

JOAQUIM SANTOS (1936-2008)



MISSA

EM HONRA DE

NOSSA SENHORA DE FÁTIMA

*VERSÃO PARA CORO A 4 VOZES MISTAS
E ÓRGÃO*

por

JORGE ALVES BARBOSA

Viana do Castelo – 2021

MISSA EM HONRA DE NOSSA SENHORA DE FÁTIMA

Joaquim Gonçalves dos Santos (1936-2008)



1. Vida e obra

O **P. Joaquim Gonçalves dos Santos** nasceu na freguesia de Vilela, concelho de Cabeceiras de Basto, no dia 13 de Abril de 1936. Iniciou os seus estudos musicais ao ingressar nos Seminários de Braga, tendo usufruído da aprendizagem da música proporcionada pela formação a partir do Seminário Menor e pelo natural contacto com diferentes professores. Durante o Curso de Teologia, frequentado no Seminário Conciliar, teve oportunidade de estudar os rudimentos da composição com o P. Manuel Faria. Desse tempo data *“A corda tensa que eu sou”*, lírica para Coro masculino e Piano, com poema de Sebastião da Gama, obra escrita, com era habitual, para as celebradas Academias de Santa Cecília, onde, entre outras actividades e meios de participação, o Seminário Conciliar proporcionava aos “candidatos” a compositores uma oportunidade de apresentarem os seus primeiros trabalhos executados pelo coro de alunos. Ordenado sacerdote em 1962, começou a frequentar o Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga, onde fez alguns estudos de composição com Luís Filipe Pires. No entanto, logo no ano seguinte, partiu para Roma a fim de frequentar o Pontifício Instituto de Música Sacra, prosseguindo os estudos mediante o apoio de bolsas de estudo do Instituto Italiano da Cultura e da Fundação Calouste Gulbenkian. Aí estudou Canto Gregoriano, Composição com Armando Renzi, e Órgão com Ferruccio Vignanelli, tendo ainda trabalhado com Domenico Bartolucci. Ao

mesmo tempo procurou aprofundar os conhecimentos em Direcção e Interpretação Polifónica no Conservatório de Santa Cecília, na mesma cidade.¹

Tendo regressado a Portugal, em 1968, fundou vários coros e grupos instrumentais na Arquidiocese de Braga e na Diocese de Vila Real. Leccionou na Escola Básica de Cabeceiras de Basto, onde desenvolveu uma parte importante da sua obra didáctica para a infância e, mais tarde, na Escola Superior de Educação de Fafe. Nas décadas de setenta e oitenta, realizou a recolha de canções populares na Região de Basto, um repertório que conta com cerca de cinquenta números. Nesse tempo dedicou-se muito particularmente ao trabalho de composição para grupos corais, nomeadamente através da harmonização de arranjos de música popular,² tendo escrito algumas obras da maior relevo, embora o seu catálogo desta época seja particularmente reduzido. A partir da sua criação, em 1971, fez parte do grupo fundador da *Nova Revista de Música Sacra*³ onde foi colaborador permanente e membro do conselho de redactores até à data da sua morte. Tendo falecido o Cónego Manuel Faria, em 1983, foi convidado para leccionar várias matérias musicais no Seminário Conciliar e as áreas curriculares de música no Instituto Superior de Teologia. Em 1999, o valor e significado da obra até então produzida foi reconhecido pelo Município de Cabeceiras de Basto, onde desenvolveu grande parte da sua actividade, sendo agraciado com a medalha de ouro de Mérito Concelhio

A viragem do século marcaria um especial relacionamento do compositor com o Instituto Português de Santo António, em Roma, sendo então convidado a compor um considerável número de obras que teve oportunidade de ver executadas e gravadas no âmbito das actividades culturais do referido instituto.⁴ Assim, no ano 2000, era apresentada a sua obra *Lamentationes Jeremiae Prophetarum*, composta em 1994, na Igreja de Santo António dos Portugueses, na cidade eterna. Sob os auspícios

¹ Para além destes seus mestres mais directos, com relevo para Manuel Faria, o P. Joaquim dos Santos afirmava sentir-se devedor a compositores como Igor Stravinsky, Godfredo Petrassi, Ildebrando Pizzetti ou mesmo Benjamin Britten, se bem que não seja propriamente fácil discernir em que medida a obra destes autores está presente na do compositor português.

² Desse tempo data a *Rapsódia Campestre*, formada por cantos da região do Barroso e com temas particularmente belos e uma das suas músicas mais conhecidas dos Coros.

³ A *Nova Revista de Música Sacra* foi criada como fruto imediato de uma das propostas conclusivas da // *Semana Bracarense de Música Sacra*, realizada de 26 a 30 de Outubro de 1970; o primeiro número saiu na Quaresma de 1971. Aí se publica também o elenco da nova Comissão Bracarense de Música Sacra onde Joaquim dos Santos consta na qualidade de Vogal.

⁴ Para além dos estímulos que certamente lhe vieram do Instituto Português de Santo António na cidade de Roma (IPSAR), para esta viragem, salto quantitativo e até qualitativo na sua produção musical deverá ter contribuído grandemente uma circunstância não despidianda, até pela experiência de todos nós: nascido em 1936, mais ou menos por essa altura terá chegado à idade da reforma, pois completava sessenta e quatro anos precisamente no ano 2000, vendo-se liberto definitivamente de compromissos e outros laços que normalmente não favorecem a concentração e disponibilidade de tempo que um sério trabalho de composição exige.

do mesmo instituto e com o especial contributo dos Maestros Ovidiu Dan Chirila, Massimo Scapin e Jean-Sébastien Béreau, teve oportunidade de concretizar a estreia de obras de variadíssimos géneros, ao mesmo tempo que beneficiava do projecto de gravação de várias dessas obras em CD, nomeadamente a *Sinfonia “Roma aeterna”* e o *Concerto para Piano e Orquestra* ou o *Oratório “Travessia”*.⁵ A especial dedicação do grupo vocal “*Ançãble*” à pessoa e obra do P. Joaquim dos Santos vem também, desde então, contribuindo decisivamente para a divulgação e mesmo gravação de grande parte da sua obra vocal, por todo o nosso país e também no estrangeiro,⁶ nomeadamente em Roma, no âmbito das iniciativas culturais do Instituto Português de Santo António.

No nosso país, além do grupo vocal já citado, gozou de um apreciável relacionalmente com diversos músicos, contando com a colaboração e estímulo dos mesmos para um alargamento considerável do seu catálogo de obras quer em música de câmara quer em música de concerto: violino e piano; clarinete e piano; violino, clarinete e piano; marimba e órgão; marimba e piano; violino e órgão; violoncelo e piano; orquestra de sopros com ou sem instrumento solista; orquestra de câmara, orquestra sinfónica; escreveu concertos para piano e orquestra, violino e orquestra, dois pianos e orquestra, violoncelo e orquestra, flauta e orquestra; obras corais sinfónicas, com destaque para várias Cantatas, e as obras de maiores proporções como *Passio et mors DNJC secundum Lucam* (1999) e o *Oratório “Travessia”* (2005). Escreveu inúmeras obras corais para vozes mistas, vozes iguais, acompanhadas de instrumentos ou *a capella*; obras para coro de crianças com as mais distintas formações. Acresce um considerável número de cânticos par a liturgia, publicados em pequenas edições como *Cinco Cânticos para a Missa da Comunhão Solene* ou *Três Cânticos de Natal, Cânticos de Esperança, Cânticos de Ressurreição*, a que devemos acrescentar os cerca de 150 cânticos publicados durante a colaboração que manteve por várias décadas com a *Nova Revista de Música Sacra*.⁷

Viria a falecer, um tanto inesperadamente, no auge da sua actividade artística, no lugar de Moimenta, Cavez, Cabeceiras de Basto, no dia 24 de Junho de 2008.⁸

⁵ A dedicação do Instituto Português de Santo António em Roma (IPSAR) à música de Joaquim dos Santos culminou no projecto de edição de um conjunto de 4 CDs com obras suas, sob o título *Cantabo Domino in vita mea*, para comemorar o seu septuagésimo aniversário.

