estética de Faria, mas também um dos seus limites, considerando que a música de Manuel Faria revela uma “predileção pelo descritivismo, madrigalismo, ou maneirismo [...] Em alguns casos quase até ao exagero, mas noutros quase inconscientemente” (*ibid.*, 20).

Todavia, no que concerne à música coral de Manuel Faria, a questão mais difícil de responder coloca-se ao nível interpretativo e performativo: como devemos interpretar as obras corais de Manuel Faria? Existe alguma estética e/ou sonoridade subjacente ao seu pensamento musical? Apesar dos muitos elogios recolhidos ao seu modo de trabalhar com coros e respetivos coralistas, não consegui vislumbrar em nenhum testemunho (cf. an. A, R6) – nem oral, nem escrito – que competências teria ao nível da técnica vocal e da preparação/direção de coros de modo a garantir uma *performance* coral a um nível, no mínimo, idêntico à qualidade das suas composições. Por outro lado, ao longo de largos anos, tive o fortúnio de colaborar em diversos trabalhos corais orientados por Cristina Faria,



Exemplo 3 – Prece (1980) – cc. 76-77.

²⁶ Há quem assuma, assim como a própria Leonor Barbosa de Melo, que o espírito da música ao serviço do texto – aplicado também, no caso de Manuel Faria, à música secular – é um facto consumado e inerente à inspiração da música sacra. Ora, quem conhece a história da música (também sacra), sabe que a dicotomia palavra vs. música tem sido muito volúvel.

coadjuvada pelo seu pai Francisco Faria e pelo seu primo Boaventura Faria – todos músicos e/ou com elevada formação/cultura musical – nos quais ouvi abundantes vezes a observação: “era assim que o meu tio queria”, ou então, “ele não o escreveu assim, mas era deste modo que o ouvi a ensaiar os seus coros”. Embora fascinante – e confiando na experiência e autenticidade dos sobrinhos – não me deixava de causar confusão, enquanto jovem músico, a quantidade de vezes que o próprio Faria se contrariava. A maioria das contradições situava-se nos campos da dinâmica, do fraseado e da agógica: dinâmicas em *p* onde a partitura pedia *f* (ou vice-versa); um tratamento demasiado silábico – regra geral para evidenciar uma determinada palavra ou passagem do texto – que anulava o fraseado sugerido pela ligadura de expressão; *molto rall.*, outras variações rítmicas e suspensões não assinaladas na partitura, tudo isto em nome do “era assim que o meu tio queria”. Naturalmente a pergunta que se formulava na mente de outros “jovens músicos” assim como eu era: “se queria assim, porque não o escreveu assim?” Se, por um lado, Jorge Alves Barbosa atesta que Manuel Faria pretendia “rever toda a sua obra depois de deixar as aulas do Seminário” (*vide an. A6, R1*), por outro, a observação e a análise das suas obras orquestrais, fruto de posteriores orquestrações de obras suas, não revelam modificações de monta comparativamente aos seus originais, sobretudo nos campos da dinâmica, fraseado e agógica onde, salvo raríssimas exceções, não se verifica qualquer tipo de alteração²⁷. Contudo, nunca será de excluir a hipótese do compositor, ao colocar a sua obra em contexto performativo, sentir a necessidade de alterar uma ou outra passagem e/ou indicação em função de um determinado efeito pretendido, ou então, mais adequado aos meios que tem à disposição. Na verdade, a *praxis* coral de Manuel Faria é amplamente superior à sua experiência orquestral, o que poderá justificar um maior número de alterações (por realizar) face à sua produção orquestral.

Na ausência de dados concretos e objetivos, ocorrem-me duas abordagens possíveis para uma interpretação mais “informada”²⁸ da obra coral de Manuel Faria: ou, à semelhança da música etnográfica, se proceda à recolha, ao registo e à análise das várias interpretações corais ainda em uso em muitos coros do Minho²⁹ – que experienciaram “na primeira pessoa” o trabalho e o contacto com Manuel Faria –, ou então procure-se aplicar à sua linguagem e sonoridade coral as técnicas e a interpretação inerentes à *praxis* coralística do séc. XX, imbuídas do espírito do canto gregoriano e da prática da polifonia renascentista que em muito influenciaram Manuel Faria. Creio que a primeira abordagem, além de aliciante, poderá trazer alguns dados novos e surpreendentes ao que acima foi exposto. Contudo, no meu campo de ação, tenho-me focado fundamentalmente em respeitar a partitura (sobretudo no que diz respeito às dinâmicas e indicações agógicas), valorizando o texto devidamente enquadrado no fraseado proposto, procurando sempre um equilíbrio sonoro e uma boa fusão do coro. O efeito do canto gregoriano far-se-á sentir especialmente na condução melódica das frases enquanto a prática polifónica se reflete nos andamentos a imprimir às obras (v.g. a *praxis* polifónica requer, regra geral, que cada frase seja cantada numa única respiração. Por outras palavras, se o andamento imprimido à obra “obrigar” os cantores a respirar a meio

²⁷ Neste contexto é de salientar *O Tríptico Litúrgico de Manuel Faria: especificidades da versão para orquestra* (2008) de Celina Martins, um trabalho não publicado, mas notável, que se debruça sobre a versão de orquestra comparativamente à sua versão original para órgão composto 5 anos antes.

²⁸ Traço aqui um paralelo com toda a prática musical relacionada com a *performance* historicamente informada (*cf.* Butt 2002).

²⁹ Nos quais também se deve incluir o Coro D. Pedro de Cristo de Coimbra, fundado por Francisco Faria, e para o qual Manuel Faria escreveu e dedicou muitas obras.

de uma frase, é sinal que essa interpretação está demasiado lenta³⁰. Naturalmente isto não se aplica àqueles que não possuam qualquer técnica vocal e/ou respiratória).

Quanto à prática performativa, Cristina Faria é perentória ao afirmar que há muitos coros a interpretarem os arranjos de Manuel Faria, mas pouquíssimos aqueles que se dedicam às suas obras de raiz, principalmente por se tratar de obras com um extensíssimo âmbito vocal (cf. Melo 2015, 17). Relembra que Manuel Faria compunha para as vozes do povo que conhecia, neste caso o minhoto, onde se podem encontrar, ainda segundo o mesmo testemunho, “as vozes mais graves e também as mais agudas das mulheres” (*ibidem*), sendo este o figurino normal para Manuel Faria. Embora Cristina Faria procurasse meramente justificar o uso extremado das vozes – “os tenores andam nos píncaros e os baixos na subcave” (*ibidem*) –, a associação das “vozes minhotas” à escrita coral fariana é muito interessante, pois indica um modo, para mim encantador, de interpretar as suas obras corais de carácter mais tradicional. É do conhecimento comum que a forma de cantar do povo, regra geral, não se adequa a uma boa fusão e sonoridade coral – i.e. para o repertório coral usual –, mas entendo que pode conferir aos temas tradicionais um carácter mais autêntico. Vejo assim dois tipos de interpretação e/ou abordagens possíveis ao repertório coral fariano: uma primeira, para as suas composições de traço erudito, orientada pelas filosofias e técnicas próprias da prática coral moderna imbuídas do espírito da música antiga e, uma segunda, de carácter mais “rude³¹”, para a sua obra coral de traço mais tradicional, influenciada pelo modo de cantar do povo.

Em jeito de conclusão, sem querer contrariar o testemunho de Cristina Faria, não creio que o uso extremado das vozes seja fruto das práticas vocais minhotas. Pessoalmente, ao cantar as obras de Manuel Faria, ficava-me, por vezes, a sensação de a obra ter sido composta ao piano (o que é perfeitamente normal), isto porque a composição ao teclado comporta sempre um risco. Para aqueles que têm por base uma formação organística/pianística e se preocupam essencialmente com questões harmónicas, como é o caso de Manuel Faria, o perigo de compor ao piano, quando transposto para coro a partir de uma perspectiva organística, traduz-se, regra geral, em linhas muito agudas para os tenores e em passagens muito graves para os baixos. Isto é meramente uma constatação que resulta da experiência prática, mas a minha suspeita encontra algum fundamento no testemunho de Amílcar Vasques-Dias:

³⁰ Considerando o teor da matéria em discussão, não será de ignorar o testemunho vivido na primeira pessoa: a 12 de abril de 2017 realizou-se, na Igreja Matriz de Vila Nova de Famalicão, um concerto de Páscoa a cargo do Manuel Faria Ensemble onde, entre outros, foi apresentado o *Sangue de Cristo* (1981). A interpretação obedeceu aos critérios acima assinalados. Por vários motivos, mas sobretudo por se encontrar publicado, este é um dos motetes de Manuel Faria mais interpretados, principalmente pelos coros da região. No fim do concerto, apesar da folha de sala, muitos procuraram saber que “obra maravilhosa” era aquela que tínhamos interpretado. A admiração foi geral ao perceberem que se tratava do tão conhecido *Sangue de Cristo*, mas a constatação mais surpreendente partiu de uma ilustre personagem eclesiástica ali presente que nos confidenciou que, até ouvir a nossa interpretação, detestara aquela obra. A gravação desta apresentação encontra-se disponível em:

<https://www.facebook.com/ManuelFariaEnsemble/videos/1805288983132154/>

³¹ Este termo aparece por vezes associado à música de Manuel Faria, principalmente àquela de influência minhota. Segundo Jorge Alves Barbosa, era um termo acarinhado por Manuel Faria e usado pelo próprio.

Neste mesmo Seminário [SCB], entre Outubro de 1965 e Janeiro de 1967, desempenhando eu funções de organista, fui vizinho de quarto do Dr. Faria, tendo assim o privilégio de “o ouvir a compor” (ao piano), nomeadamente os *27 Responsórios da Semana Santa*, para 4 vozes iguais (*vide an. A2, ATA*)³².

Para os mais incautos, o perigo acima assinalado é uma realidade. A minha experiência ao nível organístico e da composição, aliada às múltiplas abordagens da obra de Manuel Faria enquanto cantor, organista, pianista, investigador, etc., permite-me constatar que Manuel Faria seria um excelente organista/pianista, pois a sua escrita evidencia um excelente domínio da técnica e da linguagem organística/pianística, embora não revele a mesma destreza na escrita para os restantes instrumentos, nos quais se inclui a voz. Mesmo assim, partindo da naturalidade do cantar, o tratamento vocal aproxima-se muito da qualidade da música para teclado e não se pode dizer que a sua escrita para outros instrumentos seja má, muito antes pelo contrário. Procuro apenas destacar que, na minha opinião, a sua desenvoltura para instrumentos de tecla tem por base um conhecimento mais académico e consolidado, enquanto a sua restante obra, mesmo a vocal, resultará um pouco mais da sua curiosidade, da vontade de experimentar e, sobretudo, da sua enorme necessidade de se expressar e compor. Assim, e mais uma vez na minha humilde opinião, creio que o tratamento vocal extremado das vozes resulta essencialmente da perspectiva do “organista” aliada a uma lacuna na sua formação vocal e coral. No entanto, esta “limitação” não o impediu de escrever obras corais magníficas.

Fica uma análise assaz genérica e superficial da obra coral de Manuel Faria. Também nesta matéria se impõe a necessidade de estudos mais aprofundados. Por exemplo, não basta referir que a linguagem de Manuel Faria se situa dentro de um neo-modalismo pois, dentro deste sistema encontramos, *v.g.*, a *Missa cum Jubilo* (1953), estilisticamente influenciada pelo cantochão, e o *Stabat Mater* (1970), embora anterior (!), muito próximo da estética subsequente de Arvo Pärt³³.

Amílcar Vasques-Dias ouviu o Dr. Faria a compor os seus *27 Responsórios*, na altura, para 4 vozes iguais (TTBarB). O acervo da BGUC conta-nos que, no final da sua vida, Manuel Faria procurou adaptar esses mesmos responsórios a coro misto. Ficou-se pelos primeiros três (*cf.* Bernardino 2018, 53), pois viria a falecer cerca de um mês depois da adaptação do terceiro. É um trabalho que deve ser completado e o acervo, no verso do manuscrito *P-Cug* M.M. MF 256, tem a “chave” para essa tarefa: nas costas do *Embaló*³⁴ para 4 vozes iguais [TTBarB], encontra-se a seguinte nota:

Este trecho pode ser cantado a 4v. mixtas – Sopr., Contr., Tenor e Baixo, transportando-o uma 4.^a a baixo [sic] para o tom de Ré; ou então a três vozes femininas e uma masculina (Tenor), transportando-o uma 3.^a menor para o tom de Mi maior. (Assinado: Manuel Faria).

³² O itálico é do autor.

³³ Mais concretamente, o “estilo tintinnabulum”, designação do próprio Arvo Pärt para as suas obras a partir de 1976 cujo início foi marcado com a sua peça para piano *Für Alina*.

³⁴ Harmonização da canção de embalar de Johannes Brahms: *Wiegenlied: Guten Abend, Gute Nacht* – op. 49, n.4 (1968) com *incipit* literário em português: “Boa noite meu bem, dorme até vir o dia”.

4.2.1.2 – A obra para canto.

O acervo de Manuel Faria, à guarda da BGUC, contempla 19 obras para canto que partilham, na quase totalidade dos casos, do mesmo problema da obra coral. A não atribuição das partes, quer da voz, quer da parte instrumental que a acompanha, obriga-nos a uma análise da partitura que, por vezes, nos coloca outro tipo de problemas. Consideremos, por exemplo, a clave de sol não oitavada: esta sugere, regra geral, obras para soprano ou alto, o que nos obriga a considerar o âmbito vocal para uma correta classificação. Contudo, no caso de Manuel Faria, constata-se que as mesmas podem ser cantadas por uma voz masculina. Por exemplo, a obra *Três canções portuguesas* (1954), sobre poesia de Fernando Pessoa, contém na capa a inscrição:

Cantadas a 31 de Dezembro de 1961 =Domingo= pelo Cantor de Lied Francisco Loureiro Diniz num concerto promovido pela Fundação K. Gulbenkian no cinema do Pavilhão da F.I.L. em Lisboa.

Todavia a mesma capa inclui ainda uma outra inscrição, referindo que a primeira apresentação publica terá ocorrido cerca de 4 meses antes em Siena, a 4 de setembro de 1961, pela soprano Gloria Sanguinetti dei Benci.

Na elaboração do catálogo, além da questão vocal, foi, por vezes, também necessário identificar qual o instrumento acompanhador. Nalguns casos, devido a informações claríssimas – tais como o uso de pedal de *sustain* ou sugestões de registação – a escolha era óbvia. Porém, noutros casos, a eleição do instrumento acompanhador dependeu muito da interpretação idiomática da respetiva escrita instrumental. Em todo o caso, estas, e outras, sugestões editoriais encontram-se sempre entre parênteses retos ([]).

Assim, das 19 obras para canto, temos 16 para canto e piano, duas para canto e órgão e uma para canto e harmónio. A última, conforme descrito no catálogo, é uma canção sobre lírica de Bernardo de Vasconcelos, intitulada de *Súplica* (1936), que inclui, na p. 3 (de 4), pequenas secções para coro a 4 vozes mistas, indicando assim a possibilidade de um diálogo entre solista e coro. Datada com base no catálogo provisório, trata-se, muito provavelmente, de uma das primeiras composições de Manuel Faria e tem, no final: «Visto pelo P.e A. D. Correia».

Quanto às duas obras acompanhadas pelo órgão, a mais antiga, *Due mottetti per soprano e organo*³⁵ (1942), é das poucas que, graças ao título, não oferece quaisquer dúvidas quanto à respetiva instrumentação e foi estreada a 20 de dezembro de 1945, em Roma, na “Aula Magna” do PIMS, pela soprano Susanna Damo e pelo organista Ferruccio Vignanelli (cf. Faria 1998, 88; Bernardino 2013, 256). A segunda, *Colóquios místicos* (1950), sobre versos de João Linhares, representa um dos muitos casos em que a voz [S] foi determinada pelo âmbito (Ré 3 – Lá 4) e a definição do instrumento acompanhador pela análise idiomática da escrita. Trata-se de uma pequena peça, de 18 compassos, em lá m (embora termine em Dó M), de forma ternária (ABA) e em compasso C alternando com $\frac{3}{4}$, que, segundo o catálogo provisório³⁶, terá sido composta para coro uníssono e órgão.

³⁵ Constituída por “I – Custodi nos” e “II – In Assumptione B[eata] M[aria] V[irgine].

³⁶ Cf. NRMS 2.^a série, n^{os} 27-28, p. 10.

Não restarão dúvidas que, para acompanhar o canto, o piano foi o instrumento de eleição de Manuel Faria. A obra para canto e piano foi sobejamente estudada por Leonor Barbosa de Melo (Melo 2015) que beneficiou largamente da minha organização e inventariação do acervo da BGUC que, na altura, se encontrava praticamente concluída. Tratando-se de uma dissertação de mestrado focada sobre este repertório específico, é de lamentar que não tenha sido incluída no seu estudo a versão pianística mais elaborada do *Álbum de minha irmã*³⁷ de 1956 (*vide* Bernardino 2018, 78-79), apesar de ter sido prevenida para a sua existência. Estes álbuns, cada um constituído por seis canções, comportam um conjunto de curiosidades a começar pela datação das versões mais elaboradas, compostas no mesmo dia e no mesmo local que as suas versões pianisticamente (bastante) mais singelas. Este facto poderá suscitar a dúvida de quais terão sido escritas primeiro: as versões mais simples ou as mais elaboradas? A única canção dos álbuns que tem uma datação ligeiramente diferente é a primeira, intitulada de “Trovas”. Enquanto no álbum mais simples lemos: “Vila Cova, 12/IX/56”, a correspondente do álbum mais elaborado diz: “Vila Cova – Medelo, 12-13 de Setembro de 1956”. Este dado parece indicar que as versões mais elaboradas procedem da versão mais simples. Considerando, porém, a complexidade e o rendilhado do acompanhamento pianístico das canções mais trabalhadas, não creio que estas tenham sido compostas após as suas correspondentes mais simples, pois, por muito desenvolta que fosse a prática composicional de Manuel Faria, é pouco verosímil que conseguisse criar e escrever essas versões num só dia após a conclusão de uma primeira versão mais simples. Suspeito que o processo terá sido exatamente o inverso, nascendo a versão mais simples da versão mais elaborada, embora não seja de descartar a possibilidade de a versão mais acessível ter funcionado como esqueleto harmónico da versão mais pianística. O facto de, na versão mais elaborada, a canção “Trovas” ter sido concluída um dia após a sua versão mais simples, tem a ver, no meu entender, com pequenos acertos e maturação da canção. Quanto muito poder-se-á dizer que foram sendo compostas em simultâneo. Segundo Barbosa de Melo, o álbum, na sua versão mais singela³⁸, foi dedicado a Dolores de Conceição, irmã de um sacerdote amigo de Manuel Faria onde costumava pernoitar quando se encontrava longe do seminário. Considerando também este dado, entendo que, para efeitos de apresentação e *performance* do *Álbum de minha irmã*, Manuel Faria teria em mente a sua versão pianística mais elaborada, sendo a mais singela para o uso doméstico da irmã do seu amigo sacerdote, como se pode inferir também pela inscrição que se encontra na página de título do respetivo álbum: “Para uso estritamente pessoal da Dolores da Conceição”. Assim, considerando o precioso contributo da dissertação de Barbosa de Melo, é pena que a versão mais elaborada do álbum tenha ficado excluída da sua análise e interpretação.

Também pertence a este ciclo um dos maiores mistérios do acervo ao cuidado da BGUC. Refiro-me à quinta canção do álbum “O Sino da minha aldeia”. Esta canção faz parte de dois ciclos: *Três Canções Portuguesas* de 1954 (*P-Cug* M.M. MF 191) e, como referido, *Álbum de Minha Irmã* de 1956 (*P-Cug* M.M. MF 169 e 170). O primeiro ciclo inclui igualmente uma “versão em Re [sic] menor, à escolha do cantor” (transcrito do ms. – *P-Cug* M.M. MF 192). Além destas versões, existem também vários rascunhos da canção. É curioso notar que

³⁷ É preciso notar que o *Álbum de minha irmã*, de cota *P-Cug* M.M. MF 169 – inclusa na dissertação de Barbosa de Melo – faz parte do acervo em formato de caderno/livro. O mesmo não sucede, porém, com o seu homólogo mais elaborado, disponível em *P-Cug* M.M. MF 170, que resulta da identificação e reunião num bloco único de partituras avulsas que se encontravam dispersas pelo espólio. A descoberta desta versão mais elaborada resulta diretamente do trabalho de levantamento, identificação e organização por mim realizado.

³⁸ Note-se que a dissertação nunca faz referência à versão mais elaborado deste ciclo.

todas as canções que compõem os ciclos, inclusive os rascunhos, se encontram devidamente datadas com a inclusão do local da composição, todavia esta canção nunca aparece datada! Também é a única, do *Álbum de Minha Irmã*, que não tem um tratamento pianístico mais elaborado. É claramente um enigma.

Ainda quanto à dissertação de Barbosa de Melo, além da omissão da versão mais pianística do *Álbum de minha irmã*, há também a observar uma gralha quanto à identificação de uma obra: onde se lê “*Choro ao pé do rio triste*” (cf. Melo 2015, 36), deverá constar “*Moro ao pé do rio triste*” (vide Bernardino 2018, 81) e trata-se de um rascunho de uma canção para contralto e piano, presumivelmente sobre quadras populares, com a cota *P-Cug M.M. MF 179*.

Acrescente-se ainda, quanto à obra para canto e piano, que os textos que lhe servem de apoio são caracterizadamente seculares. Excetuando os textos de índole popular/tradicional, Manuel Faria faz-se acompanhar dos grandes nomes consagrados da literatura e poesia portuguesa, tais como: Antero de Quental, Fernando Pessoa, Afonso Lopes Vieira, Augusto Gil, João Linhares, João de Deus, Diniz da Luz, Fausto Guedes Teixeira e Bernardo de Vasconcelos. Barbosa de Melo, que estudou profundamente a relação texto/música, com particular enfoque sobre o tratamento expressivo da palavra e do seu sentido, considera crucial que os intérpretes conheçam bem os textos e o seu sentido hermenêutico para uma boa *performance* da obra fariana. Há ainda no espólio uma partitura sem letra, intitulada de *Trova* (1941), que, apesar de estar passada a limpo, não contém texto. Também Barbosa de Melo, apesar da sua minuciosa investigação, não conseguiu encontrar a lírica em falta.

Quanto à estética e à forma das canções, as conclusões de Barbosa de Melo não diferem em nada das de outros investigadores (cf. Faria 1992, 1998; Pereira 2009) e por isso serão analisadas mais à frente neste trabalho. Nestas matérias são de realçar a obediência rigorosa de Manuel Faria à forma, com destaque para a forma ternária ABA, e a forte influência exercida pela música francesa, com particular relevo para a estética impressionista.

4.2.1.3 – As missas.

No espólio à guarda da BGUC existem 11 missas das quais uma está inacabada³⁹. Esta última, em português, não se encontra datada, contudo, à semelhança das outras duas missas em língua vernácula⁴⁰, terá sido gizada na década de 70. As restantes obras são em latim⁴¹ e o conjunto das missas cobre um período que se estende de 1938 a 1978. Foi já referida a necessidade de um estudo mais aprofundado desta matéria e encontramos no artigo de Jorge Alves Barbosa (Barbosa 2005) um excelente ponto de partida para essa reflexão. Trata-se de um breve texto analítico que contextualiza a *Missa Solene de N.ª S.ª de Fátima* (1945) na obra de Manuel Faria no ano em que a composição completou o seu sexagésimo aniversário e parte de uma análise comparativa da mesma com as suas restantes missas. Confrontando esse artigo com o catálogo, ficamos a saber que o espólio à guarda da BGUC contém os manuscritos originais de todas as missas compostas por Manuel Faria, à exceção da *Missa*

³⁹ *Missa Festiva* para 2VVig [SA] e [órgão] – só contém “*Kyrie*” – *P-Cug M.M. MF 31*.

⁴⁰ *Missa Popular de S. Francisco de Assis* (1970) e *Missa em Honra de São Jorge* (1978).

⁴¹ Naturalmente que o “*Kyrie*” é grego e não latim.

Dialogada (1967) que não consta no referido acervo⁴². Por outro lado, o autor do texto parece desconhecer a existência da missa inacabada.

Este artigo confirma algumas suspeitas que surgiram ao longo da investigação, a começar pelo facto de a *Missa Solene* constituir o “primeiro trabalho de fôlego de Manuel Faria neste género musical sacro”, jamais ultrapassado pelo próprio, e que haveria de marcar o seu estilo (cf. Barbosa 2005, 566). Atesta também que a obra nasce de – e para um – contexto académico na qual procurou apresentar toda a sua panóplia de técnicas compositivas e demonstrar o seu grande espírito criativo (cf. *ibid.*, 575). O texto reflete igualmente o espírito empreendedor do compositor que se desalenta com as orientações do Concílio Vaticano II, com consequências na sua produção artística. Refere ainda que Manuel Faria terá encontrado por fim a sua própria linguagem na *Missa em Honra de São Jorge* (1978), pouco tempo antes de conhecer Hermann Schroeder (1904-1984) – maestro, compositor e organista – com o qual se sentiu profundamente identificado (cf. *ibidem*). O artigo apresenta ainda um conjunto de análises críticas a cada secção da missa, apontando, por vezes, algumas limitações e/ou incorreções técnicas, assinalando igualmente algumas características estilísticas de Manuel Faria, sendo ainda de observar a seguinte curiosidade, não necessariamente equivocada:

Seguir-se-ia a *Missa Votiva* (1954), para três vozes iguais e orquestra (em versão de câmara e em versão sinfónica), executada então por um coro feminino que o autor dirigia no Porto (*ibid.*, 566).

O próprio Manuel Faria escreveu na capa da missa acima referida: “Missa Votiva composta em cumprimento dum voto a N.^a S.^a para Grande Orquestra Sinfónica e Coro masculino a 3 v. iguais por Manuel Ferreira de Faria. Braga, 1949-1952”, acabando por a sua atuação, com o coro feminino, “atracoiar” os seus próprios intentos. Todavia, em nota de rodapé à sua afirmação, Barbosa elucida que a mesma obra foi interpretada também, e por diversas vezes, pelos seminaristas do SCB.

Jorge Alves Barbosa coloca assim a *Missa Solene em Honra de N.^a S.^a de Fátima* no centro da produção deste género sacro de Manuel Faria. Embora seja desejável um estudo mais aprofundado, é notória a similaridade estrutural e estilística entre a *Missa Solene* e outras que se seguiram. Contudo, no que diz respeito à forma e ao carácter da obra, escapou à compreensão de Barbosa a **fonte** da *Missa Solene*: este, que em jovem se viu confrontado pelo próprio Manuel Faria – que lhe apresentou a *Missa Solemnis* em Ré Maior, op. 123 de Ludwig van Beethoven como modelo supremo (*vide* pp. 101-102) –, não reconheceu na estrutura da *Missa Solene* de Faria a mesmíssima estrutura da *Missa Solemnis* de Beethoven. Contudo, a constatação desta realidade só se realiza quando se confronta a *Missa Solene* de Faria com o seu texto *Beethoven Compositor Católico* (Faria 1977a) no qual o autor procede, entre outros, a uma análise musical e hermenêutica das obras sacras do compositor germânico.

Ao analisar a *Missa Solemnis*, Manuel Faria começa por constatar que “sob certos aspectos, a *Missa Solene* parece ser uma monumental ampliação da outra *Missa* em dó, que a precedeu dez anos” (*ibid.*, 16). Refere-se, naturalmente, à primeira missa composta por Beethoven que se encontra igualmente analisada por Manuel Faria nesse texto. Enceta depois a análise individual de cada parte da *Missa Solemnis*, a começar pelo “*Kyrie*”, sublinhando, neste caso

⁴² Nem tão pouco se encontra catalogada por Cristina Faria.

específico, o respeito do compositor pelo carácter trinitário do texto litúrgico (*Kyrie, Christe, Kyrie*). Para melhor compreensão da analogia que se pretende estabelecer, seguem-se alguns quadros comparativos.

Quanto ao “*Kyrie*”:

Referências à <i>Missa Solemnis</i> no texto de Manuel Faria (Faria 1977a)	Paralelo com a <i>Missa Solene</i> de Manuel Faria
<i>Kyrie – Assai sostenuto.</i>	<i>Kyrie – Andante</i> (cc. 1-22).
<i>Christe – “o ritmo muda para ternário, ao mesmo tempo que se aviva um pouco mais o andamento – andante assai ben marcato” (ibid., 16).</i>	<i>Christe – compasso ¾ - Poco più mosso</i> (cc. 22-41).
<i>Kyrie – “O último grupo de invocações retoma o quadro inicial numa admirável construção simétrica” (ibid., 16-17).</i>	<i>Kyrie – Tempo I</i> (cc. 42-63).

E assim introduz o “*Gloria*”:

Aqui, (como depois no Credo) temos um grande fresco coral-sinfónico comparável às arquitecturas pictóricas de um Miguel Ângelo na capela Sixtina [sic]. Assim é que a forma se distende em estruturas a um tempo complexas e compactas, num autêntico milagre da unidade na riquíssima diversidade de pormenores. Para melhor apreensão do leitor, vamos encará-la como construída em **quatro quadros sonoros**: o 1.º desde «Glória» até «gratias agimos tibi»; o 2.º daqui até «qui tollis peccata mundi»; o 3.º até «quoniam tu solus sanctus» e o 4.º até final (*ibid.*, 17)⁴³.

Embora em dimensão inferior, encontramos igual divisão no “*Gloria*” da *Missa Solene* de Faria. Em mais pormenor:

Referências à <i>Missa Solemnis</i> no texto de Manuel Faria (Faria 1977a)	Paralelo com a <i>Missa Solene</i> de Manuel Faria
“A primeira parte do «Gloria» é um brado formidável de toda a multidão dos homens voltados para o alto a fazer subir até aos céus o cântico da glorificação divina” (<i>ibid.</i> , 17).	Allegro molto (cc. 1-36)
“O segundo quadro – Meno Allegro –, com a mudança de tonalidade traz-nos também uma nova expressão” (<i>ibidem</i>).	Meno mosso (cc. 37-54) – Verifica-se igualmente uma mudança de tonalidade e de carácter.
“Terceiro quadro – Larghetto ” (<i>ibidem</i>).	Adagio non troppo (cc. 55-97).
“Finalmente o último quadro veste-se outra vez de esplendores da glória celeste – Allegro maestoso ” (<i>ibidem</i>).	Tempo primo (cc. 98-141) – Apesar do “Tempo primo” corresponder ao “Allegro molto”, o carácter fugado e a dificuldade técnica organística deste quadro impõem um “Allegro maestoso”. O mesmo se aplica ao primeiro quadro.

Relativamente ao “*Credo*”:

Em grandes traços, o seu travejamento é semelhante ao Glória: **quatro vastos quadros**, acrescentados de um epílogo monumental. O primeiro até ao «Incarnatus»; o segundo

⁴³ O negrito é meu.

«Et resurrexit»; o terceiro «Et in Spiritum Sanctum»; o quarto “Et vitam venturi saeculi» e o epílogo é a espantosa fuga sobre a repetição deste último texto (*ibid.*, 18)⁴⁴.

Mais uma vez reencontramos a mesma estrutura plasmada na parte correspondente da *Missa Solene* de Manuel Faria:

Referências à <i>Missa Solemnis</i> no texto de Manuel Faria (Faria 1977a)	Paralelo com a <i>Missa Solene</i> de Manuel Faria
“Primeiro – Allegro ma non troppo ” (<i>ibid.</i> , 18).	Andante maestoso (cc. 1-57).
“Segundo quadro – Adágio ” (<i>ibidem</i>).	Adagio (cc. 58-89).
“Terceiro quadro reboa, no coro puxado pelos tenores o anúncio solene da Ressurreição. Allegro ” (<i>ibidem</i>).	Allegro moderato (cc. 90-130) – Aqui, embora em <i>Stretto</i> cerrado, o “anúncio” surge nos sopranos.
“Quarto quadro – Allegro ma non troppo ” (<i>ibid.</i> , 19).	Tempo primo (cc. 131-183).

Ainda quanto ao “Credo”, registre-se um outro dado bastante revelador:

No «Et homo factus est» o andamento passa de **Adagio** a **Andante** e a métrica a ternária, com particular acentuação da palavra «homo» quase como um eco da palavra santa - «tomando a forma de servo» (*ibidem*)⁴⁵.

Veja-se, no excerto seguinte, o tratamento dado por Manuel Faria à mesma passagem:

Exemplo 4 - Excerto *Missa Solene* em honra de N.ª S.ª de Fátima – “Credo” (1945) - cc. 71-74.

Creio que já terá ficado claro como Manuel Faria adotou a estrutura da *Missa Solemnis* de Beethoven à sua própria *Missa Solene* que, por sua vez, acabou por emprestar a sua forma e elementos estéticos a algumas missas que lhe seguiram. Como será fácil de imaginar, encontramos no “*Sanctus*” e no “*Benedictus*” correspondências idênticas às acima assinaladas, constituindo o “*Agnus Dei*” a única parte da missa que Faria procede de modo diferente de Beethoven. No caso do compositor luso, este repete a estrutura e os materiais do “*Kyrie*”, como é frequente em Manuel Faria bem como em muitos outros compositores.

Contudo, Manuel Faria não se limitou a perfilhar apenas a forma da *Missa Solemnis*, também o carácter das partes está muito presente na sua própria criação. Assim, as descrições e as análises das partes da *Missa Solemnis* (*cf.* Faria 1977a) acabam por assumir, na grande

⁴⁴ O negrito é meu.

⁴⁵ O destacado é do autor.

maioria dos casos, um carácter autobiográfico muito útil enquanto chave hermenêutica para a interpretação/*performance* da *Missa Solene* de Manuel Faria. Veja-se um excerto do 3.º quadro do “*Gloria*”:

A orquestração toma um colorido roxo⁴⁶: a harmonia escurece; as vozes começam a angustiar-se. – É a consciência da humanidade pecadora, que se prostra em penitência, implorando o perdão das suas culpas. – Quem, ao ouvir esta música, poderá afirmar que Beethoven não sentia no mais fundo do seu íntimo a vivência da ascética cristã? (*ibid.*, 17).

Ainda quanto à *performance*, não devemos esquecer que, no caso de Manuel Faria, as missas foram pensadas para um contexto litúrgico, com exceção da *Missa Solene*. Mesmo esta, apesar de delineada num contexto académico, terá sido composta por Manuel Faria, pelo menos na altura, também com intenções litúrgicas. Assim, não devemos esquecer que os textos do “*Gloria*” e do “*Credo*” não estão completos, faltando, em ambos os casos, a invocação que pertence ao presidente da celebração. Estas invocações costumam ser cantadas usando as melodias oficiais do canto gregoriano. Sendo esta uma das áreas de especialização e de predileção de Manuel Faria, devemos ter um especial cuidado na seleção destas melodias. Assim, especificamente para a *Missa Solene* sugere-se o ex. 5 para o “*Gloria*” e o ex. 6 para o “*Credo*”. A terceira proposta (ex. 7) é, por exemplo, uma melodia a não ser usada nas missas de Manuel Faria, pois é do período barroco, preferindo Manuel Faria o cantochão mais arcaico, por sinal, e para ele, mais puro⁴⁷.

8. **G** Lóri- a in excél- sis Dé- o.
Exemplo 5 - Incipit "Gloria III".

4. **C** Redo in unum De-um,
Exemplo 6 - Incipit "Credo I".

5. **C** redo in unum De- um,
Exemplo 7 - Incipit "Credo III".

A aversão ao cantochão mais tardio está bem patente na conferência *O Canto Gregoriano na Composição Sacra* proferida por Manuel Faria nas Semanas Gregorianas de Fátima em 1950:

Uma novidade interessante deram-na os que começaram a fazer dialogar o povo em *canto gregoriano* com a *Schola* em música ceciliana, e só foi pena que o mau gosto dos novos compositores não encontrasse no extenso repertório oficial senão a *Missa dos Anjos*, **já de si tonal e nada gregoriana**, e ainda para mais reduzida a autêntica caricatura da melodia litúrgica (Faria 1950b, 10)⁴⁸.

Reitero a necessidade de um estudo mais aprofundado das missas de Manuel Faria nas quais a *Missa Solene* acaba por ocupar um lugar preponderante. Faço notar que a mesma foi composta em 1945 e que a reflexão sobre a música sacra de Beethoven data de 1977, podendo não haver uma correspondência e/ou uma consequência direta entre ambas. Todavia, na conferência acima citada, são bem claros o perfeito conhecimento e a admiração profunda de Manuel Faria pela *Missa Solemnis* de Beethoven (*vide* Faria 1950b, 9).

⁴⁶ O roxo é a cor litúrgica própria do Advento (recolhimento) e da Quaresma (recolhimento e penitência). Neste caso específico estamos na presença do segundo significado.

⁴⁷ Estas informações foram obtidas em conversa particular com Isaiás Hipólito a 4 de maio de 2019 no Seminário Maior de Coimbra.

⁴⁸ O itálico é do autor e o negrito é meu.

4.2.1.4 – A ópera.

A ópera *Auto de Coimbra* (1963) é a obra que presentemente encabeça o valioso espólio que se encontra na BGUC e encontra-se catalogada na secção “Ópera, Música Dramática e Bailado”. Esta secção, correspondente a sete entradas, é constituída pela ópera, por cinco composições diferenciadas para peças de teatro – escritas entre 1936 e 1939 no tempo de seminarista de Manuel Faria – e por um bailado. O bailado – *Bailado de Inês Pereira* (1982) – está dividido em nove partes e é, na verdade, uma obra inacabada de Frederico de Freitas com o título «Farsa de Inês Pereira» (1979) sobre o Auto de Gil Vicente (1523) e orquestrada e terminada por Manuel Faria (Delgado 2005, 75). Quanto à orquestração, há quem ateste que foi concretizada por um grupo de alunos de Manuel Faria e não pelo próprio. A investigação, porém, junto de fontes próximas de Manuel Faria, além de revelar que não era propriamente um professor de composição no sentido académico – e, conseqüentemente, não ter um grupo de alunos que possibilitasse um trabalho desta envergadura e/ou responsabilidade –, em nada parece indicar que assim tenha sido. Por outro lado, a página de título da obra contém a seguinte inscrição: “Inês Pereira, Bailado. Música de Frederico de Freitas e Orquestração de Manuel Faria (1981-82)”, encontrando-se a obra assinada e datada no final (pág. 291): “Braga, 28 de Maio de 1982 – L.D.V.M.”

A ópera, em dois atos, foi composta sobre um libreto de Campos de Figueiredo e resulta de uma encomenda da Câmara Municipal de Coimbra, em 1962, para a comemoração do IX Centenário da Conquista de Coimbra aos Mouros. Foi estreada, embora sem encenação, a 24 de julho de 2004 no Teatro Académico de Gil Vicente (Coimbra) pelo Choral *AEminium* e pela Orquestra Filarmonia das Beiras, tendo como solistas Elsa Saque, Carlos Guilherme, Wagner Diniz, Ciro Telmo, Isabel Alcobia, Pedro Correia e Manuel Soares, sob a direção do maestro Luís Carvalho. Esta apresentação, gravada ao vivo pela Public-Art Editora, encontra-se publicada pela Câmara Municipal de Coimbra (Faria 2006). Posteriormente foi apresentada em 2007, na primeira encenação académica no Centro de Cultura Musical do Colégio das Caldinhas, por Norma Graça-Silvestre, com a direção musical do maestro brasileiro Emílio de César, com a Orquestra Sinfónica das Escolas de Música da ARTAVE. Antes da publicação referida, o município de Coimbra tinha já publicado em 1988 uma reprodução fac-similada da redução da obra para piano, solistas e coro (Faria 1988), igualmente em 2 volumes na qual é omitida a página do 2.º volume onde consta a discriminação das personagens que entram no 2.º ato.

Apesar de diversos trabalhos e outras iniciativas, tem-se vindo a notar, ao longo destes capítulos, uma ausência da obra musical de Manuel Faria no panorama contemporâneo musical português. Essa lacuna é particularmente intrigante quanto ao *Auto de Coimbra*. Considerando o exposto acima, bem como a ínfima produção operática portuguesa, é de estranhar que esta obra não esteja já inscrita na história da música portuguesa do séc. XX. A este propósito, embora recorrente noutras publicações similares, serve de exemplo a mais recente edição da *História da Música Portuguesa* de João de Freitas Branco (Branco 2005). Revista, atualizada e reeditada em 2005, foi acrescentado a esta obra de 1959 um anexo “sobre a criação musical em Portugal 1960-2004” pelo compositor e músico José Eduardo Rocha (n. 1961). A obra reveste-se assim de um interesse peculiar pois, além de incluir uma perspetiva sobre a atualidade recente, reflete também sobre a música da primeira metade do século XX na perspetiva de um musicólogo contemporâneo de então, ou seja, João de Freitas Branco (1922-1989). Embora seja mais ou menos admissível a parca informação contida nesta publicação quanto à atividade musical de Manuel Faria na primeira metade do séc.

XX, o mesmo já é mais difícil de compreender relativamente ao anexo redigido em 2004 por José Eduardo Rocha. Na introdução aos 14 textos que constituem o anexo, o autor constata a grande emergência de novos compositores, com as mais variadas tendências e diversidade estético-estilísticas mas, por outro lado, lamenta haver ainda uma lacuna no estudo e divulgação da música das gerações que nos precedem, o que dificulta seriamente a formação de uma opinião sobre um passado que em parte lhe é desconhecido. Em simultâneo assume que o facto de não ser musicólogo lhe complica um pouco mais a tarefa, por si só complicada, pois não existe uma distância confortável em relação ao «processo histórico» em que todos estamos envolvidos. Assim, a opção de José Eduardo Rocha passou por “escrever 14 textos, quantitativamente [sic] e qualitativamente diversos, onde pudesse cruzar informações variadas, abarcar o maior número possível de factos relevantes e contribuir para assuntos que nem sempre se vêem desenvolvidos na documentação acessível” (Rocha 2005, 346). Devido a estas e outras razões, o anexo aborda fundamentalmente “a contribuição para a arte da música dos chamados **compositores**”. Note-se, relativamente à totalidade deste anexo, que a presença da «música sacra», ou dos seus compositores, é praticamente nula. Apesar de haver certas passagens que me mereceriam alguma atenção, pretendo apenas sublinhar que no terceiro texto, intitulado de “Operático e operístico (Ópera e outros tipos de teatro musical)”, não é feita referência alguma ao *Auto de Coimbra*. O mais curioso é que José Eduardo Rocha, após constatar uma produção operática portuguesa muito residual, coloca a tónica nos compositores que **não** se sentiram atraídos pelo género, assim como Frederico de Freitas e Fernando Lopes-Graça, ambos com uma única composição dentro do género (Rocha 2005, 358). Considerando a publicação do município de Coimbra em 1988 e a estreia do *Auto de Coimbra* em 2004, é de lamentar que a mesma não tenha sido considerada nas mais diversas edições sobre a história da música portuguesa desde então.

O *Auto de Coimbra* divide-se, pois, em duas partes: no primeiro ato é relatada a fundação de Coimbra, recorrendo ao mito da sua fundação e à personalização dos elementos que regulam a cidade (o Mondego, Pirene e Tirintio), enquanto o segundo quadro ilustra a reconquista da cidade por Fernando Magno. A separar as partes, Manuel Faria introduziu uma parte instrumental/orquestral de modo a servir um bailado.

Apesar das publicações e dos trabalhos já apresentados, faz-se ainda sentir a falta de uma revisão e edição crítica da partitura, bem como de um estudo aprofundado e definitivo desta grandiosa obra dedicada à Lusa-Atenas (Cardoso 2018, 11).

4.2.1.5 – Os arranjos e adaptações.

Foi já referido o impulso na criação de obras para coros mistos a partir de 1954, com particular destaque para os arranjos de melodias tradicionais, quando o seu irmão criou o “Coral dos Estudantes de Letras da Universidade de Coimbra”. Esse ímpeto criativo é posteriormente incrementado ao ser fundado em 1970, também por Francisco Faria, o Coro D. Pedro de Cristo, a quem Manuel Faria dedicou algumas obras. Os 40 arranjos à guarda da BGUC são testemunhos dessa vitalidade coral e encontram-se, na sua grande maioria, editados e divulgados nas mais diversas publicações (cf. Faria 1998; Bernardino 2018, 103-112).

4.2.2 – A música instrumental.

O acervo musical de Manuel Faria entregue à BGUC guarda em si um pequeno tesouro concernente à música instrumental. Esta encontra-se dividida em 3 secções: “Obras para Orquestra e Banda” com 10 entradas, “Obra Instrumental de Câmara” com 5 entradas e “Obra Instrumental: Instrumento Solo” com 17 entradas, o que perfaz um total – enganador, como veremos abaixo – de 32 obras instrumentais. Estatisticamente este valor corresponde a 13,9% da totalidade do espólio. Cerca de 20% da obra instrumental é de influência tradicional e todas as composições são marcadamente seculares, com exceção das obras orquestrais *Jacob e o Anjo* (1960) e *Tríptico Litúrgico* (1968)⁴⁹ de carácter mais religioso. Apesar de indissociável o sacerdote do compositor, é talvez na música instrumental que se revelam de modo mais genuíno a curiosidade, o engenho criativo e o homem puramente ao serviço da arte. A esse respeito é muito oportuno o testemunho de Cândido Lima:

Nunca me pareceu compositor fadado para se embrenhar abertamente em mundos que não fosse a música sacra. O que fez foi para além da sua própria essência de homem religioso com uma missão. A inevitabilidade das incursões em outras formas de expressão instrumental vem da sua dimensão humana, como uma fatalidade que não assumia com convicção de um músico profano sem compromisso funcional de tipo religioso ou outro. Mérito de ter contrariado, com qualidade mínima essa fatalidade da sua “vocação”. As suas idas a Lisboa para se encontrar e receber conselhos de Frederico de Freitas atestam-no. Uma admiração mútua, foi protegido pelo músico lisboeta que lhe divulgou algumas obras e a quem dedicou o “Ditirambo” (o título o diz) para orquestra (*cf.* an. A3, R5).

O testemunho acima, além de realçar a dimensão humana, descreve também a relação de amizade com o maestro e compositor Frederico de Freitas que, como se confirmará abaixo, foi o principal motivador e promulgador da obra orquestral de Manuel Faria.

4.2.2.1 – A obra instrumental de câmara.

Esta é a secção mais “enganadora” do acervo de Manuel Faria, pois é constituída por cinco entradas, mas, na realidade, três destas obras⁵⁰ foram posteriormente incluídas nas *Nove pequenas peças para Orquestra de Câmara* (1965). Assim, excluindo essas três, restam apenas duas obras compostas exclusivamente para música de câmara. A primeira, uma *Giga per quattro strumenti a fiato* (1942), em 3/8 (*Allegro Grazioso*), não é mais que um breve exercício de composição, sobre um tema dado, para quarteto de sopros (fl, ob, cl A e fag) em Mi M com a forma A:||BA’. O mais interessante surge na secção B que inclui, por duas vezes, uma sequência harmónica que será muito característica em Manuel Faria (*vide ex.* 8, cc. 52-59).

⁴⁹ Que, por sua vez, é a orquestração do *Tríptico para órgão* (1963).

⁵⁰ 8 *Variazioni su una série di 12 suoni* (1961), *Due saggi per Fl., Cl., Cor. e Fag.* (1961) e *Duetto per Flauta e oboe* [sic] (1961).



Exemplo 8 - Excerto Giga (1942) - cc. 49-59 (1.º t).

Sobeja assim a *Sonata para violino e piano* (1945) como a única obra de fôlego do compositor nesta categoria instrumental. Esta obra foi apresentada⁵¹, como referido, a 14 de abril de 2018 na Biblioteca Joanina (Coimbra) aquando do lançamento do livro *Catálogo e Estudo Crítico da Obra de Manuel Faria* (Bernardino 2018). Trata-se de uma obra politonal em que a tonalidade presente na mão direita do pianista concorre com outra na mão esquerda. Acresce-se a esta bi-tonalidade uma terceira interpretada pelo violino (*vide ex. 9*).



Exemplo 9 – Incipit Tema A – Sonata para violino e piano (1945) – cc. 1-2.

Ao nível formal estamos perante a forma sonata, ou seja, AB-C-AB' (*vide tabela 5*). É notório o equilíbrio formal entre as partes: cerca de 30 compassos para cada secção e cerca de 40 compassos para o desenvolvimento.

Tabela 5 - Forma Sonata para violino e piano (1945).

Sonata para violino e piano (1945)			
Forma	Secção	Compassos	Notas:
Exposição	Tema A	1-29	<i>Allegro agitato</i> – apresentação do tema A.
	Tema B	30-61	<i>Calmo ed espressivo</i> – apresentação do tema B.
Desenvolvimento	C	62-100	<i>Allegro agitato</i> (62-78) – com recurso ao material temático A; <i>Adagio com Cadenza</i> (79-83) – espécie de uma ponte de temática B; <i>Andante um poco mosso</i> (84-100) – exploração temática B – [<i>accel.</i>] (cc. 99-100).
Reexposição com coda	Tema A	101-129	Reexposição tema A.
	Tema B'	130-162	Reexposição tema B na “tonalidade” de A; Coda (151-162).

⁵¹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZHoHx_UvXuk. Trata-se de uma gravação ao vivo, efetuada por um telemóvel, na qual falta a anacrusa para o primeiro compasso.

O primeiro tema (A) é caracterizadamente vivo (*vide ex. 9*) e o contraste com o segundo (tema B), que completa a exposição, é conseguido principalmente através de uma mudança de ambiente imprimido pela alteração do andamento (*calmo ed espressivo* – *vide ex. 10*) e por uma mudança na linguagem: note-se que o tema B não é politonal.



Exemplo 10 - Incipit Tema B - Sonata para violino e piano (1945) – cc. 39-42.

À semelhança do repertório para piano solo (*cf.* Pereira 2009), também nesta obra existem influências de Debussy e Beethovenianas. Os elementos românticos, sobretudo os rítmicos e a intensidade da trama, estão particularmente presentes nas secções onde é desenvolvido o material temático A, enquanto a influência impressionista – nomeadamente ao nível da textura, das escalas (pentatónica e de tons inteiros) e da qualidade dos encadeamentos harmónicos (v.g. a sequência harmónica de 7.^{as} plagais e 5.^{as} autênticas nos cc. 84-91) – emprestam, especialmente à temática B, uma atmosfera bastante idílica e etérea⁵². A escrita instrumental é muito escorreita com particular destaque para a parte pianística. O violino apresenta passagens bem escritas e bastante violinísticas, mas o verdadeiro virtuosismo reside no piano. O domínio da escrita é um indicador da elevada técnica pianística que Manuel Faria certamente terá alcançado no seu tempo de estudos em Roma. Quanto consigo apurar, não há testemunhos relevantes quanto à prática e agilidade pianística/organística de Manuel Faria, contudo, casos como o da *Sonata para violino e piano*, demonstram um excelente domínio da escrita e, por sinal, do próprio instrumento. A *Sonata para violino e piano* apresenta algumas passagens menos conseguidas ao nível da junção que acabam, na humilde opinião dos intérpretes, por minorar um pouco a obra. Pessoalmente – que tive o privilégio de estudar a parte pianística e de seguida juntá-la à do violino – ficou-me a impressão que a sonata resulta melhor na sua parte pianística do que no seu todo, intuindo até que ponto a parte do piano não terá sido composta sem a inclusão do violino. Contudo, além de se tratar de uma constatação pouco simpática, a própria análise à obra revela outros detalhes que contrariam tal intuito. Fica o desafio para um estudo mais aprofundado da “única” obra para música de câmara de Manuel Faria.

⁵² Contudo a similaridade com a obra para piano não se limita à presença de elementos românticos e impressionistas, mas também como são usados para diferenciar e estruturar as partes. Parece ser um padrão em Manuel Faria utilizar elementos românticos para a secção A e influências impressionistas para a secção B, v.g., *Marcha fúnebre* (1941) (*cf.* Pereira 2009, 46-51).

4.2.2.2 – A obra para orquestra e banda.

À guarda da BGUC encontram-se nove obras para vários tipos de formações orquestrais e uma outra para banda⁵³. Quatro⁵⁴ encontram-se registadas em CD (Faria 2002) pela Orquestra Sinfónica Nacional ao abrigo de um projeto do Ministério da Cultura. Mais uma vez, o estudo aprofundado de todas estas obras extravasa o âmbito desta tese, contudo encontra-se já disponível alguma informação relevante a respeito das mesmas no catálogo publicado. Por outro lado, algumas destas obras orquestrais serão analisadas mais detalhadamente no capítulo seguinte. A obra para banda encontra-se estudada em *O Projecto de Encomendas de Música para Banda da S.E.C. de 1977 a 1983* (Granjo 2012). Aproveito, assim, este espaço para algumas observações de carácter mais genérico.

A primeira reserva-se à amizade entre Manuel Faria e Frederico de Freitas. Como aludido na problemática deste trabalho (*vide* p. 29), Alexandre Delgado⁵⁵ (n. 1965) refere-se a Manuel Faria como “discípulo” de Frederico de Freitas (*cf.* Delgado 2005, 75). Relembro que este é o único documento no qual se faz referência ao sacerdote como sendo discípulo de Frederico de Freitas, enquanto nos restantes escritos são evidenciadas a amizade e proximidade profissional entre ambos. Esta relação de igual para igual é sobejamente atestada nas inúmeras cartas trocadas entre ambos⁵⁶ que revelam igualmente como foi preponderante a influência do compositor lisboeta na produção orquestral do sacerdote minhoto. Neste contexto é de realçar a obra *Ninna-Nanna* (1944) por ser a única obra orquestral de Manuel Faria a ser composta no seu tempo de estudos em Roma ainda antes de travar conhecimento com Frederico de Freitas. Contudo, a observação de Alexandre Delgado não é de todo descabida. Diversos testemunhos descreveram algumas viagens que Manuel Faria fez a Lisboa para se aconselhar com o seu amigo. Também algumas cartas contêm sugestões e conselhos de natureza mais técnica:

Lisboa 30.VII.68

Meu prezado Amigo

Acabo de receber o Prelúdio do seu Tríptico Litúrgico – parece-me um bom título – e a sua carta.

Respondo-lhe já, conforme seu desejo, à questão urgente de quem está lançado ao trabalho: o problema da escrita harpística. Na verdade, o exemplo que me põe não pode ser menos consentâneo com a construção do instrumento no aspecto aplicação dos pedais. O executante tem apenas dois pés que aplica: o esquerdo para os pedais Si, Dó, Ré; o direito para Mi, Fá, Sol, Lá.

⁵³ *Romaria Minhota* (1979) – *P-Cug* M.M. MF 209.

⁵⁴ *Ditirambo a Frederico de Freitas* (1973), *P-Cug* M.M. MF 200, sob direção de Silva Pereira e *Imagens da Minha Terra* (1959), *Suite Minhota* (1956) e *Tríptico Litúrgico* (1968), respetivamente *P-Cug* M.M. MF 201, 210 e 212, dirigidas por Frederico de Freitas.

⁵⁵ Violetista e compositor.

⁵⁶ A biblioteca da Universidade de Aveiro contém no seu acervo 307 cartas escritas de Frederico de Freitas para Manuel Faria, cobrindo um período que vai desde 13/12/1952 a 01/12/1979, e outras 289 em sentido inverso, abrangendo um período de 20/07/51 a 05/12/1979.

A afinação (clássica) da harpa é em Dób. Daqui resulta que cada pedal tem dois encaixes, o que permite elevar o som de dois meios-tons. Nestas condições, passagens como a que apresenta, são impraticáveis (Frederico de Freitas)⁵⁷.

Todavia, apesar destas “lições”, a amizade e a admiração mútua eram tão profundas que é com sérias dificuldades que se possa descrever e restringir a proximidade entre ambos à mera relação mestre-discípulo.

Outra observação prende-se com questões de orquestração/instrumentação e possível interpretação. Veja-se um excerto da análise de Manuel Faria ao “Kyrie” da *Missa em Dó* de Ludwig van Beethoven:

O **Kyrie** está compartimentado em três secções: a primeira, que principia com os baixos a descoberto, por introdução, ocupa a invocação - «Senhor, tende piedade de nós», com o prístino texto grego. - «É a oração de uma criança, convencida da sua participação na graça, e de ser atendida pelo Senhor», no dizer de um comentador antigo. [...] Mas, como é comvente verificar o cuidado do Mestre em não ferir a delicadeza e recolhimento deste apelo à misericórdia do Senhor, eliminando da orquestra não só trompetes e timbales, mas até as próprias flautas, limitando-se às cordas de arco e à doçura de oboés, clarinetes, fagotes e trompas discretas! (Faria 1977a, 11).

Do testemunho acima transcrito tiram-se de imediato duas conclusões distintas, mas intimamente ligadas. A primeira revela a perspetiva orquestral de Manuel Faria e de como o colorido instrumental está para além de uma mera fruição estética, colocando assim a simbologia instrumental ao serviço da palavra. A segunda atesta o emolduramento do quadro musical sempre dentro de uma perspetiva hermenêutica. O excerto apresentado é apenas um de muitos inclusos nesse mesmo texto, ou mesmo noutros. Deste modo, é legítimo assumir que também Manuel Faria teria os mesmos cuidados, intuítos e interpretações ao compor as suas próprias orquestrações. Um bom exemplo disso é a transição do primeiro quadro para o segundo – respetivamente “*Ave Maria*” e “Acto de Humildade” – do *Delicta Juventutis Meae* (1949). Enquanto na primeira peça Manuel Faria usa todo o efetivo instrumental e vocal ao seu dispor – nomeadamente coro a 3 VVi (SSA), orquestra de cordas (vl I e II, vla, vlc e cb) e harmónio –, o “Acto de Humildade”, na sua modéstia, recorre “apenas” a uma voz solista (S) acompanhada por um quarteto de cordas (vl I e II, vla e vlc).

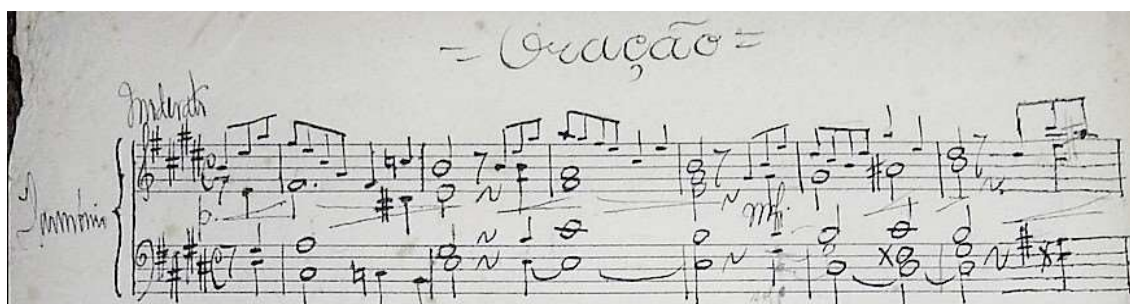
Em jeito de conclusão, refira-se a obra *Jacob e o Anjo* (1960) que, com o subtítulo “Abertura de Concerto para Grande Orquestra Sinfónica”, representa, quiçá, o único poema sinfónico de Manuel Faria e também a única obra do acervo orquestral que não conhece ainda nenhum registo áudio⁵⁸.

⁵⁷ O sublinhado é do autor.

⁵⁸ Além das quatro obras referidas e disponíveis em (Faria 2002), a *Dança Minhota* (1962), *Minuete all’ antica* (1962), *Ninna-Nanna* (1943/44) e as *Nove pequenas peças para Orquestra de Câmara* (1965) foram apresentadas e gravadas no dia 18 de novembro de 2016, na Igreja do Convento São Francisco (Coimbra), pela OCC sob a direção de Paulo Bernardino (disponível em: <https://youtu.be/OgQrVw46ts4>).

4.2.2.3 – A obra para instrumento solo.

Resta, por fim, uma breve análise ao trabalho de Manuel Faria à guarda da BGUC vocacionado para instrumento solista. Este é constituído por 17 obras, das quais 12 são para piano, outras quatro para órgão e uma para harmónio. A peça para harmónio – *Oração* (1935) – é das primeiras composições de Manuel Faria ainda enquanto autodidata e é reveladora do apetite voraz de Manuel Faria pelas experiências harmónicas. Apesar dos seus 36 compassos, esta composição de forma livre em Mi M, faz aparecer o desenho do tema inicial (vide ex. 11, cc. 1-2) 16 vezes (!) ao longo da peça, sempre acompanhado de harmonias diferentes, passando a obra momentaneamente à tonalidade de Lá b M – modulação nada ortodoxa⁵⁹ – nos cc. 25 a 29.



Exemplo 11 – Excerto (cc. 1-5) de *Oração* 1935 – P-Cug M.M. MF 228.

Evidencia-se assim como Manuel Faria, já desde muito cedo, se subterfugia na música instrumental para explorar as suas curiosidades e experiências composicionais. O *Tríptico para órgão*⁶⁰ (1963), escrito para a 3.^a edição do Concurso Nacional de Composição Carlos Seixas (vide Martins 2008a, 24-25), é outro claro exemplo desta prática. Nesta obra em particular, escrita ainda no rescaldo dos seus estudos em Siena com Vito Frazzi e em Roma com Goffredo Petrassi, Manuel Faria procura explorar as novas correntes estéticas com particular destaque para o dodecafonismo. Apesar de não ter ganho o concurso, esta obra é considerada por muitos especialistas a maior obra organística portuguesa do séc. XX, encontrando-se detalhada e profundamente estudada na dissertação de mestrado de Celina Martins (Martins 2008a). Note-se, quanto às intenções dodecafónicas, que estas seguem sobretudo a estética de Alban Berg que Manuel Faria interpreta do seguinte modo:

Os dois mais famosos discípulos de Schönberg (este sim, que os pôde ter, ao contrário do inimitável Debussy) foram Alban Berg e Anton Webern. O primeiro, **colocando a música acima do sistema**, deixou-nos obras sobretudo dramáticas duma eficácia avassaladora, usando a dodecafonia com ampla liberdade só e quando lhe viesse ao bico da pena e mesmo assim com profundas facadas nos rigores do mestre, como acontece no mais afamado produto do expressionismo mitteleuropeu [sic]: a ópera *Wozzeck*. O segundo é que aplicou o sistema para além das intenções do seu próprio inventor, fazendo gala de seu confessado cerebralismo (Faria 1965, 131)⁶¹.

⁵⁹ Esta modulação enarmónica e outras relações harmónicas revelam desde cedo a influência do impressionismo e da música francesa.

⁶⁰ Integrado igualmente nos meus projetos doutorais, esta obra encontra-se publicada e disponível em: <https://mpmp.pt/produto/sacraxx-xxi/>. Poderá encontrar mais informações relativamente a este projeto em: <https://glosas.mpmp.pt/sacra-xx-xxi/>.

⁶¹ O destacado é meu e o itálico do autor.

Assim, como se pode atestar mais detalhadamente na investigação de Celina Martins, é na “Fuga”⁶² que Manuel Faria acaba por se aproximar mais dos ideais dodecafônicos schönbergianos (cf. *ibid.*, 65-79), caracterizando-se a restante obra pelo uso de células e elementos dodecafônicos mais na linha estética de Berg e Webern. Além desta obra, existem no acervo ainda outras três peças para órgão. Uma delas composta, segundo o catalogador, entre 1941 e 1944, encontra-se incompleta apesar da transcrição final a tinta por parte do autor. Outra, a *Entrada Solene* (1936), é uma pequena peça de três páginas dividida em quatro secções⁶³ e foi composta ainda no seu tempo de seminarista. Escrita em Ré M, contém indicações para futura orquestração⁶⁴. Resta assim um *Preludio* (1942), mss. a lápis, que, apesar de alguns atrevimentos harmónicos, não é mais que um exercício de composição no estilo da invenção a 2 vozes de J. S Bach com a inclusão, já a caminhar para o fim da peça, de uma terceira voz em notas longas (à exceção de uma breve passagem em semicolcheias durante 2 cc.) na pedaleira. Deste modo o *Tríptico para órgão* destaca-se amplamente como a grande, e pode dizer-se única, obra organística de Manuel Faria.

Após o exposto, é seguro afirmar que a obra instrumental solística de Manuel Faria é substancialmente para piano. No acervo da BGUC estão depositadas 12 obras das quais 6 foram alvo da dissertação de mestrado de André Pereira (Pereira 2009). De fora deste estudo ficaram: 3 peças sobre “tema dato”⁶⁵ (1942), *Canon a 2 voci (all’ottava)* (1961), *Fala um Anjo* (1950), *Invenzioncina a 2v.* (1961), *Prelúdio*⁶⁶ (1941) e *Tiroliro* (193-?)⁶⁷. Verifica-se assim que Pereira optou por deixar de fora as obras em rascunho, as incompletas e as que foram escritas em modo académico, para se dedicar em exclusivo àquelas que se apresentam transcritas a limpo e no seu estado definitivo. Embora esta opção seja perfeitamente legítima, é de observar na dissertação a ausência de uma referência às restantes peças pianísticas que constituem o espólio, com particular destaque para a *Invenzioncina a 2v.*, que está na base da “Invençãozinha” e que, por sua vez, constitui a 1.^a peça das *Quatro Pequenas Peças para piano* (1961), obra estudada e analisada por Pereira. Para além de uma interessante perspectiva técnica e interpretativa própria dos pianistas, é de realçar neste trabalho a identificação das estéticas influentes na linguagem fariana, bem como o levantamento da tipologia das formas musicais usadas por Manuel Faria. Assim, como posteriormente em Barbosa de Melo (cf. Melo 2015), é destacada a influência romântica alemã e do impressionismo francês, personificadas, respetivamente, por Beethoven e por Debussy, acrescentando-se ainda à obra pianística a influência da linguagem barroca de J. S. Bach. As duas dissertações estão ainda em sintonia relativamente às formas, apresentando-se a estrutura ternária (ABA)⁶⁸ como a estrutura formal dominante em Manuel Faria⁶⁹. Além da forma tripartida, Manuel Faria explora igualmente o “tema e variações”, v.g., *Fantasia*

⁶² A obra é constituída por três andamentos: “Prelúdio”, “Meditação” e “Final”. Por sua vez o “Final” é composto pela “Fantasia” (cc. 1-40) e pela “Fuga” (cc. 41-143).

⁶³ *Allegro, Magestoso, Allegro e Largo*.

⁶⁴ O catálogo provisório publicado na NRMS 2.^a série, n.ºs 27-28, faz referência a uma *Entrada Solene* para fl, ob, cl, fg, cordas e harm de 1960, tratando-se muito provavelmente da respetiva orquestração.

⁶⁵ Título atribuído pelo catalogador. A obra é constituída por “*Romanza senza parole*”, “*Sonatina [em LáM]*” e “*Sonatina [em FâM]*”.

⁶⁶ Trata-se de um rascunho muito rasurado de 3 pp. inclusas no fim da partitura de *Marcha fúnebre* (1941).

⁶⁷ Obra incompleta datada com base em outras partituras com papel da mesma proveniência.

⁶⁸ Sendo a terceira parte uma reexposição da primeira na qual, por vezes, se utiliza também material temático da segunda parte.

⁶⁹ Mesmo quando se trata da forma sonata (v.g. o 1.º and. da *Sonatina para piano* de 1982) estamos na presença de uma forma ternária, pois, de uma macro perspectiva, AB-C-AB’ = A-B-A.

Brilhante (1934) ou *O Barbosa foi a mar* (1935), e a forma livre, v.g., *Quatro Pequenas Peças para piano* (1961).

Quanto à última obra, cada peça tem o seu carácter próprio e, à exceção da primeira, trata-se de composições dodecafónicas. A primeira, a “Invençãozinha”, pretende ser uma singela homenagem a J.S. Bach, recorrendo, para esse efeito, à estética das invenções a duas vozes, findando com uma “cadência picarda” tão característica do período barroco (cf. Pereira 2009, 55-56). Recordo que foi a propósito destas peças que Manuel Faria escreveu: “fui há dias ouvir as minhas três peças dodecafónicas (**rigorosamente**) para piano e sabe que as achei bonitas?”⁷⁰ (vide cap.3, p. 111). Mas será que estamos de facto na presença de peças rigorosamente dodecafónicas? Azevedo de Oliveira observa, relativamente à obra dodecafónica de Manuel Faria em geral, que este “encarava a série dodecafónica com certa liberdade e não com o rigor da Nova Escola de Viena” (Oliveira 2016, 56). Por seu turno, e

Exemplo 12 - *Quatro Pequenas Peças para piano* (“Preludio”) (1961) – P Cug M.M. MF 232 – cc. 1-6.

regressando às *Quatro Pequenas Peças*, Pereira atesta que estas “são fruto do contacto de Manuel Faria com Goffredo Petrassi⁷¹, tendo as últimas três uma linguagem dodecafónica” (Pereira 2009, 55), afirmando também que “as restantes três peças são escritas segundo os padrões dodecafónicos, podendo vislumbrar a série dodecafónica logo no início do *Prelúdio* (*ibid.*, 56)⁷². Contudo, sobretudo no caso de Pereira pela natureza do trabalho em que se insere, fica a faltar uma análise mais rigorosa à obra que nos permita afirmar o “rigor”, ou não, das diferentes peças seriais. Assim, analisemos sumariamente os primeiros seis compassos do “Preludio”, a 2.ª das *Quatro Pequenas Peças* (vide ex. 12): de facto, até ao 3.º tempo do 3.º compasso, Manuel Faria apresenta de forma evidente as 12 notas da série, acabando por repetir, como um “eco”, as últimas duas notas da mesma. O problema analítico coloca-se a partir do 4.º compasso, pois não é imediata a perceção da versão da série que se segue. Contudo, o “eco”, que explora o intervalo de 7.ª m, associado ao intervalo de 5.ª diminuta (na série da 10.º para 11.º nota), permite descobrir que, a partir do quarto compasso, se segue a 6.ª série retrógrada inversa, não na sequência escolástica, mas sim explorando os intervalos anteriormente referidos à imagem de Berg ou Webern (mais concretamente, por células). Repare-se como também no fim da 2.ª apresentação reaparece, um pouco mais extenso, o “eco” das últimas duas notas da série à distância, mais uma vez, da 7.ª m (vide ex. 12, c. 6). É muito interessante a exploração deste intervalo sempre no fim da apresentação das 12 notas. Veja-se, no ex. 13, como termina a apresentação da 3.ª série num “eco” cada

⁷⁰ O negrito é meu.

⁷¹ Todas as dissertações e trabalhos publicados até ao momento referem Goffredo Petrassi como o principal responsável pela formação serialista de Manuel Faria. Contudo, Azevedo de Oliveira atribui essa formação a Boris Porena (cf. Oliveira 2016, 56).

⁷² O itálico é do autor.

vez maior e ritmicamente mais acelerado, voltando à 7.^a m, desta feita numa inversão da 2.^a M (dó-ré), em alternância com a 6.^a m.



Exemplo 13 - Quatro Pequenas Peças para piano ("Preludio") (1961) – P Cug M.M. MF 232 – c. 10.

O tratamento da série por células (respeitando, todavia, sempre a apresentação integral das notas das séries usadas), confere às obras de Manuel Faria um valor acrescentado para além da mera apresentação da matriz dodecafónica. A composição *8 Variazioni su una série de 12 suoni* (1961) é um excelente exemplo desta última afirmação. Nesta obra, que posteriormente viria a compor o 4.^o andamento das *Nove pequenas peças* (1965), o próprio autor registou no canto superior direito da partitura a série dodecafónica sobre a qual viria a desenvolver as suas variações (vide ex. 14).

Exemplo 14 – 8 Variazioni su una série di 12 suoni (1961) – P Cug M.M. MF 146 – cc. 1-5.

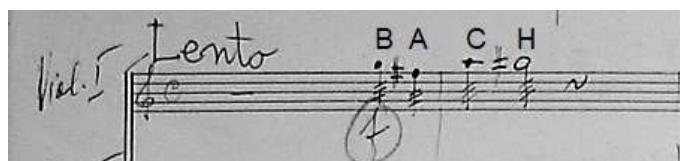
Por meio de uma engenhosa utilização das notas da série, Manuel Faria concebe uma peça que se revela, uma vez mais, uma perpétua homenagem a J.S. Bach. Como é do conhecimento geral, Bach “assinava” muitas vezes as suas obras aproveitando-se do fortúnio da notação alemã permitir esse registo⁷³. Como se isso não bastasse, e claramente bafejado pela graça do divino, o mesmo registo coincide com a figura musical retórica da cruz (vide ex. 15). Assim, considerando igualmente o conhecimento relativo à simbologia e numerologia musical, Bach incluía o seu nome nas suas composições em passagens simbolicamente relevantes (v.g. BACH, J.S. BACH ou mesmo o seu nome por extenso).

⁷³ B=Sib, A=Lá, C=Dó e H=Si (natural).



Exemplo 15 – BACH escrito sob a forma de notação e o uso da técnica dodecafónica da permutação.

Desde então, muitos compositores desenvolveram obras sobre o motivo BACH (v.g. Franz Liszt – *Präludium und Fuge über den Namen BACH*) e, como se constata, Manuel Faria não constitui exceção. Nesta obra específica das *8 Variazzioni su una série de 12 suoni*, talvez a aparição mais fácil de identificar seja a do vl I c. 1-2 (vide ex. 14), ficando ainda mais explícita, por meio da enarmonização do Lá \flat (=Sol \sharp) na sua posterior inclusão nas *Nove pequenas peças* (vide ex. 16).



Exemplo 16 – *Nove pequenas peças para Orquestra de Câmara* (1965) – P Cug M.M. MF 207 – Excerto do vl I – cc. 1-2 das “IV - Variações para Quarteto de arco”.

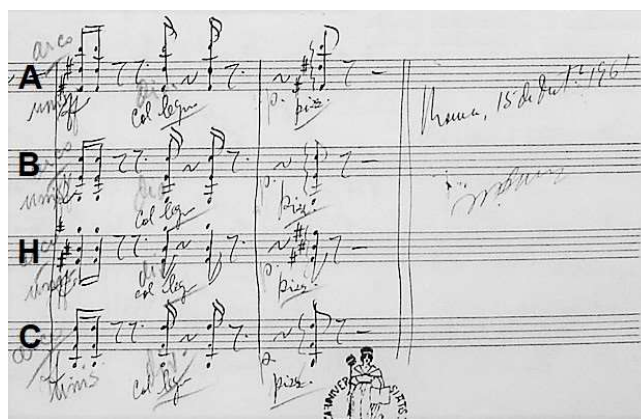
Mas, antes do vl I, o motivo já tinha sido apresentado pelo vlc (vide ex. 14 c. 1), embora para isso Manuel Faria tenha recorrido à técnica da permutação muito característica da linguagem serialista (vide ex. 15). Só nos primeiros 4 cc. da obra o motivo BACH aparece 4 vezes, encontrando-se devidamente assinalado no ex. 14: 1) vlc (cc. 1-2, permutação), 2) vl I (cc. 1-2, tema transposto uma 5.^a P acima), 3) vla (cc. 3-4, permutação inversa/invertida) e 4) vl I (cc. 3-4, tema retrógrado). Uma análise mais cuidadosa revelará que o tema está presente, de forma recorrente, ao longo de toda a peça, daí a homenagem perpétua a J.S. Bach. Todavia, não posso terminar esta breve análise sem partilhar outros dois pontos interessantíssimos:

1) O ex. 17 apresenta os cc. 33-35 das *8 Variazzioni su una série de 12 suoni*. Os temas BACH encontram-se devidamente assinalados. Contudo, não esqueçamos que o mesmo motivo representa também a cruz. Será por acaso a mudança de andamento (*Concitato*) no compasso 33, associado ao facto do vl I repentinamente ficar a solo? Não deixa de ser interessante saber que Cristo morreu na cruz aos 33 anos de idade. No entanto, Ele que era homem, mas simultaneamente Deus, entregou-se por nós por vontade divina (talvez daí a “cruz” no agudo?) e fê-lo pela redenção da Humanidade (a cruz na região grave - vlc c. 34). Outra curiosidade é que, após a “crucificação de Cristo”, em que a “cruz” é apresentada por 3 vezes (também o algarismo 3 está impregnado de simbolismo), a peça entra em modo *Adagio*, com a Humanidade a fazer o “luto”.



Exemplo 17 - 8 Variazioni su una série di 12 suoni (1961) – P Cug M.M. MF 146 – cc. 33-35.

2) Também o final da obra se revela muito interessante (*vide ex. 18*). Aqui Manuel Faria apresenta as 12 notas da série de uma só vez. O interessante está na forma como organiza as 12 notas em 4 grupos de 3 sons, formando dois acordes maiores (Dó M no vl II e Si M no vl I) e outros dois menores (Ré m no vlc e Dó# m na vla). Considerando as fundamentais de cada acorde, ou seja, Dó-Si-Ré-Dó#, voltamos a ter B-A-C-H! Quanto à interpretação da sobreposição de acordes maiores com acordes menores, remeto para a interpretação do organista italiano Giampaolo di Rosa que segue no subcapítulo abaixo.



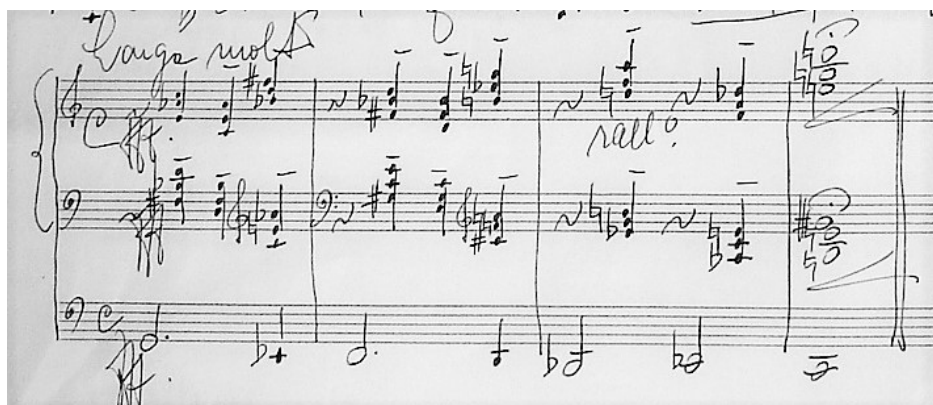
Exemplo 18 - 8 Variazioni su una série di 12 suoni (1961) – P Cug M.M. MF 146 – cc. 37-38.

Em suma, embora Manuel Faria não siga o dodecafonismo à luz dos princípios escolásticos schönbergianos, não se pode afirmar que ele “encarava a série dodecafónica com certa liberdade e não com o rigor da Nova Escola de Viena”, nem tão pouco a série constituía apenas um “vislumbre”. Observava, sim, a série dodecafónica com a liberdade de um artista bastante bem (in)formado, identificando-se plenamente, quanto à estética dodecafónica, com o compositor Alban Berg. Fica uma análise sumária da obra de Manuel Faria à guarda da BGUC onde, entre vários aspetos, fica claro que Manuel Faria “não dava ponto sem nó”.

4.2.3 – Algumas breves considerações finais.

Após este longo capítulo, é de suma importância reter a informação que Manuel Faria era submisso às clássicas formas musicais, com especial predileção pela forma ternária (ABA), revelando, porém, uma maior liberdade nas linguagens estéticas usadas e como as trabalhava. Fiel à forma, é na matéria que Manuel Faria se revela mais ousado e é precisamente aí que explora e revela toda a sua criatividade. Sempre curioso e conhecedor das muitas correntes estéticas, Manuel Faria não resiste a deixar o seu cunho pessoal na linguagem que utiliza em cada composição, contornando as “regras” ou determinados “elementos estéticos” quando mais lhe convém.

A análise à obra fariana revela ainda uma outra matéria que foi abordada muito ao de leve nos últimos parágrafos e que diz respeito às figuras musicais-retóricas muito características da linguagem renascentista e barroca. Embora não haja um único texto de Manuel Faria que aborde o assunto, nem nenhum outro documento que demonstre algum conhecimento do compositor nesta área, encontramos na sua música bastantes elementos que parecem indicar que esta realidade não seria totalmente desconhecida de Manuel Faria. Neste tema, embora num contexto mais moderno, é muito interessante a interpretação de Giampaolo di Rosa⁷⁴ (n. 1972) a respeito do último acorde do *Tríptico para órgão* (vide ex. 19):



Exemplo 19 – *Tríptico para órgão* (1963) – P-Cug M.M. MF 237 – cc. 140-144.

Este sustenta, relativamente ao último acorde e à semelhança do que sucede com outros compositores modernos, que a tensão entre o acorde Maior (m.e.) e menor (m.d.) representa a tensão da vida e que esta, apesar das suas inúmeras dificuldades, encontra na fé o ponto de sustentabilidade e essência de toda a existência⁷⁵. Esta fé é retratada na força da atração do “Dó” que se encontra na pedaleira. Esta leitura ganha ainda um outro fôlego quando a colocamos a par da interpretação da série dos harmónicos pelos teóricos da música barroca. Estes interpretam o intervalo de 3.^a como definidor da humanidade dentro do contexto do intervalo de 5.^a P que, por sua vez, representa a Santíssima Trindade (cf. Bartel 1997, 14-15). Assim, as terceiras, num caso maior, noutra menor, representam bem a dualidade da

⁷⁴ Organista italiano, titular da igreja nacional de Portugal Santo António dos Portugueses em Roma e também da catedral de Vila Real, tem sido o principal intérprete do *Tríptico para órgão* de Manuel Faria ao longo das últimas décadas.

⁷⁵ Informação avançada a 14 de fevereiro de 2017 na Biblioteca Municipal de Coimbra aquando do lançamento da linha editorial *Sacra XX-XXI* (<https://glosas.mpmp.pt/sacra-xx-xxi/>) e da partitura do *Tríptico para órgão* (<https://mpmp.pt/produto/sacraxx-xxi1/>).

vida da humanidade nas suas alegrias e contentamentos, mas também nas suas dores e tristezas. De notar que também entre o Dó da pedaleira e a fundamental Mi dos acordes temos um 3.^a M que representará, certamente uma vez mais, a Santíssima Trindade e a fé nela depositada.

Mais próximo da linguagem barroca, encontramos na música de Manuel Faria algumas figuras tais como o *Passus Duriusculus*⁷⁶ (*ibid.*, 357-358) e o *Saltus Duriusculus*⁷⁷ (*ibid.*, 381-382). Estas figuras musicais expressivas encontram-se num quadro hierárquico representativo de vários graus de “sofrimento” no qual o *passus duriusculus* ascendente representa o grau superlativo de sofrimento⁷⁸ e o *saltus duriusculus* descendente o grau mais pequeno. Nesta conjuntura salta à vista o final das *Palavras Maguadas* [sic] (1948):

Exemplo 20 – *Palavras Maguadas* [sic] (1948) – P-Cug M.M. MF 184 – cc. 29-33 (Melo 2015, 51).

Note-se como Manuel Faria utiliza no compasso 31 o *saltus duriusculus* descendente sobre a palavra “minha”, exteriorizando deste modo também a sua mágoa. Não terá sido certamente por mero acaso que o compositor terá usado especificamente esta figura musical-retórica sobre este pronome possessivo. Barbosa de Melo identifica o uso recorrente deste intervalo de 7.^a diminuta ao longo de toda a canção (*cf.* Melo 2015, 50-52), sem, no entanto, o correlacionar com esta característica musical-retórica barroca. Mais uma vez, cá fica uma proposta de um trabalho a necessitar de mais estudo e aprofundamento: o uso das figuras musicais-retóricas na obra de Manuel Faria.

⁷⁶ Passagem melódica de meios-tons cromáticos.

⁷⁷ Salto melódico de 7.^a diminuta.

⁷⁸ Regra geral associado à imagem de Cristo subindo o monte Gólgota, carregando a cruz.

CAPÍTULO 5

Obras e Orquestrações de Manuel Faria

“Escrever música é a coisa mais trágica do mundo.
Se eu pudesse, nunca mais escrevia uma nota”

Preâmbulo

Maestro e Amigo:
Vizela, 20/VII/51

Ao passar ante-óntem [sic] por Braga, num intervalo do meu tratamento, encontrei a agradabilíssima surpresa da sua carta. [...] Fico-lhe sim, muito obrigado pelo gentil pensamento de apreço, que, porventura lhe não mereço.

Quanto a música minha para a sua orquestra, confesso que é esse um velho anseio que ainda não consegui realizar.

Compuz [sic], em tempos, algumas coisas que, pelo seu feitio excessivamente ingénuo ou escolástico, são indignas de aparecer em público. Depois, a dureza da vida e a estupidez das circunstâncias fizeram com que não pudesse escrever senão música vocal, desabitando-me assim, da música pura.

Agora, vou ver se o tempo e o ambiente me permitem um pouco de ânimo [sic] e reflexão, que, francamente: neste redemoinho em que nos lançaram as orientações e desorientações, as descobertas e mistificações da propaganda musical, escrever música é a coisa mais trágica do mundo. Se eu pudesse, nunca mais escrevia uma nota.

[...] Cumprimenta-o com a mais sincera admiração e amizade o

P.º Manuel F. Faria

Quase transcrita na íntegra, esta é carta mais antiga escrita a Frederico de Freitas atualmente à guarda da Biblioteca da Universidade de Aveiro¹. Mesmo assim, apesar da solicitação do prezado maestro, a primeira obra orquestral de Manuel Faria, à exceção da *Ninna-Nanna* (1943/44), haveria de nascer somente cinco anos depois: data de 11 de dezembro de 1956 a *Suite Minhota*. Haveria de seguir-se, em 1959, os seis quadros sinfónicos para orquestra *Imagens da Minha Terra* e, em 1960, o poema sinfónico *Jacob e o Anjo*. Todas estas obras são originais no sentido em que foram criadas de raiz². O *Minuete all' antica para pequena orquestra*, dos inícios de 1962, contém no fim da partitura a inscrição: “Roma, 1942 – Braga, 1962”³ e, já no final de 1962, haveria de nascer a *Dança Minhota*, também para pequena orquestra e, segundo o autor, “sobre dois temas populares” (cf. Bernardino 2018, 86). Contudo, trata-se, na verdade, de uma orquestração de Manuel Faria sobre um arranjo dele próprio do tema popular *Ora vai tu, ora vai, vai* (*P-Cug* M.M. MF 271). Estas duas obras de 1962 “marcam” uma viragem na música orquestral de Manuel

¹ A mesma permite constatar que o acervo epistolográfico à guarda da Biblioteca da Universidade de Aveiro se encontra incompleto, pois esta carta de Manuel Faria, escrita a 20 de julho de 1951, surge em resposta a uma carta de Frederico de Freitas. Todavia, na instituição referida, a carta mais antiga de Frederico de Freitas dirigida a Manuel Faria data de 13 de dezembro de 1952.

² Refira-se que o “II – Romance Coreográfico” da *Suite Minhota* (1956) é uma versão orquestral da canção *No alto daquela serra* (1956) para canto e piano (*P-Cug* M.M. MF 180).

³ Apesar desta referência, não se encontrou no espólio nenhuma partitura de 1942 que possa ter estado na génese da obra de 1962.

Faria, pois estas, e todas as que se seguem – à exceção do *Ditirambo a Frederico de Freitas* (1973) –, são orquestrações de outras composições do próprio Manuel Faria: em 1965, a partir de oito obras instrumentais escritas em 1961, surgem as *Nove pequenas peças para Orquestra de Câmara* e, em 1968, a partir do *Tríptico para órgão* (1963), nasce o *Tríptico Litúrgico*. Também na música coral-orquestral experienciamos o mesmo fenómeno: apesar de representar um caso isolado, os *Tres [sic] Motetes para Coro e Orquestra*, do mesmo ano das *Nove pequenas peças*, nascem dos *Due mottetti per coro e organo* (1944), cuja referência errada aos “*Due*” vem de um equívoco causado pelos *Due mottetti per soprano e organo* (1942) (vide Bernardino 2013, 256).

São precisamente estas obras e respetivas orquestrações, às quais se junta o ciclo *Delicta Juventutis Meae* (P-Cug M.M. MF 109), o alvo de estudo e análise do capítulo que agora se inicia, na esperança que possam fornecer os dados suficientes que permitam uma reconstrução fidedigna das obras incompletas de Manuel Faria à guarda da BGUC. “Se eu pudesse, nunca mais escrevia uma nota” registava Manuel Faria na sua primeira carta ao maestro e compositor Frederico de Freitas. Na verdade, é posterior a este desabafo que se conhecem as maiores e mais significativas obras de Manuel Faria, nas quais se destaca Frederico de Freitas como o “padrinho” e mentor da sua obra orquestral.

5. Obras e Orquestrações de Manuel Faria.

5.1 Identificação das obras com diferentes versões.

Para maior clareza desta matéria, segue uma tabela na qual se registam as diferentes obras orquestrais e as respetivas composições que as precederam:

Tabela 1 – Obras orquestradas por Manuel Faria e respetivas composições precedentes.

Obras Orquestradas	Composições originais precedentes
Ciclo <i>Delicta Juventutis Meae</i> ⁴ (1949)	Este ciclo é constituído pelas orquestrações de 12 cânticos de proveniências distintas datados entre 1936 (<i>Acto de Humildade</i>) e 1946 (<i>Jaculatória de Fátima</i>). Para uma melhor compreensão da formação e compilação deste ciclo, aconselha-se a consulta dos estudos já publicados (vide Bernardino 2014a, 2015).
<i>Minuete all’ antica para pequena orquestra</i> (1962)	Desconhece-se a obra original de 1942.
<i>Dança Minhota para pequena orquestra</i> (1962)	<i>Ora vai tu, ora vai, vai</i> (1950).
<i>Nove pequenas peças para Orquestra de Câmara</i> (1965)	I – Trata-se de um original.
	II – <i>Duetto per Flauta e oboe</i> (1961).
	III, VII, VIII e IX, respetivamente “ <i>Invençãozinha</i> ”, “ <i>Preludio</i> ”, “ <i>Melodia</i> ” e “ <i>Scherzetto</i> ” das <i>Quatro Pequenas Peças para piano</i> (1961).
	IV – <i>8 Varriazione su una serie di suoni</i> (1961).
	V e VI – <i>Due saggi per Fl., Cl., Cor. e Fag.</i> (1961).
<i>Três Motetes para Coro e Orquestra</i> (1965)	<i>Due mottetti per coro e organo</i> (1944).
<i>Tríptico Litúrgico</i> (1968)	<i>Tríptico para órgão</i> (1963).

⁴ Título da obra atribuído pelo catalogador.

Além destas obras, existem no espólio mais duas orquestrações muito especiais: o *Bailado de Inês Pereira* (1982)⁵ de Frederico de Freitas e orquestrado por Manuel Faria e uma cópia da orquestração de 1984⁶ da *Missa Solene em honra de N.ª S.ª de Fátima* (1945) de Manuel Faria pelo compositor e Pe. Joaquim dos Santos.

5.2 Análise, transcrição e critérios de edição de obras selecionadas.

5.2.1 – O processo da transcrição e as suas dificuldades.

Muitas das dificuldades apresentadas à transcrição das obras de Manuel Faria são as mesmas que se fizeram sentir aquando da sua catalogação e assim parte do processo poderá ser consultado no respetivo estudo (*vide* Bernardino 2018, 19-26). Contudo, no caso específico da transcrição, as maiores dificuldades residem na linguagem musical de Manuel Faria. Como observado no capítulo anterior, Manuel Faria, rigoroso na forma, encarava com alguma liberdade as linguagens que explorava, não resistindo a deixar o seu cunho pessoal nas suas composições, ornamentando as diversas definições estéticas a seu belo prazer. Esta “liberdade” foi igualmente notada pelos seus discípulos António Azevedo de Oliveira (*cf.* Oliveira 2016, 56) e Jorge Alves Barbosa⁷:

As apreciações de muita gente não passam de chavões. O que se passa é precisamente o contrário; as primeiras obras de MF são tecnicamente muito mais conseguidas do que as últimas, onde a procura de uma linguagem porventura nova e diferente redundava, muitas vezes, numa incoerência estilística e de linguagem (tonal/modal/atonal?) que uma leitura mais atenta logo adverte. Na “grande música”, ele sempre se procurou situar no campo das correntes estéticas do seu tempo, mas não se pode dizer que sempre as utilizou correcta e coerentemente. Penso que era sobretudo muito intuitivo... Experimentava, mas não trabalhava as coisas; por isso esperava poder rever o que tinha escrito (*cf.* Anexo? – Entrevista JAB – R.5).

A liberdade artística, que por vezes poderá suscitar uma certa “incoerência estilística” coloca sérias dificuldades a quem pretende transcrever a obra de Manuel Faria, pois, fora de um quadro estético bem definido, é quase impossível determinar se, *v.g.*, uma determinada nota e/ou passagem aparentemente ilógica é uma gralha ou se é intencional. Nestes casos somos obrigados a uma análise holística e, simultaneamente, mais pormenorizada da partitura de modo a descobrir-lhe alguma coerência interna. Noutros casos, existe também a possibilidade da consulta de outros manuscritos da mesma obra (*v.g.* partes instrumentais, rascunhos, ensaios, etc.) e, colocando-os lado a lado, procurar entrever qual a solução pretendida por Manuel Faria. Noutros casos ainda, nunca saberemos a resposta. Contudo, todas as alterações, correções e dúvidas encontram-se devidamente registadas nas respetivas críticas editoriais de cada obra. A título meramente ilustrativo do exposto acima, registre-se um breve excerto retirado do “*Benedictus*”, da *Missa cum Jubilo* de 1953 (*vide ex.* 1): esta passagem começa três compassos antes com entradas sucessivas em imitação (B, c. 267; Bar, c. 268; T2, c. 269 e, por fim, T1, c. 270 já visível no exemplo), acompanhada, ao longo de toda esta secção, por um ostinato organístico (*vide cc.* 271-272). Embora isoladamente soe bastante bem, a junção do coro com o órgão, sobretudo nesta parte, é bastante estranha ao ouvido, não por se tratar de uma secção politonal, mas sim por ser a única secção politonal

⁵ P-Cug M.M. MF 13.

⁶ P-Cug M.M. MF 41.

⁷ Encontramos testemunhos semelhantes nas entrevistas de Cândido Lima e de Amílcar Vasques-Dias.

