

MANUEL FARIA (1916-1983)



MISSA “CUM JUBILO”

*VERSÃO PARA CORO A 4 VOZES MISTAS
ALTO E ÓRGÃO*

ALTERNADA COM O CANTO GREGORIANO / ASSEMBLEIA

por

JORGE ALVES BARBOSA

Viana do Castelo – 2019

Manuel Ferreira de Faria

Missa "Cum júbilo"

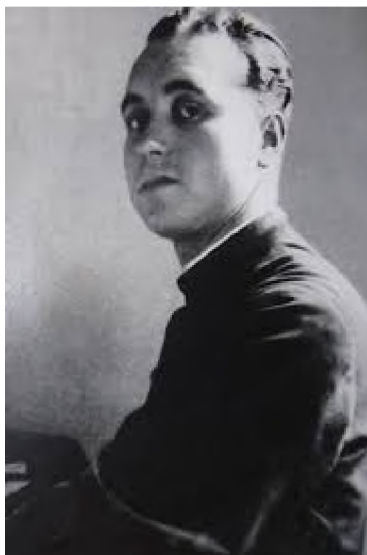
*para o Centenário da Imaculada Conceição
da Virgem Maria Senhora Nossa*

*para coro a 4 vozes iguais
e Altus ad libitum
a alternar com a melodia gregoriana*

*humildemente composta
pelo mais pobre dos seus devotos*

MISSA “CUM JUBILO”

Manuel Ferreira de Faria (1916-1983)

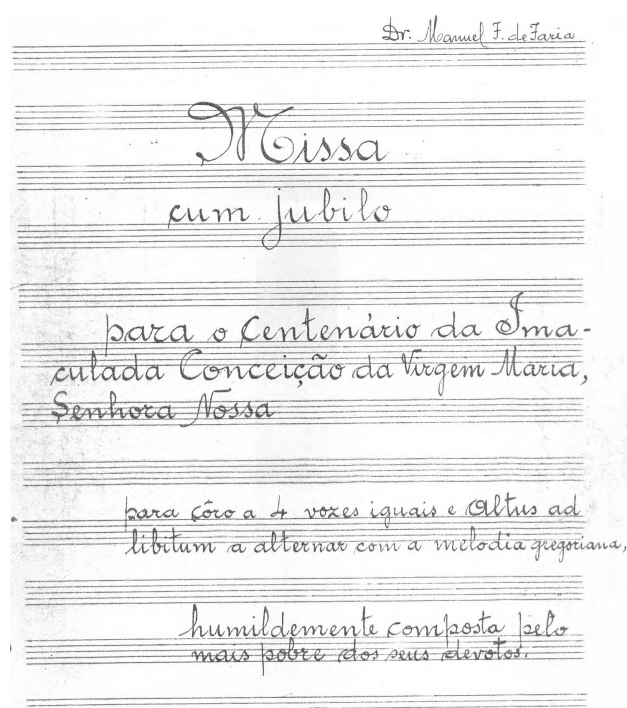


“Missa Cum Jubilo, para o Centenário da Imaculada Conceição da Virgem Maria, Senhora Nossa, para coro a 4 vozes iguais e Altus ad libitum, a alternar com a melodia gregoriana, humildemente composta pelo mais pobre dos seus devotos”. É nestes termos, muito ao gosto da época, mas também no estilo de linguagem muito usual nos pregadores como foi o Cón. Manuel Faria, que se apresenta a partitura desta Missa segundo a cópia oficial, datada de Junho de 1956, realizada pelo copista e funcionário da Cúria, José Vieira. Existem três cópias da partitura: a original, em grafia do autor, quase em rascunho, encadernada, em formato largo onde consta o aditamento posterior do *Altus* (ad libitum), em grafia de cor encarnada, colocada por cima das outras vozes; uma cópia da partitura completa que aqui nos serve de referência com as cinco vozes e Órgão, habitualmente usada pelo organista acompanhador, e havia ainda outra, escrita pelo mesmo copista, mas sem a parte do acompanhamento.¹ Mais tarde, aquando de uma execução e transmissão pela *Rádiodifusão Portuguesa* da mesma missa, realizada na capela do Seminário Conciliar, onde dispúnhamos de um órgão *Harmoniphon*, de dois teclados e pedaleira, acrescentei na partitura principal, a lápis, algumas indicações de registação e para o uso da pedaleira, indicações essas que