⁶ A este grupo vocal se deve a solicitação e gravação de vários trabalhos vocais de Joaquim dos Santos, com relevo para *Sete composições corais sobre poemas de Mário Garcia*, *Cinco Canções sobre Poema de Miguel Torga* e os motetos *Crucem Tuam* e *Christus factus est*, para quarteto vocal e órgão.

⁷ Além desta revista, J. Santos publicou trabalhos noutras do mesmo género, nomeadamente na *Revista Libellus* (Porto) e *Revista da Academia Martiniana* (Coimbra) e *Revista Música Nova* (Braga).

⁸ Na *Nova Revista de Música Sacra*, n. 128, publicada um pouco depois do seu falecimento, encontra-se uma breve nota noticiosa, em memória de um compositor que à mesma Revista dedicou muito do seu esforço e talento como vimos. Aí se escreve: “*Se não é Deus a premiar o trabalho e o esforço de quem O*

2. Uma grande sensibilidade artística envolta numa sincera humildade

“Em obras coesas, perfeitamente unitárias e completas, consegue um estilo que acolhe, sem preconceitos nem discriminações, os contributos de diversas fases da História da Música. Desde o canto gregoriano aos nossos dias, sem a falsidade da mera citação, mas também sem estéreis subjugações a escolas ou estilos rígidos”.⁹ Poderíamos dizer que a sua relação com a tradição musical sacra se entende num estilo que marca a sua obra desde os primeiros ensaios, manifesto numa escrita de pendor modal, onde reconhecemos a marca especial do seu mestre Armando Renzi. Revela, é verdade, uma grande liberdade de linguagem e de estilo, escrevendo com uma certa espontaneidade, para coro ou para grupos instrumentais onde a dimensão idiomática¹⁰ é por vezes secundarizada um pouco. Poder-se ia dizer que, na sua escrita musical, mesmo instrumental, está sempre presente o estilo musical sacro, com relevo para a música coral, polifónica, mesmo quando procura explorar os recursos de uma harmonia que pode ir do diatónico ao modal, cromático e até politonal.

Não foi muito estreita, nem particularmente longa a minha relação com o P. Joaquim dos Santos, apesar de sempre ter tido por ele uma grande admiração, nomeadamente por o considerar, desde tempos recuados como o único compositor de então a escrever bons acompanhamentos na música litúrgica e particularmente adequados à utilização do Órgão, o que denotava um particular conhecimento deste instrumento. Vários cânticos dele, desde o primeiro número da *Nova Revista de Música Sacra*, se tornaram repertório comum na liturgia do Seminário, que eu ao tempo frequentava, e divulgados pelas paróquias da Arquidiocese, como é o caso de “*Provai e vede como o Senhor é bom*”, já do n. 1, mas seriam sobretudo os *Cânticos para a Missa do Tempo*

ama e se afadiga na implantação do Reino, de que serve agradeceremos aqui a colaboração que J. Santos deu à NRMS desde a sua fundação? Sabemos que Deus paga melhor”. A sua obra maior tem sido alvo de publicações quer em gravação discográfica quer em partitura, ao mesmo tempo que se multiplicaram, por vários lugares, os actos de homenagem que vão procurando fazer jus à grandeza de uma obra que, talvez devido à humildade do seu autor e a sua condição de sacerdote, não gozou do relevo que é dado a tantos outros nos nossos meios culturais.

⁹ JOÃO DUQUE, *Nota biográfica de Joaquim dos Santos*, inserida no booklet do CD com a gravação da *Sinfonia “Roma aeterna”* de Joaquim dos Santos e da *Missa em honra de Nossa Senhora de Fátima* de Manuel Faria, na versão orquestral do mesmo Joaquim dos Santos, realizada em 7 de Junho de 2003 e publicado sob os auspícios do Instituto Português de Santo António, em Roma.

¹⁰ Dizemos isto porque encontramos por vezes uma escrita para Piano que mais faz lembrar o Órgão, como acontece nos acompanhamentos de canções, ou na utilização de certos instrumentos de sopro, onde a escrita para Trompete, por exemplo, estaria mais apropriada à sonoridade e ao estilo de um Oboé, como tivemos já oportunidade de referir a respeito da leitura da sua *Missa Assumptionis*. Efectivamente, não encontramos sempre na sua obra, como seria de esperar, a possibilidade de reconhecer o instrumento por meio da respectiva escrita na pauta. Cremos que, nesse aspecto, terá sofrido uma certa evolução como se pode constatar nas partituras dos seus Concertos para instrumentos solistas e Orquestra, nomeadamente o *Concerto de Piano*.

Comum, publicados no n. 3,¹¹ a lançar o seu nome e seu original estilo por toda a extensão dos mais de cento e setenta números das duas séries da revista, de onde se destaca certamente um dos mais cantados cânticos do ofertório, por todo o país: o Coral “*Tomai, Senhor e recebei*”.¹²

De facto, a sua actividade centrada em Cabeceiras de Basto, onde residia na casa de seus pais, conhecida das datações das suas obras como “Casa da Casinha”, não lhe permitia uma presença assídua em Braga, no tempo em que eu frequentava o Seminário Conciliar, A sua vinda a Braga limitava-se às imprescindíveis reuniões do grupo redactorial da Revista, pelo que não integrava habitualmente as tertúlias do mesmo em que eu me fui integrando. Encontrei-o esporadicamente nos *Encontros de Coros Paroquiais* na cidade de Braga,¹³ em que eu também participava. A sua estadia contínua na cidade dos Arcebispos aconteceu já no tempo em que eu vivia e trabalhava em Viana do Castelo, mas tive ainda oportunidade de o reencontrar e conviver um pouco com ele sobretudo aquando da realização do concerto “Música na Universidade”, realizado em 1985 – por ocasião e como motivo do Ano Europeu da Música – no Conservatório de Braga, onde fui convidado a representar a Faculdade de Teologia, na execução de obras pianísticas de Bach e Scarlatti. De uma foto comum desse evento, retirei a imagem dele que apresento acima. Ali foram executadas diversas obras do P. Joaquim dos Santos¹⁴ e pude, mais uma vez, apreciar a grande simplicidade e simpatia daquele homem, cuja modéstia disfarçava até a sua qualidade de compositor, embora ainda não afirmada ao nível do que haveria de acontecer, como se disse, na viragem do século. “Humilde e aparentemente modesto, também se impunha pela personalidade de verdadeiro senhor e cavalheiro, nas atitudes, nos rituais, na linguagem sempre cuidadosa e bem medida, exibindo sempre e claramente

¹¹ Destacaria particularmente o magnífico Cântico do Ofertório, “*Nós ofertamos, irmãos, ao Senhor*” pela excelência do seu acompanhamento, que nos entusiasmava verdadeiramente como organistas no Seminário e ainda o Cântico Final “*Acabará em peregrinação*”, pela singularidade e particular sentido de humor do cânone inicial acompanhado por uma espécie de “scherzando”. Como aconteceu com outros autores, talvez por imperativos editoriais, mas não só, não mais se verificou esta qualidade nos cânticos da referida revista.

¹² Foi um dos primeiros cânticos que instrumentei para Banda, na série “*In Sono Tubae*”, Vol. II, bastante executado e cuja versão, segundo me constou, lhe terá agradado particularmente.

¹³ Nesses *Encontros de Coros Litúrgicos*, o P. Joaquim dos Santos surpreendeu pela execução do “*Laudate Dominum*”, com instrumentos de Banda como acompanhamento do Coro, criando um ambiente de solenidade e grandeza a que não estávamos propriamente habituados naqueles tempos. Um pouco mais tarde gravaria uma “musicassete” com cânticos de Natal trabalhados para esse tipo de formação e instrumentou a *Missa Simples*, obras que haveriam de inspirar, motivar e até dar alguma orientação nos inícios dos meus trabalhos instrumentação de cânticos para Banda e Coro. Esta *Missa* foi publicada na edição levada a cabo pelo SNL dos *Cânticos Instrumentados para Banda* onde maioritariamente se publica uma selecção dos dois primeiros volumes da minha série “*In Sono Tubae*”.