(ou polimodal, se preferirmos) em toda a obra. Esta composição é fidelíssima à estética propagada por Manuel Faria na sua conferência tida nas *Semanas Gregorianas de Fátima* (1950) e na qual elogia o diálogo entre a *Schola* (em polifonia) e o povo (em canto gregoriano), apontando a politonalidade como um passível caminho a seguir (cf. Faria 1950b, 10,14). Contudo, a utilização da politonalidade em apenas 10 de 300 compassos é, do ponto de vista composicional, bastante incoerente, provocando no ouvinte, mais do que um ambiente politonal, a sensação que o organista se perdeu na partitura. Todavia, serve o presente exemplo para demonstrar que precisamos de outras ferramentas para se concluir se uma determinada passagem contém gralhas ou se está conforme o desejo do compositor. Neste caso específico, além do recurso a outras fontes, a análise ao “*Agnus Dei*”, secção sequente ao “*Benedictus*”, revela o mesmo acompanhamento organístico, mas desta vez com as vozes em “sintonia” com o órgão. Perante este cenário, no qual o órgão estabelece a ponte entre o “*Hossana in excelsis*” e o “*Agnus Dei*” às despesas de um acompanhamento “doloroso”, poderá fazer sentido a seguinte leitura: Seja louvado nas alturas Aquele (o Cordeiro) que vem para sofrer e se entregar por nós. O órgão, em *passus* quase *duriusculos*, parece evidenciar ainda mais essa interpretação.

The image shows a musical score for the 'Benedictus' section of a Mass with Jubilation (1953), measures 270-276. The score is written for Soprano (S.), Tenor (T.), Baritone (Bar.), Bass (B.), and Organ (Órg.). The vocal parts are marked with dynamics like *pp* and *ppp*. The organ part is marked with *ppp*. The lyrics are 'in excelsis'.

Exemplo 1 – Missa cum Jubilo (1953) – “Benedictus” – cc. 270-276.

5.2.2 – Princípios gerais editoriais.

Nas palavras de Gustav Mahler, sobejamente conhecidas por todos: “Tudo está escrito numa partitura, exceto o essencial”. Na verdade, enquanto músicos, sabemos bem quão parca é a real informação que uma partitura nos oferece a respeito da: afinação, interpretação rítmica, temperamento, instrumentação, número de cantores, técnica vocal a aplicar, andamento, etc. Reconhecendo as limitações do registo gráfico do fenómeno sonoro, procurei, ao menos e à semelhança da edição do catálogo (cf. Bernardino 2018, 27), apresentar edições das obras, as mais próximas possíveis da fonte. Logo, uma das principais preocupações na transcrição das obras em estudo foi a fidelidade ao texto original. Pretende-se que seja claro para o

leitor/intérprete o que, por um lado, é texto do compositor e o que, por outro, corresponde à informação acrescentada pelo editor. Assim, os elementos mais representativos que se identificam como princípios gerais das edições são⁸:

a) Texto:

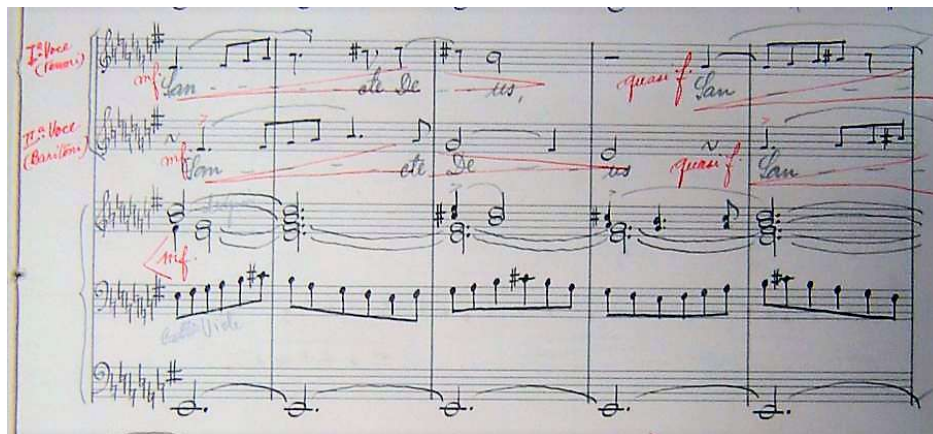
- a1) Colocação das hastes
- a2) Ortografia
- a3) Nomes dos instrumentos
- a4) Colocação de vírgulas entre textos repetidos

b) Música (notação, dinâmica, expressão, articulação, etc.):

- b1) Ligaduras a tracejado (quando sugestão do editor)
- b2) Informação do compositor de outra fonte, entre ()
- b3) Sugestão do editor, entre []

Para uma melhor compreensão do esquema anterior, seguem-se alguns exemplos ilustrativos e respetiva explicação:

Ex. 1) – [a1) e a4)]⁹ – Regra geral, salvo raras exceções e sempre devidamente identificadas, é mantida a colocação das hastes como Manuel Faria as escreveu¹⁰. Procurando manter a clareza do texto é uma opção editorial colocar vírgulas (,) entre textos repetidos (*vide ex. 2 e 3*):



Exemplo 2 – *Due Mottetti per coro e organo – “Tempore Passionis”* – cc. 36-40.

Note-se que no c. 39 do original, a repetição do texto na *II.^a Voce (Baritoni)* não é separada por qualquer sinal de pontuação. Curiosamente, o que é raro em Manuel Faria, não sucede o mesmo no compasso anterior na voz dos tenores. Assim, para maior clareza do texto, cada vez que o texto se repete, este é separado por uma vírgula. Repare-se também como nos cc.

⁸ Tendo presente o intuito de publicar estas transcrições, a edição segue o formato sugerido pela MPmp: *Full Score* em A3 ou B4, tamanho 5,5; Partes Cavas em B4, tamanho de 6-7. O programa usado é o *Sibelius*, v. 5.

⁹ a1) referente ao ponto do texto colocação das hastes e a4) colocação de vírgulas entre textos repetidos.

¹⁰ Ex.: Quando trabalha com texto (vozes, coro), Manuel Faria tem tendência a usar as hastes de forma tradicional, ou seja, respeitando o texto silábico. No entanto, por razões musicais ou para facilitar a leitura, por vezes não acontece.

36-37, na voz dos barítonos, é respeitada a colocação das hastes segundo a representação manuscrita de Manuel Faria.

Musical score for measures 35-40 of "Tempore Passionis". It features four staves: Soprano (F Voce - Tenori), Baritone (FF Voce - Baritonu), and Piano. The lyrics are "San - cte De - us, San - cte De - us, San - cte De - us, San - cte De - us, San". Dynamics include *mf* and *quasi f*. A footnote indicates a deviation from the original notation.

¹ Divergência do autor entre a nota escrita e o sol natural

Copyright © Paulo Bernardino

Exemplo 3 – Excerto da transcrição e edição de “Tempore Passionis” – cc. 35-40.

Ex. 2) – [a2), a4) e b1)] – Os subsequentes exemplos procuram evidenciar o respeito perante o texto original (vide ex. 4 e 5):

Handwritten musical score for measures 69-72 of "In Ascensione Domini". It shows vocal staves with lyrics and piano accompaniment. There are some red markings and handwritten annotations on the page.

Exemplo 4 - Due Mottetti per coro e organo – “In Ascensione Domini” – cc. 69-72.

Printed musical score for measures 70-73 of "In Ascensione Domini". It features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are "Al - le - lu - - - ja,". Dynamics include *ff*.

Copyright © Paulo Bernardino

Exemplo 5 - Excerto da transcrição e edição de “In Ascensione Domini” – cc. 70-73.

Note-se que não é muito comum encontrar a palavra “Aleluja” escrita desta forma. Já na versão para orquestra de 1965, nos *Três Motetes para Coro e Orquestra*, esta palavra é escrita com “i”, ou seja, “Aleluia”. Os exemplos anteriores também permitem observar, uma vez mais, a colocação da vírgula entre textos repetidos (c. 72) bem como a opção das ligaduras a tracejado quando estas são da responsabilidade do editor (cc. 72 e 73).

Ex. 3) – [b1), b2) e b3)] – Nos dois excertos seguintes, retirados do “*Regina Coeli*”¹¹ para 2 vozes iguais, orquestra de cordas e harmônio, além do respeito pelo manuscrito original, é clara a informação que provém das partes cavas, registada entre parênteses curvos, e, colocada entre parênteses retos, a informação adicionada pelo editor (*vide* ex. 6 e 7).

The image shows a musical score for three instruments: Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabaixo (Cb.). The score is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The Viola part starts with a dynamic marking of *pp* and includes performance instructions in parentheses: (div.) and [unis.]. The Violoncello part also starts with *pp* and includes (div.) and [unis.]. The Contrabaixo part starts with a dynamic marking of *(p)* and includes a bracketed dynamic marking *[p]* later in the passage.

Exemplo 6 - Excerto da transcrição e edição de “*Regina Coeli*” – cc. 15-21.

The image shows a musical score for three instruments: Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabaixo (Cb.). The score is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The Viola part starts with a dynamic marking of *f* and includes a dynamic marking of *p* later. The Violoncello part starts with *f* and includes *p*. The Contrabaixo part starts with *[f]* and includes dynamic markings *p*, *(pp)*, and *(f)* throughout the passage.

Exemplo 7 - Excerto da transcrição e edição de “*Regina Coeli*” – cc. 22-27.

Estes são os elementos mais representativos e identitários dos princípios gerais das edições das obras analisadas e transcritas. Porém, há outras particularidades que merecem uma breve exposição e que se prendem com: a disposição das vozes/instrumentos na pauta, a correção de erros e/ou ausência de texto nos manuscritos originais e a relação do compositor com a prática musical, ou seja, a dicotomia que designo de Compositor *vs.* Laboratório.

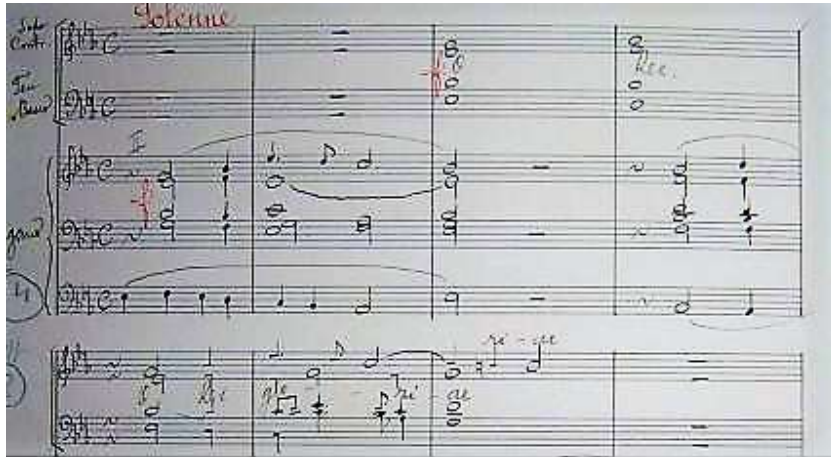
5.2.3 – Algumas características editoriais particulares.

Seguem-se alguns exemplos referentes aos casos particulares acima referidos. Embora os exemplos sejam maioritariamente retirados da transcrição e edição dos *Due Mottetti per coro e organo*, as respetivas aplicações são transversais a todas as obras analisadas, transcritas e editadas.

¹¹ Última peça de doze do ciclo *Delicta Juventutis Meae* – P-Cug M.M. MF 109.

5.2.3.1 – Disposição vocal e instrumental.

No ex. 8 vemos que a parte de coro está disposta em duas pautas, ou seja, Soprano (S) e alto (A) na pauta superior e Tenor (T) e o Baixo (B) na pauta inferior. Este tipo de escrita permite a economia do espaço, embora gere confusão quando existe cruzamento de vozes, ou então, pouca clareza na colocação do texto nas partes mais polifônicas.



Exemplo 8 - Due Mottetti per coro e organo – “In Ascensione Domini” – cc. 1-8.

Assim, optou-se pela transcrição de uma pauta por cada voz para maior clareza e eficácia da leitura (*vide* ex. 9). Este exemplo permite também a observação do ponto a3), anteriormente descrito, concernente à fidelidade relativamente à fonte dos nomes e abreviaturas do efetivo vocal/instrumental (*Sopr, Contr, Ten, Basso* e *Organo*). Repare-se igualmente na inclusão da sigla RISM no canto superior esquerdo da edição de modo a identificar a fonte da transcrição.

In Ascensione Domini

P-Ciug MM-MF 188 Manuel Ferreira de Faria
(1916-1983)

Solenne

Exemplo 9 - Excerto da transcrição e edição de “In Ascensione Domini” – cc. 1-7.



Exemplo 10 - Delicta Juventutis Meae – “Ave Maria” – cc. 1-4.

Um outro caso que implica na pauta a alteração da organização do efetivo musical, prende-se com a escrita para diferentes instrumentos. Aqui a opção editorial passou por uniformizar o *layout* da partitura obedecendo a alguns princípios gerais (Adler 2002, 757-771). Deste modo, a disposição dos instrumentos segue, regra geral, de cima para baixo, o seguinte modelo: Madeiras, Metais, Vozes e Coro, Harpa (órgão, piano, etc.) e Cordas¹². Apesar da escrita de Manuel Faria ser, regra

geral, bastante clara e de fácil leitura (*vide* ex. 10), podemos constatar no ex. 11 como a aplicação de todos os critérios até agora definidos tornam a leitura mais fácil, célere e eficaz em relação ao original.

Ave Maria
a 2 e 3 v. iguais e orquestra

Manuel Ferreira de Faria
(1916-1983)

Copyright © Paulo Bernardino

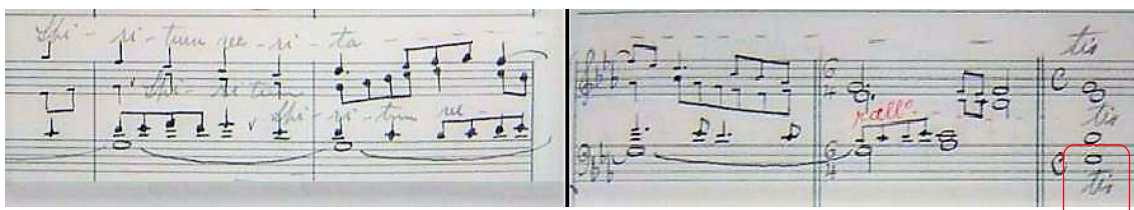
Exemplo 11 – Excerto da transcrição do “Ave Maria a 2 e 3v. iguais e orquestra” – P-Cug M.M. MF 109 – cc. 1-4.

¹² Dentro de cada grupo existe igualmente uma hierarquização dos instrumentos, prevalecendo a ordenação do instrumento mais agudo para o mais grave por ordem descendente.

5.2.3.2 – Ausência / Correção do texto.

Em seguida serão descritos alguns exemplos relativos ao tratamento do texto quando este é omissivo ou quando contém gralhas.

O excerto que se apresenta (*vide* ex. 12) é um exemplo claro, com particular evidência em passagens caracterizadamente polifônicas, da dificuldade da colocação do texto quando se tem mais do que uma voz por pauta. Como observável, o texto “*Spiritus veritatis*” só se encontra completo na voz do soprano. Assim, quando a colocação deste é da responsabilidade do editor, optou-se pela escrita em itálico (*vide* ex.13).



Exemplo 12 - *Due Mottetti per coro e organo – “In Ascensione Domini” – cc. 59 (com anacrusa) a 63.*

59

rall. A tempo

ri - tum ve - ri - ta - tis.

-tis, Spi - ri - tum ve - ri - ta tis.

tis, Spi - ri - tum ve - ri - ta tis.

tris.¹

rall. A tempo

mf

¹ No original *tis*.

Copyright © Paulo Bernardino

Exemplo 13 – Excerto da transcrição e edição de “*In Ascensione Domini*” – cc. 59-63.

Também se observa do ex. 12 que a última sílaba dos baixos (c. 63) é “*tis*”. No entanto, a palavra que este naipe canta em nota pedal desde o c. 56 é “*Patris*”. Este género de gralhas é resolvido a nível editorial, como se constata no ex. 13, com uma chamada para nota em rodapé.

5.2.3.3 – Compositor vs. Laboratório.

Composers who are learning need performers who are sympathetic and able to offer constructive criticism. Feedback from performing musicians can also indicate what is rewarding to play. Composers are understandably nervous about the first hearing of a new work, especially if the piece contains an element of experimentation¹³ (Wilkins 2006, 11).

Embora Manuel Faria não fosse propriamente um compositor aprendiz, os seus manuscritos, particularmente os que envolvem grupos instrumentais maiores, revelam algum diálogo entre o compositor e os seus intérpretes. Veja-se, por exemplo, na imagem seguinte, além do aspeto experimental da partitura, o primeiro e o terceiro compassos, respetivamente, do 2º violino e do violoncelo (*vide ex. 14*):



Exemplo 14 - Excerto do "Acto de Amor" – P-Cug M.M. MF 109 – cc. 1-4.

Em ambos os casos, as quatro semínimas encontram-se agrupadas de duas a duas e também em grupos de quatro, o que levanta a questão: afinal o que pretende o compositor? A resposta encontramos-la nas respetivas partes cavas¹⁴:



Exemplo 15 - Parte Cava Azul do "Acto de Amor" – 2.º VI.



Exemplo 16 - Parte Cava Preta do "Acto de Amor" – 2.º VI.

Estas partes revelam que, apesar da intenção inicial de Manuel Faria em agrupar de duas a duas as quatro semínimas, acabou por as juntar em agregados de quatro. As partes revelam

¹³ “Compositores em fase de aprendizagem necessitam de executantes/intérpretes simpáticos e capazes de uma crítica construtiva. O *feedback* (retorno) dos músicos pode ser também um indicador do que é gratificante tocar. É natural que os compositores fiquem nervosos na primeira audição da sua obra, especialmente quando esta integra um elemento de experimentação” (Tradução do autor).

¹⁴ Para uma maior compreensão das referências às “partes cavas pretas” e/ou “azuis”, deverão ser consultados os estudos publicados (*vide* Bernardino 2014a; Bernardino 2015).

também alguma experimentação na execução final. Não deixa de ser interessante como os músicos, neste caso do naipe dos 2^{os} violinos, interpretaram o compasso de espera que surge no c. 9. Enquanto a parte preta (ex. 16) contém a inscrição a vermelho “(pausa longa)”, a parte azul (ex. 15) brinda-nos com um exercício um pouco mais matemático. Deste modo, a parte inicial da peça “Acto de Amor” foi transcrita como observável no ex. 17.

Acto de amor

Adagio con sentimento

The score for 'Acto de amor' features vocal parts for Soprano I, Soprano II, and Alto, and instrumental parts for Violino I, Violino II, Viola, and Cello. The tempo is marked 'Adagio con sentimento'. The vocal parts have lyrics: 'A - mo - Vos Je - sus, A - mo - Vos, A - mo'. The instrumental parts include markings such as 'pp', 'p espress.', and 'espress.'. There are also performance instructions like 'divisi' and '[unis]'.

Exemplo 17 - Excerto da transcrição e edição de “Acto de Amor” – cc. 1-4.

Por vezes, surgem nas partituras sugestões alternativas ao que estava inicialmente previsto, manuscritas pelo próprio compositor, e que resultam do confronto da composição com a sua interpretação/execução (vide ex. 18).

No caso do exemplo abaixo, a opção de o barítono manter a nota, como aparece indicado a lápis no c. 12 (vide ex. 18), aparece novamente mais à frente (c. 32), também indicada a lápis. Todavia, nos *Três Motetes para Coro e Orquestra* de 1965, só a primeira sugestão é que se mantém, curiosamente, também a lápis. Parece que Manuel Faria de ambas as vezes não conseguiu contratar um cantor capaz de alcançar o Sol \flat ¹⁵. Na transcrição desta passagem foram preservadas ambas as situações, ou seja, a intenção primária do compositor bem como a solução de compromisso (vide ex. 19).

A handwritten musical score snippet showing a vocal line with the lyrics 'mor - te se - mus.'. A red arrow points to a specific note in the melody. The score is written on a five-line staff with a treble clef and a key signature of two flats.

Exemplo 18 - *Due Mottetti per coro e organo* – “Tempore Passionis” – cc. 11-13.

¹⁵ Embora na segunda passagem se tratar também de um Sol \flat .

Exemplo 19 - Excerto da transcrição e edição de “Tempore Passionis” – cc. 8-13.

A intenção inicial de Manuel Faria em manter o motivo descendente (ex. 19, c.12) traduz o respeito pelo tema/frase musical. Observe-se no ex. 20 como o coro volta a repetir o mesmo motivo (cc. 52-53):

Exemplo 20 - Due Mottetti per coro e organo – “Tempore Passionis” – cc. 51-53.

Outra ocorrência idêntica sucede no compasso 21 de “*In diebus tribulationis*”, 3º motete dos *Due Mottetti per coro e organo*. Neste caso, a fim de evitar o ataque da nota aguda por parte dos sopranos e dos tenores, é sugerido a lápis a mesma nota à oitava inferior (*vide* ex. 21). No entanto, ao contrário do exemplo anterior, estas sugestões passam a ser definitivas nos *Três Motetes para Coro e Orquestra* de 1965, ou seja, o lá agudo desaparece tanto no caso dos sopranos como no caso dos tenores. Todavia a opção editorial mantém a intenção original do compositor, não ignorando a alternativa, por esta ser mais coerente a nível formal (*vide* ex. 22). Como se observa, existe do compasso 20 ao compasso 23 um jogo imitativo entre as quatro vozes, que é um pouco desvirtuado ao optar-se pela oitava inferior. Contudo, esta possibilidade é deixada em aberto ao intérprete por ser, primeiramente, uma sugestão do próprio compositor e, em segundo lugar, constituir uma alternativa válida a coros com menos recursos técnicos.

Exemplo 21 - Due Mottetti per coro e organo – “*In diebus tribulationis*” – cc. 21-22.

Exemplo 22 - Excerto da transcrição e edição de “In diebus tribulationis” – cc. 18-23.

Concluo esta secção com um exemplo em que o compositor se encontra na dúvida quanto à nota que pretende. Como se observa no ex. 24, o autor escreve “sol^bo [sic “ou”] ♯” e desenha uma seta até ao sol. Esta passagem foi transcrita considerando a incerteza do autor, colocando à consideração do intérprete a nota a usar (vide ex. 23).

Exemplo 24 – Excerto de “Tempore Passionis” c. 29.

² Dúvida do autor entre a nota escrita e o sol natural
Exemplo 23 - Excerto da transcrição e edição de “Tempore Passionis” – cc. 26-29

5.2.4 – O Ciclo *Delicta Juventutis Meae* (1949).

Regressado de Roma em 1946, Manuel Faria dá início a diversas atividades e movimentos que paulatinamente modificarão o panorama musical litúrgico português. Contudo, apesar do sucesso obtido em Roma, a sua vertente composicional permanece desconhecida a nível nacional de modo que, em 1949, organiza um concerto, só com obras da sua autoria, para se promover enquanto compositor. Este concerto, sob a sua direção, ocorre a 12 de abril desse ano na igreja do Seminário de S. Tiago (Braga) e viria a repetir-se no Palácio de Cristal (Porto) a 17 de maio.

É da estrutura desta apresentação que nasce o ciclo *Delicta Juventutis Meae* (1949). Note-se que tanto a organização do ciclo, como o respetivo nome¹⁶, não são da lavra do compositor, mas sim da responsabilidade do catalogador. Para se compreender a pertinência da criação deste ciclo, bem como a complexidade da investigação e do estudo inerentes ao mesmo, recomenda-se a consulta dos artigos já publicados¹⁷ (*vide* Bernardino 2014a, 2015). Partilho, porém, algumas conclusões desses trabalhos: a organização do concerto em duas partes, do qual resulta também o ciclo em duas partes, foi idealizada por Manuel Faria para se apresentar ao país enquanto compositor. Esta divisão procura evidenciar a diferença entre o compositor antes e após os seus estudos superiores em composição. Logo, estamos perante a perspectiva do próprio compositor, perante o olhar do autor sobre si próprio, e de como se definia antes e pós Roma. Assim, compreende-se que a temática do ciclo seja um pouco difusa (ou mesmo confusa), pois abrange cânticos dedicados a N.ª Senhora, ao Coração de Jesus, ao Santíssimo Sacramento, ao Menino Jesus (de carácter mais natalício) e a outras devoções populares religiosas. Retirado das “Breves Notas Explicativas” ao programa do concerto do dia 17 de maio de 1949, leia-se o testemunho do próprio Manuel Faria:

Dos seis pequeninos pensamentos musicais publicados em 1947 na colecção «Cânticos da Juventude», o mais antigo é o «Acto de Humildade» pois data de 1936, quando ainda o autor nem sequer conhecia claramente os primeiros rudimentos da harmonia. Vem a seguir por ordem cronológica o «Acto de amor» (1937), um cântico ao gosto popular «A Jesus Menino» (1939), sentindo-se na «Ave Maria», escrita em 1941, os efeitos da escola frequentada no ano precedente. A «Jaculatória de Fátima» só por *razões* de conveniência foi incluída nesta parte do programa, pois foi composta já em 1946, e o mesmo se diga do motete «Quid retribuam», o mais importante de todos sob o ponto de vista *formal*, que reflecte o contacto de Cesar Franck com o qual o autor tanto se preocupava, quando, em 1943, ao terminar o estudo do contraponto escolástico, o escreveu para a celebração das bodas de oiro sacerdotais de Mons. Torres Carneiro, venerando Arcipreste de Famalicão.

[...] Todos os números da 2.ª parte do programa documentam o esforço do auctor [sic] para se libertar das influências românticas e impressionistas, mas sem cair nos excessos dum neo-classicismo inexpressivo e mal entendido. A contar pela ordem cronológica estão em primeiro lugar a «Oração da Noite» (Custodi nos) e o dueto «*In Assumptione Beatae Mariae Virginis*» («Virgo prudentíssima»), incluídos já no seu concerto de Roma e escritos precisamente na conclusão do curso de composição. Depois do pequeno coral «O Salutaris» é o «*Tantum Ergo*» o mais importante destes pequenos motetes por reunir a um tempo a bi-tonalidade harmónica da marca diatónica e a liberdade contrapôntica (no «*Genitori*»), que constitui a principal característica do seu estilo. A singela «*Florinha do Campo*» Maria, demonstra a preocupação do autor em revelar o cântico popular ao nível da *lírica religiosa* sem exorbitar das suas características da

¹⁶ «*Delicta Juventutis Meae*» (trad.: delitos da minha juventude) é o título primeiro que Manuel Faria idealizara para a sua publicação em 4 fasc. *Cânticos da Juventude* (1947 – Edição de Autor) e dos quais retirou as primeiras seis obras que preencheram, a par da *Missa em Honra de Nossa Senhora do Sameiro* (1938), a primeira parte do concerto de apresentação (*cf.* Bernardino 2015, 64-66).

¹⁷ A publicação de 2015 encontra-se disponível em: <https://revista.uemg.br/index.php/gtic-modus/article/view/1125>. As gravações das 12 peças que constituem o ciclo encontram-se igualmente disponíveis *on-line* na secção “Vídeos” em: <https://www.youtube.com/c/PequenosCantoresCoimbra> e foram realizadas por ocasião da primeira audição moderna concretizada a 23 de junho de 2012, na Igreja de S. José – Coimbra, integrada no *Encontro Manuel Faria*, a cargo do Coro dos Pequenos Cantores de Coimbra, com a colaboração das solistas Tânia Ralha e Nélia Gonçalves e da Orquestra de Cordas do DeCA, sob a direção de Paulo Bernardino.

popularidade litúrgica. [...] O concerto termina no meio do alegre entusiasmo do *Regina Coeli*, anunciador dos próximos repiques festivos da Páscoa.¹⁸

Os estudos supramencionados permitiram identificar os 4 fascículos dos *Cânticos da Juventude* (1947) de Manuel Faria como a fonte primária das seis primeiras obras do ciclo, ou seja, as que correspondem à primeira parte do mesmo. Posterior investigação veio ainda revelar a origem dos últimos três cânticos usados na segunda parte do ciclo: “*In Assumptione Beatae Mariae Virginis*”, a 4.^a obra da 2.^a parte, encontra-se publicada em *Novos Cânticos*¹⁹ (1960) nas pp. 5 a 8 com a indicação “N.º 3 – *In Assumptione B. M. V.*”, enquanto a quinta e a sexta obras, respetivamente “*Maria*” e “*Regina Coeli*”, foram retiradas de uma singela publicação de 13 cânticos para o mês de Maria *Florinhas do Campo* (1948)²⁰. Desconhece-se, por ora, a procedência dos primeiros três cânticos que integram a 2.^a parte do ciclo.

Considerando que um dos principais objetivos desta tese é a aplicação prática da identificação de padrões normativos de orquestração de Manuel Faria para a reconstituição da cantata *Diálogo das Ceifeiras e dos Sinos* (1948) (cf. p. 21), a análise deste ciclo reveste-se de particular importância especialmente por dois motivos: 1) pela proximidade temporal e material de ambas as obras²¹ 2) e por permitir uma análise mais detalhada à parte da flauta, um dos instrumentos em falta na obra a reconstruir. Assim, proceder-se-á a uma análise comparativa em duas fases: partindo dos cânticos originais, será analisado, primeiramente, o tecido orquestral aplicado ao ciclo e, de seguida, procurar-se-á identificar os procedimentos aplicados à flauta. Para não tornar a análise demasiado longa nem fastidiosa, esta será apresentada da forma mais esquemática possível. Por outro lado, tanto as obras originais, como as respetivas orquestrações, usam o harmónio. Logo, de modo a evitar textos longos, o harmónio dos cânticos originais será referido simplesmente como “harm”, enquanto “harm orq” abreviará a referência à parte usada na orquestração; também, regra geral, a parte do harmónio corresponde a uma escrita a 4 vozes, atribuindo-se à linha mais aguda a nomenclatura de Soprano (S) e, à mais grave, de Baixo (B). Assim, a título meramente ilustrativo, interprete-se “A harm orq” como a 2.^a linha mais aguda do harmónio usado na orquestração. Para melhor compreensão das análises que se seguem, aconselha-se também a consulta das partituras transcritas disponíveis no anexo G.

5.2.4.1 – Análise das técnicas de orquestração.

I – “*Ave Maria*” (1.^a parte) vs. *Ave Maria* (1941) – Cânticos da Juventude I - pp. 3-5.

Instrumentação: fl, SSA, harm e orq. de cordas.

- cc. 1-4 (Introdução): fl, vl (I e II) e vla – orquestração do harm. O vlc acrescenta nos cc. 3-4 um novo motivo em notas iguais retirado do início do tema (fl).

¹⁸ O itálico é do autor.

¹⁹ 2.^a edição aumentada: esta publicação contempla um conjunto de 20 cânticos nos quais os números 17 a 20 se encontram agrupados sob o subtítulo “Novos Cânticos”. Durante o decorrer desta investigação não foi possível encontrar um exemplar correspondente à primeira edição. Contudo, Cristina Faria faz referência a uma publicação de 1953 com o título *Novos Cânticos: 16 Trechos Litúrgicos* (cf. Faria 1998, 167).

²⁰ Respetivamente das pp. 14-15 e 17-19.

²¹ No aspeto temporal, saliente-se que a criação da cantata data de 1948 e que as orquestrações do ciclo foram realizadas em 1949. No capítulo material realce-se que a instrumentação usada é muito similar, partilhando ambas as obras a base da orquestra de cordas, o coro feminino até 3 partes e o uso da flauta.

- cc. 5-11: O harm orq apresenta acordes mais cheios e uma figuração mais rica que o harm, enquanto a secção das cordas segue o esqueleto harmónico do harm mas com bastante mais figuração rítmica.
- cc. 12-17: fl, harm orq, vla, vlc e cb seguem, quase religiosamente, as linhas melódicas do harm, enquanto os vl (I e II) surgem em contraponto imitativo à distância de uma 4.^a P com material temático retirado dos últimos dois tempos do c. 15 do harm.
- cc. 18-22: vl (I e II), vla e vlc – orquestração do harm.
- cc. 23-26: fl, harm orq e cb seguem as linhas do harm enquanto os vl (I e II) e a vla aditam um jogo polifónico imitativo com base na célula apresentada pelo cb no 2.^o tempo do c. 26.
- cc. 26-28: estes três compassos apresentam uma harmonia e, conseqüentemente, uma exposição coral diferente do original.
- cc. 29-33: harm orq e cordas seguem as linhas do harm mas com um jogo rítmico interessante nos vl (I e II) e vla.
- cc. 34-35: igual ao original (só harmónio).
- cc. 36-38: *tutti* orquestração do harm.

Em suma, nesta pequena obra Manuel Faria apresenta um conjunto significativo de diferentes soluções orquestrais, não repetindo nenhum modelo específico de secção para secção, o que é revelador da sua dimensão criativa enquanto compositor. Registe-se também, apesar de as outras partes ainda não terem sido analisadas, que este é o único cântico que sofre algumas alterações harmónicas relativamente ao original (*vide* cc. 26-28).

II – “Acto de humildade” (1.^a parte) vs. *Acto de humildade* (1936)
Cânticos da Juventude II - p. 10.

Instrumentação: S (solo) e quarteto de cordas (o que representa uma metáfora interessante para a humildade).

- cc. 1-2 (Introdução): orquestração do harm.
- cc. 3-7: vla e vlc seguem as linhas graves do harm, respetivamente o T e o B, enquanto os vl (I e II) apresentam, dentro da harmonia, um interessante jogo rítmico e imitativo com base, também, em algumas antecipações.
- cc. 8-14: vla e vlc continuam a seguir as duas linhas mais graves do harm enquanto o vl II passa a seguir o A do harm. O vl I mantém o jogo rítmico e polifónico precedente.

Esta orquestração é mais elaborada e criativa que a harmonização original, com particular destaque para os violinos. Note-se também, comparativamente à versão original, que acrescenta às últimas 4 notas da linha do canto o texto “um pe-ca-dor” (no original um longo melisma sobre “-dor”).

III – “Jaculatória de Fátima” (1.^a parte) vs. *Jaculatória de Fátima* (1946)
Cânticos da Juventude I – p. 11.

Instrumentação: A (solo) e quarteto de cordas.

- cc. 1-3: Introdução inexistente no original.

- cc. 4-20: vla e vlc, à semelhança da parte II seguem, respetivamente, o T e o B do harm. O vl II segue o A do harm, à exceção dos cc. 8-10, onde faz contraponto com o vl I. Este último, por seu turno, em constante contraponto e diálogo com a voz, acrescenta uma nova linha melódica à harmonização original.

IV – “Acto de amor” (1.ª parte) vs. *Acto de amor* (1937) - Cânticos da Juventude II – p. 11.

Instrumentação: SSA e orq de cordas (sem cb).

- Uma análise holística permite observar que Manuel Faria acrescenta uma 3.ª voz (A) à versão coral original. Essa nova voz é retirada das diferentes linhas do harm. Observa-se também que, relativamente ao original, o cântico é apresentado duas vezes.

- cc. 1-3: orquestração do harm com *divisi* nos vl I (duplicação do S do harm também à 8.ª superior).

- cc. 4-9: coral a 3 vozes, acompanhado por uma linha contrapontística em uníssono nos vl (I e II). Este contraponto constitui igualmente um elemento novo relativamente ao original.

- cc. 10-13: interlúdio similar à introdução, mas desta vez com o tema nas vla. Trata-se, genericamente, de uma reorquestração da introdução.

- cc. 14-19: igual aos cc. 4-9.

- cc. 20-22: orquestração dos últimos 3 cc. do harm similar aos cc. 1-3.

Neste caso específico, estamos perante uma recriação a partir de um coral, que nos conduz também a uma reorquestração.

V – “*Quid retribuam?*” (1.ª parte) vs. *Quid retribuam?* (1943)
Cânticos da Juventude III – pp. 2-5.

Instrumentação: fl, S (solo), harm orq e orq. de cordas sem cb (parte A: cc. 1-38); fl, SSA, harm orq e orq. de cordas com cb (parte B: cc. 39-60).

Parte A:

- cc. 1-3: orquestração harm.

- cc. 4-12: harm orq fiel ao harm, sendo sempre dobrado nos últimos 2 cc. pelas cordas no fim da pergunta: “*Quid retribuam Domino?*” (forma interessante de realçar a palavra “*Domino*”, ou seja, “o Senhor”).

- cc. 13-17: orquestração do harm pelas cordas, mantendo também presente o harm orq.

- cc. 18-27: inversão dos papéis (harm orq e cordas) relativamente aos cc. 4-12, o que suscita um contraste instrumental com bastante efeito.

- cc. 28-31: orquestração do harm.

- cc. 32-34: igual ao original (só harmónio) ao acompanhar a última intervenção do texto: “*Quid retribuam Domino?*”, deixando assim a pergunta em suspenso.

- cc. 35-38: orquestração do harm mas com muita densidade rítmica (em tercinas) e figuração e complementaridade harmónica nos vl (I e II) e vla muito característica em Manuel Faria (*vide an. G3*).

Parte B:

- cc. 39-60: harm orq (com a fl nos cc. 48-49) fiel ao harm. O B harm é dobrado pelos vlc e cb, enquanto os vl (I e II) e as vla dobram as vozes do coro, respetivamente, SSA.

Nesta orquestração, em particular, observa-se uma maior delicadeza e inovação no tratamento instrumental quando a orquestra acompanha a voz solista. Na parte coral, claramente mais solene, testemunhamos um *tutti* instrumental.

VI – “A Jesus Menino” (1.^a parte) vs. *A Jesus Menino* (1939)
Cânticos da Juventude IV – pp. 4-5.

Instrumentação: fl, A (solo) e orq. de cordas sem cb (quodras: cc. 1-12); fl, SA e orquestra de cordas com cb (refrão: cc. 13-31).

- cc. 1-4 (Introdução): recriação (vl I, vla e vlc), com pequenas diferenças relativamente à introdução original (v.g. no c. 3 a vla tem sol \sharp em vez de si) enquanto o vl II apresenta um elemento novo.

- cc. 5-12: orquestração do harm enriquecido com alguns elementos novos que funcionam quase como *ostinatos* (v.g. vla no c.5 e/ou vl II e vla no c. 10).

- cc. 13-31: orquestração do harm mantendo as células novas tipo *ostinato* (ex.: vla no c. 16 e vl (I e II) no c. 28).

Nesta orquestração, Manuel Faria procede a uma recriação da introdução, da qual retira do 3.º c. da vla o motivo que irá funcionar *quasi* como *ostinato* ao longo de toda a obra. Observa-se igualmente, como no número anterior, o uso do cb quando entra o coro, o que revela a preocupação em reforçar a linha mais grave da harmonia nos casos de maiores massas sonoras.

IV – “*In Assumptione Beatae Mariae Virginis*” (2.^a parte) vs. *In Assumptione B.M.V*
in Novos Cânticos (1960) – pp. 5-8.

Instrumentação: fl, S (solo), A (solo) e orq. de cordas.

- Trata-se de uma orquestração muito fiel ao original com pequenos acrescentos nas cordas, em que o mais significativo ocorre no vl I nos cc. 38-42 onde, em vez das colcheias do original, apresenta um longo trilo em semicolcheias.

V – “*Maria*” (2.^a parte) vs. *Maria! in Florinhas do Campo* (1948) – pp. 14-15.

Instrumentação: fl, SSA, harm orq e orq. de cordas sem cb (refrão: cc. 1-16); Mezzo Soprano (solo) e harm orq (quodras: cc. 17-24).

cc. 1-4 (Introdução): orquestração do harm sem vlc mas com *divisi* nos vl II.

cc. 5-16: orquestração (essencialmente cordas, mas com alguns apontamentos no harm orq) segue a estrutura e a escrita harmónica do harm mas com bastante mais figuração (sobretudo notas de passagem e figuração rítmica).

cc. 17-24: igual ao original (só harm).

VI – “Regina Coeli” (2.ª parte) vs. Regina Coeli
in Florinhas do Campo (1948) – pp. 17-19.

Instrumentação: SA, harm orq e orq. de cordas.

- Em toda a orquestração os vl (I e II), vla e vlc seguem o harm adicionando, muito pontualmente, num naipe ou noutro, algumas notas de passagem. O harm orq tem breves intervenções em blocos harmónicos (basicamente acordes a reforçar as cordas), sendo fortalecido, nesses momentos, na linha mais grave (B) pelo cb.

5.2.4.2 – Algumas conclusões quanto à orquestração.

Ao compararmos as orquestrações que constituem a primeira e a segunda parte do ciclo, fica-se com a sensação que Manuel Faria terá investido mais cuidados e tempo nas primeiras orquestrações do que nas últimas. Na verdade, as primeiras apresentam um conjunto de soluções orquestrais mais rico e variado do que aquelas que formam a segunda parte do ciclo. Uma possível explicação, bastante pragmática, prende-se com a falta de tempo que o compositor provavelmente começara a sentir com o aproximar dos concertos e respetivos ensaios. Mesmo assim, este ciclo é um valioso testemunho da enorme criatividade do compositor que, como vimos, nunca apresenta o mesmo modelo de orquestração. Esta é também uma das conclusões a que chega Celina Martins, por diversas vezes, no seu trabalho não publicado *O Tríptico Litúrgico de Manuel Faria: especificidades da versão para orquestra* (2008).

Ao nível formal, é de salientar que Manuel Faria introduz poucas modificações comparativamente aos originais (outra característica em comum com a investigação de Celina Martins), sendo a primeira peça (“*Ave Maria*”) a única que sofre algumas alterações harmónicas. Sobressai igualmente a delicadeza e o cuidado no acompanhamento da voz solista, bem como o reforço instrumental, tanto nos graves como nos agudos, no acompanhamento do coro. As orquestrações revelam também a introdução de novos elementos (novas melodias em contraponto, polifonia imitativa, células com carácter repetitivo – *ostinatos*) e a necessidade da recriação e da reorquestração, que visam, essencialmente, explorar os diversos recursos técnicos e expressivos próprios de um alargado efetivo instrumental.

5.2.4.3 – Técnicas de instrumentação quanto à flauta.

I – “Ave Maria” (1.ª parte) vs. Ave Maria (1941) – Cânticos da Juventude I - pp. 3-5.

Instrumentação: fl, SSA, harm e orq. de cordas.

- cc. 1-4 (Introdução): segue a linha do S harm.
- cc. 6-7: segue à 8.ª superior a linha S harm orq.
- cc. 12-15: segue à 8.ª superior S harm mas com uma figuração rítmica diferente, sendo de realçar, pelo efeito surpresa, a antecipação do sol no c. 15.
- cc. 16-17: dobra o S (do coro) uma 8.ª acima.
- cc. 22-33: dobra em notas longas a linha do 1.º S (o que corresponde ao S harm).
- cc. 36-38: dobra a melodia do 1.º S uma 8.ª acima.

V – “*Quid retribuam?*” (1.^a parte) vs. *Quid retribuam?* (1943)
Cânticos da Juventude III – pp. 2-5.

Instrumentação: fl, S (solo), harm orq e orq. de cordas sem cb (parte A: cc. 1-38); fl, SSA, harm orq e orq. de cordas com cb (parte B: cc. 39-60).

- Nesta orquestração a fl tem pequeníssimas intervenções (a repetição de um pequeno motivo de 3 notas) que correspondem ao S harm. Nos cc. 48-49, já na secção com coro, repete o mesmo motivo uma 8.^a acima e em *f*. Nos últimos 4 cc. do cântico, dobra o 1.º S, mas em contratempos.

VI – “*A Jesus Menino*” (1.^a parte) vs. *A Jesus Menino* (1939)
Cânticos da Juventude IV – pp. 4-5.

Instrumentação: fl, A (solo) e orq. de cordas sem cb (quadras: cc. 1-12); fl, SA e orquestra de cordas com cb (refrão: cc. 13-31).

- cc. 1-2 (1.^a parte da introdução): segue à 8.^a superior o S harm.
- cc. 3-4 (2.^a parte da introdução): segue à 15.^a superior o T harm de onde retira pequenas células (motivos) que irá usar ao longo dos restantes compassos até ao c. 12 (inclusive).
- cc. 13-14: segue à 15.^a superior o T harm.
- cc. 15-16: segue à 8.^a superior o S harm.
- cc. 17-19: dobra os vl I uma 8.^a acima.
- cc. 22-23: segue à 8.^a superior o A harm.
- cc. 24-25: segue à 15.^a superior o A harm enquanto o vl II apresenta o motivo inverso uma 15.^a abaixo da fl (a sobreposição de motivos inversos é muito característica em Manuel Faria).
- cc. 26-27: segue à 8.^a superior o A harm.
- cc. 29-31: apresenta uma variação do motivo exposto nos cc. 3-4 o que, relativamente ao original, constitui um elemento novo.

É digno de nota, nesta orquestração em específico, como Manuel Faria explora diversas opções para a flauta praticamente de dois em dois compassos.

IV – “*In Assumptione Beatae Mariae Virginis*” (2.^a parte) vs. *In Assumptione B.M.V*
in Novos Cânticos (1960) – pp. 5-8.

Instrumentação: fl, S (solo), A (solo) e orq. de cordas.

- Em toda esta peça a flauta segue a uma 8.^a acima a linha do S harm quando em diálogo com o coro. Além das questões instrumentais, esta orquestração permite também detetar uma gralha na publicação do cântico. Assim, no c. 2 da publicação, o segundo ré na linha do S harm deverá ser dó. Esta alteração, além de corresponder ao que foi escrito na orquestração posterior, é também mais coerente com as várias repetições desse motivo ao longo do cântico.

Instrumentação: fl, SSA, harm orq e orq. de cordas sem cb (refrão: cc. 1-16); Mezzo-S (solo) e harm orq (quadras: cc. 17-24).

- cc. 1-4 (Introdução): o S harm é realizado pelo vl I enquanto a fl dobra apenas a 2.^a e a 3.^a nota de cada grupo de 3.
- cc. 5-7: segue o B harm três 8.^{as} acima (essa mesma linha, mas na 8.^a certa, é também dobrada na orquestração pelo vlc).
- c. 8: dobra o S (coro) uma 8.^a acima.
- cc. 10-11: segue o S harm uma 8.^a acima.

5.2.4.4 – Algumas conclusões quanto à instrumentação da flauta.

Apesar de não ficar claro no exposto acima, as partes da flauta são mais elaboradas na segunda parte do ciclo do que na primeira. Mesmo assim, não se pode afirmar que as partes flautísticas constituam um desafio para um flautista devidamente formado. É igualmente verdade que em todo o ciclo não encontramos uma única melodia e/ou solo que explore as muitas potencialidades do instrumento. O mesmo se diga dos restantes instrumentos. Na verdade, como já constatado noutras ocasiões, apesar de assistirmos a uma profunda riqueza de diferentes tipos de orquestração, estas encontram-se e conjugam-se, neste caso particular, ao serviço da parte vocal. Neste contexto, a flauta aparece claramente como um elemento decorativo que vem acrescentar um brilho especial a determinadas passagens da orquestração.

Assim, e neste ciclo, as principais características quanto à utilização da flauta podem definir-se do seguinte modo:

- 1) Em secções mais delicadas, a flauta aparece na sua região mais grave e, nas partes com mais volume instrumental, é transposta para as suas regiões mais agudas.
- 2) Quando dobra o S, regra geral, é escrita uma 8.^a acima quando em coro e/ou em *tutti* orquestral.
- 3) Dobra as linhas melódicas e/ou motivos principais (voz, vl, vlc, etc).
- 4) Reforça o diálogo com a voz (ex.: “*In Assumptione Beatae Mariae Virginis*”).
- 5) É solicitada a sua presença em breves intervenções com pequenos motivos retirados de outras partes instrumentais.
- 6) A dobragem da voz e/ou outro instrumento nem sempre ocorre de modo rigoroso. Frequentemente a duplicação surge com diferentes figurações rítmicas e harmónicas (arpejos, antecipações, etc.).

5.2.5 – *Dança Minhota para pequena orquestra* (1962).

Encontra-se no catálogo (*vide* Bernardino 2018, 86) a pouquíssima informação disponível acerca desta obra, sendo, à partida, o mais curioso a informação que o compositor acrescenta em subtítulo: “sobre dois temas populares”. Ora, uma análise à partitura permite constatar que esta obra não é mais do que uma orquestração de um arranjo coral (SATB) do próprio Faria sobre um tema minhoto – e não dois – intitulado *Ora vai tu, ora vai, vai* (P-Cug M.M. MF 271). De realçar, quanto ao arranjo vocal, que o subtítulo da mesma é “Dança minhota”. Outra informação igualmente curiosa, tal-qualmente presente no título da obra, diz respeito

à “pequena orquestra”. Na verdade, considerando o efetivo instrumental necessário à sua interpretação, que, inclusivamente, prevê a utilização de harpa e de piano, encontramos na presença de uma orquestra sinfónica um pouco mais reduzida, mas que ultrapassa largamente a formação de uma orquestra clássica (*cf. ibidem*). Não tendo sido possível descortinar porque Manuel Faria terá batizado esta sua orquestração com um subtítulo que evoca o uso de dois temas populares, resta, por agora, comparar a versão instrumental com a sua precedente versão coral.

Metronomicamente as duas versões imprimem o mesmo andamento ($\text{♩} = 84$), apesar de indicações ligeiramente diferentes (“Alegre” para a orquestra e “*Allegro non troppo*” na versão coral), e encontram-se ambas em Lá M, respeitando igualmente a modulação a Ré M e o regresso posterior à tonalidade inicial. Contudo, em sentido contrário a algumas (pouquíssimas) orquestrações – em que Manuel Faria acrescenta um ou outro compasso fruto de alguma maturação da obra (*cf. Martins 2008b*) – a presente versão orquestral (71 cc.) é amputada em 7 compassos relativamente à sua homóloga vocal (78 cc.), sem considerar a repetição dos cc. 6-24 igualmente omitidos na versão instrumental. Segue uma tabela ilustrativa para maior clareza destes dados:

Tabela 2 – Versão orquestral vs. Versão Coral.

Tópico	Versão Orquestral	Versão Coral
Título	Dança Minhota para pequena orquestra (sobre dois temas populares)	Ora vai tu, ora vai, vai (Dança minhota)
Local, Data	Braga, 28 de Maio de 1962	Braga, 1950
Indicação metronómica	Alegre ($\text{♩} = 84$)	Allegro non tropo ($\text{♩} = 84$)
Tonalidade	LáM (cc. 1-25); RéM (cc. 26-53); LáM (cc. 54-71)	LáM (cc. 1-29); RéM (cc. 30-57); LáM (cc. 58-78)
Forma / Estrutura	A orquestração não contempla qualquer tipo de repetição. Contudo, se fosse esse o intento, a estrutura, comparativamente à versão coral, teria que ser a seguinte: cc. 1-5 : 6 (-24 to Φ) -57 : Φ 57 (inclusive) -71	cc. 1-5 : 6 (-24 to Φ) ²² -61 : Φ 62-78

Formalmente há ainda a acrescentar que a versão orquestral segue religiosamente a sua correspondente vocal até ao compasso 66 inclusive (correspondente ao c. 71 da versão coral). A partir desse instante, a orquestra conclui a obra em cinco compassos enquanto a versão coral o faz em sete. Nestes instantes finais são notórios o conhecimento e a sensibilidade de Manuel Faria perante os meios performativos à sua disposição, pois ambos os finais são adequadíssimos à natureza de cada versão: na orquestra dissipar-se-ia o efeito conseguido se terminasse como a versão vocal e, nesta última, perder-se-ia por completo o impacto coral se esta findasse do mesmo modo que a orquestra.

Além das distinções acima assinaladas, há apenas a registar – para além das diferenças óbvias que resultam dos efetivos para os quais as obras foram compostas (v.g. é natural que um coro a 4 vozes não consiga preencher a riqueza harmónica nem abarcar o âmbito melódico ao alcance de uma orquestra “quase” sinfónica) – uma pequena variação de

²² Na 2ª repetição segue só até ao c. 24 inclusive, saltando depois para a *Coda* no c. 62.

dinâmicas nos primeiros compassos introdutórios (cc. 1-9): enquanto na versão coral temos 4 compassos em *f* seguidos de 4 compassos em *p*, entrando o tema nos sopranos no c. 9 em *pp*, assistimos na orquestra a um crescendo gradual desde o *mf* até ao *ff*, iniciando-se o tema oitavado no c. 9 em *mf* na flauta e no clarinete acompanhados pelas cordas em *p subito*. De notar, à semelhança do trabalho de Martins (cf. Martins 2008b), que o crescendo gradual da orquestra se obtém recorrendo também à técnica do incremento progressivo instrumental. Esta última prática parece ser um recurso usual em Manuel Faria.

Quanto ao tema popular, este é apresentado por duas vezes²³: uma vez em Lá M (cc. 10-25) e uma segunda em Ré M (cc. 34-49). Por sua vez, o tema é passível de se dividir em duas partes, ou seja, o “clássico” pergunta-resposta que aqui será designado por Tp e Tr²⁴. Contudo, também estas secções são por vezes divisíveis em duas partes. Quando isso sucede, o mesmo é apresentado como, por exemplo, Tr1 ou Tr2. Considerando a tarefa a que nos propomos, é interessante apurar como Manuel Faria trabalha o tema popular e como o “transpõe” para a orquestra. Na versão coral, quando em Lá M, o Tp é apresentado pelos sopranos enquanto o Tr1 é cantado pelos baixos e o Tr2 pelos sopranos. Na versão orquestral temos algo semelhante: o Tp é apresentado pelas flautas e clarinetes (com os cl na tessitura da voz e as fl uma 8.^a acima) enquanto o Tr1 é apresentado pelo trombone (na tessitura dos baixos) e o Tr2 pelas flautas (uma 8.^a acima da tessitura do S) dobrado pelo piano uma 8.^a acima. Em suma, a versão orquestral mantém o mesmo “diálogo” agudo-grave-agudo presente na versão homóloga vocal original. Na secção em Ré M, o Tp é apresentado pelos baixos enquanto Tr1 é assumido pelos sopranos e o Tr2 pelos tenores. Novamente a versão orquestral respeita a versão original: o Tp é apresentado em “uníssono” pela secção das cordas (vl I, vl II e vla na tessitura da voz, vlc uma 8.^a abaixo e cb uma 8.^a abaixo do vlc) enquanto o Tr1 aparece nas flautas e oboés (ob na tessitura da voz com a fl uma 8.^a acima) e o Tr2 surge nas trompas e trombones em uníssono na tessitura dos tenores. De forma esquemática:

Tabela 3 – Tratamento instrumental dos temas vocais.

Tema		Versão Coral	Versão Orquestral
Lá M	Tp	Sopranos	fl 8. ^a acima e cl
	Tr1	Baixos	trb
	Tr2	Sopranos	fl 8. ^a acima e pf 15. ^a acima
Ré M	Tp	Baixos	orq cordas (vII, vIII, vla, vlc 8. ^a abaixo, cb 15. ^a abaixo)
	Tr1	Sopranos	fl 8. ^a acima e ob
	Tr2	Tenores	cor e trb

Do analisado até ao momento, há a reter três características importantes:

- 1) À semelhança do ciclo, também neste caso Manuel Faria nunca repete o mesmo modelo orquestral.
- 2) Também a flauta aparece sempre uma 8.^a acima quando integrada num alargado conjunto instrumental.
- 3) Similarmente ao *Tríptico Litúrgico* (cf. Martins 2018b), Manuel Faria recorre ao incremento e/ou redução de instrumentos para criar maior variação de dinâmicas.

²³ Na verdade, a versão coral, devido à repetição não prevista na versão orquestral, acaba por voltar a apresentar o tema pela 3.^a vez na tonalidade original.

²⁴ Tp = tema “pergunta” e Tr = tema “resposta”.

Relembrando que um dos objetivos deste trabalho é a reconstituição da cantata *Diálogo das Ceifeiras e dos Sinos* (1948), a análise orquestral da *Dança Minhota* é ainda relevante sob outros dois aspetos: 1) como Manuel Faria aborda três (de quatro²⁵) instrumentos em falta na cantata (fl, ob e cl) e 2) como esses instrumentos (madeiras) se relacionam com a secção das cordas. Quanto ao primeiro ponto, a análise é relativamente fácil de fazer: quando os sopros se dobram (fl e cl ou fl e ob), a flauta aparece, regra geral, uma 8.^a acima do instrumento que reforça, exceção feita aos cc. 32-40 em que se encontra em uníssono com o oboé (note-se que se trata de uma secção com reduzida densidade instrumental). Quando perante uma textura a três vozes (v.g. SAT cc. 18-25), a flauta assume a voz mais aguda e o clarinete a mais grave. Por outras palavras, Manuel Faria associa a flauta aos sopranos, o oboé aos altos e o clarinete aos tenores²⁶. Relativamente ao segundo ponto, também não há muito a constatar: quando o tema (ou material) principal é exposto nas cordas, as madeiras assumem o papel do acompanhamento; quando o material temático é apresentado nas madeiras, o acompanhamento é desenhado nas cordas.

5.2.6 – *Nove pequenas peças para Orquestra de Câmara* (1965).

Como referido algumas vezes, esta obra resulta da junção de oito obras instrumentais – quatro delas orquestradas *a posteriori* – escritas em 1961 aquando da passagem de Manuel Faria por Itália onde estudou com Vito Frazzi e Goffredo Petrassi. Apenas a primeira das nove peças, tanto quanto se conseguiu apurar, é uma criação de raiz composta em 1965. A *performance* desta obra motivou uma intensa troca de correspondência entre Manuel Faria e Frederico de Freitas. Assim escrevia, a 24 de agosto de 1965, o sacerdote ao seu maestro amigo e confidente:

Caríssimo Maestro: [...] Trouxe comigo a partitura definitiva das “Nove pequenas peças,, para mandar para o copista. Gostava de lha mostrar antes, mas não calhou: paciência!

Mais perto do final desse ano, mais concretamente a 1 de dezembro, voltaria a falar das *Nove pequenas peças*:

Caríssimo Maestro: [...] Tenho agora uma notícia para lhe dar: o “meu,, concerto do Porto teve de ser adiado para data a determinar nos princípios de Janeiro. As Nove Pequenas Peças exigiam tal número de ensaios em horas extraordinárias, que a inteira orquestra sinfónica fica mais barata em condições normais. Assim a D. Ofélia resolveu requerê-la toda, em vez da “Pro-Musica,, que, afinal de contas, é constituída por músicos da mesma. Acontece, porém, que esta já não tem datas livres antes das férias e daí a razão do adiamento.

E a 30 de dezembro de 1965:

Caríssimo Maestro: [...] Pedia-lhe o favor de mandar, logo que possível, o material das “Imagens da Minha Terra,, para o Gunter [sic] Arglebe afim de se incluírem no programa do “meu,, concerto do próximo dia 10 no Teatro da Trindade. [...] O de

²⁵ Fica a faltar o fagote.

²⁶ Embora suceda, por vezes, também a seguinte associação fl=A, ob=T e cl=B.

“Jacob e o Anjo,, já cá está e o Gunther já está a estudá-lo, bem como as “Nove Pequenas Peças,, e os Três Motetes com Coro²⁷.”

Ainda nesta última epístola, Manuel Faria avança um possível programa para o concerto do dia 10 de janeiro, ao qual Frederico de Freitas responde a 2 de janeiro de 1966 do seguinte modo:

Imagem 1 – Excerto da carta escrita por Manuel Faria a Frederico de Freitas que na realidade data de 5 de Janeiro de 1966.

Meu caro amigo [...] Quanto ao programa, e uma vez que me pede parecer, aqui lhe digo o que penso: Muito grande, enorme de extensão. Minutemos: Jacob 12’, Imagens 25’, 9 peq. Peças - ? - pelo menos 12’. Soma 49’ o que com intervalos e aplausos, vai roçar por uma hora. Junte-lhe as 10 peças da 2.^a parte! como pode ser, se o tempo total não deve exceder 1 hora, 1 hora e 10 m.?

Note-se, das observações de Frederico de Freitas, que a duração das *Nove pequenas peças* era desconhecida de ambos, o que revela que as mesmas ainda nunca tinham sido interpretadas. Logo após as observações acima transcritas, Frederico de Freitas propõe duas alternativas ao programa delineado por Manuel Faria, acabando por admitir que prefere a segunda opção à primeira.

A resposta a esta última epístola de Frederico de Freitas não foi fácil de encontrar, pois, por lapso, Manuel Faria datou a sua missiva de “5 de Janeiro de 1965” em vez de 1966 (*vide im.* 1). Uma vez resolvido o enigma, ficou mais claro o conteúdo da carta “supostamente” escrita nos princípios de 1965²⁸:

Caríssimo Maestro: [...] Afinal, as “Imagens,, não serão incluídas no programa. Fui ontem ao ensaio do Gunter [sic] e no intervalo este pediu-me para as retirar pois precisava do tempo todo para ensaiar a abertura e as Nove Pequenas Peças. Eu concordei, porque, além doutras coisas vi os músicos com bastante dificuldade na execução da abertura. Sobretudo os metais e os contrabaixos só por sorte tocam limpamente as suas partes. O que não será com as “Nove,,? Aliás, estive prestes a ter de as excluir do programa, pois os músicos tentaram recusar-se a executá-las como represália contra a D. Ofélia por esta ter acabado com a “Pro-Musica,, devido às exigências salariais dos mesmos. Alegavam que são de uma orquestra sinfónica e que as minhas peças são para orquestra de câmara! [...] Eu estou um tanto apreensivo com a circunstância e insisti com os dirigentes no sentido de antes tirar a obra do programa do que faze-los tocar contrafeitos, pois, atenta a dificuldade da obra, se eles a não tocam com todo o empenho, arriscam-na a um completo fracasso.

Apesar da relutância, sabemos que a obra foi levada à cena, pois, no verso da última página da partitura encontra-se a seguinte inscrição: “1.^a audição 10 de Janeiro 1966 Cinema Trindade Porto (Gunther Arglebe)” (*cf.* Bernardino 2018, 89). Sabemos igualmente, pela

²⁷ *Três Motetes para Coro e Orquestra – P-Cug* M.M. MF 126.

²⁸ Além da incoerência gerada na conversa entre ambos os compositores, isoladamente esta carta, com a data de 1965, também não fazia sentido, pois refere-se a ensaios das *Nove pequenas peças* supostamente ainda antes de estas estarem concluídas.

efusividade da carta de 12 de janeiro escrita por Manuel Faria, que o concerto foi um sucesso estrondoso²⁹.

Analisemos, pois, as *Nove pequenas peças*. Considerando o objetivo a que nos propomos, dispensa-se o estudo da primeira, pois, criada de raiz, não permite qualquer termo de comparação. As restantes são passíveis de se dividir em duas categorias: uma primeira nas quais se agrupa as quatro peças instrumentais que resultam diretamente da “cópia” das suas precedentes de 1961 e, uma segunda, que advém das orquestrações das *Quatro Pequenas Peças para piano* (1961). Esta segunda categoria reveste-se de uma particularidade muito interessante, pois permite observar como Manuel Faria procede à orquestração a partir do piano. Este facto é relevante, pois a grande maioria das obras orquestrais de Manuel Faria parte de esboços/ensaios a partir deste instrumento, como é também o caso do *Diálogo das Ceifeiras e dos Sinos* (1948). Estes esboços encontram-se igualmente no espólio deixado à BGUC, assim como as reduções para piano de algumas obras orquestrais (v.g. *Auto de Coimbra*).

5.2.6.1 – As *Nove pequenas peças* vs. a obra instrumental de câmara.

Anteriormente ficou claro (*vide* tab. 1) que as 2.^a, 4.^a, 5.^a e 6.^a peças das *Nove pequenas peças* são “repeçagens” de obras previamente compostas em 1961. Uma análise comparativa entre as diferentes versões, demonstrará, uma vez mais, que Manuel Faria procede a pouquíssimas alterações relativamente às primeiras. Analise-se de forma esquemática e por partes:

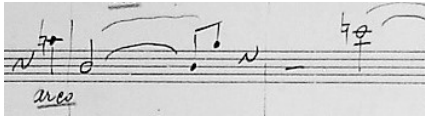
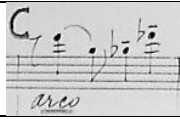
Tabela 4 – Diferenças entre o 2.º and. das “Nove Pequenas Peças” (1965) e a sua correspondente de 1961.

Compassos	“II – Duetto para Flauta e Oboé” das <i>Nove pequenas peças</i> (1965)	<i>Duetto per Flauta e oboe</i> (1961)
(No geral)	Esta versão contém variadíssimas indicações de dinâmicas.	Não há nenhuma indicação de dinâmica em toda a peça.
cc. 4 (2.ºt) -7 (1.º t)	Na flauta temos 12 semínimas ligadas/fraseadas de 4 em 4 (4, 4, 4).	Na flauta temos 12 semínimas ligadas/fraseadas do seguinte modo: 4, 5, 3.
cc. 12-13	As duas notas “mi” da flauta, ao contrário da versão de 1961, não são acentuadas.	fl: as duas notas mi com acento (>).
c. 14	Este compasso está escrito em 3/4 (ou seja, a fl tem uma mínima com ponto).	Este compasso, escrito em C (4/4), contempla uma semibreve para a fl mas uma passagem de 3 tempos para o ob.
c. 20	Muda para 7/8, mas sem qualquer indicação de correspondência relativamente ao compasso anterior.	Muda para 7/8 com a seguinte indicação: “(♩ sempre igual)”.
c. 26	ob, 3.º t, sem acento.	ob, 3.º t, com acento (>).

²⁹ Algumas das obras apresentadas neste concerto de janeiro de 1966, nas quais se incluem as *Nove pequenas peças*, conheceram uma nova apresentação no dia 18 de novembro de 2016 aquando do concerto de abertura do centenário do nascimento de Manuel Faria realizado na Igreja do Convento São Francisco em Coimbra (disponível em: <https://youtu.be/OgQrVw46ts4>). Considerando as dificuldades relatadas nas cartas (n.º de horas de ensaios, elevada exigência da técnica instrumental, etc.), não consigo deixar de me sentir orgulhoso com o trabalho desenvolvido em Coimbra com a orquestra (OCC) e os coros à disposição. Em apenas cinco ensaios, de duas horas cada (fora o ensaio de colocação), prepararam-se as cinco obras apresentadas. Contribuiu, certamente, para o sucesso deste trabalho, a elevada preparação e formação técnica dos músicos hodiernos, bem como a maior facilidade da leitura, comparativamente aos manuscritos, possibilitada pela transcrição e edição moderna das partituras.

Considerando, à exceção da introdução das dinâmicas, que as diferenças observadas não alteram de modo substancial a versão de 1961, não se pode afirmar que Manuel Faria tenha procedido a grandes modificações da obra como resultado de uma maior maturação da mesma. É de observar que a flauta se situa sempre num plano bastante mais agudo que o oboé.


Tabela 5 - Diferenças entre o 4.º and. das “Nove Pequenas Peças” (1965) e a sua correspondente de 1961.

Compassos	“IV – Variações para Quarteto de Arco” das <i>Nove pequenas peças</i> (1965)	8 <i>Variazioni su una serie di suoni</i> (1961)
c.4	<i>cresc.</i> até ff.	Sem qualquer alteração de dinâmica.
c. 14	<i>cresc.</i>	Sem qualquer alteração de dinâmica.
cc. 16-17	<i>dim.</i>	Sem qualquer alteração de dinâmica.
cc. 28 (com anacrusa)-30		Comparativamente à versão de 1965, falta na vIa a indicação de “arco”, assumindo-se toda esta passagem em <i>pizz.</i> Contudo, a ser assim, não faz sentido a ligadura de expressão no c. 28.
c. 29		Comparativamente à versão de 1965, o vI I não prevê a indicação de “arco”, não contém a ligadura nem os <i>tenutos</i> .
c. 31	V I I – com ligadura	V I I – sem ligadura
c. 38	vIa: nota mais aguda = lá#	vIa: nota mais aguda = sol#

Similarmente ao caso anterior, a peça de 1965 é muito semelhante à sua versão de 1961, verificando-se pontualmente a correção de uma ou outra gralha e um maior refinamento de algumas passagens.

Quanto à 5.ª peça:

Tabela 6 - Diferenças entre o 5.º and. das “Nove Pequenas Peças” (1965) e a sua correspondente de 1961.

Compassos	“V – Divertimento para Quarteto de Sopros” das <i>Nove pequenas peças</i> (1965)	“I” das <i>Due saggi per Fl. Cl. Cor. e Fag.</i> (1961)
c. 10		Comparativamente à versão de 1965, falta a ligadura de valor entre ambas as notas “ré”.
c. 16 e 18	<i>mf</i> e <i>delesc.</i>	Nos cc. 15-20, a dinâmica é sempre p .
c. 17 e 19	p	
c. 33	f seguido de <i>delesc.</i> até p no c. 37.	Após o f , tem a indicação de p no fim do c. 33 e <i>delesc.</i> até ao fim do c. 36. No c. 37 volta a atacar em p .

E relativamente à 6.^a peça:

Tabela 7 - Diferenças entre o 6.^o and. das “Nove Pequenas Peças” (1965) e a sua correspondente de 1961.

Compassos	“V – Divertimento para Quarteto de Sopros e Arco” das <i>Nove pequenas peças</i> (1965)	“II” das <i>Due saggi per Fl. Cl. Cor. e Fag.</i> (1961)
c.3	fag: sempre <i>mf</i>	fag: <i>p</i> a partir do sib
cc. 10-18	fl: grupos de 2 notas iguais em semicolcheias. fag: colcheias em <i>staccato</i> .	fl: os mesmos grupos de notas iguais, mas escritos em fusas separadas por pausas de fusa. fag: semicolcheias em <i>staccato</i> separadas por pausas de semicolcheia.

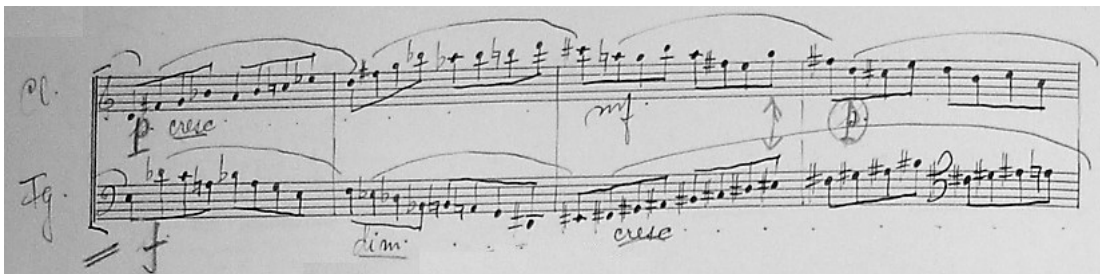
Como se conclui das últimas duas tabelas, relativamente às *Due saggi*, as alterações introduzidas são ainda mais ínfimas que nas peças anteriores. Relembre-se que Manuel Faria, na versão das *Nove Pequenas peças*, acrescenta aos últimos cinco compassos (cc. 26-30) das *Due saggi* a orquestra de cordas. Essa instrumentação ocorre do seguinte modo: o vl I dobra a fl à 8.^a inferior, o vl II dobra o cl, a vla a cor e o vlc o fag. Quanto ao quarteto de sopros (fl, cl, cor e fag), e traçando um paralelo com os naipes vocais, é interessante constatar que na segunda parte das *Due saggi* Manuel Faria assume claramente, à semelhança de tantos compositores, a seguinte analogia: fl = S; cl = A; cor = T e fag = B. No entanto, o mesmo não é verdade para a primeira parte da peça: aqui, apesar de se manterem os papéis das duas vozes mais graves, a flauta e o clarinete vão-se revezando nas “vozes” de soprano e alto.

5.2.6.2 – As *Nove pequenas peças* vs. as *Quatro Pequenas Peças para piano*.

Da mesma tabela 1, observamos tal-qualmente as seguintes relações: das *Nove pequenas peças* (1965) as “III – Dueto para Clarinete e Fagote”, “VII – Interlúdio”, “VIII – Melodia” e “IX – Scherzetto” correspondem, respetivamente, às orquestrações das “1 – Invençãozinha”, “2 – Preludio”, “3 – Melodia” e “4 – Scherzetto” das *Quatro Pequenas Peças para piano* (1961). Neste caso específico, mais do que uma análise pormenorizada, é de veras interessante a perspetiva holística das quatro orquestrações que revela de forma evidente as diferentes abordagens orquestrais de Manuel Faria. Analisando peça a peça:

i) “III – Dueto para Clarinete e Fagote” vs. “1 – Invençãozinha”

Trata-se de uma simples adaptação das duas vozes do piano ao clarinete e ao fagote, mantendo-se praticamente tudo igual ao original. O mais interessante sucede no compasso 13 (*vide ex. 25*): o fagote ataca em *f* seguido de *dim*. enquanto o clarinete se comporta em sentido inverso. Este efeito de dinâmicas contrastantes não é solicitado ao pianista na “Invençãozinha” onde ambas as vozes começam em *p* seguido de um *cresc.* (à semelhança do cl no ex. 25). Recorde-se (*vide cap. 4.2.2.3*) que esta peça é uma singela homenagem a J.S. Bach, terminando a mesma numa “cadência picarda”. Ora, na versão de piano, esse efeito resulta de um acorde de três sons. Considerando que na versão orquestral estamos perante um dueto, esse terceiro som – por sinal, a “picarda” – é adicionado na trompa com a seguinte indicação: “*Trompa ad libitum*”.



Exemplo 25 - Nove pequenas peças para Orquestra de Câmara (1965) – “III – Dueto para Clarinete e Fagote” – cc. 13-16.

ii) “VII – Interlúdio” vs. “2 – Preludio”

Quanto a orquestração, observa-se que, até ao fim da apresentação da 2.^a série (*vide* ex. 12 do cap. 4.2.2.3), a orquestra de cordas “assume” a partitura pianística, relegando aos sopros a ressonância (tipo o *Ped.* do piano) das notas tocadas pelas cordas. Bastante curioso é o que acontece nos compassos 3 e 6, onde anteriormente observamos (*cf. ibidem*) os “ecos” finalizadores das séries: nestes compassos em particular, a orquestra de cordas fica a “solo”. Nos cc. 7-10 sucede basicamente o inverso, ou seja, os sopros reclamam a parte pianística enquanto as cordas evocam as ressonâncias emitidas, ficando as madeiras a “solo” no c. 10 na apresentação do terceiro “eco” (*vide* ex. 13 do cap. 4.2.2.3). A partir daqui, e até ao fim, as células musicais apresentam-se em blocos cada vez mais pequenos nos quais se usam, além das técnicas acima assinaladas, alguns diálogos entre cordas e sopros, bem como algumas dobragens (*v.g.* c. 17 – vl I e cl).

iii) “VIII – Melodia” vs. “3 – Melodia”

Pessoalmente considero esta orquestração um dos momentos mais belos das *Nove pequenas peças*. Aqui a “melodia”, que sobressai no piano por ser a linha melódica mais aguda, é confiada ao concertino da orquestra, ou seja, estamos perante um solo para violino. Este solo é pontualmente assumido pela flauta nos cc. 16-17, para dar tempo ao violinista de colocar a surdina, e nos cc. 20-21 como um ligeiro reforço sonoro do solo. O acompanhamento da melodia solística é confiado aos sopros nos cc. 1-10 (com o contrabaixo a dobrar a trompa nos cc. 1-5) e às cordas nos cc. 11-15. No c. 16, ao iniciar-se o primeiro excerto solístico da flauta, o acompanhamento regressa aos sopros até ao c. 18. Do c. 19 até ao fim, o acompanhamento é distribuído ao longo de toda a orquestra recorrendo claramente a técnica pontilhística muito característica de Anton Webern.

iv) “IX – Scherzetto” vs. “4 – Scherzetto”

Nesta orquestração estamos perante um *tutti* orquestral, o que é particularmente interessante, considerando que a peça pianística, que está na base desta instrumentação, é, na sua essência, uma obra a duas vozes. Assim, além de revelar a enorme criatividade do compositor, também salienta o seu talento em transformar obras “singelas” em verdadeiras obras orquestrais. O efeito orquestral é ainda ampliado por subdividir cada naipe de violinos (I e II) em dois

subgrupos individuais³⁰. Veja-se como Manuel Faria aborda a nível orquestral as duas vozes pianísticas³¹:

- cc. 1-2: tema da m.d. na 1.^a secção dos vl I, dobrado pelo oboé, enquanto a 2.^a secção dos vl I desenha o motivo inverso, criando assim, uma vez mais, o efeito de ressonância proporcionado pelo *Ped.* do piano. Enquanto isso, a 2.^a secção dos vl II assume a m.e., dobrado pelo trompete, enquanto a 1.^a secção dos vl II assume o efeito da ressonância.
- cc. 3-4: As secções dos vl II mantêm as suas funções, embora aqui o motivo da m.e. seja dobrado pelo clarinete, e nos vl I assistimos a uma inversão de papéis com a flauta a dobrar a m.d. atribuída à 2.^a secção dos vl I.
- cc. 5-6: repete-se o esquema dos cc. 1-2.
- cc. 7-8: a 1.^a secção dos vl I, dobrado pelo clarinete, assume a m.d., ficando o efeito de ressonância para a 2.^a secção dos vl I. A 1.^a secção dos vl II, dobrado pela trompa, assume a m.e., enquanto a 2.^a secção dos vl II assume a ressonância.
- cc. 9-13: o diálogo a duas vozes é agora assumido pelo flautista e pelo oboé, sendo o flautista momentaneamente substituído pelo clarinete (c. 12) para mudar do flautim para a flauta. Nestes compassos as “ressonâncias” das notas do diálogo são assumidas pela restante orquestra num sentido mais percussivo.
- cc. 14-21: repete-se o processo dos cc. 1-8, mantendo-se a base dos motivos e ressonâncias nas cordas, mas variando os instrumentos de sopro que dobram os temas. Observa-se, uma vez mais, o hábito de Manuel Faria em nunca repetir os mesmos moldes orquestrais.
- cc. 22-24: reitera-se o processo dos cc. 9-18, mas agora o diálogo é tripartido entre o trompete, o flautim e o oboé.
- cc. 25-26: nesta secção a várias vozes, elas encontram-se todas apenas na orquestra de cordas.
- c. 27 (!): este compasso não existe na versão original e trata-se de um “eco” invertido e acelerado nas madeiras do compasso anterior interpretado pelas cordas.
- cc. 28-36 (fim): os temas e acompanhamentos estão presentes um pouco por toda a orquestra.

5.2.6.3 – Algumas breves conclusões quanto à orquestração.

Não é fácil dissociar a análise do último andamento das *Nove pequenas peças* do primeiro cântico do ciclo *Delicta Juventutis Meae*. Imediatamente sobressai, em ambos os casos, como os modelos de orquestração/instrumentação variam praticamente de dois em dois compassos. É igualmente notório como, à semelhança de tantos compositores, a orquestra de cordas constitui a espinha dorsal das orquestrações de Manuel Faria, ficando, regra geral, os efeitos tímbricos e os jogos rítmicos para os instrumentos de sopro. Não significa isto que Manuel Faria secundariza os instrumentos de sopro, muito antes pelo contrário. Os divertimentos atribuídos a estes são testemunhas do grau de virtuosismo que Manuel Faria espera dos respetivos instrumentistas. Igualmente interessante é o efeito “coral” que surge por vezes na secção das madeiras e dos metais no qual, regra geral, Manuel Faria respeita a

³⁰ Encontramos este efeito, além de outras obras, também em o *Diálogo das Ceifeiras e dos Sinos*.

³¹ Para melhor compreensão assume-se uma linha da mão direita (m.d.) e uma outra da mão esquerda (m.e.).

hierarquia instrumental “imposta” pela partitura. Contudo, o que sobressai, uma vez mais e de forma notória, é a enorme capacidade inventiva, criativa e empírica de Manuel Faria.

5.2.7 – Três Motetes para Coro e Orquestra (1965).

Na base desta versão orquestral de 1965 estão os *Due mottetti per coro e organo*³² (1944). O estudo da obra primária encontra-se disponível na revista *Post-ip: Revista do Fórum Internacional de Estudos em Música e Dança* (Bernardino 2013), razão pela qual não será analisada neste espaço³³. Contudo há algumas notas a acrescentar, a começar pelo texto e respetiva tradução, que ficaram incompletos na referida publicação.

5.2.7.1 – Os textos em análise.

Seguem os textos, e respetivas traduções, dos vários motetes:

- Texto “I – O Rex Gloríae³⁴”: “*O Rex gloriae, qui triumphator super omnes caelos ascendisti: ne derelinquas nos orphanos, sed mitte promissum Patris in nos, Spiritum veritatis. Alleluia.*”

- Tradução: Ó Rei da glória, que triunfante subiste acima de todos aos céus: não nos deixes órfãos, mas envia-nos a promessa do Pai, o Espírito da verdade. Aleluia!

- Texto “II – Media vita in morte sumus”: “*Media vita in morte sumus. Quem quaerimus adiutorem nisi te Deus noster? Qui pro peccatis nostris iuste irascaris. Sancte Deus, sancte fortis, sancte et misericors Salvator amarae morti ne tradas nos.*”

- Tradução: A meio da vida estamos na morte. Quem procuramos que nos possa valer, senão Tu, nosso Deus, que justamente Te indignas por causa dos nossos pecados? Deus Santo, Santo Forte, Santo e Misericordioso Salvador, não nos entregues à triste morte.

- Texto “III – Da Pacem, Domine”: “*Da pacem, Domine, in diebus nostris Quia non est alius Qui pugnet pro nobis Nisi tu Deus noster. Fiat pax in virtute tua, et abundantia in turribus tuis. Da pacem.*”

- Tradução: Dai a Paz, Senhor, em nossos dias, porque não há outro que lute por nós senão Vós, Senhor nosso Deus. Haja paz pelo vosso poder e felicidade dentro das vossas muralhas. Dai-nos a paz.

Como observado na publicação referida, estes textos não se encontram no *Liber Usualis*, pelo que se tratará de textos coligidos livremente pelo compositor e não retirados da liturgia. Se, atendermos, porém, à natureza dos textos, há algo de contraditório na numeração destes motetes, pois, considerando que os últimos dois motetes são claramente quaresmais, seria expectável que, ao incluir um motete de carácter evidentemente pascal (“O Rex Gloríae”) – mais precisamente para o tempo entre a Ascensão do Senhor e o Pentecostes – que este fosse o terceiro motete e não o primeiro, não meramente por uma questão de calendário litúrgico,

³² Composto pelos motetes: “I – In Ascensione Domini”, “II – Tempore Passionis” e “III – In diebus tribulationes”.

³³ Disponível em: <https://proa.ua.pt/index.php/postip/article/view/1483/1216>.

³⁴ Note-se que os títulos atribuídos aos motetes na versão orquestral diferem dos títulos originais.

mas sobretudo pelo entendimento da mensagem salvífica integrada na dimensão pascal e na fé na ressurreição. Todavia, tanto a versão de 1945, como a respetiva orquestração de 1965, apresentam a mesma ordem dos motetes, indicando que seria esse o desejo do compositor. Mas há ainda outros dados igualmente estranhos. Como referido anteriormente, Manuel Faria dirigiu, a 20 de novembro de 1945, o seu primeiro grande concerto na “Aula Magna” do Pontificio Instituto di Musica Sacra, em Roma. Uma notícia publicada a 22 de dezembro de 1945 no *L’ OSSERVATORE ROMANO* dá-nos conta dessa apresentação, registando para a posteridade o programa desse concerto. Não deixa de ser curioso que no referido artigo o jornalista discrimine três peças para soprano e órgão e três peças e uma missa para coro e órgão, não fazendo alusão aos *Due Mottetti per coro e organo*, nem aos *Due mottetti per soprano e organo* (constituído pelos motetes: “Custodi nos” e “In Assumptione B. Mariae Virginis”). Este facto parece indicar que, à altura da apresentação das obras, Manuel Faria assumia estes motetes como peças isoladas. Contudo, a ser esse o caso, isso significa que os três motetes para coro e órgão foram compilados *a posteriori*, o que torna ainda mais curiosa a ordem eleita. A carta anteriormente referida, escrita a Frederico de Freitas a 30 de dezembro de 1965, na qual Manuel Faria lhe pede a opinião acerca do programa que pretende apresentar no concerto de 10 de janeiro de 1966, vem revelar um dado novo:

Penso organizar assim o programa: I Parte [3 Obras orquestrais] [...] II Parte (Coro) [segue um elenco de 5 obras corais *a Capela*, seguido de] 6 – Tres [sic] Motetes (com orquestra) a) Da Pacem b) Media Vita c) O Rex Glorïae. Que lhe parece?

Além do extensíssimo programa, como apontado por Frederico de Freitas, observa-se que Manuel Faria apresentou os três motetes na ordem inversa à registada nas partituras, respeitando assim a natureza do calendário litúrgico e o sentido da mensagem salvífica integrada na dimensão pascal. Na posse desta informação, já podemos apresentar os motetes na ordem pela qual teologicamente fazem mais sentido.

5.2.7.2 – A instrumentação em análise.

Como referido, a versão orquestral de 1965 parte de uma obra para coro (SATB) e órgão composta em 1944. Quanto à primeira versão da obra, é imperativo sublinhar que Manuel Faria, apesar de organista, não acrescentou à partitura qualquer indicação de registação. Essas indicações, e outras – tais como mudanças de manuais – que se encontram grafadas no manuscrito, foram acrescentadas *a posteriori*, certamente pelo organista Feruccio Vignanelli, aquando da primeira apresentação acima referida. Não tenho dúvidas que as mesmas terão sido adicionadas com o assentimento de Manuel Faria, pois, certamente, terão resultado das experiências feitas nos ensaios, na presença do compositor, aquando da preparação dos motetes. Assim, é preciso ter presente que as informações organísticas patentes nas partituras dizem respeito ao órgão do Pontificio Instituto de Música Sacra, cuja composição podemos encontrar na dissertação de Celina Martins (*vide* Martins 2008a, 160-161). Aqui, além de outras informações, fica-se a saber que o órgão é constituído por cinco teclados³⁵ e pedaleira. Outro dado relevante, para o estudo comparativo que se segue, é a constatação anteriormente referida de que Manuel Faria optou por alterar os títulos dos três motetes constituintes das obras que de seguida se passam a analisar:

³⁵ I – Positivo, II – Grande Órgão, III – Recitativo, IV – Solo e V – Eco.

i) “I – O Rex Glorïae” vs. “I – In Ascensione Domini”

Uma primeira abordagem mais genérica a este motete, faz sobressair uma especificidade muito característica em Manuel Faria que se traduz na grande distância entre o fagote e os restantes instrumentos de sopro, sendo esse vazio harmónico preenchido pelas cordas. Uma análise mais detalhada revela ainda outros pormenores:

- cc. 1-11: Ao *f* requerido ao organista, para o qual utiliza o II manual (Grande Órgão), corresponde um *tutti* orquestral no qual as cordas seguem a parte do órgão. A linha melódica mais aguda do órgão é, na versão orquestral, interpretada pelos primeiros violinos, dobrados pelo trompete e pela flauta a uma 8.^a superior. Os restantes instrumentos de sopro, ou dobram parcelarmente as cordas (v.g. o oboé dobra os vl II à 8.^a sup. nos cc. 1-3, mas depois dobra as vla à 15.^a sup. nos cc. 4-5), ou então desenvolvem, dentro da harmonia, a sua melodia própria (não presente na versão original) como é, por exemplo, o caso da trompa.

- cc. 13-26: No original, o organista depara-se com a indicação *meno f*, ao qual obedece, reduzindo a registação, sem, contudo, abandonar o II manual. Esta secção é caracterizada pela repetição da expressão “*Qui triumphator*”, processo repetitivo explorado por Manuel Faria de forma curiosa respeitando, simultaneamente, a indicação de dinâmica exigida no original: a primeira enunciação da frase é acompanhada apenas pela orquestra de cordas, enquanto a segunda é acompanhada unicamente pelos sopros. De realçar que, cada vez que há um *tutti*, o processo usado é similar ao dos cc. 1-11, ou então o procedimento inverso (ou seja, os sopros seguem a partitura organística, enquanto as cordas realizam a dobragem dos instrumentos, ou então, seguem melodias independentes dentro da harmonia).

A análise do resto do motete revela os mesmos processos acima descritos, mas – como começa a ficar cada vez mais evidente – “à maneira” de Manuel Faria, ou seja, apesar da similaridade do processo, nunca se repete a mesma instrumentação.

Digno de nota é como Manuel Faria faz variar a instrumentação consoante a mudança de manuais: as secções correspondentes ao III manual (Recitativo) são interpretadas pela orquestra de cordas (v.g. cc. 31-35), enquanto as secções interpretadas no I manual são assumidas pelos sopros (v.g. cc. 38-42). No compasso 63 o organista volta ao Grande Órgão (manual II) e, nesse momento, voltamos a ter um *tutti* orquestral nos moldes definidos acima, sendo esse modelo “abandonado” nos finais (cc. 74-77) para as cordas reforçarem o coro na sua aclamação polifónica e aleluática final.

ii) “II – Media vita in morte sumus” vs. “II – Tempore Passionis”

Quanto a este segundo motete, colocado apenas nas vozes masculinas, observe-se que o solo para Baixo previsto no original é trasladado, na versão orquestral, para o naipe dos baixos (coro). Apesar da presença constante dos violoncelos e contrabaixos, que evocam a gravidade, a profundidade e o carácter do texto, toda a instrumentação é colocada nos sopros, não estivesse, no original, o organista a usar o I manual. As restantes cordas só entram nas secções com dinâmicas mais fortes e nos compassos 25 a 29 quando, na versão primária, o organista passa momentaneamente pelo Recitativo (III manual).

Sendo um hábito de Manuel Faria em todas as obras que orquestrou *a posteriori*, embora ainda não referido na análise destes motetes, também os manuscritos originais destas obras

contêm algumas indicações para “futura” orquestração. Neste caso particular, não deixa de ser curioso que a passagem atribuída ao oboé nos cc. 30-34, fora idealizada primeiramente para fagote (embora a opção tomada, face à partitura original, faça bastante mais sentido). Da orquestração deste motete há ainda três particularidades interessantes a realçar:

- Nos cc. 36-43 o fagote dobra a viola d’arco, e não o violoncelo (como poderia ser expectável).
- Nos cc. 38-42 o clarinete assume a linha superior do órgão (S) enquanto o oboé assume a segunda linha (A) dobrado pela flauta a uma 8.^a superior.
- Nos cc. 56-61 o clarinete, o oboé e a trompa interpretam, respetivamente, o S, o A e o T do órgão, sendo a trompa dobrada pela flauta a uma 8.^a acima.

iii) “III – Da Pacem, Domine vs. “III – “In diebus tribulationis”

Na partitura de 1944, o organista inicia este motete no I teclado, ou seja, aquele que até ao momento tem correspondido à secção dos sopros. Porém, este andamento começa nas cordas, sendo os violoncelos e contrabaixos dobrados pelos fagotes. O que à primeira vista poderá parecer ser uma contradição – como se um compositor não fosse livre de escolher a instrumentação que deseja – na realidade não o é, pois, a partir do compasso 6, a orquestra de sopros volta a assumir o controlo do I manual. A novidade dos primeiros cinco compassos reside na utilização de um instrumento solista que evoca o tema que se encontra na linha superior do órgão. Nesses primeiros compassos o solo é atribuído à trompa, sendo posteriormente entregue ao fagote (cc. 44-49) e depois à flauta (cc. 65-69) dobrada pelos primeiros violinos. Assim, sempre que surge este tema, o acompanhamento é assumido temporariamente pelas cordas. Daqui ressalta uma passagem curiosa no fim do solo do fagote, onde a orquestra de cordas só cessa a sua presença até que todos os naipes do coro tenham cantado “*Fiat pax*”, ou seja, “faça-se paz”³⁶. Além do facto de as cordas transmitirem a tranquilidade da paz desejada, devemos também ter em consideração que a escrita das cordas se situa na base da partitura. Deste modo não é difícil traçarmos um paralelo entre a humanidade, em baixo na partitura, e o reino celeste, figurado no cimo da mesma. “*Fiat pax*” não significa o mesmo que “*Da pacem*”. Nós queremos que a paz se faça “dentro das vossas muralhas”, ou seja, entre nós, nós humanidade, e pedimos que ela seja dada (“*Da Pacem*”). A paz só pode ser dada lá do alto (“*Da Pacem*” acompanhado pelos sopros) para que ela se faça entre nós (“*Fiat pax*” acompanhada pelas cordas). Esta metáfora, que Manuel Faria deixa plasmada na partitura, é sinal visível da sua grande inteligência e sensibilidade apurada. Por fim, resta observar que os *Tutti* correspondem, uma vez mais, ao Grande Órgão, destacando-se os últimos cinco compassos (cc. 71-75) como os únicos em que o organista usa o V manual (Eco): aqui a instrumentação é deixada ao cuidado das madeiras, sem trompa nem trompete, encontrando-se a orquestra de cordas a reproduzir um efeito de ressonância ampliado às custas de larguíssimos intervalos de 5.^{as} P e 8.^{as} P. Uma vez mais, será oportuno relembrar a interpretação da série dos harmónicos pelos teóricos da música barroca, segundo os quais a humanidade só se define e encontra sentido quando envolta pela Santíssima Trindade que, por sua vez, é representada pelo intervalo de 5.^a P (*cf.* cap. 4.2.3).

³⁶ Tradução literal.

5.2.8 – *Tríptico Litúrgico* (1968).

Segue-se uma breve reflexão do próprio Manuel Faria a respeito desta sua obra:

São três momentos vividos por uma alma ao atravessar os átrios do templo sagrado, qual fronteira entre o mundo material e a esfera do sobrenatural. Primeiro (Prelúdio) é um esforço de recolhimento sobre o próprio mundo interior, em cujos abismos ecoam recordações de salmos e coros religiosos. Depois (Meditação) é a pura contemplação da divindade, presente à «fina ponta da alma», como diziam os místicos. E o (Final) [sic] é o cântico da Glória de Deus construído pelo espírito entusiasmado ao contacto interior com o Verbo, e então na atitude de o levar consigo para o mundo, onde de novo se lança para o converter e sacralizar. Não se admire o ouvinte da estranha linguagem de toda esta música, pois a transcendência que nos leva ao contacto com a Divindade não pode ser expressa com o palavriado [sic] da nossa vida profana (*cit. in* Martins 2008, 151).

Como observado anteriormente, o *Tríptico Litúrgico* nasce da orquestração do *Tríptico para órgão* (1963). A versão organística, objeto de dissertação, encontra-se exaustivamente estudada e analisada (*cf.* Martins 2008a) e, como também já referido, publicada pela editora MPmp (*vide* cap. 4.2.2.3). Durante a elaboração da referida dissertação, a autora procedeu igualmente ao estudo comparativo entre a versão original e posterior versão orquestral. Considerando a qualidade deste último trabalho (Martins 2008b), julgo que o mesmo deveria ser publicado após uma breve revisão para correção de uma ou outra imprecisão. Grato pelo privilégio de a autora o ter partilhado comigo, resta-me apenas sublinhar algumas das suas conclusões que, em larga medida, estão em sintonia com as análises feitas acima:

- Uma primeira conclusão diz respeito à relação direta entre dinâmicas e instrumentação: além da gama de dinâmicas individuais de cada instrumento, os crescendos e decrescendos orquestrais são também obtidos às custas da incrementação ou redução instrumental (*v.g.* Martins 2018b, 16).

