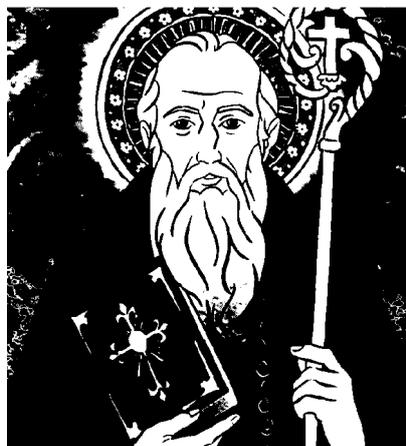


MANUEL DE FARIA BORDA (1914-1992)



MISSA EM HONRA DE SÃO BENTO

*EM VERSÃO PARA CORO A 4 VOZES MISTAS
CORO DE VOZES BRANCAS E ÓRGÃO*

por

JORGE ALVES BARBOSA

Viana do Castelo – 2022

MISSA EM HONRA DE SÃO BENTO

Manuel de Faria Borda (1914-1992)



1. O P. Manuel de Faria Borda

Nasceu na freguesia de Fão, concelho de Esposende, no dia 7 de Agosto de 1914, tendo dado entrada no Seminário de Braga aos onze anos de idade, onde tomou do P. Francisco José Galvão, notável professor de música,¹ as primeiras lições na arte dos sons com relevo para o Piano de que foi exímio executante, muito por mérito das proverbiais mãos enormes que todos lhe conhecíamos. Continuou os seus estudos no Seminário Conciliar, tendo sido ordenado sacerdote no anos de 1936. A partir de então iniciou a actividade de professor de música no Seminário Menor ou de Preparatórios com então se chamava, e depois professor de Piano e de Canto Gregoriano no Seminário Conciliar.

É então que inicia a sua actividade na área da composição com assinalável êxito, segundo as crónicas de então, com a composição de um *Te Deum* e do Motete *Cantate Domino*, executados pelo coro do Seminário Conciliar sob a regência do P. Alberto

¹ O P. Francisco José Galvão (1874-1943) foi um notável violinista, pianista e flautista que recebeu a sua formação musical no Colégio dos Órfãos de São Caetano, em Braga, onde depois foi professor, uma instituição que se tornaria famosa pela sua Banda de Música, entre outros aspectos. Em 1921, foi convidado pelo Arcebispo de Braga, para professor de música no Seminário de Santo António e São Luís Gonzaga e, em 1923, actuava como reconhecido pianista num concerto de câmara que teve lugar na sessão de apresentação do Orfeão de Braga. Enquanto professor do Seminário, surge como referência para vários compositores daí saídos, incluindo Manuel Faria que lhe “mostrava” exercícios de Harmonia ou os primeiros ensaios na arte da composição musical. Em 1935, foi nomeado pároco de Revelhe, arciprestado de Fafe, aí fundando uma Bandas que se tornaria famosa e se afirmaria como referência no género durante muitos anos, juntamente com a Banda dos Mineiros de Pejão; conheci-a ainda como tal a meados dos anos sessenta. Afectado por arteriosclerose, passaria ainda algum tempo no Seminário Conciliar, no período final da sua vida, vindo a falecer em Castelo da Maia a 14 de Junho de 1943.

Brás. Dessa ocasião data a conhecida referência do ilustre musicólogo Mário de Sampaio Ribeiro, tão elogiosa quanto refinada crítica, segundo o qual “o reverendo Padre Borda tem compleição musical absolutamente fora do vulgar e faz desejar que seu autor busque apetrechar-se quanto antes com os conhecimentos teóricos indispensáveis”, depoimento que dá uma clara ideia daquilo que o nosso autor sempre revelou.² É um facto que o P. Borda procurou, de uma forma ou de outra “apetrechar-se com conhecimentos teóricos indispensáveis”, quer no Conservatório de Música do Porto, onde estudou com o compositor de renome Lucien Lambert, Harmonia, Contraponto e Fuga.³ Seguiu-se uma volumosa produção musical, nomeadamente na música sacra, de onde pontificam várias colectâneas de cânticos e motetes eucarísticos e marianos como *Harpa da Eucaristia*, *Florilégio Mariano*, *Florilégio Eucarístico*, *Cânticos de Natal* e *Rosa Mística*, esta última talvez uma das suas melhores obras, cujos cânticos marianos ainda perduram na memória do nosso povo, fruto da acção pastoral daqueles que passaram pelo Seminário de Braga.⁴ Muitos dos seus cânticos marcaram uma época, nomeadamente no contexto da devoção mariana e eucarística, incluindo os cânticos executados na Missa, em tempos anteriores ao Concílio Vaticano II. Muitos desses cânticos revelam uma maestria que, infelizmente, não podemos verificar nas suas obras mais recentes, cujo conteúdo agora nos ocupa. Efectivamente, esta produção mais recente, e mesmo a anterior, em vários aspectos, não dá conta do tal apetrechamento com os conhecimentos nas áreas específicas de que se fala.

A sua actividade musical será marcada fortemente pela acção no Seminário Menor, com a fundação e direcção do *Coro dos Pequenos Cantores da Imaculada*, de que já falámos noutra lugar a propósito da experiência pessoal nesse grupo coral. Também da experiência no Seminário nasceu a colectânea de cânticos para uso da comunidade que depressa se tornou uma obra de referência no canto devocional e litúrgico do país: o *Jubilate*. No contexto dessa actividade de director haveria de compor e apresentar a *Missa em honra de Santa Luzia*, em 1966. Afastado por doença, em 1970, e por um período prolongado, não haveria de regressar ao Seminário Menor, acabando por se dedicar, um pouco mais tarde, ao ensino da música no ensino oficial bem como ao Coro Litúrgico de Fão onde foi apresentando algumas das suas mais recentes composições, incluindo algumas actuações nos celebrados *Encontros de Coros Paroquiais* realizados em Braga durante a Semana Santa, nos finais da década de

² MÁRIO DE SAMPAYO RIBEIRO, artigo publicado na *Revista “Ocidente”*, em Novembro de 1940.

³ Tanto mais curiosa é esta referência à formação do P. Borda com Lucien Lambert, quanto tal competência é desmentida por uma obra onde não encontramos qualquer Fuga nem sequer elemento “fugato” e, ao nível do contraponto, ele revela grandes limitações nas suas obras conhecidas.

⁴ Cânticos como “Maria Mãe celeste”, “Debaixo do teu amparo”, “Tu és formosa, ó Maria”, “Ave, Maria Rainha dos Anjos” ou “Excelsa guarda das Virgens”, muitos deles com poema que traduzia ou era inspirado em outros tantos cânticos marianos em latim – deles mantendo os títulos na partitura – nomeadamente as conhecidas “Antífonas Marianas”. Foram então publicados, executados e mesmo gravados não só em disco, mas sobretudo no coração do povo devoto a Maria.

setenta. No entanto permaneceu sempre um tanto afastado do movimento litúrgico-musical que então nascia, precisamente a partir de 1970, com a Semana Bracarense de Música Sacra e a fundação da *Nova Revista de Música Sacra*, movimento criado à volta do P. Manuel Ferreira de Faria e seus discípulos e colaboradores entre os quais o P. Borda nunca se sentiu muito à vontade. Efectivamente colaborou na *Nova Revista de Música Sacra*, mas o espírito e a qualidade da música então produzida não eram já a mesma coisa como se poderá facilmente verificar. É neste contexto que surge a *Missa em honra de São Bento* de que tratamos aqui.