¹⁴ Aquando desse evento, ofereceu-me várias partituras que então foram executadas, nomeadamente, *Prelúdio e Fuga* para instrumentos solistas e Orquestra de Câmara, *Impressões* para Clarinete e Piano, e *Rondó* para Violino, Flauta, Cordas palhetadas e Percussão.

a sua condição de sacerdote nos ambientes de concerto, e ainda um ímpar sentido de gratidão”.¹⁵ Uns anos mais tarde, já muito próximo da data do seu inesperado falecimento, reencontrámo-nos por ocasião de um concerto na Igreja de Santa Cruz, em Braga, onde foram executadas obras suas, compostas expressamente para os concertistas de então, o organista Giampaolo Di Rosa e sua esposa Caroline.

Como se poderá verificar pela simples leitura de qualquer das suas obras mais antigas, a base da sua futura produção musical já lá se encontrava, claramente afirmada, como acontece com a obrinha que agora aqui se retoma mais de cinquenta anos depois.

3. A composição da *Missa* no contexto da sua obra

Tendo em conta o panorama geral da obra de Joaquim dos Santos para formações coral-sinfónicas, não se pode dizer que a *Missa* tenha sido um dos seus temas favoritos já que, para além da orquestração da *Missa Solene em honra de Nossa Senhora de Fátima*, de Manuel Faria, não lhe conhecemos nada referente ao repertório da *Missa*, para grande coro e orquestra. Trata-se, sim, de obras de estrutura reduzida, por vezes quase minimalista, com pendor marcadamente pastoral resultantes, em alguns casos, de resposta a pedidos concretos. Concluída e datada do dia 6 de Outubro de 1970, a *Missa em honra de Nossa Senhora de Fátima* é o primeiro momento da incursão do P. Joaquim dos Santos no repertório destinado à liturgia vernácula, e a primeiras de todas as suas obras compostas sobre o *Ordinário da Missa*. Trata-se, aliás, de uma obra contemporânea de várias outras do mesmo género,¹⁶ com que os compositores de então procuravam facultar um repertório adequado às orientações e exigências da reforma litúrgica conciliar e a proposta do vernáculo como língua litúrgica. A esta primeira *Missa* haveriam de seguir-se outras sete, na generalidade escritas para formações reduzidas a duas e três vozes, com acompanhamento de harmónio ou órgão, várias delas resultantes de simples pedidos de directores de coros a quem ia respondendo com a simplicidade e bonomia que todos lhe reconhecemos, sujeitando-se e confinando-se certamente, como tantas vezes acontece, às limitações de grupos corais, organistas e ensaiadores. De acordo com um *Catálogo* de obras que vem publicado na partitura de *Prelúdio e Fuga para viola dedilhada e pequena orquestra*, datada de 1993, até essa data contava o nosso autor com esta, seguida da *Missa Simples*, composta em 1973, para duas vozes e órgão, e mais tarde instrumentada para

¹⁵ Traços de um perfil nas palavras do seu amigo e aluno Isaías Hipólito, que subscrevemos inteiramente.

¹⁶ Note-se que é deste ano de 1970 a *Missa Popular em honra de São Francisco de Assis* de Manuel Faria, executada pela primeira vez na já referida II Semana de Música Sacra de Braga, realizada em Outubro e então publicada.

pequena Banda, sendo como tal publicada,¹⁷ e a *Missa Nova*, para três vozes mistas e órgão, datada de 1978.¹⁸

Missa em honra de Nossa Senhora de Fátima	2 vozes iguais e Órgão	1970
Missa Simples [ou Missa II Solene]	2 vozes iguais e Órgão	1973
Missa Nova	3 vozes mistas e Órgão	1978
Missa Fácil em honra do Divino Salvador	3 vozes mistas e Órgão	1985
Missa em honra de Santo André	1 Voz e Órgão	1989
Missa em honra da Imaculada Conceição	3 vozes mistas e Órgão	1999
Missa Assumptionis Mariae Virginis	4 vozes Mistas, Órgão e 2 Trompetes	2002
Missa em honra dos Pastorinhos de Fátima	3 vozes brancas e Órgão	2005

No mesmo ano, a *Nova Revista de Música Sacra* n. 6 publicava um *Santo*, em versão para voz e acompanhamento de órgão, com opção para coro a quatro vozes mistas. Viria depois, segundo o mesmo *Catálogo*, a *Missa Fácil em honra do Divino Salvador*, escrita para o coro paroquial de Ribas, Celorico de Basto, datada de 1985.¹⁹ Em 1989, a *Nova Revista de Música Sacra*, n. 50-51, publicava, dispersos entre outros de vários autores, cânticos para as diferentes partes do *Ordinário*, com a indicação de pertença à *Missa de Santo André*, não figurando aí o canto do *Glória*; trata-se de música escrita para uma voz com acompanhamento a órgão. Em 2001, a mesma *Revista*, no n. 99-100, publicava mais um formulário completo, também disperso, mas sem indicação de título, que efectivamente conseguimos identificar como pertencente à *Missa em honra da Imaculada Conceição*, terminada em Março de 1999, e escrita para o seu

¹⁷ Esta *Missa Simples* é designada como “*Missa II Solene*” na edição original para 2 v. ig. e Órgão, publicada em grafia do autor, mas com a responsabilidade editorial de M. Rodrigues e de A. Vilela, da Livraria Pax Editora, de Braga. A versão para Banda apresenta a mesma grafia e responsabilidade editorial, mas creio que será um pouco mais tardia. Presumo que a designação de “solene” terá a ver com o facto de esta Missa ter *Glória*, ao contrário da missa designada como “simples”, “ferial” ou “messe basse” que o não tinha. No imediato pós-Concílio, a terminologia litúrgica estava um pouco confusa ainda pois os conceitos não tinham muito a ver com a composição musical ou estrutura do texto, mas com a performance celebrativa e respectivos agentes.

¹⁸ A *Missa Nova* é porventura uma das mais elaboradas na parte das vozes, com uma escrita claramente orientada para um contraponto imitativo, marcada por um ritmo bastante livre, ritmicamente variada, e uma harmonia rica e variada, rondando a “politonalidade” com evidentes dificuldades criadas aos cantores. A relação da música com o texto nem sempre é a melhor, sobretudo quando coloca três sílabas sob uma colcheia, no *Credo* ou na aclamação *Vosso é o reino*, e, ao contrário, separa o ditongo da palavra “Deus” em duas sílabas... como acontece no *Credo* e no *Cordeiro de Deus*. No geral, segue uma linguagem modal, afirmada já a partir do intervalo de quinta no “Senhor, tende piedade”. É ainda notória a procura de unidade temática através do processo “cíclico”, nomeadamente entre o “Senhor”, a parte central do “Gloria” e o “Cordeiro de Deus”. A partitura publicada, apesar de não termos tido conhecimento dela na época, apresenta a grafia musical do P. Manuel Brito da Silva, o grande copista a quem se deve a edição de várias obras de Manuel Faria, a partir dos *Vinte Cânticos para a Missa*, já mais amadurecida na *Missa em honra de São Francisco* e nesta, e na edição da *Nova Revista de Música Sacra* em toda a primeira série e até ao n. 7 da segunda.