- Comparativamente à minuciosidade da orquestração, e à semelhança do ponto anterior (*vide* 5.2.7.2), a registação do órgão é bastante omissa e por vezes bastante mais monótona. Encontramos observação similar na análise à *Missa Solene em honra de N.ª S.ª de Fátima* (*cf.* Barbosa 2005, 569), onde a constatação que a escrita para órgão denuncia “uma intenção mais orquestral que verdadeiramente organística”, é acompanhada pela observação em nota de rodapé: “Apenas apresenta indicações dinâmicas ou agógicas e nunca ao nível da registação, confiando certamente na habilidade dos organistas que a haveriam de executar” (*ibidem*). Ainda relacionado com este tema, Martins regista, por diversas vezes, observações similares à seguinte:

Não existe, pois, correspondência entre os registos do órgão e os instrumentos da orquestração; e os próprios instrumentos escolhidos não se confinam a uma determinada função temática (Martins 2008b, 34).

- Outra conclusão prende-se com a fidelidade de Manuel Faria à obra primária. Relativamente à partitura, são muito residuais as alterações introduzidas nas orquestrações posteriores, resultando a grande maioria de correções de gralhas e afins.

- Particularmente interessante é averiguar que também nesta extensíssima obra, composta por quatro momentos, Manuel Faria nunca repete o mesmo modelo de orquestração, procedendo, entre outros, à inversão de papéis (*v.g. ibid.*, 29).

- Outra constatação, similar a muitos casos analisados acima, remete para a orquestra de cordas, enquanto espinha dorsal, a parte do órgão, enquanto os sopros efetuam um ou outro reforço/dobragem (v.g. *ibid.*, 32).

- Por fim, e a mais importante de todas, é o momento em que é realçada a grande criatividade de Manuel Faria e o seu profundo sentir curioso e experimental, que se traduz em instrumentações sempre diferentes, sendo quase, ou mesmo, impossível definir-se um modelo de orquestração para além de todas as características que foram assinaladas até ao momento (*cf. ibid.*, 34).

Como se observa, as observações de Martins resultantes da análise de uma obra específica, confluem na perfeição para todas as características e conclusões obtidas nas análises anteriores. Deste modo, e após a apresentação do modelo que servirá de guia às edições críticas das obras analisadas, transcritas e editadas, estaremos em condições de reconstruir o mais fidedignamente possível a cantata *Diálogo das Ceifeiras e dos Sinos* (1948).

5.3 Modelo da edição crítica para as obras selecionadas.

No decorrer deste trabalho de investigação, foram estudadas, contextualizadas, analisadas, transcritas e editadas as seguintes obras³⁷: *Ninna-Nanna per una bambina nata nella guerra per orchestra* (1943/44), *Due mottetti per coro e organo* (1944), *Delicta Juventutis Meae* (1949), *Minuette all'antica para pequena orquestra* (1962), *Dança Minhota* (1962), *Nove pequenas peças para Orquestra de Câmara* (1965), *Três Motetes para Coro e Orquestra* (1965) e o *Stabat Mater* (1970)³⁸. Estas obras, bem como outras que ainda se encontram em fase de transcrição, serão publicadas ao abrigo de um protocolo celebrado entre o município de V. N. de Famalicão, a BGUC e a IUC³⁹. Todas estas partituras encontram-se devidamente acompanhadas pela sua respetiva edição crítica. Sucede, porém – também durante o decorrer dos trabalhos doutorais –, que a boa fortuna nos permitiu a apresentação em *performance* da totalidade destas transcrições, o que, entre outras vantagens, permitiu rever e testar a exequibilidade da partitura em colaboração com outros músicos, do qual resultou, naturalmente, um acréscimo de informação valiosa para as partituras transcritas e que se refletirá, inevitavelmente, na respetiva edição crítica. Encontrando-se, atualmente, essas partituras e respetivas edições críticas em revisão, por motivos de publicação, partilho apenas duas dessas edições críticas, distintas entre si⁴⁰, a título de ilustração das edições críticas elaboradas e também para referência das obras ainda em fase de transcrição.

Seguem-se, então, as edições críticas das obras *Due mottetti per coro e organo* (1944) e *Dança Minhota* (1962).

³⁷ Estas edições encontram-se disponíveis no anexo G.

³⁸ Junta-se a estas edições também a reconstituição da cantata *Diálogo das Ceifeiras e dos Sinos* a estudar no capítulo seguinte.

³⁹ Este protocolo será devidamente explanado e contextualizado no cap. 7.

⁴⁰ A primeira é concernente a uma obra para coro e órgão, enquanto a outra diz respeito a uma obra puramente orquestral.

Critérios da edição

1. Identificação *Due Mottetti per coro e organo*

A obra transcrita nesta presente edição pertence ao espólio de Manuel Faria (1916-1983) e encontra-se na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (BGUC) com a seguinte atribuição:

P-Cug M.M. MF 138 – *Due Mottetti per coro e organo* - 1944⁴¹

Esta obra contém três motetes:

- I – “In Ascentione Domini”
- II – “Tempore Passionis”
- III – “In diebus tribulationis (Da pacem)”

2. Outras fontes

P-Cug M.M. MF 126 – *Três Motetes para Coro e Orquestra* - 1965

P-Cug M.M. MF 135 – *Da Pacem Domine* - 1944

P-Cug M.M. MF 109 – *In Ascensione Domino – O Rex Glorise* - 1944

P-Cug M.M. MF 136 – *Da pacem* - 1944

P-Cug M.M. MF 118 – *In Ascentione Domine* – s.d.

P-Cug M.M. MF 151 – *Media Vita...* – s.d.

P-Cug M.M. MF 152 – *Media Vita* – 1944

3. Considerações gerais

Como questões gerais, que ocorrem ao longo de toda a obra, identificam-se:

- Acidentes de precaução, quando entre parênteses curvos () são da responsabilidade do editor, quando sem parênteses estão em conformidade com o original.
- Dinâmicas, articulações e outras indicações expressivas, quando entre parênteses retos [], são da responsabilidade do editor.
- Texto em itálico – editor.
- Na grande maioria dos casos, a colocação de vírgulas entre textos repetidos é do editor.
- De forma geral as hastes correspondem ao original.
- A ortografia corresponde ao original.
- Preserva-se do original a designação dos instrumentos/cantores.
- Embora a lápis, o compositor inclui no 3º motete a indicação Ped. para a pedaleira, o que não sucede no 1º e 2º motete.

⁴¹ Datação não provém da fonte.

- Ligaduras a tracejado da responsabilidade do editor.
- Informação do compositor mas proveniente de outra fonte, encontra-se entre parênteses curvos ().
- Qualquer sugestão editorial encontra-se entre parênteses retos [].

4. Notas da transcrição

1º Motete – “In Ascentione Domini”

- c. 14 – 2ª ♩ – no manuscrito o B. encontra-se corrigido a lápis (fá em vez de mi).
- c. 38 – 4ª ♩ – o autor inclui uma observação a lápis na m.d. do órgão que o fá deverá ser mi#.
- c. 50 – o compositor indica através de dois traços a lápis que se deverá trocar as vozes do A. (ré no original) e do T. (sib no original).
- c. 63 – texto B no original “tis” em vez de “tris”.

2º Motete – “Tempore Passionis”

- Claves de sol do T. e do Bar. no original não oitavadas à oitava inferior.
- cc. 12-13 – sugestão a lápis, do autor, de uma alternativa para o solo. A presente edição contempla ambas as possibilidades, colocando a alternativa numa notação mais reduzida por cima da pauta.
- c. 16 – órgão – m.d. prevê ré 4⁴² no original, encontrando-se rasurado a lápis pelo autor com “?”.
- c. 29 – 2ª ♩ – órgão – m.e. – dúvida do autor assinalada a lápis entre sol^b e sol⁴.
- c. 30 – 3ª ♩ – órgão – m.e. – no original contém pausa de mínima na 2.ª v.
- cc. 32-33 – situação igual aos cc. 12-13.
- c. 36 – no original faltam pontos de aumentação nas vozes superiores da m.d. do órgão.
- c. 46 – no original não há ligaduras de valor na m.e. que, no entanto, aparecem no c. 47.
- c. 49 – escrita dúbia no original (2.ª voz da m.d. do órgão): ou falta uma pausa de semínima no terceiro tempo, ou então a ♩ é pontuada. Nesta edição optou-se pela primeira opção.
- cc. 46-49 – órgão – no original a nota mais grave da m.e. encontra-se entre parênteses pressupondo que seria facultativa, dado que é duplicada pelo pedal.
- Omissão da barra final no original.

3º Motete – “In diebus tribulationis (Da pacem)”

- c. 7 – 4ª ♩ – órgão – m.d. – ré 5 tem no manuscrito a haste para cima, mas desta forma dificulta a identificação da figura rítmica entre uma colcheia ou uma semínima, tendo-se optado pela alteração.
- cc. 16-17 – B. – original contém gralha na colocação do texto (*pa... pacem*).

⁴² Lá 4 = 440Hz.

- c. 18 – B. – no manuscrito falta o ponto na mínima pontuada.
- c. 21 – alteração a lápis da indicação da 1ª nota do tema (“lá”) a uma 8ª inferior para o T. e para o S. Nesta edição mantém-se o original e a sugestão da nota alternativa em tamanho reduzido.
- c. 38 – no manuscrito não é claro em que ♩ se pretende o piano súbito.
- c. 44 – no original o S. e o A. estão na mesma pauta não sendo evidente como o autor pretende a divisão a três vozes.
- c. 55 – T. 3ª ♩ – falta pausa de semínima.
- c. 58 – 2ª ♩ – a lápis é sugerido a troca de vozes entre T. (fá# no original) e A. (ré no original).
- c. 59 – Diversas alterações a lápis sugeridas pelo autor para o A. e o T. No entanto, estas sugestões aumentam a confusão, pois acabam por acrescentar ao compasso uma colcheia a mais (*vide* figura 1).

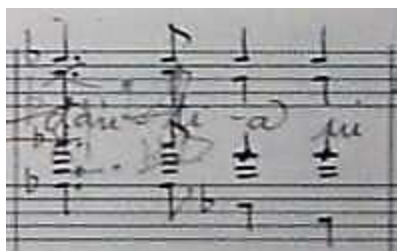


Figura 1 – c. 59 – *In diebus tribulationis*

- c. 61 – falta pausa de semínima na 3ª ♩ do T.
- cc. 61-63 – órgão – nesta edição passou-se a terceira voz da clave de sol para a primeira da clave de fá para uma melhor compreensão das linhas melódicas.

5. Abreviaturas

Tabela de abreviaturas e seu significado.

Abreviaturas	Palavra ou expressão
A.	altos (naípe dos altos)
B.	baixos (naípe dos baixos)
Bar.	barítono (naípe dos barítonos)
c.	compasso
cc.	compassos
m.d.	mão direita
m.e.	mão esquerda
T.	tenor (naípe dos tenores)
v.	VOZ

Critérios da edição

1. Identificação *Dança Minhota para pequena orquestra (sobre dois temas populares)*

A obra transcrita nesta presente edição pertence ao espólio de Manuel Faria (1916-1983) e encontra-se na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (BGUC) com a seguinte atribuição:

P-Cug M.M. MF 198 – *Dança Minhota para pequena orquestra (sobre dois temas populares)* - 1962⁴³

2. Outras fontes

P-Cug M.M. MF 199 – 18 partes instrumentais (partes cavas)

P-Cug M.M. MF 271 – *Ora vai tu, ora vai, vai* - 1950

3. Considerações gerais

Como questões gerais, que ocorrem ao longo de toda a obra, identificam-se:

- Acidentes de precaução, quando entre parênteses curvos () são da responsabilidade do editor, quando sem parênteses estão em conformidade com o original.
- Dinâmicas, articulações e outras indicações expressivas, quando entre parênteses retos [] são da responsabilidade do editor.
- De forma geral as hastes correspondem ao original.
- Ligaduras a tracejado da responsabilidade do editor.
- Informação do compositor, mas proveniente de outra fonte, encontra-se entre parênteses curvos ().
- Qualquer sugestão editorial encontra-se entre parênteses retos [].
- A partitura geral (*full score*) não prevê flautim. Este só consta nas partes cavas.
- Para os trompetes (em Dó) optou-se, na presente edição, por usar a clave com a respetiva armação, em vez da armação vazia como consta no original.
- Uniformizou-se a articulação entre os instrumentos quando esta é evidente.

4. Notas da transcrição

- c.1 – pf – partitura indica *mf* enquanto que a parte prevê *p*.
- c. 19 – triângulo (“ferrinhos”) – não consta enquanto parte cava.
- cc. 21 a 25 – pf – optou-se nesta edição por uma distribuição diferente das vozes para as duas mãos. No original estão previstas 3 notas para a m.d. enquanto a linha mais grave se destina à m.e.

⁴³ Este ms. encontra-se datado de “Braga, 28 de Maio de 1962”.

- cc. 25 a 28 – pf e harpa só constam nas partes cavas, encontrando-se rascunhados na partitura.
- c. 33 – tr – nesta edição, optou-se pelo ritmo e articulação patentes na parte cava, pois a partitura apenas prevê três colcheias (sem *staccato*) e semínima com ponto.
- cc. 34 a 41 – vl I, vl II e vla só constam nas partes cavas, encontrando-se rascunhados na partitura.
- c. 34 – ob – parte cava prevê uma pausa de colcheia no início do compasso.
- cc. 39 a 41 – fl – parte cava prevê mudança de instrumento (para flautim) a partir da segunda colcheia do c. 39.
- cc. 45 a 49 – trb - só consta nas partes cavas.
- c. 45 – vl I e vl II – nas partes cavas só muda de nota no segundo tempo e não na segunda colcheia conforme a partitura.
- cc. 50 a 52 – ob – acrescentado a lápis apenas no original, encontrando-se a respetiva música em nota de rodapé.
- cc. 49 a 53 – pf – passagem sugerida, em forma de esboço, na parte cava.
- cc. 50 e 51 – vl I e vl II – passagem presente apenas nas partes e esboçada nas partituras.
- c. 50 – vla e vlc – as partes cava contêm a indicação de “arco” (em *f*), enquanto a partitura prevê a mesma passagem em *pizzicato* (em *p*). Nesta edição optou-se por manter a indicação de “arco”, mas em *p* e *staccato*.
- cc. 57 a 60 – vlc – no original está previsto o intervalo de quinta perfeita enquanto as partes só apresentam a nota inferior (lá).

5. Abreviaturas

Tabela de abreviaturas e seu significado.

Abreviaturas	Palavra ou expressão
c(c).	compasso(s)
cb	contrabaixo
fl	flauta
m.d.	mão direita
m.e.	mão esquerda
ob	oboé
pf	piano
tr	trompete(s)
vl	violino
vla	viola
vlc	violoncelo

CAPÍTULO 6

Reconstituição: *Diálogo das Ceifeiras e dos Sinos*

*“Sino, coração da aldeia, Coração, sino da gente,
Um a sentir quando bate, Outro a bater quando sente”*

(in Diálogo das Ceifeiras e dos Sinos)

Preâmbulo

Fafe, 19 de Julho de 1967
Caríssimo Maestro:

[...] Também encontrei os apontamentos de um trabalho escrito há mais de uma dezena de anos, e que, sempre tive a veleidade de orquestrar. Trata-se de um “Diálogo das Ceifeiras e dos sinos [sic],, com poesia de Correia de Oliveira, de nítido cunho popular (como o poema) e destinado precisamente a um coro feminino de 2 e 3 vozes. Parece-me estar “a matar,, para a circunstância de que me falou, atinente à festa da Mocidade Portuguesa. Só que, para bem, a orquestra, para além do grupo de arco, deveria incluir também o piano – poderá ser? [...] Abraça-o carinhosamente o sempre fiel [ass. Manuel Faria].

Na verdade, os apontamentos escritos “há mais de uma dezena de anos”, estavam prestes a celebrar o 20.º aniversário, pois data de “Braga, Abril de 1948” o manuscrito¹ a lápis que contém, apenas, a parte vocal (coro e solistas) da cantata. Junto a esse manuscrito, encontra-se um outro mais incompleto, que também contempla unicamente a parte vocal, e as pequenas disparidades que apresenta comparativamente ao primeiro parecem indicar que se tratará de uma versão anterior. Na epistolografia disponível não fica claro se Frederico de Freitas terá respondido a esta carta e/ou às questões nela formuladas, mas é quase certo, graças ao “testemunho” dos restantes manuscritos disponíveis na BGUC, que o piano não foi incluído na orquestração de 1968. Apesar de no acervo referido esta obra não se encontrar completa, o que nos “obriga” a uma reconstituição da mesma, não deixa de ser um feliz “acaso” que tenha sido gizada aquando da instrumentação do ciclo *Delicta Juventutis Meae* (1949) e que a sua orquestração tenha ocorrido após todas as outras analisadas no capítulo anterior. Creio que dificilmente se conseguirá uma contextualização mais favorável à reconstituição desta cantata como aquela que agora se nos apresenta.

¹ P- Cug M.M. MF 116.

6. Reconstituição: *Diálogo das Ceifeiras e dos Sinos*.

Apesar de se desconhecer uma eventual resposta, que possa ter havido, à carta supracitada, assim se dirige Frederico de Freitas ao seu amigo numa breve nota redigida no “Domingo 12 de Maio de 68”:

Meu prezado Amigo

Duas linhas para lhe dizer que recebi a partitura do “Diálogo das Ceifeiras” e também para o informar que a data do concerto não será antes de 8 de Junho. [...] Abraços e a recomendação de não trabalhar demasiado. Seu Frederico.

Ao qual responde Manuel Faria um mês depois:

Ao chegar de fora ontem à tarde é que encontrei o seu cartãozinho com as duas boas notícias que tanto contentamento me deram: o aparecimento do material do “Embaló,, e a execução do “Diálogo das Ceifeiras e dos Sinos,,. Infelizmente não pude ir a Lisboa para o ouvir. [...] Que tal resultou o “Diálogo,,? Confesso-lhe um certo “fraquito,, por esse roubozinho de menino e moço, cheio de ingenuidade e livre de “manhas,, , contra o que hão-de bradar os arcontes do masoquismo contemporâneo, com os quais cada vez mais me divirto e rio.

Entre as muitas cartas atinentes ao acervo de Frederico de Freitas à guarda da Biblioteca da Universidade de Aveiro, há uma que, apesar de incompleta – e, conseqüentemente, não datada –, o conteúdo não deixa dúvidas de que se trata da resposta à anterior missiva de Manuel Faria:

O seu Diálogo das Ceifeiras [sic] saiu muito bem, e constituiu um bom éxito [sic] para si. As professoras q[ue] enviaram as pequenas (**cerca de 300**) fizeram-no com muito acôsto [sic] e competencia [sic]. A obra é difícil e ingrata para cantores tão juvenis, como sabe, mas não obstante, conseguiu-se uma execução da melhor classe, o que espantou muita gente. Ensaíadas separadamente, quando as juntei pela 1.^a vez, digo-lhe q[ue] professoras e eu próprio, ficamos cheios de preocupação. Era porém o 1.^o contacto do grande conjunto e o mudar da mão da direcção. [...] A 1.^a parte, onde a polifonia anda por casas alheias – q[ue] é como quem diz, por casas próprias – as 3 vozes saíram com perfeita nitidez e justa afinação. Na 2.^a e 3.^a partes, mais pitorescas e mais populares, a comunicação foi directa, o q[ue] muito contribuiu para a alegria das pequenas q[ue] cantaram com muita graça o repiques, atingindo *ppp* muito bonitos. Tive grande prazer em ter feito esta sua peça. E creio q[ue] todos dela gostaram, incluindo professores da orquestra².

“Cantaram com muita graça o repiques” constata Frederico de Freitas. O mesmo escrito também nos informa que a obra é composta por três partes e, de facto, os manuscritos à guarda da BGUC atestam que a cantata *Diálogo das Ceifeiras e dos Sinos* é constituída por: “I – Senhor fora”, “II – Festa” e “III – Repiques”. Infelizmente, nenhum dos quatro documentos disponíveis concernentes a esta obra coincide com a versão final e/ou completa desta cantata, o que nos coloca perante algumas dificuldades na reconstituição da mesma.

² O destacado é meu.

6.1 Critérios e problemas de reconstituição.

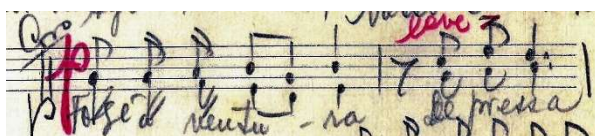
Os problemas que se colocaram à reconstituição da cantata *Diálogo das Ceifeiras e dos Sinos* foram diversos e de várias ordens, a ver:

6.1.1 – Quanto à identificação e datação dos manuscritos.

Relativamente à cantata encontramos no acervo de Manuel Faria quatro manuscritos distintos e que se encontram atualmente catalogados com as seguintes cotas:

- *P-Cug* M.M. MF 115 – Redução/esboço para piano e vozes com indicações de fl, ob, fag, madeiras e cordas.
- *P-Cug* M.M. MF 116 – Parte vocal (coro e solista) datado de “Braga, Abril de 1948”³. Ainda dentro desta cota encontra-se junto um outro manuscrito também exclusivamente dedicado à parte vocal⁴.
- *P-Cug* M.M. MF 117 – Cópias heliográficas das partes cavas das cordas, pela mão de Emídio R. da Silva Pereira (Porto), datadas de 1968.

Quanto aos documentos disponíveis, é fácil concluir que o ms. 117 é o mais recente e, por se tratar de partes cavas, o mais fidedigno quanto à orquestração final. No que respeita aos dois documentos que formam o ms. 116, é também relativamente fácil de perceber que o ms. 116a é o que mais se aproxima da versão final. Este, além de uma apresentação um pouco mais cuidada, inclui, a vermelho, algumas indicações de dinâmicas e de interpretação. Contudo, para maior certeza desta dedução, será necessária uma análise comparativa mais detalhada. Observemos os exemplos seguintes retirados da primeira intervenção do coro:

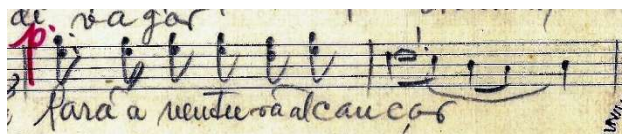


Exemplo 1 – Excerto 1.º verso – ms. 116a.

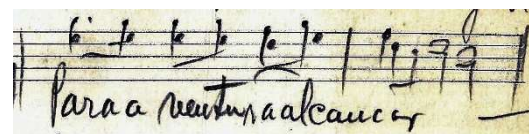


Exemplo 2 – Excerto 1.º verso – ms. 116b.

Os excertos apresentados correspondem aos cc. 14-15 do “Senhor fora” e coincidem com a entrada do coro com o verso: “Foge a ventura depressa”. Observe-se, do ex. 2, a indefinição melódica sob a palavra “depressa”. Algo similar ocorre aquando do quarto verso dessa mesma quadra “para a ventura alcançar”:



Exemplo 3 – Excerto 4.º verso – ms. 116a.



Exemplo 4 – Excerto 4.º verso – ms. 116b.

Também nestes últimos exemplos, correspondentes aos cc. 21-22 da parte acima referida, observa-se uma desigualdade melódica sobre a última sílaba do verbo “alcançar”. Contudo, esta diferença, por si só, é insuficiente para definir cronologicamente as fontes observadas,

³ Doravante referenciado como ms. 116a.

⁴ Doravante referenciado como ms. 116b.

sendo necessária a consulta dos outros manuscritos. Deste modo, e quanto ao ms. 115, observa-se a seguinte passagem (*vide ex. 5*):



Exemplo 5 – Excerto 4.º verso – ms. 115.

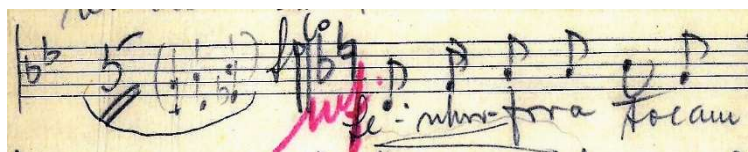
Da análise deste último exemplo, comparativamente aos restantes, resultam duas observações pertinentes: a primeira, considerando que o ms. 116a está em sintonia com o ms. 115, é que podemos afirmar com alguma segurança que este é posterior ao ms. 116b; a segunda prende-se com o número de vozes pretendido para a última sílaba de “alcançar”: afinal são duas ou três vozes? Falta também estabelecer a cronologia entre os mss. 115 e 116a. O elemento que têm em comum corresponde à parte vocal que, como acabamos de constatar, apresenta algumas diferenças. Contudo, também se observa (*vide ex. 5*) que a nova voz se encontra registada em notação mais pequena. Será que se trata de facto de uma terceira voz? Ou será antes uma referência para “futura” orquestração? Estas questões serão analisadas devidamente na parte reservada às dificuldades quanto à instrumentação (*vide* 6.1.3). Há, todavia, outras diferenças entre os mss. 115 e 116a:

- O ms. 115 não se encontra concluído. A partir do c. 45 da 3.ª parte, até ao fim (c. 78), a parte vocal deixa de contar com a redução pianística. Se este facto se deve à falta de tempo, talvez se possa considerar que este foi o último manuscrito a ser elaborado.

- A ausência, entre outras, de indicações de dinâmicas no ms. 115, parece corroborar a falta de tempo referido no ponto anterior. Por outro lado, observe-se os exemplos seguintes:



Exemplo 6 – ms. 115 – “Senhor fora” – cc. 22-28.



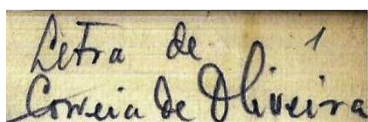
Exemplo 7 – ms. 116a – “Senhor fora” – cc. 23-28.

- Os ex. 6 e 7 correspondem à transição entre a primeira intervenção do coro e o segundo solo. Enquanto no ms. 116a se encontram devidamente assinalados os cinco compassos de espera, houve a necessidade de acrescentar essa informação no ms. 115. Este, e outros factos similares, parecem indicar que o ms. 116a é posterior ao ms. 115., contudo também podemos estar na presença de pequenas gralhas.

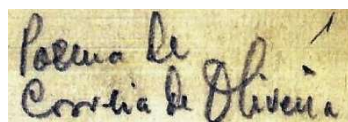
Apesar do ponto anterior, creio que o ms. 115 é posterior ao ms. 116a, pois apresenta toda a parte vocal com a inclusão de outras informações não previstas no ms. 116a (v.g. c. 28 – “2.^a voz” – vide ex. 6). Assim, estabelece-se a seguinte ordem cronológica para os quatro manuscritos: ms. 116b, ms. 116a, ms. 115 e, por fim, ms. 117.

6.1.2 – Quanto ao texto.

Como referido na carta de 19 de julho de 1967, o *Diálogo das Ceifeiras e dos Sinos* é uma cantata com poesia de Correia de Oliveira, informação igualmente presente nos manuscritos de Manuel Faria (vide ex. 8 e 9):



Exemplo 8 – Excerto p. título – ms. 115.



Exemplo 9 – Excerto p. título – ms. 116a.

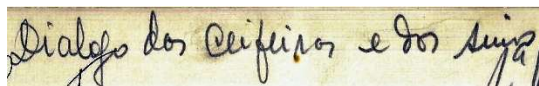
Só nas partas cavas datadas de 1968, firmadas por Emídio R. da Silva Pereira, é que encontramos a abreviatura do nome próprio do autor (vide ex. 10):



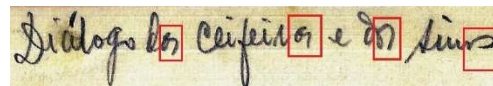
Exemplo 10 – Excerto p. título parte VI I – ms. 117.

Apesar de não ser difícil a identificação do autor – embora também não propriamente imediata – esta última referência permite-nos concluir que o autor do texto é António Correia de Oliveira (1878-1960), poeta português, quinze vezes nomeado para o Prémio Nobel da Literatura. Contudo, apesar desta identificação, não se conseguiu encontrar deste autor nenhuma obra intitulada *Diálogo das Ceifeiras e dos Sinos*. Assim, procedeu-se, numa primeira fase, à transcrição do texto a partir dos manuscritos de Manuel Faria, o que colocou algumas dificuldades, tais como:

- i) Similaridade entre as vogais “a” e “o”, a começar pelo próprio título (vide ex. 11):



Exemplo 11 – Excerto p. título – ms. 115.



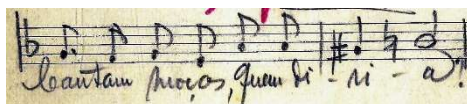
Exemplo 12 – Excerto p. título – ms. 116a.

Será “Diálogo dos Ceifeiros e dos sinos” ou antes “Diálogo das Ceifeiras e dos sinos”? Neste caso, se dúvidas houvesse, bastaria consultar o título inscrito nas partes cavas (vide ex. 13):



Exemplo 13 – Excerto p. título parte VI I – ms. 117.

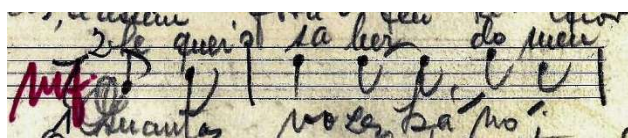
O facto de os termos “as” e “os” aparecerem duas vezes no título, “denunciando” deste modo as suas diferenças (assinalados a vermelho no ex. 12), permite-nos identificar como é que o autor escreve os “as” ou “os”. Se no título esta similaridade era de fácil resolução, o mesmo não se aplica ao resto do texto. Veja-se, a título de ilustração, o segundo verso da segunda intervenção solística:



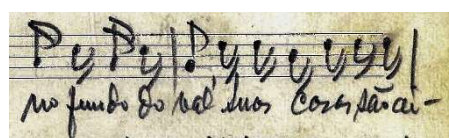
Exemplo 14 - ms. 116a – “Senhor fora” – cc. 30-31.

Será “Cantam moços, quem diria?” ou “Cantam moças, quem diria?”? Estabelecendo a comparação com a caligrafia no título, escolhi a segunda opção.

- ii) O uso de apóstrofos que dificultam a leitura do texto. Veja-se os seguintes exemplos:



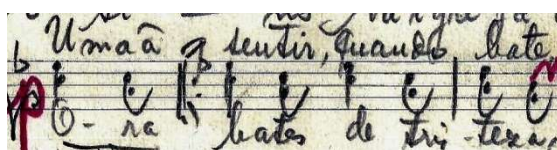
Exemplo 15 - ms. 116a – “Festa” – cc. 3-4.



Exemplo 16 - ms. 116a – “Repiques” – cc. 26-27.

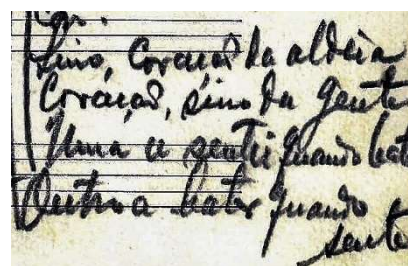
Quanto ao ex. 15, retirado da segunda peça, concluir-se que o segundo texto está colocado por cima da notação é, por si só, um feito considerável. O primeiro texto é aquele que se inicia com “Quantas vezes há...”, repetindo-se, posteriormente, a mesma melodia com o texto que, como observado, se encontra por cima. Este segundo texto é bem mais difícil de decifrar. Contudo, depois de perceber que se trata de um apóstrofo, e que também falta o hífen entre as sílabas sa-ber, o segundo texto reza: “Se quer’s saber do meu...”. O mesmo se aplica ao excerto retirado do terceiro andamento (*vide* ex. 16): “no fundo do val luos? luos? cosas? coras?” Enfim, após alguma paciência, a frase acaba por fazer mais sentido assim: “no fundo do val’ Suas casas são ai-...”.

- iii) Incorreções gramaticais, sobretudo ao nível da não concordância entre géneros. Veja-se o ex. 17:



Exemplo 17 - ms. 116a – “Festa” – cc. 20-21.

Do segundo texto, mais uma vez colocado acima da melodia, lê-se claramente: “Uma a sentir, quando bate”. O ms. 116b não contém este texto, no entanto, no ms. 115, Manuel Faria teve o cuidado de o registar à margem da partitura (*vide* ex. 18). Também aqui se lê: “Sino, Coração da aldeia, Coração, sino da gente. Uma a sentir quando bate, Outro a bater quando sente”. Ora bem, tanto “coração” como “sino” são substantivos masculinos e



Exemplo 18 – Excerto ms. 115 – “Festa”.

assim “uma” não está em concordância com nenhum dos casos. Deste modo optou-se, aquando da transcrição, pela correção desta gralha.

Por fim, após uma análise cuidada, assim rezam os textos das diferentes partes:

“I – Senhor fora”

[i] Solo:

“Senhor fora em romaria,
Todo o inverno e todo o v’rão.
Nosso Senhor da Agonia,
Nosso Senhor do Perdão”.

[iii] Solo:

“Senhor fora tocam sinos,
Cantam moças, quem diria?
Vem a morte disfarçada,
Dando mostras d’alegria”.

[v] *Soli*:

“Quem me dera o Senhor fora,
Mais a hora da agonia,
Se cantasses o Bendito,
À minha porta, Maria”.

[ii] Coro:

“Foge a ventura depressa,
A vida vai devagar.
Passa a morte pela vida,
Para a ventura alcançar”.

[iv] Coro:

“A mágoa nos mata a vida,
A vida nos lembra a mágoa.
Como a água mata a sede,
Como a sede lembra a água”.

[vi] Coro:

“Quem mais sofre mais amado é
De Deus Nosso Senhor.
Quanto bem tu me quizeras,
Se o meu fora o teu amor”.

“II – Festa”

[i] Solo:

“Quantas vezes há no sino,
Quantas vezes desiguais.
Desde que toca a batismo,
Até que dobra a sinais”.

[iii] Solo:

“Se quer’s saber do meu peito,
Seu coração ouve um dia.
Que pelo tocar do sino, ai, ai,
Conhece-se a freguezia”.

[ii] Coro:

“Coração és como o sino,
Na igreja do sentimento,
Ora bates de tristeza, ai, ai,
Ora bates de contentamento”.

[iv] Coro:

“Sino, coração da aldeia,
Coração, sino da gente,
Um a sentir quando bate,
Outro a bater, ai, ai, quando sente!”.

“III – Repiques”

[i] Solo:

“Linda aldeia pequenina,
No Reino de Portugal,
Tão juntinha e pequenina,
Que p’rà cobrir afinal
Chegavam de asas abertas,
As pombas do meu pombal”.

[ii] Coro:

“Linda aldeia onde passamos,
Nosso bem e nosso mal”.

[iii] Solo:

“Parece um ninho de rosas,
Feito no fundo do val’,
Suas casas são airosas,
Da cor das pedras do sal,
Pequeninas como os ovos,
Das pombas do meu pombal”.

[iv] Coro:

“São flores de laranjeira,
No verde do laranjal”.

[v] Solo:

“Abalam moças em bando,
Mal bate o sol no portal,
Para o campo, grangeando
um sustento tal e qual,
Como abalam p’rãs lavoiras,
As pombas do meu pombal”.

[vi] Coro:

“Ó moças, vamos embora,
Que a ceifa vai no final”.

Quis a fortuna, pouco tempo após a transcrição do texto, ser contactado por Isabel Ramires⁵, que me informou que descobrira a obra de onde Manuel Faria havia retirado o poema. Assim, verifica-se que o “Diálogo das ceifeiras e dos sinos” é uma composição de António Correia d’Oliveira, embora incompleta na versão musicada, que integra o “Quadro II – Ao cair do sol” da obra *Auto do Fim do Dia*⁶ (vide Anexo E). O título *Diálogo das Ceifeiras e dos Sinos* parece ser da lavra do compositor. Foi com natural satisfação que comprovei que, apesar das dificuldades, a transcrição do texto está correta. Apurei igualmente que, em quatro versos, Manuel Faria adaptou ligeiramente o texto à música. São eles:

- “Festa” – [iii] - 3.º verso e [iv] - 4.º verso;
- “Repiques” – [iii] - 4.º verso e [v] - 2.º verso.

Verifiquei também que o texto original se encontra em português mais arcaico, optando, na transcrição, pela fidelidade ao texto de Manuel Faria.

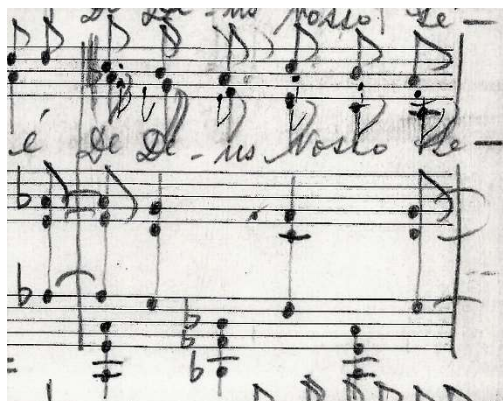
6.1.3 – Quanto à instrumentação.

O primeiro solo, logo à cabeça do ms. 116a, está escrito numa tessitura tão aguda, que não restam dúvidas que terá sido idealizado para a voz de soprano. Após a primeira intervenção do coro segue um novo solo, desta vez uma 4.ª P abaixo. Terá sido escrito para outra solista? Na verdade, esta nova tessitura é mais indicada para a voz de contralto. Contudo, a partitura, simplesmente volta a referir “Solo”. Após a segunda intervenção do coro, uma nova secção solística, desta vez para duas vozes (“*Soli*”). Neste momento, a hipótese formulada acima começa a fazer mais sentido, apesar de, em todo o manuscrito, não haver uma única informação da tipologia vocal pretendida. Curiosamente, no ms. 115, a primeira intervenção solística contém a indicação de “1.ª voz”, em vez de “Solo”, e, a segunda intervenção, “2.ª voz”. De notar que, quanto à terceira intervenção solística, este manuscrito não contém qualquer indicação. Se tomássemos em consideração apenas este documento, esta parte, no seguimento daquela que a precede, seria cantada pelo coro e não por duas vozes solistas. Além disso, também este manuscrito não define os naipes e/ou vozes pretendidas. Todavia, as indicações “1.ª” e “2.ª voz” concedem-nos a liberdade de as atribuir ao soprano e ao

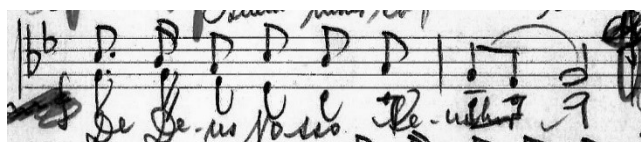
⁵ Bibliotecária na secção de manuscritos da BGUC.

⁶ Paris; Lisboa: Livrarias Aillaud e Bertrand; Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, [191-?], 2.ª ed.

contralto. Ainda relativamente às vozes, registre-se mais uma discrepância entre os mss. 115 e 116a:



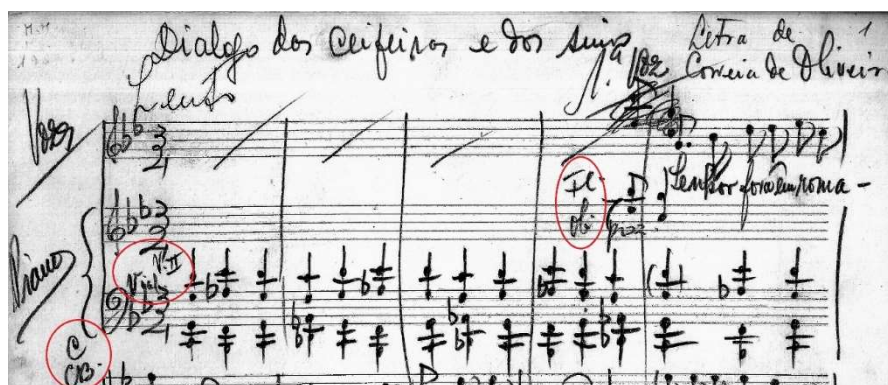
Exemplo 19 – ms. 115 – “Senhor fora” – c. 58.



Exemplo 20 – ms. 116a – “Senhor fora” – cc. 58-59.

Note-se (*vide* ex. 19 e 20) como, no primeiro tempo do compasso 58 do ms. 115, o alto tem um $\text{l}\acute{\text{a}}\text{b}$, enquanto no outro manuscrito tem um sol. Esta nota continua presente no primeiro caso, embora numa notação mais reduzida, o que leva a crer que Manuel Faria terá optado por “casar” o alto com a nota dos primeiros violinos ($\text{l}\acute{\text{a}}\text{b}$), deixando a dissonância para um qualquer instrumento. Mas qual?

Como referido, o ms. 117 contém as cópias heliográficas das partes cavas das cordas, e, na carta de 19 de julho de 1967, Manuel Faria faz notar que, “para bem, a orquestra, para além do grupo de arco, deveria incluir também o piano”. A ser assim, no espólio à guarda da BGUC, só faltaria a parte de piano. No entanto, não é essa a leitura que se obtém do ms. 115.



Exemplo 21 - ms. 115 – “Senhor fora” – cc. 1-5.

Ao olharmos os primeiros cinco compassos da obra (*vide* ex. 21), observa-se que as notas graves da clave de fá do piano são destinadas aos violoncelos e contrabaixos (respetivamente “C.” e “CB.”) e as mais agudas às violas e aos segundos violinos (“Viola” e “VI. II”). As partes cavas disponíveis comprovam esta instrumentação. Por outro lado, a pauta do piano com a clave de sol contém “Fl.” e “ob.” juntamente com um ataque em *pizz.* Embora não discriminado neste ponto da partitura, os *pizzicatos* estão presentes na parte cava dos primeiros violinos, apenas referidos no compasso dezanove do ms. 115 (*vide* ex. 22). Entretanto, no compasso catorze, já tinha surgido a indicação “Fg.”. Fica assim claro que,

além das cordas, Manuel Faria inclui na sua orquestração, pelo menos, uma flauta, um oboé e um fagote. No entanto, partindo do princípio que só temos um instrumento de cada, como interpretar a seguinte passagem?



Exemplo 22 - ms. 115 – “Senhor fora” – cc. 18-20.

Como observável no ex. 22, o compasso vinte prevê três partes para dois instrumentos. Será que a flauta toca a linha melódica mais aguda e o oboé uma das mais graves? Isso significaria que a melodia remanescente estaria num dos naipes das cordas. Ora, a confiar nas partes cavas, não é esse o caso. Assim sendo, teremos que ter pelo menos duas flautas, ou então, dois oboés. Curiosamente, as partes cavas complicam ainda mais a interpretação destes compassos: é suposto os primeiros violinos dobrarem as vozes?



Exemplo 23 - ms. 117 – VI – “Senhor fora” – cc. 15-20.

Do ex. 23, retirado da parte dos primeiros violinos, concluimos que o compasso dezanove está em concordância com as vozes, não sucedendo o mesmo no compasso seguinte. Considerando que estas partes datam de 1968, e que certamente foram usadas no concerto de apresentação desta cantata, devemos assumir que a parte vocal foi alterada? Por outro lado, não será a primeira vez que Manuel Faria “joga” com esses pequenos “desfasamentos”, ou por outras palavras, com estas pequenas diafonias.

Outra dúvida, muito similar à do ex. 22, surge na passagem ilustrada abaixo (*vide* ex. 24):



Exemplo 24 - ms. 115 – “Senhor fora” – cc. 63-67.

No que respeita ao acompanhamento instrumental, encontramos no compasso 64 uma breve passagem escrita a quatro vozes, o que não é exequível com apenas três instrumentos de sopros, a não ser que uma das vozes se encontre nas cordas. Mais uma vez, não é isso que se

verifica. Nas partes cavas, toda a secção das cordas está “silenciada” nos compassos 64 a 66. Aliás, se analisarmos devidamente o ex. 24, observamos a indicação “Madeiras” no compasso 64 e a indicação “cordas” no compasso 67. Este trecho demonstra claramente que precisamos, no mínimo, de um quarteto de sopros. Então qual é o instrumento que duplicamos? A flauta, o oboé ou o fagote? Na verdade, esta passagem em particular, só é executável se tivermos dois fagotes, pois, nem o oboé, nem a flauta conseguem tocar as notas escritas na clave de fá. Por outro lado, a ser assim, no ex. 22 teríamos que ter um fagote a tocar no seu registo mais agudo, o que, embora possível, não me parece provável. Além do mais, teríamos um quarteto de sopro bastante inusitado com dois fagotes, um oboé e uma flauta. Deste modo, com base na obra de Manuel Faria analisada até ao momento, com particular destaque para as obras orquestrais e instrumentais que incluem a secção das madeiras, parece-me que também será de incluir o clarinete na reconstituição desta cantata, apesar de não haver qualquer referência nesse sentido. Creio que a inclusão deste instrumento se enquadra melhor na estética de Manuel Faria [v.g. *Giga per quattro strumenti a fato* (1942)], além de corresponder à formação tradicional de um quarteto de sopros⁷.

6.2 Reconstituição.

6.2.1 – Informação proveniente dos manuscritos disponíveis.

Uma vez estabelecida a formação para a qual terá sido escrita a cantata, procedeu-se à respetiva reconstituição. Numa primeira fase, foi transcrito na íntegra o ms. 117, ou seja, o correspondente a todas as partes cavas da orquestra de cordas. Esta pareceu-me a opção mais coerente, considerando que, além de constituir o manuscrito mais recente, é também o único documento que foi levado à cena, correspondendo, por isso, à versão final da obra que se pretende reconstituir. Numa segunda fase, após concluída a transcrição do ms. 117, confrontou-se o resultado obtido com os manuscritos 115 e 116a. Foi com particular satisfação que constatei, após algumas tentativas frustradas, que a nível formal os diversos manuscritos se encaixam na perfeição. Considerando que o manuscrito 116a é dedicado exclusivamente à parte vocal, a junção com as partes das cordas não ofereceu qualquer problema, a não ser a dúvida relatada anteriormente (*vide* ex. 22 e 23). O confronto, porém, com o manuscrito 115 já não é tão pacífico, ocorrendo, pontualmente, uma das seguintes situações:

- i) a redução para piano não corresponde à versão das cordas (*vide* ex. 25 e 26):



Exemplo 25 - ms. 115 – “Senhor fora” – c. 31.

⁷ Curiosamente, na maioria das obras em que as madeiras estão mais expostas [v.g. *Due saggi per Fl., Cl., Cor e Fag.* (1961)], a formação mais usada por Manuel Faria corresponde à flauta, clarinete, trompa e fagote. Contudo, neste caso específico da cantata *Diálogo das Ceifeiras e dos Sinos*, isso implicaria a omissão na partitura, não apenas de um, mas sim, de dois instrumentos (cl. e cor.) e a exclusão do oboé, claramente identificado no ms. 115.

Exemplo 26 - c. 31
da transcrição do
ms. 117.

Como se constata dos exemplos apresentados, a harmonia das cordas não corresponde àquela inicialmente prevista na redução. Situações, como a identificada, ocorrem nos seguintes momentos:

- “Senhor fora”: cc. 4-5, 31, 43-44 e 55.

- “Festa”: cc. 31, 33 e 35.

- “Repiques”: cc. 26-28.

Nestes casos, optei por manter a versão de 1968, assumindo que será a mais fiel à versão final da obra, partindo igualmente do princípio que as partes cava terão sido sujeitas a várias revisões e escrutínios mais rigorosos antes da apresentação da obra ao público.

- ii) não existe qualquer relação entre a redução para piano e a parte das cordas:

É, por exemplo, o caso relatado no ex. 24 onde temos três compassos em que as cordas não tocam, mas o manuscrito prevê um acompanhamento instrumental. Nesse caso específico, encontra-se junto a indicação “Madeiras”. Todavia, outras situações há em que isso não acontece, como por exemplo no caso seguinte (*vide* ex. 27):

Exemplo 27 - ms. 115 – “Festa” – cc. 15-18.

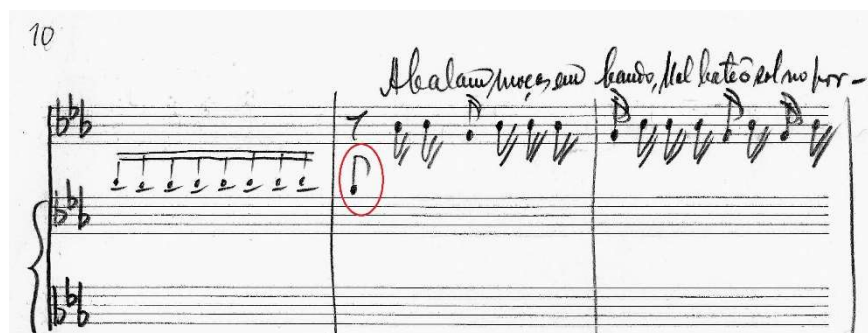
Neste excerto, retirado da segunda obra da cantata, as cordas comportam-se da seguinte forma: no compasso quinze, os dois naipes dos violinos tocam a “mão direita” do piano e, nos compassos seguintes (cc. 16-18), dobram as vozes do coro; os violoncelos e contrabaixos tocam a mão esquerda dos compassos 15, 16 e 18; as violas d’arco desenharam um contraponto relativamente aos violinos (*vide* ex. 28) não previsto na redução de piano. Em suma, os compassos 16 a 18 da mão direita e o 17 da mão esquerda não encontram correspondência na transcrição para as cordas.

Exemplo 28 - ms. 117 – Parte Vla. – “Festa” – cc. 16-19.

Assim, voltamos a ter uma das seguintes situações: ou os compassos em falta foram atribuídos aos sopros, ou então a versão final foi alterada nestes compassos relativamente ao idealizado previamente. Situações idênticas a esta sucedem nos seguintes momentos:

- “Senhor fora”: cc. 36-39 e 64-66.
- “Festa”: cc. 16-19.
- “Repiques”: cc. 1-4, 23-24, 35-38 e 43-44.

Como observado anteriormente, o manuscrito 115 deixa de conter a redução de piano a partir do compasso 45 do “Repiques” (*vide ex. 29*). Este facto, apesar de lamentável, não deixa de conter um aspeto positivo, pois ficamos a saber como deverá terminar a sequência de semicolcheias que repetidamente surge ao longo da peça⁸.



Exemplo 29 - ms. 115 – “Repiques” – cc. 44-46.

6.2.2 – Reconstituição do quarteto de sopros.

Uma vez transcrita e tratada a informação proveniente dos manuscritos disponíveis, era chegada a hora de reconstituir a secção das madeiras com base na parca informação disponível no ms. 115 e nos “modelos” de orquestração resultantes da análise realizada no capítulo anterior. Dessa análise seguem algumas linhas gerais que nortearam a reconstituição da secção das madeiras:

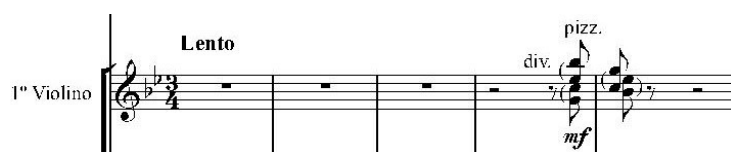
- Assumir a orquestra de cordas como a “espinha dorsal” da obra.
- Evitar a repetição dos mesmos modelos de orquestração dentro do mesmo andamento.
- Evitar a introdução de muitas alterações relativamente à “versão original”.
- Proporcionar uma orquestração mais delicada nas passagens com vozes solistas.
- Reforçar a instrumentação e ampliar o âmbito da mesma no acompanhamento do coro.
- Reduzir ou incrementar a instrumentação para efeitos de expressividade e de dinâmicas.
- Incluir elementos novos não previstos “no original”.
- O reforço das linhas corais, a existir, deverá ser feito, ou pelas cordas, ou pelas madeiras. Por outras palavras, a dobragem do coro, quando desejada, deverá realizar-se por meio de uma “família” específica de instrumentos. Não detetei, até ao momento, nenhum caso nas orquestrações de Manuel Faria em que, *v.g.*, um dos naipes do coro seja dobrado por um instrumento de corda e, simultaneamente, outro naipe por um instrumento de sopro.
- Relacionado com o ponto acima, procurar respeitar dentro de cada família instrumental, quando requerido, o “espírito” coral.

⁸ Nas restantes passagens anteriores, a nota final da frase perdia-se no meio das restantes notas do acompanhamento.

- As dobragens das vozes seguem, regra geral, o seguinte modelo: S (fl), A (ob) e T (cl). Como o *Diálogo das Ceifeiras e dos Sinos* é destinado a vozes iguais (SSA), o modelo adapta-se do seguinte modo: S1 (fl), S2 (ob) e A (cl).
- Quando for o caso, a flauta dobra o clarinete, ou o oboé, à oitava superior.
- Usar a flauta na região mais grave nas passagens mais delicadas e na região mais aguda quando na presença de uma maior massa sonora.

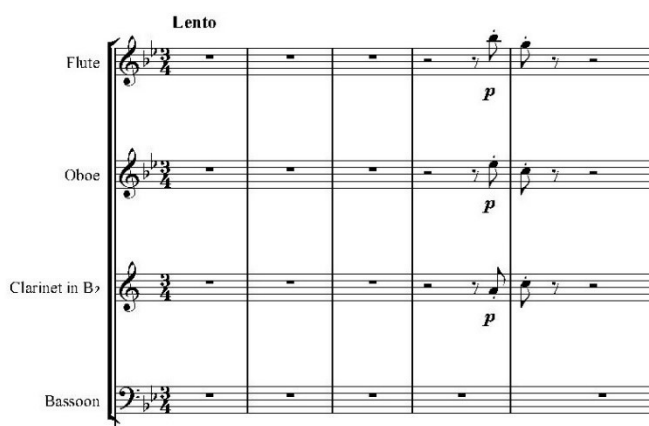
A partitura reconstituída da cantata *Diálogo das Ceifeiras e dos Sinos* encontra-se disponível no anexo G.9, a partir da qual é possível observar quais as soluções tomadas em todos os pontos específicos descritos até ao momento. Apesar desse documento, seguem alguns exemplos ilustrativos de determinados casos específicos.

Como se observa do exemplo 21, o ms. 115 apresenta, na pauta da clave de sol do piano, quatro notas em *pizzicato* junto com as indicações “Fl.” e “ob.,” o que não corresponde à transcrição do ms. 117 (*vide ex. 30*).



Exemplo 30 – Transcrição ms. 117 – 1.º Violino – “Senhor fora” – cc. 1-5.

Como se observa, em vez de uma textura a duas vozes, passamos a ter quatro. Considerando a forma como Manuel Faria reforçou as cordas no ponto iv) de 5.2.6.2 (“IX – Scherzetto” das *Nove pequenas peças*), optou-se, para as madeiras, pela seguinte solução (*vide ex. 31*):



Exemplo 31 – Reconstituição das madeiras – “Senhor fora” – cc. 1-5.

Quanto à introdução de elementos novos, similarmente aos analisados no capítulo anterior, veja-se um excerto da flauta retirado dos compassos 21 a 24. Neste caso específico, à semelhança de algumas peças do ciclo *Delicta Juventutis Meae* (1949), a flauta “dobra” a voz do soprano (*vide ex. 32*), introduzindo-lhe, porém, uma variação. Nesta mesma passagem (cc. 21-28) é ainda de salientar, embora não visível na ilustração, o jogo entre as madeiras e o sentido do texto. Quando o coro canta “Ora bates de tristeza”, os sopranos e os altos são dobrados, respetivamente, pelo oboé e pelo clarinete que emprestam ao texto o seu carácter melancólico. Contudo, quando se canta “ai, ai, ora bates de contentamento”, esse

“bater” é replicado pela efusividade e brilho da flauta e pelo forte pulsar nos graves do fagote. Da segunda vez que se repete esta frase (cc. 26-28), junta-se aos “alegres” flauta e fagote, a boa disposição do oboé e do clarinete (evitando igualmente a repetição do mesmo modelo de orquestração).

Exemplo 32 – Excerto da flauta e do soprano – “Festa” – cc. 21-26.

Encontra-se no fagote, nos compassos 28 a 29, ainda um outro caso de introdução de um elemento “novo” inspirado em elementos presentes na partitura. Compare-se melódica e ritmicamente a passagem do fagote (*vide ex. 33*) com os excertos apresentados do soprano (*vide ex. 34*) e dos primeiros violinos (*vide ex. 35*).

Exemplo 33 - Excerto do fagote – “Festa” – cc. 27-30.

Exemplo 34 - Excerto do soprano (solo) – “Festa” – cc. 1-7.

Exemplo 35 - Excerto do 1.º violino – “Festa” – c. 11.

Repare-se ainda, a caminho do fim, como foi possível “fundir” dois motivos temáticos numa só passagem (*vide ex. 36*). Note-se que o tema presente no oboé é o que está exposto no ex. 29.

Exemplo 36 - Excerto das madeiras – “Repiques” – cc. 51-55.

Mais exemplos se poderiam dar, mas, como afirmado previamente, encontra-se disponível no anexo G.9 a reconstituição da partitura da cantata *Diálogo das Ceifeiras e dos Sinos* na qual é possível observar quais as soluções tomadas nos pontos problemáticos descritos anteriormente bem como noutros. Recordo apenas a questão da diafonia que resulta dos exemplos 22 e 23. Na reconstituição, além de respeitar as diferenças entre a parte vocal e o naipe dos primeiros violinos, as vozes são dobradas pelos sopros à “boa maneira” fariana, que é como quem diz, num compasso dobra uma voz, noutro dobra outra. Também nesta passagem, igualmente dentro do estilo fariano, a flauta reforça, por vezes, o oboé à oitava superior. Uma análise pormenorizada à transcrição/edição, revelará que foram cumpridas todas as linhas orientadoras quanto à instrumentação “fariana” expostas no início deste subcapítulo (*vide* p. 221). A 12 de junho de 1968, referindo-se à cantata, Manuel Faria confessava ao seu fiel amigo Frederico de Freitas um “certo «fraquito» por esse roubozinho de menino e moço, cheio de ingenuidade e livre de «manhas»” (*cf.* p. 210). Pessoalmente foi um privilégio, e sobretudo um enorme divertimento, reconstituir esta sua obra de carácter mais tradicional, que acaba por acrescentar ao seu lado mais espiritual a profundidade da sua dimensão humana. Em todas as obras que tive a oportunidade de estudar, analisar, transcrever e editar (*vide* cap. 5), estava Manuel Faria o sacerdote, ou então, o erudito. Mas, como esta obra bem testemunha⁹, sente-se na alma o “bater” do seu coração quando bate pela sua “gente”.

6.3 Edição Crítica de *Diálogo das Ceifeiras e dos Sinos* (1948).

Critérios da edição

1. Identificação *Diálogo das Ceifeiras e dos Sinos*

A obra presente nesta edição¹⁰ pertence ao espólio de Manuel Faria (1916-1983) e foi reconstituída¹¹ a partir de manuscritos incompletos que se encontram na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (BGUC) com a seguinte atribuição:

P-Cug M.M. MF 115 – *Diálogo das Ceifeiras e dos Sinos* – s.d.¹²

P-Cug M.M. MF 116 – *Diálogo das Ceifeiras e dos Sinos* – 1948¹³.

P-Cug M.M. MF 117 – *Diálogo das Ceifeiras e dos Sinos* – 1968¹⁴.

Esta obra contém três andamentos:

- I – “Senhor fora”
- II – “Festa”
- III – “Repiques”

⁹ Bem como a *Dança Minhota* (1962) (*vide* an. G.5).

¹⁰ *Vide* an. G.9.

¹¹ Com base em modelos de orquestração desenvolvidos pelo editor a partir do seu trabalho de investigação intitulado: *Obras orquestradas de Manuel Faria na BGUC: Edição e Interpretação*.

¹² Redução para piano e vozes.

¹³ Parte vocal (coro e solista) datada de “Braga, Abril de 1948” na qual se baseia a datação da obra. Tem junto um rascunho da parte vocal provavelmente de data anterior.

¹⁴ Cópias heliográficas da secção das cordas de Emídio R. da Silva Pereira, Porto, 1968.






2. Considerações gerais

À exceção da secção das madeiras (fl, ob, cl e fag), da inteira responsabilidade do editor, como questões gerais, que ocorrem ao longo de toda a obra, identificam-se:


- Acidentes de precaução, quando entre parênteses curvos () são da responsabilidade do editor, quando sem parênteses estão em conformidade com o original.
- Dinâmicas, articulações e outras indicações expressivas, quando entre parênteses retos [] são da responsabilidade do editor.
- Na grande maioria dos casos, a colocação de vírgulas entre textos repetidos é do editor.
- De forma geral as hastes correspondem ao original.
- A ortografia corresponde ao original.
- Preserva-se do original a designação dos instrumentos/cantores.
- Ligaduras a tracejado da responsabilidade do editor.
- Informação do compositor mas proveniente de outra fonte, encontra-se entre parênteses curvos ().
- Qualquer sugestão editorial encontra-se entre parênteses retos [].

3. Notas da transcrição




1.º Andamento – “Senhor fora”

- c. 4 - 1.º vl - 3.º t – no ms. 117 encontram-se as indicações *mf*, *div.* e *pizz.* em duplicado (uma indicação para cada parte do *divisi*).
- c.13 - 1.º vl - 3.º t – no ms. 117 volta-se a repetir as indicações técnicas de *div.* e *pizz.*
- c. 26 – cb - 1.º t – no ms. 117 volta-se a repetir a indicação de *pizz.*
- c. 39 - 2.º vl - 3.º t – ms. 117 prevê mi natural enquanto que o ms. 115 confirma o mi \flat que faz mais sentido dentro da harmonia.
- c. 44 - 1.º vl (II - *div.*) - 2.ª  1.º t – no ms. 117 consta mi natural que, na presente edição, foi alterado para mi \flat .
- c. 44 - 2.º vl (II - *div.*) - 2.ª  2.º t – no ms. 117 consta lá natural que, na presente edição, foi alterado para lá \flat .
- c. 46 - 1.º vl - 2.ª  3.º t – o lá \flat no ms. 117 não tem *tenuto* que foi acrescentado nesta edição.
- c. 63 - S1 – a figuração  do original foi substituída por  para maior clareza rítmica.
- c. 67 – cb - 1.º t – no ms. 117 volta-se a repetir a indicação de “arco”.

2.º Andamento – “Festa”

- cc. 11 e 15 - S (solo) – O 2.º texto não se encontra musicado em nenhum dos mss. disponíveis. Deste modo, adaptou-se, nesta edição, a seguinte figuração rítmica  para as sílabas “zi-a” (de “freguezia”).
- c. 30 - vlc e cb – no ms. 117 falta a ligadura de valor presente na vla.

3.º Andamento – “Repiques”

- cc. 5-7 - 1.º vl – no ms. 117 falta, em todos estes compassos, a última pausa de semicolcheia.
- cc. 11, 21, 31, 33, 41, 51, 53 e 72 - 1.º vl, 2.º vl, vla e vlc – no ms. 117 encontram-se ligadas as quatro hastes das semicolcheias. Por uma questão de coerência e clareza formal, optou-se por uniformizar todos estes casos pela figuração apresentada no c. 13 do mesmo ms.
- c. 25 - 1.º t – Optou-se pela harmonia registada no ms. 117 em vez do acorde apresentado pelo ms. 115 (sib, ré, fá, lá).
- c. 25 - vla e vlc - 1.º t – o ms. 117 apresenta a indicação **p**. Por ser mais coerente, deslocou-se essa dinâmica para o 2.º t.
- cc. 25 e 45 - vla e vlc (só c.45) – no ms. 117 a 1.ª  é *staccato*. Optou-se na presente edição por manter a concordância com as passagens similares.
- c. 43 - 1.º vl e 2.º vl – o ms. 117 apresenta uma semicolcheia. Uniformizou-se, neste caso, a escrita com a vla (.
- cc. 57 e 72 - 1.º vl, 2.º vl e vla (só c. 57) – no ms. 117 a 1.ª  encontra-se ligada às duas semicolcheias seguintes. Uniformizou-se o motivo com o desenho apresentado nos cc. 17 e 37 do mesmo ms.
- cc. 61-62 - 2.º vl e vla (+ c. 63) – no ms. 117 as colcheias estão separadas. Manteve-se, nesta edição, o mesmo desenho apresentado nos 1.º vl e no vlc.
- c. 73 - Coro (SA) – no ms. 116 a ligadura de expressão, diferentemente das passagens anteriores, começa na segunda fusa. Procedeu-se à uniformização do fraseado.
- c. 76 - 1.º vl, 2.º vl e vla – no ms. 117 falta a suspensão no 2.º t à semelhança do vlc.

4. Abreviaturas

Tabela de abreviaturas e seu significado.

Abreviaturas	Palavra ou expressão
A	altos (naípe dos altos)
c(c).	compasso(s)
cb	contrabaixo
ms(s).	manuscrito(s)
S	sopranos (naípe dos sopranos)
t	tempo
vl	violino
vla	viola
vlc	violoncelo

CAPÍTULO 7

Interpretação, *performance* e promoção da obra de Manuel Faria

Preâmbulo

Inserir-se o presente trabalho de investigação no Programa Doutoral em Música da Universidade de Aveiro, no âmbito da *performance*, mais especificamente, na área da Direção. Este projeto inclui, além do texto aqui apresentado, uma **componente performativa** das obras selecionadas, estudadas, analisadas, transcritas e editadas. Outro objetivo relevante deste trabalho de pesquisa consiste na **promoção e divulgação da obra de Manuel Faria**, mormente na preparação e elaboração de comunicações, conferências, seminários, exposições e estágios atinentes ao objeto de estudo. Este último objetivo foi plenamente alcançado e, apesar de as gravações realizadas desses eventos servirem apenas o propósito da preservação da memória, alguns desses registos vêm agora em auxílio da intenção performativa que, pese o muito trabalho apresentado, ficou aquém do desejado devido à situação pandémica atual que atravessamos. Registe-se, a título de exemplo, a impossibilidade de se apresentar o *Diálogo das Ceifeiras e dos Sinos*, cantata agora reconstituída para coro (SSA) e orquestra, devido à conjuntura aludida. Ainda assim, foram criadas as ferramentas e as oportunidades para se apresentar a grande maioria das obras transcritas e editadas. São algumas dessas gravações que agora aqui se expõem. Contudo, é imprescindível fazer-se uma ressalva: salvo raras exceções, as gravações não foram efetuadas com fins “profissionais”. Deste modo não se estranhe o elevado grau de variação de qualidade de registo para registo.

7. Interpretação, *performance* e promoção da obra de Manuel Faria.

7.1 Contribuições e trabalhos científicos.

Como descrito acima, no decurso deste trabalho de investigação, foi desenvolvido um conjunto de iniciativas, nomeadamente, comunicações, conferências, seminários, exposições, estágios e outros, que procuraram, em particular, promover e divulgar a obra de Manuel Faria. Essas contribuições epistemológicas, passíveis de categorizar em quatro campos específicos, são apresentadas abaixo, nos primeiros casos de um modo mais esquemático para maior clareza e organização dos mesmos.

7.1.1 – Publicações relacionadas com o trabalho de investigação.

Segue, por ordem cronológica, uma listagem das publicações relacionadas com o trabalho de investigação desde o início dos trabalhos doutorais até à data presente:

Bernardino, Paulo. 2013. O espólio de Manuel Faria na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra: O caso dos Due Mottetti per coro e organo. Uma *performance* sustentada na pesquisa musicológica. In *Post-ip: Revista do Fórum Internacional de Estudos em Música e Dança*, ed. A. H. Ana Flávia Miguel, Clarissa Foletto, Gilvano Dalagna, Marcos Vinicius e R. O. Araújo. Aveiro: UA Editora.

- Bernardino, Paulo. 2014a. Problemas e desafios da investigação em música: o caso do Ciclo *Delicta Juventutis Meae* de Manuel Faria. Uma performance sustentada na pesquisa musicológica. In *Investigação e(m) Artes: perspectivas - I Encontro/Debate*, ed. C. Zurbach e J. A. Ferreira. Évora: Universidade de Évora - Escola de Artes.
- Bernardino, Paulo. 2014b. “Música sacra em Portugal nos séculos XX e XXI: um tesouro a descobrir”. *Vozes ao Alto. Cantar em coro em Portugal (1880-2014)*, coord. Maria do Rosário Pestana, 363-399. Lisboa: MPmp.
- Bernardino, Paulo. 2015. O Ciclo *Delicta Juventutis Meae* de Manuel Faria: uma performance sustentada na pesquisa musicológica. In *Revista Modus*, ed. J. A. B. Zille. Belo Horizonte: Escola de Música da UEMG (Universidade do Estado de Minas Gerais).
- Bernardino, Paulo. 2018a. *Catálogo e Estudo Crítico da obra de Manuel Faria à guarda da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Bernardino, Paulo. 2018b. O tesouro musical adormecido na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. In *One World* n.º 8, 68-71. Porto: One World.
- Bernardino, Paulo. 2020a. Manuel Faria – Colaborador (também) da STELLA. In *STELLA* n.º 698, 22-23. Fátima: Congregação das Irmãs Reparadoras de Nossa Senhora de Fátima.
- Bernardino, Paulo. 2020b. Breves Notas Musicais. In *STELLA* n.º 700, 30-31. Fátima: Congregação das Irmãs Reparadoras de Nossa Senhora de Fátima.

7.1.2 – Comunicações, conferências, exposições e estágios relacionados com o trabalho de investigação.

Segue, por ordem cronológica, uma listagem das comunicações, conferências, exposições e estágios relacionados com o trabalho de investigação desde o início dos trabalhos doutorais até à data presente:

- i) “Problemas e desafios da investigação em música: o caso do Ciclo *Delicta Juventutis Meae*. Uma performance sustentada na pesquisa musicológica” - Investigação e(m) Artes: Perspectivas – Universidade de Évora – Évora, 19 de junho de 2013.
- ii) “A performance coral sustentada na pesquisa musicológica” integrada no *Encontro de Investigação em Canto em Coro* (‘A música no meio’: o canto em coro no contexto do orfeonismo (1880-2012) – Porto, 6 de julho de 2013.
- iii) “O espólio de Manuel Faria na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra: o caso do Ciclo *Delicta Juventutis Meae*” – ENIM 2013 – Cascais, 1-3 de novembro de 2013.
- iv) “O espólio de Manuel Faria na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra: o caso dos *Due Mottetti per coro e organo*. Uma performance sustentada na pesquisa musicológica” – Post-ip – DeCA, Universidade de Aveiro – Aveiro, 5-7 dezembro de 2013.
- v) “The study and cataloging of Manuel Faria’s works in the General Library of the University of Coimbra: A performance informed by musicological research” integrada na conferência internacional *Music and shared imaginaries: nationalisms, communities, and choral singing* – DeCA, Universidade de Aveiro – Aveiro, 1 de novembro de 2014.
- vi) “Música Sacra Portuguesa nos sécs. XX e XXI: O caso de Manuel Faria” – Academia de Música de Oliveira de Azeméis – Oliveira de Azeméis, 13 de maio de 2015.
- vii) “Análise e Interpretação da Música Sacra” integrada no 250º Aniversário da Fundação do Seminário Maior de Coimbra e do 25º Aniversário da Escola Diocesana de Música Sacra de Coimbra – Coimbra, 4 de junho de 2016.

viii) Exposição “Manuel Faria: vida e obra” realizada na Sala de São Pedro da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, de 20 de março a 14 de abril de 2018, integrada na XX Semana Cultural da Universidade de Coimbra, celebrando os 35 anos da morte do compositor.

ix) “Música Sacra em Análise” integrada nas comemorações do 10º aniversário dos coros Carlos Seixas (Coimbra) e Choral Polyphónico João Rodrigues de Deus (Penela) – Biblioteca Municipal de Coimbra, 1 de outubro de 2018 e Auditório Municipal de Penela, 6 de outubro de 2018.

x) “Manuel Faria: um olhar renovado sobre os compositores da Igreja e o seu contributo para a música portuguesa contemporânea” integrada na ação de formação intitulada *Percursos pelas Histórias da Música Portuguesa* promovida pelo centro de formação Minerva – Biblioteca Municipal de Penacova, 12 de janeiro de 2019.

xi) “O órgão ibérico e a dialética organológica e composicional” integrada na ação de formação intitulada *Percursos pelas Histórias da Música Portuguesa* promovida pelo centro de formação Minerva – Biblioteca Municipal de Penacova, 12 de janeiro de 2019.

xii) EJC – Estágio Jovem de Interpretação Coral, 2ª edição – *Polifonia portuguesa e os grandes mestres da polifonia ocidental* – Choral Phydellius – Torres Novas, 8-12 de abril de 2019.

xiii) “O órgão ibérico e a dialética organológica e composicional” integrada na ação de formação intitulada *Percursos pelas Histórias da Música Portuguesa*, acreditada pelo CCPFC com o n.º 101300/18, promovida pelo centro de formação Minerva – Conservatório de Música de Coimbra, 12 de junho de 2020.

xiv) “O compositor Manuel Faria” integrada na ação de formação intitulada *Percursos pelas Histórias da Música Portuguesa*, acreditada pelo CCPFC com o n.º 101300/18, promovida pelo centro de formação Minerva – Conservatório de Música de Coimbra, 12 de junho de 2020.

7.1.3 – Récitas e concertos relacionados com o trabalho de investigação.

Segue, por ordem cronológica, uma listagem das récitas e dos concertos relacionados com o trabalho de investigação desde o início dos trabalhos doutorais até à data presente:

i) 23 de junho de 2012 – integrado no *Encontro Manuel Faria* – Igreja de São José, Coimbra – Coro dos Pequenos Cantores de Coimbra, Orquestra de Cordas do DeCA – Maestro: Paulo Bernardino.

ii) 18 de novembro de 2016 – *Concerto de abertura do centenário do nascimento do compositor e padre MANUEL FARIA* – Igreja do Convento de S. Francisco, Coimbra – Orquestra Clássica do Centro, Coro D. Pedro de Cristo, Coro Carlos Seixas, Grupo Coral de Urrô, Grupo Vocal Ad Libitum e Ançable – Maestro: Paulo Bernardino.

iii) 5 de dezembro de 2016 – *Concerto de São Geraldo* – Theatro Circo, Braga – Orquestra Filarmónica de Braga – Maestro: Paulo Bernardino.

iv) 18 de março de 2017 – integrado nas comemorações do *Centenário do nascimento do compositor e padre MANUEL FARIA* – Capela da Universidade de Coimbra – Ançable, D. Pedro de Cristo, Capela Gregoriana Psalterium – Órgão: Paulo Bernardino.

v) 7 de abril de 2017 – *Concerto de Apresentação do Manuel Faria Ensemble* – Igreja de Santa Cruz, Coimbra – Manuel Faria Ensemble, Coro dos Pequenos Cantores de Coimbra e Ensemble de Cordas da Orquestra Académica da Universidade de Coimbra – Maestro: Paulo Bernardino.

vi) 12 de abril de 2017 – *Concerto de Páscoa. Manuel Faria no Contexto Nacional e Europeu da Música Sacra dos séculos XX-XXI* – Igreja Matriz Velha de Famalicão, Vila Nova de Famalicão – Manuel Faria Ensemble e Ensemble de Cordas da Orquestra Académica da Universidade de Coimbra – Maestro: Paulo Bernardino.

- vii) 21 de maio de 2017 – integrado no *XII CICLO DE MÚSICA SACRA DA IGREJA ROMÂNICA DE S. PEDRO DE RATES* – Igreja Românica de Rates, Póvoa de Varzim – Manuel Faria Ensemble e Ensemble Instrumental de Cordas *Ciclo XII* – Maestro: Paulo Bernardino.
- viii) 18 de novembro de 2017 – *Concerto de encerramento do centenário do nascimento do compositor e padre MANUEL FARIA* – Sé Velha, Coimbra – Manuel Faria Ensemble e João Santos (organista) – Maestro: Paulo Bernardino.
- ix) 26 de novembro de 2017 – *Concertos Ansião 2017* – Igreja Matriz de Alvorge, Ansião – Manuel Faria Ensemble e João Santos (organista) – Maestro: Paulo Bernardino.
- x) 14 de abril de 2018 – integrado no lançamento da obra *Catálogo e Estudo Crítico da obra de Manuel Faria* da autoria de Paulo Bernardino. – Biblioteca Joanina, Universidade de Coimbra – Manuel Faria Ensemble e Carla Nunes (violino) – Piano e Maestro: Paulo Bernardino.
- xi) 12 de maio de 2019 – *Concerto Mariano* – Igreja Paroquial de Ribeirão, Vila Nova de Famalicão – Manuel Faria Ensemble e João Santos (Organista) – Maestro e Organista: Paulo Bernardino.
- xii) 29 de setembro de 2019 – *Música Sacra Sécs. XX/XXI, Compositores de Coimbra* – Manuel Faria Ensemble – Piano e Maestro: Paulo Bernardino.
- xiii) 7 de dezembro de 2019 – *Concerto de Advento* - Igreja Paroquial de Lousado, Vila Nova de Famalicão – Manuel Faria Ensemble – Órgão e Maestro: Paulo Bernardino.
- xiv) 8 de dezembro de 2020 – *À Imaculada Conceição, Rainha de Portugal*, integrado no II Ciclo *ORPHICA* promovido pela Universidade de Coimbra em colaboração com o Município e a Diocese de Coimbra – Igreja do Convento de S. Francisco, Coimbra – Manuel Faria Ensemble e João Santos (organista) – Maestro: Paulo Bernardino.

7.1.4 – Criação de plataformas editoriais e performativas para efeitos de divulgação e promoção da obra de Manuel Faria e outros.

Lançado em Penela, no dia 13 de dezembro de 2015, o livro *Vozes ao Alto* (Pestana 2014), coordenado pela Prof.^a Dr.^a Maria do Rosário Pestana, representa o primeiro estudo sério e aprofundado sobre a realidade da prática coral em Portugal entre 1880 e 2014. Esta investigação, com centro na Universidade de Aveiro, contou com a colaboração de investigadores de vários centros de investigação, tanto ao nível nacional, como internacional. O livro contempla, entre outros, uma reflexão sobre a música sacra em Portugal nos séculos XX e XXI, da minha autoria, cuja elaboração permitiu a identificação de, pelo menos, dois fatores para uma “ausência” da música sacra portuguesa hodierna no panorama musical erudito contemporâneo e são eles: a não edição e, conseqüentemente, a não publicação de obras concernentes à música portuguesa sacra contemporânea e a carência de grupos vocais/instrumentais dispostos a interpretar essa mesma música. Deste modo, devidamente integrado no ano das comemorações do centenário de nascimento de Manuel Faria (2016/17) – outro evento que germinou dos objetivos deste trabalho de investigação – criou-se dentro da editora MPmp (<http://mpmp.pt/>) uma linha editorial dedicada exclusivamente à edição e publicação de partituras de música sacra portuguesa dos séculos XX e XXI¹. Esta linha editorial, intitulada “Sacra XX-XXI”, visa essencialmente preencher, em parte, a lacuna detetada no capítulo acima referido no que concerne à edição e publicação da música portuguesa sacra contemporânea. Ainda ao nível editorial, existe também um entendimento entre o Município de Vila Nova de Famalicão, a BGUC e o IUC no sentido de publicarem

¹ Encontra-se disponível em <https://glosas.mpmp.pt/sacra-xx-xxi/> o texto que tive a oportunidade de elaborar a propósito da apresentação desta nova linha editorial.

paulatinamente, sob a minha orientação, as obras de Manuel Faria à guarda da BGUC. Ainda relativamente ao Município de Famalicão, mas desta feita em colaboração com o Manuel Faria Ensemble, pretende-se registar numa plataforma *on-line*, em formato audiovisual, as *performances* de todas as obras que venham a ser publicadas. Este projeto, que era para ter iniciado no fim do primeiro trimestre de 2020, encontra-se por agora suspenso pelas razões pandémicas anteriormente referidas. A criação destes projetos editoriais resolve parcialmente o problema da “ausência” da música sacra portuguesa atual. Como referido, são necessários aqueles que “dão vida” às partituras e que as transportam da alma do compositor ao coração de quem as quer ouvir. Estes “mensageiros” são os intérpretes, os músicos e os cantores disponíveis para estudar, interpretar e trabalhar a poesia do compositor. Com a preciosa colaboração de algumas almas generosas, foi criada a componente que faltava: o Manuel Faria Ensemble.

7.1.4.1 – O Manuel Faria Ensemble.

Como se compreende, apesar do enorme interesse e grande importância dos diversos estudos musicais, tanto teóricos como práticos, o verdadeiro e superlativo valor da música (coral ou outra qualquer) reside na sua *performance* ao vivo para que possa chegar às pessoas. Para esse efeito, e no que diz respeito à música sacra contemporânea portuguesa, na qual se insere também o padre Manuel Faria, criou-se em 2015 o *Manuel Faria Ensemble* com residência em Coimbra. É de realçar que a música que se pretende interpretar não é de modo algum acessível aos coros que estamos habituados a ouvir, vulgo, “coros amadores”. Assim, os músicos e cantores que integram este ensemble deverão possuir um elevado domínio técnico e artístico das suas competências, existindo também no grupo um espaço à formação daqueles que se encontram ainda a desenvolver os seus estudos, tanto ao nível vocal como instrumental. Este projeto concentra, além da interpretação do repertório sacro dos séculos XX e XXI, o seu enfoque sobre dois compositores: o português Manuel Faria e o holandês Maurice Pirenne (contemporâneo de Manuel Faria e que partilha com este último um percurso muito similar). Além de todo o interesse que este binómio suscita dentro do contexto da música sacra, esta abordagem permite também obter alguma divulgação e o apoio financeiro de instituições holandesas (v.g. Associação Maurice Pirenne: <http://www.stichtingmauricepirenne.nl/nl/home.lp>). Esta parceria está a ser orientada por Antoinete Brink, professora e responsável pelo curso de Neerlandês na FLUC.

Além da interpretação do repertório da Música Sacra dos séculos XX e XXI, com enfoque nos compositores já referidos, o Ensemble propõe-se aos seguintes objetivos:

a) Artísticos

- i) Interpretação de obras musicais portuguesas contemporâneas (e também do nosso património histórico quando o contexto assim o justificar), com especial atenção para os compositores de Coimbra, em interação e articulação, se assim for solicitado, com a investigação musicológica feita no seio da Universidade de Coimbra.
- ii) Promoção de novos compositores.
- iii) Interpretação das grandes obras do repertório universal.
- iv) Realização de trabalho regular com especialistas em técnica e interpretação de repertórios específicos.
- v) Divulgação através de gravações de qualidade que possam entrar nos circuitos internacionais.

vi) Criação, a médio prazo, de uma estrutura de promoção de cursos (*workshops, masterclasses*) de técnica vocal, direção, interpretação, composição.

b) Científicos/pedagógicos

i) Estudo e divulgação da música sacra dos sécs. XX e XXI.

ii) Formação dos alunos dos conservatórios de música, com particular destaque para o ensino em Coimbra.

iii) Interação regular com a componente prática da área de Música da Licenciatura em Estudos Artísticos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, possibilitando aos alunos desta vertente a participação em ensaios abertos, concertos temáticos, aulas assistidas, seminários, *workshops*, oficinas artísticas, etc., com a eventual inclusão, nos seus programas, de alunos especialmente dotados.

iv) Disponibilidade para uma colaboração estreita com o centro de investigação musicológica que se deseja criar junto dos Estudos Artísticos e da Biblioteca Geral.

O Manuel Faria Ensemble tem uma direção artística, à qual presido, constituída pela maestrina e pianista Isilda Margarida e o baixo João Barros, e conta com a consultoria musicológica de Maria do Rosário Pestana (Universidade de Aveiro) e de Owen Rees (Universidade de Oxford). Assim, pessoalmente enquanto investigador, maestro, organista, pianista e também enquanto responsável artístico e científico do Manuel Faria Ensemble, tive o privilégio de apresentar pela primeira vez ao público, desde o dia 18 de novembro de 2016 até à data de hoje, as seguintes obras²:

i) *Minuette all' antica para pequena Orquestra* – Manuel Faria – 1.ª audição moderna.

ii) *Ninna-Nanna* (Orquestra) – Manuel Faria – 1.ª audição moderna.

iii) *Nove pequenas peças para Orquestra de Câmara* – Manuel Faria – 1.ª audição moderna.

iv) *Três Motetes para Coro e Orquestra* – Manuel Faria – 1.ª audição moderna.

v) *Dança Minhota para pequena orquestra* – Manuel Faria – 1.ª audição moderna.

vi) *In Splendoribus Sanctorum* – James MacMillan – Estreia Nacional.

vii) *O Magnum Misterium* – Maurice Pirenne – Estreia Nacional.

viii) *Copiosa Redemptio* – Maurice Pirenne – Estreia Nacional.

ix) *Ave Verum* – Maurice Pirenne – Estreia Nacional.

x) “Gloria” e “Agnus Dei” (da *Missa Felix Caeli Porta*) – Paulo Bernardino – Estreia Mundial.

xi) “Lançai a rede ao mar” (das *Parábolas da Montanha*) – Manuel Faria – Estreia Mundial.

xii) *Stabat Mater* (para coro misto e orquestra de cordas em diálogo com o Canto Gregoriano) – Manuel Faria – Estreia Mundial.

xiii) *Missa em Honra de Nossa Senhora de Fátima* (SATB, Órgão) – Manuel Faria – Estreia Nacional.

xiv) *Ave Maria* (SA) – Manuel Faria – Estreia Mundial.

xv) *Sonata para violino e piano* – Manuel Faria – Estreia Mundial.

xvi) *Missa cum Jubilo* (ATTBarB, Órgão) – Manuel Faria – 1.ª audição moderna.

O Manuel Faria Ensemble encontra-se atualmente integrado na CulturXis, associação de desenvolvimento artístico com sede em Coimbra.

² Pela ordem em que foram apresentadas.

7.1.4.2 – Centenário do Nascimento do compositor e padre Manuel Faria.

Ciente de que a 18 de novembro de 2016 Manuel Faria completaria cem anos de vida, considerei essencial que a efeméride ficasse marcada por uma série de eventos culturais repartidos ao longo de um período de um ano. Com este firme propósito, comecei por contactar, em 2013, as principais instituições musicais e culturais nacionais. Infelizmente – para além de outras questões políticas e sociais – tive a oportunidade de testemunhar na primeira pessoa que ainda não existe no nosso país uma verdadeira consciência da qualidade de alguns compositores formados em música sacra, de tal modo que, ou não obtive qualquer resposta, ou então as respostas eram pouco dignas do talento e do mérito do homenageado. O apoio acabou por vir de onde menos o esperava, encontrando na pessoa de Clara Almeida Santos, à altura Vice-Reitora para a Cultura da Universidade de Coimbra, a parceria necessária para levar a cabo as comemorações pretendidas. Assim, enquanto criador e impulsionador da efeméride, fiquei responsável pela sua programação e realização, à qual mais tarde se juntou a colaboração do Coro D. Pedro de Cristo e da Associação Manuel Faria. Além da programação geral, fiquei igualmente responsável pelos eventos abaixo discriminados, nos quais assumi tal-qualmente outras funções:

a) Concerto de abertura do centenário do nascimento do compositor e padre Manuel Faria³.

Realizado, a 18 de novembro de 2016, no Convento de S. Francisco em Coimbra, contou com participação dos grupos seguintes: Orquestra Clássica do Centro, Coro D. Pedro de Cristo, Grupo Coral de Urrô, Grupo Vocal *Ad Libitum* e Coro Carlos Seixas sob a direção de Paulo Bernardino, onde foram interpretadas as seguintes obras de Manuel Faria, estudadas, transcritas e editadas no contexto deste trabalho de investigação:

- i) *Minuette all' antica para pequena Orquestra* (1962).
- ii) *Ninna-Nanna per una bambina nata nella guerra per orchestra* (1944).
- iii) *Nove pequenas peças para Orquestra de Câmara* (1965).
- iv) *Três Motetes para Coro e Orquestra* (1965).
- v) *Dança Minhota para pequena orquestra* (1962).

b) Publicação, lançamento e concerto do *Tríptico para Órgão* de Manuel Faria.

No dia 14 de fevereiro de 2017, a Biblioteca Municipal de Coimbra serviu de palco ao lançamento da primeira edição e publicação da obra *Tríptico para Órgão* de Manuel Faria. Editada por Celina Martins, e revista por António Mota, foi publicada pela editora MPmp na coleção “SACRA XX-XXI”, criada por minha iniciativa e comissariada igualmente pela minha pessoa em colaboração com João Santos. No seu lançamento estiveram presentes na mesa, à qual presidi, os organistas Domingos Peixoto, Giampaolo di Rosa, João Santos, António Mota e eu próprio, sendo o evento registado pela ESEC TV. A obra foi interpretada pelo organista Giampaolo di Rosa no dia 15 de fevereiro, na Sé Catedral de Aveiro, num concerto organizado pela AMPO da qual era, à altura, vice-presidente.

c) Concerto de apresentação do Manuel Faria Ensemble.

Nascido nas condições anteriormente descritas, o Manuel Faria Ensemble tem como objetivo principal a interpretação de música sacra dos séculos XX e XXI. Com particular destaque para os compositores Pe. Manuel Faria (1916-1983) e Pe. Maurice Pirenne (1928-2008) – compositor holandês com um percurso muito similar ao de Manuel Faria – o ensemble

³ Disponível em: <https://youtu.be/OgQrVw46ts4>.

concentra sobre si próprio cantores e instrumentistas, respetivamente para a música coral/vocal e instrumental, aliando diversas componentes à sua performance, tais como a investigação, o estudo, a edição e a publicação de partituras. Sob a minha direção artística, este ensemble apresentou-se pela primeira vez ao público às 21:00 do dia 7 de abril de 2017, na igreja de Santa Cruz de Coimbra, estreando oito obras (sendo 5 estreias nacionais e 3 mundiais), da qual se destaca o “*Stabat Mater*” do padre e compositor Manuel Faria para coro misto e orquestra em diálogo com o canto gregoriano. Este concerto repetiu-se *a posteriori*, inserido na programação da *Semana Santa de Vila Nova de Famalicão* no dia 12 de abril na Igreja Matriz Velha de Famalicão e também no dia 21 de maio na Igreja Românica de Rates, integrado no *XII Ciclo de Música Sacra da Igreja Românica de S. Pedro de Rates* (Póvoa de Varzim).

7.1.4.3 – Reportagens.

Devido à magnitude alcançada, alguns dos acontecimentos acima descritos foram alvo de reportagens televisivas, que em muito ajudaram a promover e a divulgar os trabalhos realizados. Segue uma listagem, por ordem cronológica, das diferentes reportagens:

i) NOTÍCIAS UC, 15 de novembro de 2016

<https://noticias.uc.pt/multimedia/videos/centenario-de-manuel-faria-celebrado-em-concerto/>

ii) ESEC TV (RTP 2), 12 de dezembro de 2016

<https://www.youtube.com/watch?v=f6FpHKr9MGc>

iii) ESEC TV (RTP 2), 26 de dezembro de 2016

<https://www.youtube.com/watch?list=UUzCrNHh0sjsz0nXtyJpgnpQ&v=v8Wyf6X4Vds>

iv) ANGELUS TV, 30 de maio de 2017

<https://www.youtube.com/watch?v=X2RNQE4NkXg>

v) ANGELUS TV, 4 de julho de 2017

https://www.youtube.com/watch?v=O_TKExueHg4

vi) ESEC TV (RTP 2), 10 de janeiro de 2018

<https://www.youtube.com/watch?v=8M9mlxnWMww&feature=share>

7.1.4.4 – Exposição *Manuel Faria 1916-1983. Vida e Obra.*

A 29 de março de 2018 noticiava o *Correio de Coimbra*:

Nos 35 anos da morte do padre Manuel Faria, a Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (BGUC) mostra uma seleção de manuscritos musicais do compositor. A exposição “Manuel Faria 1916-1983. Vida e Obra” foi inaugurada no dia 20 de março, na Sala de São Pedro. A exposição, comissariada por Paulo Bernardino, é dedicada ao espólio musical do padre compositor Manuel Faria, que se encontra à guarda da Biblioteca Geral e realiza-se no âmbito da 20ª Semana Cultural da Universidade de Coimbra. Estará patente até 14 de Abril.

O término da exposição, como referido, a 14 de abril, foi assinalado com o lançamento da obra *Catálogo e Estudo Crítico da Obra de Manuel Faria* (Bernardino 2018) que ocorreu

às 21h, na Biblioteca Joanina, estando a apresentação a cargo da Doutora Maria do Rosário Pestana e do Doutor José Maria Pedrosa Cardoso. Ainda nesse evento, como referido anteriormente, foram estreadas duas obras do compositor (*vide* p. 127)⁴.

7.2 Problemas e questões de interpretação.

Como observado no preâmbulo deste capítulo, as *performances*, que agora servem de apoio às questões interpretativas, são fruto de projetos elaborados ao longo dos últimos anos com vista à promoção e divulgação da obra composicional de Manuel Faria. Esses projetos assentaram fundamentalmente na premissa da “comparação”, quer ao nível estilístico e/ou formal, quer ao nível instrumental/orquestral. Por outras palavras, o primeiro ponto relaciona-se, sobretudo, com a questão levantada no quarto capítulo desta investigação, quando se refere que é insuficiente para uma definição da linguagem de Manuel Faria a mera alusão que a mesma se situa dentro de um neo-modalismo, pois dentro deste sistema encontramos, *v.g.*, a *Missa cum Jubilo* (1953), estilisticamente influenciada pelo cantochão, e o *Stabat Mater* (1970), próximo da estética subsequente de Arvo Pärt (*cf.* p. 139). Assim, nas gravações disponibilizadas, podem ouvir-se ambas as obras, interpretadas em contextos e momentos diferentes, sendo claramente perceptível ao ouvido as diferenças estilísticas e a linguagem composicional, apesar de ambas se situarem no campo neo-modal e em diálogo com o cantochão⁵. O segundo ponto foca-se, sobretudo, no trabalho desenvolvido no quinto capítulo desta investigação, colocando lado a lado as obras primárias e suas posteriores orquestrações. Portanto, são igualmente apresentadas gravações nas quais temos a oportunidade de ouvir diferentes versões da mesma obra. Como efeito colateral, surge, inesperadamente, uma terceira “comparação” que ilustra o crescimento progressivo do Manuel Faria Ensemble, pois, por obra do acaso, várias das gravações ostentam a interpretação da *Missa Solene em honra de N.ª S.ª de Fátima*, cuja última apresentação revela já uma grande maturidade da obra, apesar de interpretada nas condições mais adversas possíveis⁶.

7.2.1 – Problemas transversais a todas as apresentações.

As gravações apresentadas dizem respeito aos concertos discriminados nos pontos ii), vi), viii), xi) e xiv) do subcapítulo 7.1.3. Ao longo deste trabalho foram feitas igualmente algumas referências ao concerto referido no ponto i), com o qual também se estabelece algum paralelismo. Relativamente a este último, podem consultar-se as abordagens técnicas

⁴ Encontra-se disponível no anexo D toda a informação concernente a estes eventos bem como alguns registos fotográficos dos mesmos.

⁵ A *Missa cum Jubilo* encontra-se disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=dJBGYEtoVX0> a partir do terceiro minuto e o *Stabat Mater* em <https://youtu.be/ZS6QZGz0znY> a partir de 0:48:20.