2. A forma musical da *Missa* na produção do compositor

Na vasta produção musical do P. Manuel de Faria Borda anteriormente referida, não deixa de ser surpreendente o facto de não constar qualquer referência à composição da *Missa*, mesmo em latim, algo particularmente estranho no contexto histórico de então, sabendo nós que ele conhecia e manifestava uma especial predilecção pela música inspirada pelo movimento ceciliano, com relevo para o P. Lorenzo Perosi, de que é testemunha não só a sua forma de compor, mas também a selecção dos compositores que ele fazia interpretar aos Pequenos Cantores da Imaculada, e ainda o espólio musical constante da sua biblioteca pessoal.⁵ Entretanto o panorama musical e litúrgico sofria uma mudança radical e o P. Borda não foi imune à sua influência, para o melhor e para o pior. Efectivamente, em consequência da reforma litúrgica proposta pela *Constituição “Sacrosanctum Concilium”*, do Concílio Vaticano II, surgia um movimento de produção musical em língua vernácula não só para as devoções, mas sobretudo para a Celebração da Eucaristia, quer em *Cânticos do Próprio da Missa* quer nos cânticos do *Ordinário da Missa*, até então limitados ao Canto Gregoriano. Assim se incrementava a “actuosa participatio”, preparada e iniciada anos antes com a abertura ao uso do canto popular religioso, em língua vernácula, destinado ao *Próprio da Missa*, por parte da *Encíclica “Musicae Sacrae Disciplina”*, de Pio XII (1955) e da *Instrução “De Musica Sacra et de Sacra Liturgia”*, da Sagrada Congregação do Ritos (1958).⁶

⁵ Não tendo sido ainda estudado e publicado de forma definitiva, grande parte do espólio musical do P. Borda acaba de ser adquirido pela Arquidiocese de Braga que se encarregará de o organizar e divulgar; tive, por especial deferência do Cónego José Paulo Abreu, aquando da sua apresentação, a que assisti, a possibilidade de consultar, por um breve relance de olhos, a lista do inventário e é precisamente aí que se baseia o que acabo de escrever. Não é particularmente rico tal espólio no que respeita a obras de referência quer em partituras quer em obras ou Tratados de formação na área da composição, o que explicará possivelmente muito do que vamos escrevendo e podemos constatar nas suas composições.

⁶ É aqui que entra em acção muita da música de sabor eucarístico publicada pelo P. Borda e que se executava ora nas devoções eucarísticas – Exposições do SS. Sacramento e Lausperenes – ora na celebração da Missa, nomeadamente como *Cânticos de Comunhão*, ora nas, então muito celebradas, *Comunhões Solenes*. Não esqueçamos que a própria *Nova Revista de Música Sacra*, nos seus primeiros números, é ainda devedora, em larga medida, a esse ambiente catequético, devocional e litúrgico.

Em 1965, dispúnhamos de uma tradução, embora provisória, das partes cantadas da missa bem como das respostas do povo e, pouco depois, tinha início uma produção considerável de cânticos, de valor desigual certamente, mas efeito da vontade de ir dotando as assembleias e os grupos corais do adequado repertório litúrgico. Por isso mesmo, em 1966, o P. Manuel de Faria Borda dava a conhecer a *Missa em honra de Santa Luzia*, logo estreada pelos Pequenos Cantores da Imaculada, Coro do Seminário de Nossa Senhora da Conceição, uma obra que se afirmava como talvez o primeiro exemplo de uma “missa em português”, embora tenhamos notícias de outros ensaios no mesmo sentido.⁷ Seguiu-se, a partir de 1970, uma profusão de *Missas* em língua vernácula, obra dos diversos compositores da Arquidiocese de Braga, nomeadamente no início da década de setenta, como Manuel Ferreira de Faria, Joaquim Gonçalves dos Santos, José Gonçalves Barbosa e alguns *Cânticos do Ordinário* dispersos e publicados por outros como José Fernandes da Silva, Manuel Simões, etc. No ano de 1972, o P. Manuel de Faria Borda publicava a *Missa em honra de São Bento*, uma vez que a obra anterior tivera alguma dificuldade em entrar no repertório comum por ser, aparentemente, pouco acessível aos limitados grupos corais de então. Em 1979, a *Nova Revista de Música Sacra*, n. 11-12, publicava um formulário para a *Missa com Crianças*, onde o nosso autor incluía o “Senhor tende piedade”, o “Santo” e o “Cordeiro de Deus”, no contexto das respostas às anáforas próprias para as celebrações da *Eucaristia com Crianças* recentemente publicadas.

Uns anos mais tarde, em 1984, o P. Borda haveria de voltar ao contacto com os *Cantos do Ordinário da Missa*, numa colectânea que intitulou de *Cânticos para as Celebrações Litúrgicas*, a 2, 3 e 4 vozes, com o que alegadamente procurava dotar os coros litúrgicos de um repertório com a qualidade que ele considerava não se encontrar nas publicações mais conhecidas e utilizadas então. Porém, a qualidade de tal repertório é ainda menor do que a da *Missa* de que agora nos ocupamos, resumindo-se a uma simples repetição de modelos medíocres, quase numa produção em série. Nessa colectânea, num primeiro apartado que intitula, curiosamente, de “*Missas*”, apresenta vários cânticos do *Ordinário*, sem uma organização estruturada de uma *Missa* enquanto forma musical: quatro “Senhor tende piedade”, um “Glória”, seis “Santo” e quatro “Cordeiro de Deus”.⁸

Na continuidade da sua colaboração com a *Nova Revista de Música Sacra*, haveria de voltar ao repertório do *Ordinário da Missa*, publicando, no n. 43 (1987), totalmente a

⁷ A termos em conta algumas referências à composição de *Missas* ou partes do *Ordinário* em língua vernácula, anteriores a estas datas, tais composições não só colidiam com as orientações da Igreja a respeito do canto litúrgico como poderá haver alguma imprecisão nas datas referidas. É o caso da referência a uma *Missa Breve* de Manuel Simões, em português, datada de 1958, mas provavelmente composta em 1968.