¹ Para dirigir, o Dr. Manuel Faria ora utilizava a partitura original, cuja apresentação só ele conseguia entender bem ou então a partitura que continha apenas as vozes.

o Dr. Manuel Faria cobriu, mais tarde, a tinta nomeadamente quando me pediu para fazer uma fotocópia da partitura que iria enviar ao seu amigo, recentemente encontrado em Bolsano (Suíça), o compositor alemão Hermann Schroeder. Foi nessa ocasião que aproveitei para fazer uma fotocópia para mim, a qual conservo e serviu agora como base deste trabalho.

O dogma da Imaculada Conceição foi definido em 8 de Dezembro de 1854 pelo Papa Pio IX, na Bula “*Innefabilis Deus*” com estas palavras: “*Em honra da santa e indivisa Trindade, para decoro e ornamento da Virgem Mãe de Deus, para exaltação da fé católica, e para incremento da religião cristã, com a autoridade de Nosso Senhor Jesus Cristo, dos bem-aventurados Apóstolos Pedro e Paulo, e com a nossa, declaramos, pronunciamos e definimos a doutrina que sustenta que a beatíssima Virgem Maria, no primeiro instante de sua conceição, por singular graça e privilégio de Deus onipotente, em vista dos méritos de Jesus Cristo, Salvador do gênero humano, foi preservada imune de toda mancha de pecado original, essa doutrina foi revelada por Deus e, portanto, deve ser sólida e constantemente crida por todos os fiéis*”. Coroava deste modo séculos de devoção popular, de reflexão teológica e de criação artística inspiradas na profunda convicção geral sobre este particular privilégio de Maria. É neste contexto de devoção que se insere o significado e o teor deste solene frontispício.



A Missa “*Cum júbilo*” é a designação habitual da Missa IX do *Kyriale Romanum*, especialmente destinada às Solenidades e Festas de Nossa Senhora e consiste numa espécie de desenvolvimento da Missa X denominada “*Alme Pater*”, mais simples e destinada a celebrações menores em honra de Maria. “*Cum júbilo*” são as primeiras

palavras de um tropo outrora adaptado ao *Kyrie* e que começava com as palavras “*Cum iubilo jubilemus Filio Mariae*” (com alegria, rejubilemos com o Filho de Maria) e assim ficou designada, tal como os outros 18 formulários do *Kyriale Romanum*. Também o *Glória* desta Missa haveria de ser tropado em honra de Maria, com o texto “*Spiritus et alme orphanorum paraclete*”, dando origem à denominação de “Gloria de Nossa Senhora” que chegou a ser considerado uma das especificidades da liturgia bracarense embora conste em várias outras tradições litúrgicas.²

Pensada para o Centenário da definição dogmática, esta obra terá sido composta em 1953, mas não possuímos qualquer referência a uma sua execução logo após a composição ou nesse contexto concreto; efectivamente, a realização do material necessário haveria de levar o seu tempo: então era tudo escrito à mão, folha a folha, partitura e uma considerável quantidade de partes cavas para os cantores, material que conheço e pelo qual habitualmente cantávamos esta obra.³