⁶ A estreia absoluta desta obra está disponível em <https://youtu.be/uQtd76Oeqb8> a partir do minuto 0:25:48. Tivemos posteriormente a oportunidade de “estrear” a obra com um órgão “a sério”, estando a respetiva gravação disponível em <https://youtu.be/FGQeNWNjqBE>, nas quais as várias partes da *Missa* são intercaladas com outras obras retiradas dos *Cânticos da Juventude I*. A última apresentação desta *Missa* ocorreu já no citado contexto pandémico, obrigando os cantores a um grande distanciamento entre eles, o que muito dificultou a interpretação das várias obras em programa. A apresentação da missa em questão está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=dJBGYEtoVX0> a partir do minuto 31:00. Na verdade, não fosse a situação pandémica, nesta ocasião seria apresentada a versão orquestral, que permitiria estabelecer outro tipo de comparações que assim ficam excluídas deste trabalho.

e interpretativas num artigo apresentado à Universidade de Évora em 2014 (cf. Bernardino 2014a).

Em boa verdade, a maior dificuldade sentida na preparação dos muitos eventos situa-se ao nível “burocrático”. Como referido, a música que se procura apresentar e divulgar, não é acessível a todos os coros, sobretudo os designados “amadores” (vide 7.1.4.1). São então necessários organismos que integrem no seu seio cantores e/ou instrumentistas profissionais que possam “emprestar” as suas técnicas e valências às obras que se pretendem interpretar. Contudo, nesse capítulo, além de linhas programáticas e temáticas muitas vezes já delineadas nas instituições que poderiam facultar esse serviço, batemo-nos com o desconhecimento que ainda persiste no nosso país quanto ao trabalho de alguns compositores formados em música sacra, sendo, *ab initio*, rejeitada toda e qualquer tipo de proposta submetida nesse sentido. Deste modo, o trabalho que foi possível apresentar nasce dos projetos acima expostos e conta, sobretudo, com o apoio local, com particular destaque para os municípios de Vila Nova de Famalicão e de Coimbra. No primeiro caso, procuram manter viva a memória e promover a obra do “filho da terra”, enquanto no segundo, buscam apoiar e estimular o trabalho dos investigadores e músicos conimbricenses. Ainda relativamente ao apoio da “Atenas Lusa”, é de louvar também o interesse e a ajuda da universidade dessa cidade. Mas os apoios não surgem de forma gratuita e, por isso, é necessário realçar os longos anos de preparação de propostas e projetos, a apresentação de relatórios, o número infundável de deslocações para reuniões camarárias e outras, a elaboração de planos e mapas de pagamentos e outros, para que se consigam os apoios necessários à realização dos concertos idealizados e programados. Coloco, deste modo, a minha maior dificuldade – transversal a todos os eventos apresentados – mais ao nível “empresarial” do que propriamente artística ou científica, tendo-me visto muitas vezes mais “na pele” de um gestor e programador cultural do que na de um músico ou “maestro” (diretor artístico).

Esta constatação é igualmente verdadeira na relação com os cantores e com os grupos instrumentais contratados, observando muitas vezes um maior interesse artístico e musical por parte dos “amadores” do que propriamente pelos profissionais. Assim, num “golpe de face”, regressamos momentaneamente à parte do primeiro capítulo na qual Manuel Faria constata que o amador é aquele que sabe gostar de música sem ser músico e que a ela se dedica por amor, “como a palavra o diz”, e não por razões profissionais (cf. Faria 1956a). Em suma, a par da tarefa hercúlea em recolher, investigar, estudar, contextualizar, analisar, transcrever, editar, preparar, ensaiar e apresentar a obra de Manuel Faria, realizou-se em simultâneo um enormíssimo trabalho de sensibilização, divulgação e promoção a nível social, político e cultural, quer do público em geral, quer dos responsáveis políticos e músicos em particular.

7.2.2 – Dificuldades sentidas na preparação dos ensaios e apresentação das obras.

Tratando-se de eventos com naturezas distintas, é natural que, em parte, as dificuldades sejam igualmente distintas. Contudo, uma vez mais, as maiores contrariedades encontradas foram a nível logístico. No entanto, há pequenas diferenças que justificam o tratamento isolado de cada caso.

7.2.2.1 - Concerto de abertura do centenário do nascimento.

Este concerto realizou-se, como referido, no dia 18 de novembro de 2016, na Igreja do Convento de S. Francisco em Coimbra, tendo como intérpretes os organismos anteriormente enunciados. Neste caso – à semelhança de Manuel Faria na preparação do seu concerto de 10 de janeiro de 1966, onde apresentou tal-qualmente algumas destas obras – tive que lidar com a realidade profissional (OCC) em simultâneo com a prática amadora coral, o que obrigou a duas preparações distintas.

Quanto à prática coral, implementou-se, desde a segunda quinzena de setembro até à data do evento, a realização de dois ensaios semanais, um parcial e outro geral, na sede do Coro D. Pedro de Cristo. Enquanto os ensaios parciais eram da responsabilidade dos respetivos maestros dos coros, com particular destaque para Cristina Faria, os ensaios gerais foram realizados por mim, nos quais, além de questões técnicas e de leitura, foi também abordada a matéria interpretativa, quer musical, quer simbólica. Um dos maiores desafios, sempre presente nestes trabalhos que envolvem vários coros, é conseguir “impôr” a nossa interpretação a um grupo no qual estão presentes outros diretores de coro que têm, naturalmente, também a sua perspetiva artística e interpretativa. Apesar deste debate ser sempre interessante e construtivo, é deveras importante que ocorra fora do espaço dos ensaios para não prejudicar o ritmo nem o ambiente de trabalho. Outra preocupação a ter em conta, ao lidar com coros “amadores”, é a de que estes cantam as obras conforme as aprendem, sendo quase impossível corrigir, seja o que for, depois da “matéria” assimilada. Assim, é extremamente importante que tudo seja ensaiado, desde os primeiros inícios, da forma como se pretende interpretar as obras. Contudo, de modo a trabalhar alguma flexibilidade, procurei sempre apresentar vários exercícios e abordagens diferentes, com particular enfoque na obediência à géstica.

Os cinco ensaios com a orquestra foram realizados nos dias 25 e 27 outubro e 3, 15 e 17 novembro, sendo necessário contratar os seguintes reforços: 2 trompetistas, 1 percussionista, 3 saxofonistas, 1 harpista, 2 pianistas (Piano + Celesta) e 1 trombonista, ou seja, mais 10 músicos para além da formação habitual da OCC. A nível orquestral, o programa continha algumas obras particularmente difíceis, com especial destaque para as *Nove pequenas peças* (1965). Paralelamente, nenhuma das cinco obras apresentava a mesma formação instrumental, o que obrigou a uma rigorosa gestão dos ensaios e dos músicos de modo a rentabilizar ao máximo o trabalho dos músicos no tempo disponível. Relembro, precisamente a propósito das *Nove pequenas peças*, os problemas que Manuel Faria teve com os músicos da “Pro-Musica” (*vide cap. 5.2.6*), pois, como se compreende, não é exequível ter-se uma orquestra inteira “à espera” enquanto o quarteto de sopros ou de cordas (para não referir os duos) ensaiam as suas partes. Deste modo, apresentei a seguinte estrutura de ensaios⁷:

25 de outubro

Dança Minhota | Minuete All'antica | Ninna-Nanna

Efetivo: Serão necessários todos os reforços (exceto a harpa, mas se puder seria o ideal).

27 de outubro

Três Motetes para Coro e Orquestra | Nove pequenas peças para Orquestra

Efetivo: OCC (orquestra base sem reforços).

⁷ Excerto retirado do email enviado por mim à OCC no dia 14 de outubro de 2016.

3 de novembro

Três Motetes para Coro e Orquestra | Nove pequenas peças para Orquestra
Efetivo: OCC (orquestra base sem reforços) + Coros?

15 de novembro

Três Motetes para Coro e Orquestra | Nove pequenas peças para Orquestra | Revisão de uma ou outra peça das 3 outras.

Efetivo: OCC (orquestra base sem reforços) + Coros

17 de novembro

Ensaio Geral

Efetivo: OCC sem reforços + Coros (+ harpa se não veio ao primeiro ensaio).

Naturalmente que no próprio dia do concerto houve ainda lugar ao “tradicional” ensaio de colocação, no qual se prepararam as obras na sequência do programa proposto.

De modo a rentabilizar ao máximo os ensaios e evitar constrangimentos ao nível da leitura, enviei, a 26 de setembro de 2016, as partituras e partes cavas para a OCC, com conhecimento do maestro titular à altura, para as fazer chegar aos músicos, nem que fosse em formato digital, para as poderem “ler” com alguma antecedência. Por razões que desconheço, isso não aconteceu, e assim o primeiro ensaio com a OCC foi, para os músicos, um verdadeiro exercício de leitura à primeira vista. Aproveitei ainda esse primeiro ensaio para organizar com os instrumentistas um horário mais eficaz para os ensaios dos duos, trios, quartetos, secções das cordas, etc., para um maior aproveitamento do tempo de todos.

7.2.2.2 - Concerto de Páscoa.

Este concerto, intitulado *Manuel Faria no Contexto Nacional e Europeu da Música Sacra dos séculos XX-XXI*, foi apresentado a 12 de abril de 2017 na Igreja Matriz Velha de Famalicão pelos intérpretes anteriormente assinalados e realizou-se cerca de uma semana depois da apresentação oficial do Manuel Faria Ensemble. A concretização do programa, com destaque para o *Stabat Mater* (1970), só foi possível graças ao apoio financeiro do município de Vila Nova de Famalicão e dos “músicos” da Universidade de Coimbra. Na impossibilidade de se empregar uma orquestra de cordas profissional, a recém-formada Orquestra Académica da Universidade de Coimbra, por intercessão especial de Clara Almeida Santos, “emprestou” alguns dos seus instrumentistas de cordas, que assim formaram o “Ensemble de Cordas” da respetiva orquestra. Todavia, não deixamos de estar perante instrumentistas “amadores”, o que acaba por representar um pouco o oposto do ponto anterior acima exposto, ou seja, um coro “profissional” acompanhado por uma orquestra “amadora”. O “profissional” do coro encontra-se entre aspas, pois era apenas, e ainda só, a segunda apresentação do ensemble que, em boa verdade, é também constituído por cantores ainda em formação⁸. Mesmo assim, a responsabilidade e o programa do concerto pertenceram na íntegra ao Manuel Faria Ensemble, sendo a presença dos instrumentistas apenas requerida no *Stabat Mater*. Deste modo, foi necessário elaborar um plano de ensaios para o Ensemble – que apresentou um conjunto de obras de compositores contemporâneos distintos – e um outro para os instrumentistas de corda.

Quanto aos coralistas, sem entrar em pormenores muito detalhados, foi deveras interessante observar a reação ao repertório a interpretar. Além da música sacra contemporânea, marcada por uma linguagem diferente da habitual, todas as obras, sem exceção, representaram estreias

⁸ O que está de acordo com os objetivos pedagógicos delineados aquando da criação do Manuel Faria Ensemble (vide 7.1.4.1).

absolutas, ou então, estreias nacionais, de modo que, apesar da larga experiência de alguns cantores, estes concertos constituíram uma realidade inteiramente nova para todos os coralistas. Maurice Pirenne foi um dos compositores particularmente apreciados, muito devido à inteligente utilização de cânones e texturas polifónicas que, apesar de fácil assimilação por parte dos cantores, obtinham um efeito interessante e moderno. O *Stabat Mater*⁹ de Manuel Faria foi igualmente uma surpresa. Graças ao trabalho desenvolvido em Coimbra, sobretudo por coros como o D. Pedro de Cristo ou a Capela Gregoriana Psalterium, a linguagem fariana não é totalmente desconhecida de alguns cantores, sobretudo dos conimbricenses. Contudo, o *Stabat Mater* representa uma linguagem modal completamente diferente do que estamos habituados do compositor, ao ponto de alguns coralistas se lembrarem de Arvo Pärt, apesar desta obra ter sido composta antes do célebre estilo “tintinnabulum” do compositor estoniano. A junção da parte coral com a orquestra de cordas não se revelou fácil, pois, apesar de não se tratar propriamente de uma composição polimodal, raros são os momentos em que a harmonia orquestral “ajuda” a parte vocal.

Quanto à orquestra de cordas, não se pode dizer que a leitura musical do *Stabat Mater* seja das mais difíceis, antes pelo contrário. Contudo – e nesse caso o paralelismo com Arvo Pärt é também uma metáfora feliz –, a “aparente” simplicidade presente na música requer um elevado grau de subtileza e técnica do executante, de modo a extrair dela a expressividade “poética” necessária para dar “vida” à obra. Esse grau de subtileza e refinamento necessários a esta música, não é de entendimento fácil e não está ao alcance da grande maioria dos músicos não profissionais, acabando por essa falta de “experiência”, por parte de todos, minorar um pouco a apresentação final da obra. No fim, também esta experiência acabou por demonstrar que temos ainda algum caminho a percorrer no que à música sacra contemporânea diz respeito.

7.2.2.3 – A *Missa Solene* e a *Missa cum Jubilo*.

A *Missa Solene em honra de N.ª S.ª de Fátima* (1945) tem sido, até ao momento, a obra mais interpretada pelo Manuel Faria Ensemble. Embora não desconhecida do público português, pois alguns coros sinfónicos já a interpretaram na sua versão orquestral¹⁰, a versão original, para coro e órgão, nunca tinha sido apresentada em Portugal. Isto deve-se, essencialmente, a dois factores: à falta de uma transcrição/edição moderna da obra, entretanto encetada pela revista *Libellus*¹¹, e à necessidade de um organista de um elevadíssimo nível, raros em Portugal, que esteja na disposição de estudar e preparar esta obra de difícilíssima execução organística. Foi, sobretudo, graças à mestria do organista João Santos que se tornou possível a interpretação da versão original desta obra que, no meu entender, é mais interessante que a sua versão orquestral, sobretudo pelos contrastes sonoros conseguidos com uma boa registo nos diferentes ambientes criados pelo compositor. A preparação desta obra não colocou qualquer tipo de dificuldades para além das habituais no trabalho com coros e instrumentistas, sendo digno de nota a alegria e o entusiasmo sentidos por todos quando se teve, por fim, a oportunidade de “estrear” a obra com um órgão “a sério”. Este desejo realizou-se no dia 12 de maio de 2019 na Igreja Paroquial de Ribeirão (*vide* ponto xi, cap.

⁹ Note-se que na estreia da obra, a 7 de abril de 2017, o cantochão foi interpretado pelo Coro dos Pequenos Cantores de Coimbra.

¹⁰ Orquestração do Pe. Joaquim dos Santos.

¹¹ Sendo a responsabilidade da revisão final da edição dividida entre João Santos e eu próprio.

7.1.3), onde o organista teve a oportunidade de demonstrar toda a sua perícia sem ser num mero “eletrodoméstico”.

Assim, relativamente às gravações partilhadas, falta testemunhar a enorme dimensão da resiliência, da persistência, da organização, da preparação e da apresentação do último concerto realizado no dia 8 de dezembro de 2020 na Igreja do Convento São Francisco em Coimbra. Tratava-se de um dia especialíssimo, pois celebraram-se os 700 anos da primeira missa celebrada em Portugal em louvor à Imaculada Conceição. Foi a partir de Coimbra, e da sua Catedral – hoje conhecida por Sé Velha – que este dogma irradiou no nosso país, sendo de realçar neste processo a participação ativa da Rainha Santa Isabel, quiçá influenciada pela sua dama de corte Vataça Lascaris – princesa bizantina que se encontra sepultada na Catedral conimbricense – que por certo já havia estado em contacto com o culto da Imaculada Conceição no Oriente de onde era originária. Para assinalar a efeméride, o Município, a Diocese e a Universidade de Coimbra promoveram um concerto conjunto com obras de Manuel Faria e de Frederico de Freitas, especialmente compostas para o centenário da proclamação do dogma da Imaculada Conceição. Estas obras, entregues à BGUC e à BUA, foram confiadas à interpretação do Manuel Faria Ensemble. Além da efeméride assinalada, este concerto evocou igualmente os 250 anos do nascimento de Ludwig van Beethoven, pois a estrutura da sua *Missa Solemnis in D-Dur*, op. 123 encontra-se religiosamente plasmada na sua congénere Fariana (*vide* cap. 4.2.1.3). O concerto findou com um hino dedicado à Imaculada Conceição, Rainha de Portugal, igualmente padroeira da Universidade de Coimbra.

Naturalmente um concerto representativo de uma data tão assinalável, apoiado e promovido pelas mais insignes instâncias de Coimbra, reveste-se de uma responsabilidade acrescida e de uma preparação ainda mais meticulosa, começando a ser preparado, por mim, ainda no último trimestre de 2019. Contudo, 2020 trouxe o afamado vírus, que me obrigou a rever e a reescrever o programa do concerto por diversas vezes. Para não entrar em demasiados pormenores, bastará referir que o concerto, que inicialmente previa a participação de mais de 150 coralistas¹² e orquestra, acabou por realizar-se à porta fechada apenas com os 21 cantores do Manuel Faria Ensemble. Nos entremeios, entre o conceito original e a apresentação possível, realizaram-se inúmeras reuniões, debates, projetos, mapas de ensaios, planeamento e distribuição de trabalhos, entre outros. Mesmo assim, ainda na véspera do evento, existiu a possibilidade de o concerto ser cancelado devido às novas e iminentes regras de contingência. Por fim, dentro do possível, tudo acabou por se resolver.

Além das contrariedades expostas, outra dificuldade muito sentida foi a enorme complexidade na organização e na realização de ensaios. Como notado, a atividade coral é das mais castigadas nestes tempos pandémicos, sobretudo – para além dos receios de contágio – devido às regras impostas de distanciamento e higienização. Encontrar um espaço onde se possa albergar 21 pessoas, obedecendo a todos os critérios, não foi difícil, mas obrigou-me a pensar com antecedência. Assim, já em maio, reservei o Salão de São Tomás (Seminário Maior de Coimbra) para todos os domingos¹³ à tarde, desde o primeiro domingo de setembro até à data do evento. Essas tardes foram divididas em três partes: das 14:30 às 15:30 para ensaiar a *Missa Regina Mundi* (1954) de Frederico de Freitas para coro feminino,

¹² Oriundos de vários coros: Manuel Faria Ensemble, Coro Sinfónico Inês de Castro e todos os coros académicos da Universidade de Coimbra.

¹³ Após consulta e confirmação com todos os coralistas.

das 15:45 às 16:45 para todos (SATB) para relembrar a *Missa Solene* de Faria, e, por fim, das 17:00 às 18:00 para trabalhar a *Missa cum Jubilo* (1953) para coro masculino e órgão, também de Manuel Faria. Note-se como foram respeitados os intervalos para o arejamento do espaço e como o repertório escolhido procurou evitar a formação de grupos numerosos¹⁴. Também nos princípios de agosto foi entregue aos coralistas um mapa de ensaios, meticulosamente cuidado, que partiu de uma rigorosa análise formal das obras a interpretar (relacionando partes temáticas, estruturas vocais...), de modo a rentabilizar ao máximo os períodos de ensaio. Mesmo assim, devido a um número considerável de coralistas que tiveram que ficar, por várias vezes, em confinamento profilático, mesmo sem nunca terem contraído o vírus, não foi de todo possível apresentar as obras na íntegra¹⁵. Neste contexto é preciso salientar que as obras em preparação previam um efetivo de 3 a 7 partes vocais, havendo, em momentos pontuais, praticamente uma pessoa por voz. Assim, na ausência de três ou quatro coralistas, o trabalho de conjunto vê-se seriamente prejudicado. Além disso, os cantores tinham que estar a uma distância mínima de dois metros entre si, o que dificultava consideravelmente a percepção individual da sonoridade de conjunto. Devido à distribuição possível no espaço do concerto, havia coralistas a doze metros de distância do ponto onde me encontrava a dirigir, obrigando-me a uma gesticulação bastante mais ampla e elevada do que em circunstâncias normais. Também os cantores não se conseguiam ouvir uns aos outros. Pessoalmente fiz a experiência, colocando-me num lugar de um coralista, e, mesmo cantando em piano, não deixava de sentir o estranho desconforto de parecer estar a cantar sozinho. Além disso, cantores e organista não se podiam “guiar” pelo ouvido, pois havia sempre desfaseamentos no som, e, portanto, tinham que confiar na sua afinação e na minha gesticulação para um bom funcionamento do conjunto. Como se tudo isto não bastasse, todo o concerto foi realizado com máscaras que, além de dificultarem a respiração, a emissão da voz e a percepção do texto, limitaram igualmente a comunicação entre o grupo e o maestro, pois, estando também de máscara, toda a informação labial e respiratória estava, à partida, anulada. No fim, ao ouvir a gravação da emissão em direto (que não fez jus à qualidade do som conseguido *in loco*), compreendemos que fomos protagonistas de um pequeno “milagre”. Pessoalmente, foi com particular satisfação que constatei que, apesar das muitas condicionantes, esta última apresentação da *Missa Solene* de Manuel Faria foi melhor que a sua estreia realizada em 2017, o que revela um bom amadurecimento e crescimento artístico do Manuel Faria Ensemble.

7.2.3 – Perspetivas de interpretação e as suas repercussões na *performance* das obras.

Como notado em 4.2.1.1, Cristina Faria é categórica ao constatar que há muitos coros a cantar os arranjos de Manuel Faria, mas pouquíssimos aqueles que se dedicam às suas obras de raiz (*cf.* Melo 2015, 17). Face a esta realidade, não existem, por ora, grandes modelos de interpretação que nos permitam uma leitura comparativa e fidedigna das várias perspetivas interpretativas da música de Manuel Faria. Além disso, a generalidade das obras, estudadas neste trabalho de investigação, foram apresentadas em primeira audição, não existindo por isso qualquer referência prévia relativamente a paradigmas de interpretação. Curiosamente, quanto à *Missa cum Jubilo* (1953), foi determinante, para a sua *performance*, o testemunho deixado pelo próprio compositor na sua conferência, tida a 14 de abril de 1950 em Fátima, na qual enaltece e defende o diálogo entre a polifonia, interpretada pelas *Scholae*, e o

¹⁴ Durante a maior parte da tarde só havia 11 pessoas num espaço com lotação para 300.

¹⁵ Apesar de ensaiadas, optou-se por deixar de fora do concerto o “Glória” da *Missa cum Jubilo* de Manuel Faria e o “Credo” da *Missa Regina Mundi* de Frederico de Freitas.

cantochão, colocado na voz do povo (cf. Faria 1950b, 10). Não fosse esse depoimento, à luz das práticas correntes, teria colocado o canto gregoriano num pequeno grupo de vozes iguais, ou, em última análise, numa voz a solo. Todavia, tendo consciência da intenção primária do compositor, dispus o coro em *tutti* nas passagens gregorianas para melhor se conseguir o efeito de “assembleia” desejado pelo compositor. Esse “artifício” teria resultado ainda melhor se tivessem participado os 150 cantores, como inicialmente previsto.

Ainda quanto à *Missa cum Jubilo*, tive, após o concerto, a nota de um pequeno grupo de farianos “fervorosos” que o “Credo” da mesma nunca tinha sido cantado, tratando-se, por isso, de uma estreia absoluta. Relativamente às restantes partes dessa missa, foram interpretadas durante vários anos nos seminários de Braga¹⁶, sob orientação do próprio Pe. Manuel Faria. Este facto possibilitou, assim, uma plataforma de comparação e logo foram deixadas algumas observações à nossa prestação: a primeira é que estava tudo demasiado rápido, pois, segundo as testemunhas, Manuel Faria desejaria tudo muito mais lento, “como fazia naquele tempo no seminário...”. Também o cantochão estava demasiado célere, “não respeitando, assim, o carácter do texto”. Relembrou que Manuel Faria incluía o canto gregoriano em prol do povo e que este, pelos mais diversos motivos, canta sempre mais devagar que os cantores treinados. Além do mais – ficou a recomendação – sempre que se procure interpretar o canto gregoriano proposto por Manuel Faria, dever-se-á ter em conta que este, além da sua preocupação com o povo, obteve a sua formação em Roma, “onde se canta o cantochão muito pausadamente, por causa da importância da palavra”, e que parte da sua música fora pensada para a Capela Sistina, onde existe uma reverberação considerável.

Registei estes comentários com agrado, pois, além da sinceridade das observações, é sempre um privilégio ter-se o testemunho de quem conviveu de perto com Manuel Faria. Contudo, apesar da pertinência das observações, para mim o mais relevante foi o facto de ter possibilitado este “opinar”, pois é sinal que o objetivo da divulgação e promoção da obra de Manuel Faria está a ser conseguido e, assim, o trabalho que tenho procurado desenvolver, está a dar frutos. Mas não deixo de apresentar a minha “defesa”:

No prefácio de *Playing with Music* (Butt 2002), John Butt defende que a sua performance é claramente beneficiada pelos conhecimentos obtidos enquanto investigador e relata que, após ser confrontado com os pensamentos de Richard Taruskin¹⁷ (n. 1945) - que considerava que a prática performativa era categoricamente distinta da prática de investigação e que, por isso, um bom investigador não era necessariamente um bom executante -, concluiu que a relação entre as duas atividades não é direta, proporcionando-lhe este confronto epistemológico, no seu caso específico, uma nova perspetiva sobre a prática performativa historicamente informada. Pessoalmente, enquanto músico e investigador, revejo-me nesta conclusão, pois é-me difícil dissociar a atividade performativa da atividade de investigação, completando-se mútua e constantemente de forma a construir um ato performativo devidamente fundamentado e simultaneamente artístico. Todavia, também não é difícil compreender a posição de Taruskin, pois, por diversas vezes, a *praxis* musical tem apresentado performances menos conseguidas, apesar das excelentes fundamentações

¹⁶ Segundo o mesmo testemunho, que prefere manter o anonimato, a voz “*Altus ad libitum*” (cf. Bernardino 2018, 37) terá sido acrescentada por Manuel Faria precisamente para incluir os seminaristas mais pequenos no coro dos mais crescidos.

¹⁷ Musicólogo americano.

teóricas. Situamo-nos aqui num campo complexo no qual a investigação, em comunhão com as áreas artísticas, pode e deve marcar a diferença. A investigação é benéfica às artes quando as enriquece com novas abordagens e métodos científicos, mas também as artes permitem à investigação um outro método de apreensão da realidade, que pode abrir ao conhecimento um novo caminho epistemológico, como constata Paul Zumthor¹⁸ (1915-1995) no seu prefácio de *Performance, recepção, leitura*: “O ponto de vista inicial que inicia o processo de confirmação e, se aí couber, o da prova, é da ordem da percepção poética e não da dedução. Esse é um ponto capital de importância epistemológica” (Zumthor 2007, 11). Trago ainda à discussão, mais próximo da minha realidade enquanto *performer*, o debate entre a *análise* e a *performance* de uma obra musical, desenvolvida por John Rink¹⁹ (n. 1956). Sendo matérias de âmbito diferenciado e complementar, Rink parte da afirmação de Jonathan Dunsby²⁰ (n. 1953) para quem “entender e tentar explicar uma estrutura musical não é o mesmo género de atividade que entender e comunicar a música”²¹ (Dunsby *cit. in* Rink 2002, 36). Nesta linha, Rink acrescenta que nas performances os intérpretes se encontram permanentemente envolvidos num processo de análise musical, embora de uma forma diferente das análises teóricas convencionais e publicadas. “Este tipo de «análise» não é um qualquer procedimento independente aplicado ao ato da interpretação, mas antes parte intrínseca do processo performativo”²² (Rink 2002, 36). Referindo-se a este processo como uma “análise do intérprete/performer” (“performer’s analysis”), Rink identifica a “intuição informada” (“informed intuition”) como um dos três elementos caracterizadores do mesmo e “reconhece a importância da intuição no processo interpretativo, mas também o considerável conhecimento e experiência que geralmente se encontram na base dessa intuição”²³ (*ibid.*, 36). Por outras palavras, a intuição não resulta de um mero capricho do intérprete, nem surge do vazio.

Serve o exposto como fundamento para a minha abordagem performativa. Sem esquecer as minhas propostas de interpretação para a música coral de Manuel Faria avançadas no cap. 4.2.1.1, assumo que grande parte da *performance* realizada nasce da minha “intuição” cada vez mais “informada”. Apesar de, regra geral, raramente ser fidelíssimo ao que está escrito na partitura, tenho igualmente dificuldades em contrariar em absoluto as indicações nela contidas (v.g. fraseados, dinâmicas, etc.). Entendo também que os andamentos das obras devem ser adequados aos espaços onde são apresentadas, sabendo que, entre outros, o que resulta num determinado contexto, poderá não funcionar noutro. Estreitamente ligada à *performance* da *Missa cum Jubilo*, e de uma perspetiva mais empírica, cantei, ainda em criança, seis anos sob a direção do Pe. Maurice Pirenne que, como referido anteriormente, fez um percurso muito similar ao de Manuel Faria. Do meu tempo de “pequeno cantor” na *Schola Cantorum* da catedral de ‘s-Hertogenbosch, ainda me recordo como a assembleia cantava o ordinário da missa em gregoriano com uma fluidez notável, sem se perder a inteligibilidade do texto nem, no meu entender, o carácter da música. Testemunhei realidades idênticas, v.g., nas catedrais de Antuérpia (Bélgica), Montreal (Canadá) e outras. Por outro

¹⁸ Medievalista, historiador, literário, linguista, poeta e romancista suíço.

¹⁹ Pianista e investigador americano.

²⁰ Musicólogo e pianista inglês.

²¹ “Understanding and trying to explain musical structure is not the same kind of activity as understanding and communicating music”.

²² “This sort of “analysis” is not some independent procedure applied to the act of interpretation but rather an integral part of the performing process”.

²³ “Recognises the importance of intuition in the interpretative process but also that considerable knowledge and experience generally lie behind it”.

lado, enquanto compositor, reconheço que existem interpretações de obras minhas bem mais interessantes que as minhas próprias. Assim, sem desvalorizar de modo algum o precioso testemunho acima registado, entendo que devo interpretar a obra de Manuel Faria como a “sinto” – ou como a “intuo” – para além das limitações temporais e/ou geográficas da mesma, pois será que, v.g. o povo “canta mais devagar que os cantores treinados” por ser “povo” ou porque não foi ainda devidamente ensinado? O debate pós-concerto com os farianos fervorosos foi uma discussão interessante que acabou por suscitar mais questões do que respostas. Ficou, porém, a certeza inquestionável de que é preciso continuar a desenvolver mais trabalhos semelhantes ao nosso, para divulgação de um dos mais relevantes compositores portugueses do século XX e para promoção da música sacra portuguesa contemporânea “de qualidade”. Por esse trabalho recebemos os maiores louvores. Quanto a propostas de interpretação, as gravações disponibilizadas testemunham as “nossas” opções aquando da realização das respetivas apresentações. Conscientes de que podemos sempre melhorar, fica o espaço aberto a outras abordagens e interpretações. Todavia, para isso acontecer, é primordial, entre outros, que as respetivas partituras estejam editadas e publicadas. Como notado em 7.1.4, também esse trabalho começou a dar os seus primeiros passos e, por isso, é com particular contentamento, que partilho o testemunho do jovem organista português André Ferreira (n. 1989):

No dia 1 de junho de 2019 dei um recital na Catedral de Manchester, sendo o programa constituído só por música portuguesa dos séculos XX e XXI. A dificuldade em encontrar peças portuguesas para órgão deste período é significativa: não há muitos registos de obras compostas para este instrumento, e das existentes, quase nenhuma tem edição moderna. Destacou-se positivamente, neste campo, o Tríptico de Manuel Faria (edições mpmp | sacra XX-XXI). O facto de se tratar de uma obra para órgão escrita por um dos mais prolíficos compositores portugueses de música sacra do século XX suscitou a minha curiosidade. Aliou-se, naturalmente, a existência de uma edição moderna acessível. Seguiu-se a descoberta própria da partitura, da sua linguagem musical e da sua textura: o início do terceiro andamento é exigente tecnicamente, não tivesse o próprio compositor (e como reproduzido no final da referida edição) sugerido uma versão simplificada.

A reação do público parecia já ter sido profetizada por Manuel Faria, quando escreveu sobre esta obra que: "não se admire o ouvinte da estranha linguagem de toda esta música, pois a transcendência que nos leva ao contacto com a Divindade não pode ser expressa com palavreado da nossa vida profana". Esta obra representa, na música para órgão em Portugal, um claro marco. Poderia sê-lo somente devido à ausência de repertório paralelo contemporâneo. No entanto, ao estudar e tocar a peça, creio que é uma referência por direito próprio²⁴.

7.3 – Gravações.

Como referido no primeiro parágrafo de 7.2, as gravações disponibilizadas servem essencialmente dois propósitos: um primeiro, que procura estabelecer uma comparação estilística, e um segundo, que pretende traçar um paralelo entre a versão original e posterior orquestração. Também se constatou que, de um modo fortuito, as mesmas acabam por

²⁴ Testemunho que me foi enviado pelo próprio no dia 18 de dezembro de 2020.

demonstrar a evolução do Manuel Faria Ensemble, especialmente no que diz respeito à *Missa Solene*²⁵. Quanto ao primeiro ponto:

- *Missa cum Jubilo* (1953) vs. *Stabat Mater* (1970).

Apesar de se tratarem de duas obras neo-modais em diálogo com o canto gregoriano, as diferenças estilísticas são facilmente identificáveis auditivamente:

Missa cum Jubilo – <https://www.youtube.com/watch?v=dJBGYEtoVX0> a partir de 0:03:09.

Stabat Mater – <https://youtu.be/ZS6QZGz0znY> a partir de 0:48:20.

Este exemplo procura apenas estabelecer uma comparação dentro da linguagem neo-modal de Manuel Faria, pois devemos ter sempre presente, como constatado ao longo deste trabalho de investigação, que uma das principais características da sua linguagem composicional passa precisamente pelo uso de múltiplos estilos musicais. Quanto às versões primárias e posteriores orquestrações, preservam-se os seguintes registos:

- *Ave Maria* (1941).

Versão *Cânticos da Juventude I*, pp. 3-5²⁶.

Disponível em <https://youtu.be/FGQeNWnjqBE> a partir de 0:00:03.

Versão orquestral – Ciclo *Delicta Juventutis Meae* n.º 1 (1949)²⁷.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=53-9o4cYgKc>

- *Jaculatória de Fátima* (1946).

Versão *Cânticos da Juventude I*, p. 11²⁸.

Disponível em <https://youtu.be/FGQeNWnjqBE> a partir de 0:16:40.

Versão orquestral – Ciclo *Delicta Juventutis Meae* n.º 3 (1949)²⁹.

Disponível em: <https://youtu.be/KbwDb2D7pP0>

- *Due mottetti per coro e organo* (1944) vs. *Três Motetes para Coro e Orquestra* (1965).

*Due mottetti*³⁰ – <https://youtu.be/uQtd76Oeqb8> a partir de 0:50:56.

*Três Motetes para Coro e Orquestra*³¹ – <https://youtu.be/OgQrVw46ts4> a partir de 0:28:37.

Um dos objetivos da efeméride do centenário do nascimento de Manuel Faria era o de apresentar ao público as diferentes versões das mesmas obras. Isso só se conseguiu para o último exemplo exposto. A versão orquestral dos motetes constou do programa que abriu o centenário, enquanto a versão original fechou esse ciclo precisamente um ano depois. A versão primitiva, interpretada a partir da minha transcrição (*vide an. G.2*), foi dirigida por Cristina Faria, o que permite, neste caso único, observar algumas diferenças na interpretação

²⁵ Vide nota de rodapé n.º 6, p. 237.

²⁶ Gravação do concerto realizado a 12 de maio de 2019 em Ribeirão (*vide* ponto xi de 7.1.3).

²⁷ Vide ponto i) de 7.1.3.

²⁸ Vide ponto xi de 7.1.3: solista: Isilda Margarida.

²⁹ Vide ponto i) de 7.1.3: solista: Nélia Gonçalves.

³⁰ Vide ponto viii) de 7.1.3: Coro D. Pedro de Cristo, Manuel Faria Ensemble e João Guerra (órgão) sob direção de Cristina Faria.

³¹ Vide ponto ii) de 7.1.3.

dos mesmos motetes. Acrescento, porém, que relativamente a esta *performance*, ainda se notam, num ou noutro caso, pormenores interpretativos solicitados um ano antes, apesar do cunho pessoal que Cristina Faria procurou imprimir à sua interpretação. Mesmo assim, estamos perante duas interpretações distintas da mesma obra que, dentro deste trabalho de investigação, acaba por constituir um acontecimento especialíssimo. Relembro que todas as obras apresentadas a 18 de novembro de 2016, à exceção da *Ninna-Nanna* (1943/44), são orquestrações de Manuel Faria a partir de outras obras suas. Deste modo, é com alguma pena que não se tenha conseguido apresentar a versão pianística de *Quatro Pequenas Peças* (1961) posteriormente integradas nas *Nove pequenas peças para Orquestra de Câmara* (1965). Para uma visualização integral das *performances* que acompanham este trabalho de investigação, seguem, uma vez mais, os *links* para os concertos discriminados nos pontos ii), vi), viii), xi) e xiv) do subcapítulo 7.1.3. Faço votos que os concertos sejam do vosso agrado.

ii) <https://youtu.be/OgQrVw46ts4>

xi) <https://youtu.be/FGQeNWnjqBE>

vi) <https://youtu.be/ZS6QZGz0znY>

xiv) <https://www.youtube.com/watch?v=dJBGYEtoVX0>

viii) <https://youtu.be/uQtd76Oeqb8>

Conclusão

Chegou-se, por fim, ao término de um longo e demorado caminho. Se, por um lado, se constata jubilosamente que se alcançaram os objetivos inicialmente propostos, por outro, não desvanece a sensação – face à dimensão da vida e obra de Manuel Faria – de que todo este labor não representa mais que uma ínfima contribuição para um maior conhecimento, sobretudo, do Homem. Pessoalmente, já conhecedor de alguma da sua obra musical, a maior surpresa desta investigação revelou-se na amplitude e na profundidade das suas reflexões crítico-musicais. Para além do sacerdote músico e amante da sua terra e dos seus, descobriu-se o professor, o formador, o educador, o musicólogo igualmente etnomusicólogo, o crítico, o filósofo e o teólogo. Também nestes âmbitos, similarmente à sua música, Manuel Faria não “deixa o seu crédito por mãos alheias” e revela, em todos os campos, uma profunda sapiência e um domínio quase irrepreensível de todos os temas que aborda. Acrescentando a este conhecimento o privilégio de conhecer a dimensão e a qualidade do seu espólio musical confiado à BGUC, é impossível ficar indiferente à obra que produziu em vida e ao enormíssimo contributo que prestou à cultura portuguesa. Todavia, face às circunstâncias descritas e analisadas no decurso desta investigação, conclui-se que muita da sua produção, tanto literária como musical, não é do conhecimento da grande maioria dos académicos e estudiosos, quanto mais do público em geral. Por isso, visando o enriquecimento da nossa cultura contemporânea, urge a revitalização da obra fariana, com relevante interesse para a cultura portuguesa em geral e particular pertinência para a cultura da igreja portuguesa hodierna. Note-se que usei propositadamente o substantivo “cultura” em vez de “música”, pois entendo que a contribuição e a erudição da obra fariana extravasam largamente o âmbito musical.

Esta tese, como frisado no início dos trabalhos, encontra-se alicerçada em quatro colunas basilares: na renovada contextualização do compositor no quadro atual partindo de uma análise crítica das suas reflexões crítico-musicais; no estudo crítico do espólio do compositor existente na BGUC, do qual resultou a publicação do respetivo catálogo (Bernardino 2018); na análise, transcrição e edição crítica de uma seleção de obras inéditas que se encontram no acervo da BGUC, no qual se inclui também a reconstituição da cantata *Diálogo da Ceifeira e dos Sinos* (1948), com vista às respetivas publicações; e, por fim, na parte performativa e interpretativa dessas e outras obras farianas, procurando igualmente promover e divulgar esses trabalhos por meio de seminários, conferências e similares.

A revisão bibliográfica e respetivo estudo historiográfico, ao qual se juntou o conhecimento personalizado daqueles que de mais perto conviveram com Manuel Faria e de individualidades com reconhecido mérito nas matérias abordadas, permitiu esclarecer um conjunto de questões levantadas no “Estado da Arte” e na “Problemática” deste trabalho. Evitando retomar de momento todos esses quesitos, já esclarecidos em espaço próprio, realce-se a firme conclusão, v.g., da impossibilidade de definição de uma “Escola Bracarense de Música Sacra”, ou outra qualquer, para além da localização geográfica. Ficou igualmente claro que, apesar de Manuel Faria ter tido um pequeno grupo de discípulos que se destaca atualmente no contexto da composição em Portugal, não se pode afirmar que tenha tido sobre eles uma influência estética e/ou estilística. Por outras palavras, não é possível afirmar que Manuel Faria formou “escola”, pois aqueles que seguiram o percurso musical acabaram por adquirir e solidificar os seus conhecimentos musicais noutras instituições um pouco por toda a Europa. Contudo, são inegáveis a influência e a preponderância de Manuel Faria no

contexto da música sacra e litúrgica hodierna. Sendo o primeiro português detentor de um curso superior em música sacra, foi pioneiro na criação e na formação de coros litúrgicos, na criação de uma revista da especialidade, na organização e promoção de encontros corais e eventos similares. Em suma, foi durante muito tempo o principal impulsionador de toda uma atividade inerente à música e à cultura litúrgica e eclesial. Mas, como também se constatou, não encontrou em Portugal, sobretudo no seio da igreja portuguesa, quem o apoiasse e o estimulasse, levando-o por demasiadas vezes a depressões profundas.

No entanto, o estudo historiográfico não se limitou a responder às questões inicialmente colocadas. Outras surgiram no decurso da leitura das muitas reflexões críticas de Manuel Faria como, por exemplo, qual o seu papel na organização e realização das “Semanas Gregorianas de Fátima”. Neste caso, além de se colmatar esta lacuna patente em muitos testemunhos biográficos já publicados, conclui-se igualmente que está ainda por fazer um estudo aprofundado e sistemático de todo o fenómeno das semanas gregorianas e da sua principal impulsionadora Júlia d’Almendra. Tropeçou-se igualmente na controvérsia da utilização do vernáculo nas composições litúrgicas. Para muitos, Manuel Faria era contra, para outros, não se opunha. Todavia, como foi possível averiguar, a questão vernacular não é mais que uma falsa questão, revelando a discussão em torno do tema – que nos colocou no epicentro do debate pós-conciliar extremado por dois movimentos antagónicos, o *Universa Laus*, mais progressista, e o *Una Voce*, mais conservador e no qual se insere Manuel Faria – um teor bem mais interessante e relevante do que o próprio quesito que a originou.

O estudo das reflexões críticas foi ainda preponderante para a correção de algumas gralhas biográficas que teimam em persistir, assim como representa uma mais-valia para uma merecida contextualização da sua obra e, conseqüentemente, um maior entendimento para a apresentação performativa das suas composições. Para mim, o contacto com a sua escrita reflexiva, como referido previamente, revelou-se uma verdadeira surpresa, mas sobretudo um verdadeiro privilégio. Sou da humilde opinião que a mesma devia ser facultada a todos aqueles que pretendem estudar a música sacra de modo apropriado. Talvez haja quem possa afirmar que este propósito não será mais do que um “estudo de caso”. Contudo, a leitura e a análise dos textos de Manuel Faria, obrigaram-me a um confronto de ideias e de conceitos que em muito alargaram os conhecimentos que já tinha concernentes à música sacra contemporânea, e não só. Deixo, pois, aqui, o apelo a que sejam reeditados e publicados os textos e reflexões de Manuel Faria, pois, além do testemunho histórico e valor patrimonial, em muito contribuirão para a compreensão e a valorização da música portuguesa em geral e da música sacra e litúrgica em particular. Todavia, como também se teve oportunidade de constatar, este último apelo deverá ser alargado a todos os textos de carácter litúrgico-musical que foram publicados, v.g., nas revistas *STELLA* e/ou na NRMS. Tratando-se de periódicos particularmente influentes nos meios católicos portugueses na segunda metade do séc. XX, contêm testemunhos históricos pertinentes relatados por personagens ímpares da nossa cultura portuguesa, de entre as quais destaco Júlia d’Almendra.

O levantamento, a análise, a organização, a catalogação e o estudo crítico do espólio de Manuel Faria à guarda da BGUC permitiram, além de uma consciência mais rigorosa da dimensão da sua obra, compreender o *modus operandi* do compositor. Foi particularmente interessante e desafiante estabelecer as conexões entre as muitas obras, mas, para mim, o mais encantador, foi poder “viajar” com Manuel Faria. Era seu hábito, salvo raras exceções, assinar as composições indicando, além da data, o local onde se encontrava naquele preciso momento. Muitas vezes dei por mim, assim como Isabel Ramires, a procurar no mapa os

locais onde o compositor tinha escrito alguma obra em particular. Ainda hoje, ao deambular, sobretudo, pelo Minho, dou comigo em vários lugares a pensar: “Manuel Faria esteve aqui...” Também essas indicações topográficas foram mantidas na referida publicação (cf. Bernardino 2018). Recordo com particular afeto os muitos meses que passei embrenhado no espólio de Manuel Faria. Cada manuscrito continha uma surpresa, cada pedaço de papel uma história por contar. Partilho apenas dois de muitos momentos que me marcaram: o primeiro, quando me passou pelas mãos o original de *Cantem, cantem os anjos* (s.d., s.l.). Esse foi o primeiro solo que cantei, ainda com a minha voz de soprano, mal regressara dos Países Baixos em 1986. Outro momento, foi ao ler a inscrição contida na *Prece* (1980): “*Braga, 12 de Janeiro de 1980, à hora da morte de Frederico de Freitas*” ...

Não me alongo mais a propósito da elaboração da catalogação e do estudo crítico do espólio, pois, como referido no quarto capítulo, esses trabalhos, e respetivas conclusões, podem ser consultados na própria publicação. Na esperança de que a mesma possa contribuir para os propósitos para que foi concebida, constato apenas – com particular satisfação do “dever cumprido” – que a primeira tiragem esgotou na primeira semana após o lançamento do catálogo, obrigando a IUC a uma segunda edição. A publicação está também disponível *online* e, à hora que escrevo esta “Conclusão”, verifico que já foram feitas 1717 leituras do documento¹.

O terceiro pilar deste trabalho assenta “que nem uma luva” na minha vocação musical. Estando desde tenra idade, muito graças à influência de Maurice Pirenne e à minha professora de órgão Anne Rücker, habituado a viver a música como um todo – por outras palavras, não me limitando à mera reprodução das partituras, mas sim a compreendê-las, a analisá-las, a questioná-las, a improvisar sobre elas –, foi para mim uma honra e, uma vez mais, um privilégio, poder estudar e analisar na primeira pessoa o pensamento musical de um dos músicos mais representativos, senão mesmo o mais significativo, da música sacra portuguesa contemporânea. Além de constatar a produção de uma obra extensíssima divisível em dois mundos, o da dimensão humana e o da dimensão espiritual, sobressai igualmente o espírito curioso, aliado ao profundo intelecto, de Manuel Faria. É notório como procurou estar sempre familiarizado com as correntes estilísticas do seu tempo e também como as procurava incluir nos seus trabalhos. Raramente renunciava, à partida, qualquer linguagem estética sem antes se debruçar seriamente sobre ela, como foi, *v.g.*, a linguagem dodecafónica. Neste caso específico, perante os exemplos analisados no decorrer desta investigação, ficou provado o profundo grau de entendimento que detinha da mesma antes de a rejeitar definitivamente. Inspirado pelo seu mentor e amigo Frederico de Freitas, lançou-se à obra orquestral na qual acaba por se afirmar mais o homem do que o sacerdote. Se atendermos ao teor dessas obras orquestrais, concluímos que nelas habitam as realidades “amadas” por Manuel Faria: o seu Minho (*Dança Minhota*, *Imagens da Minha Terra*, *Romaria Minhota*² e *Suite Minhota*), o seu amigo (*Ditirambo a Frederico de Freitas*) e a própria “música” (*Minuette all’antica* e *Nove pequenas peças*). Ainda assim, mas em minoria, há também espaço a obras de carácter religioso e que completam a paleta das suas obras orquestrais: o poema sinfónico *Jacob e o Anjo*, *Ninna-Nanna* (cuja secção B da obra nos brinda na celesta com o tema *A treze de Maio*) e, por fim, *Tríptico Litúrgico*. Muitas

¹ https://digitalis.uc.pt/pt-livro/cataloga%C3%A7%C3%A3o_e_estudo_cr%C3%ADtico_da_obra_de_manuel_faria_%C3%A0_guar_da_biblioteca_geral_da às 22:58 do dia 28 de dezembro de 2020.

² Esta obra é para banda filarmónica.

dessas obras resultaram da instrumentação de outras obras suas compostas anos antes. Também nessas instrumentações reencontramos o Manuel Faria curioso, inventivo e criativo, o que colocou sérias dificuldades à pretensão de estabelecer um padrão e/ou modelo de orquestração fariano. Neste âmbito há uma característica que se destacou muito acima de todas as outras: o de nunca repetir dentro da mesma obra o mesmo paradigma instrumental. Assim, o “não modelo” acaba por ser “o modelo”. Houve, porém, outras características que se fizeram notar, tais como o respeito pelas famílias dos instrumentos, a perspectiva coral dentro das mesmas, a tipologia dos reforços e dobragens dos instrumentos mais usual, a distinção no tratamento orquestral no acompanhamento de um coro ou de um solista, o recurso instrumental para maior expressividade das dinâmicas e ainda outras. Foi assim possível reconstituir, para além do *Ninna-Nanna* (disponível no an. G.1), a cantata *Diálogo das Ceifeiras e dos Sinos* (cf. an. G.9) que se encontra incompleta no espólio à guarda na BGUC. Esta obra em particular, além de espelhar o profundo carinho que Manuel Faria nutria pela cultura tradicional, demonstra igualmente o profundo conhecedor da literatura e dos autores portugueses, observação também realçada na sua obra para canto e piano. Em jeito conclusivo, que tanto abarca o segundo como o terceiro pilares deste trabalho de investigação, mais significativo que o estudo e a análise, atesto que na BGUC se encontra um pequeno tesouro constituído por 230 composições, criações da imaginação e do intelecto de Manuel Faria, que acabam por irradiar o seu mais profundo ser, as suas inquietações e as suas lutas, mas também a sua grande fé e seu profundo amor a Deus e aos seus. Mais do que um mero espólio, é o homem – minhoto, padre, compositor, pedagogo, orador, organista, maestro, amigo, irmão, tio, “patriarca” da família – que se pode visitar no acervo à guarda da biblioteca da cidade para a qual compôs a sua única ópera. Também esta obra, assim como as missas e ainda outras composições, como tal-qualmente constatado no discorrer desta tese, merecem um estudo mais aprofundado. Fica, pois, o convite a futuros investigadores para estudarem o valor e a pertinência destas obras no contexto da música portuguesa do século XX.

Por fim, a parte mais gratificante: a interpretação e *performance* das obras. Neste caso, socorrendo-me do adágio “uma imagem vale mais que mil palavras” – e, sendo, segundo Platão, a música a materialização sonora do visível –, remeto as “conclusões” desse trabalho para a audição das apresentações performativas anteriormente disponibilizadas. Fica, porém, apesar do muito trabalho apresentado, o lamento por não ter sido possível apresentar dentro do término desta tese, pelas razões conjunturais anteriormente aludidas, a cantata agora reconstituída. Todavia, o mais difícil está feito, restando agora esperar pela publicação da partitura e por tempos mais favoráveis à exequibilidade da mesma.

Termino com o princípio. Chegamos ao término de um longo caminho. Contudo, tanto no caso particular de Manuel Faria, como no caso genérico da música sacra portuguesa contemporânea – para a qual Manuel Faria acaba por encarnar a metáfora perfeita –, há ainda tanto por conhecer e tanto por fazer, que desejo que esta “conclusão” seja mais um “prefácio” da obra que estará para vir e para a qual este presente trabalho de investigação represente apenas um pequeno e primeiro passo nessa direção.

Como diria Manuel Faria: “*In verbo tuo laxabo rete!*”

Referências bibliográficas

- Ancilla. 1956. VII.^a Semana Gregoriana de Fátima. *STELLA* 238:8,18.
- Adler, Samuel. 2002. *The Study of Orchestration*. New York: W. W. Norton & Company, Inc.
- Antunes, José Paulo da Costa. 1996. *SOLI DEO GLORIA - Um contributo interdisciplinar para a fundamentação da dimensão musical da liturgia cristã*. Porto: U.C.P. - Porto; Fundação Eng. António de Almeida.
- Aymans, Winfried. 1979a. Continuidade e Evolução na Legislação sobre o Canto Gregoriano à luz do Vaticano II. *Nova Revista de Música Sacra* 2.^a Série, n.º 9:2-4.
- Aymans, Winfried. 1979b. Continuidade e Evolução na Legislação sobre o Canto Gregoriano à luz do Vaticano II. *Nova Revista de Música Sacra* 2.^a Série, n.º 10:3-4.
- Aymans, Winfried. 1979c. Continuidade e Evolução na Legislação sobre o Canto Gregoriano à luz do Vaticano II. *Nova Revista de Música Sacra* 2.^a Série, n.ºs 11-12:3-4.
- Azevedo, Sérgio. 1998. *A Invenção dos Sons - Uma panorâmica da composição em Portugal hoje*. Lisboa: Editorial Caminho, SA.
- Barbosa, Jorge Alves. 2005. A Missa Solene em Honra de N. S. de Fátima na Obra de Manuel Faria (1916-1983). *Estudos - Revista do Centro Académico de Democracia Cristã* n.º 5:565-576.
- Bartel, Dietrich. 1997. *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Nebraska: University of Nebraska Pres.
- Benelli, G. 1980. Missão das Schola Cantorum. *Nova Revista de Música Sacra* 2.^a Série, n.º 13:2-3.
- Bernardino, Paulo. 2013. O espólio de Manuel Faria na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra: O caso dos Due Mottetti per coro e organo. Uma performance sustentada na pesquisa musicológica. In *Post-ip: Revista do Fórum Internacional de Estudos em Música e Dança*, ed. A. H. Ana Flávia Miguel, Clarissa Foletto, Gilvano Dalagna, Marcos Vinicius and R. O. Araújo. Aveiro: UA Editora.
- Bernardino, Paulo. 2014a. Problemas e desafios da investigação em música: o caso do Ciclo Delicta Juventutis Meae de Manuel Faria. Uma performance sustentada na pesquisa musicológica. In *Investigação e(m) Artes: perspectivas - I Encontro/Debate*, ed. C. Zurbach and J. A. Ferreira. Évora: Universidade de Évora - Escola de Artes.
- Bernardino, Paulo. 2014b. Música sacra em Portugal nos séculos XX e XXI: um tesouro a descobrir. In *Vozes ao Alto. Cantar em coro em Portugal (1880-2014)*, ed. M. d. R. Pestana. Lisboa: MPmp.
- Bernardino, Paulo. 2015. O Ciclo Delicta Juventutis Meae de Manuel Faria: uma performance sustentada na pesquisa musicológica. In *Revista Modus*, ed. J. A. B. Zille. Belo Horizonte: Escola de Música da UEMG (Universidade do Estado de Minas Gerais).
- Bernardino, Paulo. 2018. *Catálogo e Estudo Crítico da Obra de Manuel Faria à guarda da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Branco, João de Freitas. 2005. *História da Música Portuguesa - 4.^a edição actualizada*. Lisboa: Publicações Europa-América, Lda.
- Butt, John. 2005. *Playing with History*. Cambridge: CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS.
- Cardoso, José Maria Pedrosa. 2010. Arquivos, Bibliotecas e Museus. In *Enciclopedia da Música em Portugal no século XX*, ed. S. Castelo-Branco. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Cardoso, José Maria Pedrosa. 2018. Manuel Faria, em Coimbra. In *Catálogo e Estudo Crítico da Obra de Manuel Faria à guarda da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra*, ed. Paulo Bernardino. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Cruz, Manuel Braga da; Natália Correia Guedes. 2000. "Apresentação" In *A Igreja e a Cultura Contemporânea em Portugal*, ed. Manuel Braga da Cruz and Natália Correia Guedes, 7-9. Lisboa: Universidade Católica Editora.
- d'Almeida, Júlia. 1956. O Canto Litúrgico e o Natal. *STELLA* 240:4-5.
- d'Almeida, Júlia. 1959. Três Encíclicas sobre canto religioso. *STELLA* 258:4.
- Delgado, Alexandre. 2007. "No princípio era a dança - A Lenda dos Bailarins de Frederico de Freitas." In *Dez Compositores Portugueses*, ed. Manuel Pedro Ferreira, 71-107. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

- Donelle, Valentino. 1980. O Organista na Itália. *Nova Revista de Música Sacra* 2.^a Série, n.º 13:3-4.
- Faria, Cristina. 1992. Manuel Ferreira de Faria: O homem e o sacerdote / O compositor e o pedagogo. Dissertação, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra
- Faria, Cristina. 1998. *Manuel Faria vida e obra*. Vila Nova de Famalicão: Câmara Municipal de V. N. Famalicão.
- Faria, Cristina. 2003. "Manuel Faria." *Revista da Academia Martiniana* no. 8 (2):5-7.
- Faria, Francisco. 1983. A Música de Manuel Faria - A Fidelidade ao Espírito. *Nova Revista de Música Sacra* 2.^a Série, n.ºs 27-28:1-7.
- Faria, Manuel. 1947. O portão da floresta. *Cenáculo* Ano II (fasc. 3):129-153.
- Faria, Manuel. 1950a. O arcaísmo no canto popular minhoto. *Revista Bracara Augusta, Braga (Separata)*:155-163.
- Faria, Manuel. 1950b. O Canto Gregoriano na Composição Sacra. *Liturgia, Porto (Separata)*:5-15.
- Faria, Manuel. 1951. As Academias de Santa Cecília: página de memórias. *Cenáculo*:135-139.
- Faria, Manuel. 1956a. A Arte dos Sons - I. O Amador. *STELLA* 229:4,14.
- Faria, Manuel. 1956b. A Arte dos Sons II. Música Popular. *STELLA* 230:6-7.
- Faria, Manuel. 1956c. A Arte dos Sons III. Música Erudita. *STELLA* 231:8-9.
- Faria, Manuel. 1956d. A Arte dos Sons IV. Música Ligeira. *STELLA* 232:7-8.
- Faria, Manuel. 1956e. A Arte dos Sons V. A Música e nós. *STELLA* 233/234:23-24.
- Faria, Manuel. 1956f. Como conheci Mozart. *s.n., Braga*:3-8.
- Faria, Manuel. 1957a. Mozart (no bi-centenário do seu nascimento). *4 Ventos, Braga (Separata)*:5-19.
- Faria, Manuel. 1957b. O "Motu Proprio" de S. Pio X e a Música Moderna. *Theologica, Braga (Separata)*:5-25.
- Faria, Manuel. 1959. Mozart. O Cristão, O Homem, O Génio. *STELLA* 257:4,23.
- Faria, Manuel. 1963. O Mistério do Natal na Canção Popular Portuguesa. *Boletim da Biblioteca Pública de Matosinhos (Separata)*:3-10.
- Faria, Manuel. 1965. Para onde caminha a Música? *Cenáculo*:127-141.
- Faria, Manuel. 1967a. Música Sacra na Constituição Conciliar. *Cenáculo*:7-31.
- Faria, Manuel. 1967b. Discurso Proferido na Posse dos Novos Capitulares da Sacrossanta Basílica Primacial de Braga. 7-14.
- Faria, Manuel. 1969. A música sacra do P.^e Tomaz Borba. *Cenáculo*:48-53.
- Faria, Manuel. 1971a. Porquê e para quê? *Nova Revista de Música Sacra* 1.^a Série, n.º 1:1-2.
- Faria, Manuel. 1971b. A função da Música Sacra. *Nova Revista de Música Sacra* 1.^a Série, n.º 2:1-2.
- Faria, Manuel. 1971c. Breve Comentário. *Nova Revista de Música Sacra* 1.^a Série, n.º 3:2.
- Faria, Manuel. 1972a. Folclore Religioso. *Nova Revista de Música Sacra* 1.^a Série, n.º 6:2,19.
- Faria, Manuel. 1972b. Música Sacra e Destemperos Publicitários. *Nova Revista de Música Sacra* 1.^a Série, n.º 6:19-20.
- Faria, Manuel. 1973a. A Música Religiosa de Frederio de Freitas. *Nova Revista de Música Sacra* 1.^a Série, n.ºs 9-10, 1-2, 35-36.
- Faria, Manuel. 1973b. Entrevista com o Manuel Faria. *Nova Revista de Música Sacra* 1.^a Série, n.º 11:2,19-20.
- Faria, Manuel. 1976/77. O Pensamento da Igreja a respeito da sua Música. *Celebração Litúrgica, Ano C* n.ºs 1-2:7-12, 211-222.
- Faria, Manuel. 1977a. Beethoven Compositor Católico. *Cenáculo (Separata)*:5-23.
- Faria, Manuel. 1977b. Editorial. *Nova Revista de Música Sacra* 2.^a Série, n.º1:1.
- Faria, Manuel. 1977c. A Solicitude de um Prelado. *Nova Revista de Música Sacra* 2.^a Série, n.º 2:1-2.
- Faria, Manuel. 1977d. O Simpósio Internacional Para Compositores de MÚSICA SACRA. *Nova Revista de Música Sacra* 2.^a Série, n.º 2:19-20.
- Faria, Manuel. 1977e. A música religiosa de Beethoven. *Nova Revista de Música Sacra* 2.^a Série, n.º 4 (2,19).
- Faria, Manuel. 1978a. A Herança dos Maiores. *Nova Revista de Música Sacra* 2.^a Série, n.º 5:1-2.
- Faria, Manuel. 1978b. Os encontros de Coros Paroquiais nas solenidades da Semana Santa de BRAGA. *Nova Revista de Música Sacra* 2.^a Série, n.º 5:2,19.
- Faria, Manuel. 1978c. Função do Coro paroquial, aqui, na hora presente. *Nova Revista de Música Sacra* 2.^a Série, n.º 6:2,20.

- Faria, Manuel. 1980a. Homilia da Missa do IV Encontro de Coros Paroquiais do Arciprestado de Famalicão. *Nova Revista de Música Sacra* 2.^a Série, n.º 14:2-3.
- Faria, Manuel. 1980b. Saudação aos Congressistas. *Nova Revista de Música Sacra* 15:1-2.
- Faria, Manuel. 1980c. O Órgão na Celebração Litúrgica. *Nova Revista de Música Sacra* 2.^a Série, n.º 16:2-4.
- Faria, Manuel. 1981a. Os Coros Amadores na Actual Sociedade Portuguesa. *Nova Revista de Música Sacra* 2.^a Série, n.º 18:1-2.
- Faria, Manuel. 1981b. O Espólio Musical do Pequeno Seminário de Nossa Senhora da Oliveira. *Congresso Histórico de Guimarães e Sua Colegiada, Guimarães*:439-450.
- Faria, Manuel. 1982a. A Música Sacra na Visita de S.S. João Paulo II a Portugal. *Nova Revista de Música Sacra* 2.^a Série, n.º 22:3-4.
- Faria, Manuel. 1982b. Um Congresso de Música Sacra, Hoje. *Nova Revista de Música Sacra* 2.^a Série, n.º 24:1-2.
- Faria, Manuel. 1983. Um Congresso de Música Sacra, Hoje. *Nova Revista de Música Sacra* 2.^a Série, n.º 25:2.
- Faria, Manuel de. 1988. *Auto de Coimbra*. Coimbra: Câmara Municipal de Coimbra.
- Ferreira, António José. 2000. A Igreja e a Música (1950-2000). In *A Igreja e a Cultura Contemporânea em Portugal*, ed. M. B. d. Cruz and N. C. Guedes. Lisboa: Universidade Católica Editora.
- Ferreira, António José. 2001. Música Religiosa Contemporânea. In *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, ed. C. M. Azevedo. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Ferreira, António José, and Cristina Faria. 2010. Faria, Manuel. In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, ed. S. Castelo-Branco. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Ferreira, Manuel Pedro. 2003. José Paulo da Costa Antunes, «*Soli Deo Gloria*». *Um contributo interdisciplinar para a fundamentação da dimensão musical da liturgia cristã*. *Revista Portuguesa de Musicologia*, 244-246.
- Ferreira, Manuel Pedro. 2007. "Trajectórias da música em Portugal no século XX: Esboço histórico preliminar." In *Dez Compositores Portugueses*, ed. Manuel Pedro Ferreira, 25-52. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Giga, Idalete. 2014. A criação do Centro de Estudos Gregorianos e a sua actividade coral no universo da música sacra. In *Vozes ao alto - Cantar em coro em Portugal (1880-2014): protagonistas, contextos e percursos*, ed. M. d. R. Pestana. Lisboa: MPmp.
- Gonçalves, Joaquim. 1982. O Canto Litúrgico não é um canto qualquer. *Nova Revista de Música Sacra* 2.^a Série, n.º 22:1-2.
- Granjo, André. 2012. O Projecto de Encomendas de Música para Banda da S.E.C. de 1977 a 1983: contextualização e observações iniciais. In *Música e Classicismo: nos 100 anos de Maria Augusta Barbosa*, ed. J. P. Cardoso. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Lopes-Graça, Fernando. 1989a. *A Música Portuguesa e os seus problemas I*. Lisboa: Caminho.
- Lopes-Graça, Fernando. 1989b. *A Música Portuguesa e os seus problemas II*. Lisboa: Caminho.
- Martingo, Ângelo. 2011. *Contextos da modernidade - Um inquérito a compositores portugueses*. Porto: Edições Atelier de Composição.
- Martins, Celina Teixeira. 2008a. O Tríptico para Órgão de Manuel Faria no contexto do repertório organístico do séc. XX. Dissertação, Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro.
- Melo, Maria Leonor Saraiva Barbosa de. 2015. A obra integral para canto e piano de MANUEL FARIA. Dissertação de Mestrado, Escola das Artes - Departamento de Música, Universidade Católica Portuguesa, Porto.
- Miranda, Pedro. 2003. "António José Ferreira, *A Igreja e a Música (1950-2000)*, op. cit., pp. 146-181." In *Estudos - Revista do Centro Académico de Democracia Cristã*, ed. José Carlos Seabra Pereira, 223-227. Coimbra: CADC.
- Monteiro, A. Xavier. 1983. Dr. Manuel Faria. In Memoriam. *Nova Revista de Música Sacra* 2.^a Série, n.º 26:1,3-4.
- Oliveira, Marlene. 2016. *Manuel Faria - centenário do seu nascimento*. Vila Nova de Famalicão: Arquidiocese de Braga, Câmara Municipal de V.N. Famalicão e Fundação Cupertino de Miranda.

- Paulo II, Papa João. 1980. A Música Sacra expressão do património cultural cristão. *Nova Revista de Música Sacra* 15:2-4.
- Paulo VI, Papa. 1971. O último discurso do Santo Padre sobre a Música Sacra. *Nova Revista de Música Sacra* 1.ª Série, n.º 3:1.
- Pereira, André Bruno Dias Vaz de Deus. 2009. Manuel Faria e o Piano. Das Fontes Primárias à Performance. Dissertação (Mestrado), Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro.
- Pereira, André. 2011. Manuel Faria: obras para piano. Uma primeira abordagem. *Glosas* no. 4.
- Pereira, Verónica da Conceição Mendes. 2017. Manuel Faria: um olhar sobre a renovação da música litúrgica em Portugal. Dissertação (Mestrado), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.
- Pestana, Maria do Rosário. 2014. *Vozes ao alto - Cantar em coro em Portugal (1880-2014): protagonistas, contextos e percursos*. Lisboa: MPmp.
- Ratzinger, Joseph. 1985. Liturgia e Música Sacra. In *A Música Sacra nos documentos da Igreja*, ed. C. E. Portuguesa. Coimbra: Gráfica de Coimbra, Lda.
- Rink, John. 2002. Analysis and (or?) performance. In *Musical Performance - A Guide to Understanding*, ed. J. Rink. Londres: Cambridge University Press.
- Rocha, José Eduardo. 2005. "14 Anotações sobre Música Contemporânea Portuguesa (MCP) - Contribuição para uma actualização dos últimos cinquenta anos." In *História da Música Portuguesa*, ed. João de Freitas Branco, 345-392. Lisboa: Publicações Europa-América. Lda.
- Romano, L'Osservatore. 1971. O último discurso do Santo Padre sobre a Música Sacra. *Nova Revista de Música Sacra* 1.ª Série, n.º 3:1-2.
- Semanista, Uma. 1955. O Canto Gregoriano. *STELLA* 227/228:21-22.
- Silva, Fernandes da. 1980a. A Crise da Música Litúrgica. *Nova Revista de Música Sacra* 2.ª Série, n.º 14:3.
- Silva, José Fernandes da. 1983. "Catálogo Musical Provisório das Obras de M. Faria". *Nova Revista de Música Sacra* no. 27-28 (Ano X 2.ª Série):8-12.
- Villot, Jean. 1974. Paulo VI desaprova o Jazz nas igrejas. *Nova Revista de Música Sacra* 1.ª Série, n.º 12:1.
- Wilkins, Margaret Lucy. 2006. *Creative Music Composition - The young composer's voice*. New York: Routledge.
- Zumthor, Paul. 2007. *Performance, recepção, leitura* [1990], trad. J. P. Ferreira and S. Fenerich. São Paulo: Cosac Naify.

Referências discográficas

- Faria, Cristina. 2006. "Biografia de Manuel de Faria." In *Auto de Coimbra: Manuel de Faria (1916-1983)*, ed. Câmara Municipal de Coimbra. Coimbra: Public-Art Editora.
- Faria, Cristina. 2007. "Manuel Faria." In *Manuel Faria: Missa Pastoral, Canções de Natal*, ed. Academia Martiniana. Coimbra: Public-Art Editora.
- Viana, César. 2002. "Manuel Faria." In *Manuel Faria: Images of my land, Liturgical Triptich, Ditirambo, Minho Suite*, ed. Ministério da Cultura. Lisboa: Strauss - Portugalsom.

Documentos não publicados

- Espiña, Yolanda. 2001a. *El pensamiento musical griego*. Texto de apoio à disciplina "Estética Musical I" administrada pela autora no Curso de Música – Especialização em Música Sacra – pela Universidade Católica Portuguesa – Porto no ano letivo 2001/02.
- Espiña, Yolanda. 2001b. *La estética Musical Medieval*. Texto de apoio à disciplina "Estética Musical I" administrada pela autora no Curso de Música – Especialização em Música Sacra – pela Universidade Católica Portuguesa – Porto no ano letivo 2001/02.
- Martins, Celina Teixeira. 2008b. *O Tríptico Litúrgico de Manuel Faria: especificidades da versão para orquestra*. Trabalho realizado para a disciplina de "Seminário" orientado por Evgueni Zoudilkine – Mestrado em Música – DeCA (UA) – Aveiro – Julho de 2008.

Anexos de:
Obras orquestradas de Manuel Faria na BGUC:
Edição e Interpretação

Paulo Jorge Freire Bernardino © 2021

Tese de Doutoramento em Música – Área de Direção
DeCA – Universidade de Aveiro

ÍNDICE

A. Entrevistas

- A. Entrevista - 261
- A.1. Alberto Medina de Seíça - 264
- A.2. Amílcar Vasques-Dias - 266
- A.3. Cândido Lima -271
- A.4. Domingos Peixoto - 280
- A.5. Eugénio Amorim -282
- A.6. Jorge Alves Barbosa - 285
- A.7. José Carlos Miranda - 295
- A.8. Manuel Pedro Ferreira - 298
- A.9. Paulo Antunes - 300
- A.10. Pedro Miranda - 302

B. Ensaaios e trabalhos literários

- B.1. Ordem alfabética - 304
- B.2. Ordem cronológica - 306
- B.3. Por publicações - 308

C. Cânticos de Manuel Faria publicados na NRMS

- C.1. NRMS 1.^a série – ordem cronológica - 310
- C.2. NRMS 2.^a série – ordem cronológica - 313

D. Biografia e exposição *Manuel Faria (1916-1983). Vida e Obra*

- D.1. Cartaz da exposição - 320
- D.2. Apresentação e créditos - 321
- D.3. Legendas da exposição - 322
- D.4. Biografia de Manuel Faria por Cristina Faria integrada na exposição - 330
- D.5. Registo fotográfico da montagem da exposição - 334
- D.6. Registo fotográfico do lançamento do catálogo - 345

E. *Auto do Fim do Dia – Quadro II “Ao cair do sol”* por António Correia de Oliveira - 349

F. Cartazes

- F.1. *Encontro Manuel Faria* - 362
- F.2. *Concerto de abertura do centenário do nascimento do compositor Manuel Faria* - 363
- F.3. *Concerto de apresentação do Manuel Faria Ensemble* - 364
- F.4. *Concerto de Páscoa* - 365
- F.5. *Concerto de encerramento do centenário do nascimento do compositor Manuel Faria* - 366
- F.6. *Concerto Mariano* - 367
- F.7. *Concerto à Imaculada Conceição, Rainha de Portugal* - 368

G. Partituras transcritas e reconstituídas

- G.1. *Ninna-Nanna* (1943/44) - 369
- G.2. *Due mottetti per coro e organo* (1944) - 395
- G.3. *Ciclo Delicta Juventutis Meae* (1949) - 415
- G.4. *Minuete all'antica* (1962) - 463
- G.5. *Dança Minhota para pequena orquestra* (1962) - 479
- G.6. *Nove pequenas peças para Orquestra de Câmara* (1965) - 493
- G.7. *Três Motetes para Coro e Orquestra* (1965) - 523
- G.8. *Stabat Mater* (1970) - 559
- G.9. *Diálogo das Ceifeiras e dos Sinos* (1948/1968) - 579

Nota: a paginação interna das partituras respeita a numeração da respetiva edição.

A. Entrevistas

Questionário¹

1 - Paulo Bernardino (PB): Na dissertação de mestrado de Cristina Faria (1991), posteriormente publicada pelo Município de Vila Nova de Famalicão (1998), encontramos no quinto capítulo, dedicado aos “ensaios e outros trabalhos literários”, uma listagem de 46 artigos escritos pelo Manuel Faria. Embora não contemple a totalidade dos textos, é um claro testemunho da grande produtividade de Manuel Faria também na área literária. Apesar deste registo, António José Ferreira menciona apenas 3 destes artigos no seu subcapítulo “Contributos Musicológicos” integrado no seu trabalho *A Igreja e a Música* (2000, p. 164-165), cujo intuito principal é demonstrar o trabalho que a igreja tem realizado em prol da música (sacra) em Portugal desde 1950 ao ano 2000. Pessoalmente, enquanto licenciado em Música Sacra pela U.C.P. – Porto, acrescento que em todo o meu percurso académico (1997-2003), repleto de matérias relacionadas com a música sacra e litúrgica, com a liturgia e a teologia, história da música portuguesa e muitas outras, nunca se falou de Manuel Faria, quanto mais da sua obra musical e/ou literária. Considerando que estes textos constituem uma fonte importante de conhecimento de conteúdos relativos à música sacra e secular, à história e análise musical, à filosofia, teologia e liturgia e também às ciências da educação – partindo naturalmente da minha ótica, que tive o privilégio de ler, estudar e analisar estes e outros documentos – como vê e/ou justifica a quase ausência de Manuel Faria na música da atualidade, quer erudita /secular, quer sacra?

2 - PB: Assinalo ainda uma outra “ausência”. Em 1956, Manuel Faria escreveu um conjunto de 5 textos para a revista *Stella* (não listados por Cristina Faria). A consulta, não só destes textos, mas sobretudo das próprias revistas, permitiu a identificação de um fundo relevante para a investigação musicológica pois, desde a criação da revista (1 de Janeiro de 1937), muitos foram os autores que contribuíram com artigos sobre as mais variadas temáticas musicais (biografias de compositores, análise de obras musicais, história da música, etc.). Com uma rubrica própria (*Correio Musical*), Júlia d’Almeida foi uma das principais colaboradoras da *Stella* que inclui também muitos testemunhos, sobretudo de religiosas, que participaram nas *Semanas Gregorianas de Fátima* iniciadas em 1950. Graças a estes depoimentos, sabemos que Manuel Faria participou, se não em todas, em quase todas as *Semanas Gregorianas* desde a primeira edição até ao fim da sua vida, sendo uma das principais personagens na realização e organização das mesmas (junto em anexo uma foto retirada da *Stella* n.ºs 227/228 – 1955 – a propósito da VI.ª Semana Gregoriana de Fátima). Considerando que obteve em 1943 a sua licenciatura em Canto Gregoriano, não deveria constituir surpresa a sua participação e o seu envolvimento na realização destas *Semanas Gregorianas*. Contudo, em todas as biografias consultadas, este facto é totalmente omissivo, excetuando um ou dois casos que o localizam pontualmente numa ou noutra edição. Também textos relacionados com a criação e realização das *Semanas Gregorianas de Fátima* não fazem referência alguma a Manuel Faria. Como entende, ou explica, o desconhecimento deste dado biográfico de Manuel Faria tão significativo e relevante?

3 - PB: Da leitura dos textos percebe-se que foi controversa a relação de Manuel Faria com o uso do vernáculo. A título de exemplo, registre-se o testemunho do seu irmão mais novo, Francisco Faria: “Para desfazer definitivamente o boato maldosamente espalhado que Manuel Faria contrariava a missa solene em vernáculo (o que ele rejeitou foi a vulgaridade laicizante e dessacralizante que chega a ser aberta profanação), registre-se à data de 1941 um “Sanctus” em Português, para todo o povo, “una você”, poder cantar este hino tão marcante da Liturgia” (1983, NRMS 2.ª série, n.ºs 27-28, p.4). Todavia, numa entrevista cedida por Manuel Faria dez anos antes, este respondeu: “Não penso publicar nenhuma missa polifónica em vernáculo” (1973, NRMS 1.ª série, n.º 11, p. 2). Esta “difícil”

¹ Esta entrevista foi realizada nos meses de março a maio de 2020 ainda em pleno estado de pandemia e confinamento. Optou-se assim por uma entrevista única, sendo os entrevistados convidados a responder apenas às perguntas com as quais se sentiam mais familiarizados.

relação com o vernáculo é ainda testemunhada por terceiros, tais como o Pe. António Azevedo Oliveira, José Maria Pedrosa Cardoso e outros. Qual é a sua opinião relativamente a este assunto?

4 - PB: Num trabalho referido anteriormente, embora desta vez no subcapítulo referente às “escolas litúrgico-musicais”, António José Ferreira afirma que Manuel Faria se inspira “na música e na literatura popular, teologicamente simples como a cultura do povo, apoiando-se, às vezes, em textos de duvidoso conteúdo” (p. 136). Noutra passagem afirma que “o Pe. Manuel Faria [...] compôs bons cânticos de sabor popular, embora os textos em que se apoiava fossem, por vezes, pobres e sentimentais” (p. 142). Por outro lado, Manuel Faria demonstra ter um sentido crítico apurado quanto à qualidade dos textos: “Esbarrou-se (é certo) com a dificuldade dos textos literários, os quais estão longe de corresponder às exigências musicais, assim com às directrizes gerais dos documentos conciliares [...]. Ora, a poesia religiosa tradicional e característica do nosso povo é de feição estrófica e não de recitativo salmódico como os originais latinos ora traduzidos” (1971 NRMS 1.ª série, n.º 1, p.2). Considerando o exposto, e se possível, como avalia a música litúrgica de Manuel Faria quanto às suas características literárias, musicais, artísticas e litúrgicas? E como a avalia comparativamente à música litúrgica produzida nos nossos dias?

5 - PB: Nos n.ºs 27-28 da 2.ª série da NRMS, publicada após o falecimento de Manuel Faria e inteiramente dedicada à sua memória, Francisco Faria, irmão mais novo deste, afirma que a evolução composicional de Manuel Faria se coloca mais ao nível técnico do que estilístico. Partilha da mesma opinião que outros ao constatar que a evolução como compositor no campo da “grande música” foi progressivamente ao encontro de novas correntes estéticas, acabando por não estabelecer um estilo próprio. A definir-se um estilo próprio, seria mais no campo da música litúrgica e no que se poderia designar como “Escola Bracarense de Música Sacra”. Pessoalmente já tive a oportunidade de transcrever e interpretar um grande número de obras, sobretudo orquestrais, e constato que as várias obras se incluem em correntes estéticas diferenciadas, sem revelar propriamente um traço distintivo de Manuel Faria, embora todas revelem um elevado grau de mestria e um perfeito domínio técnico da linguagem usada. Na sua opinião, reconhece algum traço estilístico na obra de Manuel Faria? Se sim, como a define? E quanto à “Escola Bracarense de Música Sacra”, identifica alguma “linhagem”? Se sim, como a qualifica? Mais de carácter estilística ou mais de ordem estética e/ou filosófica?

6 - PB: Vários testemunhos (cartas, artigos e outros) fazem referência a Manuel Faria enquanto maestro, tanto a nível coral como orquestral. Neste caso particular interessa-me especificamente a sua regência e o seu trabalho com orquestra. Alguma vez teve a oportunidade de assistir e/ou colaborar com Manuel Faria num projeto com orquestra? Em caso afirmativo, como descreve o seu trabalho e a sua relação com os músicos? (Será igualmente interessante o testemunho quanto à sua relação com os coralistas).

7 - PB: No tratamento e transcrição de algumas obras orquestrais, é frequente encontrar correções, alterações e/ou acrescentos às partes cavas. Isso parece indicar que algumas passagens eram modificadas no contacto com os músicos aquando dos ensaios das mesmas. Alguma vez testemunhou algum caso como o descrito? Se sim, como descreve o episódio? (Também existem muitas alterações em obras corais. Tem alguma opinião e/ou testemunho a esse respeito?)

8 - PB: O foco principal do meu trabalho centra-se na análise, reconstituição, edição e interpretação de uma seleção de obras inéditas de Manuel Faria que se encontram no espólio da BGUC. O tratamento deste acervo permitiu identificar um conjunto de obras que posteriormente foram alvo de orquestração pelo próprio Manuel Faria. Assim pretendo analisar e identificar padrões e modelos de orquestração de Manuel Faria passíveis de aplicação a outras obras do próprio e que se encontram incompletas. Do conhecimento que tem de Manuel Faria, consegue identificar e/ou descrever algum modelo/tipo ou técnica de orquestração?

9 - PB: Em 1981, num discurso proferido no concerto final do “Encontro de Coros Amadores da Área de Lisboa”, Manuel Faria constata: “O mais espantoso é que tudo isto surgiu espontaneamente, sem um plano preconcebido, sem dinheiro que subsidiasse de antemão os coros e os seus encontros

[...]. É mesmo curioso constatar como fenómeno tão clamoroso, como este, tenha passado quase despercebido – pelo menos na sua dimensão nacional – às altas instâncias da nação. Tanto assim, que acabamos de ouvir nomeada, em plena Assembleia da República, certa prática musical mais atreita ao consumismo decadente do que à verdadeira promoção cultural [...]. Por fim, uma palavra também aos mentores da nossa sociedade. *Caveant Consules!* Abram os ouvidos para este clamor da alma do povo, e, os olhos para esta revelação do seu infalível instinto espiritual. Matem a fome à alma, que «nem só de pão vive o homem!» (NRMS 2.ª série, n.º 18, pp. 1-2). Em todos os textos (mais de 80), esta é a única crítica/observação à política vigente. De resto, há a observar duas referências ao termo “marxismo” e uma outra ao termo “comunismo”, dando a entender, considerando o contexto pejorativo em que foram usadas, que Manuel Faria não seria adepto desta corrente ideológica. Contudo, uma advertência (acima transcrita) e três referências pontuais em mais de 80 textos, que cobrem um período de cerca de 40 anos de atividade, parecem indicar que Manuel Faria não seria muito atuante a nível político (ao contrário, por exemplo, do seu amigo íntimo e antigo colega de seminário, o Pe. Benjamin Salgado, que, entre outros, chegou a ser presidente da câmara do município de Vila Nova de Famalicão). Pessoalmente, ao ler os escritos de Manuel Faria, muitas vezes me veio ao pensamento a palavra de Cristo: “o meu reino não é deste mundo”. Neste caso, obviamente, palavra totalmente descontextualizada, mas que pretende somente constatar que as preocupações de Manuel Faria não seriam mundanas, mas sim movidas por um grande espírito de formação e educação do povo, da santificação dos fiéis e do louvor a Deus. Como caracteriza o Manuel Faria (a)político e as suas preocupações sociológicas?

10 - PB: Esta entrevista é realizada num cenário atípico, num período em que estamos confinados às nossas residências por força das contingências impostas por uma pandemia mundial. Deste modo não é possível uma “conversação” presencial que, certamente, poderia fomentar a elaboração de uma ou outra pergunta decorrente da conversa. Assim pergunto se, além do questionado, tem algum assunto/tema ou observação que gostaria de acrescentar?

Aproveito para agradecer sua a disponibilidade e colaboração prestada e louvo o precioso contributo que deu com o seu conhecimento para um melhor entendimento desta personagem ímpar da nossa cultura portuguesa do séc. XX que, certamente, merece figurar entre os mais célebres da música portuguesa. Um bem-haja por tudo.



Figura 1 (relativa à pergunta 2) – Excerto da revista *STELLA* n.ºs 227/228, P. 21 (1955) – VI.ª Semana Gregoriana de Fátima – da esquerda para a direita: Rev. P. Faria, Prof. Pierre Carraz, D. Júlia d'Almendra, Dr. A. Le Guenant e Dr. Eugène Lapierre.

A.1 – Alberto Medina de Seïça

Breve nota biográfica

Alberto Medina de Seïça doutorou-se em Ciências Musicais pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (orientador: Prof. Manuel Pedro Ferreira), com uma tese sobre livros de cantochão da S de Coimbra. É investigador integrado no CESEM (Universidade Nova de Lisboa) e *Development Coordinator* da *Portuguese Early Music Database*. No domínio coral, dirigiu diversos coros: Coro Litúrgico de Tentgal, Capela Gregoriana Psalterium, Coro Vox Aetherea, Coro da Catedral de Coimbra, Coro do Santuário de Fátima, Coro Litúrgico de S. José. Tem colaborado com a Escola Diocesana de Música Sacra de Coimbra e d regularmente formao nos domínios da Liturgia, Canto Gregoriano e Música Sacra.

Respostas:

R1 - AMS: O caso “Manuel Faria” não é caso isolado. A “música portuguesa” continua a ser pouco investigada e divulgada. Isso não significa que um plano curricular de uma licenciatura em música tenha de abranger ou possa abranger todos os aspectos relevantes da “história da música em Portugal”: a carga horária  reduzida, não permite aprofundar os temas, muito menos entrar em “estudos de caso” que podem ser interessantes, mas que não permitem formar um horizonte de compreensão e sem ele a captao dos fenmenos singulares não passa de considerao avulsas. Isto é: sem compreender as coordenadas fundamentais da música para a liturgia nos últimos 120 anos, pelo menos, será pouco útil querer conhecer o pensamento (apesar de tudo disperso) que um autor concreto em circunstâncias muito concretas deixou escrito em alguns textos. Mas todo o esforço de aprofundamento e análise é relevante.

R2 - AMS: Manuel Faria foi professor nessas Semanas Gregorianas, dirigidas por Júlia de Almendra. Isso era divulgado nos meios próprios, de divulgao restrita, típica destes movimentos. Havia uma revista, um pequeno boletim com artigos de formao, geralmente traduzidos do francês, ligados  chamada “Escola de Solesmes” e ao método Ward. As semanas de Fátima eram um ponto alto na vida do movimento e tiveram um amplo leque de professores, vários estrangeiros, quer no órgão, quer na pedagogia e no gregoriano. O nome de Manuel Faria surgia na lista do corpo docente. As “Semanas Gregorianas” tiveram a sua época forte nos anos 50 e 60, entrando depois em períodos mais complicados, sobretudo como efeito das reformas litúrgicas ps Vaticano II. Por outro lado, também Manuel Faria tem os seus “próprios” problemas e lutas, alguns deles ligados precisamente a essa reforma e  música que ia surgindo, mas também no esforço de criao da Nova Revista de Música Sacra, na formao de coros, etc. Assim, e respondendo à pergunta concreta: não me parece surpreendente o “desconhecimento” desse dado biográfico específico. Penso que será mais um ponto, entre tantos, que importa clarificar.

R3 - AMS: O tema é complexo -- Manuel Faria (e não só) sentiu-o na experiência vital). A liturgia católica estava vinculada ao latim. Havia canto em vernáculo, algum entrava na liturgia aqui e ali, mas era sobretudo devocional. E havia também o canto tradicional religioso. O problema que se coloca, porém, a partir da reforma litúrgica  em grande medida um problema novo. Até aí, tudo estava musicado, desde o gregoriano às neo-gregoriano,  polifonia. Ou seja: os compositores compunham, mesmo que com linguagens novas, obras que neste específico sentido não eram necessárias. Palestrina tinha composto mais de 100 missas, Perosi escreveu incontáveis obras em latim, os responsórios da semana santa têm inúmeras versões (entre elas a de Manuel Faria). Os textos recorrentemente musicados são fruto das funoes do compositor (sendo mestre-capela, por exemplo, deve fornecer música nova) ou exprimem a sua vontade em fazer essa música, de acordo com a sua estética. Mas não são (neste sentido, repito) necessárias. A explosão do vernáculo, tal como havia acontecido no quadro das liturgias protestantes, traz um problema novo: não havia repertório. E  medida que o antigo repertório latino ia sendo posto de lado, mais se notavam os

vazios: a restaurada forma do salmo responsoria, por exemplo, não tinha respostas musicais, os cantos para a entrada ou para a comunhão, mesmo os textos do ordinário careciam de música. Esse mundo novo trouxe profundas convulsões na música para a liturgia pós-conciliar, que aliás não cessaram. A necessidade gerou a inventiva: umas vezes melhor, muitas vezes de pouco acerto. Adaptações de músicas profanas, de Bob Dylan a Joan Baez ou Paul Simo, a utilização de fados, de canções ditas de mensagem. Criações afectas a grupos particulares, a movimentos religiosos, dos neo catecumenais aos focolares, aos escuteiros, etc.,etc. Tudo isso invadiu o espaço litúrgico. Manuel Faria nasceu em 1916, a sua formação decorre no contexto do latim como língua litúrgica, o gregoriano tem o seu peso, fruto da aplicação do Motu proprio de Pio X. Claro que compõe também com textos em português, desde, pelo menos, os anos 40. Mas isso não tem equivalência com os desafios surgidos a partir de 1970. Também para lhe dar resposta fundou a Nova Revista. Todavia, deve assinalar-se o seguinte: o problema não estava apenas na música inexistente, estava também nos textos (as traduções oficiais da liturgia nem sempre são as mais cantáveis e outras coisas que iam surgindo muitas vezes tinham escassa qualidade literária) e estava nas formas: como compor? Que formas musicais eram aproveitáveis da estética corrente; que formas tinham de ser criadas. É nesse sentido um tempo de experimentalismo, com tudo o que isso significa.

R4 - AMS: A questão, meramente aflorada na anterior resposta, extravasa as possibilidades deste questionário – exige uma tese! Existe de facto uma certa ideia de que a obra de Manuel Faria para vernáculo perde pela “pobreza” dos textos. Mas essa ideia é geralmente avançada sem fundamentação. Para isso seria necessário analisar toda a obra, estudar os textos, os poemas, ver a sua articulação com a música, etc., etc. O tópico citado nesta questão 4, sobre qual a melhor forma musical preocupou muito Manuel Faria e exprime controvérsias de um tempo que chega até aos nossos dias, designadamente a “oposição” entre o modelo do recitativo e o modelo estrófico. Mas entre formas e conteúdos há uma diferença.

R5 - AMS: A minha visão sobre o problema é basicamente do utilizador. A “Escola de Braga” é um operador linguístico, mas saber qual a sua densidade real é mais complexo. Falar de Escolas no sentido de correntes estéticas é sempre problemático, mesmo quando sejam os Darmstädter Ferienkurse, quanto mais uma linhagem bracarense. No contexto em que Manuel Faria se insere existem claro, nomes e obras. Professores que o terão marcado no seminário, obras que ouviu muitas vezes, que cantou, que terá acompanhado ao harmónio, etc., etc. Extrapolar de tudo isto uma linhagem, uma genealogia, talvez seja possível, mas as ferramentas disponíveis são insuficientes.

A.2 – Amílcar Vasques-Dias

Breve nota biográfica

Compositor e pianista nascido em Portugal. Estudou Composição com Cândido Lima, e Piano com Maria de Lurdes Álvares Ribeiro, nos Conservatórios do Porto e de Braga. Bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian e da S. E. C., efectuou o curso de Composição Instrumental e Electroacústica no Conservatório Real de Haia, Holanda, onde Louis Andriessen, Peter Schat, Van Vlijmen e Gilius van Bergheijk foram seus principais professores.

Como pianista, interpreta a sua própria música, tendo realizado concertos em Portugal, Espanha, Holanda, Alemanha, Bélgica, França, Rússia, Canadá e Estados Unidos da América.

Como compositor, recebeu encomendas de várias instituições públicas e privadas holandesas e portuguesas no campo da música instrumental e vocal, electroacústica, orquestra sinfónica, orquestra de metais, coro, obras multimédia, 2 óperas, e música para cinema e teatro.

Tem várias obras gravadas em diferentes CD's editados na Holanda e em Portugal, sendo alguns exclusivamente da sua própria música.

[Segue-se abaixo a resposta à entrevista]

[ATA] A título de apresentação...

Os meus contactos com o *Dr. Faria* (como habitualmente o tratava) realizaram-se no Seminário Conciliar (Teologia) e no Seminário de Santiago (Filosofia), em Braga, entre 1961 e 1967 – dos meus 16 aos 22 anos. Foi meu professor de Piano [meia hora semanal em que ele tocava algumas peças para eu estudar: Invenções a 2 e 3 vozes de Bach, a sonata 'Patética' de Beethoven, valsas de Chopin, *O livro da Maria Frederica* de Frederico de Freitas...], de Canto Gregoriano, de História da Música e de Harmonia barroca e clássica. Por minha iniciativa, e com a 'ajuda' do *Manual de Harmonia* de Tomás Borba, fiz as primeiras tentativas de composição de pequenas peças para Piano e para Coro a 4 vozes iguais que, após “aprovação” sua, foram apresentadas em concertos de festividades académicas (Academia de Sta Cecília) no Seminário Conciliar (na Rua de Sta Margarida).

Neste mesmo Seminário, entre Outubro de 1965 e Janeiro de 1967, desempenhando eu funções de organista, fui vizinho de quarto do Dr. Faria, tendo assim o privilégio de “o ouvir a compor” (ao piano), nomeadamente os *27 Responsórios da Semana Santa*, para 4 vozes iguais. A extração das partes (1os e 2os tenores, barítonos e baixos) era trabalho que ele me confiava [batia-me à porta, nem entrava, “pronto! Aqui tens mais um...!” E entregava-me a partitura fresquinha de um *Responsório* escrito na noite anterior...! A partir das 22h, deixava de ouvir o seu piano], aproveitando eu a oportunidade para estudar as vozes e a harmonia. Os ensaios semanais do Coro do Seminário começavam com o estudo das vozes separadas em várias salas de aula.