⁸ Esta designação reflecte a forma simplista e redutora como a composição da *Missa* então vista pelo seu autor e muita mais gente por aí; uma espécie de conjunto de cânticos, apresentados a granel, sem qualquer relação entre si do ponto de vista formal ou mesmo estilístico.

ele dedicado, com o objectivo de assinalar as suas Bodas de Ouro Sacerdotais, entre outros cânticos, um formulário – “Senhor”, “Santo” e “Cordeiro de Deus” – sem qualquer uniformidade quanto às formações corais a que se destinavam e, um pouco mais tarde, o n. 50-51 (1989) da mesma revista publicava, entre obras de outros compositores, mais um conjunto de cânticos, mas identificados agora como pertencentes a uma *Missã em honra de Santo Ant3nio*, para Coro a 4 vozes mistas, dialogando com a Assembleia.⁹ Estes cânticos, particularmente os desta 3ltima *Missã* que, em termos de qualidade ser3o equivalentes à sua produç3o anterior, apesar das evidentes lacunas tiveram maior acolhimento e divulgaç3o entre os coros paroquiais e a3 permanecem ainda hoje.¹⁰

3. A *Missã em honra de S3o Bento*

Para quem conhecia a *Missã em honra de Santa Luzia*, a tinha executado como menino-cantor e a ia abordando depois como organista, a *Missã em honra de S3o Bento* afigurava-se ent3o como um consider3vel passo atr3s em termos de qualidade, e o certo 3 que n3o teve a divulgaç3o e o apreço que a poss3vel intenç3o de a tornar acess3vel esperaria. O mais curioso 3 termos conhecimento quase directo de que, para o seu autor, ela seria bem mais conseguida que a anterior. Nem ent3o nem hoje percebemos em qu3. Esta n3o tem a grandeza de estrutura, a inventiva mel3dica nem a qualidade e at3 ousadia harm3nica que podemos verificar imediatamente naquela. Est3 tamb3m escrita para duas vozes iguais, em di3logo com a Assembleia e acompanhamento de Harm3nio, embora, por vezes, a designaç3o de *Assembleia* apenas possa deduzir-se da escrita a uma voz, j3 que, pelo 3mbito mel3dico n3o ser3 t3o acess3vel a uma execuç3o pelo povo, como acontece particularmente no *Santo*. Como se tornava habitual, j3 n3o conta com o *Credo*, apresentando ainda a aclamaç3o p3s-Consagraç3o, em sintonia com as outras obras cong3neres suas contempor3neas. Nesta partitura, publicada em grafia manuscrita do autor, tal com a outra colect3nea j3 referida, s3o inclu3dos ainda dois cânticos, *Ofert3rio* e *Final*, que j3 se cantavam no contexto da execuç3o da *Missã* anterior, mas agora com texto diferente. Do ponto de vista da estrutura, a *Missã em honra de S3o Bento* revela uma certa intencionalidade c3clica, se n3o expressa, pelo menos aparente, dada a recorr3ncia de

⁹ Nesta *Missã em honra de Santo Ant3nio*, o Coro 3 apresentado *a capella*, propondo-se que o organista possa acompanhar dobrando as vozes, uma proposta recorrente na *Nova Revista de M3sica Sacra* e reveladora da reduzida import3ncia conferida ao 3rg3o enquanto instrumento acompanhador ou de um sentido muito lato do canto *a capella*.

¹⁰ Alguns destes cânticos, nomeadamente o “Santo” e o “Cordeiro de Deus”, da *Missã de Santo Ant3nio*, bem como o cântico ofertorial, “N3s te apresentamos”, de *C3nticos para as Celebraç3es Lit3rgicas*, foram por mim instrumentados na s3rie *In sono Tubae* para Coro e Banda. A estes acrescentaria, na mesma s3rie, o “Santo” da *Missã em honra de Santa Luzia* e o desta *Missã em honra de S3o Bento*, pelo que a vers3o coral agora apresentada tem como base a ent3o elaborada nesse trabalho.

alguns elementos temáticos nas diferentes secção da obra, e até a mesma tonalidade nos cânticos mais breves – Sol menor natural – em contraste com a tonalidade de Sol Maior do *Glória*. Como era prática frequente, a estrutura e os elementos melódicos principais no “Senhor, misericórdia” e no “Cordeiro de Deus” são praticamente os mesmos, nomeadamente a invocação “tende piedade de nós” da Assembleia e o “Dai-nos a paz” final que, com alguma habilidade, deriva das últimas notas da invocação anterior.



Os mesmos elementos melódicos serão utilizados também na parte central do *Glória*, correspondente às palavras “tende piedade de nós”. Assim, poderíamos apresentar uma visão esquemática da correlação das palavras correspondentes aos diferentes elementos temáticos, que identificamos de 1 a 5, e se podem consultar na partitura:

	1	2	3	4	5	6
Senhor - 1	misericórdia					
Senhor - 2			misericórdia			
Cristo - 1	misericórdia					
Cristo - 2		misericórdia				
Senhor - 3	misericórdia					
Senhor - 4		misericórdia		misericórdia		misericórdia
Glória	Nós vos glorificamos					
	tende piedade de nós					
Santo	Hossana - 1		Hossana - 2	Hossana - 3		
Santo					Senhor	Deus do Univ.
Cordeiro - 1	tende piedade de nós				que tirais	
Cordeiro - 2						
Cordeiro - 3	Dai-nos a Paz					

4. Uma leitura interpretativa desta *Missa*

4.1. Prece litânica: Senhor, misericórdia

A primeira secção da Missa, que intitula ainda de “*Prece litânica*”, está escrita na tonalidade de Sol menor natural, com uma aparição fugaz da sensível, o que não afasta o da linguagem modal, embora mais pela escala utilizada (Protus plagal) do que pelos

respectivos hábitos modais.¹¹ Do ponto de vista da estrutura, temos aqui um claro A-B-A, dedicando a primeira invocação à Assembleia a que responde o Coro com a segunda invocação.¹²

Na parte vocal destinada ao Coro, as vozes caminham em paralelo, nas invocações “Senhor” ou em pequenas imitações e em progressão em “Cristo”, construída a partir do elemento temático da Assembleia numa procura de desenvolvimento do mesmo. O acompanhamento é constituído pela simples transcrição das vozes, procurando enriquecer um pouco a harmonia pelas quatro partes, mas numa estrutura e textura muito elementares e uma harmonia académica, normalmente correcta, mas sem evitar alguns deslizes que se podem aceitar num contexto de linguagem modal.¹³ Há um sentido de movimento e equilíbrio que é justo assinalar, contribuindo para uma tensão e dinâmica eficazes em todo o trecho.¹⁴

4.2. Glória

Tal com acontecia com a *Missa em honra de Santa Luzia*, o “Glória” define o ambiente festivo logo a partir do breve *Prelúdio*, embora construído com uma modulação um tanto extemporânea à tonalidade de Ré Maior para de imediato assumir como Dominante do tom principal. Globalmente, este Hino apresenta-se com uma estrutura um tanto equívoca já que a perspectiva assumida do diálogo entre Coro e Assembleia acaba por fragmentar o texto em pequenos incisos onde a solução de continuidade é difícil de encontrar, incluindo modulações e alterações de movimento no meio de frases como “Senhor Deus, Cordeiro de Deus...”, ignorando a estrutura trinitária do texto. Basta ver como o início da secção cristológica – “Senhor Jesus Cristo” – é tratado como se fosse o final da primeira secção. Outro tanto se diga da incoerência da música relativamente ao sentido do próprio texto, com contrastes inexplicáveis como o cantar a frase anteriormente referida dividida em duas. É um “romantismo” exacerbado muito presente no autor, levado a extremos completamente inexplicáveis. Porquê

¹¹ A modalidade, ao contrário do que se pensa muitas vezes, e da tonalidade, não depende da utilização desta ou daquela escala modal, e respectiva Dominante ou Final, mas da utilização de certos intervalos recorrentes na melodia que caracterizam o modo, nomeadamente a fórmula de entoação e a cadência. Estas poderão, por si só, definir um modo, para além da exploração de determinados elementos melódicos no próprio desenvolvimento, muito em função da chamada composição “centónica”, ou seja, da combinação de pequenos elementos melódicos com que se tece uma melodia gregoriana

¹² Convém recordar que na *Missa em honra de Santa Luzia*, ainda era utilizada a tríplice invocação, depois reduzida para a dupla na revisão do texto, numa perspectiva mais equilibrada do diálogo dois a dois.