¹⁹ Esta *Missa Fácil*, para 3 vozes mistas e Órgão, vem referida e publicitada por meio da imagem da capa da partitura, no *Catálogo* que acompanha a obra *Impressões* para Clarinete e Piano, e com a indicação de ser dedicada ao seu amigo P. Albano Fernandes Costa, pároco da mesma localidade celoricense.

condiscípulo António Nunes; porém, o “*Senhor, tende piedade*” desta *Missá*, é o mesmo da *Missá de Santo André*, transposto uma segunda abaixo, e em versão para três vozes mistas. A 22 de Novembro de 2002, o autor colocava a data e assinatura na partitura da *Missá Assumptionis Mariae Virginis*, para Coro a quatro vozes mistas, Órgão e dois Trompetes, escrita para honrar a padroeira da freguesia de Brito, Guimarães,²⁰ com o que volta à escrita da missa em latim; a mesma língua litúrgica viria a ser utilizada na *Missá em honra dos Pastorinhos de Fátima*, concluída a 1 de Dezembro de 2005, escrita para Coro de três vozes brancas e Órgão a pedido do seu amigo e antigo aluno Isaiás Hipólito.²¹ Estas duas últimas são as que apresentam uma construção mais elaborada, utilizando uma linguagem muito próxima da que podemos encontrar em outras obras de maior vulto, embora já prenunciada na *Missá Nova* e mesmo na *Missá em honra de Nossa Senhora de Fátima*. A *Missá em honra dos Pastorinhos* utiliza uma linguagem harmonicamente densa, cromática, decorrente do tema B.A.C.H.²² que toma como referência para uma composição particularmente elaborada e delicada nas vozes, uma escrita verdadeiramente organística – mesmo se limitada aos manuais – num estilo concertante ainda que não contrapontístico.²³

²⁰ A pedido do comendatário da *Missá Assumptionis*, Joaquim Oliveira, director do Coro da paróquia de Brito, Guimarães, escrevi um comentário analítico à mesma obra que anexeii à partitura. Para lá remeto qualquer outra indicação.

²¹ A *Missá em honra dos Pastorinhos* foi escrita a pedido do Dr. Isaiás Hipólito, seu antigo aluno e amigo, membro do Grupo Vocal *Ançãble*, sediado em Ançã, e um dos grandes impulsionadores da produção e divulgação da obra de Joaquim dos Santos. Provavelmente porque, para além de ser apaixonado da mensagem de Fátima e ser Ano Jubilar, Isaiás Hipólito dera mesmo o nome de Francisco Marto a um dos seus filhos.

²² Johann Sebastian Bach foi o primeiro a utilizar as correspondência das letras do seu apelido às notas musicais Sib Lá, Dó, Si, na nomenclatura alemã B.A.C.H., nomeadamente como tema da terceira seção de última Fuga incompleta, quase em jeito de assinatura da sua obra *A Arte da Fuga*. Depois dele, vários compositores utilizaram o mesmo processo, com as notas originais ou transpostas para qualquer grau da escala (intervalo de segunda menor descendente, terceira menor ascendente e segunda menor descendente). É o caso de Robert Schumann com *Seis Fugas sobre BACH* para Órgão ou Piano com pedaleira, Franz Liszt com *Prelúdio e Fuga sobre BACH* para Órgão, Johannes Brahms com *Fuga em Lá sobre BACH*, para Órgão, Rimsky-Korsakov com *Seis Variações sobre BACH*, e Max Reger com *Fantasia e Fuga sobre BACH*, op. 46 para Órgão, entre outros. Daí em diante, passando pelos compositores da Segunda Escola de Viena até aos dias de hoje, muitos escreveram obras a partir do mesmo motivo cromático de quatro notas. Um procedimento similar, mas com outras letras, foi utilizado, por exemplo, por Robert Schumann em *Variações ABBEG*, e em *Lettres dansantes: ASCH-SCHA* de *Carnaval* para Piano. Olivier Messiaen haveria de explorar o mesmo processo através das “lettres significatives” onde atribui, mais ou menos aleatoriamente, nomes de notas musicais a letras do alfabeto, construindo depois temas musicais a partir de conceitos teológicos que pretende exprimir nas suas obras de música teológica; este procedimento encontra-se nomeadamente nas últimas obras para Órgão como, por exemplo, em *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*.

²³ Podemos dizer que o contraponto não é propriamente o mundo em que Joaquim dos Santos melhor se sente, pelo menos no que respeita ao repertório aqui presente; o tratamento e cantabilidade das vozes nem sempre são dos melhores e as incursões em formas contrapontísticas como a *imitação* e o *cânone*, são muito elementares e demasiado estreitas para se perceberem .

4. A Missa em honra de Nossa Senhora de Fátima

Como refere o autor na respectiva partitura, publicada em manuscrito, esta obra foi composta num hospital, enquanto acompanhava sua mãe, num momento difícil de recuperação, e em jeito de prece elevada à “Mãe de sua mãe”. Escrita para duas vozes iguais com acompanhamento de órgão, embora apenas de manuais, apresenta os cânticos do *Ordinário da Missa*, acrescentando ainda, como acontecia então noutros casos,²⁴ o *Aleluia*, a *Aclamação da Anamnese* e o *Pai Nosso*.

4.1 Senhor, tende piedade

A melodia de “Senhor tende piedade” marca de imediato o carácter modal do trecho, estruturado num claro A-B-A, como é próprio do canto do “Kyrie”. Centrado no modo Deuterus plagal, a parte A – (Senhor) é formada por uma melodia que se define pela relação intervalar da quarta *mi-lá* que inspira a primeira invocação, ao passo que a segunda é formada pela transposição da anterior uma quarta acima, com ligeira alteração no final preparando a entrada da parte B – (Cristo). Esta, poderíamos considerá-la no âmbito de Protus em Sol, embora não claramente definido na primeira invocação, respondendo com a mesma melodia uma quinta abaixo na segunda invocação, e cadência “suspensiva” (no sexto grau, *si natural*) preparando a reentrada da Parte A – (Senhor) com repetição integral. A conclusão em Lá e a cadência harmónica em Lá Maior (espécie de cadência picarda) trai um pouco a dimensão modal do trecho, mas dá-lhe um sabor muito especial.

Escrito para duas vozes iguais, estas caminham em paralelo, com relações intervalares de um certo arcaísmo, lembrando a polifonia do séc. XIII, nas dissonâncias decorrentes do choque de melodias mais ou menos independentes (intervalos de segunda maior) privilegiando os intervalos harmónicos de quinta e quarta; a segunda voz não exhibe a cantabilidade da primeira, indo mais de encontro a uma espécie de *recitativo*, limitado no segundo “Cristo tende piedade” ao âmbito intervalar de segunda menor (ré-mib).

O acompanhamento é objecto de um cuidado especial pois, na sua simplicidade, revela alguma intencionalidade contrapontística, privilegiando a região aguda dos Manuais com intervenções da ME na região grave que poderiam bem sugerir a utilização da pedaleira como faremos na nossa versão. A conclusão, orientada para a região central dos Manuais, com a exclusão das notas graves, cria um ambiente de *suspense* quase celestial, de um certo sabor impressionista, sugerido até pela escrita da harmonia completa na pauta da MD: um acorde de Lá Maior em terceira posição, reafirmada pela duplicação da nota *mi* na oitava superior. Mesmo que pudesse ter um belo efeito

²⁴ Irá repetir este procedimento na *Missa Nova*, de 1978. Também a *Missa popular em honra de São Francisco de Assis*, de Manuel Faria, inclui a mesma *Aclamação da Anamnese*, o *Pai Nosso* e o *Embolismo*. Outros autores incluíram também a *Aclamação da Anamnese* e até Cânticos do *Próprio da Missa*, nomeadamente o *Alleluia*..

no Harmónio, não deixamos de entrever aqui uma escrita bem organística – que goza de um nosso particular apreço – evocando a obra de compositores de inícios do séc. XX como Charles Tournemire e o seu *Orgue Mystique*.²⁵