Em 1967, após a minha saída do Seminário, perdi o contacto com o Dr. Faria.

Reencontrá-lo-ia entre 1972 e '74, aquando do meu regresso a Braga, após o serviço militar.

As minhas actividades em Braga eram então múltiplas e bem diversas!...: professor de Canto Coral no Liceu Sá de Miranda e na Escola do Magistério; professor de Educação Musical e de Piano no Conservatório Calouste Gulbenkian, onde frequentava também os cursos superiores de Composição (com o prof. Cândido Lima) e de Piano (com a prof.^a Maria de Lurdes Álvares Ribeiro); organista e fundador do 'Quattour', grupo de música 'pop/rock' (viola solo, viola baixo, bateria e órgão) para festas profanas e... acompanhamento da missa dominical (em vernáculo!) na igreja dos Terceiros com um pequeno coro misto de alunos da Escola do Magistério. Para obter o aval de um músico importante (seu antigo professor) e 'cônego da igreja bracarense' (!) – em tão delicada decisão de introduzir instrumentos profanos na liturgia dominical - o capelão Padre Neiva convidou o Dr. Faria a visitar um ensaio. “Boa tarde a todos!” E voltando-se para mim: “Olá! Então, agora também andas

metido na música pop? Não esqueças que a música tem que respeitar o lugar, que é sagrado...! Mostrem lá o que estão a fazer...!” Após uns breves excertos do 'repertório', comentou simpaticamente: “bem!, o cântico está bem, a harmonia está bem (isto é teu, não? “É, sim”, respondi como aluno...). “A voz dos sopranos está demasiado aguda. Podias facilitar-lhes a vida... Olhem, têm que amenizar a bateria! Não estamos num salão de baile!” Aproximando-se do baterista (o Calheiros!), pediu-lhe a baqueta...! “Não tem uma mais suave? Acho que isto pode funcionar melhor com uma baqueta mole no prato suspenso! Assim, um *trémolo* em crescendo..., mas não demasiado! E o viola baixo (era o Gonçalves, de cabelo pelos ombros!), não esqueça que é eléctrico! Pense num contrabaixo tocado com o arco! Mais suave!... e pianíssimo! Não assustem os fiéis! Bem! Continuem...! Ah!, o que é que estavam a tocar quando cheguei?” - Uma canção dos Procol Harum, de 1968, respondi: *A whiter shade of pale*. É para o Ofertório, sem a letra, claro! “E para o fim da missa, quando as pessoas começarem a sair? O que é que tocam?” - Esta, respondi, e fiz sinal aos músicos para tocarmos *Rain and Tears*, dos Aphrodite's Child. Após a primeira frase, o Dr. Faria sorriu e, já quase de saída, comentou: “as melodias são simples e a harmonia suave... diatónica! Soam ao 1º Prelúdio d o *Cravo bem temperado* de Bach! São canções românticas...! As pessoas, se vocês não abusarem na dinâmica, vão gostar! Vá!, trabalhem!” E saiu do coro da igreja com um simpático gesto-aceno de quem dá a entrada à voz da soprano solista, a Justina!

Em Setembro de 1974, com uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian para estudos de Composição instrumental e electroacústica, Piano e Direcção Coral, rumei ao Conservatório Real de Haia, Holanda, país onde permaneci até 1988, ano em que concluí “o meu” *PRANTO, in memoriam Manuel Faria*, para orquestra de metais, piano e contrabaixo, encomenda da Fundação para a Arte de Amesterdão. A peça foi tocada em várias cidades da Holanda, em Lisboa (festival CCB-Convento dos Capuchos, 1997), em Évora (festival *20.21-Évora Músicas Contemporâneas*, 2019) e foi registada em CD pela 'Orkest De Volharding', de Amesterdão, em 1991.

Respostas:

R1 – AV-D: Vejo com tristeza que pessoas que constroem, habitam e “controlam” instituições; pessoas responsáveis por informação falada ou escrita; musicólogos; bibliotecários; professores de História da Música em Escolas de Música, Conservatórios e Faculdades de Música; críticos de música e membros do clero bracarense (e não só!) tenham ignorado por negligência, ou tenham querido ignorar – por motivos que agora não interessará descobrir (!?) - a existência de Manuel Faria, compositor de música sacra e erudita, director/ensaiador de coros, pedagogo, conferencista, crítico musical, articulista...! Vejo também que Manuel Faria “era demasiado...” para alguns dos seus contemporâneos, porque, para além de ser um profissional competente, persistente, e trabalhador incansável, Manuel Faria era um homem e um sacerdote elegante, simpático e distinto no modo de ser. Era, como alguns ex-alunos seus mais próximos gostam de o recordar, “um senhor”! Assim o recorda o Dr. Albérico Fernandes, amigo íntimo e confidente de Manuel Faria a partir dos anos '70, que, enquanto Director de Programas da Rádio Renascença, lhe propôs o programa semanal “Ao encontro da grande música” que o Maestro Compositor realizou de 1976 a '81. E, por coincidência da minha presença em Portugal em 1979 (a convite do compositor Cândido Lima para um programa televisivo com obras de minha autoria – *Três blocos para piano, Viagem, Raiz*), com a presença de Manuel Faria nos estúdios da Rádio Renascença para gravação do seu programa “Ao encontro da grande música”, teve ele a amabilidade de escutar a gravação da minha *Raiz*, para piano, flauta e banda magnética, seguindo meticulosamente a partitura! “Não é o meu género..., mas é uma peça interessante..., e usas os harmónicos com habilidade! Parabéns! [...]. Vais continuar na Holanda?” “Sim, gostava de aprender e amadurecer mais umas coisas...”, respondi.

E vejo ainda que o ciúme e a inveja são armas dos fracos, dos medíocres e dos incompetentes.

Apesar de tudo, Lopes-Graça conhecia Manuel Faria: “um Padre muito culto e um bom compositor. Escreveu muitas obras sacras, e obras profanas para orquestra. Ouvi as *Imagens da minha terra* e a *Suite minhota* com o Frederico de Freitas. Conhecedor da música folclórica, ou tradicional, do Minho

e não só... Enfim, uma excepção no panorama geral da cultura do clero português...!”. Este comentário-desabafo de Lopes-Graça teve lugar em Aveiro – em minha casa e na presença do Prof. Doutor Júlio Pedrosa, vice-Reitor da Universidade de Aveiro -, aquando da atribuição do grau de *Doutor Honoris Causa* pela Universidade, em Dezembro de 1988.

E, tendo em conta a relação muito próxima de Manuel Faria com **Frederico de Freitas**, seu amigo e “protector”, considero importante referir o teor de uma carta que Manuel Faria lhe dirigiu em 1963: “*Não estou muito seguro de mim – confesso – pois me vejo repellido e posto de quarentena por todos os músicos, à excepção única e reconfortante do meu caríssimo Frederico de Freitas. A sua autoridade e a indefectível confiança com que me tem feito trabalhar são o meu único apoio musical. Mas, se como digo, este apoio me reconforta e me faz passar por cima do resto, por outro lado não consigo abstrair inteiramente da hostilidade dos outros, a qual me amesquinha e desencoraja [...] Por vezes penso em abandonar de vez a Composição, mas por outro lado sinto uma tal necessidade de fazer música, que me vejo verdadeiramente angustiado.*”

A este desabafo, respondia **Frederico de Freitas**: [...] *Para alguns críticos você terá sempre que pagar alguma coisa por [ser] sacerdote. Tenha isto em conta.*”

E Cristina Faria, sobrinha de Manuel Faria, acrescenta: “Por estar fora do eixo Porto/Lisboa viu-se muito prejudicado”. (<http://noticias.uc.pt>)

R2 – AV-D: Sabia que Manuel Faria foi *uma das principais personagens na realização e organização das Semanas Gregorianas de Fátima*; que a sua presença *em quase todas as Semanas Gregorianas desde a primeira edição até ao fim da sua vida* não pode ser ignorada; e, se é pouco provável que Manuel Faria – por humildade (!?) - tenha querido apagar ou omitir a própria participação activa nas ditas *Semanas*; então, pessoa ou pessoas responsáveis pela criação, organização e realização das *Semanas Gregorianas*, por negligência ou desleixo graves, ignoraram o nome de Manuel Faria. Assim sendo, as razões desta *ignorância* inaceitável devem ser investigadas!

R3 – AV-D: Desconheço o teor dos textos referidos (que não li...), bem como os testemunhos de 'terceiros', nomeadamente do Pe. António Azevedo Oliveira e de José Maria Pedrosa Cardoso, acima referidos. Testemunhos de 'outros' também não conheço, bem como não conheço a qualidade e o teor dos respectivos testemunhos.

Pessoalmente, não creio que a relação de Manuel Faria com *o vernáculo* fosse “difícil”. Difícil e inaceitável para Manuel Faria era a arrasadora vulgaridade “musical” que invadiu as nossas igrejas no período post-Vaticano II.

Além disso, quem escreveu centenas de cânticos religiosos e peças profanas sobre poesia de Monsenhor Moreira das Neves, de António Correia de Oliveira, do Padre Joaquim Alves, de Luís de Camões, de Bocage, de Antero de Quental, de Fernando Pessoa...(e outros!?) e ainda a ópera “Auto da Fundação e Conquista de Coimbra”, não deveria ter uma relação assim tão “difícil” com *o vernáculo*! E embora desconheça o teor da pergunta na “entrevista cedida por Manuel Faria dez anos antes (1973, NRMS 1.ª série, n.º 11, p. 2)” à qual terá respondido: “Não penso publicar nenhuma missa polifónica em vernáculo”, creio que esta resposta necessitaria de contextualização. A frase/resposta não deve ser interpretada “ao pé da letra”, creio!

E a propósito de compor/escrever, não compor/não escrever, e/ou compor/escrever e não editar..., recordo um episódio a que eu próprio assisti com o compositor Iannis Xenakis.

No *Encontro de Música de Iannis Xenakis*, realizado no verão de 1984, durante 2 semanas, no Conservatório Darius Milhaud, em Aix-en-Provence, um dos compositores participantes perguntou a Xenakis por que razão ainda não tinha escrito uma obra para flauta de bisel. Ao que ele respondeu, com um breve sorriso tranquilo, “ainda não senti motivação para escrever para flauta de bisel”. Mas o participante insistiu: “mas tem intenção de vir a escrever para flauta de bisel?” “Não sei”, respondeu

Xenakis. E continuou: “Como deve saber, antes do acto da composição propriamente dita, o processo da decisão de compor é de natureza psicológica, é íntimo, e é bastante complexo. Querer compor! Compor para um instrumento ou para um ensemble ou para uma orquestra! Compor para um determinado intérprete ou grupo! Considerar as características dos instrumentos e dos intérpretes! Imaginar e procurar 'os materiais de construção!' Imaginar “o som da composição”! *Et cetera...et cetera!* E, após um curto silêncio, acrescentou: “e o compositor tem, no fim de contas, a **liberdade de decidir: fazer ou não fazer!**”

R4 – AV-D: Acho injusto, e talvez incorrecto, afirmar que Manuel Faria se tenha inspirado “tout court” na música e na literatura popular [...] apoiando-se, às vezes, em textos de duvidoso conteúdo. Quem conhece a música sacra de Manuel Faria, a partir dos anos '40 (e mesmo anterior - antes de realizar “estudos” de harmonia!) deve reconhecer a sua constante procura de: beleza estética (*Missa de N^a S^a do Sameiro*), *devoção musical*, equilíbrio entre sílaba e som, expressividade da palavra através do(s) intervalo(s). Recordo ainda – após quase 60 anos! - o cântico de Natal (colectânea *Cânticos de Natal? Novos Cânticos?...*) sobre poesia do Padre Joaquim Alves (?) “*Maria está de joelhos / Adorando o Deus Menino / O maior dos evangelhos / É quem for mais pequenino*”. Estaremos em presença de “duvidoso conteúdo”? Ou de “textos pobres e sentimentais”? E a melodia de Manuel Faria, em modo eólio, (E-A-AA.- G-B-A.E./C-D-E.-E-A-E-D.-D./B-C-D-D-C-B-C.- A./B-A-G-A-F-G-F.-E.), no âmbito de 9^a, escolhendo meticulosamente os intervalos *mais expressivos* para cada palavra, em *ritmo contemplativo* de colcheias e semínimas, é “inspirado na música popular”? Talvez...! Mas há um *carinho* técnico-musical no tratamento expressivo da *palavra!* E a “música e literatura popular, é “teologicamente simples como a cultura do povo”? E a cultura dos nobres, dos aristocratas e dos eruditos será teologicamente complexa? Ou menos *simples*?

Considero a “música litúrgica produzida nos nossos dias” - salvo muito raras excepções – desgraçadamente pobre! Sem originalidade. Sem *imaginação musical*.

R5 – AV-D: Concordo que um *estilo Manuel Faria* se reconhece sobretudo na sua música religiosa e litúrgica. A construção da melodia-frase; relação intervalar salto grau conjunto; o movimento em *arco*; tensão-distensão (relação arsis-thesis do canto gregoriano?); modalismo e harmonia “não consonante” (anos '40-50?); harmonia de quartas e de trítone (*Te Deum*, 1965-'66)..., que sei mais!? Soava (e soa!) Manuel Faria.

Não sei se poderemos falar de uma “Escola Bracarense de Música Sacra”! Quem seriam os seus protagonistas? Pe Alberto Braz? Pe Manuel Faria? Pe Faria Borda? Pe Bompastor? Pe Benjamin Salgado? Pe Joaquim dos Santos (ex-aluno de Manuel Faria)? Não consigo identificar uma “linhagem”.

R6 – AV-D: Nunca tive oportunidade de assistir e/ou colaborar num projeto com orquestra. A minha experiência de “colaboração” com Manuel Faria foi ao nível da música coral sacra e profana. Participei como coralista, ensaiador de naipe (1^o e/ou 2^o tenor) e pianista/organista no Coro do Seminário de Teologia (de Outubro de 1964 a Janeiro de 1967). Recordo *A corda tensa que eu sou / O Senhor Deus é quem a faz vibrar... Ai! Linda, longa melodia imensa...*[...], para 4 vozes iguais e piano, do saudoso Pe Joaquim dos Santos, então estudante em Roma, sobre poema de Sebastião da Gama; *Ao toque das Trindades*, para 4 vozes iguais, de Albérico Fernandes, sobre poema de A. Correia de Oliveira; *Ergueu-se o vulto olhou o mar deserto / As ondas desenharam sua imagem / Ergueu-se o vulto olhou o mar selvagem / E tudo o que era longe se fez perto* [...], para 4 vozes iguais e piano, de Manuel Faria, sobre poema de Fernando Pessoa (?), . Gostava de referir que a melodia destes 4 versos (que ainda conheço de cor desde a estreia da obra na Academia de Sta Cecília em Novembro, 1965, no Seminário, a utilizei como “cantus firmus” na minha obra **Pranto in memoriam Manuel Faria** (1988), já citada acima; **Outono**, para 4 vozes iguais e piano, de Amílcar Vasques Dias, sobre poema de Sebastião da Gama (?); **Te Deum**, para 4 vozes iguais e órgão, de Manuel Faria, estreia na Sé Catedral de Braga (em 1965-'66?).

Devo testemunhar que a relação de Manuel Faria com os coralistas do Coro do Seminário de Teologia era tranquilamente séria. A sua presença paciente, o seu tom de voz educado-amistoso quando corrigia, a elegante expressividade dos seus gestos realçando mais a “frase” que o “compasso” (arsis e thesis gregorianas?), a sua voz firme quando cantava em apoio de naípe menos seguro, o seu *sorriso-prémio à passagem* bem cantada, e a sua humana compreensão com os menos dotados, criavam um simpático e proveitoso ambiente de trabalho.

R7 – AV-D: Não! Mas: correcções, revisões, aperfeiçoamentos, novas versões, reedições... são práticas habituais na História da Música ocidental. Bastaria pensar na persistente procura de perfeição de um Pierre Boulez em obras como “...*explosantefixe*...” (de 1972 a 1993, várias versões!) e *Pli selon pli* (de 1957 a 1962)...!

R8 – AV-D: Não tenho elementos que me permitam responder a esta pergunta.

R9 – AV-D: Pelo que me foi dado conhecer de Manuel Faria, dentro do Seminário (durante 6 longos anos de variadíssimas circunstâncias...), na minha vida post seminário, em Braga, e conforme o testemunho do seu ex-aluno e futuro amigo Albérico Fernandes: “o Dr. Faria foi sempre consciente da sua missão de sacerdote compositor!”, creio que “as preocupações de Manuel Faria não seriam mundanas, mas sim movidas por um grande espírito de formação e educação do povo, da santificação dos fiéis e do louvor a Deus”. E o próprio Manuel Faria segreda-nos: “*Tenho porem duas fortes manias: uma nasceu comigo – a música; a outra adquiri-a nas alegrias e tristezas duma vida obscura e insignificante mas intensamente vivida – o amor ao nosso povo e a nossa terra.*”

R10 – AV-D: Aproveito a oportunidade para o felicitar pelo imenso “foco” do seu trabalho centrado numa “selecção de obras inéditas de Manuel Faria no espólio da BGUC”. Estou convencido que a sua actividade profissional, o seu entusiasmo e a energia que investe no seu projecto de doutoramento muito contribuirão para um justo conhecimento do homem, sacerdote e compositor Manuel Faria. Porque ele merece! Bem haja!, caro Paulo Bernardino! Desejo-lhe as maiores felicidades.

Évora, 10 de Maio de 2020
Amílcar Vasques-Dias

A.3 – Cândido Lima

Breve nota biográfica

Compositor, pianista, organista, professor, cronista, crítico, divulgador, ensaísta, conferencista. Cursos Superiores de piano, composição, em Lisboa e no Porto. Doutoramento pelas Universidades de Paris I e Paris IV. Professor e diretor dos Conservatórios de Braga e Porto. Professor coordenador da ESMAE. Participou nas reformas do ensino nos anos 70 e 80. Obras de diversa natureza no país e no estrangeiro. Séries para a RTP e RDP. Colaborador no JN e nas Enciclopédias VERBO. Atividade interdisciplinar.

Respostas:

R1 – CL: Fui contactado pela mestrandia Maria Leonor Saraiva Barbosa de Melo para, oportunamente, dar o meu testemunho para o trabalho que estava a desenvolver. Aguardei notícias, mas não voltei a ser contactado. De Cristina Faria, não me lembro de ter sido contactado. Terei aqui a oportunidade de prestar alguns esclarecimentos e de reavivar memórias de juventude, que viagens recentes a Braga actualizaram. Nessa viagem com dois amigos deparei-me com a delapidação de património humano, instrumental e arquitectónico, como se um tsunami tivesse passado por alguns lugares por onde passei, por órgãos por onde tinham passado os meus dedos de organista e por onde passou, em silêncio, a meditação e a busca de um caminho que o futuro haveria de iluminar; espaços calcorreados por alguns dos mais ilustres de Braga, entre os quais, o Manuel Faria (compositor, padre e cônego, também Dr. Faria, assim chamado por todos). Associado isto ao que é explanado na pergunta, os talibãs também destruíram as fantásticas estátuas de Buda. Tenho testemunhado, nos poucos momentos em que isso acontece, a ausência da música e a ausência do nome de Manuel Faria, compositor, nas práticas religiosas em Portugal inteiro. Há um termo que pode ser aplicado a este caso do silêncio a que foi votado: ignorância, emulação e banalização da arte musical ao serviço do Divino. Emulação entre estrelas da música sacra, entre “egos” de Braga ao Porto, de Braga a Lisboa e por todas as terras do país. Se os que têm autoridade hierárquica submergem os que “lhes fazem sombra”, para usar gíria popular, os subalternos seguirão as ordens, tácitas ou explícitas dos seus “superiores”. É o seu caso, autor destas perguntas, que durante anos deu pela falta e não questionou as hierarquias. Se foi assim que as suas relações se processaram com as hierarquias.... É difícil imaginar o que diz. Mas a maldade humana não tem fronteiras, e esse ostracismo de que fala em relação a um dos maiores músicos portugueses que elevou alguma música litúrgica à condição de arte, isso só pode ser obra do diabo, não obra divina. A demagogia por via da má música religiosa, sacra e litúrgica criadas nas nossas igrejas pelos poderes vigentes, designadamente na cidade do Porto, levou a este crime de lesa-arte litúrgica. Deus, ou se ri, ou se irrita de tão degradante qualidade musical, ou espera oportunidade para chamar à ordem os destruidores do património imaterial, banalizadores do templo e dos crentes de boa fé. Manuel Faria é património da igreja católica portuguesa, é crime ter sido votado ao esquecimento. Ver-se-á durante a entrevista que esta postura é independente da relação que houve entre mim, discípulo e ele, mestre, nos meus tempos de juventude académica em Braga. Ele terá assumido também uma postura egocêntrica em todo este clima de competição entre grupos e regiões. Será também uma possível fonte da, apesar de tudo, incompreensão e irresponsabilidade reacção da classe (sacerdotal de todos os credos).

R2 – CL: Sei que uma vez recebi de Fátima uma carta do Dr. Faria em resposta a uma outra minha, pedindo conselhos. Do que me lembro dessa carta, decepcionado, lembro-me, é que me aconselhou a “rezar muito a Nossa Senhora”. Nenhuma referência à composição ou criação musical, tema da minha carta. Estava na Semana Gregoriana, em Setembro, se não me falha a memória. Eram férias. Seja como for, é incompreensível a ausência do seu nome nesses documentos. Ciúme, inveja, emulação de correntes religiosas, ideológicas, compadrios, usando de novo linguagem de rua? Para uma maior fiabilidade crítica, deviam ser consultados nomes e fontes dos autores desses documentos,

as origens e contextos institucionais e geográficos. É isso que o investigador deverá fazer, para além destas opiniões que não passam de conjecturas e de memórias de juventude. Haverá ainda vestígios vivos desses actos e desses encontros? Há respostas que deverão ser dadas por hierarquias das igrejas do Porto por exemplo, da Sé Catedral à Igreja da Lapa, assim como aos diversos poderes que têm passado pela Universidade Católica. Como e quem responderá a estas perguntas extremamente pertinentes que visam reajustar a história de um grande músico de talentos vários, a par, ou acima, dos melhores?

R3 – CL: Sim, ele era claramente contra o uso do vernáculo. Vou dizer algo que vai surpreender, até porque o senti na altura, e lho referi aquando da minha presença na Guiné, na ilha de Bolama, em serviço militar, em 1967, no tempo das colónias: teria sido eu o primeiro a escrever uma missa em português, que o fiz para a Páscoa de 1967, na pequena igreja do Padre Manuel (vive no Seminário dos Olivais, segundo soube, este ex-missionário). Falei-lhe nela, até para uma cerimónia pessoal na Igreja da Madalena, Guimarães, e desinteressou-se completamente. Cantou com o seu coro os seus cânticos. Tenho a gravação cantada pelos jovens da ilha, guineenses e cabo-verdianos/cabo-verdianas. Aponta para canto gregoriano-Debussy! Sai completamente dos clichés da música litúrgica em dó maior. É como se fosse canto gregoriano/Pelléas et Mélisande em vernáculo. Mas Deus gostou, e ainda hoje eu próprio ouço com prazer. Os jovens uns, andavam descalços outros, calçados. Não tiveram problemas em ensaiar e em cantar. O público, o missionário, os militares e Deus, todos aplaudiram. Hei-de encontrar a partitura, algures num papel de música minúsculo. Mas a gravação tenho-a. Sai totalmente da tonalidade do sol-e-dó da música que vou ouvindo em funerais, casamentos ou missas domingueiras da televisão. Não o fiz, mas posso reconstitui-la toda de memória, independentemente da gravação.

R4 – CL: Onde é que há textos litúrgicos de qualidade diferentes do que o compositor utilizou? Os grandes compositores clássicos fizeram música genial sobre texto fracos, medianos ou medíocres. Ao menos o compositor Manuel Faria escrevia música com qualidade, mesmo a dos últimos anos, menos requintada do que a dos seus primeiros anos, com a preocupação de ser mais acessível às massas populares e aos coros populares. O Ave de Fátima é uma joia musical, não obstante a poesia paupérrima que lhe serve de suporte. Deus prefere boa letra ou boa música? E os homens? A que chamam textos de qualidade? A cânticos salmódicos ou recitativos apoiados em lengalengas de melodismo indigente? Como dizia a minha mãe, profundamente religiosa: “até fazem perder a fé!”. Há um grande egocentrismo nos repertórios litúrgicos, pelo que vou sabendo. Cada maestro de grupo é compositor. Terão ouvido alguma vez os grandes clássicos, a grande música tradicional sem ser a folclórica moderna? Manuel Faria caiu também nesse vício de privilegiar a sua música, e não consta que na sua actividade tivesse estimulado compositores a escreverem para os seus coros e a diversificarem as perspectivas. Houve (ou há, até cheguei a escrever “uma coisinha” para essas páginas...), a Revista de Música Sacra, mas a receita é (era) a mesma. Talento precisa-se, também, urgente na música de acesso simples ao povo. Quanto a mim, deixo a resposta para pergunta 10. Os romances populares fazem parte da cultura religiosa, por isso, não será um estilo de poesia ou de música quadrada (estrófica) a marca da tradição popular. O Ordinário da missa que o povo canta é de natureza salmódica ou estrófica? Que digam os jovens de Bolama, que cantaram a minha “debussista” Missa Pascal na Páscoa de 1967. Negros e mestiços são salmódicos ou estróficos? Tente-se imaginar a música popular ao longo dos séculos nos vários povos e encontrar-se-ão todas as formas de canto que estudamos desde a antiguidade. Em Portugal não há uma única forma de canto, estrófica, salmódica, tonal, modal, híbrida. Sim, o que se ouve, é a “pobreza franciscana” e monolítica do simplismo melódico-poético dos nossos dirigentes e musicais de igreja (claro que me irrita a mediocridade com o pretexto ínvio e demagógico de que o povo quer coisas simples. Hom’essa!, citando ainda o povo da minha terra).

R5 – CL: As obras orquestrais fundam-se num empirismo de linguagens híbridas de tipo pós-tonal, sem nunca sair do diatonismo e de um sentido de tonalidade, velado ou explícito. Em algumas ocasiões, por dever descritivo, usa a politonalidade do tipo Darius Milhaud, mas nunca a de Stravinsky ou de Prokofiev, muito menos de Bela Bartok. Odiava Wagner (aversão, talvez, termo

mais adequado, ao compositor e à sua música) e o cromatismo vienense de Schoenberg e seus discípulos. Mozart e os polifonistas da Renascença eram o seu paradigma, o seu credo estético. Nunca me pareceu compositor fadado para se embrenhar abertamente em mundos que não fosse a música sacra. O que fez foi para além da sua própria essência de homem religioso com uma missão. A inevitabilidade das incursões em outras formas de expressão instrumental vem da sua dimensão humana, como uma fatalidade que não assumia com convicção de um músico profano sem compromisso funcional de tipo religioso ou outro. Mérito de ter contrariado, com qualidade mínima essa fatalidade da sua “vocação”. As suas idas a Lisboa para se encontrar e receber conselhos de Frederico de Freitas atestam-no. Uma admiração mútua, foi protegido pelo músico lisboeta que lhe divulgou algumas obras e a quem dedicou o “Ditirambo” (o título o diz) para orquestra. Numa dessas viagens deu-me boleia até Lisboa (nas imediações de Braga chocou com um ciclista: nada de grave, e o homem lá seguiu, combalido, o seu caminho, não sem que o Dr. Faria tivesse saído do carro e lhe perguntasse se estava ferido e se queria que o levasse a casa). Durante a viagem aconselhou-me a abandonar a música “porque a música não dava nada”, e acrescentava: “Devias fazer como o meu sobrinho: fazer Direito em Coimbra”. Contradições de um homem bom, sábio com, como costume fazer humor em situações idênticas, “com fissuras”. Dez anos mais tarde convidei-o para ir de Braga ao Rivoli para ouvir a minha obra Canções Estáticas, para orquestra, dirigida pelo maestro Silva Pereira. Trouxe-me de carro (eu vivia em Braga). No regresso diz-me isto: “fiquei surpreendido com a tua orquestração. A música não é da minha, mas a orquestração...” e fez um gesto de espanto. Curiosa e surpreendente reacção, mas inteligente distinção entre o subjectivo e o individual, o objectivo e o individual. Quando durante algum tempo Jorge Peixinho escreveu crítica para o *Dário Popular*, fez uma apreciação extremamente negativa de uma obra de Manuel Faria. Estavam radicalmente nos antípodas um do outro, e os impropérios cruzaram-se nos meus contactos de ambos. Marxismo e vanguardismo, por um lado, catolicismo e conservadorismo, por outro, Escola de Viena oriunda do expressionismo e Escola de Roma oriunda do cristianismo, revolução musical, por um lado, tradição musical, por outro, estes dois ilustríssimos personagens tinham que chocar profundamente. E assim foi em dois casos inconciliáveis, como tantos. A designação de “escola bracarense de música sacra” cria um fosso entre outras escolas de música sacra, e o que devia suscitar um diálogo construtivo entre visões diferentes e autónomas, conduziu a uma competição e a uma separação musical, religiosa, ideológica, filosófica, teológica. Desunião onde devia haver união entre perspectivas e personalidades individuais, mas em diálogo. Nas reformas de música do Estado deu-se a mesma divisão, mas aí não há Deus como critério de avaliação do nível de qualidade da arte: são os homens entre si e a sociedade. No paraíso (não sei se haverá para estes protagonistas...) Deus teria uma catedral para os músicos da Sé do Porto, outra para os músicos da Sé de Braga, e ainda outra para os músicos da Sé de Lisboa.

R6 – CL: Não sei se alguma vez dirigiu uma orquestra. De coros lembro do Orfeão de Braga. De coros paroquiais, ouço falar. Ainda em Braga lembro da sua elegância a dirigir canto gregoriano. Quanto a relações entre a sua direcção e os coralistas, e pelo pouco que vi, o Dr. Faria tinha uma paciência infinita, qualidade intrínseca em quem tem natureza pedagógica. Dizia que não há o tão propalado anátema para os que “não têm ouvido (musical). Recusava esse cliché. “Todo o homem tem ouvido musical, o que é preciso é educá-lo”, falava mais ou menos assim. Tive um condiscípulo que “não tinha ouvido musical”. Um dia, não sei em que circunstâncias e em que ano, penso que no 4º ou 5º anos, pediu-me o Dr. Faria para ajudar o Palma (António Palma Martins) no solfejo. Tentei algumas vezes mas, por isto ou por aquilo, desistimos. Passaram dois ou três anos, e numa cerimónia litúrgica em que eu não estava ao órgão, na Igreja de Santiago, assisti a algo inimaginável. Estava junto dos colegas e fico ao lado do António Palma. Fiquei atónito: ele a cantar com os outros em afinação perfeita. Durante 4 ou 5 anos era um jovem completamente destituído de “ouvido musical”. Não reagi nessa época. Há uns anos, no funeral de um antigo amigo, Padre Dinis Lopes, em Laúndos, Póvoa da Varzim, vi de novo o Padre Palma a cantar em coro com os colegas a “plenos pulmões” no altar-mor. Fiquei fascinado com o que estava a ver. Ao terminar a cerimónia, interpelei-o sublinhei esse facto, o meu espanto, e o que me respondeu ele? “O Dr. Faria pôs-me a cantar com cânticos religiosos do dia a dia”. Da sua música, presumi. Partiu da prática e não de teorias. Isto é, foi

pragmático. O estado natural do ouvido musical deste homem só era possível ser modificado se se operasse um milagre. Não foi milagre, foi a paciência infinita do Dr. Manuel Faria e a humildade e vontade do “paciente” Palma. Ele não trabalhou o artista, trabalhou um homem ao serviço da liturgia e das funções para que estava vocacionado. Não vejo ninguém que fosse tão longe e tão altruísta numa tarefa de tal monta. Era assim, suponho, em todas as circunstâncias em que comunicava com os músicos, de coro, de escola ou de orquestra. Paciente e humano, mesmo que dotado de humor e de alguma ironia, o que era legítimo também sê-lo. Neste caso tinha apenas uma missão: comunicar e pregar, afinal.

R7 – CL: É perfeitamente admissível que partissem dele correcções, reajustamentos ou tentativas de obter melhor resultado, inseguro de quando da composição das obras. Não estou a imaginar os músicos por sua iniciativa fazer alterações ou correcções, a não ser ditos de humor que às vezes acontece (a mim já aconteceu, vendo depois essas partes cavas: felizmente, com humor sadio...). Nunca houve ocasião de falarmos disso, nem o convívio com ele se estendeu para além das aulas e depois muito pouco nos anos que se seguiram, e nunca mais. Há histórias sobre os clássicos e os seus copistas. A história recente das revisões do Pelléas et Mélisande de Debussy por Pierre Boulez e Daniel Lesure. O que ouvi das tropelias encontradas ao longo de décadas nas mais variadas situações da reposição da obra. Pode encontrar aí respostas para a pergunta. Diz-me o amigo compositor Amílcar Vasques Dias que copiou as partes cavas dos Responsórios do compositor, com quem tinha contactos mais próximos e mais descontraídos. Será que ele terá tido a tentação de corrigir ou alterar alguma coisa da obra? Claro que não penso isso, até porque esse trabalho coexistia com a supervisão do autor, penso eu. Mas essas situações ocorreram sempre ao longo da história da música: os compositores e os seus copistas. Tive vários copistas ao longo dos anos, e não me queixo.

R8 – CL: Não disponho de informação suficiente para responder com certeza absoluta a esta pergunta. Situando-se a sua música na esteira dos neoclássicos, numa linguagem híbrida dentro de um esquema mozarteano revisitado, nomeadamente na harmonia e no ritmo, será olhando para os neoclássicos e para alguma música italiana de compositores do tempo em que viveu em Itália, nem que fosse de forma indireta: Respighi, Dallapiccola, Petrassi, Casella, Malipiero, que encontrará alguma pista. A harmonia que ele terá estudado e que ministrava, num gesto de generosidade para com dois jovens que o abordaram, eu e o José Barbosa, em algumas aulas a que assisti no 5º ano, apenas no 5º ano, era uma harmonia insólita, densamente cromática, “à Max Reger” com cifras de harmonia romântica que nunca compreendi, pela idade e pelo desajustamento histórico e pedagógico de tal ensino. A cifra da época barroca nunca a vi. É neste contexto, efêmero, reconheço, que o caminho para encontrar arquétipos do compositor deverá ser procurado. A ambiguidade e hibridismo de linguagem dos conhecidos Responsórios encontra-se também nas obras de outros géneros e formas. É essencialmente empírico, e as pontes entre os seus estudos em Roma e a música de outras esferas nunca as senti consolidadas. Resistiu a musicalidade, resistiu menos a profundidade de pensamento e de ideia. Claro, é um juízo feito a partir do que conheci e do que ouvi, dispersamente mais tarde, e é um juízo provisório e subjectivo, sujeito a revisão, havendo obras ainda fora do meu conhecimento. Mas não estarei longe de uma visão próxima do que era o grande músico. Regia-se mais pela intuição do que pela razão, pela eficácia expressiva do acorde ou do ritmo local do que por um sistema gramatical qualquer.

R9 – CL: Do que eu via em pequenos gestos, tudo o que que saísse do sistema, nos seus diversos matizes e conceitos, era de eliminar. Músicas pop, rock, yé-yé, como se dizia na altura, eram para eliminar. Um dia andava a estudar corridinhos para o carnaval com um violinista, um guitarrista e um bandolinista (futuros músicos de orquestras nacionais). As partituras nem eram minhas. À boa maneira das aldeias antigas, deixei, tranquilamente, as músicas em cima do piano. Desapareceram. A quem perguntaria se as tinha levado? Faz-me lembrar, mais tarde, em Mafra, o roubo dos meus livros na parada quartel. Passaram meses e meses. Um dia, enchi-me de coragem e perguntei ao Dr. Faria se tinha sido ele a levar as músicas. “Fui eu, fui”. Percebi o “crime” de misturar tal música com o Beringer, Czerny, Hannon, Beethoven ou Mendelssohn. Pareceu-me claramente em sintonia com o regime, por razões óbvias da sua geração e do sistema religioso em conluio com o Estado Novo,

mas não me pareceu nunca uma pessoa que misturasse as suas preocupações musicais e de comunhão com o povo com a política no sentido do proselitismo ou da paixão por esse domínio. Era um músico de corpo inteiro e um missionário de corpo inteiro. Assim me pareceu nos poucos anos de convívio distanciados com ele. Tudo o que fosse contra a ortodoxia das ideias musicais, estéticas, religiosas e políticas seria sempre rejeitado, ou tacitamente, ou abertamente. Artes, músicas, políticas fora da formatação ideológica de tradição de Roma, não teria o seu beneplácito. Era fácil intuir isso nele, nem que eu nunca o tivesse ouvido a manifestar-se num ou noutro sentido. A nossa relação não se prestava a essas confidências e abordagens. Os objectivos dele eram a sua missão de evangelização através da música, através da sua música como instrumento de comunicação.

R10 – CL: Lições de harmonia e um ensino inadequado aos destinatários dessas aulas, quer pelos conteúdos, quer pela ausência de estímulos criativos. Eram aulas de boa vontade, sem nenhum interesse por recompensa material, antes receptivo ao pedido de dois jovens, eu próprio e o José Barbosa (homem bom, aluno distintíssimo, amigo até hoje). Tive aulas apenas no 5º ano, depois nunca mais contactei, senão durante um ano em canto gregoriano e como professor de piano (!) (no Conservatório de Música tive de rever a técnica de piano. Perguntavam-me: “com quem estudou piano?”, e calavam-se, delicadamente). O professor era o Rev. José Maria Bompastor, também director de coro do Seminário e da Igreja de Santiago, espaço com dupla função de público: o povo e os estudantes), onde exerci as funções de organista durante quatro anos. Determinante esta relação ao longo desse período, no Curso de Filosofia. História para outros lugares (já escritas...).

Fui organista desde os 16 aos 22 anos pelas mãos de Manuel Gonçalves Jorge, José Maria Bompastor e Alberto Brás e a seguir em actividades sacro-sociais, com o Manuel Faria Borda (com quem fiz solfejo durante 4 anos, “Ciclo Preparatório” de hoje). Com Manuel Faria estudei canto gregoriano, como disse, como aluno regular, no 5º ano apenas, estudei piano durante uns anos e harmonia durante uns meses. Desse período de tempo de composição nada restou, para mim, por não estar vocacionado para esse ensino, no domínio da composição. Anos antes da procura de contacto com o compositor tinha comprado o Tratado de Harmonia de Tomás Borba, e aos 17 anos tentei lições de composição com Manuel Faria Borda e Manuel Vilaverde (Mujães, aldeia de Viana, onde era pároco: se compunha cânticos litúrgicos, sabia ensinar composição, deduzia eu ingenuamente), ambos compositores amadores de música litúrgica de qualidade. Era adolescente ainda. Tive apenas duas lições. Em nenhum deles encontrei capacidades e conhecimentos para ensinarem a compor, embora com belos cânticos litúrgicos ambos. Até os 22 anos não compus nada, escrevia umas garatujas marginais, escrevi duas missas aos 18 anos, que inutilizei, aproveitando uma grande inundação na casa com eliminação do supérfluo. A primeira partitura com sentido foi-me pedida pelo padre Alberto Brás, o meu maestro da Sé e do Seminário Conciliar. Nunca tive qualquer sinal de apoio de Manuel Faria, senão o tempo das aulas de canto gregoriano, como um aluno comum, durante um ano, como disse acima. O estudo de solfejo fi-lo com Rev. Faria Borda, durante 4 anos, e com José Maria Bompastor, maestro do Coro, no Curso de Filosofia. Com Dr. Manuel Faria, apenas o estudo de piano, que me permitiu, neste caso, e por iniciativa pessoal, desenvolver técnicas e repertórios que eu próprio propunha: Beethoven, Schumann, Mendelssohn, Albéniz. Bach, nunca, fazia-o eu como organista, desde o 4º ano em cópias manuscritas e depois em partituras de prémios das Semanas de estudos ou compradas. Por um lado, o órgão em funções à margem do ilustre músico, noutros desenvolvimentos de autodidata, por outro, o piano em que desenvolvi, como autodidata, técnicas, linguagens e repertórios.

A perseguição declarada ao jovem músico, organista, pelo professor Álvaro Dias, amigo e condiscípulo de Roma do Dr. Manuel Faria, culminou com a reprovação no 1º ano do Curso de Filosofia. Não recebi um gesto ou uma palavra de conforto num dos momentos mais negros na vida de um estudante. Achei estranho a sua indiferença e a indiferença da comunidade na solidão absoluta perante o drama. A relação era, pois, longínqua e próxima, mas a nível apenas escolar, sem nunca ir além das normas vigentes do sistema, sem nunca tentar ir de encontro ao fundo do indivíduo, se é que tinha alguma intuição das potencialidades do jovem como “compositor”. A inexistência de

qualquer empatia com essa vertente das capacidades do indivíduo era total, e revela-se na falta de obras desses anos.

Eu que sou a antítese daquilo a que se costuma chamar de “fura-vidas. Um dia o Dr. Manuel Faria, em conversa à volta de não sei quê, já eu fora do sistema, disse-me que eu “era um fura-vidas”! Disse-o sem maldade, mas fiquei chocado, pela ideia que tinha de um fura-vidas. Confesso que fiquei ofendido. Não lhe perguntei porquê, mas achei que era um qualificativo completamente desajustado à minha sensibilidade, à minha inexperiência de vida, à minha pacatez relativamente às coisas materiais, ao meu carácter, etc. Tudo o que me veio depois, ao longo de décadas veio pelas mãos dos deuses, da sorte e do trabalho, mais ainda pela minha procura do saber e do conhecimento, não daquilo que caracteriza a expressão “fura-vidas” na linguagem popular que tão bem o Cónego Manuel Faria soube sempre entender.

Isto associado ao conselho para “abandonar a música e ir para Coimbra cursar Direito, como o sobrinho” diz da imagem que ele tinha de mim como músico futuro, ou músico como músico do futuro, muito menos como pianista ou compositor. Nem durante os anos de organista, com actividade intensa como executante de clássicos e de improvisador, ouvi uma única frase dele sobre essa minha função. E foi uma das bases mais profundas da minha construção de músico (não é aqui lugar para desenvolver tal tema). Nunca compus uma obra nesses meus tempos de estudante senão uma que me foi pedida pelo Maestro Rev. Alberto Brás para a Academia de Santa Cecília. Compus a Dança do Vento para coro a 5 vozes, solistas, harmónio e piano, sobre poesia de Afonso Lopes Vieira. Vejam lá o atrevimento! Claro, nunca teria sido aprovada pelo Dr. Manuel Faria, se a visse, ou pela ingenuidade de construção, ou pela heterodoxia da harmonia, bem raveliana, nada mozartiana. Foi um sucesso e, mais tarde, 10 anos depois, o Rev. Fernandes da Silva (meu aluno no Porto (as voltas que o mundo dá!), excelente músico e excelente pessoa) voltou a apresentá-la em Barcelos, com o seu Coral, no Teatro da cidade com David Oliveira (o mesmo amigo de estreia) e Fernando Serafim, comigo ao piano, como na estreia! Impensável, tal ousadia de tantos, para Manuel Faria.

A minha linhagem musical vem da infância via vozes divinas de irmãs e tias nas cerimónias litúrgica ensaiadas pelo Pe. Alberto Brás que, anos mais tarde, iria manter essa linhagem, na minha juventude, ao convidar-me para seu organista na Sé e em todas as suas actividades de “mestre de capella”, sem nunca imaginar que eu era sobrinho destas vozes, vozes que ele quis levar para Santa Luzia, quando foi lá nomeado capelão (soube deste convite recentemente por uma das minhas irmãs). Dessa infância há um encaminhamento para personagens anónimas já citadas como o Pe. Manuel Gonçalves Jorge, professor de harmónio e Pe. Faria Borda, professor de solfejo e Pe. Bompastor como maestro e como professor de música de Santiago. Esses contactos e o modo como me exigiam soluções para emergências estimularam-me profundamente a, clandestinamente, como autodidata, na busca incessante e entusiástica de novas respostas, de novos caminhos. Como? Seria para outro local.

A relação como compositor com Manuel Faria é nula, efectivamente. Os momentos em que tentei contacto, recebi sempre indiferença e até palavras pouco consentâneas com o seu modo de ser, indelicadas. Como professor de composição futuro de academias, conservatórios e ensino superior, há distância de anos-luz entre essas tentativas infrutíferas junto de músicos mais velhos, amadores é certo, semiprofissional o caso do nosso homenageado, e a realidade profissional de compor e de ensinar ou orientar a compor nas suas mais diversas vertentes, dentro ou fora de espaços institucionais.

Em 1969 escrevi a Sonata sobre temas medievais, para violoncelo e piano, na verdade sobre temas do canto gregoriano. Não sei em que circunstâncias, mostrei-lhe nessa época o andamento lento (que deixou estupefacto o compositor Filipe Pires, pela qualidade e por ter escrito tais páginas em alguns dias apenas!) e a única nota que lhe mereceu atenção (negativa) foi o ritmo da primeira fase do violoncelo, metrificado, embora com rubato para aproximar do ritmo gregoriano do início de *Christus Factus Est* (o que faz Messiaen com o canto gregoriano!). Nada mais disse. Não se interessou por olhar em para essa página, nem para as páginas seguintes...

Fica definitivamente esclarecida a situação da inexistente linhagem entre Manuel Faria e eu próprio como compositor. Tiveram mais influência, por mais estranho que pareça, professores anónimos que tive na minha vida de estudante, dentro e fora da música. Já sem falar de outros domínios não musicais e de outras figuras de fora da música.

Nos poucos instantes em que lhe mostrei alguns compassos, ingénuos, com certeza, em épocas distantes umas das outras, nunca ouvi uma palavra de incentivo ou de cumplicidade... Um dia, desejando fazer exames de solfejo no Conservatório Nacional, pedi-lhe apoio. Não se mostrou disponível. Recorri à doce D. Teodora Howell, professora no Conservatório de Braga, com instalações ainda em frente ao Hospital de S. Marcos. Acolheu-me com amáveis conselhos. E lá fui à Rua dos Caetanos, ao Conservatório Nacional, a Lisboa, com sucesso total. Manuel Faria nasceu sacerdote, compositor também. Nasceu maestro de coro, ensaiador de coros populares (da sua música) e missionário do Minho. Criou o seu grupo e fechou-se a outros grupos, do Minho, ou de fora do Minho. Há afinidades entre este comportamento de clausura e o mundo que o ostracizou, voltando ao tema de perguntas e respostas anteriores. Tudo isto é pessoal, e pode ser contrariado pelos testemunhos posteriores de quem com ele conviveu. Comigo foi assim, no plano da criação e da composição. O reconhecimento público na imprensa de que ele fez prova a seguir, no Diário do Minho, chamando a si algum mérito nisso, não corresponde à verdade, a menos que tivesse chamado outros professores anónimos ao palco, nunca citados quando o meu nome é citado no contexto Manuel Faria. Mas nunca no domínio da composição ou da criação musical. Está desmistificada e corrigida nos seus fundamentos a história da relação entre ambos os compositores. A linhagem situa-se noutras coordenadas bem diferentes, designadamente repertório menos ortodoxo dos hábitos dos organistas de repertório barroco ou romântico.

Um episódio curioso de contacto positivo, mas na clandestinidade. Já no Conservatório de Música de Braga, e sem piano no momento (a Fundação haveria de pagar um de aluguer no Lar Beato Nuno, na Rua dos Capelistas), ter-lhe-ei pedido, ou para ir estudar, ou fazer qualquer coisa que não me recordo. Deixou-me livre no quarto e, improvisando naquele piano particularmente metálico, improvisei uma música a que chamei dança, claramente num ritmo dentro da linha de algumas danças em estilo búlgaro de Bela Bartok e em ritmos assimétricos da História do Soldado de Stravinsky. A mão esquerda era em baixo d'Alberti e o ritmo da parte superior era em intervalos de 4^a. Fixei essa improvisação, antes de a escrever. Andei dias para ver como transcrever aquilo, mas gostei tanto que fixei tudo. Era um compasso ternário, mas com pulsação binária na mão direita e pulsação ternária na mão esquerda. O tempo era rápido (a semínima a 140, por aí). Onde diabo fui buscar aquilo sem antecedentes? Encadeei esses compassos com melodias do folclore tripeiro na moda. Toquei a peça na televisão nesse ano e mais tarde incluí esse ritmo na politonalidade da Burlesca. Nem me ocorreu a ideia de lha mostrar, ou de lha tocar. O mesmo haveria de acontecer com os professores do Conservatório de Lisboa: contraponto e harmonia dos clássicos, o resto é para quando crescer. Essa ida ao quarto foi efémera. Uma vez, suponho. Essa liberdade no seu local do trabalho havia de a encontrar anos mais tarde, a outra dimensão, com Xenakis, em Paris, que me deu mais de uma vez a chave do seu atelier. Li, por mero acaso, um texto/Carta onde mostra reservas a Frederico de Freitas sobre o Diálogo das Carmelitas, de Bernanos-Poulenc.

Compus duas rapsódias a pedido dos alunos do 5º ano. Porquê, não sei. Era para a sua festa anual, e eu utilizava todo o humor, sarcasmo e parodiava a vida de estudante com as tropelias possíveis para provocar as gargalhadas da rapaziada. O que conseguia. O organista e professor António Costa Gomes, meu antigo aluno no Conservatório de Braga (e um dos meus copistas!) ofereceu-me recentemente um exemplar de uma dessas rapsódias. Essas, como a Dança do Vento, não entrariam nunca numa conversa com o Dr. Manuel Faria. Já no seminário de Filosofia tinha composto para uma das Semanas de Estudo uma peça para violino e piano, com o título Dança da Abelha, porque o título poético era impróprio e foi censurada. Falava das ondas do rio Lima, de nomes dados pelos

antigos às donzelas, às ninfas enfim, metáforas perigosas... Desapareceu a partitura. Outros esboços não tiveram melhor destino mesmo se eles eram, também, naturalmente, ingénuos. Desapareceram.

Nessa época havia as Semanas de Estudo de boa memória. Entre outras intervenções, escrevi um texto sobre a Nona Sinfonia. Dei-lho a ler. O único comentário que fez foi, surpresa minha, que “mais importante do que a Nona Sinfonia era a Missa Solene em Ré maior”. E ficou por ali.

Em 22 de Out.(sic) de 1963 ofereceu-me as sonatas para piano de Beethoven, os dois volumes. No primeiro volume, escreveu: “Ao Cândido com os melhores augúrios do seu futuro musical”. No segundo volume, com a data de 23 de Out. (sic), escreveu: “Ao Cândido com os mais cordiais votos dum futuro musical brilhante”! (data inscrita neste volume: Roma, 10/11/42). Gesto de generosidade, de magnanimidade e de curiosíssima contradição.

Um dia eu, apenas organista e pianista, as aulas regulares com ele tinham terminado há anos, “mandou-me” ao Teatro Circo para fazer a crítica para o jornal Diário do Minho, do concerto a que ele não podia ir, devido a compromissos. Era da série do Círculo de Cultura Musical. Pedi, então, autorização para sair, e que privilégio sair para, imagine-se! fazer a crítica a um dos maiores pianistas da época, o alemão Carl Seemann. Relendo esse texto, que guardei, está escrito em tom de admiração, de regozijo e de exaltação musical, pelos autores e pelo pianista. O que o terá levado a incumbir-me de tal tarefa? Se não escrevia nada na época, e por isso ele não me conhecia essa faceta, ainda por desvendar, nem eu próprio a conhecia, como foi mandar-me fazer a crónica do concerto?!...Como nunca recusei desafios, aceitei. Não me lembro se me perguntou, se me mandou. Sei que aceitei como uma viagem natural! Fui, e escrevi. Intuição?

Sucediu-lhe, aí por 1968/69 como Presidente da Juventude Musical de Braga, a convite seu. Havia ligação estreita com a Juventude Musical do Porto, com cuja Presidente, D. Ofélia Diogo Costa, mantive contactos ao longo de quatro anos. Foi nesse período, em Junho de 1973, que convidei Iannis Xenakis a ir a Braga, aproveitando a sua presença em Portugal, na Fundação Calouste Gulbenkian. Decidi, porém, como precaução, apresentá-lo no Porto, com organização de ambas as Direcções da JM, no Cinema Trindade, com a presença de estudantes vindos em excursões de Braga e de Coimbra.

Passaram os anos, e um episódio invulgar, noutra esfera das nossas relações, difícil de analisar, merece ser contado, pelo seu lado humano. Um dia, encontrando-me nos jardins da Faculdade de Filosofia de Braga a conversar com o ilustríssimo Professor Roque Cabral, desmaei, caindo-lhe nos braços. Lembro-me desse deslizar devagar no seu regaço. Figura elegante, delicada, discreta, o que lhe havia de acontecer! Acordando de uma (aparentemente longa!) letargia, que não sei qual foi a duração, quem vejo aos pés da cama, na minha casa da Rua do Taxa, como uma aparição surreal, como um fantasma, como um bom fantasma? O Dr. Manuel Faria. Estava ali, com um sorriso, para saber o que tinha acontecido e, gentilmente a olhar para mim, de forma serena e inquieta ao mesmo tempo. Fiquei estupefacto, até porque não tínhamos contactos depois da época de estudante. Como chegou ao seu conhecimento o acidente, como lhe chegou célere a notícia, quem e porquê, nunca o soube. Foi pelo ano de 1973. Estranhamente não retenho desse episódio insólito senão o cair lentamente nos braços de um jesuíta, sacerdote regular, filósofo e acordar, tranquila e sonolentamente, no olhar de um diocesano, sacerdote músico, ilustríssimos homens da Igreja. Nos braços de um, no olhar de outro, se fosse, era para o céu direitinho. Gesto simbólico de algum afecto, respeito e sentida solidariedade. Gesto inesquecível do ponto de vista humano.

Incluí, um dia, num dos programas de recital com o tenor Fernando Serafim duas melodias suas para voz e piano. Foi uma homenagem modesta, mas uma homenagem. Ainda como memória, escrevi uma nota biográfica e uma breve viagem à sua música para o programa do Festival Internacional de Música da Póvoa de Varzim de 1980, que lhe prestou homenagem.

Há muitos anos fui contactado pelo Dr. Boaventura Faria, o sobrinho formado em Direito na Universidade de Coimbra, sobrinho do compositor, para presidir à Associação Manuel Faria. Para além da honra de tal convite, foi determinante a minha posição discreta em relação ao historial do

compositor que não me dava qualquer direito de assumir tal tarefa. O meu nome não passava, nem passa de um nome comum, assim o pensei sempre, assim o penso, e qualquer de muitos dos milhares de estudantes, discípulos e amigos que passaram pelo ensino do compositor, estariam em melhor situação para assumir essa função. Declinei o convite pelo equívoco que se instalou no meio musical bracarense sobre a linhagem de pensamento e de laços artísticos entre mim e o compositor Manuel Faria.

Anos após a minha entrada no conservatório, aparecimentos na televisão, e mais tarde cno Conservatório de Música de Braga como director, aparecem referências elogiosas ao jovem antigo (ver anexos) no jornal da cidade, Diário do Minho, onde escreveu durante anos críticas de grande qualidade de análise musical e de grande qualidade literária. Mas nunca alguma referência às minhas incursões nos meios de comunicação oral, escrita e audiovisual durante anos como, de resto, o mundo musical académico e o mundo da minha geração e das seguintes. Nunca compreendi o silêncio e os juízos sobre essa projecção da juventude no tempo. A não ser um dia, do outro lado da rua, o impropério do Pe. Borda, em Braga: “Oh Cândido, tu estás tolo?”. Foi no dia seguinte à apresentação da obra Projecções na televisão. Sorri-me apenas. O Dr. Faria pensaria o mesmo, mas não o diria assim. Talvez...O Professor Croner de Vasconcellos ouviu a obra no Gabinete da Direcção do Conservatório de Braga, ideia da Directora, D. Maria Caravana, e perguntou: “é por aqui que o Sr. Lima vai seguir?”. O que havia eu de dizer? O Dr. Faria aludiu a esse atrito entre o antigo e o moderno numa das crónicas que escreveu a meu respeito no Diário do Minho. Com elegância de espírito e de pensamento, não como a imprecação do meu antigo maestro de cerimónias “extracurriculares”, chamemos-lhes assim: casamentos, baptizados, missas novas...com o bem-vindo e generoso “argent de poche”...

Com amigos, quis estar na multidão anónima para vê-lo passar em direcção ao seu lugar no paraíso na companhia de Orfeu. Foi em S. Miguel de Seide, em Famalicão. Com amigos seus admiradores incondicionais. Um seu amigo e protector, Dr. Albérico Fernandes, acenou-me do meio da multidão. Foi meu maestro também na idade da filosofia da Igreja de Santiago.

Manuel Faria compositor, padre, cônego, missionário, acima de tudo “humano, demasiado humano”, “divino, demasiado divino”, vivendo o conflito interior entre o seu Deus e o seu Mundo, entre a lei divina e a lei humana, entre a sua sensibilidade e o mundo concreto, entre os impulsos do corpo e os impulsos da alma, fusão impossível e incontrolável de emoções num homem de talento imenso dramaticamente submerso.

Nota

Do teor deste testemunho não se infira que ao longo da vida houve animosidade, ingratidão, desrespeito ou qualquer outra atitude que não fosse respeito, admiração, gratidão, tudo enquadrado pela verdade histórica. O facto de relatar factos cuja natureza escura não iam de encontro à sua natureza luminosa, significa apenas isso. A diversidade de situações não deixou quaisquer vestígios na busca de conhecimentos e na busca da felicidade. Sempre olhei para a vida pelo lado positivo, e só quando sou solicitado a ir ao fundo da minha história individual, não tenho dificuldade, como nestas memórias divergentes, em fazê-lo com um sorriso sereno e com a convicção de que tudo aconteceu como acontece, afinal, na vida de cada ser humano. Os factos são de tal maneira antítese uns dos outros que pode dar a ideia de que quem os relata está num estado freudiano de trauma, ou quejandos. Nunca após esses episódios e cenas eles perturbaram o meu espírito ao longo da vida. Nem nessa época fazia disso análise, nem sobre esses comportamentos menos positivos me questionava. É nas entrevistas jornalísticas, académicas, ou nos meios de comunicação ao logo dos anos, que essas histórias vêm à superfície. Relatadas num estado de distanciamento, como se não fosse delas um dos protagonistas. É com este espírito que estas respostas às perguntas sabiamente formuladas devem ser lidas, avaliadas e interpretadas.

A.4 – Domingos Peixoto

Breve nota biográfica

Domingos Peixoto, professor de Órgão, aposentado, lecionou em vários conservatórios e na Universidade de Aveiro. É autor de *Santa Casa da Misericórdia de Aveiro. Prática Musical*, Aveiro, Misericórdia e Universidade, 1998; *Júlia d’Almendra e o movimento organístico em Portugal*, Lisboa, By the Book, 2017; *Apontamento sobre o Curso de Órgão do Conservatório Nacional. Da criação à Experiência Pedagógica*, Aveiro, ed. do autor, 2017; *Os Órgãos Históricos de Aveiro*, Aveiro, Câmara Municipal, 2018. Foi colaborador da *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX* (coord. de Salwa Castelo-Branco), Círculo de Leitores, 2010.

Respostas:

R1 – DP: Quanto à primeira questão, não posso deixar de me associar aos que lamentam a ignorância do papel de Manuel de Faria na história da música sacra em Portugal. É de facto uma ignorância imperdoável em estudos que pretendem ser objectivos.

O trabalho gigantesco do Cónego Ferreira dos Santos, iniciado na década de 1970, foi polarizando as atenções, graças à crescente projecção da sua obra notável a nível nacional, cumulada pela criação da Escola das Artes. Mas isto não justifica o ‘saneamento’ de Manuel de Faria, varrendo da memória uma figura ímpar da nossa música sacra; de facto, não tem explicação e não é sério em termos de investigação.

R2 – DP: Quanto ao segundo ponto, em Júlia d’Almendra e o movimento organístico em Portugal (Lisboa, By the Book 2017, ed. do Centro Ward) encontram-se algumas informações úteis quanto à colaboração de Manuel de Faria com Júlia d’Almendra, nomeadamente nas Semanas Gregorianas. Note que este meu livrinho é apenas um ‘levantar o véu’ sobre a obra desta Mulher de Igreja – também injustamente deitada para trás das costas – que, na palavra sempre bem humorada que ouvi da boca de M. Faria, “casou com o canto gregoriano e é-lhe terrivelmente fiel”! O espólio de Júlia d’Almendra está à guarda do Centro Ward e ainda não se encontra disponível ao público.

R3 – DP: Quanto à terceira questão, eu partilho da opinião do Dr. Francisco Faria. Acrescento apenas duas notas. Em primeiro lugar, é preciso lembrar que o repertório musical das solenidades na catedral bracarense e nos seminários contemplava, além do canto gregoriano, a nata dos melhores polifonistas: Palestrina, Lassus, Victoria, etc., e alguns modernos, incluindo o próprio M. Faria (Responsórios da Semana Santa). É, pois, natural que, formado (na teoria e na prática) na mais elevada tradição da música sacra sobre texto latino, Manuel de Faria sentisse alguma relutância em admitir o vernáculo nas solenidades, tanto mais que antevia que esse caminho levaria a banir da liturgia aquele riquíssimo repertório, o que de facto aconteceu. Mas, em segundo lugar, não esqueçamos que Manuel de Faria foi sempre um Homem de Igreja e, perante as novas linhas de orientação do Concílio, ele próprio escreveu a primeira missa com texto português, a 2 vozes. E não duvido de que o seu zelo de servir a Igreja o teria levado a compor obras de maior envergadura, se a morte o não colhesse tão cedo.

R4 – DP: Quanto à quarta questão, ouvi M. Faria mais do que uma vez comentar com ironia e rebater essa acusação que lhe faziam, relativamente à ‘pobreza’ dos textos dos seus cânticos. Apesar do seu gosto pelo ritmo do verso rimado, não duvido de que o Homem de igreja rejeitasse os actuais textos oficialmente propostos para a liturgia.

R5 – DP: Quanto à quinta questão, sem me intrometer no campo da análise, creio que o acompanhamento dos cânticos de M Faia tem uma identidade inconfundível. Recordo-me de uma observação do Dr. Francisco Faria a este respeito: “a melodia é do povo, mas o acompanhamento é meu” [de M. Faria] (Cf. tese de mestrado da Celina). M. Faria procurava acompanhar as diferentes

correntes musicais. Numa conversa com o Pe. Joaquim dos Santos, este contava que, ao tempo em que estava a estudar em Roma, quando vinha a Portugal de férias, Manuel de Faria pedia-lhe que o mantivesse sempre ao corrente das novidades musicais em termos de composição. Creio que da pena de M. Faria saíram obras únicas no nosso panorama composicional: refiro-me ao Tríptico para Órgão, rebaptizado como Tríptico Litúrgico no momento da orquestração (Cf. tese de mestrado da Celina).

Para terminar, a obra de M. Faria está enquadrada na notabilidade da escola bracarense de música sacra. Mas, em termos de linguagem harmónica, nada tem a ver com ela, nem antes nem depois; também o seu discípulo Joaquim dos Santos avançou por caminhos em Braga ‘não andados’, mas diferentes dos de Manuel de Faria.

R9 – DP: Quanto à nona questão, a vida de Manuel de Faria prova à evidência que, antes e depois do 25 de Abril, ele foi sempre um ‘educador do povo’ pela música, directa ou indirectamente: directamente através dos muitos coros que fundou, dirigiu e para quem escreveu grande parte da sua obra e, indirectamente, através da formação, nos seminários, dos futuros párocos – braços ou extensões dessa mesma educação musical. E este notável trabalho cultural (como o das bandas filarmónicas) foi durante muito tempo ignorado pelo Estado, antes e depois do 25 de Abril. Daí a observação/queixa de Manuel de Faria. A ‘política’ deste Homem de Igreja foi servir a Igreja e povo de Deus com o seu dom – a música.

*Aveiro, 2020.04.27
Um abraço,
Domingos Peixoto*

A.5 – Eugénio Amorim

Breve nota biográfica

Eugénio Amorim concluiu os Cursos Superiores de Piano e Composição no Conservatório de Música do Porto e posteriormente o Bacharelato em Direção de Orquestra e a Licenciatura em Música Sacra na Escola Superior de Música de Würzburg (Alemanha).

Doutorado em Musicologia pela Universidade Católica Portuguesa, foi membro da Comissão Instaladora da Escola das Artes da Universidade Católica, onde lecionou desde a sua fundação até 2003, prosseguindo desde então a sua atividade docente no Curso de Composição da Escola Superior de Música e das Artes do Espetáculo do Instituto Politécnico do Porto, onde é atualmente coordenador da respetiva área e membro do Conselho Técnico-Científico.

R1 – EA: A “quase ausência de Manuel Faria na música da atualidade”, resulta de muitos fatores, sendo que o mais importante, a meu ver, passa por uma atitude sistemática de desvalorização do que se faz em Portugal, aos mais diversos níveis, mas com especial incidência em tudo o que se relaciona com a Arte e especialmente com a Música. Um outro aspeto resulta da existência de alguns sectores artísticos e de opinião, que têm perante a arte sacra uma visão herdeira de posturas anticlericais que julgávamos ultrapassadas. A Igreja, por seu lado, não tem sabido ou pretendido promover o seu património musical, nem implementar as medidas necessárias para, de uma forma minimamente generalizada, merecer o respeito dos mais diversos agentes da música e da cultura. A acrescentar a tudo isto, refira-se que a atividade de investigação está a dar os primeiros passos e, apesar de vermos já muito trabalho, muito há ainda a realizar. Não deixa de ser estranho que não tenhamos ainda uma edição da obra completa conhecida de Manuel Faria. Por tudo o que atrás acabo de dizer, tenho de manifestar aqui o meu regozijo por este contributo, sob a forma desta tese de doutoramento. Esta é uma parte de um processo forçosamente longo, que poderia, ainda assim, receber alguns impulsos importantes, mas o entendimento da sua relevância tarda em ser compreendido. Com a consciência de que mudanças estruturais demoram muito, deveremos prosseguir sem expectativa de vermos qualquer reconhecimento, num sentido de missão em que muitos de nós se encontram envolvidos.

R2 – EA: Tudo o que afirmei na questão anterior continua a ser válido para esta. Acrescento unicamente mais uma realidade que temos de, infelizmente, registar. Por motivos que não pretendo aqui esmiuçar, refiro unicamente que, pelas mais diversas vicissitudes, as instituições portuguesas tendem a ter um tempo de vida efémero. Situações como as descritas são frequentes na realidade que vivemos hoje em dia.

R3 – EA: Não tenho conhecimento profundo das histórias aqui relatadas. Contudo, acho natural que o período de transição que antecedeu e sucedeu ao Concílio Vaticano II tivesse sido pleno de polémicas, algumas das quais de conhecimento público. O que acho menos compreensível é que hoje em dia ainda prossigam essas polémicas, a maior parte das vezes em contextos de pequenos grupos muito ativos, outras vezes em contextos menos esperados. O que acho sensato e razoável, é que, como quase sempre no passado, coexistam realidades da história da Igreja com novos caminhos, com novas abordagens. Espero mesmo que esta polémica seja ultrapassada, pois só assim poderemos ir muito mais longe. Concordo com a análise de que, mesmo ainda hoje perdure uma vulgaridade – não diria laicizante, por não querer perceber o que se entende por esta adjetivação – na música produzida na generalidade dos espaços sacrais, cujas honrosas exceções são de louvar. Mas mesmo com estes atores de música mui digna, há ainda um espaço muito vasto para dar voz a outra exigência, de que muitos têm necessidade, até pela qualidade da sua formação. “Cantai ao Senhor um cântico novo”, deveria ser um mote que deveríamos ter sempre perante os nossos olhos.

R4 – EA: Um dos problemas com que me confronto na tentativa de dar uma resposta a uma questão tão sensível como a que é colocada passa pela definição do que é música litúrgica. Um segundo problema passa pelas afirmações de gosto, que, sendo sempre de admitir, podem perturbar uma

leitura o mais objetiva possível, se é que tal existe. Por fim, e não menos relevante, é muito difícil comparar-se obras musicais produzidas pelo Pe. Manuel Faria e as produzidas hoje, quase 40 anos após a sua morte. A contextualização da produção musical é um aspeto de elevadíssima importância na emissão de qualquer juízo. O Pe. Manuel Faria viveu num tempo conturbado, ainda que muito rico, da história da Igreja Católica, com tudo o que implicaram na vida da igreja as decisões do Concílio Vaticano II, especialmente no que diz respeito à música na liturgia. Da vasta produção musical de Manuel Faria destacaria, quanto à música para a liturgia particularmente três níveis de ação: 1. Música em português ou por vezes em Latim para coro, em diversas formações; 2. Música para o canto da assembleia, também com coro; 3. Música religiosa de inspiração popular, muita dela para a liturgia. Em relação a esta última, para além do gosto que por esta forma de expressão musical o Pe. Manuel Faria indiscutivelmente tinha, constituía, a meu ver, uma tentativa, usual à época, de estabelecer ligações à tradição, como forma de preservar uma raiz, num período em que tanto mudava. Era uma música simples, sensível, sem pretensões de uma grande elaboração, patentes noutros grupos de obras, como no caso de obras para coro, tantas vezes sobre textos de poetas renomados, ou sobre textos bíblicos. É a tradição formal que ainda perdura, com alguns laivos de modernidade estilística e estética, na lógica dos centros de formação usuais na Igreja Católica, nomeadamente Roma. Esta prática, herdeira de um passado glorioso não se confina ao período anterior ao Concílio Vaticano II, como muitos idealizaram e alguns concretizaram, mesmo sem concordarem profundamente com esta nova postura. Compositores houve que abdicaram de compor música num estilo antigo e em Latim, para, por vezes esforçadamente e sem grande sucesso, se dedicarem à nova música que sai do concílio, muitas vezes como resultado de uma leitura apressada e imediata dos textos conciliares. Em Portugal este problema colocou-se de forma aguda, muito devido ao facto de as instituições musicais da Igreja estarem, na generalidade, há bastante tempo em crise. Alertando para o risco de avaliar a obra de Manuel Faria com os olhos e o gosto de hoje, aliado ao meu gosto pessoal, formado em contextos diversos do Pe. Manuel Faria – quero ainda assim acreditar que sou aberto a diversas formas de expressão, estéticas e estilos -, ousou afirmar que a prática musical patente nos cânticos não está num mesmo patamar de qualidade das obras em estilo mais “antigo”, onde encontro obras sublimes. Tal não significa, contudo, que possa afirmar que os cânticos sejam maus. A circunstância enquadra e justifica as decisões que são tomadas em cada momento, mesmo em atos criativos, como Ortega y Gasset o exprimiu na sua famosa frase: "O homem é o homem e a sua circunstância". Creio que o Pe. Manuel Faria tinha a perfeita noção dos contextos em que movimentava e, felizmente, a elevada qualificação para se adaptar adequadamente às diferentes realidades. O exercício de comparar tempos e realidades diversas é algo possível, mas são tantas as variantes a serem observadas, que incorremos no risco de sermos injustos para qualquer uma das realidades. É verdade que Manuel Faria desempenhou um papel decisivo no afirmar de uma música para a liturgia na era pós-conciliar; por isso merece os maiores louvores, nomeadamente pela promoção da sua obra. A realidade hoje é bem diversa, com um número incomparavelmente maior de “atores” musicais, com o que tal implica sempre que se massifica uma atividade: há alguns que o fazem com qualidade e alguns que, pelo contrário, resvalam para a mediocridade, pois não houve tempo para uma formação profunda e sólida. As realidades, mesmo ao nível da formação e exigências, são hoje muito diferentes; o que se deve exigir hoje, encontra-se mais ao nível de sermos merecedores do que por nós fez Manuel Faria. Nem desejo copiar a sua música, nem copiar o seu percurso e formação. Deveremos avaliar o estado da arte em função das expectativas e objetivos que temos, inserindo aí o conhecimento profundo de Manuel Faria e sua obra, e posteriormente desenvolver novas ideias, novos caminhos e estabelecer novas metas.

R5 – EA: Sobre o que me é pedido nesta questão, pouco poderei afirmar, em virtude de não conhecer aprofundadamente a referida “Escola Bracarense de Música Sacra”. Desde logo a definição de uma “Escola” é algo controverso, pois não penso que qualquer prossecução de um determinado estilo composicional ou mesmo estético e estilístico possa ser definida como escola. Sei que Manuel Faria marcou indelevelmente alguns ou mesmo todos os compositores que lhe sucederam na composição de música para a liturgia, creio que todos seus discípulos, visível nomeadamente pela repercussão que a Nova Revista de Música Sacra teve no panorama da Igreja Bracarense e nacional.

R6 – EA: Infelizmente não tive a oportunidade de assistir a qualquer ensaio ou concerto, muito menos colaborar com Manuel Faria, pelo que não posso emitir qualquer opinião.

R7 – EA: Não posso emitir qualquer opinião a este respeito, porque nunca ter sido testemunha do contacto de Manuel Faria com os músicos, em nenhuma circunstância.

R8 – EA: Do conhecimento que tenho de algumas obras orquestrais de Manuel Faria – passei a limpo e extraí partes cavas de 3 delas – posso, de forma genérica, que o compositor tinha uma prática de orquestração assaz clássica, reforçada pelo estilo neo-clássico que, no essencial, predominava nas suas obras. Percebe-se a influência que um compositor como Freitas Branco, de quem era amigo, teve. O estudo de orquestração que se fazia em Roma à época em que Manuel Faria lá estudou tinha como referência alguns tratados essenciais, de autores como Hector Berlioz, Rimsky-Korsakov e particularmente Alfredo Casella/Virgilio Mortari.

R9 – EA: Desconheço completamente esta sua faceta.

R10 – EA: Numa entrevista mais clássica poder-se-ia entabular uma conversa, de onde resultaria porventura algumas observações mais. Ainda assim, penso que, dentro dos assuntos que conheço sobre este vulto da nossa cultura, terei abordado os temas que me foram solicitados. Agradeço a entrevista e bem-haja pela realização desta tese, para a qual desejo os maiores sucessos.

A.6 – Jorge Alves Barbosa

Breve nota biográfica

O Pe. Jorge Alves Barbosa iniciou os seus estudos musicais nos Seminários de Braga, tendo tido o Pe. Manuel Faria como professor de Canto Gregoriano, História da Música, Piano, Órgão e Harmonia, sendo ainda seu colaborador durante os últimos dez anos nos de vida deste mestre. Depois de frequentar o Conservatório do Porto, estudou no Pontifício Instituto de Música Sacra, em Roma, fez o seu Mestrado em Canto Gregoriano, licenciatura na área da Composição, Diploma de Organista Litúrgico. No campo musical – entre outros – dedica-se particularmente à Composição, Órgão, investigação e crítica musical (artigos, conferências) tendo também desenvolvido por vários anos atividade docente na mesma área.

Respostas:

R1 – JAB: Manuel Faria escrevia bastante e escrevia muito bem. Não poderemos falar propriamente de artigos científicos, mas na área da divulgação, com base sobretudo nos conhecimentos que ia acumulando a partir de algumas leituras e da sua experiência pessoal, mas sem citar fontes ou evidenciar uma particular erudição ou fundamentação. Escrevia sobretudo para Jornais, com relevo para o *Diário do Minho*, para *Revista “Bracara Augusta”*, passando ainda pelas revistas do Seminário Conciliar – *Theologica* e *Cenáculo* – bem como a *Celebração Litúrgica*, surgida na década de setenta onde foi publicada a conferência “pateada” no Encontro Nacional de Pastoral Litúrgica de Fátima com o tema: “*O pensamento da Igreja a respeito da sua Música*”. Nesse tempo não era tão fácil publicar o que quer que fosse; as edições eram caras e também não era fácil a música encontrar um lugar nas suas páginas. Escrevia apontamentos nuns “blocos” pequenos de onde depois lia quer conferências ou palestras quer sobretudo as intervenções e comentários, num programa da RR “*Ao encontro da grande música*”, que levou durante anos. Para este, teve alguma dificuldade em encontrar gravações de apoio porque a sua discoteca era muito exígua. Escrevia muito bem, ufanando-se de ser conterrâneo de Camilo que imitava no seu humor por vezes sarcástico, mas sempre muito bem disposto. O seu modo de escrever reflectia claramente o seu modo de ser e de falar. A sua propensão para a literatura não estará longe ainda da influência e presença do grande amigo, e conterrâneo também, o P. Benjamim Salgado, homem da música, mas sobretudo da literatura, bem como da arte oratória que ambos cultivavam com primor.

Ora, o que escreve na formulação da sua pergunta revela muito do que são os limites quer de alguns trabalhos “académicos” quer dos programas dos cursos de música da nossa praça. Isso justifica muita coisa até a meu respeito. Manuel Faria não era citado porque não interessava, porque fazia moça, porque a sua competência, a sua sinceridade, as suas ideias (por vezes expostas com alguma acutilância) a sua obra musical (julgada “difícil” por uns, “rude” por outros, “demasiado popular ou minhota” por outros, era então pura e simplesmente posta de lado, sobretudo porque não acessível a gente de formação medíocre. Convenhamos que há um pouco de verdade em tudo isso que se diz dele, mas tal não é razão para o rejeitar ou à sua obra. Em meu ver, a música por que tais pessoas optaram e divulga(ra)m como obras primas de arte, de liturgia, de portuguesismo, sei lá, só têm uma qualificação: “mediócras”, para não utilizarmos uma palavra que ele empregava a respeito de muita produção de música “sacra” de então (e de hoje): “lixo”. Eu próprio acompanhei as primeiras ideias e propostas da programação do *Curso de Música Sacra na UCP* e já então o contestei ao P. Ferreira dos Santos; o facto de ser tão virado para o mundo “alemão”, centrado na figura do P. Ferreira dos Santos e num “portismo” que ronda o provincianismo ridículo, não abona muito em favor de tal curso e explica a ausência de qualquer referência a Manuel Faria (e certamente outros), mesmo que a sua relação com o P. Ferreira dos Santos fosse então muito boa, o que nem sempre aconteceu. Relativamente ao referido Curso, o tempo acabou por dar razão às objecções que então coloquei ao P. F. Santos. Mas também depressa percebi que o mundo da música em Portugal – e mesmo da música sacra – não era o meu. Eu, tal como Manuel Faria (e eventualmente por caus da minha estreita relação com ele) não tinha ali cabimento e até se inventaram coisas contra mim de que se falará mais

claramente um dia... ou talvez não. O meu trabalho acabará por explicar tudo quando se romper o “silêncio” para usar palavras suas...

Quanto ao “mestrado” de Coimbra, de cujo contexto nasce o trabalho da Cristina Faria, curso de que era mentora a Prof.^a Maria Augusta Alves Barbosa (que muitos julgavam ser minha parente, mas não), ela própria me confessou a sua frustração perante a falta de qualidade dos alunos e da sua preparação: “Se fôssemos a ser justos e rigorosos – disse-me em Viana do Castelo – teríamos que reprovar toda a gente”... Tratava-se do primeiro “lote” de alunos aí por inícios de 90, quando eu regresssei de Roma e tive o prazer de a conhecer pois me tinham falado dela e do seu trabalho na Alemanha, mas que, por cá, ignorávamos. [um aparte: recentemente comprei a Tese dela num alfarrabista, com uma dedicatória a uma conhecida “erudita” dos nossos meios, mas parece que nunca foi lida... talvez porque publicada em alemão...].

Creio que já dei a entender algumas das razões da ausência de M. Faria no campo da música sacra (e Braga não deixa de ter algumas culpas quanto a isso, basta saber que o actual Arcebispo foi das pessoas com quem o Dr. Faria teve mais problemas... por causa da orientação litúrgica-musical da Igreja dos Congregados de que ele era então o Reitor). Depois, muitos dos que, após a sua morte, se apresent(ar)am agora como alunos dele, discípulos dele, e tudo o mais, foram dos que mais problemas lhe criaram quer como alunos quer como padres. Sou testemunha de tudo isso porque – enquanto responsável da música litúrgica no Seminário Conciliar durante cinco anos – era eu que apanhava com as consequências e levava “porrada” de um lado e de outro; (Isto seria conversa para outro momento...). Há gente a publicar coisas hoje em dia, apresentando-se como discípulo (pasmese!) dele que foram apenas alunos em aulas colectivas como Canto Gregoriano, História da Música ou Coro), mas nunca de harmonia e muito menos composição.

Relativamente ao mundo da música “secular / erudita”, pois, foi fácil de catalogar Manuel Faria a partir do pouco que dele se conhec(e)ia e das gravações de qualidade discutível existentes; as suas ideias políticas também (de que falaremos adiante) também não ajudaram nada sobretudo depois do 25 de Abril, mesmo tendo ele sido amigo de Frederico de Freitas, Jorge Croner de Vasconcelos e Fernando Lopes-Graça entre outros... Mas talvez por isso. Acresce ainda o facto de ser Padre: isso não cai bem num mundo marcado quer pela maçonaria quer por políticas de esquerda. Ele, como muitos de nós, foi vítima do facto de ser padre, de não ter tido a coragem de abandonar a batina (como disse Toscanini a respeito de Licínio Refice, por sinal professor de Manuel Faria), de não ter entrado em determinados “mundos”. Apenas a instâncias de Frederico de Freitas, já muito tarde, a Secretaria de Estado da Cultura lhe propôs a criação e pagou algumas obras para coro “a capella”, hoje bastante conhecidas, aí pelos anos setenta. Lembro-me bem disso, mas não as conheci então; apenas me ofereceu com dedicatória, a que considerava então a obra mais conseguida: a *Cantata Coral “Estatutos do Homem”*. Foi com uma obra coral também – “*Parábolas de Montanha*” – que venceu o Prémio Carlos Seixas sem que isso resultasse numa maior abertura à sua pessoa e obra. Ensaiou a dodecaфонia nas “*Quatro pequenas peças*” para Piano, que me ofereceu também com dedicatória, e no *Tríptico Litúrgico*, que nunca me mostrou, ao ponto de eu nem saber que era para órgão e dele apenas ouvira a versão orquestral anos antes (1974). Nunca deixou de ser catalogado, malevolamente, como compositor de Igreja, de música sacra como se fosse música de sacristia, e todos sabemos que no mundo profano, os compositores de música sacra são considerados compositores menores, numa total negação da realidade, da história, e da competência de quem, para além de ter que saber música, tem que saber música sacra... coisa que a maior parte nem sonha; até pelo que se vê por aí. E depois julgam que todos os compositores que escrevem para a liturgia afinam pelo diapasão da mediocridade que caracteriza a música bem conhecida, divulgada e editada pelos responsáveis da Igreja. Os critérios editoriais são as músicas deles e mais nada.

Por outro lado, o estudo que pretende fazer da música orquestral de Manuel Faria (tal como os estudos já realizados de outros campos da sua obra musical) o ajudará a encontrar uma explicação porventura mais clara e justa para isto tudo: nem tudo o que ele fez prima pela qualidade, como ele próprio reconhecia, motivo pelo qual – como já escrevi várias vezes – ele esperava rever toda a sua obra depois de deixar as aulas do Seminário. Mas acabou por falecer. E hoje divulga-se música de Manuel Faria que ele nunca divulgaria. Estou plenamente convicto disso. Pessoalmente, fui um grande amigo, apreciador e colaborador dele – muito jovem ainda – e gozei da sua amizade, simpatia e

apreço, mas tal como sou apreciador também sou um grande crítico da sua obra, tal qual ela ficou, e não tal qual ele a teria pensado e gostaria de ter deixado (voltaremos a isto adiante). Ele também tinha os seus limites e reconhecia-o, inclusivamente quando me disse que eu teria que ir para Roma porque havia coisas que ele não me sabia ensinar. E em Roma percebi isso claramente a partir das primeiras lições da harmonia. [Isto daria outra conversa...]

R2 – JAB: Não conheço tais textos escritos por ele. Relativamente às *Semanas Gregorianas*, não sei em que medida ele colaborou na sua preparação e no seu início. Uma coisa sei: Júlia de Almendra contou particularmente com os professores franceses que aparecem na citada foto; houve então também organistas que cá trabalharam como Gaston Litaize, o ainda jovem Jean Guillou, Edouard Souberbielle, e sobretudo alunos deste de que conheci Antoine Sibertin-Blanc, entretanto radicado em Portugal, Alain Bouglon, Michel Jollivet, Arsène Bedois e Bernard Girod. Não sei se alguma vez Manuel Faria foi lá professor, mas nem ele nem Júlia de Almendra me falaram disso alguma vez e lidei muito de perto com um e outro. Penso também que não partilhavam as mesmas ideias sobre a música sacra. Eu mesmo frequentei as *Semanas Gregorianas* a partir da 23.^a ainda bastante jovem (1973-1982...); já não encontrei lá nenhum dos professores presentes nas fotos e muito menos o Dr. Manuel Faria. No 25.º Aniversário das mesmas (1974) eu estive presente e o conferencista da sessão comemorativa foi, aí sim, o Dr. Manuel Faria com uma palestra sobre “*O Canto Gregoriano, a música pop e a música de vanguarda*”... Foi muito curiosa e demonstradora da forma particularmente “crítica” com que ele via estas novas manifestações da arte musical. Não sei se alguma vez foi publicada. Foi aí que me apresentei a ele como aluno do Seminário de Braga e que encontraria como professor meses depois. [uma curiosidade: aquando do meu exame final de *Direcção Gregoriana* (com Jos Lennards), em 1977, recebi as felicitações do maestro Frederico de Freitas, ali presente na assistência, e disse-lhe então que estudava no Seminário de Braga; logo ele se dirige a Júlia de Almendra e diz: “Ah! Mas não admira a qualidade deste rapaz; ele é de Braga, aluno do Padre Faria”, ao que ela responde de imediato: “Não, não!... O que ele sabe aprendeu aqui!...” Creio que tal afirmação não abona em favor de uma proximidade dos dois, mesmo que se conhecessem e respeitassem]. Concluindo: entre 1973 e 1983 (ano da sua morte), pelo menos, nunca o Dr. Faria foi professor nas *Semanas Gregorianas*. Antes não sei...

R3 – JAB: Sejamos justos e claros! Também tenho que contrariar o Dr. Francisco Faria. Não é boato nenhum! Manuel Faria, como muitos outros compositores por esse mundo fora – de Jean Langlais a Domenico Bartolucci – nunca aceitaram verdadeiramente as orientações conciliares em matéria de música litúrgica. Viam a sua obra, a sua vida dedicada à música sacra, as suas convicções e a sua competência postas de lado por gente e por música que nem disso merecia o nome. Não quer dizer que, a contragosto, não as tenham acatado, como padres ou crentes fervorosos, escrevendo missas e cânticos com textos vernáculos, embora Bartolucci não tenha escrito nenhuma missa em vernáculo, só uma ou outra melodia. Ponto final. De uns li, outros conheci muito bem e falei com eles sobre o assunto; e não há nenhum mal nisso. Defendiam a qualidade de uma música e de uma liturgia que amavam pela qual tinham dado a vida e a sua arte e que viam rejeitar liminarmente em favor de nada... Não era só a “vulgaridade laicizante e dessacralizante que chegava a ser aberta profanação” que os indignava, mas também o facto de se ter – ao contrário do que preconizava o Concílio, embora muito hesitante nesse ponto – abandonado o latim como língua para a composição musical sacra. É preciso também notar, face às declarações de Francisco Faria, que, em 1941, ninguém podia sequer sonhar com o *Ordinário da Missa*, portanto, um “Sanctus, em vernáculo, para o Povo cantar”, apesar de algumas propostas apresentadas pelo “movimento litúrgico” na Alemanha, mas aqui praticamente desconhecidas; a abertura ao repertório vernáculo e “popular” é muito posterior e é, digamos, consagrada como experiência a considerar apenas para o *Próprio da Missa*, e nunca para o *Ordinário*, pela *Encíclica “Musicae Sacrae Disciplina”* de Pio XII (1955). O mesmo se dirá da Instrução sobre a Música e a Liturgia (1958). Essa posição, de Manuel Faria e outros a favor do latim, deu origem a grandes discussões e divisões já nos trabalhos conciliares, e mais tarde na preparação da *Instrução “Musicam Sacram”* (basta estudar essa época) e até deu origem a dois grupos e movimentos antagónicos: *Universa Laus* (dos mais progressistas, com Gelineau à frente e *Una Voce* (dos mais

conservadores) eventualmente representada por Johannes Overath, depois nomeado o primeiro Presidente da *Consociatio Internationalis Musicae Sacrae* (que ainda conheci muito bem). Esta posição defendida por muitos, degenerou nas ideias que haveriam de originar o movimento e a “cisão” provocada por Monsenhor Marcel Lefebvre, Bispo de Écône (Suíça). Eu próprio assisti, nos anos setenta, a sessões de propaganda de apoiantes franceses deste último, no âmbito das *Semanas Gregorianas*, mandando para o Inferno as ideias e propostas da *Universa Laus*. Júlia de Almendra e o Centro de Estudos Gregorianos enviavam aos alunos o *Boletim da Una Voce*, em folhas policopiadas. Tal discussão continua ainda hoje, havendo disso testemunhos diversos e material porventura pouco divulgado, ou divulgado privadamente, sonogado por “responsáveis” como um interessante *Documento inédito sobre a Música Sacra*, que recebi há pouco tempo... E talvez por isso. Essa questão é conhecida, está estudada e a posição de Manuel Faria nesse campo – sobejamente documentada em escritos dele ou publicados a instâncias dele na *Nova Revista de Música Sacra* – foi recentemente objecto de uma Tese de Mestrado na Universidade Nova de Lisboa, da aluna Verónica Pereira, para a qual contribuí também com uma entrevista (2017), bastante desenvolvida sobre esse assunto em particular. [Para ela remeto enviando-a em anexo para não voltar a escrever sobre esse assunto e também porque aborda outros tratados aqui, com mais alguns elementos].

R4 – JAB: António José Ferreira teve e tem o mérito de colocar *on line* uma série de dados sobre a música portuguesa; isso ninguém lhe pode negar. O problema do seu trabalho publicado desta forma ou mesmo na imprensa escrita é o de se limitar a um conhecimento pessoal muito reduzido, dando voz a certos chavões da opinião publicada, a ideias feitas sem grande fundamento, não escondendo uma ignorância crassa relativamente a certos mundos e ambientes da música, facto que o leva a omitir elementos fundamentais. Eu próprio fui e sou vítima disso e quando lhe chamei a atenção para tal, pedi desculpa e solicitou que fosse eu a enviar-lhe alguns dados. Publicou algumas coisas e depois, para actualizar os dados solicitava um contributo, ou seja, via o seu trabalho como publicidade... Ora eu não estou interessado nisso. Depois, quanto ao que se diz sobre os *textos* que Manuel Faria utiliza: não deixa de ter razão quanto a alguns elementos nomeadamente no sabor popular de muitos dos seus cânticos; mas isso é um defeito? Há alguma falta de qualidade e até ingenuidade nos textos utilizados nomeadamente dos do P. Joaquim Alves, mas vão dizer o mesmo dos poemas de Castro Gil (Amadeu Torres, poeta premiado) ou de Mons. Moreira das Neves? Isso é ignorância e má-fé. E, já agora, os outros compositores que tais pessoas defendem apresentam textos melhores? E se formos a ver os erros crassos de Português e sobretudo de Teologia que existem nos textos tão garbosamente defendidos, então tínhamos muito que falar...

Não foi Manuel Faria, por várias vezes, porta-voz de um lamento acerca da falta de poetas para a música sacra – como refere a sua questão – nomeadamente após o falecimento de dois dos mais importantes e promissores poetas como o P. João Mendes SJ e o P. José Maria da Rocha Pereira? O grande problema é que toda esta ideia parte de uma conceito redutor quanto aos textos, um conceito que se limita – a partir da escola francesa (falávamos então das “*gelinadas*” musicais), representada entre nós por Manuel Luís e seus acólitos de Lisboa e, pelo próprio Secretariado Nacional de Liturgia – advogando a *utilização exclusiva dos Salmos* como textos para toda a música sacra, numa visão redutora, para não dizermos raquítica da doutrina conciliar que fala de “*inspiração bíblica dos textos*” e não de “*utilização exclusiva de textos bíblicos*”. Tal opção teve como resultado um dos maiores erros que marcam ainda muita música sacra portuguesa pós-conciliar, contra o qual sempre lutei, tal como Manuel Faria (essa será porventura uma das razões do meu silenciamento): não há no nosso repertório publicado e divulgado o que se podem chamar “*formas de música sacra*”. Basta observar: Que diferença faz, no repertório publicado, a forma musical de um Salmo Responsorial, de um Cântico de Entrada, de um Cântico de Comunhão, etc?... São tudo Salmos na *forma responsorial*, ao ponto de até se utilizarem Salmos Responsoriais como cânticos de Entrada ou Comunhão. Há uns anos, depois de décadas da minha luta no SNMS contra isso, o P. Ferreira dos Santos, numa das suas últimas intervenções nessa sede, pelos inícios de noventa ou pouco mais, trazia essa questão para a mesa. Desatei a rir e disse: Ah! Finalmente me dão razão!... Leia as famigeradas publicações que vão aparecendo e verá se não é isso que temos na maior parte do repertório. Não encontra lá muito

repertório de Manuel Faria, não encontra um único cântico meu... No meu caso, eu próprio escrevo os textos, de inspiração bíblica, com músicas de inspiração gregoriana e até dos tons salmódicos, mas apenas o *Salmo Responsorial* utiliza essa forma. O P. F. Santos apresentou nos últimos tempos alguns exemplos bastante conseguidos numa tentativa em estabelecer alguma espécie de “forma” para cânticos de Entrada e Comunhão. Mas a maior parte do que se publica mantém a “receita” habitual. E assim, qualquer amador com um primeiro ano de Harmonia ou até sem saber nada disso pode aparecer em tais edições como “compositor”...

Já agora outro apontamento: como se pode ver pela primeira série da NRMS, houve uma certa dificuldade em compreender a especificidade do *Salmo Responsorial* enquanto cântico de Solista (Salmista) e Assembleia; por isso meso o dito canto era apresentado com os versículos em “fabordão”... Era entendido então como “Cântico de Meditação” ou seja para ser escutado pelo povo, um pouco na linha do *Gradual* gregoriano. Podendo ser uma prática excepcional, nunca será de apontar como habitual. Esse defeito foi depois corrigido na segunda série, mas a publicação de SR é reduzida a cerca de quatro dezenas. Notaria, a propósito, que a forma como foi e vem sendo entendido o próprio *Salmo Responsorial* também não respeita o espírito da reforma conciliar já que esta preconiza não um esquema único para as estrofes mas uma estrutura sobre a qual se possa cantar, mesmo improvisando, os diferentes versículos com música adequada a cada um; entre nós, em vez de se preencherem as colunas do edifício com tijolos e depois com revestimento e pintura, ficou-se pelas colunas... E pensam que isso é música... e alargam-no aos outros cânticos...