¹³ Sobretudo a presença das chamadas “quintas escondidas”

¹⁴ Verifica-se na escrita desta *Missa* uma cedência a certos tiques românticos, com alguns exageros de expressividade e contrastes que conhecemos bem no seu autor enquanto director de coro. É evidente que estes não são possíveis numa Assembleia, apesar de ele os anotar, Há ainda imprecisões ao nível do vocabulário da “agógica” quando se escreve a expressão italiana “*Piu moto*” em voz de “*Più mosso*”.

cantar “Vós que tirais o pecado do mundo” em *forte* e “acolhei a nossa súplica” em *pianíssimo*? No mínimo, não seria mais lógico o contrário?...

A terceira secção, assim entendida tradicionalmente do ponto de vista musical, e introduzida com a reexposição da primeira secção – “Só vós sois o Santo” – é aqui entendida como tal, mas a utilização do motivo melódico inicial é francamente forçada, levando a cantar mais de metade da frase musical com uma única sílaba. Depois de “Só vós o Altíssimo” com uma clara cedência ao habitual *madrigalismo* sem se perceber porque é que se há-de cantar em *pianíssimo* uma frase que constitui precisamente o *climax* desta secção; apenas se justificaria o tom mais contido nas palavras “Jesus Cristo” pelo gesto reverencial dos ministros que acompanhava estas palavras, em analogia com “nós vos adoramos”, cuja música, também aqui se evoca. A conclusão – “Com o Espírito Santo” – repete a reexposição do motivo inicial, algo que se nos afigura demasiado repetitivo pois acabava de ser exposto. Resumidamente: uma estrutura e um tratamento musical do texto claramente artificiais e incoerentes com a estrutura, enquadramento litúrgico e mesmo o sentido literário deste Hino.

O tratamento das vozes é mais ou menos o mesmo da secção anterior, sempre em vozes paralelas, com intervalos de terceiras e sextas, ou seja, uma harmonia bastante banal que nem sequer consegue ser enriquecida por algumas modulações que também não encontram grande justificação. No que respeita ao acompanhamento, este segue as linhas das vozes, com uma harmonia que procura alguma variedade por meio de modulações passageiras, com utilizações recorrentes do acorde de sétima, mas criando equívocos do ponto de vista do discurso musical, e por vezes com soluções deficientes, na procura de camuflar uma incapacidade em sair de situações criadas como acontece precisamente na cadência final, (para facilitarmos a identificação, entre o antepenúltimo e o penúltimo compasso): aí, um acorde de nona maior é resolvido com a subida da sétima, provocando mesmo uma oitava directa irregular entre as partes mais graves. A fragmentação do texto e da música de que falámos anteriormente poderia ser, com alguma arte, colmatada e contrariada por um acompanhamento mais cuidado, mas isso não acontece; pelo contrário, é o acompanhamento que por vezes acentua ainda mais essa fragmentação e incoerência do discurso musical.

4.3. Santo e Bendito

O *Santo* constitui porventura a secção mais conseguida desta *Missa*, apesar de apresentar demasiados lugares comuns do ponto de vista da melodia e da harmonia. Há, pelo menos, um discurso coerente que divide o texto em três secções: 1) Santo, Senhor Deus do Universo, o céu e a terra proclamam a Vossa glória”; 2) Hossana e 3) Bendito e repetição do Hossana. Podemos constatar um crescendo contínuo e uma dinâmica correcta até ao primeiro “Hossana”, embora este inicie em *piano*. O “Bendito” é particularmente curto, sem solução de continuidade relativamente ao

Hossana, apresentando-se como secção estanque e claramente separada dos dois “Hossana” envolventes. A harmonia, estruturada segundo a tonalidade de Sib Maior (relativo do tom do “Senhor” e “Cordeiro”) revela alguma insegurança e incoerência com o desenrolar do discurso com soluções como a utilização do acorde de VI Grau no terceiro “Santo” e o de I Grau no início da frase seguinte, “Senhor Deus”, quando o procedimento mais correcto seria precisamente o contrário; da mesma forma a utilização do acorde de III Grau na palavra “Senhor”, quarto tempo. Valha-nos ao menos a procura de utilizar uma cadência plagal, tão *eclesiástica*,¹⁵ em “alturas”, mas logo prejudicada pela primeira cadência no VI Grau e completamente destruída pelo emprego do acorde de nona do V Grau onde deveria continuar o de II Grau, para mais agravada pela subida da sétima e da nona. Poderíamos ir por aí adiante nas anomalias.¹⁶

A condução das vozes mantém o procedimento das secções anteriores, com a predominância das vozes paralelas, e nem a estrutura assumida para o *Hossana* em progressão ascendente de terceira, insinuando uma entrada em imitações foi capaz de inspirar algo de mais aceitável. O acompanhamento, como já referimos, consegue criar uma certa dinâmica e coerência no discurso musical, apenas contraditado pelas deficiências harmónicas já apontadas, fornecendo aqui e ali elementos que não se coadunam muito com a execução em órgão ou harmónio como o emprego de intervalos sucessivos de sexta ou mesmo de oitavas na mão esquerda como se de Piano se tratasse. Há ainda movimentos, nomeadamente na linha do Baixo bastante despropositados, mas não nos vamos alongar nestes pontos.

4. 4. Cordeiro de Deus

¹⁵ O emprego da cadência plagal (I-IV-I) é uma das características mais comuns da música sacra desde o renascimento e a polifonia palestriniana; o movimento ceciliano, procurando *ressuscitar* o espírito da música sacra, usou e abusou dela, ao ponto de a tornar demasiado óbvia e banal. Mais *eclesiástica* ainda, de sabor modal e de belo efeito, é a de I-II-I aqui utilizada. No entanto o emprego do acorde de IV Grau apenas deve ter lugar depois de uma cadência perfeita, surgindo então como “confirmação” da anterior. Em termos de jargão chamamos-lhe a cadência de “Amen” pois é muito utilizada nessa aclamação no final de Motetes ou resposta a recitativos de orações.