4.2. Glória

O *Glória* manifesta alguma continuidade com o trecho anterior, mas mais próximo de uma música tonal, em Sol Maior. Um “prelúdio” de apenas quatro notas – um tanto simplista – serve para marcar a irrupção das vozes num *Allegro* próprio deste Hino do *Ordinário da Missa*, prosseguindo depois em estilo quase “recitando” como era habitual fazer-se no Credo. O texto vai seguindo, ora a uma voz ora a duas, sem grande ligação da música ao significado das palavras, num crescendo contínuo, de “E paz na terra...” até “por vossa imensa glória”, colocando o *clímax* na sílaba tónica da palavra “imensa”, em forte. Um breve inciso do acompanhamento, na ME, anuncia a segunda parte – “Senhor Jesus Cristo” – constituída por um recitativo que vai elevando a sua “corda” nas notas *mi*, *sol* e *dó*, enquanto o inciso inicial (duas semicolcheias e uma colcheia) vai pontuando cada frase na palavra mais importante: “Cristo”, “Unigénito”, “Pai”, “mundo”, concluindo, com uma resposta em eco no acompanhamento que faz lembrar um toque de Trompas. As palavras “tende piedade de nós” são revestidas sempre com a mesma música, cantada em forte.²⁶ A terceira parte do Hino segue a prática comum da “reexposição” da secção inicial, segundo uma estrutura global de A-B-A, com o motivo correspondente a “(ho)mens, por Ele amados” aplicado a “Só Vós sois o Santo”; deixa para “Com o Espírito Santo” a reiteração do motivo que correspondia a “E paz na terra”, com que prepara o ataque de “Amen”, na região aguda, repetido de modo a preencher o âmbito de uma sexta descendente.

Do ponto de vista da condução das vozes não estamos longe do procedimento encontrado no “Senhor tende piedade”, mas com uma harmonia um pouco mais rica em modulações, deixando a esta a função de dar significado ao texto melodicamente apresentado em jeito de *recitativo*.

²⁵ Este é um dos aspectos que mais apreciamos na escrita dos acompanhamentos de Joaquim dos Santos e de que já falámos acima. Este tipo de escrita é utilizado, e muito bem, em alguns exemplos de cânticos publicados por ele na I Série de *Nova Revista de Música Sacra* e também, mas mais raramente, noutros já mais tardios. Encontrámo-los também em algumas obras mais antigas de Manuel Faria, nomeadamente em *Novos Cânticos*, e até nos *Vinte Cânticos para a Missa*. E sobretudo, isso sim, estamos bem longe da medíocre forma de reduzir os acompanhamentos à mera transcrição das vozes corais para as duas pautas do teclado que encontramos na generalidade do repertório litúrgico mais divulgado nos nossos meios.

²⁶ Não estaremos aqui perante o grito que se ergue do fundo da alma de um filho que, vendo sua mãe a sofrer numa cama de hospital, se dirige, quase indignado, para Deus? Não esqueçamos que a prática mais corrente era a de representar esta parte suplicante do *Gloria* por um *pianíssimo*, muitas vezes colocado em paralelo com o “eleison” do *Kyrie* ou o “miserere” do *Agnus Dei*. E como não evocar aqui a bela passagem do cântico de Benjamim Salgado à Senhora do Sameiro, apreciada e citada por Pio XII: “Tu podes, és mãe de Deus; e deves, és nossa Mãe”?...

O acompanhamento é também particularmente organístico, não dotado das subtilezas do “Senhor”, mas com passagens interessantes, duma apreciável densidade harmónica – veja-se a surpreendente progressão por graus conjuntos cromáticos, em movimentos contrários, ascendentes na voz aguda e descendentes na voz grave, correspondente à secção “*Nós Vos louvamos*” – que ilude um pouco a simplicidade do recitativo das vozes.²⁷ A utilização de *progressões modulantes* constitui, aliás, um dos recursos mais utilizados neste trecho da *Missa*. Ao mesmo tempo, o estilo de escrita sugere claramente o Órgão, mais ainda que no “Senhor tende piedade” com sugestões evidentes da utilização da Pedaleira bem como da eventual alternância de teclados e contraste de registações, como se verificará facilmente, sobretudo na segunda secção.²⁸

4.3. Santo

O *Santo* muda completamente o estilo de escrita desta *Missa*. Um acorde em Deuterus – dó-mi-sol-lá-dó – ou como se diria hoje de Dó Maior com a sexta acrescentada – ou uma escala “pentatónica” define uma melodia em estilo “coral” que reveste as primeiras palavras do trecho, embora a harmonia utilizada aponte para um Dó Maior, particularmente marcado no *Hossana*. O estilo modal regressa no breve *Bendito* que retoma o esquema melódico inicial conduzindo à reexposição do *Hossana*. Sendo verdade que o início deste cântico segue um estilo “coral”, em “O céu e a terra” temos o único aceno, em toda a *Missa*, ao contraponto imitativo, um *cânone* a uníssono, algo que, dada a proximidade e até o cruzamento das vozes, falseia a própria melodia que efectivamente se ouve; resultaria melhor à oitava, mas isso exigiria vozes mistas, solução que utilizamos na nossa versão. O *Hossana* é constituído por um simples encadeamento cadencial de IV-V-I, mais propriamente uma *cadência composta*, embora com algum enriquecimento cromático. No *Bendito* o encadeamento harmónico é interessante, com excepção da utilização do acorde final onde a dissonância provocada pela nota “si” depois de se ter já ouvido o mesmo acorde com a terceira maior não é propriamente uma boa solução.²⁹ De resto, o tratamento das

²⁷ Não será difícil lembrar aqui a forma de proceder de Manuel Faria, com acompanhamentos exigentes harmonicamente densos para melodias particularmente simples como acontece na *Missa popular em honra de São Francisco de Assis*, precisamente do mesmo ano desta. Neste aspecto, revelador de alguma rebeldia e inconformismo, podemos identificar um dos poucos elementos de aproximação entre mestre e discípulo.

²⁸ Porém não posso deixar de referir a debilidade da condução das vozes no “Amen”, com uma cadência em V-VI-I, que não consegue ser disfarçada pelo acorde “vazio” de Sol executado pelo acompanhamento, o que revela alguma distração do compositor: ali, a nota “mi” da segunda voz não se coaduna com a nota “ré” do acompanhamento, provocando uma “appoggiatura” de efeito duvidoso e harmonicamente inaceitável.

²⁹ Seria mais adequado alterar o acorde final descendo o “lá” do Baixo para “mi” por exemplo.

vozes é particularmente simples, desde o uníssono inicial à utilização do intervalo de sexta, depois da citada passagem em cânone, sendo o *Bendito* confiado a uma voz solista. Não parece surtir grande efeito o “melisma” na vogal “u” de “alturas”.

O acompanhamento procura enriquecer um pouco a singeleza da parte vocal, de onde sobressai a progressão de *quartas ascendentes* e um Baixo que progride por graus conjuntos descendentes; é interessante a utilização do VI grau alterado (do modo menor) no terceiro “Santo”, mas envolto numa perigosa contradição entre o *lá natural* das vozes e o acorde de *Lá bemol* no acompanhamento. O cânone da segunda secção é acompanhado por acordes “ben marcato” do Órgão onde poderemos intuir um quinteto de metais na região grave, de efeito adequado ao entrosamento das vozes, embora o trecho seja demasiado breve para se poder afirmar claramente um esquema contrapontístico e muito menos um cânone.

4.4. Cordeiro de Deus

A tonalidade impressionista que apontámos ao final do “Senhor tende piedade” é particularmente acentuada no *Cordeiro de Deus* desta *Missa*. Escrita em modo Protus autêntico (com bemol) ou então em Ré menor natural, apresenta já na entoação os intervalos característicos do referido modo – salto de quinta ascendente – seguido de quarta ascendente, na relação de Tónica-Dominante-Tónica. O sentido modal é acentuado pela escala descendente que preenche as palavras “tende piedade de nós”, na extensão de uma nona: mi-ré. Um toque de genialidade é dado pela forma como é apresentada a segunda invocação: à mesma entoação em “Cordeiro de Deus” segue a mesma escala em “tende piedade de nós”, mas em sentido ascendente. A terceira invocação deriva das anteriores: a transposição da segunda parte da invocação, estabelece agora uma relação descendente entre a primeira e a segunda parte. “Dai-nos a paz” é constituído por uma sequência descendente de quinta, formada pelo que seria uma escala pentatónica de Ré (pela ausência da nota “fá”).