Relativamente a publicações de música sacra, saiu recentemente a maior vergonha: o *Cantoral Nacional*. Viemos pensando nisso de há décadas a estra parte e ensaiaram-se várias tentativas; esbarravam sempre com a perspectiva estreita e uma insegurança vergonhosa dos mesmos quanto a critérios de selecção de repertório... Pessoalmente sempre advoguei a composição dos formulários para o *Próprio* de todas as Missas do ano, numa espécie de novo *Gradual* em que cada celebração fosse caracterizada pelos respectivos cânticos. Agora, surgiu por milagre, a republicação da mesma mediocridade; uma reedição do que uma e outra vez de ia apresentando em livros que foram saindo à maneira daquilo a que Manuel Faria chamava “caixotes de lixo”. Creio que, com esta frase respondo à última linha da sua pergunta. Analisar e avaliar a música sacra de Manuel Faria neste contexto exigiria um livro por si só...

R5 – JAB: Já abordei várias vezes este assunto, nomeadamente na já citada entrevista da Veronica Pereira que, imaginei, seria a última, e para a qual remeto uma vez mais. As apreciações de muita gente não passam de chavões. O que se passa é precisamente o contrário; as primeiras obras de MF são tecnicamente muito mais conseguidas do que as últimas, onde a procura de uma linguagem porventura nova e diferente redundava, muitas vezes, numa incoerência estilística e de linguagem (tonal/modal/atonal?) que uma leitura mais atenta logo adverte. Na “grande música”, ele sempre se procurou situar no campo das correntes estéticas do seu tempo, mas não se pode dizer que sempre as utilizou correcta e coerentemente. Penso que era sobretudo muito intuitivo... Experimentava, mas não trabalhava as coisas; por isso esperava poder rever o que tinha escrito. Recordo o que se passou ao nível da “modalidade” que ele procurou insistentemente e achava ter encontrado nas últimas obras, como acontece, segundo me referiu, na *Missa de São Jorge*. Mas, se formos a ver, ali, ele regressa aos primeiros tempos, nomeadamente às obras-primas do ponto de vista técnico e estilístico dos *Novos Cânticos* e das *Florinhas do Campo* ou até aos *Vinte Cânticos para a Missa*. Pela sua formação e origem, penso que conhecerá a obra de compositores flamengos como Flor Peeters, Vic Nees ou Jules van Nuffel; iria um puco nessa linha, mas eles são, aí, verdadeiros mestres, não acha? Pessoalmente, noutros ambientes da modalidade, aprecio Jehan Alain, mais avançado um pouco, Jean Langlais e mais ainda Hermann Schroeder, muito mais avançado ainda e que encantou Manuel Faria quando este o conheceu (1980) tornando-se quase um modelo para o que ele gostaria de escrever; mas quão distantes ficaram, até porque faleceram os dois pouco tempo depois (1983 e 1984).

Não conheço a fundo a música orquestral de Manuel Faria, mas não creio que possa concordar, sem mais, quando se diz que “toda revela um elevado grau de mestria e um perfeito domínio técnico da linguagem”. Ouvi uma vez ao vivo (1974) o *Tríptico Litúrgico*, tenho as gravações de outras obras

nomeadamente a *Suite Minhota* que não é mais que uma instrumentação de três canções harmonizadas para coro, sem assumir, ali, uma linguagem especificamente orquestral. Ouvi uma vez o *Ditirambo a Frederico de Freitas* e francamente não gostei. Ouvi algumas das transcrições de que fala acima, (pelo FB, quando por lá andava...) e, francamente, não lhes vejo grande qualidade. Voltaremos ao assunto.

A “Escola Bracarense de Música Sacra” não é mais que uma “linhagem” genealógica, para usar o seu termo, que se caracteriza por uma relação de continuidade de trabalho e de acção no campo da música sacra em Braga (centrada na Sé e Seminário), uma filosofia, talvez, sim, que varia conforme os tempos e não por qualquer relação estilística que possas unir os diferentes elementos constitutivos. Alexandre dos Santos, Manuel de Carvalho Alaio, António Domingos Correia, João Cândido de Lima Torres, Alberto Brás, compositores de inegável qualidade e próximos de uma estética *ceciliana* não se continuam na música de Manuel Ferreira de Faria; os que foram entretanto seus alunos (Joaquim Gonçalves dos Santos, José Fernandes da Silva, António Azevedo Oliveira, [e eu, se me quiserem considerar o rebento mais novo da árvore, mesmo que não deva aceitar o facto de ele me ter definido como seu verdadeiro *discípulo*, o que só me tem trazido dissabores], também não seguem as mesmas opções estéticas, e não é por falta de capacidade para o fazerem. Outros contemporâneos dele, com alguma formação e que também escreveram música com alguma qualidade, em Braga, (Manuel de Faria Borda, Manuel Rodrigues de Azevedo, Benjamim Salgado, ou outros alunos dele como José de Sousa Marques e Joaquim Azevedo Mendes de Carvalho) estão mais relacionados com a “estética” dos anteriores, numa abordagem algo primitiva e, por vezes, tecnicamente insegura. Mais próximos dele poderiam estar seus ex-alunos leigos como David Oliveira (que escreveu alguma música sacra), tendo Cândido Lima e Amílcar Vasques Dias seguido mais para uma linha de vanguarda e não para a música litúrgica.

Por outro lado, devo salientar: ao contrário do que se diz e escreve e até ouvi em sessões académicas, o que me fez sorrir e intervir, Manuel Faria não ensinou composição a ninguém de modo a se poder falar de “influências” neste ou naquele; Manuel Faria ensinava Harmonia a quem o pretendesse e assumisse trabalhar com regularidade, usando métodos claramente tradicionais como o de *Traité d’ Harmonie* de Émile Durand, usando os seus próprios trabalhos escolares como referência. De acordo com a evolução de cada aluno, ia iniciando alguns procedimentos como a “imitação”. Alguns de nós pudemos abordar com ele algum repertório, é certo, mas creio que ninguém trabalhou com ele expressamente as formas musicais, ou abordou sequer os inícios da técnica do contraponto; muito menos o conceito ou processos de desenvolvimento de ideias musicais. Mais ou menos ousados, íamos por nossa conta, ensaiando a escrita de algo mais avançado que depois eventualmente comentávamos com ele, mas era sobretudo o contacto com as músicas do repertório sacro mais comum, incluindo as composições dele, que tínhamos como referência. Íamos aprendendo imitando o que líamos e tocávamos, e não deixámos de acumular uma enorme experiência ao “copiar” as partituras de cânticos, ao ler e copiar “peças” para harmónio (Pozzoli, Raffy) que depois tocávamos, já que, nesse tempo não havia fotocópias. Eu, pessoalmente, até treinei muito a técnica de órgão tocando a linha do Baixo de peças barrocas para cravo... ou cânticos litúrgicos... Com isso também aprendíamos a escrever. E sabemos ter sido com esse método que Bach aprendeu também. Manuel Faria disse-me, um dia, em conversa pela Rua de Santa Margarida, entre o Seminário e a Sé de Braga: “Se queres aprender a compor, faz como Mozart: copia as músicas dos outros” e continuou: “É que Mozart, ao copiar, recriava...”. Procura fazer o mesmo. E naquele tempo ainda não sabíamos tanto sobre a forma como o salzburguês bebera a música de Carl Philipp Emanuel Bach... Quanto me tem servido tão singular conselho, mesmo “relendo” músicas de Manuel Faria!... Devo lembrar também que os três ex-alunos dele que pudemos fazer uma aprendizagem mais rigorosa da composição musical, sem esquecer a passagem pelos Conservatórios (para mim claramente negativa!), fizemo-la no Pontificio Instituto de Música Sacra, em Roma, onde encontrámos verdadeiros mestres tanto na técnica como na arte. A forma intuitiva como Manuel Faria trabalhava as suas próprias composições também não lhe permitia poder ensinar com segurança determinados assuntos. Pude comprovar isso quando mostrei algo do meu trabalho ao meu professor... Por outro lado, note-se, todos nós éramos ao tempo sobretudo estudantes de Teologia e, no meu caso, modéstia à parte, o melhor aluno do Curso e um dos melhores de sempre numa escola de Seminário que foi, precisamente nesse tempo,

reconhecida por Roma como Faculdade de Teologia. Mas ninguém compreenderia que eu ou qualquer outro baixasse as notas ou nível de competência em Teologia por causa da música, por muito que dela gostasse e “tivesse jeito”. [um dado pessoal: por proposta dos colegas mais velhos, fui nomeado coordenador da música no Seminário Maior, logo no segundo ano de Filosofia, o que me proporcionou uma ligação mais directa, frequente e duradoura a Manuel Faria, por cinco anos [1975-1980] – e não um – ligação que se prolongou por mais três até à morte dele [1980-1983], sobretudo como acompanhador eventual do Coro de Azurém, estando eu já em actividade em Viana do Castelo. Aí ajudava, partilhava os seus ensinamentos, acompanhados de alguns saborosos, embora frugais jantares e sobretudo de uma boa garrafa de vinho que ele especialmente apreciava...]

R6 – JAB: Nunca vi Manuel Faria a dirigir uma Orquestra a não ser uma orquestra de câmara, ou mais propriamente um Quarteto de Cordas, com Flauta e Oboé, Trompete (?) e Harmónio numa execução da sua “*Missa Votiva*” no Santuário do Sameiro em Braga, onde eu tocava a parte de Harmónio. Nem sei se alguma vez ele dirigiu alguma das suas obras orquestrais, mas tenho quase a certeza de que não, pois essas eram confiadas ao cuidado e solicitude do Maestro Frederico de Freitas que foi o grande e talvez único impulsionador dos trabalhos orquestrais de Manuel Faria. Quando escutei o *Tríptico*, como referi anteriormente, foi com a Orquestra Sinfónica do Porto, dirigida por Gunther Arglebe.

Enquanto Director de Coro, isso sim, foram mais de dez anos como coralista e como organista tanto acompanhando o Coro do Seminário Conciliar como o Coro Paroquial de Azurém (Guimarães). Como tal, do ponto de vista técnico era particularmente intuitivo; não se fazia qualquer tipo de técnica vocal, não tinha uma técnica de direcção que pudéssemos chamar rigorosa ou particularmente elegante, mas eficaz. Trabalhávamos os naipes por separado porque contava com alguns de nós que líamos bastante bem música, valia-se da prática que todos tínhamos, uns mais outros menos, de solfejo ao longo dos anos de formação do Seminário de Braga. Ele exemplificava o que queria, cantando, não que tivesse uma grande voz naqueles anos finais da sua vida (consta que em miúdo tinha uma belíssima voz), mas era o suficiente para se fazer entender. Tinha já o grande limita de uma diabetes avançada que o fazia interromper frequentemente os ensaios para meter qualquer coisa à boca, mas, para nós, tudo aquilo já era normal. Para além do Coro, dava também aulas de Canto Coral para a preparação do repertório da liturgia comum do Seminário. Em certo momento, sugeri a colocação dos seminaristas na capela por naipes (quatro secções dos bancos) e cantávamos coisas a vozes mesmo nas celebrações comuns do dia a dia... Bons tempos que, creio, não se repetiram!...

Na sua relação com os cantores, quer no Seminário, quer sobretudo em Azurém, ou com outros coros com que trabalhava pelas paróquias, era uma pessoa encantadora, com uma grande humildade, uma enorme paciência e sentido de humor, adorando contar uma anedota de vez em quando; nunca se aborrecia por alguém não saber, por se enganar ou por desafinar; outra coisa era o desinteresse e alguma indiferença (nomeadamente no Seminário onde era obrigatório toda a gente pertencer ao Coro e nem todos gostavam nem muito menos concordavam. Porém, na hora da verdade, toda a gente procurava fazer boa figura. E fazia...). Nas raras irritações nunca exagerava (eu depois é que o aturava!... mas pronto). Gostava que toda a gente aprendesse e admirava-se de nem todos vibrarem da mesma maneira que ele perante uma música. Se alguém lhe dizia que não tinha ouvido ele tinha a célebre resposta: “Se me provares que não tens ouvido eu provo-te que Deus não existe!...”. Resumidamente, era extremamente correcto, respeitador das pessoas, simpático, acolhedor, compreensivo... O que não acontecia com os seus antecessores que ficaram conhecidos pelo seu proverbial mau humor: quem não recorda por cá o célebre grito do P. Alberto Brás, invectivando o coro dos seminaristas; tendo-lhe alguém chamado a atenção para o facto de que já havia entre eles alguns que tinham ordens sagradas, ripostou: “então, suas bastas sagradas!...”. Manuel Faria era tudo o contrário disso. Quando a gente achava uma ou outra música um pouco mais estranha, dissonante (nomeadamente a dele pois a dos outros era normalmente acessível, Viadana, Perosi, Palestrina; Victoria...), mesmo que estivéssemos habituados ao seu estilo, ria-se... Imagine-se que o Coro do Seminário cantou, ao tempo da sua composição, todos os *27 Responsórios da Semana Santa*. No meu tempo cantávamos alguns deles pois a liturgia também mudara. Como é que ele havia de explicar que aquilo era bonito? Mas acabávamos por gostar e delirávamos com os tais Responsórios que

muitos ainda recordam de cor... Pois essa paixão pela música foi uma das muitas e das melhores lições que nos deixou a todos e na imagem que dele permanece nos seus antigos alunos e coralistas. Tinha um fraquinho pelas senhoras com quem era particularmente delicado e a quem saudava muitas vezes com um beijinho (as más línguas dizem que em alguns casos até teria ido um pouco mais longe...) e era encantador também com as crianças que o viam já como um avozinho, do que ele gostava. São comportamentos a que assisti com naturalidade, mas quando ele era já maior de sessenta... Não se esqueça também que ele viveu em jovem a necessidade de cuidar dos irmãos devido à morte prematura da mãe. [Olhe: conto-lhe outra historieta pessoal que já contei não sei onde. Na minha *Missa Nova*, tive a colaboração do Coro Paroquial de Maximinos – Braga, com que trabalhei nos quatro anos de Teologia (1976-80) até à ordenação. Não tive a ousadia de pedir ao Dr. Faria (não faltava mais nada!...) que dirigisse Coro na celebração, apesar de o ter convidado para a festa. O coro governava-se perfeitamente com o acompanhador, ao Harmónio, o meu colega António Guimarães. Ao chegar, o Dr. Faria não tem mais nada; vai para junto deles e dirige o coro em toda a celebração... À comunhão o cântico escolhido não foi suficiente porque havia muita gente a comungar. Novamente o Dr. Faria: senta-se ao Harmónio e arranca com o “*Santos Anjos e Arcanjos!*”... e assim toda a gente cantou naquela missa... que era campal].

R7 – JAB: É natural pois acontece com todos os compositores, sendo sobejamente conhecido o caso de Haydn. Pode ter acontecido, mas não me recordo de qualquer episódio especial nesse sentido. No entanto, o que afirma na sua pergunta é mais uma prova do que eu disse acima a propósito da forma intuitiva de MF compor (embora usasse um pouco o Piano). Era uma pessoa que tinha uma noção do que escrevia e, como é sabido, raramente ouvia música, pelo que tinha muito poucos discos (ainda estávamos no tempo do LP); preferia ler as partituras. Tinha uma bela colecção destas de que eu também pude usufruir um pouco. Mas isso não quer dizer que uma execução real não nos traga alguma novidade ou sugestão.

Por outro lado, e este é o ponto de que eu falava na minha mensagem a respeito de um seu artigo, que li há tempos: tais arranjos “orquestrais” (melhor, transcrições e instrumentações) eram certamente fruto de determinadas circunstâncias, muitas vezes quase imprevistos, motivados pela necessidade ou oportunidade de apresentar uma formação mais enriquecida (quando o patrão da festa tinha dinheiro para pagar aos músicos...) e não propriamente opções assumidas em apresentar um trabalho orquestral. Nesses casos, Manuel Faria convidava normalmente músicos da Orquestra Sinfónica do Porto, que chegavam na hora da execução, sem qualquer ensaio a não ser uma qualquer indicação em cima da hora, não sei mesmo se tocando à primeira vista. Isso acontecia frequentemente, mesmo com o Trompetista, Senhor Macedo, que trabalhava connosco com alguma frequência, pois dobrava a voz no Coro de Crianças (alunos do Seminário Menor) que cantavam o “Altus” da *Missa “Cum Jubilo”*. Naquele tempo não havia mais a quem recorrer. Só muito posteriormente surgiram escolas, conservatórios, orquestras regionais.

R8 – JAB: Não tive essa experiência com Manuel Faria; a maior parte dos seus alunos, para não dizer a quase totalidade, desconhecia e desconhece por completo a sua obra orquestral; eu tive o primeiro conhecimento dela por uma publicaçãozinha sobre a música (um apêndice ao livro RTP, *O que é a Música de Manuel Valls Gorina*). Era do pouco que se podia ter e isso para um “maluco” como eu que gastava nisso o pouco dinheiro que tinha, embora esse *librito* mo tenham oferecido. Eu, felizmente, ganhava uns trocos a copiar músicas para colectâneas de apoio à liturgia... pois não havia fotocópias. Recordo apenas que, um dia, numa aula de História da Música nos falou de um tema popular, de características arcaicas – “No alto daquela serra” – que tinha utilizado numa das suas obras. Só muito depois o identifiquei reparando mais tarde que é afinal o mesmo que inspira a *Missa em honra de Nossa Senhora do Sameiro*. Para além das suas grandes obras orquestrais – *Suite Minhota*, *Imagens da minha terra*, *Triptico Litúrgico*, *Ditirambo a Frederico de Freitas* – não me parece que os “arranjos” menos conhecidos de que fala tenham um significado especial no contexto da sua obra nem representem um qualquer modo de orquestração.

Eu não sei mesmo se Manuel Faria desenvolveu, na sua formação académica, um trabalho específico de orquestração, pois não seria habitual no seu tempo no PIMS. Não sei mesmo. Repare-se que ele

apresentou como trabalho final a *Missa em honra de Nossa Senhora de Fátima*, para Coro e Órgão, que até não é um dos seus melhores trabalhos como já tive oportunidade de escrever. Tive na mão, mas sem grande capacidade ou tempo para a ler verdadeiramente naquele tempo, a partitura da *Missa Votiva* para grande orquestra. Conheci bem a versão da mesma para *Orquestra de Câmara*, pois até a transcrevi para Órgão e Coro. Há lá coisas interessantes e a orquestração do *Triptico* parece revelar um bom trabalho, embora eu prefira o original. No entanto, em abono da verdade, se ele fez outros trabalhos de orquestração, penso não lhes ter dado importância, sendo trabalhos de circunstância como referi acima, não passando de transcrições da partitura original de harmónio ou do coro para instrumentos. Anda por aí até uma versão “orquestral” da *Missa de Nossa Senhora do Sameiro* que, francamente, não é grande coisa pois não passa de uma transcrição pouco cuidada da partitura original. Nem sei se é dele. Diferente é o caso da *Missa em honra de Nossa Senhora de Fátima* orquestrada postumamente por Joaquim dos Santos. Mas até aí, se vê que nem sempre a proximidade à partitura original resulta, como ele próprio reparou, emendou, ainda que não o suficiente...

R9 – JAB: A sua pergunta já quase apresenta a resposta. Também já aludi acima a esta questão a propósito da não aceitação da sua música e do domínio da cultura pelos ambientes marxistas ou mesmo comunistas e mações. Manuel Faria não se interessava da política, como era muito comum ao tempo, sendo uma excepção a acção do Arcebispo de Braga, Dom Francisco Maria da Silva, no contexto da revolução de Abril. Essa posição de independente, ou mais precisamente de indiferente, justifica que tivesse como amigos pessoas de quadrantes ideológicos quase antagónicos (pelo menos assim no-los apresentam hoje) como Frederico de Freitas e Fernando Lopes-Graça. Com este relacionou-se particularmente através do seu irmão Francisco, em Coimbra, não chegando a haver um relacionamento próximo, como acontecia com Frederico de Freitas. Não me parece que gostasse particularmente da música de Lopes-Graça e tinha razão. A posição e o prestígio (?) de que este goza nos nossos meios musicais deve-se mais a questões de ideologia ou de política do que a arte. Eu sei que isto não é simpático nem politicamente correcto, mas não tenho dúvidas quanto a isso. Não se compõe para coro a “batucar” num piano sem ter a noção de como soa num coro... E o problema é que muita gente entende este “batucar” como “bartokar”. Falar de Lopes-Graça como “Bartok” português é quase ofensivo para o autor de *Música para Cordas, Percussão e Celesta*, ou do *Concerto de Piano em Lá Maior*... E até o *Allegro Bárbaro*, que toquei tantas vezes, me soa bem melhor que qualquer obra de Lopes Graça. Perdoe-me este desabafo!... A acção “política” do P. Benjamim Salgado decorre mais do seu prestígio cultural no campo da literatura e da sua actividade docente do que de uma verdadeira posição política que então não tinha grande significado. Conheci ainda bastante bem o P. Benjamim e até trabalhei com ele numa Exposição, na secção de literatura em 1974. Era também uma pessoa fantástica.

Relativamente aos *Encontros de Coros*, era já grande então a experiência de Manuel Faria, que eu partilhei em parte, primeiro com os *Encontros de Coros Paroquiais*, na Arquidiocese de Braga (1978-80) e depois nos *Encontros de Coros do Norte de Portugal* (carácter mais profano) entre 1980-83. Foi uma mobilização de milhares de coralistas e uma experiência única para muitos; lançaram muita gente, mesmo Directores, no campo do enfrentamento do público. Aprendiam muito uns com os outros. Manuel Faria participou sempre nos dois eventos, e foi realmente o iniciador e alma do primeiro. A sua última aparição em público foi precisamente no *Encontro de Coros do Norte de Portugal*, realizado em Vila Praia de Âncora, a 10 de Junho de 1983. Foi-lhe confiada, em jeito de homenagem, a animação da liturgia com o Coro de Azurém, para o que, ao chegar a V.P. Âncora, pediu a minha colaboração perguntado: “O Jorge está por aí?”. Fui acompanhar o Coro que ele, já muito debilitado – o que nos surpreendeu e comoveu profundamente – dirigiu. Nunca mais o vi. Menos de um mês depois falecia...

Sobretudo devido à experiência dos *Encontros de Coros Paroquiais* (muitos deles também participavam nos outros) ele conhecia bem a importância e o dinamismo cultural da música, muito esquecida e mesmo ostracizada pelos agentes políticos de então, mais preocupados com os “cantos de intervenção” onde pontificava, mais uma vez, Lopes-Graça. Por outro lado, há um lado irónico nos *Encontros de Coros Amadores da Área de Lisboa* de que fala como espaço de intervenção de Manuel Faria: esses encontros deram origem a uma Associação (ACAAL), animada particularmente

por Ivo Reis Miranda, que agregava precisamente os coros que, na área de Lisboa, ou mais concretamente no Patriarcado, tinham sido “expulsos” das Igrejas, em nome de uma música litúrgica para as Assembleias, para o povo... Sem mais comentários, parece que voltámos ao ponto de partida desta Entrevista. Irónico que o mesmo Manuel Faria que era afastado pelos mentores da “música sacra” em Portugal naqueles tempos, era depois convidado para animar os Coros que a ela se tinham dedicado... Mais palavras para quê?

R10 – EA: Eu creio que, ao longo do meu texto, já deixei algumas dicas ou questões em aberto; não que eu pretenda apresentar algo mais neste momento, não que encontre alguma possível lacuna no conteúdo da sua entrevista. No entanto estou plenamente disponível para, se o pretender, esclarecer, precisar ou aprofundar eventualmente qualquer assunto dos aqui abordados ou responder a “uma ou outra pergunta decorrente da conversa”. O que aqui escrevo assenta particularmente na minha experiência com Manuel Faria, na minha vivência dos factos que narro, da minha opinião pessoal, que procuro seja esclarecida, sobre os assuntos que abordo. É evidente que, muitas vezes ma apetecia dizer como costumava dizer aos meus alunos: “*Isto, só por si, dava um livro!*”. Eles até gozavam com isso.

Para mim é particularmente difícil falar de Manuel Faria porque me confronto com duas posições antagónicas: o facto mais que conhecido de ser grande amigo dele e ele grande amigo meu, ter um enorme apreço por ele e ele ter um *imerecido* apreço por mim; por outro lado, o facto de reconhecer que não posso concordar com tudo o que ele compôs, não podendo afirmar que tudo são obras-primas, ou que são indiscutíveis as suas opções; bem gostaria que assim pudesse ser, mas, parafraseando Aristóteles, tenho que dizer: “Sou muito amigo de Manuel Faria, mas sou mais amigo da verdade”. Procuro ser digno da confiança que ele em mim depositou e que me tem trazido também enormes contratempos, até na forma como aprecio a sua obra; mas o amor à música, particularmente à música sacra, e o facto de não me encontrar sozinho nesta missão ajuda muito e acredito que ele se sentirá feliz pela forma como eu encaro estas coisas e poderá sentir que não o defraudei: pelo contrário.

Meadela, 03 de Maio de 2020

P. Jorge Alves Barbosa

A.7 – José Carlos Miranda

Breve nota biográfica

José Carlos Lopes de Miranda (n. Coimbra, 1961). Licenciou-se em Filosofia e Humanidades Clássicas (UCP), tendo concluído o Curso Geral de Canto na classe de M. Ana Fleming, no Conservatório Regional das Caldas Saúde (Stº Tirso), onde estudou composição com Domingos Peixoto, e o Curso Superior de Canto do Conservatório Nacional, na classe de Oliveira Lopes. Licenciou-se em Teologia (Gregoriana) e doutorou-se em Teologia Patrística pela Lateranense de Roma, onde foi cantor da Capela Musical Pontifícia (*Sistina*, 90 – 96) e estudou canto gregoriano com Marcos Pavan. Lecionou Canto (classe de conjunto) e dirigiu o Coro de Câmara Manuel Faria, no Conservatório Regional das Caldas da Saúde (03-06). Doutor em Filosofia (FLUL), é desde 2004 docente da Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais da UCP. No âmbito da atividade musical, integra o Conselho de Redação da *Libellus*, dirige o Coro do Seminário Conciliar e ensina Canto Gregoriano na Escola de Música Sacra São Frutuoso.

Respostas:

R1 – JCM: Nas belas artes, a criação pressupõe um mundo espaço-temporal em que as obras sejam plausíveis; um mundo constituído, antes de mais, por autores e fruidores, ambos interlocutores capazes de partilhar e transmitir de geração em geração uma linguagem comum. No caso das artes performativas, essa necessidade agrava-se na incontornável intervenção dos intérpretes, sobretudo quando estes são plurais e orgânicos por natureza, como no caso da música, em particular da música sacra.

Ora, do ponto de visto sincrónico, Manuel Faria foi um exilado interno; e, do ponto de vista diacrónico, um sobrevivente ao seu próprio mundo.

O Pe Joaquim Santos radicava a sua vocação musical nas guitarradas da infância e na emoção da primeira vez que, na festa de uma freguesia vizinha, ouviu um harmónio! Seria curioso indagar, por exemplo, com que idade é que o nosso compositor terá visto, pela primeira vez, um violino... O certo é que o país de Manuel Faria tinha orquestras, sim, em Lisboa e Porto mas não foi entre elas que ele cresceu. Não faltou uma ou outra mão que lhe desse entrada na ribalta musical da cultura dominante mas provir da ruralidade e das fileiras do clero era uma tara então insuperável. Mesmo com prémios, as excursões de Faria ao restrito mundo da música oficial carregavam um estatuto de excepção (a norma era o exílio imposto, desde o tempo do liberalismo, à cultura eclesiástica, aliás, prestes a implodir, pelo que nem exílio decente lhe restou). Talvez por isso não tenha ficado um registo duradouro.

Quanto ao seu próprio mundo, o mundo em que ele teria podido alargar as asas de criador, a sua própria geração o condenou a breve morte, optando por privar as gerações seguintes, as dos anos sessenta e setenta, da respectiva transmissão. Veja-se o âmbito privilegiado da Liturgia. Quando o jovem Pe Manuel Faria entrava em cena, no campo particular da música, ao abrigo do extensíssimo conceito de espírito conciliar, desaparecia precisamente o cenário da Liturgia Romana (e o mesmo se diga da Bracarense que com ela *simul stabat et simul cadebat*). A resistência em Portugal foi insignificante. Ao actor, impunha-se a dolorosa alternativa entre a retirada e a colaboração na edificação de um cenário novo. A contragosto, Faria está nos alicerces daquilo que com toda a propriedade poderíamos chamar “liturgia lusitana”. Criar liturgia em vernáculo fora já o desafio da Reforma de quinhentos e conseguiu-o dando progressivamente espaço aos Hinos (único género litúrgico de texto não escriturístico). Foi naturalmente esse, o caminho que ele seguiu, à medida que se resignava a renunciar ao grandioso cenário de que era herdeiro e a colaborar com os fautores do novo. Em obediência à instrução *Musicam Sacram*, compôs também alguns Ordinários vernáculos. Trata-se de um texto que, por morto que seja, é o enquadramento legal do ministério litúrgico da

música. A sua norma estruturante é que não se canta na missa mas sim que se canta a missa e, nesse caso, se há de começar pelo ordinário. Daí resultaram pequenas peças “para multidão” capazes de fazer inveja aos anglicanos, apesar dos 4 séculos de vantagem. Mas, como “género musical”, Missa e Ofício estavam remetidos para os concertos que não havia (de facto, em vernáculo, só lhe conheço a missa de São Jorge, uma curiosa peça... de concerto). Para bem ou para mal, a continuação institucional deste caminho enveredaria depois, justamente, por musicar os textos do missal, em sucessivas versões vernáculas ainda não filtradas pelos séculos. No mundo de que era herdeiro, a Liturgia tivera os textos consagrados da Vulgata nas fórmulas do canto chão mas, agora, derrubado o bairro medieval, os arquitectos do medíocre presente tinham espaço vago para se sentirem grandes. Ora, nessas antífonas de introito e comunhão, o repertório fariano, maioritariamente de texto vernáculo devocional como se usava até aí, é muito escasso. Também isso explica a sua ausência.

Eu ouvi-o uma só vez, no ano em que morreu, falando na Sé a introduzir um concerto. Não esqueço a amargura velada com que o introduziu. No fundo, ele só aderira à construção do novo cenário, como mal-menor para enfrentar a enxurrada lamacentas que então invadia os actos de culto. Um futuro não muito distante nos dirá se valeu a pena o sacrifício.

R2 – JCM: Precisamente, no arco temporal que nos é visível, essa faceta do Pe Faria não teve continuidade. Diziam os antigos, habituados a espreitar domesticamente no moribundo os sinais da aproximação do desenlace, que haveria, antes dele, uma fugaz melhoria de vitalidade e consciência. Eram as “melhoras da morte”. Para a liturgia católica como interlocutor válido da grande cultura, as Semanas Gregorianas representaram essas “melhoras da morte”. É compreensível que o estudo de fenómenos extintos seja deficitário e enviesado.

R3 – JCM: Ainda bem que respondi por ordem! Um *Sanctus* vernáculo a uma voz para assembleia em 1941, uma curiosidade sem qualquer incisividade prática, não poderia jamais ter o mesmo significado que em 1971, que seria, aí sim, uma adesão mais ou menos positiva ao programa de substituição total da língua de culto e dos seus livros pelos vernáculos. Estou convicto de que esse “boato maldosamente espalhado” (o da sua oposição à missa solene em vernáculo) tivesse fundamento *in re*. Pois porque seria “maldoso” espalhá-lo? Para um padre músico nos anos sessenta e setenta, opor-se à demolição em curso seria factor de desclassificação. Não era algo opcional. Daí que, como os demais da sua geração, que conheci pessoalmente nos anos oitenta, fosse ele decerto o primeiro a ocultá-lo e, eventualmente, a defender-se da “maldosa” insinuação contrária. Não havia outro modo de ficar em campo e, no que então lhes era dado ver, de salvar o salvável, isto é, um registo sagrado e uma linguagem composicional adequada nos actos de culto público, perante o dilagar da indiferenciação de registos. Não esqueçamos que, no vazio, tudo valia o mesmo, desde Messiaen a um tal padre Zezinho (nunca um diminutivo foi mais certo!); desde o órgão da sé à guitarrada e ao fado impróprio. Nesse (decerto último) discurso que lhe ouvi em 81, com quem tinha ele de disputar o espaço estético? Com um Lopes Graça ou um Freitas Branco? Não. Era simplesmente com o repertório de um certo grupo de escuteiros. Era com esses parceiros que ele tinha de medir-se. Salvar o salvável implicava, portanto, pôr de parte a majestade da herança, dada por perdida... ou não jogar.

R4 – JCM: Em continuidade com o pano de fundo acima exposto, não posso deixar de exprimir o meu mal-estar - de um modo geral e tendo em conta o tom dominante - para com os textos da música litúrgica de Manuel Faria e para com a música produzida nos nossos dias para os textos litúrgicos.

R5 – JCM: Não tenho usado a expressão “escola” senão no sentido de uma linhagem que conseguiu perpetuar-se por várias gerações por cooptação institucional, não excluindo os casos de discipulado *de facto* no Seminário Conciliar. Não me atreveria a procurar continuidades estilísticas. Quanto à questão de um traço estilístico seu, prefiro assumir que sobrepuja as minhas competências de análise de composição embora, como cantor, não possa deixar de admitir que o que me permite “adivinhar o Faria” têm sido muitas vezes, na música para a liturgia, os cromatismos no acompanhamento, em contraste com uma melodia linear e, no canto coral em geral, sobretudo em tratamento polifónico

(mas também homofónico), a tessitura persistentemente alta da linha do tenor. Apostaria que, onde poderia ter-se formado um estilo próprio seria – se ele tivesse oportunidade de confronto com a realidade – em música sinfónica ou música de cena. No Auto da fundação de Coimbra, cuja produção pude acompanhar como ensaiador de coro e como cantor em dois papéis, tinha a impressão insistente de que ele teria achado um estilo muito próprio como compositor de música para filmes.

R6 – JCM: Não aplicável.

R7 – JCM: Se não respondi à questão anterior é porque nunca cantei sob a direcção de Manuel Faria nem o vi trabalhar. Mas posso de facto atestar, a partir do assíduo trabalho na produção do Auto de Coimbra, que, tratando-se de orquestra (nem tudo é mal nos limites), ele comporia com uma genuína “irresponsabilidade”. Também o trabalho de edição da Missa Votiva, em que pude acompanhar Massimo Scapin aquando da execução no Instituto de Santo António dos Portugueses de Roma, me fazia então pensar que os manuscritos menos realizáveis ficavam, em muitos passos, imaturos, à espera do confronto com a realidade.

R8 – JCM: Não tenho nem conhecimento suficiente da sua obra orquestral nem competências de orquestração em geral que me permitam aqui opinar. Mas aproveito para me congratular com a ideia. Acho da maior pertinência, esse estudo, com vista a orquestrações “em nome de” Manuel Faria. Por elas poderá passar grande parte de um devido dinamismo de integração deste compositor na actividade concertística de hoje e, por conseguinte, na cultura portuguesa nossa contemporânea.

R9 – JCM: Naqueles anos, a questão política decisiva para Portugal (a mudança de regime e a redefinição pós-colonial) estava serenada. O Pe Manuel Faria identificar-se-ia plenamente com o povo da sua região e com Portugal, mas seria, pela cultura que absorveu na infância, primeiro católico e só depois português. A sua causa era a da elevação cultural do povo (e para isso era mais tempo pedagogo do que músico!) até ao horizonte da vida eterna (e, para isso, era padre). Ao dar por mim, em pequena medida, seu “sucessor” na tarefa da direcção coral em tantos coros desprovidos de alfabetização, não me canso de admirar a generosidade com que acreditava nos seus cantores e os pequenos milagres que dessa fé recordo. Só de um grande músico se pode esperar tamanha humildade. Foi graças a grandes como ele que o culto divino e as igrejas puderam continuar a ser, por mais uma geração, o lugar democrático da música. Seria interessante, noutra sede decerto, quantificar em experiência humana o impacto de animação socio-cultural de um Manuel Faria... e confrontá-lo com os auferidos subsídios oficiais às belas artes.

R10 – JCM: Há pouco congratulava-me com a ideia desta dissertação e concluía que a devida integração de tão grande músico na cultura portuguesa poderá passar pela perspicaz ideia de orquestrações para o muito mais rico meio musical português de hoje. Só me falta uma consideração a montante. Hoje já não são protagonistas os coros em prol dos quais Faria se consumiu (nem há mobilização social que lhes permita tantas vezes sobreviver). No horizonte profissional em que hoje nos devemos mover, nada poderá contribuir tanto para o devido lugar de Manuel Faria como o financiamento da edição e publicação da obra. O financiamento é necessário para o tempo de trabalho de saberes altamente especializados que a tarefa supõe e sabemos que é raro. Mas, à falta dele, a inserção da Música no sistema universitário de graus pode fornecer uma paralela ou preciosa alternativa: a de valorizar devidamente, em créditos académicos, a tarefa filológica de edição musical. Faço votos que o presente caso seja disso um bom precedente.

A.8 – Manuel Pedro Ferreira

Breve nota biográfica

Manuel Pedro Ferreira (n. 1959) doutorou-se em Musicologia na Universidade de Princeton (1997) e ensina desde 2000 na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, onde coordena o Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM) e ocupa a cátedra de Musicologia Histórica. Tem-se dedicado sobretudo ao ensino e à investigação da música da Idade Média e do Renascimento, sem descurar a interpretação musical: dirige desde 1995 o grupo Vozes Alfonsinas, com o qual gravou cinco discos. Como musicólogo, publicou mais de duzentos trabalhos científicos e dirigiu vários projectos de investigação. Escreveu ou coordenou mais de vinte livros, entre os quais: *O Som de Martin Codax* (Lisboa, 1986); *Cantus coronatus — Sete cantigas d'amor d'El-Rei Dom Dinis* (Kassel, 2005); *Dez compositores portugueses. Percursos da escrita musical no século XX* (Lisboa, 2007); *Antologia de Música em Portugal na Idade Média e no Renascimento*, 2 vols. (Lisboa, 2008); *Medieval Sacred Chant: from Japan to Portugal* (Lisboa, 2008); *A Sé de Braga. Arte, Liturgia e Música, do final do século XI à época tridentina* (Lisboa, 2009); *Aspectos da Música Medieval no Ocidente Peninsular*, 2 vols. (Lisboa, 2009-2010); *Revisiting the Music of Medieval France: from Gallican chant to Dufay* (Farnham-Burlington, 2012); *Harmonias do Céu e da Terra: A música nos manuscritos de Guimarães (séculos XII-XVII)* (Lisboa-Guimarães, 2012); *Musical exchanges, 1100-1650: Iberian connections* (Kassel, 2016), *Música e História: Estudos em homenagem a Manuel Carlos de Brito* (Lisboa, 2017) e *A Notação das Cantigas de Santa Maria: Edição Diplomática*, 3 vols. (Lisboa, 2017). Tem também exercido com regularidade o ofício de crítico musical e feito incursões pela composição musical e pela poesia. É membro da Academia Europeia (desde 2010) e da direcção da Sociedade Internacional de Musicologia (desde 2012).

Respostas:

R1 – MPF: Creio que se explica essa ausência aparente pela publicação e circulação em circuito fechado, eclesiástico, da produção de Manuel Faria; a não-coincidência nas mesmas instituições formativas dos músicos clericais (ex-seminaristas enviados para Roma) e dos músicos laicos (formados nos Conservatórios) teve como consequência a reprodução das barreiras entre as duas esferas de produção artística.

R2 – MPF: Creio que tem havido alguma desvalorização do canto gregoriano no horizonte quer da pedagogia, quer da interpretação; acresce que os portugueses, nestes campos, parece terem sido émulos, sem contribuição distintiva ou independência artística a realçar até ao advento da semiologia gregoriana, e orgulhando-se, pelo contrário, de ser tão-só pequenos seguidores de Dom Gajard ou de Justine Ward.

R3 – MPF: É natural que a aparente universalidade do latim, o seu prestígio e a sua centralidade na afirmação do clero católico militasse contra o uso generalizado da língua vernácula, mormente entre músicos, detentores de uma tradição de canto em latim com mais de 1500 anos de existência e que produziu inúmeras obras-primas introduzidas no cerne da liturgia. Higinio Anglés, musicólogo e folclorista que fez parte da Comissão que tratou do canto no âmbito do Concílio Vaticano II era, também ele, ferozmente crítico do abandono do latim, temendo a erosão cultural resultante. Embora o canto em vernáculo existisse na Igreja antes do Concílio Vaticano II, ele ocupava um lugar subordinado e não havia reflexão prévia sobre os problemas de tradução, de prosódia e de adaptação que a sua generalização iria colocar. Manuel Faria terá tido, portanto, as mesmas reservas que grande parte dos sacerdotes músicos seus contemporâneos também terão sentido ou exprimido.

R4 – MPF: Não conheço a obra de Manuel Faria suficientemente bem para me pronunciar; só posso registar a minha impressão de que a adaptação literária em português da salmodia, salvo excepções,

nunca foi feita, até hoje, de modo convincente. Não há uma tradução poética dos Salmos, tendo em vista ao canto, que faça jus ao seu potencial; a Igreja, com o atraso de quatro séculos, deveria ter enfrentado o problema e mobilizado poetas reconhecidos, em diálogo com os músicos profissionais; o «salmo responsorial» contemporâneo ressentir-se da falta deste passo; normalmente o que se ouve é atroz.

R5 – MPF: Mais uma vez, não me posso pronunciar cabalmente. Na minha memória registo, na verdade, diferentes declinações musicais, mas creio que um compositor é livre de experimentar, especialmente se tem à disposição meios diferenciados; traços comuns haverá certamente na música vocal. Quanto a Braga, não me parece que tenha tido o número de músicos e a continuidade formativa suficiente para fazer uma «escola».

R6 – MPF: Nunca testemunhei uma interpretação de Manuel Faria.

R7 – MPF: Mesmo os compositores mais famosos corrigem ou alteram as suas obras quando confrontados com a sua realização sonora. Só os inconscientes e casmurros acham que as obras brotam perfeitas, em todos os detalhes, das suas cabeças, e que são poupados, na escrita, aos enganos.

R8 – MPF: Não.

R9 – MPF: Nada a dizer.

R10 – MPF: Obrigado eu. Só gostaria de acrescentar que descobri Manuel Faria não em actuações ao vivo, mas na secção de música da Biblioteca Nacional, ao teclado, com os Responsórios da Semana Santa (talvez a última grande obra musical suscitada pela liturgia bracarense) e, se não me falha a memória, os 20 cânticos para a Missa; fiquei com muita vontade de conhecer mais; é um autor certamente merecedor de estudo aprofundado e maior divulgação.

A.9 – (José) Paulo Antunes

Breve nota biográfica

Doutorado em Teologia pela Universidade de Regensburg (Alemanha), aprofundou os seus estudos musicais na Escola Superior de Música Sacra e Pedagogia Musical (Canto e Direção Coral), da mesma cidade, após estudos superiores de Canto, Piano e Composição, no Conservatório de Música do Porto. Colaborou com várias dioceses na formação dos músicos para a liturgia e lecionou nos Cursos Nacionais de Música Sacra e nas Escolas Diocesanas de Ministérios Laicais do Porto e Aveiro. Foi professor da Escola das Artes e da Faculdade de Teologia da UCP, e investigador sénior do CITAR na área da Música Sacra. Atualmente é professor do ensino secundário no Colégio do Rosário, no Porto, e professor convidado da Escola das Artes da UCP.

Respostas:

R1 – PA: Tive alguma dificuldade em perceber o alcance da questão, na medida em que procura relacionar a produção ensaística e literária do P. Manuel Faria com a sua “quase ausência na música da atualidade”.

Conheço muito pouco da produção literária do P. Manuel Faria, pelo que não me posso pronunciar sobre o seu alcance e pertinência, seja numa análise histórica (pertinência à época), seja numa hermenêutica que interprete a sua importância na atualidade.

No nosso país, houve muitas vezes uma visão demasiadamente estreita e regionalista da influência dos nossos compositores de música litúrgica/sacra. A utilização das suas composições, muitas vezes, estava confinada a uma região, havendo dificuldade na penetração do seu repertório a nível nacional. Esta tendência, se bem que bastante mais atenuada, com a intensa dinâmica formativa que progressivamente vimos acontecer no nosso país, proporcionou uma perspectiva cada vez mais nacional e até internacional do fenómeno musical litúrgico, abrindo horizontes. Apesar disso, continuamos a encontrar delimitações geográficas que configuram correspondentes limitações de uso de repertório, embora, como referi, a situação teve uma clara evolução nas últimas décadas.

Esta pode ser uma das razões para essa ausência.

Além disso, uma parte dos seus escritos (assim como das suas composições), tiveram a sua origem ainda no período pré-conciliar, com as naturais dificuldades de adaptação e de referencialidade a uma liturgia que redescobriu as suas fontes, a sua autenticidade e a sua fundamentação bíblico-teológica. Será assim compreensível que alguma dessa produção tenha ficado na penumbra (seria importante uma análise comparativa das temáticas e conteúdos dessa produção escrita, antes e após o Concílio, para fundamentar, se for o caso, esta afirmação).

Foi, também, cultivada entre nós uma visão muito purista e, porque não dizê-lo, “farisaica”, sobre as influências da música de tradição popular nas composições musicais para uso litúrgico, relativizando o seu valor, seja o seu valor musical, seja a sua adequação litúrgica. Essa miopia conceptual terá também conduzido a análises superficiais de algum repertório, segregando-o de alguns meios e comunidades eclesiais.

Este é um pequeno contributo na tentativa da compreensão do fenómeno da ausência do P. Manuel Faria dos meios musicais, que pode significar um défice de reconhecimento da sua obra, eventualmente por desconhecimento ou por uma análise enviesada e preconceituosa da mesma.

No tempo dos cursos superiores de música na UCP do Porto, algumas das obras de música litúrgica em vernáculo e latim do P. Manuel Faria foram interpretadas ao longo do tempo e com diferentes maestros, pelo Coro. Reconheço que foram poucas, mas existiram!

R2 – PA: aqui não tenho elementos para poder ajudar!

R3 – PA: Apenas posso opinar que a realidade mostra que o P. Manuel Faria compôs muita música litúrgica em vernáculo! O exemplo que a pergunta dá, contraria a própria questão: o irmão do P. Manuel Faria admite que há um “boato maldosamente espalhado” sobre a sua resistência à missa em vernáculo, esclarecendo que houve sim uma resistência à “vulgaridade laicizante e dessacralizante” (seria interessante procurar saber o significado destas expressões, à época...). O facto de 10 anos antes o P. Manuel Faria ter dito que “não pensava” compor nenhuma missa em vernáculo, também me parece circunstancial. Resumindo, penso que se pode admitir uma evolução no próprio pensamento do P. Manuel Faria, transitando de uma posição de alguma suspeita inicial relativamente ao vernáculo na liturgia (acompanhando a posição de alguns meios eclesiais e musicais que colocaram reservas a essa reforma conciliar, preparada durante décadas pelo movimento litúrgico), para uma atitude mais conciliadora que o levou a ter consciência da importância do canto na liturgia nomeadamente, o canto da assembleia no contexto da participação litúrgica enraizada no exercício do sacerdócio batismal do fiéis.

R4 – PA: Não conheço de forma abrangente a obra do P. Manuel Faria para poder opinar de forma intelectualmente honesta sobre esta questão. No entanto, conheço bons textos das suas composições, nomeadamente das que foram publicadas no Boletim de Música Litúrgica do Porto, com as quais me pude familiarizar mais, tendo interpretado e usado algumas em contexto litúrgico. Também musicalmente são cânticos com manifesta qualidade, por vezes apresentando alguns desafios aos coros com menores possibilidades musicais.

Pelos limites referidos não devo fazer qualquer comparação com a música litúrgica produzida nos nossos dias (refere-se a música composta, a música interpretada, ou ambas??). Além disso, o espectro da música litúrgica produzida, composta e interpretada nos nossos dias é vastíssimo, muito eclético e muito assimétrico, quer quanto à sua qualidade musico-textual, quer quanto à consequente adequação litúrgica.

A.10 – Pedro Miranda

Breve nota biográfica

Pedro Carlos Lopes de Miranda, nascido em Coimbra em 1964, é Licenciado em História da Arte, Diplomado em Flauta Transversal e Mestre em Ciências Musicais pela FLUC. Licenciado em Teologia e Direito Canónico, pertence ao presbitério da Diocese de Coimbra na qualidade de Vigário-Geral desde outubro de 2014 à atualidade.

Respostas:

R1 – PM: O que mais rapidamente me vem à mente é o seguinte. No ambiente erudito secular, deve-se ter em conta a geração a que pertenceu. Tendo falecido na década de 80 do séc. XX, foi contemporâneo dos principais compositores portugueses cujo “nacionalismo musical” mais ou menos acentuado em termos directamente estéticos os conotou com o regime político caído em 1974. Basta para isso recordar a importância que teve para ele o reconhecimento e a amizade por parte de Frederico de Freitas, ele próprio quase proscrito nos primeiros anos a seguir a 25 de Abril de 1974, à semelhança de Ruy Coelho, por exemplo, também um compositor de valor acima desse tipo de considerações mais ideológicas do que propriamente técnicas e estéticas. Essa geração tem vindo mais ultimamente a ser justamente reabilitada. Se Manuel Faria mais dificilmente ganha essa visibilidade já se deverá à maior dificuldade de acesso às suas obras, ao facto de ser padre e, por último, ao simples facto de já no seu próprio tempo não ter podido, por não ser propriamente profissional no sentido estrito— não viver da música e da composição—, atingir a mesma visibilidade dos seus colegas contemporâneos, a quem não devia nada em domínio técnico da arte.

No ambiente da música sacra, a sua menor visibilidade— apesar de ser autor de algumas das melodias mais entranhadas no canto popular religioso— dever-se-á ao facto de, pela sua visão da concretização da reforma litúrgica do Concílio Vaticano II, não ter enveredado decisivamente pela composição dos textos directamente litúrgicos do missal e dos outros livros litúrgicos, mantendo antes uma dedicação largamente maioritária a textos de composição lírica religiosa segundo o modelo do chamado canto religioso popular vindo da reforma de S. Pio X, enquanto a tendência oficial das “instituições” litúrgicas nacionais— Secretariado Nacional de Liturgia— foi, desde muito cedo, a de musicar o missal em sentido estrito. Não é impossível ver nisso uma expressão da sua consciente fidelidade ao povo simples de onde provinha. A isso se deve hoje a sua presença tão escassa no recentíssimo “Cantoral Nacional”.

R3 – PM: Bem, quanto a isto, se ele disse em 1973 que não pensava publicar nenhuma missa polifónica em vernáculo, verificou-se que, se não publicou, compôs. Não publicou porque lhe publicaram na Nova Revista de Música Sacra exactamente no número em sua homenagem por ocasião da sua morte (Missa em honra de São Jorge). É polifónica apenas no sentido em que foi escrita originalmente para duas vozes e banda, se bem me lembro, mas foi depois re-escrita pelo próprio para 4vm e órgão. E é uma obra prima. É natural que se quisesse referir num sentido mais estrito ao tipo de missa que mais escreveu em décadas mais recuadas para vozes iguais masculinas, numa apropriação sempre muito personalizada do estilo da polifonia romana classissizante. De facto, nesse sentido, não compôs, ou não publicou, nenhuma. O que é certo é que as duas que lhe conheço em vernáculo, a de S. Francisco de Assis, para uma voz e órgão, e a de S. Jorge— a tal re-escrita para 4 vm e órgão— são duas obras primas, em meu entender, e que reúnem em alto grau de realização— com mais algumas obras, certamente— o seu programa estético para uma música sacra reconhecível como do séc. XX e acessível ao povo. Não é de supor que uma posição de princípio contra o vernáculo lhe suscitasse particular inspiração. Pelo contrário, dir-se-ia que o vernáculo lhe suscitou um desenvolvimento na sua linguagem para a música litúrgica, coisa que ele, inteligentemente, assumiu, e com pleno sucesso.

R4 – PM: A qualidade da escrita polifónica e harmónica dos acompanhamentos organísticos de que Manuel Faria sempre dotou os seus cânticos faz deles uma espécie de lied sacro, pelo que será tão absurdo dispensar-se de os usar como dispensar-se de usar o que Schubert escreveu para o piano nas suas canções; e é neste pressuposto que deve ser avaliada. A sua música pode agora, em relação à década de 90 do século passado, ser mais bem avaliada no contexto nacional, depois que um apreciável número de compositores leigos, ao longo destas duas décadas do séc. XXI, começou a restituir ao ambiente da produção de música litúrgica o conceito de obra musical naquele sentido, em vez de o sentido de pura melodia litúrgica. O sucesso funcional/litúrgico daqueles cânticos em que ele se limitou a usar os textos do missal e do Ofício das Horas deve ser o próprio uso a esclarecê-lo, enquanto outros menos determinados por funcionalidade específica na missa ao longo do ano litúrgico, podem facilmente ser usados em devoções. E existem entre esses também pérolas musicais. Pela minha parte, a experiência diz-me que a sua música litúrgica é dotada de uma forte identidade regionalmente determinada, mas universalmente comunicável pela intrínseca qualidade polifónica e harmónica, que faz com que, entre o povo, seja pacífica e este dá-se-lhe, enquanto entre os músicos habilitados se torne por vezes objecto de preconceito e discussão. Deve reconhecer-se também algum experimentalismo mais arriscado aqui e ali, que se compreende pela época em que ele viveu. Mas não faltam entre a sua produção muitas e verdadeiras pérolas de canto verdadeiramente litúrgico, verdadeiramente do séc. XX, e verdadeiramente intemporal pela elevadíssima qualidade técnica e estética. Porque Manuel Faria é, de facto, um génio.

R5 – PM: Algum do experimentalismo que referi acima situou-se no campo melódico, em que houve da parte dele o que me parece ser a busca consciente e persistente de melodia que fosse para lá do conforto estável, mesmo que não do meramente previsível. Pois bem, a sua índole essencialmente lírica, que, quer com texto, quer sem texto, o levava a optar com frequência por recursos técnicos e de linguagem “programáticos” em sentido lato, faz com que, devido ao seu perfeito domínio técnico das linguagens que percorreu, ele tenha sido e seja para mim, e continua a ser, a porta de acesso às linguagens harmónicas mais difíceis do séc. XX. Qualquer uma delas, na pena dele, quiçá pelo seu lirismo espontâneo, ganha para mim uma acessibilidade que não encontro em muitos mais dos seus intérpretes. Dou como exemplo o Tríptico Litúrgico para órgão, depois também orquestrado pelo próprio e, como compêndio de todas elas, o Auto de Coimbra; mas também de bastantes dos 27 Responsórios da Semana Santa posso dizer o mesmo.

B.1 – Manuel Faria – Ensaios e outros trabalhos literários (1946/47 a 1982)

Ordem alfabética

(Fonte: Faria, Cristina. 1998. *Manuel Faria vida e obra*. Vila Nova de Famalicão: Câmara Municipal de V. N. Famalicão, 187-190)¹

n.º	Título	Ano Publicação	Publicação	Paginação	Outros
1	As Academias de Santa Cecília: página de memórias*	1951	Cenáculo. Braga	135-139*	Série I, rev. n.º 23
2	O Arcaísmo no Canto Popular Minhoto	1950	Bracara Augusta. Braga	155-163*	Separata. Vol. II.
3	A Arte dos Sons – I** O Amador	1956	Stella. Fátima	4, 14	Janeiro, n.º 229
4	A Arte dos Sons – II** Música Popular	1956	Stella. Fátima	6-7	Fevereiro, n.º 230
5	A Arte dos Sons – III** Música Erudita	1956	Stella. Fátima	8-9	Março, n.º 231
6	A Arte dos Sons – IV** Música Ligeira	1956	Stella. Fátima*	7-8**	Abril, n.º 232**
7	A Arte dos Sons – V** A Música e nós	1956	Stella. Fátima	23-24	Maio/Junho, n.ºs 233/234
8	Beethoven Compositor Católico	1977	Cenáculo. Braga	23 pp.	Separata
9	Breve Comentário (ao Último Discurso do Santo Padre sobre Música Sacra) *	1971	NRMS. Braga	2	1.ª série, rev. n.º 3
10	O Canto Gregoriano na Composição Sacra	1950	Liturgia. Porto	15 pp.	Separata
11	Como conheci Mozart	1956	s.n. Braga	8 pp.	No bi-centenário do seu nascimento
12	Um Congresso de Música Sacra, Hoje*	1982/83*	NRMS. Braga	1-2 (1.ª parte) 2 (cont.)	2.ª série, revs. n.ºs 24 e 25 ²
13	Os Coros Amadores na Actual Sociedade Portuguesa	1981	NRMS. Braga	1-2	2.ª série, rev. n.º 18
14	Discurso Proferido na Posse dos Novos Capitulares da Sacrossanta Basílica Primacial de Braga	1967	Tipografia Barbosa&Xavier, Lda. Braga	14 pp.	
15	Os encontros de Coros Paroquiais nas solenidades da Semana Santa de BRAGA**	1978	NRMS. Braga	2, 19	2.ª série, rev. n.º 5
16	O Espólio Musical do Pequeno Seminário de Nossa Senhora da Oliveira	1981	Congresso Histórico de Guimarães e Sua Colegiada. Guimarães	439-450	Actas. Vol. II
17	Folclore Religioso ³	1972	NRMS. Braga	2, 19	1.ª série, rev. n.º 6
18	Francis Poulenc: <i>musicien français</i>	1964	Praça Nova. Lisboa		Ed. de Junho
19	A Função da Música Sacra	1971	NRMS. Braga	1-2	1.ª série, rev. n.º 2
20	Função do Coro Paroquial aqui, na Hora Presente**	1978	NRMS. Braga	2, 20	2.ª série, rev. n.º 6
21	A Herança dos Maiores	1978	NRMS. Braga	1-2	2.ª série, rev. n.º 5
22	Homília da Missa do IV Encontro de Coros Paroquiais do Arciprestado de Famalicão	1980	NRMS. Braga	2-3	2.ª série, rev. n.º 14
23	O Mistério de Natal na Canção Popular Portuguesa	1963	Boletim da Biblioteca Pública de Matosinhos. Matosinhos	3-11	Separata. Datado com base em CF98e
24	O “ <i>Motu Proprio</i> ” de S. Pio X e a Música Moderna ⁴	1957 ⁵	Theologica. Braga	25 pp.	Separata
25	MOZART (no bi-centenário do seu nascimento)	1957	4 Ventos. Braga	19 pp.*	Tomo IV, n.º 12 Maio/Junho de 1957* Esta conferência foi novamente publicada, em 2 partes na NRMS, n.ºs 59 e 60 (1991)
26	Mozart: O Cristão, O Homem, O Génio	1959	Stella. Fátima*		Janeiro, n.º 257*
27	Música à Moda do Minho	1960	Praça Nova. Lisboa		Ed. de Outubro
28	Música de Laboratório	1960	Praça Nova. Lisboa		Ed. de Julho
29	Música em Braga no Século XVIII	s.d.	s.n. / s.l.	7 pp.	Segundo CF98, só “se encontrou exemplar de provas tipográficas revistas”

¹ Abreviado por CF98e.

² Em CF98e não é referida a continuação do texto na rev. n.º 25. Além desta omissão, acrescenta ao título alguns subtítulos do texto.

³ Em CF98e consta como *Folclore Litúrgico*.

⁴ Em CF98e fora da ordem alfabética.

⁵ Em CF98e aparece datado de 1958.

30	A Música Religiosa de Beethoven	1977	NRMS. Braga	2, 19	2.ª série, rev. n.º 4
31	A Música Religiosa de Frederico de Freitas	1973	NRMS. Braga	1-2, 35-36*	1.ª série, rev. n.ºs 9 e 10
32	<i>La Musica Religiosa in Portugallo</i>	1961	Bolletino do Pontificio Instituto di Musica Sacra. Roma		
33	A música sacra do P.º TOMAZ BORBA no centenário do seu nascimento	1969	Cenáculo. Braga	48-53*	Série II, rev. n.º 29
34	Música Sacra e Destemperos Publicitários	1972	NRMS. Braga	19-20	1.ª série, rev. n.º 6
35	Música Sacra na Constituição Conciliar	1967	Cenáculo. Braga	137-168 (1.ª parte) 214 e ss. (2.ª parte)	Publicação em 2 partes nas revistas n.ºs 22 e 23. Em 1967 foi publicado em separata pela mesma revista.
36	A Música Sacra na Visita de S.S. João Paulo II a Portugal	1982	NRMS. Braga	3-4	2.ª série, rev. n.º 22
37	Nasceu há Cem Anos o Primeiro Músico Moderno	1963	Praça Nova. Lisboa		“Efeméride de Debussy” (CF98e) Ed. de Março
38	No Centenário do Nascimento de Gustavo Mahler	1962	Praça Nova. Lisboa		Ed. de Dezembro
39	O Órgão na Celebração Litúrgica ⁶	1980	NRMS. Braga	2-4	2.ª série, rev. n.º 16
40	Para onde caminha a Música?	1965	Cenáculo. Braga	127-141*	Série II, rev. n.º 14
41	Pedro de Freitas Branco	1963	Praça Nova. Lisboa*		Ed. de Julho
42	O Pensamento da Igreja a respeito da sua Música	1976/77	Celebração Litúrgica, Ano C	7-12 (1.ª parte) 211-222 (2.ª parte)*	Publicação em 2 partes nos n.ºs 1 e 2
43	Porquê e para quê?	1971	NRMS, Braga	1-2	1.ª série, rev. n.º 1
44	O Portão da Floresta	1947	Cenáculo. Braga	129-133*	Série I, rev. n.º 7
45	Responsórios da Semana Santa segundo o Rito Bracarense	s.d.	Diário do Minho. Braga		Tipografia
46	Sagrado Lausperene	1959	s.n. Braga	s.n.	Livro de Cânticos
47	Saudação aos Congressistas	1980	NRMS. Braga	1-2	2.ª série, rev. n.º 15
48	Uma <i>Schola-Cantorum</i> Portuguesa	1948	Cenáculo. Braga	587-605	Série I, rev. n.º 23 ⁷
49	O Simpósio Internacional Para Compositores de MÚSICA SACRA*	1977	NRMS. Braga	19-20	2.ª série, rev. n.º 2
50	A Solicitudude de um Prelado	1977	NRMS. Braga	1-2	2.ª série, rev. n.º 2
51	O Trabalho e a Música	1982	Boletim Coelima		

* Procedi à correção/atualização deste dado.

** Não consta da listagem em CF98e.

⁶ Em CF98e fora da ordem alfabética.

⁷ Segundo a atual equipa editorial da revista *Cenáculo*, este dado biográfico está incorreto.

B.2 – Manuel Faria – Ensaios e outros trabalhos literários (1946/47 a 1982)

Ordem cronológica

(Fonte: Faria, Cristina. 1998. *Manuel Faria vida e obra*. Vila Nova de Famalicão: Câmara Municipal de V. N. Famalicão, 187-190)¹

n.º	Título	Ano Publicação	Publicação	Paginação	Outros
44	O Portão da Floresta	1947	Cenáculo. Braga	129-133*	Série I, rev. n.º 7
48	Uma <i>Schola-Cantorum</i> Portuguesa	1948	Cenáculo. Braga	587-605	Série I, rev. n.º 23 ²
2	O Arcaísmo no Canto Popular Minhoto	1950	Bracara Augusta. Braga	155-163*	Separata. Vol. II.
10	O Canto Gregoriano na Composição Sacra	1950	Liturgia. Porto	15 pp.	Separata
1	As Academias de Santa Cecília: página de memórias*	1951	Cenáculo. Braga	135-139*	Série I, rev. n.º 23
3	A Arte dos Sons – I** O Amador	1956	Stella. Fátima	4, 14	Janeiro, n.º 229
4	A Arte dos Sons – II** Música Popular	1956	Stella. Fátima	6-7	Fevereiro, n.º 230
5	A Arte dos Sons – III** Música Erudita	1956	Stella. Fátima	8-9	Março, n.º 231
6	A Arte dos Sons – IV* Música Ligeira	1956	Stella. Fátima*	7-8**	Abril, n.º 232**
7	A Arte dos Sons – V** A Música e nós	1956	Stella. Fátima	23-24	Maio/Junho, n.ºs 233/234
11	Como conheci Mozart	1956	s.n. Braga	8 pp.	No bi-centenário do seu nascimento
25	MOZART (no bi-centenário do seu nascimento)	1957	4 Ventos. Braga	19 pp.*	Tomo IV, n.º 12 Maio/Junho de 1957* Esta conferência foi novamente publicada, em 2 partes na NRMS, n.ºs 59 e 60 (1991)
24	O “ <i>Motu Proprio</i> ” de S. Pio X e a Música Moderna ³	1957 ⁴	Theologica. Braga	25 pp.	Separata
26	Mozart: O Cristão, O Homem, O Génio	1959	Stella. Fátima*		Janeiro, n.º 257*
46	Sagrado Lausperene	1959	s.n. Braga	s.n.	Livro de Cânticos
28	Música de Laboratório	1960	Praça Nova. Lisboa		Ed. de Julho
27	Música à Moda do Minho	1960	Praça Nova. Lisboa		Ed. de Outubro
32	<i>La Musica Religiosa in Portugallo</i>	1961	Bolletino do Pontificio Instituto di Musica Sacra. Roma		
38	No Centenário do Nascimento de Gustavo Mahler	1962	Praça Nova. Lisboa		Ed. de Dezembro
23	O Mistério de Natal na Canção Popular Portuguesa	1963	Boletim da Biblioteca Pública de Matosinhos. Matosinhos	3-11	Separata. Datado com base em CF98e
37	Nasceu há Cem Anos o Primeiro Músico Moderno	1963	Praça Nova. Lisboa		“Efeméride de Debussy” (CF98e) Ed. de Março
41	Pedro de Freitas Branco	1963	Praça Nova. Lisboa*		Ed. de Julho
18	Francis Poulenc: <i>musicien français</i>	1964	Praça Nova. Lisboa		Ed. de Junho
40	Para onde caminha a Música?	1965	Cenáculo. Braga	127-141*	Série II, rev. n.º 14
35	Música Sacra na Constituição Conciliar	1967	Cenáculo. Braga	137-168 (1.ª parte) 214 e ss. (2.ª parte)	Publicação em 2 partes nas revistas n.ºs 22 e 23. Em 1967 foi publicado em separata pela mesma revista.
14	Discurso Proferido na Posse dos Novos Capitulares da Sacrossanta Basílica Primacial de Braga	1967	Tipografia Barbosa&Xavier, Lda. Braga	14 pp.	
33	A música sacra do P.º TOMAZ BORBA no centenário do seu nascimento	1969	Cenáculo. Braga	48-53*	Série II, rev. n.º 29
43	Porquê e para quê?	1971	NRMS, Braga	1-2	1.ª série, rev. n.º 1
19	A Função da Música Sacra	1971	NRMS, Braga	1-2	1.ª série, rev. n.º 2
9	Breve Comentário (ao Último Discurso do Santo Padre sobre Música Sacra) *	1971	NRMS, Braga	2	1.ª série, rev. n.º 3

¹ Abreviado por CF98e.

² Segundo a atual equipa editorial da revista *Cenáculo*, este dado biográfico está incorreto.

³ Em CF98e fora da ordem alfabética.

⁴ Em CF98e aparece datado de 1958.

17	Folclore Religioso ⁵	1972	NRMS. Braga	2, 19	1.ª série, rev. n.º 6
34	Música Sacra e Destemperos Publicitários	1972	NRMS. Braga	19-20	1.ª série, rev. n.º 6
31	A Música Religiosa de Frederico de Freitas	1973	NRMS. Braga	1-2, 35-36*	1.ª série, rev. n.ºs 9 e 10
42	O Pensamento da Igreja a respeito da sua Música	1976/77	Celebração Litúrgica, Ano C	7-12 (1.ª parte) 211-222 (2.ª parte)*	Publicação em 2 partes nos n.ºs 1 e 2
8	Beethoven Compositor Católico	1977	Cenáculo. Braga	23 pp.	Separata
50	A Solicitude de um Prelado	1977	NRMS. Braga	1-2	2.ª série, rev. n.º 2
49	O Simpósio Internacional Para Compositores de MÚSICA SACRA*	1977	NRMS. Braga	19-20	2.ª série, rev. n.º 2
30	A Música Religiosa de Beethoven	1977	NRMS. Braga	2, 19	2.ª série, rev. n.º 4
21	A Herança dos Maiores	1978	NRMS. Braga	1-2	2.ª série, rev. n.º 5
15	Os encontros de Coros Paroquiais nas solenidades da Semana Santa de BRAGA**	1978	NRMS. Braga	2, 19	2.ª série, rev. n.º 5
20	Função do Coro Paroquial aqui, na Hora Presente**	1978	NRMS. Braga	2, 20	2.ª série, rev. n.º 6
22	Homília da Missa do IV Encontro de Coros Paroquiais do Arciprestado de Famalicão	1980	NRMS. Braga	2-3	2.ª série, rev. n.º 14
47	Saudação aos Congressistas	1980	NRMS. Braga	1-2	2.ª série, rev. n.º 15
39	O Órgão na Celebração Litúrgica ⁶	1980	NRMS. Braga	2-4	2.ª série, rev. n.º 16
13	Os Coros Amadores na Actual Sociedade Portuguesa	1981	NRMS. Braga	1-2	2.ª série, rev. n.º 18
16	O Espólio Musical do Pequeno Seminário de Nossa Senhora da Oliveira	1981	Congresso Histórico de Guimarães e Sua Colegiada. Guimarães	439-450	Actas. Vol. II
36	A Música Sacra na Visita de S.S. João Paulo II a Portugal	1982	NRMS. Braga	3-4	2.ª série, rev. n.º 22
51	O Trabalho e a Música	1982	Boletim Coelima		
12	Um Congresso de Música Sacra, Hoje*	1982/83*	NRMS. Braga	1-2 (1.ª parte) 2 (cont.)	2.ª série, revs. n.ºs 24 e 25 ⁷
29	Música em Braga no Século XVIII	s.d.	s.n. / s.l.	7 pp.	Segundo CF98, só “se encontrou exemplar de provas tipográficas revistas”
45	Responsórios da Semana Santa segundo o Rito Bracarense	s.d.	Diário do Minho. Braga		Tipografia

* Procedi à correção/atualização deste dado.

** Não consta da listagem em CF98e.

⁵ Em CF98e consta como *Folclore Litúrgico*.

⁶ Em CF98e fora da ordem alfabética.

⁷ Em CF98e não é referida a continuação do texto na rev. n.º 25. Além desta omissão, acrescenta ao título alguns subtítulos do texto.

B.3 – Manuel Faria – Ensaios e outros trabalhos literários (1946/47 a 1982)

Por publicações

(Fonte: Faria, Cristina. 1998. *Manuel Faria vida e obra*. Vila Nova de Famalicão: Câmara Municipal de V. N. Famalicão, 187-190)¹

n.º	Título	Ano Publicação	Publicação	Paginação	Outros
29	Música em Braga no Século XVIII	s.d.	s.n. / s.l.	7 pp.	Segundo CF98, só “se encontrou exemplar de provas tipográficas revistas”
11	Como conheci Mozart	1956	s.n. Braga	8 pp.	No bi-centenário do seu nascimento
46	Sagrado Lausperene	1959	s.n. Braga	s.n.	Livro de Cânticos
25	MOZART (no bi-centenário do seu nascimento)	1957	4 Ventos. Braga	19 pp.*	Tomo IV, n.º 12 Maio/Junho de 1957* Esta conferência foi novamente publicada, em 2 partes na NRMS, n.ºs 59 e 60 (1991)
51	O Trabalho e a Música	1982	Boletim Coelima		
23	O Mistério de Natal na Canção Popular Portuguesa	1963	Boletim da Biblioteca Pública de Matosinhos. Matosinhos	3-11	Separata. Datado com base em CF98e
32	<i>La Musica Religiosa in Portugallo</i>	1961	Bolletino do Pontificio Instituto di Musica Sacra. Roma		
2	O Arcaísmo no Canto Popular Minhoto	1950	Bracara Augusta. Braga	155-163*	Separata. Vol. II.
42	O Pensamento da Igreja a respeito da sua Música	1976/77	Celebração Litúrgica, Ano C	7-12 (1.ª parte) 211-222 (2.ª parte)*	Publicação em 2 partes nos n.ºs 1 e 2
44	O Portão da Floresta	1947	Cenáculo. Braga	129-133*	Série I, rev. n.º 7
48	Uma <i>Schola-Cantorum</i> Portuguesa	1948	Cenáculo. Braga	587-605	Série I, rev. n.º 23 ²
1	As Academias de Santa Cecília: página de memórias*	1951	Cenáculo. Braga	135-139*	Série I, rev. n.º 23
40	Para onde caminha a Música?	1965	Cenáculo. Braga	127-141*	Série II, rev. n.º 14
35	Música Sacra na Constituição Conciliar	1967	Cenáculo. Braga	137-168 (1.ª parte) 214 e ss. (2.ª parte)	Publicação em 2 partes nas revistas n.ºs 22 e 23. Em 1967 foi publicado em separata pela mesma revista.
33	A música sacra do P.º TOMAZ BORBA no centenário do seu nascimento	1969	Cenáculo. Braga	48-53*	Série II, rev. n.º 29
8	Beethoven Compositor Católico	1977	Cenáculo. Braga	23 pp.	Separata
16	O Espólio Musical do Pequeno Seminário de Nossa Senhora da Oliveira	1981	Congresso Histórico de Guimarães e Sua Colegiada. Guimarães	439-450	Actas. Vol. II
45	Responsórios da Semana Santa segundo o Rito Bracarense	s.d.	Diário do Minho. Braga		Tipografia
10	O Canto Gregoriano na Composição Sacra	1950	Liturgia. Porto	15 pp.	Separata
43	Porquê e para quê?	1971	NRMS, Braga	1-2	1.ª série, rev. n.º 1
19	A Função da Música Sacra	1971	NRMS. Braga	1-2	1.ª série, rev. n.º 2
9	Breve Comentário (ao Último Discurso do Santo Padre sobre Música Sacra) *	1971	NRMS. Braga	2	1.ª série, rev. n.º 3
17	Folclore Religioso ³	1972	NRMS. Braga	2, 19	1.ª série, rev. n.º 6
34	Música Sacra e Destemperos Publicitários	1972	NRMS. Braga	19-20	1.ª série, rev. n.º 6
31	A Música Religiosa de Frederico de Freitas	1973	NRMS. Braga	1-2, 35-36*	1.ª série, rev. n.ºs 9 e 10
50	A Solitude de um Prelado	1977	NRMS. Braga	1-2	2.ª série, rev. n.º 2
49	O Simpósio Internacional Para Compositores de MÚSICA SACRA*	1977	NRMS. Braga	19-20	2.ª série, rev. n.º 2
30	A Música Religiosa de Beethoven	1977	NRMS. Braga	2, 19	2.ª série, rev. n.º 4

¹ Abreviado por CF98e.

² Segundo a atual equipa editorial da revista *Cenáculo*, este dado biográfico está incorreto.

³ Em CF98e consta como *Folclore Litúrgico*.

21	A Herança dos Maiores	1978	NRMS. Braga	1-2	2.ª série, rev. n.º 5
15	Os encontros de Coros Paroquiais nas solenidades da Semana Santa de BRAGA**	1978	NRMS. Braga	2, 19	2.ª série, rev. n.º 5
20	Função do Coro Paroquial aqui, na Hora Presente**	1978	NRMS. Braga	2, 20	2.ª série, rev. n.º 6
22	Homília da Missa do IV Encontro de Coros Paroquiais do Arciprestado de Famalicão	1980	NRMS. Braga	2-3	2.ª série, rev. n.º 14
47	Saudação aos Congressistas	1980	NRMS. Braga	1-2	2.ª série, rev. n.º 15
39	O Órgão na Celebração Litúrgica ⁴	1980	NRMS. Braga	2-4	2.ª série, rev. n.º 16
13	Os Coros Amadores na Actual Sociedade Portuguesa	1981	NRMS. Braga	1-2	2.ª série, rev. n.º 18
36	A Música Sacra na Visita de S.S. João Paulo II a Portugal	1982	NRMS. Braga	3-4	2.ª série, rev. n.º 22
12	Um Congresso de Música Sacra, Hoje*	1982/83*	NRMS. Braga	1-2 (1.ª parte) 2 (cont.)	2.ª série, revs. n.ºs 24 e 25 ⁵
28	Música de Laboratório	1960	Praça Nova. Lisboa		Ed. de Julho
27	Música à Moda do Minho	1960	Praça Nova. Lisboa		Ed. de Outubro
38	No Centenário do Nascimento de Gustavo Mahler	1962	Praça Nova. Lisboa		Ed. de Dezembro
37	Nasceu há Cem Anos o Primeiro Músico Moderno	1963	Praça Nova. Lisboa		“Efeméride de Debussy” (CF98e) Ed. de Março
41	Pedro de Freitas Branco	1963	Praça Nova. Lisboa		Ed. de Julho
18	Francis Poulenc: <i>musicien français</i>	1964	Praça Nova. Lisboa		Ed. de Junho
3	A Arte dos Sons – I** O Amador	1956	Stella. Fátima	4, 14	Janeiro, n.º 229
4	A Arte dos Sons – II** Música Popular	1956	Stella. Fátima	6-7	Fevereiro, n.º 230
5	A Arte dos Sons – III** Música Erudita	1956	Stella. Fátima	8-9	Março, n.º 231
6	A Arte dos Sons – IV* Música Ligeira	1956	Stella. Fátima*	7-8**	Abril, n.º 232**
7	A Arte dos Sons – V** A Música e nós	1956	Stella. Fátima	23-24	Maió/Junho, n.ºs 233/234
26	Mozart: O Cristão, O Homem, O Génio	1959	Stella. Fátima*		Janeiro, n.º 257*
24	O “ <i>Motu Proprio</i> ” de S. Pio X e a Música Moderna ⁶	1957 ⁷	Theologica. Braga	25 pp.	Separata
14	Discurso Proferido na Posse dos Novos Capitulares da Sacrossanta Basílica Primacial de Braga	1967	Tipografia Barbossa&Xavier, Lda. Braga	14 pp.	

* Procedi à correção/atualização deste dado.

** Não consta da listagem em CF98e.

⁴ Em CF98e fora da ordem alfabética.

⁵ Em CF98e não é referida a continuação do texto na rev. n.º 25. Além desta omissão, acrescenta ao título alguns subtítulos do texto.

⁶ Em CF98e fora da ordem alfabética.

⁷ Em CF98e aparece datado de 1958.

C.1 – Manuel Faria – Cânticos litúrgicos publicados na NRMS (1971 a 1973) – 1.ª Série

Ordem de publicação (cronológica)

(Fonte: Nova Revista de Música Sacra – 1.ª Série)

n.º	Título	Cânticos Partes	Ano Série / n.º	n.º de obras	Paginação	n.º de pp.	Outros ¹
1	Cânticos para a Missa da Quaresma	Entrada (p. 3)	1971 1/1	4	3-6	4	Letra de J. Alves 1 Voz e Órgão
		Ofertório (p. 4)					
		Comunhão (p. 5)					
		Final (p. 6)					
2	Domingo de Ramos		1971 1/1	1	21	1	Letra de J. Alves [Cântico de Entrada] 1 Voz e Órgão
3	5.ª feira Santa		1971 1/1	1	22	1	Letra de J. Alves [Comunhão] 1 Voz e Órgão
4	Vigília Pascal		1971 1/2	1	4-5	2	[Salmo(s)] 1 Voz e Órgão
5	Alleluia (Greg)		1971 1/2	1	6	1	[Harmonização do Aleluia da Vigília Pascal] 1 Voz e Órgão
6	6.º Dom. da Páscoa		1971 1/2	1	20	0,5	[Salmo] 1 Voz e Órgão
7	Alleluia (folclore de Braga)		1971 1/2	1	23	0,5	Harmonização de M. Faria 4VVm ou Órgão
8	Regina Coeli		1971 1/2	1	24-25	1,5	Letra de J. Alves 2VVi e Órgão
9	Pentecostes (e Vig. Pascal)		1971 1/2	1	26	1	[Salmo] 1 V e Órgão
10	3 Cânticos para o Ritual das Exéquias	I. Ao chegar à Igreja (p. 5)	1971 1/3	3	5-8	3,5	Letra de J. M. Rocha Pereira 1 Voz e Órgão O 1.º Cântico tem uma breve secção a 2 VVi.
		II. Antes ou depois do Ofício (p. 6)					
		III. À despedida (pp. 7-8)					
11	Natal	Missa da Meia-Noite (p.9)	1971 1/4	2	9-10	1,5	Salmo 1V e Órgão; 4VVm
		Missa da Aurora (p. 10)					
12	A Cheia de Graça (para a novena da Imaculada)		1971 1/4	1	17-18	1,5	Letra de J. Alves 2VVi e Órgão (Estrofe: 1 V e Órgão)

¹ Salvo informação em contrário, assume-se o texto em português.

13	Semana Santa	Invitatório (p. 7)	1972 1/5	7	7-11	4,5	Contém diversas sugestões de transposição para diferentes formações vocais.
		Quinta Feira Santa – 1.º Resp. (p. 7)					
		Quinta Feira Santa – 2.º Resp. (pp. 7-8)					
		Sexta Feira Santa – 1.º Resp. (pp. 8-9)					
		Sexta Feira Santa – 2.º Resp. (p. 9)					
		Sábado Santo – 1.º Resp. (pp. 9-10)					
Sábado Santo – 2.º Resp. (pp. 10-11)							
14	Martírios (do folclore religioso de Braga)		1972 1/5	1	15-16	1	Harmonização para 1 e 2VV e Órgão.
15	Planctus		1972 1/5	1	17	0,5	4VVm
16	A São José		1972 1/5	1	18	1	Letra de Moreira das Neves 1 e 2VV e Órgão.
17	Entrega da Vela [Celebração do Batismo]		1972 1/6	1	9	1	Letra de J. Mendes, S.J. 1 Voz e Órgão.
18	Juramento (para a Comunhão Solene)		1972 1/6	1	11	1	Letra de J. Alves 1 Voz e Órgão.
19	Ao Anjo da Guarda		1972 1/6	1	12	0,5	1 Voz e Órgão.
20	Consagração a Nossa Senhora (para p Baptismo)		1972 1/6	1	12-13	1,5	Poesia de J. Mendes. S.J.
21	Missa do SS. Sacramento	Entrada (p. 3)	1972 1/7	4	3-6	4	1 Voz e Órgão.
		Ofertório (p. 4)					
		Comunhão (p. 5)					
		Acção de graças (pp. 5-6)					
22	Cânticos de louvor ao Sacerdócio	Entrada (p. 8)	1972 1/7	4	8-12	5	Letra de José Maria 1 Voz e órgão, com breves passagens a 2 e 3 VVi.
		Ofertório (p. 9)					
		Comunhão (pp. 10-11)					
		Final (Beija-mão) (p. 12)					
23	Bendito II		1972 1/7	1	13	1	1 a 2 VVi e Órgão.
24	Tu es Sacerdos		1972 1/7	1	16-17	2	Latim Solista, Coro a 2 e 3 VVi e Órgão.
25	Bendito do Senhor aos doentes (Folclore de Airão – Guimarães)		1972 1/7	1	18	1	1 Voz e Órgão (diálogo entre Homens e Mulheres).
26	Voto Nupcial		1972 1/8	1	9-11	3	1 Voz e Órgão.
27	Bodas Matrimoniais		1972 1/8	1	12-13	2	Letra de J. Alves 2VVi e Órgão.
28	Glória e louvor (Para o Natal)		1972 1/8	1	14	1	Letra de Cruz Pontes Solista, Órgão e 4VVm.

29	Cântico de entrada		1973 1/11	1	3	0,5	1 Voz e Órgão.
30	Salmo 145		1973 1/11	1	6	0,5	1 Voz e Órgão.
31	Cântico de Ezequias		1973 1/11	1	7	0,5	1 Voz e Órgão.
32	Amar-Te (Acto de Caridade)		1973 1/11	1	9	0,5	Letra de J. Alves 1 Voz e Órgão.
33	Senhor Jesus (Oração preparatória para a Catequese)		1973 1/11	1	10	1	Letra de J. Alves 1 Voz e Órgão.
34	A nossa alma é imortal		1973 1/11	1	11	0,5	Letra de J. Alves 1 Voz e Órgão.
35	Deus é muito nosso amigo		1973 1/11	1	11	0,5	Letra de J. Alves 1 Voz e Órgão.
36	Deus é Grande e Poderoso		1973 1/11	1	12	0,5	Letra de J. Alves 1 Voz e Órgão.
37	Deus é muito nosso amigo		1973 1/11	1	12	0,5	Letra de J. Alves 1 Voz e Órgão.
38	O Sinal da Cruz		1973 1/11	1	13	1	Letra de J. Alves 1 Voz e Órgão.
39	Hino do II Congresso Eucarístico Nacional		1973 1/11	1	16-17	2	Letra de J. Alves 1 Voz e Órgão.
40	Aos Santos Mártires		1973 1/12	1	10	1	Letra de J. Alves 1 Voz e Órgão.
41	Dedicação das Igrejas (Hino)		1973 1/12	1	18	0,5	Letra de João Mendes, S.J. 1 Voz e Órgão com breve passagem a 2VVi.

C.2 – Manuel Faria – Cânticos litúrgicos publicados na NRMS (1971 a 1973) – 2.ª Série

Ordem de publicação (cronológica)

(Fonte: Nova Revista de Música Sacra – 2.ª Série)

n.º	Título	Cânticos Partes	Ano Série / n.º	n.º de obras	Paginação	n.º de pp.	Outros ¹
1	Salmo Responsorial (Ciclo C)	1.º Domingo da Quaresma (p.6)	1977 2/1	5	6-8	3	1 Voz e Órgão. A p. 6 contém o mesmo refrão para todos os versículos dos vários domingos.
		2.º Domingo da Quaresma (p.7)					
		3.º Domingo da Quaresma (p.7)					
		4.º Domingo da Quaresma (p.8)					
		5.º Domingo da Quaresma (p.8)					
2	Salmo de meditação (Quaresma)		1977 2/1	1	18	1	[1 Voz e Órgão]
3	Ó Nossa Senhora		1977 2/2	1	3	1	Letra de José Maria 1 Voz e Órgão.
4	Sequência do Pentecostes		1977 2/2	1	6-8	2,5	1 Voz e Órgão.
5	A Cristo-Rei	Entrada (p. 3)	1977 2/3	4	3-7	5	1 Voz e Órgão.
		Ofertório (pp. 4-5)					
		Comunhão (pp. 5-6)					
		Final (p. 7)					
6	Vésperas do SS. Sacramento	Invocação Inicial (p.8)	1977 2/3	6	8-13	6	1 Voz e Órgão. O Responsório Breve é para 4VVm.
		Hino (pp. 8-9)					
		Antífona 1 e Salmo 109 (pp. 9-10)					
		Antífona 2 e Salmo 115 (pp. 10-11)					
		Antífona 3 e Cântico (pp. 12-13)					
Responsório Breve (p. 13)							
7	Ó Sagrado banquete		1977 2/3	1	14-15	2	Obra em duas partes: Cântico Evangélico (4VVm) e Magnificat (1 Voz e Órgão).
8	Cântico de meditação		1977 2/3	1	16-17	1,5	Schola a 4VVm e “Povo” e versículo a 1 Voz e Órgão.
9	Cântico Angélico		1977 2/4	1	3	1	Cântico de entrada para o Templo de Natal-Epifânia. 1 Voz e Órgão.
10	Poder e Providência de Deus		1977 2/4	1	4-5	2	Música de L. Beethoven <i>Trad. e Arr. para 4VVm de M. Faria.</i>

¹ Salvo informação em contrário, assume-se o texto em português.

11	Ó meu Menino (Melodia tradicional de Braga)		1977 2/4	1	15	1	Harm. de M. Faria 2VVi e Órgão.
12	Ó Infante suavíssimo [sic] (Melodia popular)		1977 2/4	1	16	1	Harm. de M. Faria 1 e 2VVi e Órgão.
13	Entrai, Pastores (Canto dos Pastorinhos – Melodia popular)		1977 2/4	1	17	1	Harm. de M. Faria 1 Voz e Órgão.
14	Vamos a Belém (Cântico popular)		1977 2/4	1	18	1	Harm. de M. Faria 4VVm
15	Saudação ao Pastor		1978 2/5	1	17-18	2	Letra de P. Joaquim Alves 1 Voz e Órgão.
16	Entrada		1978 2/6	1	3-4	2	Letra de L. Magno 1 e 2VVi com Órgão.
17	Aleluia		1978 2/6	1	5	0,5	Solista e breve passagem coral a 4VVm.
18	Final		1978 2/6	1	13-14	2	Letra de L. Magno 1 Voz e Órgão.
19	Para a pregação (Melodia Alemã)		1978 2/6	1	16	1	Letra de J. Linhares Harm. de M. Faria 4VVm.
20	Tantum Ergo		1978 2/6	1	18	0,5	4VVm.
21	Bendito		1978 2/6	1	18-19	1,5	4VVm e Órgão.
22	Glória a Vós, Senhor		1978 2/8	1	5-6	2	Refrão a 1 Voz e Órgão; Versículos a 4VVm.
23	Te Deum (em vernáculo)		1978 2/8	1	16-19	4	4VVm com alguns <i>divisi</i> nos Sopranos.
24	Louvor e Glória a Deus (Hino para 3v. mistas)		1979 2/9	1	5-7	3	3VVm, Órgão e Trompete.
25	Atei os meus braços		1979 2/9	1	9-12	3,5	1 Voz e Órgão. Contém uma breve passagem a 2VVi <i>ad libitum</i> .
26	Já a luz se levantou		1979 2/9	1	13-14	2	4VVm e Órgão.
27	Aclame o Senhor a terra inteira (Salmo 65 - para o Tempo Pascal)		1979 2/9	1	20	1	1 Voz e Órgão.
28	O meu coração exulta (Cântico de meditação)		1979 2/10	1	10-12	2,5	Refrão: 1 Voz e Órgão; Versículos: 4VVm e Órgão.
29	Caminhos de Bênção		1979 2/10	1	12-14	2,5	1 a 2vvi e Órgão. A p. 14 contém versão a 3VVm (SAT) do refrão.

30	Aleluia		1979 2/10	1	20	1	1 Voz e Órgão com breve passagem a 4VVm e Órgão Este aleluia é retirado de <i>A Jesus Menino</i> (1939) ² .
31	Em cortejo		1979 2/11-12	1	10-11	2	Texto de Moreira das Neves 1 Voz e Órgão.
32	Tudo Vos damos		1979 2/11-12	1	16-17	2	Texto de Moreira das Neves 1 Voz e Órgão.
33	Louvemos		1979 2/11-12	1	26-27	1,5	Texto de Moreira das Neves 1 Voz e Órgão.
34	Adoremos		1979 2/11-12	1	30	0,5	Texto de Moreira das Neves 1 Voz e Órgão.
35	Vamos embora		1979 2/11-12	1	31	1	Texto de Moreira das Neves 1 Voz e Órgão.
36	Com os benditos anjos		1979 2/11-12	1	34-35	1,5	Texto de J. Alves 1 Voz e Órgão.
37	Pequenos e humildes		1979 2/11-12	1	36-37	2	Texto de J. Linhares 1 Voz e Órgão com breve secção de 3 cc. a 2VVi.
38	Perdão, Senhor, perdão		1980 2/13	1	5	0,5	1 Voz e Órgão com 2 cc. a 4VVm.
39	P'lo sangue derramado		1980 2/13	1	14-15	1,5	Letra de J. Alves 1 Voz e Órgão.
40	Tende compaixão de nós		1980 2/13	1	18	0,5	1 Voz e Órgão.
41	Salvè [sic], Virgem Dolorosa (Melodia tradicional)		1980 2/13	1	19	1	Harm. de M. Faria 1 Voz e Órgão.
42	Virgem dolorosa		1980 2/13	1	20	0,5	Harm. de M. Faria 2VVi e Órgão.
43	Hino dos Coros Paroquiais		1980 2/14	1	18-19	2	Letra de P. Linhares 4VVm.
44	Esplendor que vem de Deus		1980 2/14	1	20	1	4VVm.
45	Alegra-te, ó minha alma		1980 2/15	1	5-7	3	1 Voz e Órgão. A p. 7 apresenta uma versão do mesmo versículo para 4VVm.
46	Ó noite, trevas e nuvens		1980 2/16	1	5-6	1,5	1 Voz e Órgão com breve passagem a 2VVi.
47	Aleluia		1980 2/16	1	8-9	1	1 Voz e Órgão com versão a 4VVm da antífona.
48	O Senhor é minha luz		1980 2/16	1	12-14	3	Refrão: 1 Voz e Órgão; Estrofes: 4VVm. A p. 14 apresenta uma versão a 4VVm do refrão.

²² Cânticos da Juventude, IV fascículo, pp. 4-5.

49	Somos a Igreja de Cristo		1981 2/17	1	3-4	2	Melodia de Mário Silva e harm. de M. Faria. 1 Voz e Órgão com versículos a 4VVm.
50	Óh! [sic] que [sic] alegria!		1981 2/17	1	14-16	3	1 Voz e Órgão. A p. 16 contém duas versões do versículo, uma para 4VVm (SATB) e outra para 4VVi (TBarB).
51	A Santo António		1981 2/18	1	14-15	2	Letra de J. Alves 1 V e 4VVm e Órgão.
52	Laudes	Invocação Inicial (p.17)	1981 2/19-20	10	12-17	5	1 Voz e Órgão.
		III. Salmodia – Ant. 1 (p. 12)					
		III. Salmodia – Ant. 2 (p. 13)					
		III. Salmodia – Cant. Is 38 (<i>Eu disse</i>) (p. 13)					
		III. Salmodia – Ant. 3 (p. 14)					
		III. Salmodia – Salmo 150 (p. 14)					
		Responsório Breve (p. 15)					
		VI. Cântico Evangélico (Benedictus) (p. 16)					
		Cântico – Lc 1, 68-79) (p. 16)					
Cant. Evang. Tempo Pascal (p.17)							
53	Vesperas [sic]	Invocação Inicial (p.17)	1981 2/19-20	3	17, 37-38	3	1 Voz e Órgão.
		Eu sei que o meu Redentor vive (p. 37)					
		Senhor, não me julgais (p. 38)					
54	Louvor e glória a Vós		1982 2/21	1	5	0,5	Salmo responsorial. Solista, 4VVm, Órgão e Trompete <i>ad lib.</i>
55	O Hino da alegria		1982 2/21	1	6-9	3,5	1 Voz e Órgão, com refrão a 2VVi e órgão. As pp. 8-9 apresentam uma versão para 4VVm do mesmo cântico.
56	Vós que fostes baptizados		1982 2/22	1	5-6	1	1 Voz e Órgão.
57	Ó Igreja Santa		1982 2/22	1	6-7	1,5	1 Voz e Órgão.
58	Senhor, meu Bom Jesus		1982 2/23	1	3	1	Transcrição de M. Faria de um coral de J.S. Bach (4VVm).
59	Ide por todo o mundo		1982 2/23	1	4-6	2	1 Voz, Órgão e trompete <i>ad lib.</i> A p. 5 apresenta uma versão a 4VVm dos versículos.
60	Dai a paz, Senhor		1982 2/23	1	6-7	1,5	2VVi e órgão com os versículos a 1 voz.
61	Meu Deus (Oração)		1982 2/23	1	10-11	2	Transcrição de M. Faria de um coral de L. Beethoven op. 48, n.º 1 (4VVm).
62	Hino a São Miguel		1982 2/23	1	18-19	1,5	Letra de J. Alves 1 Voz e Órgão.
63	As crianças de Jerusalém		1983 2/25	1	3-5	3	1 a 2VVi e Órgão. A p. 5 apresenta uma versão a 4VVm do mesmo cântico.