2. A Missa “*Cum iubilo*” de Manuel Faria:

Seguindo as pisadas de outros compositores, Manuel Faria utilizou como material inspirador e, em certa medida, estruturante desta missa a *Missa IX* gregoriana, abordando de um forma algo original e, por vezes, radical os temas gregorianos que assume como elemento estrutural em partes como o *Kyrie*, o *Sanctus* e o *Agnus Dei*, mas ultrapassando essa dimensão no *Glória* e no *Credo* onde toma como modelo “Credo I”. Está escrita para Coro de 4 vozes masculinas, a que acrescentou depois a voz mais aguda de “*Altus*” com a indicação (ad libitum).⁴ Ao contrário de outros autores

² Obras sobre a *Missa “Cum Iubilo”*: 1) Polifonia renascentista “*Missa de Beata Virgine*” de Josquin Desprès, Palestrina e muitos outros 2) para Coro e Orquestra: Maurice Duruflé (1971); Gilbert Amy (1981), Silvius von Kessel (2018); 3) para Coro alternado com o Canto Gregoriano: Domenico Bartolucci, Italo Bianchi (2006); 4) outras versões: Sven Davis Sandström, Ernst Tittel (op. 66); Robert Stromovsky (1950); 5) versão apenas instrumental com uso dos temas: Sidney M. Boquiren.

³ Esta obra representava o prato forte do repertório do Coro do Seminário Conciliar e a sua execução representava o ponto forte das celebrações da Quinta-Feira Santa, na Sé de Braga, onde era cantada na Missa Crismal e na Missa da Ceia do Senhor. No meu tempo [1975-1980], nunca cantámos o *Credo*.

⁴ Trata-se certamente de uma influência e reminiscência da polifonia renascentista, nomeadamente palestriniana, que apresenta a estrutura para *Cantus* (Sopranos, ou Vozes Brancas [Pueri Cantores] ou os Castratti), *Altus* (Contralto ou Tenor agudo), *Tenores I e II*, *Barítono* (ou Baixo I na mesma tessitura da voz mais grave cruzando com ela) e *Baixo II*. A voz de *Altus* é, portanto, uma voz masculina, um Tenor mais agudo, que canta preferentemente com voz de cabeça, como eu fiz muitas vezes em Roma com o colega indonésio, Peet Wani na execução de Motetes e Missas de Palestrina, Lasso ou Victoria. Era a execução ao *estilo antigo* (“more antico”) como lhe chamava Domenico Bartolucci. Numa execução em *estilo moderno* as partes de *Altus* e *Cantus* eram executadas por vozes femininas. Actualmente esta voz é, impropriamente, designada por *Contratenor*, uma designação que decorre da leitura errada das partituras medievais, onde o *Contratenor* era de facto um Baixo, mas escrito numa pauta colocada acima do Tenor para que este conservasse a original localização e função de base estrutural da composição, tal como o seu nome indica (Tenor = o que sustém). Rigorosamente deveria chamar-se

que, mais próximos dos ditames da música litúrgica, seguem a linha melódica gregoriana, mesmo nas partes estritamente contrapontísticas,⁵ ou mesmo como elemento orquestral,⁶ Manuel Faria assume uma posição intermédia e faz um tratamento da parte instrumental, nomeadamente no *Sanctus* e *Agnus Dei* que nos faz esquecer depressa que estamos perante uma obra de inspiração gregoriana.⁷ Utiliza, no entanto, uma linguagem de sabor modal, privilegiando os intervalos de quarta e quinta, com momentos de belo efeito e uma engenhosa construção, ainda que rapidamente resvale para uma escrita marcadamente rítmica com a utilização dos seus frequentes “ostinati”. A melodia gregoriana não é apenas tomada na alternância confiada à Assembleia, mas como elemento constitutivo da trama contrapontística ou como elemento meramente temático e sugestivo de uma composição que rapidamente se liberta do espírito gregoriano, nas diversas partes constitutivas, como expressão de uma liberdade que não deixa de soar radical e mesmo provocatória em certos casos.