A condução das vozes é particularmente simples e muito próxima do resto da *Missa*, em especial do “Senhor tende piedade”, procurando acentuar a dimensão modal nomeadamente nas cadências.

O acompanhamento do *Cordeiro de Deus* é porventura o mais original e interessante de toda a *Missa* pela coerência estilística e pela dimensão assumidamente organística: o início é marcado por uma sequência de acordes na MD sobre um “Pedal” de “ré” grave na ME, a sugerir a utilização da Pedaleira. A mesma sequência de acordes é retomada na segunda invocação, mas agora à oitava superior, acentuando mais ainda a sonoridade etérea da primeira, agora acompanhada por um motivo *solo* que, na ME, imita a voz em cânone, motivo esse reiterado adiante à quarta inferior. A escala ascendente que reveste as palavras “tende piedade de nós” é harmonizada por uma escala descendente de sabor *jazzístico* que não deixa de me recordar a sequência final

do *Concerto em Sol* de Maurice Ravel... A terceira invocação recupera a imitação canónica entre o acompanhamento e a voz, mas agora na região aguda pela MD, apoiada numa harmonia que se vai diluindo em progressão por grau conjunto descendente, de belo efeito, até às palavras “Dai-nos a paz”. Nesta súplica final, encontramos uma harmonia claramente tonal a contradizer um pouco o sabor modal da melodia, iniciada por um acorde de sétima menor em primeira inversão e continuada pelo encadeamento de IV-V-I, com a utilização do acorde *maior* (cad. picarda) na conclusão; conclui com o mesmo acorde, agora vazio, algo que me parece uma solução estilisticamente pouco adequada. Estes pormenores, mesmo tendo em conta a sua importância para uma coerência maior de linguagem musical, não impedem que estejamos perante um acompanhamento muito belo, como dissemos anteriormente, o mais conseguido de toda a obra.

5. Conclusão

A versão que apresentamos desta primeira *Missa* de Joaquim dos Santos procura, como aconteceu noutros tratamentos análogos, relevar os aspectos mais interessantes da partitura original, alargando as suas dimensões para um Coro de vozes mistas, onde o acompanhamento de Órgão pressupõe um instrumento de maiores possibilidades quer no âmbito sonoro quer na variedade tímbrica, mesmo que deixemos ao critério do organista e às potencialidades de cada instrumento em concreto a tarefa da registação. Este trabalho foi um pouco dificultado pelas características especiais da harmonia utilizada, quando nos move especialmente a condução e cantabilidade das vozes. Salvo raras excepções, nomeadamente no entrosamento das vozes do Contralto e do Tenor – nos lugares em que o original se centrava na região mais grave da voz – procurei utilizar as duas vozes originais como vozes femininas, completando a harmonia com as vozes masculinas. Num caso ou outro procurei algumas soluções contrapontísticas tanto no Coro como no acompanhamento – com relevo para os *Prelúdios* que introduzi ou ampliei – embora de forma contida, tendo em conta a sobriedade de estilo adoptada pelo autor. Esta tarefa foi algo facilitada na escrita da parte do Órgão já que a partitura original, como referi, apresentava já soluções que indicavam a utilização deste instrumento acompanhador; a dificuldade estava depois em preencher um pouco a harmonia nos dois Manuais e na Pedaleira. O resultado obtido é compensador e contribuirá para uma nova visão desta obrinha inicial do seu autor, eventualmente uma das melhores no género pela riqueza de invenção melódica e harmónica, mesmo que não tenha gozado de uma grande divulgação, talvez pela novidade e complexidade da linguagem utilizada, surpreendentes para aquele tempo. No panorama tão vasto da obra de Joaquim dos Santos, mesmo no campo a música litúrgica, esta não será das obras mais representativas; porém, o contacto mais directo e atento com uma partitura esquecida desde os tempos em que a adquiri, ao

encontrá-la nos fundos de uma livraria bracarense, no dia 7 de Abril de 1977, revela uma obra, simples, breve, mas verdadeiramente ilustrativa daquela maestria técnica e estilística que o seu autor haveria de revelar nas obras mais tardias. Confesso, a terminar, que nunca me tinha passado pela cabeça vir a “revisitar” qualquer partitura de Joaquim dos Santos, pela convicção de que não haveria grande coisa que o justificasse ou sugerisse; porém, a necessidade de transcrever esta partitura para suporte informático motivou uma leitura mais atenta, acabando por sugerir este trabalho com o qual nada mais pretendo que recuperar a obra e render ao seu autor e amigo a homenagem que, tal como outros já tratados, merece, ao mesmo tempo que poderá despertar as atenções para a qualidade e grandeza da totalidade da sua obra musical.

Viana do Castelo, 22 de Janeiro de 2022

Jorge Alves Barbosa

Joaquim dos Santos
(1936-2008)

**MISSA EM HONRA
DE NOSSA SENHORA DE FÁTIMA**

Versão para Coro a 4 vozes mistas e Órgão

por

JORGE ALVES BARBOSA

SENHOR, TENDE PIEDADE

Música de Joaquim dos Santos

Arr.º J. Alves Barbosa

Andante tranquilo $\text{♩} = 63$

5

SOPRANOS

CONTRALTOS

TENORES

BAIXOS

Órgão

The organ part is marked with a 'II' and 'p'. The vocal parts are marked with 'p' and '5'.

nhor, ten - de pie - da - de de nós! Se - nhor, mf

nhor. ten - de pie - da - de de nós! Se - nhor. mf

Se - nhor, p ten - de pie - da - de de nós! Se - mf

Se - nhor, ten - de pie - da - de de nós!

The organ part is marked with 'p' and 'mf'. The vocal parts are marked with 'p' and 'mf'.

10

ten - de pie - da - de de nós! *f* Cris - to, ten - de pie - da - de de

ten - de pie - da - de de nós! *f* Cris - to, ten - de pie - da - de de

nhor, *f* ten - de pie - da - de de nós! Cris - to,

mf Se - nhor, ten - de pie - da - de de nós!

I

15

nós! *mf* Cris - to, ten - de pie - da - de de nós! *p* Se -

nós! *mf* Cris - to, ten - de pie - da - de de nós! *p* Se -

ten - de pie - da - de de nós! *f* Cris - to, ten - de pie - da - de!

f ten - de pie - da - de! *mf* Cris - to, ten - de pie - da - de

II

nhor, ten - de pie - da - de de nós! Se - nhor, mf
nhor, ten - de pie - da - de de nós! Se - nhor. mf
p Se - nhor, ten - de pie - da - de de nós! mf
p Se - nhor, ten - de pie - da - de de nós!

p

ten - de pie - da - de de nós!
ten - de pie - da - de de nós!
nhor, ten - de pie - da - de de nós!
p Se - nhor, pie - da - de de nós!

p

GLÓRIA

Música de Joaquim dos Santos
Arr.º J. Alves Barbosa

PRESIDENTE **Allegro** ♩ = 88

SOPRANOS
Gló-ria a Deus nas al-tu - ras

CONTRALTOS

TENORES

BAIXOS

Órgão

f

f

Ped. + I

5 *f*

f

f

f

f

E paz na ter-ra aos ho - mens por E - le a - ma - dos. Se - nhor Deus, Rei dos

E paz na ter-ra aos ho - mens por E - le a - ma - dos. Se - nhor Deus, Rei dos

E paz na ter-ra aos ho - mens a - ma - dos.

E paz na ter-ra aos ho - mens a - ma - dos.