¹⁶ Estamos perante opções claramente erradas do ponto de vista escolar, incoerentes do ponto de vista do discurso harmónico, e absolutamente inaceitáveis numa e noutra situação. Tal procedimento, ao lado de outros já apontados, revela uma enorme insegurança do autor do ponto de vista da Harmonia, em contraste com a insinuação, por demais repetida, de que se considerava mais competente que todos os outros compositores de música sacra seus contemporâneos. O respeito pela pessoa em questão e pelo seu esforço no sentido de valorizar a música sacra não podem impedir de pugnarmos pela verdade, pela qualidade da música e pelas exigências da linguagem musical nas suas diversas componentes. Repetimos aqui um enigma que envolve a música desta autor: como é que, com o decorrer do tempo, esta foi perdendo qualidade, como se pode verificar na comparação entre as primeiras obras, até à *Missa em honra de Santa Luzia*, e as outras, compostas a partir dos anos setenta? Basta passar o olhar pelas “missas” de que falámos anteriormente para o constatar de imediato e mais ainda pelos cânticos também publicados quer em *Cânticos para as Celebrações Litúrgicas* quer na *Nova Revista de Música Sacra*. Muito diferente seria, infelizmente, o perfil do P. Manuel de Faria Borda enquanto compositor, se a sua actividade se tivesse ficado pela publicação da primeira *Missa* em 1966.

Marcado por uma estreita relação, até textual, com o “*Senhor, misericórdia*”, o “*Cordeiro de Deus*” está musicalmente muito próximo daquele, até pela unidade temática, com a repetição do motivo “tende piedade de nós” e “dai-nos a paz”, tal como aconteceu já na *Missa em honra de Santa Luzia*. A estrutura é claramente ternária – A-B-A – apenas com a diferença de se atribuir a terceira invocação a Todos, Coro e Assembleia, por meio da indicação colocada na partitura, mas mantendo a música a uma única voz. Em alguns aspectos, como assinalámos anteriormente a propósito da recorrência temática, o “*Cordeiro de Deus*” aparece, na sua singeleza, como uma espécie de resumo de alguns dos procedimentos anteriores, o que seria óptimo se tal fosse devidamente explorado; mas não. As semelhanças entre este e o “*Senhor, misericórdia*”, quer do ponto de vista melódico quer do ponto de vista da condução das vozes, são por demais evidentes para falarmos mais delas.¹⁷

Um exemplo mais da insegurança do autor, ao nível da linguagem e da técnica harmónica, está na construção do primeiro acorde do acompanhamento: empregar um acorde de Sétima sobre o II Grau no ataque constituído pela relação Dominante-Tónica, a partir de um salto de quarta, na harmonização desta última, é uma ousadia que teria que ter um enquadramento diferente, que não se encontra. Nesse ponto, a harmonização do “*Senhor, misericórdia*” é mais correcta. O encadeamento dos acordes em “tende piedade de nós” é bastante deficiente, para mais assente numa *inexistente* linha do Baixo...

5. A versão aqui apresentada para Coro a 4 vozes, Coro de Vozes Brancas ou Assembleia e Órgão

É evidente que só a leitura aproximada da partitura nos permite um conhecimento e uma avaliação mais adequadas da mesma como acabamos de fazer; isso não impede que nos mereça alguma atenção, como muitas vezes acontece, não tanto pelo que efectivamente nela se encontra patente, mas pela perspectiva de desenvolvimento que nos sugere enquanto desafio a uma leitura que vá um pouco mais além. E foi isso que procurámos aqui realizar, no propósito de dar uma nova vida a esta partitura em virtude do significado que a mesma assume no contexto da música sacra produzida no âmbito da reforma litúrgica pós conciliar.

1. Tendo em conta que apenas o *Glória* é dotado de uma breve *Introdução* ou *Prelúdio* procurámos dotar todas as outras partes dessa pequena inserção, procurando criar, em cada caso, o ambiente propício à entrada das vozes quer do Coro quer da

¹⁷ Uma das consequências dessa proximidade entre o “*Senhor, misericórdia*” e o “*Cordeiro do Deus*” foi expressa na minha versão ao utilizar, nos dois casos, o mesmo *Prelúdio* organístico, com ligeiras alterações, em função da melodia subsequente.

Assembleia ou do Coro de Vozes Brancas que assumimos aqui como interveniente alternativo numa execução da obra segundo a versão que realizámos. Procurou-se, quanto possível, seguir de perto as indicações da partitura original, quer na harmonia, quer na estruturação das vozes, quer no discurso, tendo sempre os dados do autor como ponto de partida. No caso da distribuição das vozes originais tivemos em conta a tessitura das mesmas, por vezes bastante grave, o que nos levou a distribuí-las pelas vozes intermédias do Coro; o mesmo se diga de melodias de âmbito alargado que distribuimos por duas vozes, nomeadamente o Contralto e o Soprano.

2. Para além dos breves *Prelúdios* acrescentados ao “Senhor”, ao “Santo” e ao “Cordeiro” incluímos, por analogia com outros trabalhos já realizados uma breve “Fuga” coral, no final do Glória, tomando como respectivo “Sujeito” a frase conclusiva “Com o Espírito Santo, na glória de Deus Pai. Amen” conferindo à obra um tom de maior solenidade. Esta Fuga (mais propriamente uma Exposição de Fuga) é realizada pelas vozes do Coro, *a capella*, seguindo-se um breve *Interlúdio* organístico, correspondente à “reexposição” que antecede o “Amen” conclusivo, onde associamos ao Coro a Assembleia ou Coro de vozes brancas, confiando-lhe precisamente o breve motivo com que, na partitura original, se canta esta aclamação conclusiva.

3. Apresentamos uma realização a quatro vozes mistas das partes originalmente destinadas ao Coro a 2 vozes iguais, e, na parte destinada à Assembleia, foi acrescentada uma segunda voz, mais grave, para o caso da utilização do Coro de Vozes Brancas, deixando, mesmo assim à segunda voz, mais grave, o qualificativo de “*ad libitum*”. Procurámos ampliar um pouco o estilo do tratamento das vozes do Coro quer na atribuição das partes originais, incluindo por vezes elementos da mesma melodia distribuídos pelas vozes em função do respectivo âmbito, às vozes femininas ou às masculinas quer, desenvolvendo a sua textura para uma dimensão contrapontística quando tal era possível, numa procura de maior contraste e relação mais próxima com os diferentes momentos do texto, da música e mesmo da celebração.

4. A parte de Órgão foi especialmente trabalhada tendo em conta a utilização de um Órgão propriamente dito e não já o Harmónio para o qual esta obra foi originalmente pensada; no entanto, procura-se respeitar os principais elementos da Harmonia, desenvolvendo a proposta original aproveitando as possibilidades do instrumento em sintonia com a ideia que presidiu à composição original. Evita-se, no entanto, a mera transcrição das vozes do Coro para o instrumento, procurando que estas tenham maior independência e se possam escutar mais clara e distintamente. A Pedaleira foi acrescentada, numa derivação das linhas do Baixo, dando a este uma consistência que porventura o original não oferece. Salvo raras excepções, deixo à competência dos organistas a escolha da registação bem como a distribuição pelos diferentes teclados, em função do instrumento disponível, apresentando como referência as indicações

dinâmicas do autor. É relativamente fácil verificar, pela variedade de situações que a partitura propõe, que o ideal para uma compensadora execução desta obra seria dispormos de um Órgão de três teclados (dois, no mínimo), com a possibilidade de memorização de algumas registações.¹⁸

5. Relativamente à execução desta *Missa*, e no que respeita ao *Bendito*, este aparece na parte mais aguda e com a indicação de Solo; como a parte aguda agora passa a ser normalmente confiada ao Soprano, pareceu mais adequado confiá-la a um Tenor solista cuja execução não resultará tão forçada como se for realizada por um Soprano não dotado de uma técnica especialmente apurada.