64	Cruz fiel e redentora (Adoração da Cruz)		1983 2/25	1	14-17	3	4VVm e Órgão com o Hino a 1 voz.
65	O Senhor ressuscitou		1983 2/25	1	20	1	1 Voz e Órgão com os versículos a 4VVm.

(Publicações *post mortem*)

66	O Senhor vos abençoe		1983 2/26	1	8	1	Refrão: 1 V e Órgão (apresenta também uma versão para 4VVm) e Salmo 127 a 4VVm.
67	Abençoi, Mãe bondosa		1983 2/26	1	9-11	2	4VVm (ou 2VVi) e Órgão.
68	Os dias são de luz		1983 2/26	1	12-13	1,5	1 Voz e Órgão.
69	Missas em Honra de S. Jorge	Senhor, tende piedade de nos (pp. 13-16)	1983 2/27-28	4	13-31	19	4VVm (ou 2VVi) e Órgão.
		Glória (pp. 17-24)					
		Santo (pp. 25-27)					
		Cordeiro de Deus (pp. 28-31)					
70	Salmos	Proclamai em toda a terra (pp. 32-33)	1983 2/27-28	5	32-40	6,5	1 Voz e Órgão.
		Olhai para mim, Senhor (pp. 34-35)					
		Reconhecemos, Senhor, a nossa culpa (pp. 36-37)					
		Pequei contra Vós, Senhor (pp. 38-39)					
	Guiai-me, Senhor (p. 40)						
71	Vós sereis meus amigos		1984 2/29	1	5	1	1 Voz e Órgão.
72	Não há maior prova de amor		1984 2/29	1	18-19	1	1 Voz e Órgão.
73	Cantai alegremente		1984 2/30	1	5	0,5	1 Voz e Órgão.
74	Como promessa de da hora		1984 2/30	1	6-7	1,5	1 Voz e Órgão.
75	O Senhor abençoará o seu povo		1984 2/31	1	14-15	2	Refrão: 1 Voz e Órgão; Versículos: 4VVm. Contém versão do refrão para 4VVm e Órgão.
76	Adeste Fideles		1984 2/31	1	20	1	Latim. Harm. de M. Faria para 4VVm.
77	O estandarte da Cruz		1984 2/32	1	4-5	1,5	1 Voz e Órgão.
78	Ó maravilha do amor de Deus		1984 2/32	1	5-6	1	1 Voz e Órgão.
79	Adoramos, Senhor, a Vossa Santa Cruz		1984 2/32	1	6-7	1	1 Voz e Órgão.

80	Nós Vos adoramos e bendizemos		1984 2/32	1	8	1	1 Voz e Órgão.
81	Crux fidelis		1984 2/32	1	9-10	2	Contém 3 versões da mesma obra: 3VVi (SSA), 3VVm (SAT) e 4VVm.
82	Nossa Senhora da Graça		1985 2/33-34	1	18-19	1,5	Texto de J. Alves 2VVi e órgão. Versículos a 1 Voz e Órgão.
83	Coração Imaculado		1985 2/33-34	1	22	1	1 Voz e Órgão com refrão a 2VVi e Órgão.
84	Senhora de azul vestida		1985 2/33-34	1	30-31	1,5	1 a 3VVi e Órgão.
85	Senhora, nós vos louvamos		1985 2/33-34	1	34-39	6	4VVm e Órgão. A p. 34 apresenta uma versão simplificada para 1 a 2VVi e Órgão.
86	O Sanctissima		1985 2/33-34	1	40	1	Latim. Harm. a 4VVm de M. Faria.
87	Divino Espírito Santo		1985 2/35	1	6-7	1,5	1 Voz e Órgão.
88	Os justos viverão eternamente		1985 2/36	1	5	0,5	1 Voz e Órgão.
89	Deus vive na sua montanha santa		1986 2/38	1	6-7	2	Cântico de A. Ferreira dos Santos com acompanhamento de M. Faria: 1 a 3VVm [SAB] e órgão. Versículos a 4VVm.
90	Cantai ao Senhor nosso Deus		1986 2/38	1	13	1	Cântico de M. Simões transcrito por M. Faria para 4VVm.
91	Desperta, Senhor, o vosso poder		1986 2/39	1	7	0,5	1 Voz e Órgão.
92	Chegou a hora mais alta		1987 2/44	1	20	1	Solista, 4VVm e Órgão.
93	Por Cristo e em Cristo		1988 2/45	1	14-15	2	1 Voz e Órgão com breve secção a 2VVi e Órgão.
94	Enquanto combatemos o bom combate (Responsório)		1990 2/54	1	18-19	2	1 Voz e Órgão.
95	Amai os vossos inimigos (Responsório)		1990 2/54	1	20	1	1 Voz e Órgão.
96	Cantem, cantem os anjos		1990 2/56	1	19-20	2	4VVm.
97	Oh! que alegria (Cântico de entrada)		1993 2/67	1	8-9	1,5	1 Voz e Órgão.
98	Cantemos ao Senhor, um cântico novo de alegria		1993 2/68	1	18-20	3	4VVm e estrofes a 1 Voz e Órgão.
99	Veneremos, adoremos (Tantum ergo)		1996 2/77-78-79	1	38-39	2	p. 38 – 1 Voz e Órgão. p. 39 – versão a 4VVm.
100	Aclamação ao Evangelho (Aleluia)		1998 2/87	1	21	0,5	1 Voz e Órgão.

101	Ecce sacerdos magnus		2004 2/110	1	17-18	2	Latim. 3VVm (STB).
102	Enviai, Senhor, o vosso Espírito		2013 2/145	1	16-17	1,5	1 Voz e Órgão.
Alguns totais				132		201	1 Voz e Órgão = 43 (em 102).

D.1 – Cartaz da exposição *Manuel Faria (1916-1983). Vida e Obra.*

© Dominika Gorecka

SALA DE
SÃO PEDRO
BGUC
EXPOSIÇÃO

20
Março | **14**
Abril

MANUEL
1916
FARIA
1983

VIDA E OBRA

Nos 35 anos da morte do Padre Manuel Faria,
a Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra mostra
uma selecção de manuscritos musicais do compositor.

14
Abril
BIBLIOTECA
JOANINA
21H

Apresentação da publicação
Catálogo e Estudo Crítico da Obra de Manuel Faria à guarda da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, de Paulo Bernardino

Concerto Comemorativo
Estreia de algumas obras inéditas pelo Manuel Faria Ensemble e pela violinista Carla Nunes

UNIVERSIDADE DE COIMBRA
DIV. AL. DE MUSEUS E BIBLIOTECAS
UNIVERSIDADE DE COIMBRA
BIBLIOTECA GERAL
UNIVERSIDADE DE COIMBRA
ASSOCIAÇÃO COIMBÁ
COLABORAÇÃO
FAMALICÃO
MANUEL FARIA ENSEMBLE

D.2 – Apresentação e Créditos.

EXPOSIÇÃO

MANUEL FARIA, 1916-1983. VIDA E OBRA

“Tenho porém duas fortes manias: uma nasceu comigo – a música; a outra adquiri-a nas alegrias e tristezas duma vida obscura e insignificante mas intensamente vivida – o amor entranhado ao nosso povo e à nossa terra”.

(Manuel Faria, “Carta Aberta ao Sr. Dr. Querubim Guimarães”.
Diário do Minho. Braga, 2 de fevereiro de 1955)

Quis a fortuna que a Universidade de Coimbra viesse a dar guarida ao fruto das salutares “manias”, os bens mais valiosos do padre e compositor Manuel Faria. Enquanto numa pequena sala no 7º piso da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, à qual empresta o nome, encontramos o seu espólio pessoal – um verdadeiro tesouro constituído por discos, livros, enciclopédias, partituras, apontamentos, estudos e revistas –, à Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra é confiado o seu espólio musical, constituído por 230 composições manuscritas, essencialmente partituras autógrafas, criações da sua imaginação e do seu intelecto, que espelham o mais profundo ser do compositor, as inquietações e as lutas, mas também as alegrias e os entusiasmos, a sua fé e o seu amor da sua alma e do seu coração. Mais do que um espólio é o homem – minhoto, padre, compositor, pedagogo, orador, organista, maestro, amigo, irmão e patriarca – que agora visita.

“O que mais deve salientar-se é a sua permanente fidelidade ao espírito – ao seu próprio espírito forte, elemento actuante duma personalidade que, mesmo nas crises mais profundas [...], nas lutas tantas vezes sustentadas contra a incompreensão, a ignorância consciente e teimosa, e até a maldade, sempre se aguentou como uma rocha firme que baliza o fim da terra e o princípio do mar.

“Só que aquele espírito foi cimentado em duas colunas firmes – a alma do povo e a fé na Igreja de Jesus Cristo – e moldado por dois amores – o amor à sua terra e aos seus e o amor a Deus”.

(Francisco Faria)

Paulo Bernardino

Exposição

Organização - Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra | Manuel Faria – Associação Cultural

Comissário – Paulo Bernardino

Textos – Cristina Faria | Paulo Bernardino

Coordenação e Catalogação – Isabel Ramires

Projeto Gráfico do Cartaz

Dominika Goreka



D.3 – Legendas da exposição *Manuel Faria (1916-1983). Vida e Obra.*

Por Paulo Bernardino.

Faria, Manuel, 1916-1983

Fantasia brilhante.

Braga, 24 de Março de 1934. Partitura manuscrita autografa [4 p.]

UCBG M.M. MF 225

Trata-se, ao nível formal, de um **Tema e Variações** sobre um hino de P.^e Benjamin de Oliveira Salgado (1916-1978). Anterior aos seus estudos composicionais, esta obra marcadamente tonal foi escrita por Manuel Faria enquanto aluno do Pe. Alberto Brás (1900-1976) e é a peça (datada) mais antiga do espólio pertencente à Biblioteca Geral.

Faria, Manuel, 1916-1983

Due mottetti per soprano e organo.

[Roma?], [1942]. Partitura manuscrita (5 p.)

UCBG M.M. MF 177

Os *Due mottetti per soprano e organo* foram estreados pela soprano Suzanne Danco e pelo organista Ferruccio Vignanelli a 20 de novembro de 1945, na “Aula Magna” do *Pontificio Istituto di Musica Sacra* (Roma), constituindo, dentro da obra de Manuel Faria para canto acompanhado por órgão, espécime praticamente único.

Faria, Manuel, 1916-1983

Due mottetti per coro e organo.

[S. l.], [1944]. Partitura manuscrita autógrafa [17 p.]

UCBG M.M. MF 138

Faria, Manuel, 1916-1983

Tres [sic] motetes para coro e orquestra.

Braga, 1965. Partitura manuscrita autografa [44 p.]

UCBG M.M. MF 126

Apesar do nome, a obra *Due mottetti per coro e organo* é constituída por três motetes. A gralha, da autoria do próprio compositor, deve-se muito provavelmente à influência dos *Due mottetti per soprano e organo* que viriam a ser interpretados no mesmo concerto. Quanto à natureza e à inserção litúrgica dos textos, constata-se que os últimos dois são eminentemente penitenciais e, portanto, quaresmais, enquanto o primeiro é claramente pascal. Estes textos não se encontram no *Liber Usualis*, pelo que se tratará de textos coligidos livremente pelo compositor e não retirados da liturgia.

Como fruto da profunda amizade do autor com o maestro e compositor Frederico de Freitas (1902-1980), esta obra foi posteriormente orquestrada pelo próprio Manuel Faria em 1965.

Faria, Manuel, 1916-1983

Missa solene em honra de N.ª S.ª de Fátima: para 4 vozes mixtas e Órgão.

Roma, Janeiro-Maio de 1945. Partitura manuscrita autografa (42 p.)

UCBG M.M. MF 37

Faria, Manuel, 1916-1983

Santos, Joaquim dos Santos, 1936-2008 (Autor do arranjo)

Missa solene em honra de Nossa S.ª de Fátima: para 4 vozes mixtas e órgão.

Transcrição para coro e orquestra por J. dos Santos.

[S. l.], 1984. Partitura manuscrita (100 p., fotocop.)

UCBG M.M. MF 41

Estreada no mesmo concerto que as obras anteriores, esta missa exprime de modo sublime a fé e a afeição do compositor pela Virgem Maria. Devoto profundo, Manuel Faria viria a compor outra Missa em honra de Nossa Senhora – *Missa Votiva* (1954) – em resultado de um longo período de depressão causado pelos mais diversos processos de perseguição e difamação (1951-1955).

Granjeado o respeito, a admiração e o carinho dos seus alunos, muitos foram aqueles que a título póstumo lhe dedicaram ou lhe orquestraram obras, como é o caso da orquestração desta *Missa Solene* pelo padre e compositor Joaquim dos Santos (1936-2008).

Faria, Manuel, 1916-1983

[Sonata para violino e piano].

[S. l.], [1945?]. Partitura manuscrita autógrafa (14 p.)

UCBG M.M. MF 216

Apesar do desejo, não realizado, de compor um *Adagio para violino e piano*, expresso no manuscrito *Temas para trabalhos futuros*, esta é a única composição do autor para esta formação incluída na categoria de **música de câmara** que, no acervo da Biblioteca Geral, conta com cinco obras. Embora respeite a forma clássica da **Sonata**, a linguagem usada é fortemente influenciada pelo compositor francês Claude Debussy (1862-1918), o que se manifesta, nas secções rápidas, pelo uso da **politonalidade**. Espera-se a estreia absoluta desta obra no próximo dia 14 de abril.

Faria, Manuel, 1916-1983 (Autor do arranjo)

Ora vai tu, ora vai, vai (dança minhota).

Braga, 1950. Partitura manuscrita autografa (4 p.)

UCBG M.M. MF 271

Faria, Manuel, 1916-1983

Dança minhota: para pequena orquestra (sobre dois temas populares).

Braga, 28 de Maio de 1962. Partitura manuscrita autografa (14 p.)

UCBG M.M. MF 198

Faria, Manuel, 1916-1983

Romaria minhota: suite.

[Transcrita por] Francisco Ribeiro.

Pevidém, Janeiro de 1979. Partitura manuscrita (57 p.)

UCBG M.M. MF 209

Manuel Faria, além das suas composições originais, foi também um excelente arranjador, recaindo a sua predileção sobre melodias tradicionais, tanto portuguesas como estrangeiras. Foi também exímio em reescrever e em reinventar as suas próprias composições e os seus arranjos. Neste caso, vemos como o tema tradicional minhoto *Ora vai tu, ora vai, vai*, é adaptado para coro a 4 vozes (SATB) e, posteriormente, para orquestra sinfónica (*Dança Minhota*) e para banda (*Romaria Minhota*). Esta última obra é a única do autor originalmente composta para banda.

Faria, Manuel, 1916-1983 (Autor do arranjo)

Trai trai: canção minhota (anfiguri, do cancioneiro de Gonçalo Sampaio).

[S. l.], [1955]. Partitura manuscrita autografa [2 p.]

UCBG M.M. MF 283

Faria, Manuel, 1916-1983

Cantem os anjos: poesia popular.

[S. l.], [s. d.]. Partitura manuscrita autografa [2 p.]

UCBG M.M. MF 52

O amor e a sensibilidade às tradições do povo e à sua forma de cantar entranharam-se de tal modo na veia musical de Manuel Faria que muitas das suas composições entraram nos costumes do povo como se de temas populares se tratassem. É o caso da composição *Cantem, cantem os anjos*; assim como o seu arranjo coral *Trai trai*, sobre um tema tradicional minhoto, é das peças corais mais interpretadas.

Faria, Manuel, 1916-1983

Imagens da minha terra, quadros sinfónicos para orquestra.

Braga, Outono de 1959. Partitura manuscrita autógrafa [85 p., paginação variada]

UCBG M.M. MF 201

“Aurora”, “Crianças à porta da escola”, “Trabalhadores ao sol”, “Caçadores que passam”, “Trindades” e “Ronda” são os seis quadros sinfónicos que formam esta obra, referida na *História da Música Portuguesa*, de João de Freitas Branco (1922-1989) e gravada pela Orquestra Sinfónica Nacional sob a direção do maestro Frederico de Freitas. Trata-se de um conjunto de seis **poemas sinfónicos**. Um poema sinfónico, obra para orquestra escrita em forma de **sinfonia**, é um género musical inspirado num poema ou outro texto literário em que o autor procura descrever sentimentos e despertar emoções advindas da obra em que se baseia.

Faria, Manuel, 1916-1983

Quatro canções de Fernando Pessoa.

Mondariz, Braga, Agosto de 1960. Partitura manuscrita autografa (11 p.)

UCBG M.M. MF 185

Este é o último de três **ciclos de canções** de Manuel Faria e compreende quatro canções sobre poemas de Fernando Pessoa, ortónimo, que Manuel Faria intitulou de “Canção de embalar”, “Canção do vento”, “Canção da vida” e “Canção de amor”, conferindo-lhes assim, e segundo a soprano e investigadora Leonor Barbosa de Melo, uma unidade de forma. Ainda segundo a mesma fonte, as canções **atonais** com armação de clave aberta, são muito complexas a nível harmónico e exigem ao pianista que se propuser interpretá-las muita qualidade musical e técnica.

Faria, Manuel, 1916-1983

Quatro pequenas peças para piano.

Roma, 16-19 de Out.º 1961. Partitura manuscrita autógrafa [4 p.]
UCBG M.M. MF 23

Faria, Manuel, 1916-1983

Nove pequenas peças para orquestra de câmara.

Instrumentação. Braga, 1961. Partitura manuscrita autógrafa (31 p.)
UCBG M.M. MF 207

As *Quatro Pequenas Peças para piano* são fruto do contacto de Manuel Faria com Goffredo Petrassi (1904-2003). As últimas três são **dodecafónicas** enquanto a primeira das quatro, a primeira a ser escrita (“Invençãozinha”), é uma singela homenagem a J. S. Bach (1685-1750) pois, tal como as invenções a duas vozes deste último, esta se desenvolve partindo de modelos tonais a duas vozes, mas numa linguagem moderna. No verso da capa da partitura original oferecida a Cristina Faria encontra-se a dedicatória: “*Para a Cristininha, com muitas desculpas por estas esquisitices, o tio Manuel*”.

À semelhança de outras obras do compositor, também estas peças foram posteriormente orquestradas e voltamos a reencontra-las nos IIIº, VIIº, VIIIº e IXº andamentos das *Nove pequenas peças para Orquestra de Câmara*.

Faria, Manuel, 1916-1983

Canções do Natal: para coro de 4 vozes masculinas.

Braga, Outubro-Dezembro de 1962. Partitura manuscrita autógrafa [14 p.]
UCBG M.M. MF 247

Neste conjunto de treze harmonizações de temas natalícios para quatro vozes iguais masculinas, em que dez são retirados do nosso riquíssimo património musical tradicional, Manuel Faria, à semelhança de outros compositores europeus, valoriza a música do seu povo promovendo, em simultâneo, o enriquecimento da prática e do repertório para coro, seu “instrumento” de eleição.

Faria, Manuel, 1916-1983

Auto de Coimbra: ópera em 2 actos.

[S. l.], [1963]. Partitura manuscrita autógrafa (238 p. em 2 vols.)

UCBG M.M. MF 1/1 A

Ópera sobre libreto de Campos de Figueiredo (1899-1965), encomendada em 1962 pela Comissão de Música em Coimbra para as comemorações do IXº Centenário da Conquista de Coimbra aos Mouros. Sendo a única ópera do compositor, encontra-se dividida em duas partes (dois atos): a primeira é dedicada à fundação de Coimbra e a segunda relata a Reconquista da cidade por Fernando Magno.

Faria, Manuel, 1916-1983

Tríptico para órgão: Prelúdio, Meditação e Final.

Braga, Março-Abril de 1963. Partitura manuscrita autografa (17p.)

UCBG M.M. MF 237

Faria, Manuel, 1916-1983

Tríptico litúrgico: Prelúdio; Meditação; Final.

Copiou Emídio R. da Silva Pereira.

Porto, 1968. Partes cavas (1.ºs e 2.ºs Violinos, Violas, V.cellos e C.bassos): em papel vegetal
UCBG M.M. MF 212

Nas palavras do próprio Manuel Faria: *São três momentos vividos por uma alma ao atravessar os átrios do templo sagrado, qual fronteira entre o mundo material e a esfera do sobrenatural. Primeiro (Prelúdio) é um esforço de recolhimento sobre o próprio mundo interior, em cujos abismos ecoam recordações de salmos e coros religiosos. Depois (Meditação) é a pura contemplação da divindade, presente à «fina ponta da alma», como diziam os místicos. E o (Final) é o cântico da Glória de Deus construído pelo espírito entusiasmado ao contacto interior com o Verbo, e então na atitude de o levar consigo para o mundo, onde de novo se lança para o converter e sacralizar. Não se admire o ouvinte da estranha linguagem de toda esta música, pois a transcendência que nos leva ao contacto com a Divindade não pode ser expressa com o palavriado [sic] da nossa vida profana.*

Faria, Manuel, 1916-1983

27 responsórios da Semana Santa: para coro a quatro vozes masculinas a capella.

Braga, Fevereiro-Março de 1965. Partitura manuscrita autógrafa (51 p.)

UCBG M.M. MF 88

Faria, Manuel, 1916-1983
[*Responsórios da Semana Santa*].

Braga, 23-29 de Abril de 1983. Partitura manuscrita autógrafa [8 p.]
UCBG M.M. MF 89

Segundo Francisco Faria, estes “*Vinte e Sete Responsórios da Semana Santa* constituem [...] um monumento ímpar na moderna música portuguesa para coro a “capella”, quer pela sua extensão, quer pela inultrapassada qualidade artística”, sendo inegável que estamos perante uma das obras mais notórias e emblemáticas de Manuel Faria. O manuscrito de 1983, o mais recente do espólio e escrito três meses antes da morte do autor, manifesta claramente a sua intenção de adaptar os 27 *Responsórios* para coro misto (SATB).

Faria, Manuel, 1916-1983
Parábolas da montanha.

[Música sobre] poema de Campos de Figueiredo.
Coimbra, 21-VI-1967. Partitura manuscrita autógrafa (15 f.)
UCBG M.M. MF 80

Obra vencedora em 1972 do Concurso Nacional de Composição Carlos Seixas. Trata-se de uma **cantata coral** em quatro partes sobre poemas de Campos de Figueiredo: “O lume da Palavra”, “Na verdade vos digo”, “A seara é grande” e “Lançai a rede ao mar” são os quatro andamentos que formam a obra.

Faria, Manuel, 1916-1983
Estatuto do Homem: cantata para coro e piano.

Poema de Thiago de Melo.

Braga, 16 de Outubro de 1977. Partitura manuscrita autógrafa [16 p.]

UCBG M.M. MF 139

Faria, Manuel, 1916-1983
Estatuto do Homem: cantata coral.

Poema de Thiago de Melo.

Coimbra, 10 de Fev.º de 1977. Partitura manuscrita autógrafa (18 p.)

UCBG M.M. MF 60

Nesta **cantata**, a **politonalidade**, elemento natural na música de Manuel Faria dentro do género, confere à obra um carácter fortemente expressivo. Esta característica decorre em grande parte da importância que Manuel Faria atribui ao texto literário no processo criativo-

musical. A relevância da palavra foi-se tornando-se cada vez mais nítida no discurso de Manuel Faria, assumindo aqui a forma recitativa.

Faria, Manuel, 1916-1983

Missa em honra de S. Jorge: para duas vozes e instrumentos de banda sobre o texto português.

Braga, 30 de Abril de 1978. Partitura manuscrita [17 p., fotocop.]

UCBG M.M. MF 27

Sendo a única **missa** composta por Manuel Faria para instrumentos de banda, esta obra comprova, segundo Pedrosa Cardoso, que apesar da dificuldade do compositor em aceitar a mudança do latim para o vernáculo na Liturgia do Concílio Vaticano II, acabou por abraçar o movimento. Nesta missa *brevis*, composta por encomenda da S.E.C. (Secretaria de Estado da Cultura) destacam-se os títulos pouco habituais atribuídos às partes em que a obra se estrutura: “Prece litânica” [*Kyrie*], “Hino Angélico” (Glória), “Triságio” (Santo) e “Oração da Paz” (Cordeiro de Deus).

Faria, Manuel, 1916-1983

Freitas, Frederico de, 1902-1980

Bailado [de] Inês Pereira.

Música de Frederico de Freitas, acabamento e orquestração de Manuel Faria.

Braga, 1981-1982. Partitura manuscrita (291, [1] p., fotocop.)

UCBG M.M. MF 13

A obra inacabada de Frederico de Freitas, com o título “Farsa de Inês Pereira” (1979), sobre o *Auto* de Gil Vicente (1523), foi terminada e orquestrada por Manuel Faria após a morte do seu amigo. Tratando-se de uma fotocópia do original, este exemplar ao cuidado da Biblioteca Geral é, até ao momento, o único testemunho conhecido deste Bailado, encontrando-se a ser transcrito por Paulo Bernardino para apresentação futura.

Faria, Manuel, 1916-1983

[Temas para trabalhos futuros].

[S. l.], [s. d.]. Música manuscrita [1 f.].

UCBG M.M. MF 238

D.4 – Biografia de Manuel Faria.

Por Cristina Faria, integrada na exposição *Manuel Faria (1916-1983). Vida e Obra*.

MANUEL FARIA (1916-1983)

Manuel Ferreira de Faria nasceu em Ceide (Vila Nova de Famalicão) a 18 de Novembro de 1916. Foi o primeiro dos onze filhos de um casal rural, pobre em recursos materiais mas rico em sensibilidade. Foi no seio da sua família que o Manuel teve os primeiros contactos com a arte musical. Seu pai, embora não conhecesse o código musical, amava a música e incentivava quem o rodeava a cantar sempre que pudesse. Era quem afinava os instrumentos aquando da preparação do cantar dos Reis e, como contava uma das filhas, no tempo em que exercia as funções de caseiro, punha os jornaleiros a cantar pois “enquanto cantavam não falavam da vida alheia”.

Foi neste ambiente que Manuel Faria cresceu. Cedo mostrou desejos de estudar, fazendo dos livros seus constantes companheiros ou, pelo menos, em grande parte dos momentos em que não era chamado para ajudar nos trabalhos do campo.

Em 1928 deu entrada no Seminário de Braga onde, para além da sua preparação para o ministério sacerdotal, iniciou os seus estudos musicais, tendo por professores o Rev.º Padre Alaio e, mais tarde, o Rev.º Padre Brás.

Logo após a sua entrada no Seminário foi escolhido para integrar o grupo de meninos cantores, pois tinha uma linda voz de soprano. Escrevia um seu professor ao tio Padre que lhe custeava os estudos:

“Quanto ao Manuel tenho boa impressão dele... Posso asseverar [...] que é inteligente e pode dar bom estudante. Se não colhe essa impressão das notas de todos os professores, é porque é ainda criança e há-de cabular o seu pouco. O Senhor Cónego Azevedo confirmou as minhas impressões, acrescentando somente que tem mau génio e tem-se pegado algumas vezes no recreio com os outros...”

Era na Música que Manuel se destacava de todos os outros alunos seminaristas, obtendo sempre as mais altas classificações. Com apenas 15 anos, assumia já o papel de organista “oficial” em várias ocasiões. A ideia, generalizada na época, de que, para um futuro padre, somente seria necessário possuir conhecimentos musicais básicos que permitissem ensinar uns cânticos e acompanhá-los ao harmónio foi sempre combatido pelo jovem seminarista, que dedicava muito do seu tempo ao estudo do piano e à leitura de tudo o que estava ao seu alcance sobre a arte da composição, o que acabava por provocar um certo descontentamento por parte de alguns dos seus professores.

Ordenado sacerdote em 1939, foi nesse mesmo ano para Roma frequentar o *Pontificio Istituto di Musica Sacra*. No final do primeiro ano de estudos nesse Instituto, que terminou com as mais altas classificações, foi chamado a Braga sob o pretexto da proximidade do início da guerra. Resistente, conseguiu regressar a Roma em Fevereiro de 1942, como Bolseiro do Instituto de Alta Cultura, para continuar os seus estudos com Licinio Refice, em Composição, Casimiri em Polifonia e Ferruccio Vignanelli em Órgão. Durante todo este tempo manteve a sua ligação ao Seminário Maior de Braga, onde tinha cativo o lugar de

professor de Canto Gregoriano e Composição. Terminados os seus estudos, em Junho de 1944, foi-lhe conferido o diploma de *Magisterio* em Composição Sacra com a classificação de *Summa cum laude probatus*, tornando-se, assim, no primeiro mestre português nessa área. Ficou ainda em Roma durante o ano de 1945 a estudar particularmente com Licínio Refice, tendo sido convidado a preparar um concerto exclusivamente de música portuguesa, em cujo programa também figurassem obras suas.

Assim, a 20 de Novembro de 1945, Manuel Faria dirigiu o seu primeiro grande concerto, na *Aula Magna* do *Pontificio Istituto di Musica Sacra*. Nele tomaram parte o Coro da Radio Roma (RAJ), a cantora Susana Danco e o organista F. Vignanelli. A segunda parte do programa foi preenchida somente por obras da sua autoria, elogiosamente referidas pela crítica musical da imprensa romana nos dias que se seguiram ao evento.

De regresso a Portugal passou por França, onde ficou ainda algum tempo a fim de tomar contacto com a actividade musical francesa dessa época e cujos autores muito apreciava, com especial referência para Olivier Messian, compositor por quem a sua admiração era suplantada somente pela que nutria pelo trabalho de Igor Stravinsky.

Regressou a Portugal a 16 de Fevereiro de 1946, com a intenção de revolucionar a composição em Portugal, nomeadamente no campo da música litúrgica. Deparou-se, no entanto, com inúmeras dificuldades que passaram, inclusive, pela falta de emprego: aquando da sua estadia em Roma, contrariando o vínculo que o ligava ao seu lugar de professor no Seminário Maior, tinha sido substituído nessa função, restando-lhe o trabalho de professor de Canto Gregoriano no Seminário Menor, em Braga.

Para subsistir, percorreu as aldeias de todo o norte do País, de festividade em festividade, auxiliando os seus colegas párocos quer na pregação quer ensaiando pequenos coros populares litúrgicos. Pedagogo entusiasta, ia incutindo, por todas as freguesias por onde passava, o gosto pela música litúrgica e religiosa de qualidade, devendo-se a esse trabalho o início da notável reforma neste género musical em Portugal. Chamava, depois, alguns dos seus alunos para continuar o trabalho por si iniciado nas várias paróquias, o que teve como consequência o aparecimento de muitos coros litúrgicos por todo o noroeste do País, vindo alguns deles a revelar-se, mais tarde, como grupos de bastante qualidade.

A 17 de Maio de 1949, Manuel Faria fez a sua apresentação oficial como compositor em Portugal, num concerto preenchido exclusivamente por obras de sua autoria, sob a sua direcção, primeiro em Braga, durante as festividades da Semana Santa e, logo a seguir, no Palácio de Cristal, no Porto.

Também no estrangeiro a sua obra começou a ser conhecida: Em 1956 foi estreada em Viena a sua *Missa Solene em Honra de Nossa Senhora de Fátima*, pelo Coro da Academia de Música Sacra de Viena, num concerto transmitido via rádio, com grande êxito. Esta mesma Missa foi, no ano de 2003, editada finalmente em CD pelo Istituto Portoghese S. Antonio in Roma, para celebrar a efeméride dos 20 anos da morte do compositor.

Em 1960 também as suas obras para orquestra passaram fronteiras, sendo executada a *Suite Minhota* em várias cidades brasileiras sob a direcção de Frederico de Freitas, grande amigo e admirador de Manuel Faria e responsável por muita da sua produção para orquestra pelo entusiasmo que lhe incutiu pela composição deste género musical. Em 1961 obteve uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian para ir para a *Accademia Musicale Chigiana* (em Siena, Itália) estudar com Vito Frazzi. Em Setembro desse ano preparou um concerto com obras suas, realizado naquela cidade, muito bem recebido pela crítica musical. Deslocou-se então a Roma a fim de trabalhar a técnica dodecafónica com Petrassi. No entanto, e com o

término da bolsa, cuja renovação lhe foi negada, teve de regressar a Portugal, de donde não mais teve oportunidade de sair. Nem mesmo quando recebeu um convite de Higinio Anglés para, em 1964, ocupar o lugar de professor de Harmonia e Contraponto no *Pontificio Istituto di Musica Sacra* em Roma, uma vez que a Arquidiocese de Braga não lhe permitiu a acumulação.

Durante toda a sua vida sofreu de inadaptação: não era bem aceite como sacerdote por ser compositor e, no meio musical, a sua aceitação era sempre condicionada pelo facto de ser padre.

No entanto, a coexistência destas duas facetas foi o que permitiu que seja hoje reconhecido como, se não o maior, pelo menos um dos maiores responsáveis pela reforma da música litúrgica em Portugal. Em 1971 deu um novo impulso a esta renovação através da criação e difusão da “Nova Revista de Música Sacra”.

Em Fevereiro de 1976, também por sua iniciativa, assistiu-se no norte do País a um movimento de Coros, alguns por ele dirigidos, que não mais deixou de estar vivo. O seu gosto pela música coral está patente na sua obra composicional, grande parte constituída por peças para coro “a capella”. Com a simplicidade de alguns dos seus temas aproximou-se do povo cantante, conseguindo transmitir-lhe a beleza da sua música que, por vezes difícil de cantar pela complexidade das harmonias utilizadas, é, no entanto, sempre compreendida e apreciada pela sua força expressiva e pela sua qualidade musical.

Debatendo-se havia já alguns anos com grande falta de saúde, faleceu a 5 de Julho de 1993, no Porto, no Hospital onde tinha sido submetido, dois dias antes, a uma intervenção cirúrgica.

Por mais variada que seja a obra de Manuel Faria no que respeita a géneros musicais, existem nela particularidades que a identificam como sua.

O seu trabalho como compositor dividiu-se entre a música de cariz religioso – a maior parte – e a composição profana, sendo a voz o instrumento de eleição. O impressionante catálogo das suas composições, que ascendem a mais de cinco centenas, inclui cerca de duzentas obras para coro *a capella*, mais de trezentas e cinquenta para coro e instrumento(s) e trinta para voz solista e instrumento(s).

Dentro de um estilo que reflete a influência da música tradicional minhota, compôs centenas de cânticos ao sabor popular, a uma ou duas vozes, com melodias simples e bem delineadas, embora com intervalos de grande amplitude. A inovação, neste campo, transparece principalmente no arrojado das harmonias utilizadas para acompanhamento, normalmente para harmónio ou órgão.

Da sua obra sacra destaca-se um conjunto de Missas que reflete, melhor que nenhum outro grupo de obras, o desenvolvimento da sua mestria como compositor. Compôs dez Missas ao longo da sua vida, a primeira datada de 1938 e a última de 1978. Apesar da identidade do texto, não se encontra em nenhuma delas sombra de repetição musical.

A criação musical de Manuel Faria acompanha, na sua maioria, os contactos que vai estabelecendo com possíveis executantes.

Assim, as primeiras obras para coro *a capella* foram compostas para vozes masculinas, datando da época do seu trabalho intensivo com os seminaristas, mesmo antes assumir a Direcção da *Schola Cantorum*, enquanto que o desenvolvimento da sua obra coral profana para vozes mistas se deu, principalmente, a partir do momento em que seu irmão Francisco iniciou funções como Director Artístico do Coral dos Estudantes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em 1954. Deste género musical, podem destacar-se várias obras

sobre textos de escritores portugueses como Luís de Camões, Fernando Pessoa, Bocage e outros. A trama melódica das vozes traduz, com enorme força expressiva, o sentido dos textos que se cantam. Toda a obra coral deste compositor demonstra um profundo conhecimento das possibilidades da voz humana, levando a sua utilização até muito próximo dos limites das tessituras dos diferentes naipes. O carácter fortemente expressivo da sua linguagem resulta, em grande parte, de uma harmonia livre, com agregados sonoros que escapam à tradicional lógica estrutural dos acordes, situações que derivam, muitas vezes, de uma polifonia cujas melodias se desenvolvem simultaneamente em tonalidades diferentes. Quando a forma de escrita é mais vertical, esta politonalidade apresenta-se de forma franca e assumida. Trata-se, assim, da utilização de uma politonalidade natural, sempre ao serviço de um texto a que atribui a maior importância como guia expressivo no processo criativo-musical. A relevância da palavra, na última fase da sua vida, tornou-se ainda mais nítida, levando-o a uma escrita de carácter mais recitativo, como transparece nas obras “Amaremos” (1973) e “Estatutos do Homem” (1977).

Deste género musical destaca-se também a obra “Parábolas da Montanha”, para quatro vozes mistas, que valeu a este compositor, em 1972, o Prémio Nacional de Composição Carlos Seixas.

A sua admiração e amor pela figura materna estão patentes no carinho que transparece das escolhas estético-musicais para a composição de obras como “Embalou” – obra com base em canção de embalar tradicional minhota e em cujo manuscrito se encontra escrito: *À minha querida Mãe pelo muito amor com que me embalou em criança* –, ou “Maternidade” (obra para coro misto) ou ainda nos inúmeros cânticos dedicados à Virgem Maria. O encontro com Frederico de Freitas levou-o a desenvolver alguma composição instrumental. Esta é predominantemente figurativa, aproximando-se mesmo da música programática, sem no entanto a atingir no seu sentido pleno, como se pode verificar nas suas obras para orquestra sinfónica “Suite Minhota”, “Imagens da Minha Terra” ou “Jacob e o Anjo”, as duas primeiras editadas em CD pela Strauss, em 2000, numa reposição de gravações pertencentes aos Arquivos da Radiodifusão Portuguesa.

Em 1963 compôs, por encomenda da Câmara Municipal de Coimbra para os festejos do IX centenário da conquista daquela cidade aos Mouros, a sua única ópera, intitulada “Auto da Fundação e Conquista de Coimbra”, que foi estreada em Coimbra em Julho de 2004, durante as festividades daquela cidade pelo Choral Aeminium e pela Orquestra Filarmonia das Beiras. Muitas vezes incompreendido pelos que o cercavam, sempre caminhou na direcção da concretização dos que considerava serem os objectivos da sua vida, com incontestável retidão e segurança no prosseguimento dos seus princípios, ultrapassando constantemente os inúmeros obstáculos que surgiam, sempre com uma força de vontade férrea. Escrevia ele em 1955:

Tenho porém duas fortes manias: uma nasceu comigo – a música; a outra adquiri-a nas alegrias e tristezas duma vida obscura e insignificante mas intensamente vivida – o amor ao nosso povo e à nossa terra.

Coimbra, 2016
Cristina Faria

D.5 – Registo Fotográfico da Exposição – Sala de São Pedro (BGUC)

MANUEL FARIA, 1916-1983. VIDA E OBRA EXPOSIÇÃO

“Tenho porém duas fortes manias: uma nasceu comigo – a música; a outra adquiri-a nas alegrias e tristezas duma vida obscura e insignificante mas intensamente vivida – o amor entranhado ao nosso povo e à nossa terra”.

(Manuel Faria, “Carta Aberta ao Sr. Dr. Querubim Guimarães”,
Diário do Minho, Braga, 2 de fevereiro de 1955)

Quis a fortuna que a Universidade de Coimbra viesse a dar guarida ao fruto das salutares “manias”, os bens mais valiosos do padre e compositor Manuel Faria. Enquanto numa pequena sala no 7º piso da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, à qual empresta o nome, encontramos o seu espólio pessoal – um verdadeiro tesouro constituído por discos, livros, enciclopédias, partituras, apontamentos, estudos e revistas –, à Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra é confiado o seu legado musical, constituído por 230 composições, essencialmente autógrafos, criações da sua imaginação e do seu intelecto, que espelham o mais profundo ser do compositor, as inquietações e as lutas, mas também as alegrias e os entusiasmos, a fé e o amor da sua alma e do seu coração. Mais do que um espólio, é o homem – minhoto, padre, compositor, pedagogo, orador, organista, maestro, amigo, irmão e patriarca – que agora visita.

“O que mais deve salientar-se é a sua [de Manuel Faria] permanente fidelidade ao espírito – ao seu próprio espírito forte, elemento actuante duma personalidade que, mesmo nas crises mais profundas [...], nas lutas tantas vezes sustentadas contra a incompreensão, a ignorância consciente e teimosa, e até a maldade, sempre se aguentou como uma rocha firme que baliza o fim da terra e o princípio do mar.

“Só que aquele espírito foi cimentado em duas colunas firmes – a alma do povo e a fé na Igreja de Jesus Cristo – e moldado por dois amores – o amor à sua terra e aos seus e o amor a Deus”.

(Francisco Faria)

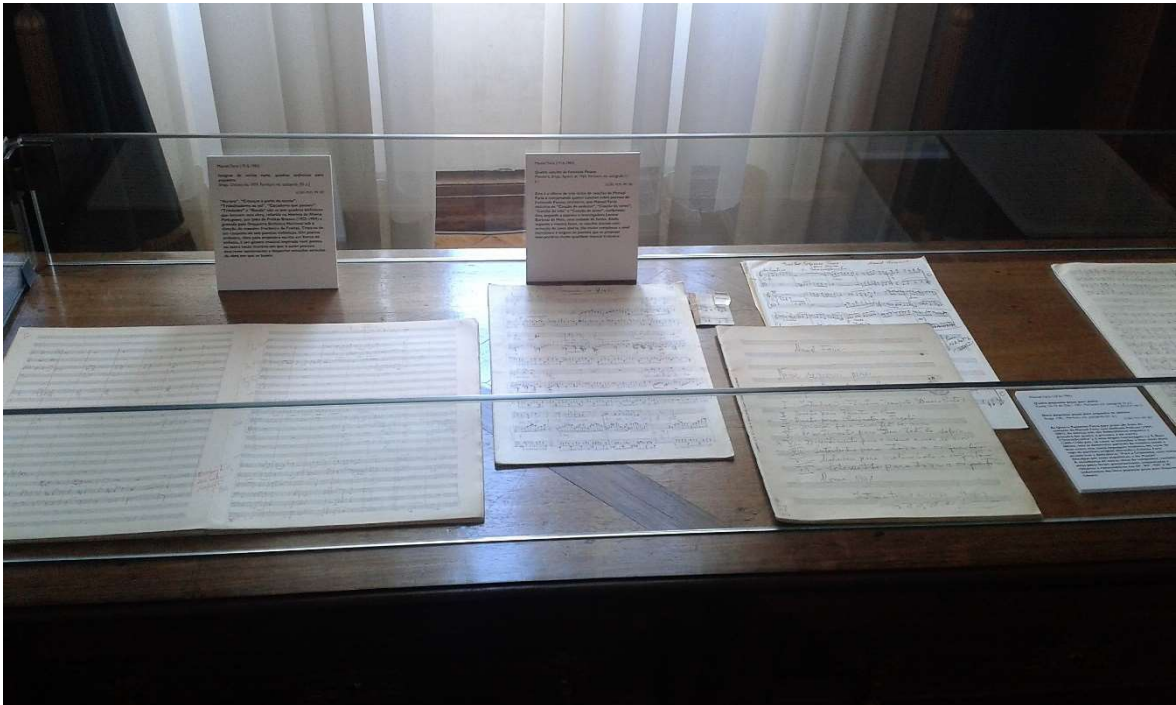
Paulo Bernardino

Exposição
Organização - Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra | Manuel Faria - Associação Cultural
Comissário - Paulo Bernardino
Textos - Cristina Faria | Paulo Bernardino
Coordenação e Catalogação - Isabel Ramos
Projecto Gráfico da Capa -
Domenica Uerika

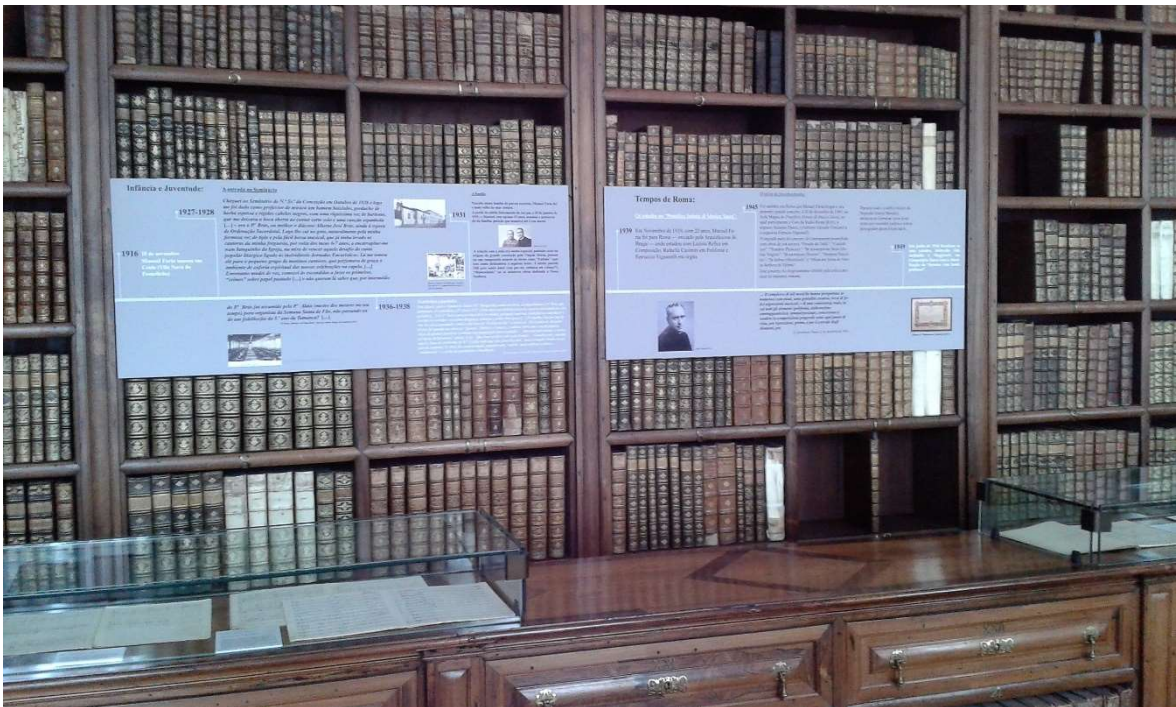
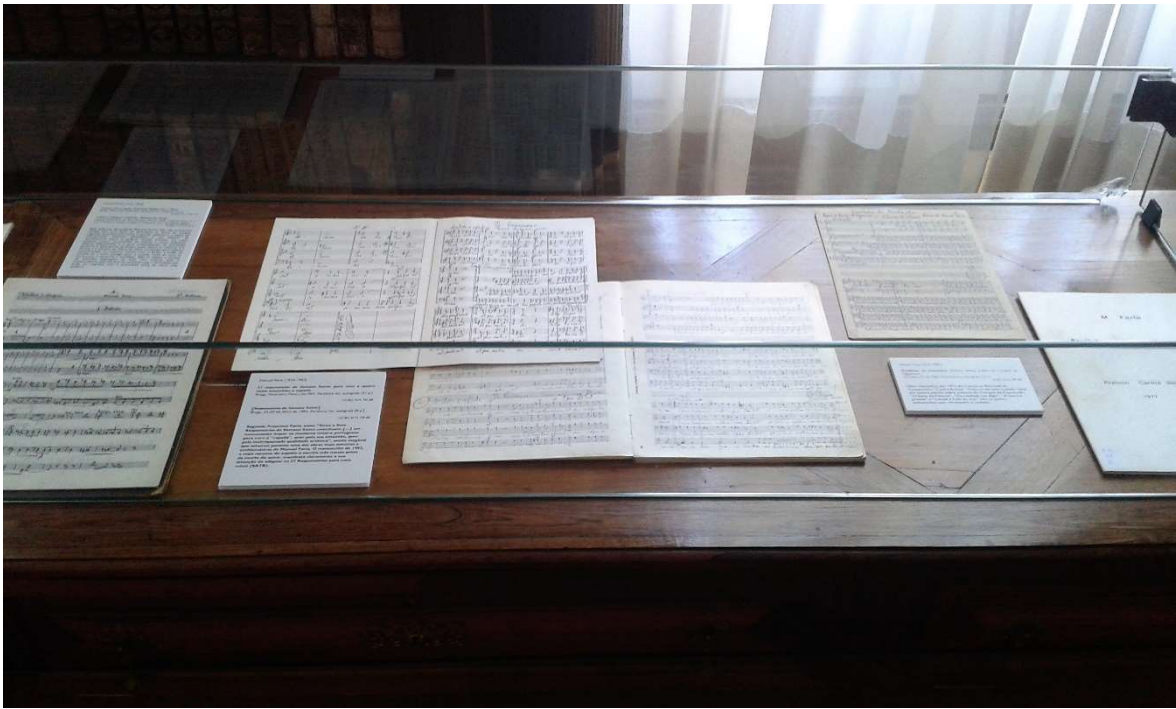


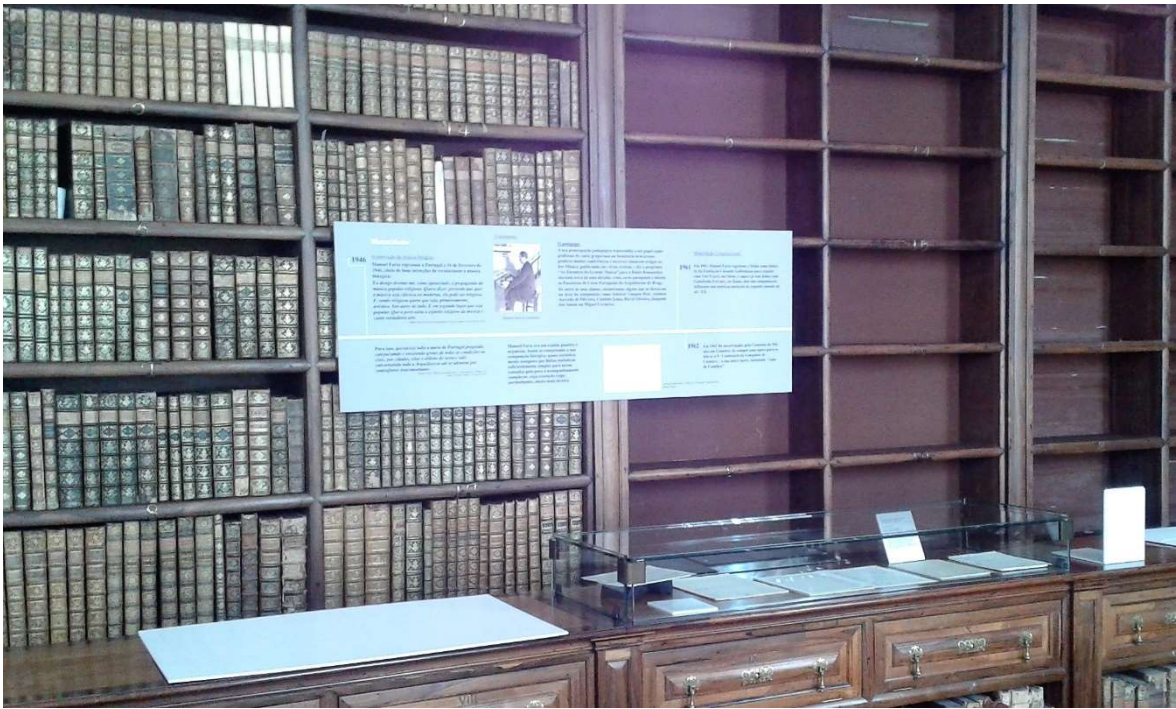












1948 **Intervenção de Manuel Faria**
Manuel Faria regressa a Coimbra à 1.ª de Setembro de 1948, após a sua participação no Congresso de Música em Lisboa. É a partir deste momento que se inicia a sua actividade musical em Coimbra. É a partir deste momento que se inicia a sua actividade musical em Coimbra. É a partir deste momento que se inicia a sua actividade musical em Coimbra.

1949 **Manuel Faria regressa a Coimbra**
Manuel Faria regressa a Coimbra a 1.ª de Setembro de 1949, após a sua participação no Congresso de Música em Lisboa. É a partir deste momento que se inicia a sua actividade musical em Coimbra. É a partir deste momento que se inicia a sua actividade musical em Coimbra.

1952 **Manuel Faria regressa a Coimbra**
Manuel Faria regressa a Coimbra a 1.ª de Setembro de 1952, após a sua participação no Congresso de Música em Lisboa. É a partir deste momento que se inicia a sua actividade musical em Coimbra. É a partir deste momento que se inicia a sua actividade musical em Coimbra.



A proximidade com seu irmão Francisco, professor de História da Música na Universidade de Coimbra e Diretor Artístico do Coral da Faculdade de Letras e, posteriormente, do Coro D. Pedro de Cristo, permitiu-lhe aceder a grupos corais capazes de interpretar música mais complexa. A maior parte da obra coral profana composta por Manuel Faria foi dedicada a estes coros.



Manuel Faria (à esquerda na foto) acompanhava muitas vezes seu irmão Francisco (à direita na foto) nas viagens com os coros que este último dirigia — região da viagem à Holanda do Coro da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

1961-1965 Para além da música coral, Manuel Faria compôs para diversas formações instrumentais e experimentou novas formas musicais. São desta época as *Nove pequenas peças para orquestra de câmara* (1961-65) e o *Triptico Litúrgico*, para órgão (1963).



Manuel Faria (à esquerda) e Frederico de Freitas (de frente)

O seu encontro com o maestro e compositor Frederico de Freitas (1902-1980) foi essencial o desenvolvimento da composição para orquestra.

Confessava Manuel Faria em carta de 9 de fevereiro de 1963 àquele Maestro: [...] *Não estou muito seguro de mim – confesso – pois me vejo repellido e posto de quarentena por todos os músicos, a exceção única e reconfortante do meu caríssimo Frederico de Freitas. A sua autoridade e a indefectível confiança com que me tem feito trabalhar são o meu único apoio musical [...]* Ao que Frederico de Freitas respondia: [...] *Para alguns críticos, [...] você terá sempre a pagar alguma coisa por ser sacerdote. Tenha isto em conta [...]*.

Reconhecimento eclesial:

1967 Em fevereiro, Manuel Faria foi nomeado cônego da Basilica Primacial (Sé de Braga) tendo tomado posse do lugar em 7 de março, apadrinhado pelo Maestro Frederico de Freitas e pelo Professor Guilherme Braga da Cruz, da Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra.



Depois da tomada de posse como cônego da Sé de Braga foi recebido com festa e flores na sua terra natal.

A partir deste ano, Manuel Faria organizou a Semana de Música Sacra de Braga, cujos programas incluíam cursos musicais diversos.

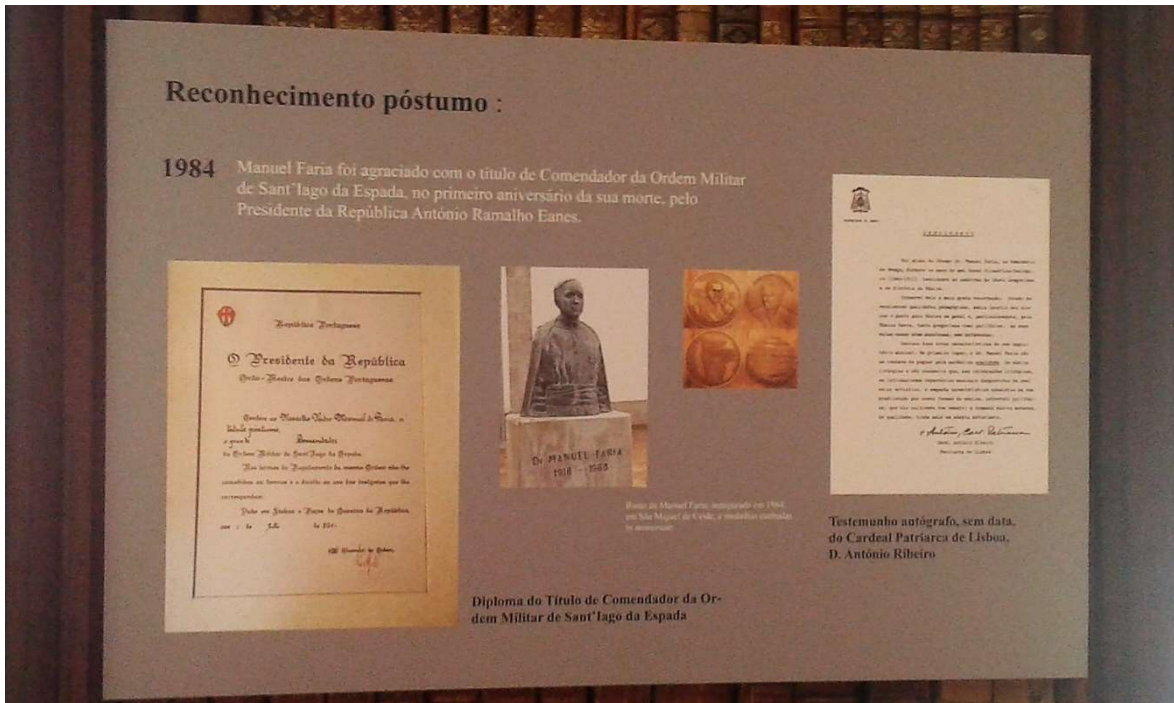


ESTATUETA do Prémio Nacional de Música "Carlos
Seixas" (Composição) 1971, Por A.P.
Secretaria de Estado da Informação e Turismo
1.º Prémio - P.e Manuel Ferreira de Faria

Estatueta: bronze; 35 cm

Cortesia de Cristina Faria





D.6 – Registo Fotográfico Lançamento *Catálogo e Estudo Crítico da Obra de Manuel Faria*– Biblioteca Joanina, Coimbra.

CONVITE

O Diretor da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra e o Diretor da Imprensa da Universidade de Coimbra convidam V. Ex.^a para o lançamento da obra *Catálogo e Estudo Crítico da obra de Manuel Faria* da autoria de Paulo Bernardino.

A sessão terá lugar no dia 14 de abril, às 21h, na Biblioteca Joanina, estando a apresentação a cargo da Doutora Maria do Rosário Pestana e do Doutor José Maria Pedrosa Cardoso.

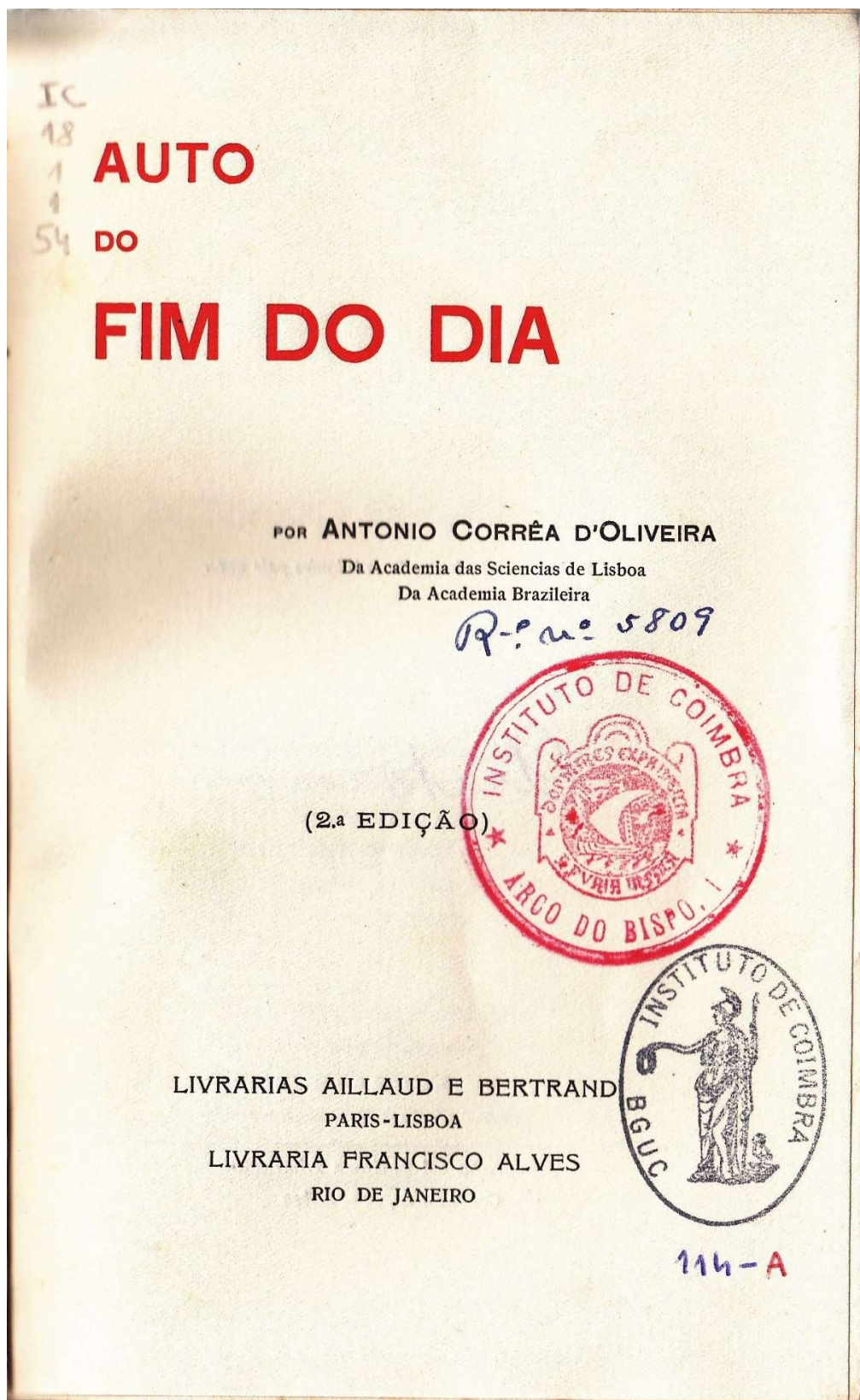
Durante o lançamento, o Ensemble Manuel Faria fará a estreia absoluta de uma *Ave Maria* para coro feminino (1961) e da única sonata do compositor para violino e piano.











QUADRO II

AO CAIR
do
SOL

AO CAÍR DO SOL

*Num galeão de nuvens, para a Aurora
Embarca, ao largo, o sol. E, de longada,
Para assistir ao grande bota-fóra,
Vem, pela terra, a sombra amargurada.*

*Desce, entre os castanhaes, pela assomada,
Campainha a tocar, o Senhor-fóra.
Passam pombas no ar, em revoada;
Ouvem-se, ao longe, os gritos d'uma nóra.*

*E o Senhor vem passando: e com elle vae,
A cantar o Bemdito, de mansinho,
A gente que acompanha Nosso Pae.*

*E as ceifeiras deixaram de ceifar:
Ajoélham á beira do caminho,
E ficam, de mãos postas, a rezar.*

QUADRO II

Recomeça a ceifa. Apagaram-se, ao longe, as vozes do Bemdito...

UMA CEIFEIRA :

Senhor-fóra em romaria
Todo o inverno e todo o v'rão ;
Nosso Senhor da Agonia !
Nosso Senhor do Perdão !

CÓRO :

Foge a ventura, depressa ;
A vida, vae devagar :
Passa a morte pela vida
Para a ventura alcançar.

UMA CEIFEIRA :

Senhor-fóra, tocam sinos,
Cantam môças, quem diria?
Vem a morte disfarçada,
Dando mostras de alegria!

CÔRO :

A magua nos mata a vida,
A vida nos lembra a magua :
Como a agua mata a sêde,
Como a sêde lembra a agua.

UM MOÇO :

Quem me dera o Senhor-fóra
Mais a hora da agonia,

Se cantasses o Bemdito
À minha porta, Maria.

Quem mais soffre, mais amado
É de Deus Nosso Senhor :
Quanto bem tu me quizeras
Se assim fôra o teu amor !

*E, da outra banda do rio, vem
agora a voz d'um sino, cheia de
saude, cheia de alegria, entre o
gemer das noras e o soluçar das
rôlas. . .*

UMA CEIFEIRA :

Quantas vezes ha no sino,
Quantas vezes deseguaes,
Desde que toca a batismo,
Até que dobra a sinaes !

CÔRO :

Coração, és como o sino
Na Igreja do Sentimento :
Ora bates de tristeza,
Ora de contentamento !

ELLE :

Se queres saber do meu peito,
Seu coração ouve um dia,
Que, pelo tocar do sino,
Conhece-se a freguezia. . .

CÔRO :

Sino, coração da aldeia ;
Coração, sino da gente :
Um a sentir, quando bate ;
Outro a bater, quando sente.

UMA VOZ :

Linda aldeia pequenina
No reino de Portugal !
Tão juntinha e pequenina
Que, p'rá cobrir, afinal,
Chegavam, de azas abertas,
As pombas do meu pombal.

CÔRO :

Linda aldeia onde passamos
Nosso bem e nosso mal...

A VOZ :

Parece um ninho de rosas
Feito no fundo do val'.

Suas casas são airosas,
Côr das pedrinhas do sal,
Pequeninas como os ovos
Das pombas do meu pombal.

CÔRO :

São flôres de laranjeira,
No verde do laranjal.

A VOZ :

Abalam môças, em bando,
Mal bate o sol ao portal,
Para o campo, grangeando
Seu sustento, tal e qual
Como abalam p'rás lavoiras
As pombas do meu pombal.

CÔRO :

O' môças ! vamos embora
Que a ceifa vae no final.

A VOZ :

Linda aldeia, linda aldeia
No reino de Portugal !
Mal a noite se arreceia
Já as môças dão sinal
De voltarem para casa
Como as pombas p'ró pombal.

*Finda a ceifa. Ave-Marias . . .
Debanda o rancho, cantando.*

UMA VOZ:

Sete-estrello, sete estrellas,
Vão-se a contar e são seis:
A que falta ao sete-estrello,
Neste rancho a encontrareis!

Não durmo as noites, pensando
No meu bemsinho adorado:
Deu o sono na minha alma,
Ando a sonhar, acordado!

Alegria! Ó alegria,
Cheia de Graça e de amor:
És o Pão de cada dia
Na casa do lavrador.

UMA VOZ:

Sete-estrello, sete estrellas,
Vão-se a contar e são seis:
A que falta ao sete-estrello,
Neste rancho a encontrareis!

Não durmo as noites, pensando
No meu bemsinho adorado:
Deu o sono na minha alma,
Ando a sonhar, acordado!

Alegria! Ó alegria,
Cheia de Graça e de amor:
És o Pão de cada dia
Na casa do lavrador.

Côro :

O coração é uma herdade
Que Deus dá de arrendamento :
Com amor e caridade
Paga-se a renda a contento.

E as noras soluçam . . .

F.1 – Cartaz *Encontro Manuel Faria*

© Dominika Gorecka 2012

Encontro Manuel Faria

Capela Gregoriana Psalterium
Coro D. Pedro de Cristo
Coro dos Pequenos Cantores de Coimbra

Solistas
Tânia Ralha Soprano
Nélia Gonçalves Mezzo-Soprano

Organista
Rui Vilão

Orquestra de cordas do DeCA
Universidade de Aveiro

23 JUNHO
21:00
Igreja de S. José

F.2 – Cartaz *Concerto de abertura do centenário do nascimento*

© Gil Tocantins 2016

Concerto de abertura do
centenário do nascimento do
compositor

Manuel Faria

1916 - 1983

participam
Orquestra Clássica do Centro
Coro D. Pedro de Cristo
Grupo Coral de Urrô
Grupo Vocal Ad Libitum

sob a direção de
Paulo Bernardino

Igreja do Convento São Francisco
Coimbra . 18 Novembro 2016 . 21h30

organização



CÂMARA MUNICIPAL
COIMBRA

parceria



· U · C ·
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

apoio



Justiça e Paz
Instituto Universitário



Coro D. Pedro de Cristo
Associação Cultural
1992



ESCOLA SUPERIOR
DE EDUCAÇÃO
Politécnico de Coimbra
1981

Coro Carlos Seixas

Manuel Faria - Associação Cultural

F.3 – Cartaz *Concerto de apresentação do Manuel Faria Ensemble*

© Gil Tocantins 2017

Concerto

de apresentação do
Manuel Faria Ensemble

Estreias de obras de
James MacMillan, Maurice Pirenne,
Paulo Bernardino e Manuel Faria

Estreia da obra
"Stabat Mater"
de Manuel Faria
para Coro Misto e Orquestra de Cordas
em diálogo com o Canto Gregoriano

Convidados especiais:
Luís Granjo - Trompete
Ensemble de Cordas da Orquestra Académica
da Universidade de Coimbra
Coro dos Pequenos Cantores de Coimbra

Direcção:
Paulo Bernardino

Igreja de Sta Cruz - Coimbra
7 ABRIL 2017 às 21h

Organização:
Universidade de Coimbra, Coro D. Pedro de Cristo, Associação Manuel Faria

Apoios:
SEMINÁRIO MAIOR DE COIMBRA

AtrapalhArte
Produções Teatrais - Coimbra

Coro D. Pedro de Cristo
Associação Cultural

Patrocínios:
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Manuel Faria
Associação Cultural

stichting
Maurice Pirenne

MANUEL FARIA
ENSEMBLE

Gil Tocantins 2017

F.4 – Cartaz *Concerto de Páscoa*

© Município de Vila Nova de Famalicão 2017



CASA DAS ARTES VN FAMILIÇÃO

15 anos
2001-2016

MANUEL FARIA
ENSEMBLE

12 ABRIL

CONCERTO DE PÁSCOA
Manuel Faria no Contexto Nacional e Europeu da Música Sacra dos séculos XX - XXI

Maestro **Paulo Bernardino** | Trompete **Luís Granjo**
Ensemble de Cordas da OAUC | Manuel Faria Ensemble

Concerto inserido na programação da Semana Santa de Vila Nova de Famalicão

MÚSICA DE CÂMARA
IGREJA MATRIZ VELHA DE FAMILIÇÃO
ENTRADA LIVRE À LOTAÇÃO DO ESPAÇO
T. 252 371 297/8 F. 252 371 299
WWW.CASADASARTES.ORG | FACEBOOK.COM/CASADASARTESVNFAMILIÇÃO



APOIO



F.5 – Cartaz *Concerto de encerramento do centenário do nascimento*

© Gil Tocantins 2017



Concerto de encerramento do centenário do nascimento do compositor e padre



MANUEL FARIA

Concerto integrado nas comemorações organizadas e promovidas por:

- Universidade de Coimbra
- Associação Manuel Faria
- Coro D. Pedro de Cristo

Manuel Faria Ensemble
Direção: Paulo Bernardino
Orgão: João Santos

Coro D. Pedro de Cristo
Direção: Cristina Faria
Orgão: João Henriques

18 novembro 2017 - 21:30 - SÉ VELHA - COIMBRA

APOIOS:



F.6 – Cartaz *Concerto Mariano*

© Município de Vila Nova de Famalicão 2019

MÚSICA

Concerto Mariano



Paulo Bernardino
Direção



Manuel Faria Ensemble



João Santos
Orgão

dom 12.05.2019 | 18h00
IGREJA PAROQUIAL DE RIBEIRÃO
entrada livre

organização



parceria




CULTUR 

apoio



F.7 – Cartaz À Imaculada Conceição, Rainha de Portugal.

© Diocese de Coimbra 2020



A INSTÂNCIAS DE SANTA ISABEL, D. RAMIRO CELEBRA EM COIMBRA A PRIMEIRA FESTA À IMACULADA CONCEIÇÃO.

700 ANOS
CULTO DA
IMACULADA
CONCEIÇÃO
EM PORTUGAL
COIMBRA | 1320 > 2020


8 DEZEMBRO 2020
700 ANOS DA PRIMEIRA
CELEBRAÇÃO DA
IMACULADA
CONCEIÇÃO
EM PORTUGAL

10H00 'SÉ VELHA
EUCARISTIA
TRANSMITIDA PELA RTP1

16H00 'SÉ VELHA
VÉSPERAS
TRANSMITIDAS PELAS REDES SOCIAIS
DA DIOCESE DE COIMBRA

18H30 'ANTIGA IGREJA DO
CONVENTO DE SÃO FRANCISCO
CONCERTO:
"À IMACULADA CONCEIÇÃO,
RAINHA DE PORTUGAL"
TRANSMITIDO EM:
WWW.UC.PT/EMDIRETO

COORDENAÇÃO GERAL:
CABIDO DA SÉ DE COIMBRA



DIOCESE DE COIMBRA

Partitura G.1

*Ninna-Nanna per una bambina nata nella guerra
per orchestra (1943/44)*

Manuel Ferreira de Faria

Ninna - Nanna

per una bambina
nata nella guerra
per orchestra

Ninna-Nanna

per una bambina nata nella guerra
per orchestra

Manuel Ferreira de Faria
Roma, Novembre di 1943

2
P-Cug M.M. MF 206

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments are listed on the left side of the page, with their respective staves. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The key signature is G major, and the time signature is 3/4. The score is divided into measures by vertical bar lines. The instruments and their parts are:

- Flute: Rests throughout the piece.
- Oboe: Rests throughout the piece.
- English Horn: Rests throughout the piece.
- Clarinet in Bb: Rests throughout the piece.
- Bassoon: Rests throughout the piece.
- Horn in F: Rests throughout the piece.
- Trumpet in F: Rests throughout the piece.
- Timpani: Rests throughout the piece.
- Piano: Rests throughout the piece.
- Celesta: Rests throughout the piece.
- Violin I: Starts with a rest, then plays a series of chords marked with a '4' and a circled '4'.
- Violin II: Rests throughout the piece.
- Viola: Rests throughout the piece.
- Violoncello: Rests throughout the piece.
- Contrabass: Rests throughout the piece.

Violin I part details: The first measure is a rest. The second measure is marked "[div.] con sord." and contains a chord of G4, B4, D5, G5. The following seven measures are marked with a circled '4' and contain a series of chords: G4, B4, D5, G5; G4, B4, D5, G5; G4, B4, D5, G5; G4, B4, D5, G5; G4, B4, D5, G5; G4, B4, D5, G5; G4, B4, D5, G5.

19

Fl.

Ob.

Eng. Hn.

Cl.

Bsn.

Hn.

F Tpt.

Timp.

Pno.

Cel.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

(8)

Detailed description: This page of a musical score covers measures 19 through 25. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (Eng. Hn.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), French Trumpet (F Tpt.), Timpani (Timp.), Piano (Pno.), Cello (Cel.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). Measure 19 is marked with a '19' above the Flute staff. The Flute part has a melodic line with slurs and a '2' indicating a second ending. The Clarinet part has a long, sustained chordal line with a slur. The Piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in both hands, with a '4' above each measure and a circled '8' below the first measure. The Cello part has a melodic line with slurs and a '2' indicating a second ending. The Violin I part has a melodic line with slurs and a '2' indicating a second ending. The Viola part has a melodic line with slurs. The Violoncello part has a melodic line with slurs. The Contrabass part has a melodic line with slurs. The Horn, French Trumpet, and Timpani parts are mostly silent, with some notes in measures 24 and 25. The score is in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4.

Musical score for orchestra and strings, measures 26-32. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (Eng. Hn.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), French Trumpet (F Tpt.), Tympani (Timp.), Piano (Pno.), Cello (Cel.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measures 26-32 are marked with a dynamic of *p* (piano). The Flute part is marked *espress.* (espressivo). The Piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in both hands, with a circled 8 in the left hand. The Violin I part includes a section marked *div.* (divisi) and *8va armonici* (8va armonici), with a circled 4 in the left hand. The Viola part is marked *div.* (divisi). The Violoncello part features a section marked *div.* (divisi). The Contrabass part features a section marked *div.* (divisi). The Horn part is marked *1.º Corno* (1st Horn).

33

Fl. *pp*

Ob.

Eng. Hn.

Cl.

Bsn.

Hn. *a2*

F Tpt.

Timp.

Pno. (8)

Cel.

Vln. I *8va*, *2*, *comme prima*

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb. *div. arco*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 33 through 38. The score is arranged in a standard orchestral layout. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (Eng. Hn.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), and French Trumpet (F Tpt.). The brass section includes Trombone (Timp.). The string section includes Piano (Pno.), Cello (Cel.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more active right hand. The woodwinds have various melodic and rhythmic parts, with the flute starting with a *pp* dynamic. The strings play a consistent harmonic support, with the cello and contrabass using *div. arco* (divisi arco) in the later measures. The score includes dynamic markings like *pp* and *a2*, and performance instructions such as *comme prima* and *div. arco*.

40

Fl.

Ob.

Eng. Hn.

Cl.

Bsn.

Hn.

F Tpt.

Timp.

Pno.

Cel.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

tremolo

p

ppp

pppp

(8)

8^b

47

Fl.

Ob.

Eng. Hn.

Cl.

Bsn.

Hn.

F Tpt.

Timp.

Pno.

Cel.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp quasi tremolo com ped

chiusi +

con sord.

pp

pp

ppp

(8)

3

3

3

3

ppp

51

Fl. *cresc.* *f*

Ob. *cresc.* *f*

Eng. Hn. *cresc.* *f*

Cl. *f*

Bsn. *cresc.* *f*

Hn. *suoni naturali* *mf cresc.*

F Tpt. [senza sord.] *mf cresc.*

Timp.

Pno. (8)

Cel.

Vln. I *pizz.* [arco] *loco* *mf cresc.* *f* *div.*

Vln. II *loco* *mf cresc.* *f*

Vla. *loco* *mf cresc.* *f*

Vc. *pizz.* [arco] *f*

Cb.

55

Fl.

Ob.

Eng. Hn.

Cl.

Bsn.

Hn.

F Tpt.

Timp.

Pno.

Cel.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

fpp

chiusi +

con sord.

fpp

sul pont.

fpp

sul pont.

fpp

[unis.]

3

3

3

3

3

3

(8)

Detailed description: This page of a musical score covers measures 55 through 58. The instrumentation includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (Eng. Hn.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trumpet (F Tpt.), Timpani (Timp.), Piano (Pno.), Cello (Cel.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is in 3/8 time with a key signature of one sharp (F#). The woodwinds (Fl., Bsn., Hn., F Tpt.) and strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) play sustained chords in measures 55 and 56. In measure 57, the woodwinds and strings continue with sustained notes, while the Horns play a sustained note marked 'chiusi +' and the Trumpets play a rhythmic pattern marked 'con sord.'. The Timpani part features a series of notes marked 'fpp' (fortissimissimo) across measures 55-58. The Piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in both hands. The Violin I part has a triplet marked '[unis.]' in measure 58. The Violin II, Viola, and Violoncello parts have sustained notes, with the Violin II and Viola parts marked 'sul pont.' and 'fpp'. The Contrabass part has sustained notes marked 'fpp'. Measure 55 is marked with the number '55' at the beginning. A rehearsal mark '(8)' is located at the start of the piano part in measure 55.

59

Fl.

Ob.

Eng. Hn.

Cl.

Bsn.

Hn.

F Tpt.

Timp.

Pno.

Cel.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

mf

p

p

cresc. poco à poco

cresc. poco à poco

naturali

[senza sord.]

3

3

3

tr

3

3

3

62

Fl. *f* *cresc.* *ff* *seco corta*

Ob. *f* *cresc.* *ff*

Eng. Hn. *ff*

Cl. *ff*

Bsn. *ff*

Hn. *ff*

F Tpt. *ff*

Timp. *f* *preparare sob*

Pno. *f*

Cel.

Vln. I *cresc. assai* *f* *cresc.* *ff* [div.]

Vln. II *cresc. assai* *f* *cresc.* *ff*

Vla. *cresc. assai* *f* *cresc.* *ff*

Vc. (tr) [div.] *f* *cresc.* *ff*

Cb. *f*

66

Fl.

Ob.

Eng. Hn.

Cl.

Bsn.

Hn.

F Tpt.

Timp.

Pno.

Cel.

2 Vln. Soli

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

pp

8^{va}

sentito

sempre armonici

con sord.
4 vln. ripp.

con sord.
4 vln. ripp.

con sord.

pizz.
p

pizz.
p

70

Fl.

Ob.

Eng. Hn.

Cl.

Bsn.

Hn.

F Tpt.

Timp.

Pno.

Cel.

2 Vln. Soli

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

sfz

(8)

Detailed description: This page of a musical score covers measures 70 through 73. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (Eng. Hn.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), and French Trumpet (F Tpt.). The brass section includes Trumpet (Timp.). The string section consists of Piano (Pno.), Cello (Cel.), Violins (2 Vln. Soli, Vln. I, Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The piano part features a rhythmic accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include piano (*p*) and fortissimo (*sfz*). A rehearsal mark (8) is present in the piano part.

74

Fl.

Ob.

Eng. Hn.

Cl.

Bsn.

Hn.

F Tpt.

Timp.

Pno.

Cel.

2 Vln. Soli

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

pizz.

(8)

Detailed description: This page of a musical score covers measures 74 through 77. The instrumentation includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (Eng. Hn.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trumpet (F Tpt.), Timpani (Timp.), Piano (Pno.), Cello (Cel.), Double Violin (2 Vln. Soli), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is written in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. Measure 74 begins with a dynamic marking of *pp* (pianissimo) for the Trumpet part. The Piano part features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Violin I and II parts play a melodic line with slurs. The Viola and Violoncello parts have a *pizz.* (pizzicato) marking in measure 77. The Cello part has a circled '8' below it in measure 74. The score concludes with a double bar line at the end of measure 77.

78

Fl.

Ob.

Eng. Hn.

Cl.

Bsn.

Hn.

F Tpt.

Timp.

Pno.

Cel.

2 Vln. Soli

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

arco

(8)

tr

This page of a musical score contains measures 78 through 81. The instrumentation includes Flute, Oboe, English Horn, Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet, Timpani, Piano, Cello, Violins (Soli, I, II), Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is written in a key signature of three flats and a common time signature. Measure 78 begins with a flute trill. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes, with a circled '8' below the staff. The strings play sustained chords, with the violoncello and contrabass parts marked 'arco' in measure 81. A trill is also indicated above the flute staff in measure 81.

82

Fl. (tr) 3 3 tr tr tr

Ob.

Eng. Hn.

Cl. *cresc.*

Bsn.

Hn. *cresc.*

F Tpt.

Timp.

Pno. (8)

Cel.

Vln. I *senza sord.* [\triangleright]... *cresc.* unis. [\triangleright]

Vln. II

Vla. [*arco*] *senza sord.* *cresc.*

Vc. *cresc.*

Cb. *arco* *cresc.*

86

Fl.

Ob.

Eng. Hn.

Cl.

Bsn.

Hn.

F Tpt.

Timp.

Pno.

Cel.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.

(8)

Detailed description: This page of a musical score covers measures 86 through 89. The score is arranged in a standard orchestral layout. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (Eng. Hn.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), and French Trumpet (F Tpt.). The brass section includes Trombone (Cb.). The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The Piano (Pno.) part is shown in grand staff notation. Measure 86 features a prominent flute solo with a complex melodic line. The woodwinds and brass provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The strings play a steady accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern in the left hand and a melodic line in the right hand. The score concludes with a double bar line and repeat signs at the end of measure 89.

106

Fl. 2

Ob.

Eng. Hn.

Cl.

Bsn.

Hn.

F Tpt.

Timp.

Pno. 4

Cel. (8)

Vln. I 2

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 106 to 110. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The Flute (Fl.) part begins in measure 106 with a dynamic marking of *2* and features a melodic line with a double bar line in measure 107. The Clarinet (Cl.) part has a melodic line with a slur and a dynamic marking of *7*. The Piano (Pno.) part consists of a rhythmic accompaniment of eighth notes in both hands, with a dynamic marking of *4* and a circled *8* below the first measure. The Cello (Cel.) part has a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *7*. The Violin I (Vln. I) part begins with a dynamic marking of *2* and has a melodic line. The Violin II (Vln. II) part is silent. The Viola (Vla.) part has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Violoncello (Vc.) part has a melodic line with a slur and a dynamic marking of *7*. The Bassoon (Cb.) part has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

III

Fl.

Ob.

Eng. Hn.

Cl.

Bsn.

Hn.

F Tpt.

Timp.

Pno.

Cel.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

con sord.

3 violini

4 violini div.

arco

solo

(8)

Detailed description: This page of a musical score, numbered 22, contains staves for various instruments. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (Eng. Hn.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), and French Trumpet (F Tpt.). The brass section includes Trombone (Timp.). The piano (Pno.) part is shown in a grand staff with a four-measure rest in the first two measures, followed by a sequence of chords. The string section includes Cello (Cel.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score features various musical notations such as rests, notes, slurs, and dynamic markings. Specific markings include 'con sord.' for the Violin I part, '3 violini' and '4 violini div.' for the Violin I part, 'arco' for the Cello and Contrabass parts, and 'solo' for the Violoncello part. A measure rest of 8 measures is indicated for the piano part. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The page is marked with a Roman numeral 'III' at the top left.

118

Fl.

Ob.

Eng. Hn.

Cl.

Bsn.

Hn.

F Tpt.

Timp.

Pno.

Cel.

Vln. I

Vln. II

Vla. *4 viole sole*

Vc.

Cb.

pp

tutti

div. con sord.

(8)

8^{va} armonici

4

4

4

4

4

4

Partitura G.2

Due mottetti per coro e organo (1944)

Manuel Ferreira de Faria
(1916-1983)

DUE MOTTETTI
per coro e organo

In Ascensione Domini

P-Cug MM-MF 188

Manuel Ferreira de Faria
(1916 -1983)

Solenne

f

Sopr. O Rex, O Rex glo - ri - ae,

Contr. O Rex, O Rex glo - ri - ae,

Ten. O Rex, O Rex glo - ri - ae,

Basso O Rex, O Rex glo - ri - ae,

Solenne

f *più f*

Organo



8

più f *meno f*

O Rex, O Rex glo - ri - ae, Qui tri-um-
meno f

O Rex, O Rex glo - ri - ae, Qui tri-um-
meno f

O Rex, O Rex glo - ri - ae, Qui tri-um-
meno f

O Rex, O Rex glo - ri - ae, Qui tri-um-
meno f

Organo

15

fa - - - - tor, Qui tri - um - fa - - - -

fa - - - - tor, Qui tri - um - fa - - - -

fa - - - - tor, Qui tri - um - fa - - - -

fa - - - - tor, Qui tri - um - fa - - - -

f *mf*



21

-tor su - per om-nes cae - - los as - cen - di - sti,

-tor su - per om-nes cae - - los as - cen - di - sti,

-tor su - per om-nes cae - - los as - cen - di - sti,

-tor su - per om-nes cae - - los as - cen - di - sti,

ff

28 *ff* **poco rall.** **A tempo**

O Rex glo - - ri - ae:

O Rex glo - - ri - ae:

O Rex glo - - ri - ae:

O Rex glo - - ri - ae:

O Rex glo - - ri - ae:

p supplicante

35 *p*

ne de - re - lin - quas, ne de - re - lin - quas nos,

ne de - re - lin - quas, ne de - re - lin - quas nos,

[p] ne de - re - lin - quas, ne de - re - lin - quas nos,

[p] ne de - re - lin - quas, ne de - re - lin - quas nos,

ne de - re - lin - quas, ne de - re - lin - quas nos,

meno p

41

mf ne de-re - lin - quas, ne de-re - lin - quas nos or - fa -

mf ne de-re - lin - quas, ne de-re - lin - quas nos or - fa -

mf ne de-re - lin - quas, ne de-re - lin - quas nos or - fa -

mf ne de-re - lin - quas, ne de-re - lin - quas nos or - fa -

p

p

p

p

flebile

47

pp nos, or - fa - nos, *mf* sed

pp nos, or - fa - nos, *mf* sed mit -

pp nos, or - fa - nos, *mf* sed mit - te pro-mis-sum Pa - tris, pro

pp nos, or - fa - nos, *mf* sed mit - te pro - mis-sum Pa -

53

mit - te pro-mis-sum Pa - tris in nos, Spi - ri - tum ve - ri - ta - tis, Spi -
te pro-mis-sum Pa - tris in nos, Spi - ri - tum ve - ri - ta -
- mis-sum Pa - tris in nos, Spi - ri - tum ve - ri - ta -
tris in nos, sed mit - te pro-mis-sum Pa - - -

59

ri - tum ve - ri - ta - - - tis. **rall.** - - - - **A tempo**
- tis, Spi - ri - tum ve - ri - ta - - - tis.
- tis, Spi - ri - tum ve - ri - ta - - - tis.
- - - - - tris.¹ **rall.** - - - - **A tempo**
mf

¹ No original *tis*.

64

f Al - le - lu - ia,
f Al - le - lu - ja,
f Al - le - lu - ja,
Al - le - lu - ja,



70

ff Al - le - lu - ja,
ff Al - le - lu - ja,
ff Al - le - lu - ja,
ff Al - le - lu - ja,

74

Al - le - lu - ja.

Al - le - lu - ja.

Al - le - lu - ja.

Al - le - lu - ja.

Al - le - lu - ja.

cresc. *ff*

cresc. *ff*

cresc. *ff*

cresc. *ff*

cresc. *ff*

cresc. *ff*



Tempore Passionis

mottetto per Basso solo, coro virile a 2 v. e organo

Lento scuro

I^a Voce (Tenori)

II^a Voce (Baritoni)

Basso Solo

p >

Me -

Lento scuro

Organo

p sempre molto legato

8 *cupo* su - mus

- di - a vi - ta in mor - te su - mus

The musical score for measures 8-13 consists of three staves. The top staff is the vocal line in bass clef, with lyrics: "di - a vi - ta in mor - te su - mus" and "su - mus". The middle staff is the piano accompaniment in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo/mood is marked "cupo". A double bar line is at the end of the system.

14 *espressivo* *cresc.*

Quem_ quae - ri - mus ad - ju - to - rem, ni - si Te De - us

The musical score for measures 14-19 consists of three staves. The top staff is the vocal line in bass clef, with lyrics: "Quem_ quae - ri - mus ad - ju - to - rem, ni - si Te De - us". The middle staff is the piano accompaniment in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has three flats. The tempo/mood is marked "espressivo" and "cresc.". A double bar line is at the end of the system.

20 *f* *dim.*

nos - ter Qui pro pec - ca - tis nos - tris

The musical score for measures 20-25 consists of three staves. The top staff is the vocal line in bass clef, with lyrics: "nos - ter Qui pro pec - ca - tis nos - tris". The middle staff is the piano accompaniment in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has three flats. The tempo/mood is marked "f" and "dim.". A double bar line is at the end of the system.

26

rall.



30

A tempo
cupo

ras - ce - ris.

jus - te i - ras - ce - ris.

A tempo

p *pp* *cresc.* *cresc.*



35

(Iª Voce - Tenori)

mf

quasi f

(IIª Voce - Baritoni)

mf

quasi f

San - cte De - us, San -

San - cte De - us, San -

² O compositor deixa ao critério do intérprete a opção entre o *solb* ou o *sol natural*

41

cte For - tis, San - cte et mi - se - ri - cors Sal - va - tor

cte For - tis, San - cte et mi - se - ri - cors Sal - va -

f *allarg.*

f *allarg.*

f *allarg.*



48

a - ma - rae mor - ti ne tra -

- tor a - ma - rae mor - ti ne tra -

pp *pp*

pp *pp*

dim. *pp*

rit. *A tempo*

rit. *A tempo*

55 **rall.** - - **A tempo**

- das nos.

- das nos.

rall. - - **A tempo**

espress.



In diebus tribulationis (Da pacem)

Andante

Sopr. - - - - -

Contr. - - - - -

Ten. - - - - - *p*
Da

Basso - - - - -

Andante

Organo *p* *molto legato*

Ped. *leggero*

7

Da pa - cem, da pa - cem, da pa - cem, da pa - cem

p *p>*



12

Da pa - cem, da pa - cem, da pa - cem, da pa - cem, Do - - - - -

p *cresc.* *f* *[cresc.]* *[f]* *[f]* *[cresc.]* *[f]*

sentito *mf* *cresc.*

30 *rall.*

f Qui - a non est a - li - us *ff* Qui pu - gnet pro no - bis, qui

f Qui - a non est a - li - us *ff* Qui pu - gnet, qui pu - gnet, pu - gnet pro

f Qui - a non est a - li - us *ff* Qui pu - gnet, qui pu gnet pro no - bis, pro

rall. Qui - a non est a - li - us Qui pu - gnet, qui pu - gnet, qui pu - gnet pro



37 *subito p* pu - gnet pro no - bis ni - si Te, De - us no - ster, De - us no - *dim.*

subito p no - bis ni - si Te, De - us no - ster, De - us *[dim.]*

subito p no - bis ni - si Te, De - us no - ster, De - us *[dim.]*

subito p no - bis ni - si Te, De - us no - ster, De - us *[dim.]*

no - bis ni - si Te, De - us no - ster, De - us

43 *molto rall.* **A tempo**

no - - - ster.
no - - - ster.
no - - - ster.
no - - - ster.

molto rall. **A tempo**

p



49 *p*

Fi - - at pax, fi - at pax, fi - at pax in
Fi - - at pax, fi - at pax in
Fi - at pax, fi - at pax
Fi - at pax, fi -

ben legato

p

55

vir - tu - te tu - - - a, et a - bun - dan - ti - a in tur - ri -
 vir - tu - te tu - a, et a - bun - dan - ti - a in tur - ri -
 in vir - tu - te tu - a, et a - bun - dan - ti - a in tur - ri -
 at pax in vir - tu - te tu - a, et a - bun - dan - ti - a in tur - ri -

f *allarg.*



61

bus, in tur - ri - bus tu - - - is.
 bus, in tur - ri - bus tu - - - is.
 bus, in tur - ri - bus tu - - - is.
 bus, in tur - ri - bus tu - - - is.

f *dim.* *f* *dim.* *f* *dim.* *f* *dim.*

mf *espress.* *molto legato*

66

rall. *pp*

Da pa -

pp

Da pa -

pp

Da pa -

pp

Da pa -

rall.