10

pp

Céus, Deus Pai, To-do Po-de - ro - so, Nós Vos lou - va - mos, Nós Vos ben-di - ze - mos, Nós Vos a - do -

pp

Céus, Deus Pai, To-do Po-de - ro - so Nós Vos lou - va - mos, Nós Vos ben-di - ze - mos, Nós Vos a - do -

Deus Pai, To-do Po-de - ro - so,

Deus Pai, To-do Po-de - ro - so,

II *p*

15

mf

ra - mos, Nós Vos glo - ri - fi - ca - mos. Nós Vos da - mos gra - ças por Vos - sa i -

mf

ra - mos, Nós Vos glo - ri - fi - ca - mos. Nós Vos da - mos gra - ças por Vos - sa i -

mf

Nós Vos da - mos gra - ças por Vos - sa i -

mf

Nós Vos da - mos gra - ças por Vos - sa i -

Ped. -I

mf

f men - sa gló - ria. *f* men - sa gló - ria. *f* men - sa gló - ria. *pp* Se - nhor Je - sus Cris - to, *pp* Se - nhor Je - sus Cris - to,

I *f* **II** *p*

Ped. +I Ped. -I

p 25 Se - nhor Deus, Cor - dei - ro de Deus, *p* Se - nhor Deus, Cor - dei - ro de Deus

f Fi - lho U - ni - gé - ni - to, *f* Fi - lho U - ni - gé - ni - to,

Fi - lho de Deus Pai; _____

Vós que ti - rais o pe - ca - do do mun - do, _____

I

ten - de pie - da - de de nós!

ten - de pie - da - de de nós!

ten - de pie - da - de de nós!

ten - de pie - da - de de nós!

Vós que ti - rais o pe - ca - do do

ten - de pie - da - de de nós!

f

mf

mf

40

f a - co - lhei a nos - sa sú - pli - ca; *mf* Vós que es -

f a - co - lhei a nos - sa sú - pli - ca; *mf* Vós que es -

8 *f* mun - do, a - co - lhei a nos - sa sú - pli - ca;

f a - co - lhei a nos - sa sú pli - ca;

f *rall.°*

tais à di - rei - ta do Pai! *f* ten - de pie - da - de de

tais à di - rei - ta do Pai! *f* ten - de pie - da - de de

8 *f* ten - de pie - da - de de

f ten - de pie - da - de de

ff *rall.°*

45

I Tempo

f *f* *f* *f*

nós! Só Vós sois o San - to, só Vós o Se -
 nós! Só Vós sois o San - to, só Vós o Se -
 nós! Só Vós sois o San - to, só
 nós! Só Vós sois o San - to, só

f

Ped. +I

ff

50

p *rit.°* *p* *p* *p* *p*

nhor, só Vós o Al - tís si - mo, Je - sus Cris -
 nhor, só Vós o Al - tís si - mo, Je - sus Cris -
 Vós o Se - nhor, o Al - tís si - mo Je - sus Cris -
 Vós o Se - nhor, o Al - tís si - mo Je - sus Cris -

rit.°

55

f a tempo e deciso

rall. ° poco a poco

to. Com o Es - pí - ri - to San - to, na gló - ria de Deus Pai.

to. Com o Es - pí - ri - to San - to, na gló - ria de Deus Pai.

to. Com o Es - pí - ri - to San - to, na gló - ria de Deus

to. Com o Es - pí - ri - to San - to, na gló - ria de Deus

f *rall. ° poco a poco*

60

ff A men! A men!

ff A men! A men!

ff Pai. A men! A men!

ff Pai. A men! A men!

ff

SANTO

Música de Joaquim dos Santos

Arr.º Jorge Alves Barbosa

5

Maestoso ♩ = 66

SOPRANOS

CONTRALTOS

TENORES

BAIXOS

Órgão

mf San - to,

mf San - to,

mf San - to,

mf San - to,

ff

ff

Ped. + I

3

cresc.º

f 3

10

pp

San - to, San - to, Se - nhor Deus do U - ni - ver - so, O céu e a ter - ra pro -

f 3

San - to, San - to, Se - nhor Deus do U - ni - ver - so,

f 3

pp

San - to, San - to, Se - nhor Deus do U - ni - ver - so, O céu e a

f 3

pp

San - to, San - to, Se - nhor Deus do U - ni - ver - so, O céu e a ter -

cresc.º

f

II

3

f

ff *Solo espressivo*
p

cla - mam a Vos - sa gló - ria: Hos - sa - na nas al - tu ras! Ben - di - to o que

pp *ff*

pro - cla - mam a Vos - sa gló - ria: Hos - sa - na nas al - tu ras!

ff

ter - ra pro - cla - mam: Hos - sa - na nas al - tu ras!

ff

ra pro - cla - mam a Vos - sa gló - ria: Hos - sa - na nas al - tu - ras!

I ff *II p*

ff *20*

vem em no - me do Se - nhor! Hos - sa - na nas al - tu ras!

ff

ria: Hos - sa - na nas al - tu ras!

ff

Hos - sa - na nas al - tu ras!

ff

Hos - sa - na nas al - tu - ras!

I ff

CORDEIRO DE DEUS

Música de Joaquim dos Santos

Arr.º J. Alves Barbosa

Andante tranquilo $\text{♩} = 63$

5

SOPRANOS

CONTRALTOS

TENORES

BAIXOS

Órgão

Cor-dei-ro de

10

Deus, que ti - rais o pe - ca - do do mun - do, ten - de pie - da - de de nós

que ti - rais o pe - ca - do do mun - do, ten - de pie - da - de de nós

ten - de pie - da - de de nós Cor - dei - ro de

III - Oboé

15

p ten - de pie - da - de de nós! Cor - dei - ro de

p ten - de pie - da - de de nós!

p Deus, que ti - rais o pe - ca - do do mun - do, *f* ten - de pie - da - de de nós! Cor -

p que ti - rais o pe - ca - do do mun - do, *p* ten - de pie - da - de de nós!

I *I*

pp *sostenuto assai* 20

f Deus, que ti - rais o pe - ca - do do mun - do, *pp* Dai - nos a paz!

f Cor - dei - ro de Deus sem pe - ca do: *pp* Dai - nos a paz!

f dei - ro de Deus, que ti - rais o pe - ca do, *pp* Dai - nos, dai - nos a paz!

f que ti - rais o pe - ca - do do mun do: *ppp* Dai - nos a paz! a paz!

II *pp* *sostenuto assai*

SENHOR, TENDE PIEDADE

Música de Joaquim dos Santos

Arr.º J. Alves Barbosa

Andante tranquilo ♩ = 63

4 *p* *mf*
Se - nhor, ten-de pie-da-de de nós! Se -

4 *p* *mf*
Se - nhor. ten-de pie-da-de de nós! Se -

4 *p*
Se - nhor, ten-de pie-da-de de

4 *p*
Se-nhor, ten-de pie-da-de de

9

f
nhor, ten-de pie-da-de de nós! Cris - to,

f
nhor. ten-de pie-da-de de nós! Cris - to,

mf
nós! Se - nhor, ten-de pie-da-de de nós!

mf
nós! Se - nhor, ten-de pie-da-de de V.S.

ten-de pie-da-de de nós! _____ *mf* Cris - to, ten-de pie-da-de de

ten-de pie-da-de de nós! _____ *mf* Cris - to, ten-de pie-da-de de

f Cris - to, ten - de pie-de - de de nós! Cris - to, *mf*

nós! _____ ten - de pie-da - de! _____ Cris - to,

17

nós! _____ *p* Se - nhor, ten-de pie-da-de de nós! _____ *mf* Se -

nós! _____ *p* Se - nhor, _____ ten-de pie-da-de de nós! _____ Se -

f ten - de pie-da-de! *p* Se - nhor, _____ ten-de pie-da-de de

ten - de pie-da-de Se - nhor, ten-de pie-da-de de

21

nhor, ten-de pie-da-de de nós! _____

nhor. _____ ten-de pie-da-de de nós! _____

mf nós! _____ Se - nhor, _____ ten-de pie-da-de de nós!

nós! _____ *p* Se - nhor, pie-da-de de nós!