Resta-nos augurar que o acolhimento dos coros e organistas a esta proposta faça jus ao propósito de fazer com que a *Missa em honra de São Bento*, obra composta no contexto da primeira época da renovação da música litúrgica pós-conciliar em Portugal, encontre um lugar que dignifique e honre o seu inspirador e destinatário, grande obreiro do “espírito da liturgia”, contribuindo, como ele dizia “com a mente em plena concórdia com a voz” (“*mens concordet voci*”)¹⁹ para a maior glória de Deus, para a santificação dos homens e também para o prazer estético dos seus executantes e ouvintes.

Meadela, 24 de Fevereiro de 2022

Jorge Alves Barbosa

¹⁸ Como habitualmente, e como registação base, digamos que as partes em *forte* ou *mezzo forte* poderão ser confiadas aos registos de Fundo no Manual do Grande Órgão (I), e à Pedaleira unida ao mesmo; as partes em *piano*, ao Manual Positivo (II) sem união da Pedaleira; as partes em *pianíssimo*, ao Manual Expressivo (III), eventualmente com registos “violejantes”, sem dúvida muito próximos da sonoridade dos harmónios de então, também sem união à Pedaleira que poderá ser registada preferentemente com sonoridades suaves da área dos Bordões como base. Os momentos mais fortes, nomeadamente no *Glória* e no *Santo*, contemplarão a utilização de Fundos e Misturas e eventualmente o acrescentamento do Palhetas.

¹⁹ “*Mens concordet voci*”. Muitas vezes se traduz este aforisma de São Bento como “a voz concorde com a mente”, mas a ideia beneditina é precisamente o contrário: “que a mente concorde com a voz” ou seja, que a mente, o pensamento e a fé estejam de acordo com aquilo que o monge canta no ofício diário. Trata-se de uma forma de ver também o conhecido aforisma “*lex orandi, lex credendi*”: é a fé que esclarece e desenvolve o conteúdo da oração e não o contrário (Cfr. PAUL DE CLERK, *A Inteligência da Liturgia*, Ed. SNL, Fátima, 2022, p. 37-44)

SENHOR, MISERICÓRDIA

Missa em honra de São Bento

Música: Manuel F. Borda
Arr.º: J. Alves Barbosa (2022)

Adagio suplicante $\text{♩} = 58$

5

Assembleia ou
Vozes Brancas

Sopranos

Contraltos

Tenores

Baixos

Órgão

II

p

p

10

mi - se - ri - cór - di - a!

p Se - nhor, Se - nhor,

mf Se - nhor, *cresc.º* Se - nhor,

mf Se - nhor, Se - nhor,

p Se - nhor, Se - nhor,

I

15 **Più mosso** *mf* **rit.°** 20

Cris - to, mi - se - ri - cór - di - a!

mi - se - ri - cór - di - a!

mi - se - ri - cór - di - a!

mi - se - ri - cór - di - a!

mi - se - ri - cór - di - a!

mf **rit.°**

25 *p*

Se - ñhor,

f Mi - se - ri - cór - di - a!

mf Cris - to, *f* Cris - to, *f* Mi - se - ri - cór - di - a!

mf Cris - to, *f* Cris - to, *f* Mi - se - ri - cór - di - a!

mf Cris - to, mi - se - ri - cór - di - a!

cresc.° **II** *p*

p

30

35

mi - se - ri - cór - di - a!

p Se - nhor, Se - nhor, Se - nhor, Se - nhor!

p Se - nhor, Se - nhor, Se - nhor, Se - nhor!

I mf

mf Mi - se - ri - cór - di - a!

f mi - se - ri - cór - di - a, mi - re - ri - cór - di - a!

f mi - se - ri - cór - di - a, mi - re - ri - cór - di - a!

mf nhor, mi - se - ri - cór - di - a, mi - se - ri - cór - di - a!

mf nhor, mi - se - ri - cór - di - a, mi - se - ri - cór - di - a!

40

Maestoso
mf

15

ho mens! Se - nhor Deus, Rei dos céus, Deus Pai To - do po - de -
 dos.
 mens a - ma - dos.
 dos.
 por E - le a - ma - dos.

20 Adagio

ro so, Nós Vos ben - di -
 Nós Vos lou - va - mos
 Nós Vos lou - va - mos

25

30

ze mos,

pp Nós Vos a - do - ra mos,

pp Nós Vos a - do - ra mos,

pp Nós Vos a - do - ra mos,

pp Nós Vos a - do - ra mos,



Allegro

Andantino

35

f Nós Vos glo - ri - fi - ca - mos!

f Nós Vos glo - ri - fi - ca - mos!

f Nós Vos glo - ri - fi - ca - mos!

f Nós Vos glo - ri - fi - ca - mos!

f Nós Vos glo - ri - fi - ca - mos!

p Nós Vos da - mos gra - ças

p Nós Vos da - mos gra - ças

p Nós Vos da - mos gra - ças por... Vos - sa i men - sa

p Nós Vos da - mos gra - ças por... Vos - sa i men - sa

f *p*

I **II**

Largo

mf

Se - nhor Je - sus Cris - to, Fi - lho U - ni - gé - ni - to,

por - Vos - sa gló - ria

por - Vos - sa gló - ria

pp Se - nhor

pp Se - nhor

gló - ri - a.

gló - ri - a.

I

II

espressivo

Andantino

mf Vós que ti -

mf Fi - lho de Deus Pai:

cresc.° Deus, Cor - dei - ro de Deus

mf Deus, Cor - dei - ro de Deus

mf Deus, Cor - dei - ro de Deus

mf Fi - lho de Deus Pai:

mf Fi - lho de Deus Pai:

mf Fi - lho de Deus Pai:

mf

I

50

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

55 **Largo**

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

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

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

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

I *mf* *p*

Andantino 60

mf Vós que es - tais à di - rei - ta do Pai, *p* ten - de pie - da - de de nós. 65

Festivo **70 Maestoso**

f Só Vós sois o San - to, *f* Só Vós o Se -

f Só Vós sois o San - to, *f* Só Vós sois os San - to,

Largo espressivo

75

FUGA - Allegro

nhor,

pp Só Vós o Al - tís - si - mo, Je - sus Cris - to.

pp Só Vós o Al - tís - si - mo, Je - sus Cris - to.

pp Só Vós o Al - tís - si - mo, Je - sus Cris - to. *f* Com o Es -

pp Só Vós sois o Al - tís - si - mo, Je - sus Cris - to

pp

f



80

f Com o Es - pí - ri - to

pí - ri - to San - ta, na gló - ria de Deus Pai: A - men, A -

f

A

Com o Es - pí - ri - to San - to, na gló - ria de Deus Pai: A - men! A - men, A - men, A - men!



to, na gló - ria de Deus Pai: A - men! A - men, A - men, A - men!