71

cem.

cem.

cem.

cem.

pp etereo

Partitura G.3
Ciclo Delicta Juventutis Meae (1949)

Manuel Ferreira de Faria
(1916-1983)

Delicta Juventutis Meae

Ave Maria

a 2 e 3 v. iguais e orquestra

Manuel Ferreira de Faria
(1916-1983)

Andante grazioso

Flauta *p*

Soprano *p* A - ve Ma - ri - a *(mf)* Do - mi - nus

Alto Gra - ti - a ple - - - na

Harm.º *pp*

Viol.º I *p*

Viol.º II *p espress.*

Viola *p espress.*

Cello *p espress.*

Contrabasso

8

Fl.

S.

A.

Harm.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

te - - cum be - ne - di - cta tu in mu - li - e - ri - bus, et be - ne - di - ctus, et be - ne - di - ctus fru - ctus

Do - mi - nus te - cum be - ne - di - cta tu in mu - li - e - ri - bus, et be - ne - di - ctus, et be - ne - di - ctus fru - ctus

molto p e ben legato

espress.

pp

pp

mf

(Ped.)

15

Più mosso **[rall.]**

Fl.

S.
ven - tris tu - i Je - - sus. San - cta Ma - ri - a Ma - ter De - i

A.
ven - tris tu - i Je - - sus. San - ta Ma - ri - a Ma - ter De - i

Harm.

Vln. I **Più mosso** **[rall.]**

Vln. II

Vla.

Vc.
espress.

Cb.

pp *pp* *pp* *(p)* *(p)* *p* *p* *[p]*

22

[Meno mosso]

Fl. *p* *cresc. sempre*

S. I. *p*

O - ra pro no - bis pec - ca - to - ri - bus nunc et in ho - ra mor - tis no - strae,

S. II. *p*

O - ra pro no - bis pec - ca - to - ri - bus nunc et in ho - ra mor - tis,

A. *p*

O - ra pro no - bis pec - ca - to - ri - bus nunc et in ho - ra mor - tis no - strae,

Harm. *p* *cresc. sempre*

[Meno mosso]

Vln. I *p* *cresc. sempre*

Vln. II *p* *cresc. sempre*

Vla. *p* *cresc. sempre*

Vc. *p* *cresc. sempre*

Cb. *p*

29 *f allarg.* *dim. sempre*

Fl.

S. I *f allarg.* *dim. sempre*
nunc et in ho - ra mor - tis, nunc et in ho - ra mor - tis no - - - - - strae.

S. II *f allarg.* *dim. sempre*
nunc et in ho - ra mor - tis, nunc et in ho - ra mor - tis no - - - - - strae.

A. *f allarg.* *dim. sempre*
nunc et in ho - ra mor - tis, nunc et in ho - ra mor - tis no - - - - - strae.

Harm. *f allarg.*

Vln. I *f allarg.* *dim. sempre* *pp*

Vln. II *f allarg.* *dim. sempre* *pp*

Vla. *f allarg.* *dim. sempre* *pp*

Vc. *f allarg.* *dim. sempre* *pp*

Cb. *f allarg.* *dim. sempre* *pp*

34 **Tempo primo**

Fl. *pp*

S. I *pp*

S. II *pp* A - - - men.

A. *pp* A - - - men.

Harm. *p*

Tempo primo

Vln. I *pp* con sord.

Vln. II *pp* con sord.

Vla. *pp*

Vc. *p espress.*

Cb. *pp*

2 - Acto de humildade

para soprano e quarteto d'arco

Lento

Soprano Solo

Se - nhor, ten-de pe - na de mim, ten-de pe - na de mim, que

Viol.º I
mf *p (sotto voce)*

Viol.º II
mf *p (sotto voce)*

Viola
mf *p [sotto voce]*

Cello
mf [ad libitum] *p (sotto voce)*

8

S. Solo

sou um pe - ca - dor, que sou um pe - ca - dor, um pe - ca - dor.

Vln. I
dim. [espress.] *p*

Vln. II
dim. (espress.) *pp*

Vla.
dim. [espress.] *pp*

Vc.
dim. [espress.] *pp* *[ad libitum]*

3 - Jaculatória de Fátima [para contralto e quarteto d'arco]

Lento

Contralto *p* Ó meu Je - sus, per - do - ai - nos, *(mf)* li - vrai - nos do fo - go do in - fer - no,

I Viol.º *mf* *(con sord.)* *p (sotto voce)* *espress.* *espress.*

II Viol.º *mf* *(con sord.)* *p (sotto voce)* *espress.* *espress.*

Viola *mf* *(con sord.)* *p (sotto voce)* *espress.*

Cello *mf* *(con sord.)* *p (sotto voce)*

11 A. *cresc.* a - li - vi - ai as al - mas do Pur - ga - tó - rio, *dim.* es - pe - ci - al - men - te, as mais a - ban - do - na - das. **rall.**

Vln. I *espress.* *dim.*

Vln. II

Vla.

Vc.

4 - Acto de amor

Adagio con sentimento

Soprano I *p*
A - mo - Vos Je - sus, A - mo - Vos, A - mo - Vos, por - que sois Je - sus, por - que sois Je -

Soprano II *p*
A - mo - Vos Je - sus, A - mo - Vos, A - mo - Vos, por - que sois Je - sus, por - que sois Je - sus,

Alto *p*
A - mo - Vos Je - sus, A - mo - Vos, A - mo - Vos, por - que sois Je - sus, por - que sois,

Adagio con sentimento

Viol.º I *pp* *divisi* *p* (*cresc.*) *pp* [unis.]

Viol.º II *p* *espress.* *p* (*cresc.*) *pp*

Viola *pp* (*espress.*)

Cello *p* *espress.* *pp* *divisi*

9

S. I
sus. *p* A - mo - Vos Je - sus, A - mo - Vos, A - mo - Vos, por-que

S. II
por-que sois Je - sus. *p* A - mo - Vos Je - sus, A - mo - Vos, A - mo - Vos,

A.
por-que sois Je - sus. *p* A - mo - Vos Je - sus, A - mo - Vos, A - mo - Vos, A - mo -

Vln. I
div. *espress.* [unis.] *p (cresc.)*

Vln. II
p (cresc.)

Vla.
div. (molto) *espress.* [unis.] (*espress.*)

Vc.
espress.

16

S. I
sois Je - sus, por-que sois Je - sus.

S. II
por - que sois Je - sus, por-que sois Je - sus, por-que sois Je - sus.

A.
Vos, por-que sois Je - sus, por - que sois, por-que sois Je - sus.

Vln. I
pp *div.* *espress.*

Vln. II
pp

Vla.
div. *(molto) espress.*

Vc.

V - Quid retribuam?

Andante con moto

Flauta

[p] *espress.*

Soprano Solo

Quid re - tri - bu - am Do - mi - no? Quid re - tri - bu - am Do - mi - no? pro - o - mni - bus -

Harm.°

[p]

Andante con moto

Viol.° I

p

Viol.° II

p

Viola

p

Cello

p

Contrabasso

14

Solo S.

dim. *p*

— quae re - tri - bu - it mi - hi? — Quid re - tri - bu - am? — Quid re - tri - bu - am Do - mi - no pro — o - mni - bus — pro —

Harm.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

26 *ben declamato* *pp*

Solo S. o - mni - bus quae re - tri - bu - it mi - hi? _____

Harm. *pp*

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb.

32

Fl.

p

rall.

Solo S.

Quid re - tri - bu - am Do - mi - no?

Harm.

[*p*]

Vln. I

pp

rall.

Vln. II

pp

Vla.

pp 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Vc.

[*p*]

Cb.

39 [A tempo]

Fl.

S. I

Ca-li-cem sa-lu - ta - ris ac - ci - pi - am et no - men Do - mi - ni in - vo - ca - bo,

S. II

Ca-li-cem sa-lu - ta - ris ac - ci - pi - am et no - men Do - mi - ni in - vo - ca - bo,

A.

Ca-li-cem sa-lu - ta - ris ac - ci - pi - am, ca-li-cem ac - ci - pi - am et no - men Do - mi - ni in - vo - ca - bo,

Harm.

[A tempo]

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

50

Fl. *(loco)*

S. I *(p)* *(mf cresc.)* *ff* *ff*

S. II *(p)* *(mf cresc.)* *ff*

A. *(p)* *(mf cresc.)* *ff*

Ca - li - cem sa - lu - ta - ris ac - ci - pi - am et no - men Do - mi - ni in - vo - ca - - - bo.

Ca - li - cem sa - lu - ta - ris ac - ci - pi - am et no - men Do - mi - ni in - vo - ca - - - bo.

Ca - li - cem sa - lu - ta - ris ac - ci - pi - am et no - men Do - mi - ni in - vo - ca - - - bo.

Harm. *ff*

Vln. I *f* *ff*

Vln. II *f* *ff*

Vla. *f* *f* *ff*

Vc. *f* *ff*

Cb. *f*

6 - A Jesus Menino

Allegreto pastoril

Flauta *p* (*espress.*)

Alto solo

1. Je - sus nas-ceu. E-xul - te - mos! A
2. Vi - e - ram an - jos á ter - ra, Tra -
3. Fi - cou na gru - ta ben - di - ta, Da
4. Nos bra - ços, Co - mo na - sce - ra, As -

Allegreto pastoril

Viol.º I *p* *espress.* (2 soli) *sotto voce*

Viol.º II *p* (2 soli) *sotto voce*

Viola *p* (2 soli) *sotto voce*

Cello *p* (solo) (*mais p sotto voce*)

7

Fl.

(*loco*)

A. Solo

ter - ra é um hor - to di - vi - no. Ho - mens can - tai: Gló - ri - a De - us! Sau - dai a Je - sus Me - ni - no.
 zer aos ho - mens a Luz. Fo - ram de - pois com sau - da - de: Co - nos - co fi - cou Je - sus!
 ter - ra san - ta, em Be - lém; Com São Jo - sé e os pas - to - res, Nos bra - ços da Vir - gem Mãe.
 sim mor - re - ra Je - sus. Os de Ma - ri - a são ber - ço, Se - rão tú - mu - los da Cruz!

Vln. I

mf

Vln. II

[*mf*]

Vla.

[*mf*]

Vc.

(*v*)

mf

13

Fl. *f* *mf*

S. *f* *mf*
 Gló - ri - a, Gló-ria a Deus tam pe-que - ni - no, Fei-to um de nós — por a - mor. — Can - te - mos, Can - te - mos,

A. *f* *p* *mf*
 Gló - ri - a, Gló-ria a Deus tam pe-que - ni - no, Fei-to um de nós — por a - mor. — Can - te - mos, Can - te - mos, A-

Vln. I (tutti) *f* *espress.* *mf*

Vln. II (tutti) *f* *p* *mf*

Vla. (tutti) *f* (*p*) *mf*

Vc. (tutti) *f* *p* *mf*

Cb. *f*

22

Fl.

S.

A.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

f

f

f

f

mf

f

A - le - lu - i - a, A - le - lu -

- - le - lu - i - a, A - le - lu -

D.C. 3 vezes

Fl. *26* *(loco)* *f*

S. *mf* *f*

i - a, Gló - ri - a. Gló - ria Cris - to Re - den - tor!

A. *mf* *f*

i - a, Gló - ri - a. Gló - ria Cris - to Re - den - tor!

D.C. 3 vezes

Vln. I *mf* *f*

Vln. II *mf* *f*

Vla. *mf* *f*

Vc. *mf* *f*

Cb. *mf* *f*

7 - O Salutaris

Andante religioso

Soprano I

[p] *[poco più f]*

1. O Sa - lu - ta - ris Ho - sti - a, Quae coe - li pan - dis o - sti - um, Bel - la prae -
 2. U - ni tri - no - que Do - mi - no, Sit sem - pi - ter - na glo - ri - a, Qui vi - tam

Soprano II

[p] *[poco più f]*

1. O Sa - lu - ta - ris Ho - sti - a, Quae coe - li pan - dis o - sti - um, Bel - la prae -
 2. U - ni tri - no - que Do - mi - no, Sit sem - pi - ter - na glo - ri - a, Qui vi - tam

Alto

[p] *[poco più f]*

1. O Sa - lu - ta - ris Ho - sti - a, Quae coe - li pan - dis o - sti - um, Bel - la prae -
 2. U - ni tri - no - que Do - mi - no, Sit sem - pi - ter - na glo - ri - a, Qui vi - tam

Andante religioso

Viol.° I

pp *p*

Viol.° II

pp *p*

Viola

pp *p*

Cello

pp *p*

Contrabasso

p

ll

S. I
 munt_ hos - ti - li - a, Da ro - bur_ fer au - xi - li - um. A - men.
 si - ne ter - mi - no, No - bis do - net in Pa - tri - a.

S. II
 munt_ hos - ti - li - a, Da ro - bur_ fer au - xi - li - um. A - men.
 si - ne ter - mi - no, No - bis do - net in Pa - tri - a.

A.
 munt_ hos - ti - li - a, Da ro - bur_ fer au - xi - li - um. A - men.
 si - ne ter - mi - no, No - bis do - net in Pa - tri - a.

Vln. I
p

Vln. II
p

Vla.
p

Vc.
p

Cb.
pp

rall.

8 - Tantum Ergo

Andante sostenuto

Soprano Solo *p*

Tan-tum Er - go Sa - cra - men - tum, Ve - ne - re - mur cer - nu - i,

Andante sostenuto
[solo]

Viol.º I *sempre p*

Viola [solo] *mf*

Cello [solo] *mf*

II

S. Solo

Et an - ti - quum do - cu - men - tum, No - vo ce - dat ri - tu - i, Pro - ce - den - ti ab u -
Praes - tet fi - des sup - ple -

Vln. I

Vla.

Vc.

22

Fl. *[p] espress.*

S. Solo
tro - que, Com - par sit lau - da - ti - o.
men - tum, Sen - su - um de - fec - tu - i.

S. I *[mp]* Ge - ni - to - ri, ge - ni - to - que, laus

S. II *[mp]* Ge - ni - to - ri, ge - ni - to - que, laus et

A. *mf* Ge - ni - to - ri, Ge - ni - to - que, Laus et ju - bi - la -

Vln. I *[tutti] pp (sotto voce)*

Vln. II *[tutti] pp (sotto voce)*

Vla. *[tutti] pp (sotto voce)*

Vc. *[tutti] (espress.)*

33

Fl.

S. I
et ju - bi - la - ti - o, Sa - lus, ho - nor vir - tus quo - que sit et be - ne - di - cti - o,

S. II
ju - bi - la - ti - o, sa - lus, ho - nor, vir - tus quo - que sit et be - ne - di - cti -

A.
- ti - o, Sa - lus, ho - nor, vir - tus quo - que, sit et be - ne - di - cti - o,

Vln. I
pp

Vln. II
pp

Vla.
pp

Vc.

Detailed description of the musical score: The score is for page 28, measures 33-40. It features a Flute part with sixteenth-note runs. The vocal parts (Soprano I, Soprano II, and Alto) sing in Latin. The instrumental parts include Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The Flute part starts with a sixteenth-note run in measure 33, followed by rests. The vocal parts enter in measure 34. The instrumental parts provide accompaniment, with Violin I, II, and Viola marked *pp* (pianissimo). The Cello part has a melodic line with some grace notes. The score ends in measure 40 with a fermata over the final note of the vocal parts.

43

Fl.

S. I

S. II

A.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pp

pp

pp

Pro - ce - den - ti ab u - tro - que,

o, Pro - ce - den - ti ab u - tro - que, Com - par

Pro - ce - den - ti ab u - tro - que, Com - par sit lau -

49

Fl. *p* *rit.* *loco.* **molto rall.**

S. I Com - par sit _____ lau - da - ti - o, A - - men, A - - men.

S. II sit _____ lau - da - ti - o. _____ A - - men, A - - men.

A. - da _____ ti - o. _____ A - - men, A - - men.

Vln. I *rit.* **molto rall.**

Vln. II

Vla.

Vc.

9 - Oração da Noite

Adagio *p* *semplice e raccolto* *espressivo*

Soprano Solo
Cus - to - di nos, Do - mi - ne, ut pu -

Adagio

Viol.º Ia *[pp]* *mf* *p*

Viol.º Ib *pp* *mf*

Viol.º IIa *[pp]* *mf* *p*

Viol.º IIb *pp* *mf*

Viola-a *[pp]* *mf* *p*

Viola-b *pp* *mf*

Cello *pp* *mf*

Contrabasso *pp* *[v]*

9

S. pi - lam o - - - - cu - li; sub um - bra a - la - - - - - rum tu -

Vln. Ia

Vln. Ib

Vln. IIa

Vln. IIb

Vla. a

Vla. b

Vc.

Cb.

mf *pp*

(sfz)

16

S. *rall.* *pp*
a - rum pro - te - ge, pro - - te - ge nos.

Vln. Ia *rall.* *pp*

Vln. Ib *pp*

Vln. IIa *pp*

Vln. IIb *pp*

Vla. a *pp* *pp*

Vla. b *pp* *pp*

Vc. *espress.*

Cb. *pp* pizz.

10 - In Assumptione Beatae Mariae Virginis

Andantino

Flauta *espress.*

Soprano Solo *mf*
Vir - go pru - den - tis - si - ma, Quo pro - gre - de - ris, quo pro - gre - de - ris

Alto Solo *mf*
Vir - go pru - den - tis - si - ma, Quo pro - gre - de - ris, quo pro - gre - de -

Andantino
p sotto voce

Viol.° I *p sotto voce*

Viol.° II *p sotto voce*

Viola *p sotto voce*

Cello *p*

Contrabasso *p*

14

Fl.

S. Solo

A. Solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

f

espress.

p

p

ris qua-si au - ro - ra val - de ru - - - - ti - lans?

qua-si au - ro - ra val - de ru - - - - ti - lans?

3

26

Fl. *f* rit. . A tempo

S. Solo
Fi - li - a Si - on, to - ta for - mo - sa et su - a - - vis es. Pul -

A. Solo
Fi - li - a Si - on, to - ta for - mo - sa et su - a - - vis es.

Vln. I *mf* *p* rit. . A tempo

Vln. II *mf* *p* (divisi)

Vla. *mf* *p*

Vc. *mf* *p*

Cb. *p*

38

Fl.

S. Solo
chra ut lu - - - na,

A. Solo
p
Pul - - - chra ut lu - - -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 38 to 41. The Flute (Fl.) part is silent throughout. The Soprano Soloist (S. Solo) sings the lyrics 'chra ut lu - - - na,' with a dotted quarter note for 'chra', a quarter note for 'ut', and a dotted half note for 'lu'. The Alto Soloist (A. Solo) sings 'Pul - - - chra ut lu - - -' with a piano (*p*) dynamic. The piano part features a first violin (Vln. I) playing a continuous sixteenth-note figure, while the second violin (Vln. II), viola (Vla.), and cello (Vc.) play sustained notes with long slurs. The double bass (Cb.) is silent.

42

Fl.

S. Solo

A. Solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

pp

pp

p

p

e - le - cta ut sol.

na, e - le - cta ut sol.

(✓) [unis.]

[V]

11 - Maria

Flauta

pp *pp* *f*

Soprano

Ma - ri - a, Can-tem as á-guas dos ri - os, Ma

Ma-ri - a, Ma-ri - a, Can-tem as á - guas dos ri - os, Ma

Harm.°

p

Viol.° I

mf *rit.* *[A tempo]* *p* *f* *espress.*

Viol.° II

(div.) *mf* *[unis.]* *p* *f*

Viola

mf *p* *f*

Cello

pp *f*

8

Fl.

p

S.

p [subito]

p

A.

p [subito]

p

Harm.

[*f*]

Vln. I

p subito

pp

p

Vln. II

p subito

pp

p

Vla.

p subito

pp

p

Vc.

p subito

[*pp*]

p

ri - a, gri - tam as á - guas do mar, Ma - ri - a, can - ta a cri - an - ça en - tre

ri - a, gri - tam as á - guas do mar, Ma - ri - a, can - ta a cri - an - ça en - tre

13

Fl.

S.
ri - sos, Ma - ri - a, gri - tam pei - tos a san - gar.

A.
ri - sos, Ma - ri - a, gri - tam pei - tos a san - gar.

Harm.

Vln. I
f (riten.) sostenuto

Vln. II
f (riten.) sostenuto

Vla.
f (riten.) sostenuto

Vc.
f (riten.) sostenuto

D.C. (3 vezes) al Fine

Solo M-S. *mf*

1. E ven tu - ro - sa men - sa - gem, De a - le - gri - a e de per - d ã o, É bri - sa re - con - for - tan - te pa - ra o nos - so co - ra - ç ã o.

2. Do - ce ma - ná su - a - vis - si - mo, No de - ser - t o des - ta vi - da, E luz de - ci - fran - do os lon - ges, De áu - rea Ter - ra Pro - me - ti - da.

3. Mei - go o - lhar en - tris - te - ci - do, So - bre os lai - vos de a - mar - gu - ra, Pa - ra as al - mas i - li - ba - das, Ól - har do - ce de ven - tu - ra!

Harm. *mf*

12 - Regina Coeli

Allegro

Soprano *f*
Re-gi-na Coe-li lae - ta - re, Al-le-lu - ia, al-le-lu - ia, Qui - a quem me - ru - is - ti por

Alto *f*
Re-gi-na Coe-li lae - ta - re, Al-le - lu - ia, al-le-lu - ia, qui - a quem me - ru - is - ti por

Harm.° *mf*

Allegro

Viol.° I *f*

Viol.° II *f*

Viola *f*

Cello *f*

Contrabasso *f*

(f)

9

S. *mf* ta - re, Al-le - lu - ia, al - le - lu - ia, Res - sur - re - xit si - cut di - xit, al - le - lu - ia. **Andante** *p* O - ra pro

A. ta - re, Al-le-lu - ia, al - le - lu - ia, Res - sur - re - xit si - cut di - xit, al - le - lu - ia. *p* O - ra pro

Harm. *pp*

Vln. I *mf* *f* *pp* **Andante** (div.)

Vln. II *mf* *f* *pp* (div.)

Vla. *mf* *f* *pp* (div.)

Vc. *mf* *f* *pp* [div.]

Cb. *p*

17

Allegro *p* **Andante** *f*

S. no - bis, o - ra pro no - bis De - um, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, O - ra pro no - bis, O - ra pro no - bis De - um.

A. no - bis, o - ra pro no - bis De - um, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, O - ra pro no - bis, O - ra pro no - bis De - um.

Harm. *mf*

Vln. I **Allegro** *f* **Andante** *p*

Vln. II *[unis.]* *f* *p*

Vla. *[unis.]* *f* *p*

Vc. *[unis.]* *f* *p*

Cb. *f* *p* *(pp)*

27 **Tempo primo**

S. *ff*
Re-gi-na Coe - li lae - ta - re, Al-le-lu - ia, Al-le-lu - ia, Al-le - lu - ia.

A. *ff*
Re-gi-na Coe - li lae-ta - re, Al-le - lu - ia, Al - le - lu - ia.

Harm. *f* *ff*

Tempo primo

Vln. I *f* *ff*

Vln. II *f* *ff*

Vla. *f* *ff*

Vc. *f* *ff*

Cb. *(f)* *(f)*

Partitura G.4
Minuete all'antica
para pequena Orquestra (1962)

Manuel Faria

Minuete all'antica
para pequena orquestra

Minuete all'antica

Manuel Faria
Braga, 23 de Fevereiro de 1962

Tempo de minuete

Flute

Oboe

Clarinet in Bb

Soprano Saxophone

Alto Saxophone

Tenor Saxophone

Horn in F

I Trumpet in C

II Trumpet in C

III Trumpet in C

Triangle

Tambourine

Harp

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

Tempo de minuete

mf

p

mf

mp

mf

pizz.

mf

p

p

p

10

Fl.

Ob.

Cl.

Sop. Sax.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Hn.

I C Tpt.

II C Tpt.

III C Tpt.

Tri.

Tamb.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

17

Fl. *p*

Ob. *mf espress.*

Cl.

Sop. Sax.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Hn. *p*

I C Tpt. *p* con sord.

II C Tpt. *p* con sord.

III C Tpt. *p* con sord.

Tri.

Tamb.

Hp. *p*

Vln. I *pizz.* *arco* 1. 2.

Vln. II *pizz.* *arco*

Vla. *pizz.* *arco*

Vc. *pizz.* *arco*

Cb. *pizz.* *p*

23

Fl.

Ob.

Cl.

Sop. Sax.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Hn.

I C Tpt.

II C Tpt.

III C Tpt.

Tri.

Tamb.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

cresc.

f

mf

[senza sord.]

mf

cresc.

f

arco

f

mf

41

Fl. *p* *mf*

Ob.

Cl.

Sop. Sax.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Hn.

I C Tpt.

II C Tpt.

III C Tpt.

Tri.

Tamb.

Hp. *p* *mf*

Vln. I *p* pizz.

Vln. II *p* pizz.

Vla. *p* pizz.

Vc. arco *p* *p* pizz.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 41 through 47. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is arranged for a full orchestra. The Flute part begins in measure 45 with a *p* dynamic and features a triplet in measure 47. The Oboe, Clarinet, and Saxophone parts are mostly silent. The Horns, Trumpets, and Trombones have melodic lines, with the Horns starting in measure 45. The Piano part provides harmonic support with chords and a melodic line in the right hand. The Violin and Viola parts play chords and have pizzicato sections starting in measure 45. The Cello part starts in measure 45 with an *arco* instruction. The Trombone part has a melodic line starting in measure 45. The overall texture is rich and orchestral.

56

Fl. *f* *p*

Ob. *f* *p*

Cl. *f* *p*

Sop. Sax. *mf espress.*

Alto Sax. *mf espress.* 3 *p*

Ten. Sax. [*p*]

Hn. *f*

I C Tpt.

II C Tpt.

III C Tpt.

Tri. *p*

Tamb. *p*

Hp.

Vln. I *f* arco *pizz.* *p* arco

Vln. II *f* arco *pizz.* *p* arco

Vla. *f* arco *pizz.* *p* arco

Vc. *f* arco *pizz.* *p* arco

Cb. *f* arco *pizz.* *p* arco

64

Fl.

Ob.

Cl.

Sop. Sax.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Hn.

I C Tpt.

II C Tpt.

III C Tpt.

Tri.

Tamb.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

p

tr

v

73

Fl.

Ob.

Cl.

Sop. Sax.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Hn.

I C Tpt.

II C Tpt.

III C Tpt.

Tri.

Tamb.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

8 Θ

mf

p

tr

[este acorde não consta no manuscrito original]

[*p*]

82

Fl.

Ob.

Cl.

Sop. Sax.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Hn.

I C Tpt.

II C Tpt.

III C Tpt.

Tri.

Tamb.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

tr

p

pp

[mf]

tr

tr

Detailed description: This page of a musical score, numbered 82, contains staves for various instruments. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Soprano Saxophone (Sop. Sax.), Alto Saxophone (Alto Sax.), and Tenor Saxophone (Ten. Sax.). The brass section includes Horn (Hn.), three Trumpets (I C Tpt., II C Tpt., III C Tpt.), Trombone (Tri.), and Trombones (Tamb.). The keyboard section includes Harp (Hp.). The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score features dynamic markings such as *mf*, *p*, and *pp*, and articulation marks like *tr* (trills). The music is written in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The woodwinds and strings have active parts, while the brass and percussion are mostly silent or have simple rhythmic patterns.

91

Fl.

Ob.

Cl.

Sop. Sax.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Hn.

I C Tpt.

II C Tpt.

III C Tpt.

Tri.

Tamb.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

pp

pp espress.

pizz.

arco

p

pizz.

p

pizz.

This page of a musical score, numbered 14, contains the following parts and markings:

- Flute (Fl.):** Starts at measure 99 with a trill. Dynamics include *pp* and *cresc.*. Includes a trill (*tr*) at the end.
- Oboe (Ob.):** Dynamics include *pp* and *cresc.*. Includes a trill (*tr*) at the end.
- Clarinet (Cl.):** Dynamics include *pp* and *cresc.*. Includes a trill (*tr*) at the end.
- Soprano Saxophone (Sop. Sax.):** Rested.
- Alto Saxophone (Alto Sax.):** Rested.
- Tenor Saxophone (Ten. Sax.):** Rested.
- Horn (Hn.):** Dynamics include *pp* and *cresc.*.
- I C Trumpet (I C Tpt.):** Includes *con sord.*, *pp*, *cresc.*, and *pp*.
- II C Trumpet (II C Tpt.):** Includes *con sord.*, *pp*, *cresc.*, and *pp*.
- III C Trumpet (III C Tpt.):** Includes *con sord.*, *pp*, *cresc.*, and *pp*.
- Trumpet (Tri.):** Dynamics include *pp*.
- Tam-tam (Tamb.):** Dynamics include *pp*.
- Piano (Hp.):** Dynamics include *pp*, *cresc.*, and *pp*.
- Violin I (Vln. I):** Includes *pizz.*, *arco*, and *tr*.
- Violin II (Vln. II):** Includes *pizz.*, *arco*, and *tr*.
- Viola (Vla.):** Includes *pizz.*, *pp*, *arco*, and *tr*.
- Violoncello (Vc.):** Includes *pizz.*, *arco*, and *pizz.*.
- Double Bass (Cb.):** Dynamics include *pp*.

Partitura G.5

Dança Minhota para pequena orquestra
(sobre dois temas populares) (1962)

Manuel Faria

Dança Minhota
para pequena orquestra
(sobre dois temas populares)

Braga, 28 de Maio de 1962

Dança Minhota

Manuel Faria
Braga, 28 de Maio de 1962

Alegre (♩. = 84)

The score is for a piece titled "Dança Minhota" by Manuel Faria, composed in Braga on May 28, 1962. The tempo is marked "Alegre" with a quarter note equal to 84 beats per minute. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The score is arranged for a full orchestra and includes the following instruments and parts:

- Flauta:** Flute, starting with a rest and playing a melodic line in the final measure with a forte (*f*) dynamic.
- Oboé:** Oboe, starting with a rest and playing a melodic line in the final measure with a forte (*f*) dynamic.
- Clarinete em Lá:** Clarinet in B, starting with a rest and playing a melodic line in the final measure with a forte (*f*) dynamic.
- Trompa em Fá:** Trumpet in F, playing a rhythmic pattern starting in the fifth measure with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, increasing to *mais f* and then *f*.
- 3 Trompetas em Dó:** Three Trumpets in D, playing a rhythmic pattern starting in the fifth measure with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, increasing to *mais f* and then *f*.
- Trombone:** Trombone, playing a rhythmic pattern starting in the fifth measure with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, increasing to *mais f* and then *f*.
- Triângulo "Ferrinhos":** Triangle, playing a rhythmic pattern throughout with dynamics ranging from *mf* to *mais f*.
- Castanholas:** Castanets, playing a rhythmic pattern throughout with dynamics ranging from *mf* to *mais f*.
- Harpa:** Harp, playing a harmonic accompaniment with dynamics ranging from *mf* to *ff*.
- Piano:** Piano, playing a complex rhythmic accompaniment with dynamics ranging from *p* to *ff*.
- Violino I:** Violin I, playing a melodic line with a "Saltado" (trilled) articulation, starting with *mf* and increasing to *ff*.
- Violino II:** Violin II, playing a melodic line with a "Saltado" articulation, starting with *mf* and increasing to *ff*.
- Viola:** Viola, playing a melodic line with a "Saltado" articulation, starting with *mf* and increasing to *ff*.
- Violoncelo:** Cello, playing a melodic line with a "Saltado" articulation, starting with *mf* and increasing to *ff*.
- Contrabaixo:** Double Bass, playing a rhythmic pattern starting in the fifth measure with a forte (*f*) dynamic, increasing to *ff*.

8

Fl. *mf espress.*

Ob.

Cl. Lá *mf espress.*

Cor.

3 Tpt. Dó

Tbn.

Tri.

Cast.

Hp.

Pno. *p subito*

Vln. I *p subito*

Vln. II *p subito*

Vla. *p subito*

Vc. *p subito*

Cb.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 3, contains staves for various instruments. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Lá), Cor Anglais (Cor.), and three Trumpets in D (3 Tpt. Dó). The brass section includes Trombone (Tbn.), Trumpet in C (Tri.), and Cymbal (Cast.). The keyboard section includes Harp (Hp.) and Piano (Pno.). The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score begins at measure 8. The Flute and Clarinet in B-flat parts are marked *mf espress.* and feature melodic lines with slurs. The Piano part is marked *p subito* and features a dense texture of chords and moving lines. The Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello parts are also marked *p subito* and feature rhythmic patterns. The Oboe, Cor Anglais, Trombone, Trumpet in C, Harp, and Contrabass parts are mostly silent, indicated by rests.

17

Fl. *f* *p*

Ob. *f* *p*

Cl. Lá *f* *p*

Cor.

3 Tpt. Dó

Tbn. *f espress.*

Tri.

Cast. *mf*

Hp. *f*

Pno. *8va*

Vln. I *pizz.*

Vln. II *pizz.*

Vla. *pizz.*

Vc. *pizz.* *p*

Cb. *pizz.* *p*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 17 through 23. The instrumentation includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Lá), Cor Anglais (Cor.), 3 Trumpets in D (3 Tpt. Dó), Trombone (Tbn.), Triangle (Tri.), Castanets (Cast.), Harp (Hp.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. Measure 17 begins with a dynamic of *f* (forte) for the Flute, Oboe, and Clarinet. The Flute part features a melodic line with slurs and accents, transitioning to a *p* (piano) dynamic in measure 20. The Oboe and Clarinet parts play rhythmic patterns of eighth notes, also transitioning to *p* in measure 20. The Bassoon (Tbn.) part starts with *f espress.* (forte, espressivo) and plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Castanets (Cast.) play a rhythmic pattern of eighth notes with a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The Harp (Hp.) plays a rhythmic pattern of eighth notes with a *f* dynamic. The Piano (Pno.) part features a complex texture with chords and eighth notes, including an *8va* (octave) marking. The Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Viola (Vla.) parts play pizzicato (pizz.) patterns of eighth notes. The Violoncello (Vc.) and Contrabass (Cb.) parts play pizzicato patterns of eighth notes, with the Cb. part ending in a *p* dynamic in measure 23.

Ⓐ

24

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. Lá *f*

Cor.

3 Tpt. Dó *f* con sord. *pp*

Tbn. *f*

Tri. *pp*

Cast.

Hp.

Pno. *f* *f* *loco*

Ⓐ

Vln. I *f* *p* arco

Vln. II *f* *p* arco

Vla. *f* *p* arco

Vc. *f* *p* arco

Cb. *f* arco

31

Fl.

Ob.

Cl. Lá

Cor.

3 Tpt. Dó

Tbn.

Tri.

Cast.

Hp.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

p espress.

47 **B** Flauta *f*

Picc. *f*

Ob. *f* [*p*]

Cl. Lá *f*

Cor. *f*

3 Tpt. Dó *f*

Tbn. *f*

Tri. *f*

Cast. *f*

Hp. *f* *mf*

Pno. *f* [*mf*] *8^{va}*

Vln. I *f* [*p*]

Vln. II *f* [*p*]

Vla. *f* [*p*]

Vc. *f* [*p*]

Cb. *f*

53

Fl. *ff* *mf*

Ob. *ff* *mf*

Cl. Lá *ff* *mf*

Cor. *ff*

3 Tpt. Dó *ff* I con sord. II e III senza sord. con sord. [*p*]

Tbn. [*p*]

Tri. *f* *p* *mf*

Cast. *f* *p* *mf*

Hp. *p* *mf*

Pno. *ff* *p* *mf*

Vln. I *f* *p* *mf*

Vln. II *f* *p* *mf*

Vla. *f* *p* *mf*

Vc. *f* *p* *mf*

Cb. *f* *p* *mf*

60

Fl.

Ob.

Cl. Lá

Cor.

3 Tpt. Dó

Tbn.

Tri.

Cast.

Hp.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

ff

senza sord.

66

Fl.
Ob.
Cl. Lá
Cor.
3 Tpt. Dó
Tbn.
Tri.
Cast.
Hp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

This page of a musical score contains measures 66 through 71. The score is written for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Lá), Cor Anglais (Cor.), three Trumpets in D (3 Tpt. Dó), Trombone (Tbn.), Triangle (Tri.), Cymbals (Cast.), Harp (Hp.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The woodwinds and strings play rhythmic patterns, while the brass instruments provide harmonic support. The piano part features complex chordal textures. The score is divided into six measures, with a double bar line at the end of measure 71.

Partitura G.6
*Nove pequenas peças
para Orquestra de Câmara (1965)*

Manuel Faria

Nove pequenas peças para
Orquestra de Câmara

Roma, 1961
Instrumentação de 1965 (Braga)

Manuel Faria

Nove Pequenas Peças para Orquestra de Câmara

I - Introdução (Flautim, Tompete, CBasso e Prato)

II - Dueto para Flauta e Oboé

III - Dueto para Clarinete e Fagote

IV - Variações para Quarteto de arco

V - Divertimento para Quarteto de Soprano

VI - Divertimento para o mesmo e mais de arco

VII - Interlúdio para toda a orquestra

VIII - Melodia para violino solo e orquestra

IX - Scherzetto para toda a orquestra

Roma, 1961

Instrumentação de 1965 (Braga)

Instrumentos da Orquestra

Flautim e Flauta

Oboé

Clarinete em Sib

Fagote

Trompa em Fá

Trompete (em Dó)

Prato suspenso

Violino I

Violino II

Viola

V.Cello

C.Basso

I- Introdução

Manuel Faria³
Roma, 1961

Lento

Flautim [Piccolo]

Trompete em Dó

Prato suspenso (Baq. Timpano)

Contrabaixo

Picc.

Tr Dó.

P sus.

Cb.

Picc.

Tr Dó.

P sus.

Cb.

Picc.

Tr Dó.

P sus.

Cb.

14

Picc. *f* *cresc.* *fff*

Tr. Dó. *f* *cresc.* *fff*

P. sus. *f* *cresc.* *fff*

Cb. *f* *cresc.* *fff*

B

17

Picc. *ppp*

Tr. Dó. *ppp* con sord.

P. sus. (Baq. Madeira) *p*

Cb. *ppp*

22

Picc. *p*

Tr. Dó. *p* senza sord.

P. sus. *p*

Cb. *p* [div.]

24

Picc. *ff*

Tr. Dó. *pp* *ff*

P. sus. *pp*

Cb. *ff* [unis.]

26

Picc. *fff*

Tr Dó. *fff*

P sus. *f* (Baq. Timpano) *fff*

Cb. *cresc.* *fff* pizz.

6

flatterz.

2

3

3 (b)

3 (b)

II - Dueto para Flauta e Oboé

Lento

Flauta *mf*

Oboe *mf*

3

3

3

3

3

3

8

Fl. *cresc.*

Ob. *cresc.*

3

3

3

3

3

3

3

14

Fl. *cresc.* *6* *dim.* *rall.*

Ob. *dim.* *p*

3

3

3

3

3

3

20

Vivo

Fl. *B*

Ob.

3

3

3

3

3

3

26

Fl.

Ob.

30

Fl.

Ob.

Tempo primo

rall. assai

p

p

III - Dueto para Clarinete e Fagote

Andantino

Clarinete em Sib

Fagote

p

cresc.

p

cresc.

6

Cl.

Fag.

f

f

dim.

dim.

A

11

Cl.

Fag.

p

f

cresc.

dim.

15

Cl.

Fag.

Cor.

mf

p

dim.

cresc.

dim. molto

molto rall.

pp

Trompa ad libitum

IV - Variações para Quarteto de Arco

Lento

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello

f *ff* *f* *ff* *p* *p* *p* *p*

pizz. pizz. pizz. pizz.

3 3 3

VI. I
VI. II
Vla.
Vlc.

arco pizz. arco pizz. arco

cresc. *dim.* *mf*

Velocce

VI. I
VI. II
Vla.
Vlc.

p *cresc.* *p* *cresc.*

VI. I
VI. II
Vla.
Vlc.

cresc. *dim.* *dim.* *dim.*

18 **B**

VI. I con sord. *p* senza sord. Sul A *pp*

VI. II con sord. *p* senza sord. *pp*

Vla. con sord. senza sord. sul ponticello

Vlc. *espress.* *mf* *f*

23

VI. I sul pont. *f* pizz. col legno **Concitato** arco *mf* **Tempo primo** breve

VI. II sul pont. *f* pizz. col legno arco *mf* breve pizz.

Vla. sul pont. *f* pizz. col legno arco *f* breve pizz. arco

Vlc. arco *f* arco *mf* breve pizz.

28 **C**

VI. I pizz. arco *ff* **Concitato**

VI. II arco *p*

Vla. arco pizz. arco *p*

Vlc. arco pizz. arco *p*

34 **Adagio** *rall.*

VI. I pizz. *pp* unis. arco div. col legno unis. pizz. *p*

VI. II *pp* unis. arco div. col legno unis. pizz. *p*

Vla. unis. arco div. col legno unis. pizz. *p*

Vlc. *ff* unis. arco div. col legno unis. pizz. *p*

V - Divertimento para Quarteto de Sopro

Non troppo mosso

Flauta: *f*, *p*, *mf*

Clarinete em Sib: *mf*, *p*, *mf*

Fagote: *f*, *mf*

Trompa em Fá: *sf*, *f*, *p cresc.*

A *rall.* *Più mosso*

Fl.: *f*, *p*, *mf*, *p*, *mf*

Cl.: *f*, *p*, *mf*, *p*, *mf*

Fag.: *p*, *p*, *mf*, *p*, *mf*

Cor.: *p*, *p*, *mf*, *p*, *mf*

B

Fl.: *p*, *f afrett.*, *p*, *f afrett.*

Cl.: *p*, *f afrett.*, *p*, *f afrett.*

Fag.: *p*, *f afrett.*, *p*, *f afrett.*

Cor.: *p*, *f afrett.*, *p*, *f afrett.*

rall. *Tempo primo*

Fl.: *p*, *p*

Cl.: *p*, *p*

Fag.: *p*, *p*

Cor.: *sf*, *f p*

31 **C**

Fl. *pp*

Cl. *pp*

Fag. *f*

Cor. *pp*



37 **Più mosso** **rall.**

Fl. *p* *cresc. molto* *ppp*

Cl. *p* *cresc. molto* *ppp*

Fag. *p* *cresc. molto* *ppp*

Cor. *p* *cresc. molto* *fp*



VI - Divertimento para Quarteto de Sopro e Arco

Deciso

Flauta *mf*

Clarinete em Sib *p* *tr.*

Fagote *f*

Trompa em Fá *mf* *cresc. poco*

6 *tr* *tr* *tr* **Mosso** **A**
breve
Fl. *p* *p*
Cl. *p*
Fag. *p*
Cor. *pp* *p*

12
Fl. *p*
Cl. *p*
Fag. *p*
Cor. *p*

17 *mf* *mf* *mf*
Fl. *mf*
Cl. *mf*
Fag. *mf*
Cor. *mf*

21 **B** *pp* *ppp* *mf* *tr*
pp *ppp* *mf* *tr*
pp *ppp* *mf* *tr*
Cor. *pp* *ppp* *mf*

Largo

26

Fl. *mf espress.* *8va* *rall. loco*

Ob.

Cl. *mf* *pp*

Fag. *mf* *pp*

Cor. *mf* *pp*

Tr. Dó.

P sus.

VI. I *espress.* *mf* *solo*

VI. II *p* *solo pp*

Vla. *p* *solo pp*

Vlc. *p* *solo pp*

Cb.

VII - Interlúdio

Lento

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts and markings:

- Flauta:** Treble clef, 3/4 time. Rest in first two measures, then a half note in the third measure (3/4 time signature change) with dynamics *p*.
- Oboe:** Treble clef, 3/4 time. Rest in first two measures, then a quarter note in the third measure (3/4 time signature change) with dynamics *p*.
- Clarinete em Sib:** Treble clef, 3/4 time. Rest in first two measures, then a quarter note in the third measure (3/4 time signature change) with dynamics *p*.
- Fagote:** Bass clef, 3/4 time. Rest in first two measures, then a quarter note in the third measure (3/4 time signature change) with dynamics *p*.
- Trompa em Fá:** Treble clef, 3/4 time. Quarter notes in first two measures with dynamics *p*, then rests in the third and fourth measures.
- Trompete em Dó:** Treble clef, 3/4 time. Quarter notes in first two measures with dynamics *p* and marking "con sord.", then rests in the third and fourth measures.
- Prato suspenso:** Percussion clef, 3/4 time. Trills in first two measures with dynamics *pp* and *p*, then rests in the third and fourth measures.
- Violino I:** Treble clef, 3/4 time. Quarter notes in first two measures with dynamics *p*, then a triplet in the third measure (3/4 time signature change) with dynamics *f*, followed by pizzicato and arco passages in the fourth measure with dynamics *p* and *mf*.
- Violino II:** Treble clef, 3/4 time. Rest in first two measures, then a triplet in the third measure (3/4 time signature change) with dynamics *p* and *f*, followed by a quarter note in the fourth measure (3/4 time signature change) with dynamics *p*.
- Viola:** Alto clef, 3/4 time. Quarter notes in first two measures with dynamics *p*, then a triplet in the third measure (3/4 time signature change) with dynamics *p*, followed by a quarter note in the fourth measure (3/4 time signature change) with dynamics *p*.
- Violoncelo:** Bass clef, 3/4 time. Quarter notes in first two measures with dynamics *p* and marking "espress.", then a triplet in the third measure (3/4 time signature change) with dynamics *f*, followed by pizzicato and arco passages in the fourth measure with dynamics *p* and *mf*.
- Contrabaixo:** Bass clef, 3/4 time. Quarter notes in first two measures with dynamics *p*, then a triplet in the third measure (3/4 time signature change) with dynamics *f*, followed by pizzicato passages in the fourth measure (3/4 time signature change) with dynamics *p*.

7 **A**

Fl. *mf* 3 *f*

Ob. *pp* *p* 3 *cresc. molto* *f*

Cl. *pp* *p* 3 *cresc. molto* *f*

Fag. *pp* *p* *f*

Cor. *pp* *p* *f*

Tr. Dó. *pp* 3 *p* *f*

P. sus. *p* *pp* *f*

VI. I *f* *f* *p*

VI. II *f* *f* *p*

Vla. *pizz.* *mf* (arco) *f* *div. pizz.* *arco* *f* *p*

Vlc. *pizz.* [arco] *f* *pizz.* *arco* *f* *p*

Cb. *mf* *f*

B

13

Fl. Para Flautim (Picc.) Flautim

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr Dó.

P sus.

VI. I

VI. II unis. (h) div. unis.

Vla. pizz. arco

Vlc. *mf cresc.* 3 pizz. arco *p espress.*

Cb. arco pizz. arco pizz.

f *mf* *p* *pp*

2/4 3/4

19 rit.

Picc. *pp*

Ob. *p*

Cl. *mf* *pp*

Fag. *mf*

Cor. *mf*

Tr. Dó.

P. sus. *mf* *ppp*

VI. I *mf* *f* *dim.* *pp* *pizz.* *arco* *div.*

VI. II *mf* *f* *dim.* *pp* *div.*

Vla. *mf* *f* *dim.*

Vlc. *mf* *f* *dim.*

Cb. *mf* *arco*

VIII - Melodia

Adagio

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts and markings:

- Flauta:** Treble clef, 3/4 time signature. Markings: *mf*, *p*.
- Oboe:** Treble clef, 3/4 time signature. Markings: *mf*, *p*, *pp*. Includes triplet markings.
- Clarinete em Sib:** Treble clef, 3/4 time signature. Marking: *p*.
- Fagote:** Bass clef, 3/4 time signature. Markings: *p*.
- Trompa em Fá:** Treble clef, 3/4 time signature. Markings: *p*, *con sord.*, *p*. Includes triplet markings.
- Trompete em Dó:** Treble clef, 3/4 time signature. Marking: *p*.
- Prato suspenso:** Percussion, 3/4 time signature.
- Violino I:** Treble clef, 3/4 time signature. Markings: *solo*, *espressivo e ben cantato*. Includes a 4-measure rest.
- Violino II:** Treble clef, 3/4 time signature.
- Viola:** Alto clef, 3/4 time signature.
- Violoncelo:** Bass clef, 3/4 time signature.
- Contrabaixo:** Bass clef, 3/4 time signature. Marking: *pp*.

7 **A**

Fl.

Ob. *mf*

Cl.

Fag. *pp*

Cor. *senza sord.* *p* *pp*

Tr. Dó. *p* *pp*

P. sus.

VI. I *mf* *creśc.* *3* *5* *5* *dim.*

VI. II *con sord.* *pp*

Vla. *con sord.* *pp*

Vlc.

Cb. *pp*

12

B

Fl. *mf*

Ob.

Cl. *p* 3

Fag. *p* 3

Cor. *pp* con sord.

Tr Dó. *pp*

P sus.

VI. I *f* *p* con sord.

VI. II *mf*

Vla. *p cresc.*

Vlc. *p cresc.*

Cb.

19

Fl. *pp* *rall.*

Ob.

Cl. *pp*

Fag. *pp*

Cor.

Tr Dó. *con sord.* *pp*

P sus.

VI. I

VI. II *ppp*

Vla. *ppp*

Vlc.

Cb. *pp* *ppp*

IX - Scherzzetto

Allegretto Para flautim

Flauta *p*

Oboe *p*

Clarinete em Sib *p*

Fagote

Trompa em Fá

Trompete em Dó *p*

Prato suspenso (Baq. madeira) *p*

Violino I *p* div.

Violino I *p*

Violino II *p* div.

Violino II *p*

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

7 **A** flautim

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *mf* *f*

Fag. *f*

Cor. [senza sord.] *mf* *f*

Tr Dó. *f*

P sus. *cresc.* *mf*

Vl. I *mf* *f* pizz.

Vln. I *mf* *f* pizz.

Vl. II *mf* *f* pizz.

Vln. II *mf* *f* pizz.

Vla. *f* pizz.

Vlc. *f* pizz.

Cb.

12 Flauta *rall.* *a tempo*

Picc. *p*

Ob. *dim.*

Cl. *p*

Fag.

Cor. *p*

Tr Dó. *con sord.* *p*

P sus. *p*

Vl. I *arco* *p*

Vln. I *arco* *p*

Vl. II *arco* *p*

Vln. II *arco* *p*

Vla. *arco* 3

Vlc.

Cb.

B

18

Fl. Para flautim flautim *f* 5

Ob. *mf* *f*

Cl. *cresc.* *f*

Fag. (*f*)

Cor. *cresc.* *f*

Tr Dó. *mf* *f* 3

P sus. *mf* 3

Vl. I *cresc.* *mf* *f* pizz.

Vln. I *cresc.* *mf* *f* pizz.

Vl. II *cresc.* *mf* *f* pizz.

Vln. II *cresc.* *mf* *f* pizz.

Vla. *f* pizz.

Vlc. *f* pizz.

Cb.

C

a tempo **rall.** **a tempo**

Para flautim flautim

Fl. *ff* *pp* *f*³

Ob. *ff* *pp* *f*

Cl. *ff* *pp* *f*

Fag. *ff* *pp* *f*

Cor. *ff* *pp* *f*

Tr Dó. *con sord.* *ff* *pp* *f*

P sus. *f seco* *f*

VI. I *pizz.* *ff* *unis.* *arco* *p* *pp* *f*

VI. II *pizz.* *ff* *arco* *p* *pp* *f*

Vla. *pizz.* *ff* *arco* *p* *pp* *f*

Vlc. *pizz.* *ff* *arco* *p* *pp* *f*

Cb.

33

Picc. Flauta

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr Dó.

P sus.

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

ff

ff

ff

ff

ff

ff

pp

pp

pp

pp

arco div.

arco [div.]

arco

arco

Partitura G.7

Três Motetes para Coro e Orquestra (1965)

Manuel Ferreira de Faria
(1916-1983)

TRÊS MOTETES
para Coro e Orquestra

Roma, 1944
Braga (instrumentação), 1965

I - O Rex Glorïae

P-Cug M.M. MF 126

Manuel Ferreira de Faria
(1916 -1983)

Solene

Flauta I - II *f* *più f*

Oboe I - II *f* *più f*

Clarinete em Sib I - II *f* *più f*

Fagote I - II *f* *più f*

Trompa [em Fâ] *f* *più f*

Trumpete [em Dó] *f* *più f*

[S.] *f*
O Rex, O Rex glo - ri - ae,

[A.] *f*
O Rex, O Rex glo - ri - ae,

[T.] *f*
O Rex, O Rex glo - ri - ae,

[B.] *f*
O Rex, O Rex glo - ri - ae,

Solene

V. I *f* *più f*

V. II *f* *più f*

V. *f* *più f*

Cello *f* *più f*

CBasso *f* *più f*

8 **A**

Fl. I - II

Ob. I - II

Cl. I - II

Fag.

Trompa

Tpt. Dó

S. *più f* O Rex, O Rex glo - ri - ae, *meno f* Qui tri-um-

A. *più f* O Rex, O Rex glo - ri - ae, *meno f* Qui tri-um-

T. *più f* O Rex, O Rex glo - ri - ae, *meno f* Qui tri-um-

B. *più f* O Rex, O Rex glo - ri - ae, *meno f* Qui tri-um-

A

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

15 B

Fl. I - II
Ob. I - II
Cl. I - II
Fag.
Trompa
Tpt. Dó

S.
fa - - - - tor, Qui tri - um - fa - - - - tor su - per

A.
fa - - - - tor, Qui tri - um - fa - - - - tor su - per

T.
fa - - - - tor, Qui tri - um - fa - - - - tor su - per

B.
fa - - - - tor, Qui tri - um - fa - - - - tor su - per

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

f

B

29 **rall.** **C** **A tempo**

Fl. I - II

Ob. I - II

Cl. I - II

Fag.

Trompa

Tpt. Dó

S. *p*
glo - - ri - ae: ne de-re - lin - quas,—

A. *p*
glo - - ri - ae: ne de-re - lin - quas,—

T. *p*
glo - - ri - ae: ne de-re-

B. *p*
glo - - ri - ae: ne de-re-

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

37 D

Fl. I - II *p*

Ob. I - II *p*

Cl. I - II *p*

Fag. *p*

Trompa *p*

Tpt. Dó

S. *mf*
— ne de-re-lin-quas nos, ne de-re - lin - quas,—

A. *mf*
— ne de-re-lin-quas nos, ne de-re - lin - quas,—

T. *mf*
lin-quas, ne de - re - lin-quas nos, ne de-re-

B. *mf*
lin-quas, ne de - re - lin-quas nos, ne de-re-

Vln. I

Vln. II

Vla. *mf*

Vc.

Cb.

D

44

Fl. I - II

Ob. I - II

Cl. I - II

Fag.

Trompa

Tpt. Dó

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ne de-re-lin-quas nos or - fa - nos, or - fa - nos,

ne de-re-lin-quas nos or - fa - nos, or - fa - nos,

lin quas, ne de - re - lin-quas nos or - fa - nos, or - fa - nos, sed

lin quas, ne de - re - lin-quas nos or - fa - nos, or - fa - nos,

mf *dim. p* *p* *pp* *mf* *pp* *pp* *mf* *mf* *mf* *mf*

E

51

Fl. I - II

Ob. I - II

Cl. I - II

Fag.

Trompa

Tpt. Dó

S. *mf* sed mit - te pro-mis-sum Pa - tris in nos, *mf* Spi-ri-tum

A. *mf* sed mit - te pro-mis-sum Pa - tris in nos, *mf* Spi-

T. ⁸ mit - te pro-mis-sum Pa - tris, pro - mis-sum Pa - tris in nos,

B. *mf* sed mit - te pro - mis-sum Pa - tris in nos, *f* sed mit - te pro-mis-sum Pa -

E

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb. *p*

57 rall.

Fl. I - II

Ob. I - II

Cl. I - II

Fag.

Trompa

Tpt. Dó

S.
ve - ri - ta - tis, Spi - ri - tum ve - ri - ta -

A.
ri - tum ve - ri - ta - tis, Spi - ri - tum ve - ri - ta -

T. *mf*
Spi - ri - tum ve - ri - ta - tis, Spi - ri - tum ve - ri - ta -

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

rall.

63 **A tempo**

Fl. I - II

Ob. I - II

Cl. I - II

Fag.

Trompa

Tpt. Dó

S. -tis. Al - le-lu-ia,

A. -tis. Al - le - lu - ja,

T. -tis. Al - - le - lu - ja,

B. tris. Al - - le - lu - ja,

A tempo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

70 **F**

Fl. I - II *ff* *f*

Ob. I - II *ff* *f*

Cl. I - II *ff* *f*

Fag. *ff* *f*

Trompa *ff* *f*

Tpt. Dó *ff* *f*

S. *ff* Al - le - lu - - - ja,

A. *ff* Al - le - lu - - - ja,

T. *ff* Al - le - lu - - - ja,

B. *ff* Al - le - lu - - - ja,

F

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff* *f*

II - Media vita in morte sumus

Lento scuro

The score is for a section titled "II - Media vita in morte sumus" in a 3/4 time signature and a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor). The tempo and mood are "Lento scuro".

Woodwinds:

- Flauta I - II:** Rests throughout the section.
- Oboe I - II:** Enters in the 6th measure with a melodic line marked *p*. It features first and second endings (I° and II°) over a long phrase.
- Clarinete em Sib I - II:** Enters in the 6th measure with a melodic line marked *p*.
- Fagote I - II:** Enters in the 6th measure with a melodic line marked *p*.

Brass:

- Trompa [em Fá]:** Rests throughout the section.
- Trumpete [em Dó]:** Rests throughout the section.
- [T.] (Trompete):** Rests throughout the section.
- [B.] (Bass Trompa):** Enters in the 6th measure with a melodic line marked *p* and an accent (>). The lyrics "Me - di-a" are written below the staff.

Strings:

- V. I (Violin I):** Rests throughout the section.
- V. II (Violin II):** Rests throughout the section.
- V. (Viola):** Rests throughout the section.
- Cello:** Enters in the 1st measure with a melodic line marked *p*. It features a long phrase with a slur and a fermata.
- CBasso (Contrabaixo):** Enters in the 1st measure with a melodic line marked *p*. It features a long phrase with a slur and a fermata.

A

9

Fl. I - II

Ob. I - II

Cl. I - II

Fag.

Trompa

Tpt. Dó

T.

B.

vi - ta in mor - te su - mus Quem quae - ri -

sf

con sord.

p

cupo

espressivo

I^o

II^o

simile

A

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

16

Fl. I - II

Ob. I - II

Cl. I - II

Fag.

Trompa

Tpt. Dó

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

cresc.

f

p cresc.

f

cresc.

f

cresc.

f

cresc.

f

cresc.

f

mus ad-ju - to - rem, ni - si Te De - us nos - ter Qui pro pec -

23 rall.

Fl. I - II

Ob. I - II *dim.*

Cl. I - II *dim.*

Fag. *[p] espress.* *dim.*

Trompa *dim.* *p* *dim.*

Tpt. Dó

T.

B. *dim.*
ca - tis nos - tris.

Vln. I *dim.* rall.

Vln. II *dim.* *p*

Vla. *dim.* *p*

Vc. *dim.* *p* *dim.*

Cb. *dim.*

36

Fl. I - II *mf*

Ob. I - II *mf*

Cl. I - II *mf*

Fag. *mf*

Trompa *mf*

Tpt. Dó *p* senza sord.

T. *mf* *quasi f*
San - - - cte De - - - us, San - - - cte

B. *mf* *quasi f*
San - - - cte De - - - us, San - - -

Vln. I [*mf*]

Vln. II [*mf*]

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

D
A tempo

55

Fl. I - II
pp

Ob. I - II
p espress.

Cl. I - II
p espress.

Fag.
pp

Trompa
(con sord.)
pp legato

Tpt. Dó
senza sord.
pp

T.
- das nos.

B.
- das nos.

D
A tempo *sva*

Vln. I
pp

Vln. II
pp

Vla.
pp

Vc.
pp

Cb.
pp

III - Da Pacem, Domine

Andante *p espress.*

Flauta I - II
Oboe I - II
Clarinete em Sib I - II
Fagote I - II
Trompa [em Fá] *[senza sord.] p espress.*
Trumpete [em Dó]
Sopr.
Contr.
Ten. *p*
Basso
Da

Andante

V. I *pp*
V. II *pp*
V. *pp*
Cello *pp*
CBasso *pp*

Detailed description: This page contains the musical score for the third movement, 'III - Da Pacem, Domine'. The score is written for a full orchestra and includes vocal parts. The tempo is marked 'Andante'. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon) and the Trompa (Trumpet) part feature melodic lines with dynamics ranging from *pp* to *p espress.*. The Trompa part includes the instruction '[senza sord.]'. The vocal parts (Soprano, Contralto, Tenor, Bass) are mostly silent, with the Tenor part having a single note 'Da' marked *p*. The string section (Violins I & II, Viola, Cello, Double Bass) provides a harmonic accompaniment with *pp* dynamics.

13

Fl. I - II *p*

Ob. I - II *p*

Cl. I - II *p* *mf*

Fag. *p* *mf*

Trompa *mf*

Tpt. Dó *mf*

S. *cresc.* *f*
pa - cem, da pa - cem, da pa - cem Do - - mi - ne

A. [*cresc.*] [*f*]
da pa - cem, da pa - cem Do - - mi - ne

T. [*cresc.*] [*f*]
cem, da pa - cem, da pa - cem Do - - mi - ne,

B. [*cresc.*] [*f*]
cem, da pa - cem, da pa - cem Do - mi - ne in_

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

B

20

Fl. I - II

Ob. I - II

Cl. I - II
espress.

Fag. *mf*

Trompa

Tpt. Dó

S.
in di - e - bus no - - - - -

A.
in di - e - bus no - stris, in di - e - bus no - - - - -

T.
Do - mi - ne in di - e - bus no - - - - -

B.
di - e - bus no - - - - - stris, in di - e - bus no -

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *mf*

Cb.

26

Fl. I - II *mf espress.* *> cresc.* *f* *f*

Ob. I - II *f*

Cl. I - II *f*

Fag. *cresc.* *f* *f*

Trompa *cresc.* *f*

Tpt. Dó *f*

S. *p* *f*
- stris Qui - a non est a - li-

A. *p* *f*
- stris Qui - a non est a - li-

T. *p* *f*
- stris Qui - a non est a - li-

B. *p* *f*
stris Qui - a non est a - li-

Vln. I *mf espress.* *> cresc.* *f* *f*

Vln. II [*mf*] *cresc.* *f* *f*

Vla. *mf* *cresc.* *f* *f*

Vc. *mf* *cresc.* *f* *f*

Cb. *mf* *cresc.* *f* *f*

33

Fl. I - II

Ob. I - II

Cl. I - II

Fag.

Trompa

Tpt. Dó

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

ff

p sub

subito p

us Qui pu - gnet pro no - bis, qui pu-gnet pro no-bis ni - si Te, De-us

us Qui pu-gnet, qui pu-gnet, pu - gnet pro no - bis ni - si Te, De-us

us Qui pu-gnet, qui pu gnet pro no-bis, pro no - bis ni - si Te, De-us

us Qui pu- gnet, qui pu - gnet, qui pu-gnet pro no - bis ni - si Te, De-us

C

40 **rall.° assai** **A tempo**

Fl. I - II

Ob. I - II

Cl. I - II

Fag. *p espress.*

Trompa

Tpt. Dó

S. *dim.*
no - ster, De - us no - - - ster.

A. [*dim.*]
no - ster, De - us no - - ster.

T. [*dim.*]
no - - ster, De - us no - - ster.

B. [*dim.*]
no - ster, De - us no - - ster.

rall.° assai **A tempo**

Vln. I

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb.

D

48

Fl. I - II

Ob. I - II

Cl. I - II

Fag.

Trompa

Tpt. Dó

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

p espress.

pp

Fi - at pax, _____ fi - at pax, _____ fi - at pax in

Fi - at pax, _____ fi - at pax _____ in

Fi - at pax, _____ fi - at pax _____

Fi - at pax, _____ fi -

pp

55

Fl. I - II

Ob. I - II

Cl. I - II

Fag.

Trompa

Tpt. Dó

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

allarg.

A tempo

f

vir - tu - te tu - a, et a - bun - dan - ti - a in tur - ri -

vir - tu - te tu - a, et a - bun - dan - ti - a in tur - ri -

in vir - tu - te tu - a, et a - bun - dan - ti - a in tur - ri -

at pax in vir - tu - te tu - a, et a - bun - dan - ti - a in tur - ri -

f

allarg.

A tempo

f

61

E *espress.*

Fl. I - II *p cresc.*

Ob. I - II *mf*

Cl. I - II *mf*

Fag. *mf*

Trompa *mf*

Tpt. Dó

S. *f* *dim.*
bus, in tur - ri - bus tu - - - is.

A. *f* *dim.*
bus, in tur - ri bus tu - - - is.

T. *f* *dim.*
bus, in tur - ri bus tu - - - is.

B. *f* *dim.*
bus, in tur - ri - bus tu - - - is.

E *espress.*

Vln. I *p cresc.*

Vln. II *p cresc.*

Vla. *p cresc.*

Vc. *mf* *p*

Cb. *p*

67

Fl. I - II

Ob. I - II

Cl. I - II

Fag.

Trompa

Tpt. Dó

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

dim.

rall. [A tempo]

pp

Da pa - -

Da pa - -

Da pa - -

dim.

dim.

dim.

rall. [A tempo]

71

Fl. I - II
pp *molto espress.*

Ob. I - II
pp

Cl. I - II
pp

Fag.
pp

Trompa

Tpt. Dó

S.
cem.

A.
cem.

T.
cem.

B.
cem.

Vln. I
pp

Vln. II
pp

Vla.
pp

Vc.
pp

Cb.
pp

8va

Partitura G.8
Stabat Mater (1970)

Manuel Faria

Stabat Mater

*À santa memória da minha querida Mãe
O.D.C.*

Stabat Mater

para coro a 3v. mixtas e orquestra d'arco
em diálogo com o Canto Gregoriano

Manuel Faria

*A Frederico de Freitas
com muita amizade*

Braga, Janeiro - Fevereiro de 1970

Stabat Mater

a 3v. mistas (alto, tenor e baixo).
em diálogo com o Canto Gregoriano

Manuel Faria

Lento dolente **I**

Alto
Tenor
Baixo
Violino I
Violino II
Viola
Cello
C. Basso



10

A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa jux - ta
Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa jux - ta
Sta - bat Ma - ter do - lo -

19

A. *f*
cru - cem la - cri - mo - sa dum pen - de - bat

T. *f*
cru - cem la - cri - mo - sa dum pen - de - bat

B. ro - - sa jux - - ta cru - - cem

Vln. I *dim. poco à poco*

Vln. II *dim. poco à poco*

Vla. *dim. poco à poco*

Vc.

Cb.

25

A. *p* Fi - li - us. *rall.*

T. *p* Fi - - - li - - - us. *rall.*

B. la - - cri - - mo - - sa. *rall.*

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

II

C.G. Cu - jus a - ni - mam ge - men - tem, Con - tris - ta - tam et do - len - tem, Per - tran - si - vit gla - di - us.

III

Agitato non troppo

A. *f* O quam tris - tis et af - fli - cta Fu - it

T. *f* O quam tris - tis et af - fli - cta Fu -

B. *f* O quam tris - tis et af - fli - cta

Agitato non troppo

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*



9

A. il - la be - ne - di - cta Ma - ter U - ni - ge - ni - ti,

T. it il - la be - ne - di - cta Ma - ter U - ni - ge - ni -

B. Fu - it il - la be - ne - di - cta Ma - ter U - ni -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

17

A. *rall.' e dim.*
Ma - ter U - ni - ge - ni - ti.

T. *rall.' e dim.*
ti, Ma - ter U - ni - ge - ni - ti.

B. *rall.' e dim.*
ge - ni - ti, Ma - ter U - ni - ge - ni - ti.

Vln. I *rall.' e dim.*

Vln. II *rall.' e dim.*

Vla. *rall.' e dim.*

Vc. *rall.' e dim.*

Cb. *rall.' e dim.*



IV

C.G. *rall.' e dim.*
Quae moe - re - bat et do - le - bat, Pi - a Ma - ter dum vi - de - bat, Na - ti poe - nas in - cly - ti.



V

Agitato

A.

T. *div. f*
Quis est ho - mo qui non fle - ret, Chri - sti

B. *f*
Quis est ho - mo qui non fle -

Vln. I *f* **Agitato**

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

8

A.

T. *p*

B. *p*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

15

A.

T. *mf*, *f* *sostenuto*

B. *[mf]*, *f* *sostenuto*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

VI

C.G.

VII

Adagio

mp cresc.

A. *mp cresc.*
Pro pec-ca - tis

T. *p cresc.*
Pro pec-ca - tis su - ae gen - tis, Vi - dit Je - sum

B. *p cresc.*
Pro pec-ca - tis su - ae gen - tis, Vi - dit Je - sum in tor - men - tis, Et fla - gel - lis

Adagio

Vln. I *p mf*

Vln. II *p mf*

Vla. *p mf*

Vc. (Celli soli) *p espressivo mf* (Tutti)

Cb. *mf*



8

A. *f. dim.*
su - ae gen - tis, Vi - dit Je - sum in tor - men - tis, Et fla - gel - lis

T. *f. dim.*
in tor - men - tis, Et fla - gel - lis sub - di - tum, Vi - dit Je - sum

B. *f. dim.*
sub - di - tum, Vi - dit Je - sum in tor - men - tis, Et fla - gel - lis

Vln. I *sempre cresc.*

Vln. II *sempre cresc.*

Vla. *sempre cresc.*

Vc. *sempre cresc.*

Cb. *sempre cresc.*

12

A. *sosten.*
sub - di - tum, Et fla - gel - lis sub - di - tum.

T. *sosten.*
in tor - men - tis, Et fla - gel - lis sub - di - tum.

B. *sosten.*
sub - di - tum, Et fla - gel - lis sub - di - tum.

Vln. I *p* *pp*

Vln. II *sf p* *pp*

Vla. *sf p* *pp*

Vc. *p* *pp*

Cb. *p* *pp*

VIII

C.G.
Vi - dit su - um dul - cem na - tum, Mo - ri - en - do de - so - la - tum, Dum e - mi - sit spi - ri - tum.

IX

Andantino con moto

A. *mf* *f* *dim.*
E - ia Ma - ter fons a - mo - ris, Me sen - ti - re vim do - lo - ris, Fac ut te - cum

T. *mf* *f*
E - ia Ma - ter fons a - mo - ris, Me sen - ti - re vim do - lo - ris, Fac ut

B. *mf* *f*
E - ia Ma - ter fons a - mo - ris, Me sen - ti - re vim do - lo - ris, *div.*

Vln. I *mf* *f* *dim.*

Vln. II *mf* *f* *dim.*

Vla. *mf* *f*

Vc. *mf* *f*

Cb. *mf* *f*

11

A. lu - ge - am, Fac ut te - cum lu - ge -

T. te - cum lu - ge - am, Fac ut

B. Fac ut te - cum lu - ge - am, Fac ut te - cum

Vln. I *p*

Vln. II *[dim.]* *p*

Vla. *dim.* *p*

Vc. *dim.*

Cb. *dim.*

16

A. am.

T. te - cum lu - ge - am.

B. lu - ge - am.

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

X

C.G. Fac ut ar - de - at cor me - um, In a - man - do — Chris - tum De - um, Ut si - bi com - pla - ce - am.

XI

Andante con moto
mf

A. San - cta Ma - ter i - stud a - gas: Cru - ci - fi - xi

T. San - cta Ma - ter i - stud a - gas: Cru - ci - fi - xi

B. San - cta Ma - ter i - stud a - gas: Cru - ci - fi - xi

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

rall.

7

A. fi - ge pla - gas Cor - di me - o va - li - de.

T. fi - ge pla - gas Cor - di me - o va - li - de.

B. fi - ge pla - gas Cor - di me - o va - li - de.

Vln. I **rall.**

Vln. II **rall.**

Vla. **rall.**

Vc. **rall.**

Cb. **rall.**

XII

C.G. Tu - i na - ti vul - ne - ra - ti, Tam dig - na - ti pro me pa - ti, Poe - nas me - cum di - vi - de.

XIII

Andante

A. *p*
Fac me te-cum pi-e fle-re, Cru-ci-fi-xo con-do-le-re,

T. *p*
Fac me te-cum pi-e fle-re, Cru-ci-

B. *p*
Fac me te-cum pi-e fle-re, pi-e fle-re

Andante

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

7

A. *mf* *dim.*
Cru-ci-fi-xo con-do-le-re Do-nec e-go vi-xe-ro.

T. *mf* *dim.*
fi-xo con-do-le-re Do-nec e-go vi-xe-ro.

B. *mf* [*p*]
Cru-ci-fi-xo con-do-le-re Do-nec e-go vi-xe-ro.

Vln. I [*mf*] *espress.*

Vln. II *mf* *espress.*

Vla. *mf* *espress.*

Vc. [*mf*] *espress.* *p*

Cb. [*mf*] *espress.* *p*

XIV

C.G.
Jux-ta cru-cem te-cum sta-re, Et me ti-bi so-ci-a-re, In plan-ctu de-si-de-ro.

XV

Largo

A. *f* Vir-go vir - gi - num prae - cla - ra *p* Mi - hi jam non sis a - ma - ra *pp* Fac me

T. *f* Vir-go vir - gi - num prae - cla - ra *p* Mi - hi jam non sis a - ma - ra *pp* Fac me

B. *f* Vir-go vir - gi - num prae - cla - ra *p* Mi - hi jam non sis a - ma - ra *pp* Fac me

Vln. I *f* *p* *pp*

Vln. II *f* *p* *pp*

Vla. *f* *p* *pp*

Vc. *f* *p* *pp*

Cb. *f* *p* *pp*

10

A. *sost.* *rall.* te - cum plan - ge - re, Fac me te - cum plan - ge - re.

T. *sost.* *rall.* te - cum plan - ge - re, Fac me te - cum plan - ge - re.

B. *sost.* *rall.* te - cum plan - ge - re, Fac me te - cum plan - ge - re.

Vln. I *sost.* *pp*

Vln. II *sost.* *pp*

Vla. *sost.* *pp*

Vc. *sost.* *pp*

Cb. *sost.* *pp*

XVI

C.G. Fac ut por - tem Chri - sti mor - tem, Pas - si - o - nis fac con - sor - tem, Et pla - gas re - co - le - re.

XVII

Andante dolente ben sostenuto

mf *f* *meno f*

A. Fac me pla - gis vul - ne - ra - ri, Fac me cru - ce

T. Fac me pla - gis vul - ne - ra - ri, Fac me cru -

B. Fac me pla - gis vul - ne - ra - ri, Fac

Andante dolente ben sostenuto

Vln. I div. a 2 3v.I unis. 2 v.I *mf* *meno f*

Vln. II div. a 2 2v.II unis. 1 v.II *mf* *f* *meno f*

Vla. div. 2. 1. *mf* unis. *f*

Vc. *mf* celli soli *f*

Cb. *mf*



10

A. *p cresc.* i - ne-bri - a - ri Et cru - o - re Fi - li - i,

T. *p cresc.* ce i - ne-bri - a - ri Et cru - o - re Fi - li -

B. *meno f* *p cresc.* me cru - ce i - ne-bri - a - ri Et cru - o - re

Vln. I *p*

Vln. II *p cresc.*

Vla. *meno f* *p cresc.*

Vc. *meno f* C.B solo *mf* celli *cresc.*

Cb. *mf* *cresc.*

17

p

p

p

rall.

rall.

A. Et cru - o - re Fi - - - li - i.

T. i, Et cru - o - re Fi - li - i.

B. Fi - li - i, Et cru - o - re Fi - li - i.

Vln. I

Vln. II *dim.*

Vla. *dim.*

Vc. *dim.*

Cb. *dim.*

XVIII

C.G. Flam-mis ne u - rar suc-cen-sus, Per te Vir - go, — sim de - fen - sus, In di - e ju - di - ci - i.

XIX

Lento dolente

p

A. Chri - ste, cum sit hinc e - xi - re,

T. Chri - ste, cum sit hinc e - xi -

B. *ben legato*

Lento dolente

Vln. I *p* [div.]

Vln. II *p* [div.]

Vla. *ben legato colla voce*

Vc. *p*

Cb. *p*

10

A. Da per Ma - trem me ve - ni - re Ad pal - mam vi - cto - ri -

T. re, Da per Ma - trem me ve - ni - re Ad pal - mam vi - cto -

B. e - xi - re, Da per Ma - trem me ve -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

19

A. *cresc.* *f* ae, Ad pal - mam vi - cto - - - ri - ae.

T. *cresc.* *f* ri - ae, Ad pal - mam vi - cto - - - ri - - - ae.

B. *cresc.* *f* ni - re Ad pal - mam vi - cto - - - ri - ae.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

[*cresc.*] [*f*]

[*cresc.*] [*f*]

[*cresc.*] [*f*]

[*cresc.*] [*f*]

XX

C.G. Quan-do cor - pus - mo - ri - e - tur, Fac ut a - ni - mae do - ne - tur, Pa - ra - di - si glo - ri - a.

4

C.G.
A - - - - men.

A.
A - - - - men.

T.
A - - - - men.

B.
A - - - - men.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

div.

pp

pp

pp

pp

pp

pp

Braga, Jan.º - Fev.º de 1970
Manuel Faria

Partitura reconstituída G.9
Diálogo das Ceifeiras e dos Sinos (1948/1968)

Manuel Faria (1916 - 1983)

Cantata

Diálogo das Ceifeiras e dos Sinos

Esta Cantata, sobre poesia de António Correia de Oliveira (1878-1960), foi reconstituída a partir de manuscritos incompletos que se encontram à guarda da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra por Paulo Bernardino integrado nos seus estudos doutorais - Dezembro de 2020.

9

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

S.

A.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

p

p

p

Coro *p* *leve*

Nos-so Se-nhor da A-go - ni - a, Nos-so Se-nhor do Per- dão. Fo - ge a ven - tu - ra de-pres- sa,

Coro *p* *leve*

Fo - ge a ven - tu - ra de-pres- sa,

mf

arco

16

Fl.

Ob.

Cl.

Fag. *simile*

S. *[mf]* *p*
A vi-da vai_ de-va - gar, Pas-sa a mor-te pe-la vi - da, Pa-ra a ven-tu-ra al-can - çar.

A. *[mf]* *p*
A vi-da vai_ de-va - gar, Pas-sa a mor-te pe-la vi - da, Pa-ra a ven-tu-ra al-can - çar.

Vln. I *div. arco* *p*

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb. *pizz.*

24

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

S.

A.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

dim.

solo mf

Se-nhor fo-ra to-cam si - nos, Can-tam mo-ças, quem di - ri - a?

[unis.]

mf *p*

cresc. *mf* *p*

cresc. *mf* *p*

cresc. *mf* *p*

cresc. *mf* *p*

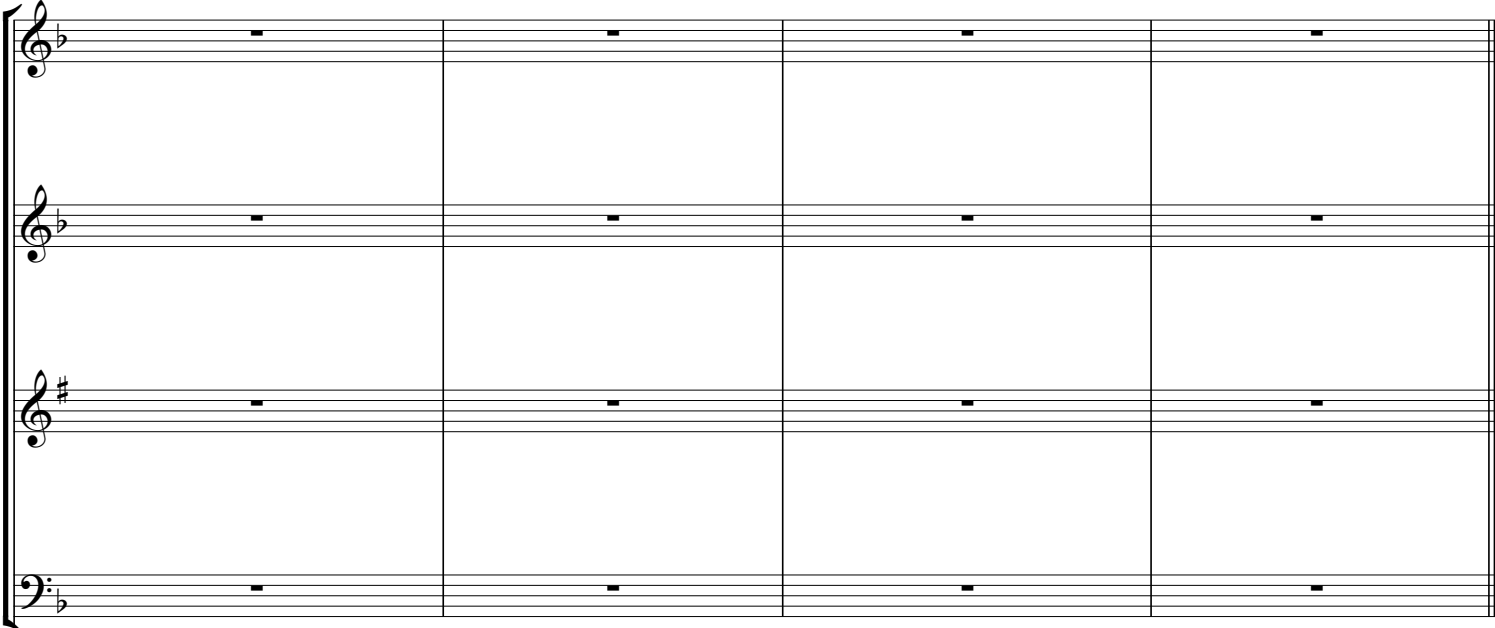
32

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.



S.



A.

Vem a mor - te dis - far - ça - da, Dan - do mos - tras d'a - le - gri - a.



Vln. I



Vln. II



Vla.



Vc.



Cb.



36

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. *p*

Fag. *p*

Coro *p*

S. A má - goa nos ma - ta a vi - da, A vi - da nos lem - bra a má - goa,

Coro *p*

A. A má - goa nos ma - ta a vi - da, A vi - da nos lem - bra a má - goa,

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc.

Cb.

The musical score for page 36 is arranged in a system of staves. At the top, the woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fag.), each marked with a piano (*p*) dynamic. Below them are the vocal parts for the Choir (Coro), with Soprano (S.) and Alto (A.) parts, also marked *p*. The lyrics for the choir are: "A má - goa nos ma - ta a vi - da, A vi - da nos lem - bra a má - goa,". The string section at the bottom includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The Violin I, II, and Viola parts are marked with a piano (*p*) dynamic and feature a crescendo hairpin. The Violoncello and Contrabass parts are currently silent.

40

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Fag. *mf*

S. I *[f]*
Co - mo a á - gua ma - ta a se - - - de, Co - mo a se - de lem - bra a

S. II *[f]*
Co - mo a á - gua ma - ta a se - de, Co - mo a se - de lem - bra a

A. *[f]*
Co - mo a á - gua ma - ta a se - - - de, Co - mo a se - de lem - bra a

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf* div.

Cb. *mf* arco

Detailed description: This page of a musical score covers measures 40, 41, and 42. The woodwind section includes Flute I, Oboe, Clarinet, and Bassoon, all playing a melodic line with a dynamic of mezzo-forte (mf). The string section consists of Violin I, Violin II, Viola, and Cello, providing harmonic support with a dynamic of mezzo-forte (mf). The Cello part is marked 'arco'. The vocal soloists, Soprano I, Soprano II, and Alto, sing the lyrics 'Co - mo a á - gua ma - ta a se - - - de, Co - mo a se - de lem - bra a' with a forte (f) dynamic. The Soprano I part features a dotted line above the notes in measure 41, and the Alto part features a dotted line below the notes in measure 41. The music is in a key with one flat and a common time signature.

43

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

S. I
á - gua.

S. II
á - gua.

A.
á - gua.

Vln. I
div. *cresc.* *f*

Vln. I
cresc. *f*

Vln. II
div. *cresc.* *f*

Vln. II
cresc. *f*

Vla.
cresc. *f*

Vc.
[unis.] *cresc.* *f*

Cb.

46

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

S. *Solo mf*
Quem me de-ra o Se-nhor fo - ra, Mais a ho - ra da a - go - ni - a,

A. *Solo mf*
Quem me de-ra o Se-nhor fo - ra, _____ Mais a ho - ra da a - go - ni - a,

Vln. I *p simile*

Vln. I *p simile*

Vln. II *p simile*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb.

51

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

S.
Se can - tas - ses o Ben - di - to, À mi - nha por - ta, Ma - ri a.

A.
Se can - tas - ses o Ben - di - to, À min - ha por - ta, Ma - ri a.

Vln. I

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

56

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fag. *f*

S. I *Coro f*
Quem mais so - fre mais a - ma - do é, de De - us Nos - so Se - nhor, — Quan - to bem tu me qui - ze - ras,

S. II *Coro f*
Quem mais so - fre mais a - ma - do, de De - us Nos - so Se - nhor, — Quan - to bem tu me qui - ze - ras,

A. *Coro f*
Quem mais so - fre mais a - ma - do é, de De - us Nos - so Se - nhor, — Quan - to bem tu me qui - ze - ras,

Vln. I *f* unis.

Vln. II *f* unis.

Vla. *f*

Vc. *f* div.

Cb. *f*

62

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

S. I

S. II

A.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

dim.

dim.

dim.

dim.

dim.

dim.

pp

dim.

dim.

dim.

rall.

Più lento

p

p

p

p

p

Se as-sim fo-ra o teu a - mor, — Quan-to bem tu me qui - ze-res, Se as-sim fo-ra o teu a - mor.

Se as-sim fo-ra o teu a - mor, — Quan-to bem tu me qui - ze-res, Se as-sim fo-ra o teu a - mor.

Se as-sim fo-ra o teu a - mor, — Quan-to bem tu me qui - ze-res, Se as-sim fo-ra o teu a - mor.

II - Festa

Allegretto

Fl.

Ob.

Cl.

Fag. (só à 2.^a vez)

[solo] *mf*

S.

A.

1. Quan - tas vo - zes_ há no si - no, _ quan - tas vo - zes_ de - si - guais. ____
sa - ber_ do meu pei - to, _ Seu co - ra - ção_ ou - ve um di - a. ____

Allegretto

Vln. I

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.

p

[div.]

arco

14

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

S.

A.

Vln. I

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

do-bra, que do-bra a si - nais. _____ 1. Co - ra-ção és co-mo o si - no, Na i-gre-ja do sen-ti- men - to, _____ Or - a
 nhe - ce-se a fre-gue - zi - a. _____ 2. Si - no, co-ra-ção da al - de - ia, Co - ra-ção, si - no da gen - te, _____ Um a

Coro *mf*

Coro *mf*

arco *mf* *p* pizz.

arco *mf* *p* pizz.

arco *mf* *p* pizz.

arco *mf* *p* pizz.

arco *mf* *f* *p* pizz.

arco *mf* *f* *p* pizz.

21

Fl. *f* *f*
 Ob. *p* *mf*
 Cl. *p* *mf*
 Fag. *f* *f*
 S. *mf* *p* *mf*
 A. *mf* *p* *mf*
 Vln. I *f* *p* *f*
 Vln. I *f* *p* *f*
 Vln. II *f* *p* *f*
 Vln. II *f* *p* *f*
 Vla. *f* *p* *f*
 Vc. *f* *p* *f*
 Cb. *f* *p* *f*

ba - tes de tris - te - za, ai, ai, o - ra ba - tes de con - ten - ta - men - to, O - ra ba - tes de tris - te - za, ai, ai, o - ra
 sen - tir quan - do ba - te, Ou - tro a ba - ter, ai, ai, quan - do sen - te, Um a sen - tir quan - do ba - te, Ou - tro a ba -

27

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

S.

A.

Vln. I

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

1.

2.

mf

[solo] *mf*

ba-tes de con - ten - ta - men - to.
ter, — ai, ai, quan - do ba - te.

2. Se quer's

p

dim.

mf

p

dim.

mf

p

dim.

mf

arco

p

dim.

mf

p

dim.

mf

rall.° assai

32

The musical score consists of ten staves. The top four staves are for woodwinds: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fag.). The next two staves are for vocalists: Soprano (S.) and Alto (A.). The bottom four staves are for strings: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Cb.).
Measures 32-35: The woodwinds and vocalists are silent. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics are *p* in measures 32-33 and *dim.* in measures 34-35.
Measure 36: The woodwinds and vocalists remain silent. The strings play a sustained chord. Dynamics are *pp*. The word "arco" is written above the string staves.
Measures 37-39: The woodwinds and vocalists remain silent. The strings play a sustained chord. Dynamics are *ppp*.

III - Repiques

All° non troppo, scherzando

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. *p*

Fag. *p*

S. -

A. [Solo *mf*]

Lin-da al-de-ia pe-que - ni - na, No Rei-no de Por-tu

All° non troppo, scherzando

Vln. I *p* pizz.

Vln. II *p* pizz.

Vla. *p* pizz.

Vc. *p* pizz.

Cb. *p* pizz.

[*p*]

7

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

S.

A.
gal, Tão jun - ti-nha e pe-que - ni - na, Que p'ra co-brir a - fi - nal, che - ga-vam de a-sas a - ber-tas, As pom-bas do meu pom-

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 21, contains measures 7 through 10. The score is for a full orchestra and a vocal soloist. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, Contrabass) play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The vocal soloist (A.) sings the lyrics: "gal, Tão jun - ti-nha e pe-que - ni - na, Que p'ra co-brir a - fi - nal, che - ga-vam de a-sas a - ber-tas, As pom-bas do meu pom-". The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats. The instrumental parts are in various clefs: Flute, Oboe, and Clarinet in treble clef; Bassoon in bass clef; Violins I and II in treble clef; Viola and Violoncello in bass clef; and Contrabass in bass clef. The score is written in a common time signature.

11

Fl. *p*

Ob. *p* *mf*

Cl. *p* *mf*

Fag. *p*

S. *mf*
Lin-da al-de-ia on-de pas

A. *pp* *mf*
bal, Che-ga-vam de a-sas a-ber-tas, As pom-bas do meu pom-bal. Lin-da al-de-ia on-de pas

Vln. I *pp* *p* *mf* arco

Vln. II *pp* *p* *mf* arco

Vla. *pp* *p* *mf* arco

Vc. *pp* *p* *f* arco

Cb. *f* arco

16

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

S.

A.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

sa - mos, Nos - so bem e nos - so mal.

sa - mos, Nos - so bem e nos - so mal.

pizz.

p

mf

p

mf

p

mf

p

mf

p

p

22

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

S. Solo [*mf*]
Pa-re - ce um ni-nho de ro-sas, Fei-to no fun-do do

A.

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. [*mf*]

27

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. *p*

Fag. *p*

S.
val', Su - as ca - sas são ai - ro - sas, Da cor das pe - dras do sal, Pe - que - ni - nas co - mo os o - vos, Das pom - bas do meu pom -

A.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb. [*p*]

31

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

S.

A.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

p

f

[Coro] *mf*

bal, Pe-que-ni-nas co-mo os o- vos, Das pom-bas do meu pom - bal. São flo-res de la-ran

São flo-res de la-ran

arco

[*mf*]

arco

[*mf*]

arco

[*mf*]

arco

f

arco

f

36

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

S.

A.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

pizz.

p

p

p

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

p

[*p*]

jei - ra, _____ No ver-de do la-ran - jal.

jei - ra, _____ No ver-de do la-ran - jal.

42

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

S.

A. Solo [*mf*]

A - ba - lam mo - ças em ban - do, Mal ba - te o sol no por

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

47

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

S.

A.

tal, Pa-ra o cam-po, Gran-ge - an - do um sus-ten - to tal e qual, Co-mo a-ba-lam p'ràs la - voi-ras, As pom-bas do meu pom-

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

51

Fl. *pp* *p*

Ob. *pp* *p*

Cl. *p*

Fag. *p*

S.

A. *pp*
bal, Co-mo a-ba-lam p'rás la - voi-ras, As pom-bas do meu pom - bal.

Vln. I *pp* *p* div.

Vln. II *pp* *p* div.

Vla. *pp* *p* div.

Vc. *pp* *p* div.

Cb. *p*

55

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fag. *f*

S. I [Coro] *f*
Ó mo-ças va-mos em - bo - ra, Que a cei-fa vai no fi - nal. Dim dim dão dim dim dim *p*

S. II [Coro] *f*
Ó mo-ças va-mos em - bo - ra, Que a cei-fa vai no fi - nal. Dim dim dão dim dim dim *p*

A. [Coro] *f*
Ó mo-ças va-mos em - bo - ra, Que a cei-fa vai no fi - nal. Dim dim dão dim dim dim *p*

Vln. I *f* arco unis. pizz. *p*

Vln. II *f* arco unis. pizz. *p*

Vla. *f* arco [unis.] pizz. *p*

Vc. *f* arco [unis.] pizz. *p*

Cb. *f* arco pizz.

61

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

S. I
đào, dim dim dim đào dim đào dim đào, Dim dim đào dim dim dim đào dim dim dim đào dim đào dim đào, Dim dim dim dim dim dim

S. II
đào, dim dim dim đào dim đào dim đào, Dim dim đào dim dim dim đào dim dim dim đào dim đào dim đào, Dim dim dim dim dim dim

A.
đào, dim dim dim đào dim đào dim đào, Dim dim đào dim dim dim đào dim dim dim đào dim đào dim đào, Dim dim dim dim dim dim

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

65

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. *p*

Fag. *p*

S. I *pp*
dão, Dim dim dim dim dim dim dão, Dim dim dim dim dim dim dão, Dim dim dim dim dim dim dão,

S. II *pp*
dão, Dim dim dim dim dim dim dão, Dim dim dim dim dim dim dão, Dim dim dim dim dim dim dão,

A. *pp*
dão, Dim dim dim dim dim dim dão, Dim dim dim dim dim dim dão, Dim dim dim dim dim dim dão,

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

70

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fag. *f*

S. I
Ó mo-ças va-mos em - bo - ra, Que a cei - fa vai no fi - nal.

S. II
Ó mo-ças va-mos em - bo - ra, Que a cei - fa vai no fi - nal.

A.
Ó mo-ças va-mos em - bo - ra, Que a cei - fa vai no fi - nal.

Vln. I arco *f* *lunga*

Vln. II arco *f* *lunga*

Vla. [arco] *f* *lunga*

Vc. arco *ff*

Cb. arco *ff* pizz.

74

rit.

Fl. *pp*

Ob. *ppp*

Cl. *ppp*

Fag. *ppp*

S. I *p* *ppp*
Dim dâo.

S. II *p* *ppp*
Dim dâo.

A. *p* *ppp*
Dim dâo.

Vln. I *pizz.* *pp* *p* *rit.*

Vln. II *pizz.* *pp* *p*

Vla. *pizz.* *pp* *p*

Vc. *pizz.* *pp* arco *pp*

Cb.