GLÓRIA

Música de Joaquim dos Santos
Arr.º J. Alves Barbosa

PRESIDENTE

Allegro ♩ = 88

Gló-ria a Deus nas al-tu - ras E paz na ter-ra aos ho - mens por E - le a

E paz na ter-ra aos ho - mens por E - le a

E paz na ter-ra aos ho - mens a -

E paz na ter-ra aos ho - mens a -

Detailed description: This block contains the first system of the musical score. It features four staves: a vocal line for the President and three piano accompaniment staves. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 88 beats per minute. The music begins with a 3/4 time signature and a forte (f) dynamic. The lyrics are: 'Gló-ria a Deus nas al-tu - ras E paz na ter-ra aos ho - mens por E - le a'. The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in the first measure of the vocal line.

7

ma - dos. Se-nhor Deus, Rei dos Céus, Deus Pai, To-do Po-de - ro - so, Nós Vos lou-
ma - dos. Se-nhor Deus, Rei dos Céus, Deus Pai, To-do Po-de - ro - so Nós Vos lou-
ma - dos. Deus Pai, To-do Po-de - ro - so,
ma - dos. Deus Pai, To-do Po-de - ro - so,

Detailed description: This block contains the second system of the musical score, starting at measure 7. It features four staves: a vocal line for the President and three piano accompaniment staves. The key signature remains one sharp (F#). The tempo is 'Allegro'. The music changes to a 2/4 time signature and a pianissimo (pp) dynamic. The lyrics are: 'ma - dos. Se-nhor Deus, Rei dos Céus, Deus Pai, To-do Po-de - ro - so, Nós Vos lou-'. The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in the first measure of the vocal line.

V.S.

va - mos, Nós Vos ben - di - ze - mos, Nós Vos a - do - ra - mos, Nós Vos glo - ri - fi -
 va - mos, Nós Vos ben - di - ze - mos, Nós Vos a - do - ra - mos, Nós Vos glo - ri - fi -

15

mf ca mos. Nós Vos da-mos *f* gra-ças por Vos-sa i - men-sa gló ria.
mf ca mos. Nós Vos da-mos *f* gra-ças por Vos-sa i - men-sa gló_ ria.
mf Nós Vos da-mos *f* gra-ças por Vos-sa i - men-sa gló ria. *pp* Se-nhor Je-sus
mf Nós Vos da-mos *f* gra-ças por Vos-sa i - men-sa gló ria. *pp* Se-nhor Je-sus

21

p Se-nhor Deus, Cor-dei-ro de Deus, *pp* Fi-lho de Deus
p Se-nhor Deus, Cor-dei-ro de Deus *pp* Fi-lho de Deus
pp Cris to, _ Fi-lho U-ni - gé-ni-to, *pp* Fi-lho de Deus
pp Cris to, _ Fi-lho U-ni - gé-ni-to, *pp* Fi-lho de Deus

Pai; _____ *f* ten-de pie - da - de de nós!

Pai; _____ *f* ten-de pie - da - de de nós!

Pai; _____ *f* ten-de pie - da - de de nós!

Pai; _____ *mf* *f* Vós que ti - rais o pe - ca - do do mun do, - ten - de pie - da - de de nós!

f a - co - lhei a nos - sa sú - pli - ca; -

f a - co - lhei a nos - sa sú - pli - ca;

mf *f* Vós que ti - rais o pe - ca - do do mun do, - a - co - lhei a nos - sa sú - pli -

f a - co - lhei a nos - sa sú pli -

mf *f* *rall.°* Vós que es - tais à di - rei - ta do Pai! - ten - de pie - da - de de nós!

mf *f* Vós que es - tais à di - rei - ta do Pai! - ten - de pie - da - de de nós!

f ca; ten - de pie - da - de de nós!

f ca; ten - de pie - da - de de nós!

I Tempo

f
Só Vós sois o San - to, só Vós o Se-nhor, só Vós o Al - tís si-

f
Só Vós sois o San - to, só Vós o Se-nhor, só Vós o Al - tís si-

f
Só Vós sois o San to, só Vós o Se-nhor, o Al - tís si -

f
Só Vós sois o San to, só Vós o Se-nhor, o Al - tís si-

53

p *rit.º* *f* *a tempo e deciso* *rall.º poco a poco*
mo, Je-sus Cris - to. Com o Es-pí - ri - to San - to, na gló-ria de Deus

p *f*
mo, Je-sus Cris - to. Com o Es-pí - ri - to San - to, na gló-ria de Deus

p *f*
mo Je-sus Cris - to. Com o Es-pí - ri - to San - to, na

p *f*
mo Je-sus Cris - to. Com o Es-pí - ri - to San - to, na

58

ff
Pai. A - men! A - men!

ff
Pai. A - men! A - men!

ff
gló-ria de Deus Pai. A - men! A - men!

ff
gló-ria de Deus Pai. A - men! A - men!

SANTO

Maestoso ♩ = 66

mf *cresc.°* *f*

San - to, San - to, San - to, Se - nhor Deus do U - ni - ver - so, -

San - to, San - to, San - to, Se - nhor Deus do U - ni - ver - so, -

San - to, San - to, San - to, Se - nhor Deus do U - ni - ver - so, -

San - to, San - to, San - to, Se - nhor Deus do U - ni - ver - so, -

10

pp *ff*

— O céu e a ter - ra pro - cla - mam a Vos - sa gló - ria: Hos - sa - na nas al -

— pro - cla - mam a Vos - sa gló - ria: Hos - sa - na nas al -

— O céu e a ter - ra pro - cla - mam: Hos -

— O céu e a ter - ra pro - cla - mam a Vos - sa gló - ria: Hos

14

Solo espressivo
p

tu ras! Ben-di-to o que vem em no-me do Se -
tu ras!
sa-na nas al - tu ras!
sa-na nas al - tu - ras!

19

ff

nhor! Hos - sa-na nas al - tu ras!
ria: Hos-sa-na nas al - tu ras!
Hos - sa-na nas al - tu ras!
Hos - sa-na nas al - tu - ras!

CORDEIRO DE DEUS

Música de Joaquim dos Santos

Arr.º J. Alves Barbosa

Andante tranquilo ♩ = 63

4 *p*
Cor-dei-ro de Deus, - que ti - rais o pe-ca-do do mun-do, ten-de pie

4 *p*
que ti - rais o pe-ca-do do mun-do, ten-de pie

4 *p*
ten-de pie

4

Detailed description: This system contains the first four staves of the musical score. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 6/8 time signature. It begins with a 4-measure rest, followed by a melodic line with lyrics. The second staff is a vocal line with a similar structure. The third staff is a vocal line with a similar structure. The fourth staff is a bass line with a 4-measure rest. Dynamics include piano (*p*) and accents.

9

da-de de nós _____ *p* ten-de pie

da-de de nós _____ *p* ten-de pie

da-de de nós _____ *p* Cor-dei-ro de Deus, - que ti - rais o pe-ca-do do mun-do, ten-de pie

p que ti - rais o pe-ca-do do mun-do, ten-de pie V.S.

Detailed description: This system contains the next four staves of the musical score, starting at measure 9. The top staff is a vocal line with lyrics 'da-de de nós' and a long note, followed by a 4-measure rest and then 'ten-de pie'. The second staff is a vocal line with a similar structure. The third staff is a vocal line with lyrics 'da-de de nós' and a long note, followed by a 4-measure rest and then 'Cor-dei-ro de Deus, - que ti - rais o pe-ca-do do mun-do, ten-de pie'. The fourth staff is a bass line with a 4-measure rest and then a melodic line. Dynamics include piano (*p*) and accents.

14

da-de de nós! _____ Cor-dei-ro de Deus, _____ que ti - rais o pe - ca - do do

da-de de nós! _____ Cor - dei-ro de Deus sem pe-

da-de de nós! _____ Cor - dei-ro de Deus, _____ que ti - rais o pe-

da de de nós! _____ que ti - rais o pe - ca - do do

18

mun-do, _____ *pp* *sostenuto assai* Dai - nos a paz! _____

ca do: _____ *pp* Dai - nos a paz! _____

ca do, _____ *pp* Dai - nos, dai-nos a paz! _____

mun do: _____ *pp* *ppp* Dai - nos a paz! _____ a paz! _____