Com o Es - pí - ri - to San - to, na

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

ff
f

Detailed description: This block contains the musical score for measures 100 through 104. It features five vocal staves and a grand staff (piano and bass). The vocal parts are in a soprano, alto, tenor, and bass arrangement. The lyrics are 'men!', 'men!', 'men, A men!', and 'gló - ria de Deus Pai.'. The piano accompaniment includes a forte (*ff*) section and a section marked *f*. There are various musical notations such as slurs, trills, and dynamic markings.

ff 105
A men!
ff A men!
ff A men!
ff A men!
ff A men!
A men!

Detailed description: This block contains the musical score for measures 105 through 109. It features five vocal staves and a grand staff. The vocal parts are in a soprano, alto, tenor, and bass arrangement. The lyrics are 'A men!', 'A men!', 'A men!', 'A men!', 'A men!', and 'A men!'. The piano accompaniment includes a section marked *ff* and a section marked *f*. There are various musical notations such as slurs, trills, and dynamic markings.

Più mosso

f Se_ nhor Deus do U-ni-ver - so, O céu e a ter - ra pro - cla - mam a Vos - sa gló - ri - a.

f Se_ nhor Deus do U-ni-ver - so, O céu e a ter - ra pro - cla - mam a Vos - sa gló - ri - a.

f Se_ nhor Deus do U-ni - ver_ so, O céu e a ter - ra pro - cla - mam:

f Se_ nhor Deus do U-ni - ver so, O céu e a ter - ra pro - cla - mam:

cresc.°

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

p Hos - sa - na nas al - tu - ras, *f* Hos - sa - na, Hos sa - na nas al - tu.

p Hos - sa - na nas al - tu - ras, *f* Hos sa - na nas al - tu.

f Hos - sa - na, Hos sa - na nas al - tu - ras, Hos -

f Hos - sa - na, Hos sa - na nas al - tu - ras, Hos -

II *mf* **I** *ff*

ff

25 **Largo**

tu ras!

ras!

ras!

Solo espressivo
mf

sa - na nas al - tu - ras! Ben di - to-o que

sa - na nas al - tu - ras!

II - Voz celeste

I - Flauta 8'

p *cresc.°*
30

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

p

Hos - sa - na nas al -

p

Hos -

vem em no - me do Se - nhor!

Allegro

II *mf*

35

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

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

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

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

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

I ff

ff

CORDEIRO DE DEUS

Missa em honra de São Bento

Música: Manuel F. Borda
Arr.º: J. Alves Barbosa (2022)

Andante espressivo $\text{♩} = 58$

5

Assembleia ou Vozes brancas

Sopranos

Contraltos

Tenores

Baixos

Órgão

p

10

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

p

rall.° molto

30

ca - do do mun - do, Dai - nos a Paz!
Dai - nos a Paz!

rall.° molto

23.02-2022
lunga

SENHOR, MISERICÓRDIA

Missa em honra de São Bento

Música: Manuel F. Borda
Arr.º: J. Alves Barbosa (2022)

Adagio suplicante $\text{♩} = 58$

5 *p*
Se - nhor, mi - se - ri - cór - di - a!

11

p
Se nhor, Se - nhor, mi - se - ri - cór - di - a!

mf *cresc.º*
Se nhor, Se - nhor, mi - se - ri - cór - di - a!

mf
Se nhor, Se - nhor, mi - se - ri - cór - di - a!

p
Se - nhor, Se - nhor, mi - se - ri - cór - di - a!

V.S.

2 18

Più mosso

rit.º

Cris - to, mi - se - ri - cór - di - a!

f

Mi se - ri -
f

mf

Cris to, Cris to, Mi -

mf

Cris - to, Cris to,
mf

Cris - to, mi -

25

p

Se - nhor, mi - se - ri - cór - di - a!

cór - di - a!

-se - ri - cór di - a!

f
Mi se - ri - cór - di - a!

se - ri - cór - di - a!

32

Se nhor, mi - se - ri -

Se nhor, Se nhor, mi - se - ri -

Se nhor! Se nhor,

Se nhor, Se nhor,

37

Mi - se - ri - cór di - a!

cór - di - a, mi - re - ri - cór di - a!

cór di - a, mi - re - ri - cór di - a!

mi - se - ri - cór - di - a, mi - se - ri - cór - di - a!

mi - se - ri - cór - di - a, mi - se - ri - cór - di - a!

GLÓRIA

Missa em honra de São Bento

Música: Manuel F. Borda
Arr.º: J. Alves Barbosa (2022)

PRESIDENTE **Festivo** $\text{♩} = 88$
4

Gló-ria a Deus nas al tu - ras

E paz na ter__ ra aos

E paz na ter__ ra aos

8

E paz na ter - ra aos ho__

ho__ mens por E - le a ma__

E paz na ter__ ra aos ho__ mens a - ma -

ho__ mens por E - le a ma__

E paz na ter__ ra aos ho__ mens por E - le a -

V.S.

Maestoso

mf

mens! Se-nhor Deus, Rei dos céus, Deus Pai To-do po-de - ro_____so,

dos.

dos.

dos.

ma - dos.

Adagio

p Nós Vos ben-di - ze_____mos,

p Nós Vos lou - va mos

pp Nós Vos

p Nós Vos lou - va_____ mos

pp Nós Vos

p Nós Vos lou - va_____ mos

p Nós Vos lou - va_____ mos

Nós Vos glo-ri - fi - ca
 a - do - ra mos, Nós Vos glo-ri - fi - ca
 a - do - ra mos, Nós Vos glo-ri - fi - ca
 Nós Vos a - do - ra mos, Nós Vos glo-ri - fi - ca - mos!
 Nós Vos a - do - ra mos, Nós Vos glo-ri - fi - ca - mos!

Andantino

mos! Se
 mos! Nós Vos da-mos gra - ças por_ Vos-sa gló - ria
 mos! Nós Vos da-mos gra - ças por_ Vos-sa gló - ria
 Nós Vos da-mos gra - ças por_ Vos-sa i-men-sa gló ri - a.
 Nós Vos da-mos gra - ças por_ Vos-sa i-men-sa gló ri - a.

nhor Je - sus - Cris - to, Fi - lho U - ni - gé - ni - to,

mf
Fi-lho de Deus Pai:_____

pp *cresc.°* *mf*
Se-nhor Deus, Cor - dei - ro de Deus_ Fi-lho de Deus Pai

pp *mf*
Se-nhor Deus, Cor dei - ro de Deus_ Fi-lho de Deus Pai:

mf
Fi-lho de Deus Pai:

mf

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

mf *p*

Vós que ti - rais o pe - ca - do do mun - do a - co - lhei a nos - sa

mf *p*

Vós que ti - rais o pe - ca - do do mun - do a - co - lhei a nos - sa

mf *p*

Vós que ti - rais o pe - ca - do do mun - do a - co - lhei a

mf *p*

Vós que ti - rais o pe - ca - do do mun - do a - co - lhei a

6 58

Andantino

mf
Vós que es-tais à di - rei - ta do Pai, *p* ten_ de pie -

sú - pli - ca!

sú - pli - ca!

8
nos-sa sú-pli-ca!

nos-sa sú-pli-ca!

64

Festivo

da - de de nós. *f*

f
Só Vós sois o San_____ to,

f
Só Vós sois o San_____ to,

f
Só Vós sois o San_____ to,

f
Só Vós sois os San - to,

Só Vós o Se-nhor,

Só Vós o Al-tís-si-mo, Je-sus Cris

Só Vós o Al-tís-si-mo, Je - sus Cris

Só Vós o Al-tís-si-mo, Je - sus Cris

Só Vós ois o Al-tis-si-mo, Je-sus Cris

Só Vós ois o Al-tis-si-mo, Je-sus Cris

FUGA - Allegro

to.

to.

to. Com o Es-pí-ri-to

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

to

8 84

A

Com o Es - pí - ri - to San - to, na
 San - to, na gló - ria de Deus Pai: A - men! A - men, A -
 men, A - men! A - men, A -

91

gló - ria de Deus Pai: A - men! A - men, A - men, A -
 men! A - men, A - men, A -
 men! A - men, A - men, A -
 Com o Es - pí - ri - to San - to, na

The musical score consists of five staves, each representing a different voice part. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 7/4. The score is divided into two measures by a double bar line. Above the first measure, a large number '5' is written, indicating a five-measure rest. Above the second measure, the dynamic marking 'ff' (fortissimo) is present. The lyrics are: 'men!' (top two staves), 'men, A men!' (middle two staves), and 'gló-ria de Deus Pai. A men!' (bottom staff). The bottom staff includes a trill (tr) marking over the first measure. The lyrics 'A men!' are written below the notes in the second measure of each staff.

SANTO

Missa em honra de São Bento

Música: Manuel F. Borda
Arr.º: J. Alves Barbosa (2022)

Largo ♩ = 58

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics "San to," and a dynamic marking of *mf*. The second, third, and fourth staves are vocal lines with lyrics "San to," and dynamic markings of *p* and *f*. The fifth staff is a bass line with lyrics "San to," and dynamic markings of *p* and *f*. The time signature is 4/4, and the key signature has two flats. A large number '4' is placed above the first measure of each staff.

10

The second system of the musical score consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics "to, Se nhor Deus do U-ni-ver - so, O céu e a ter - ra pro" and a dynamic marking of *f*. The second, third, and fourth staves are vocal lines with lyrics "to, Se nhor Deus do U-ni-ver - so, O céu e a ter - ra pro" and dynamic markings of *f*. The fifth staff is a bass line with lyrics "to, Se nhor Deus do U-ni-ver so," and dynamic markings of *f*. The time signature is 4/4, and the key signature has two flats. The tempo marking "Più mosso" is placed above the second staff.

V.S.

p *cresc.º*
 Hos - sa-na nas al - tu - ras, Hos - sa-na nas al -
 cla - mam a Vos-sa gló - ri-a. *p* Hos - sa-na nas al - tu - ras, Hos
 cla - mam a Vos-sa gló - ri-a. *p* Hos - sa-na nas al -
 O céu e a ter-ra pro-cla-mam: *f* Hos
 O céu e a ter-ra pro-cla-mam: *f* Hos

f
 tu - ras, Hos - sa - na! Hos - sa-na nas al - tu _____ ras!
f
 sa- na, Hos sa-na nas al - tu _____ ras!
f
 tu - ras, Hos sa-na nas al - tu _____ ras! **Solo espressivo**
mf
 sa-na, Hos sa-na nas al - tu - ras, Hos - sa-na nas al - tu - ras! Ben_
 sa-na, Hos sa-na nas al - tu - ras, Hos - sa-na nas al - tu - ras! _____

Hos -

di - to o que vem em no - me do Se - nhor!_

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

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

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

Hos - sa - na, Hos -

Hos - sa - na, Hos

4 34

The musical score consists of five staves, each with a vocal line and corresponding lyrics. The first staff begins with a dynamic marking of *ff*. The lyrics are: "sa - na! Hos - sa - na nas al - tu - ras!". The second staff continues the lyrics: "sa - na nas al - tu - ras!". The third staff continues: "sa - na nas al - tu - ras!". The fourth staff continues: "sa - na nas al - tu - ras, Hos - sa - na nas al - tu - ras!". The fifth staff continues: "sa - na nas al - tu - ras, Hos - sa - na nas al - tu - ras!". The music is written in a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables across multiple notes. The final note of each line is a whole note with a fermata.

CORDEIRO DE DEUS

Missa em honra de São Bento

Música: Manuel F. Borda

Arr.º: J. Alves Barbosa (2022)

Andante espressivo ♩ = 58

5

p

Cor - dei - ro de Deus que ti - rais o pe - ca do do

5

5

5

5

5

Detailed description: This system contains the first five staves of the musical score. The top staff is the vocal line, starting with a whole rest followed by a half note G4, then a quarter note F4, and a quarter note E4. The lyrics 'Cor - dei - ro de Deus que ti - rais o pe - ca do do' are written below. The next four staves are for piano accompaniment, each starting with a whole rest. The key signature has two flats (Bb and Eb) and the time signature is 2/4.

11

mun - do, ten - de pie - da - de de nós!___

mf

Cor - dei - ro de

mf

Cor - dei - ro de

mf

Cor - dei - ro de Deus que ti -

mf

Cor - dei - ro de Deus que ti -

Detailed description: This system contains the next five staves. The top staff continues the vocal line with lyrics 'mun - do, ten - de pie - da - de de nós!___'. The following four staves are piano accompaniment. The lyrics 'Cor - dei - ro de' are written below the second staff, and 'Cor - dei - ro de' below the third staff. The lyrics 'Cor - dei - ro de Deus que ti -' are written below the fourth staff, and 'Cor - dei - ro de Deus que ti -' below the fifth staff. The dynamic marking *mf* is placed above the piano accompaniment staves. The key signature and time signature remain the same as in the first system.

17

p
Cor-dei-ro de Deus que ti-

p
Deus que-ti-rais o pe - ca - do ten-de pie - da - de de nós!_

p
Deus que-ti-rais o pe - ca - do ten-de pie - da - de de nós!_

p
rais o pe - ca - do do mun-do, Ten-de pie - da - de!

p
rais o pe - ca - do do mun-do, Ten-de pie - da - de!

25

rall.º molto
rais o pe - ca do do mun-do, Dai-nos a Paz!_

pp
Dai nos a Paz!_

pp
Dai - nos a Paz!_

pp
Dai nos a Paz!_

pp
Dai - nos a Paz!_