2. 1. Kyrie

O Prelúdio introdutório confiado ao órgão, particularmente longo, relativamente às proporções da obra não nos deixa dúvidas de que estamos perante a *Missa IX* gregoriana e constitui-se como uma espécie de pórtico, até pelas proporções que assume relativamente às outras partes (seis compassos quaternários). Baseado na melodia gregoriana relativa à palavra *Kyrie*, segue um desenvolvimento imitativo com respostas à quarta superior: Mi-Lá-Ré, com a entrada irregular do Baixo em Ré em vez de Sol...

“contralto”. Basta ver partituras tão conhecidas como a *Messe de Nostre Dame* de Guillaume de Machault (séc. XIV), para perceber isto.

⁵ É a forma de compor de Domenico Bartolucci e de Italo Bianchi, muito próxima de uma escrita palestriniana que procura responder à proposta da doutrina litúrgico-musical que indica a polifonia renascentista como modelo de composição para a actualidade. O resultado é plenamente convincente nestes dois compositores italianos que foram os meus mestres.

⁶ Exemplo da *Missa “Cum júbilo”* de Maurice Duruflé que em muitos momentos confia ao órgão ou à orquestra os temas gregorianos, como logo no início do *Kyrie*, respondendo a voz com uma melodia que toma como base não o *Kyrie IX*, mas os tons salmódicos a começar pelo primeiro. Não vamos fazer aqui a análise dessa maravilhosa partitura, mas deixamos o desafio a uma audição e leitura atenta.

⁷ Sobre esta *Missa* escrevi um dia: “A sua riqueza harmónica, dentro de um estilo claramente modal, mantém-se fiel aos motivos gregorianos que nem sempre aparecem na sua clareza e integridade, mas, pelo contrário, fragmentados quase à dimensão de uma única célula, utilizada em termos que anunciam o “minimalismo” de que o *Glória* é um exemplo claro. Poderíamos dizer que esta obra é a mais contrapontística do autor, embora a sua utilização do contraponto – como nas outras obras – seja quase sempre tão condensada que acaba por se revelar melhor a uma leitura das partituras que à audição propriamente dita” JORGE ALVES BARBOSA, “A *Missa Solene* em honra de Nossa Senhora de Fátima na obra de Manuel Faria”, in *Estudos*, Coimbra, 2005, p. 565-576).

É porventura um dos elementos mais belos e mais conseguidos de toda a obra, onde o tema é apresentado na íntegra, numa trama contrapontística que o deixa ouvir claramente, antes da primeira resposta, ao contrário do que acontece depois com a intervenção do Coro onde as entradas são cada vez mais estreitas: dois tempos no primeiro “Kyrie” e um tempo no segundo.

The image shows a musical score for a Kyrie. It consists of four staves. The top staff is the vocal line, starting with a large 'K' and the lyrics 'y-ri-e e-lé-i-son. Kyri-e e-lé-i-son. Ky-ri-e'. The second staff is the organ accompaniment, with lyrics 'e-lé-ison. Christe e-lé-ison. Chri-ste e-lé-ison. Christe'. The third staff is another vocal part, with lyrics 'e-lé-i-son. Kyri-e e-lé-ison. Ky-ri-e e-lé-i-son.'. The bottom staff is the organ accompaniment, with lyrics 'Kyri-e e-lé-ison.'. Red boxes highlight specific musical phrases in the vocal parts: the first 'Kyri-e' in the top staff, the 'Chri-ste' in the second staff, and the 'Kyri-e' in the third staff.

“Christe” (apenas polifônico na segunda invocação) apresenta a melodia gregoriana ritmicamente alterada, transformando o que poderia ser a execução acelerada do “climacus” inicial de três notas numa incisiva tercina, repetida em progressão a intervalo de segunda (si-dó-ré-mi), abandonando a melodia gregoriana em “eleison” que repete os modelos do *Kyrie*. A nova entrada de “Kyrie” segue o modelo gregoriano como base de um contraponto imitativo estreitíssimo, iniciado pela voz mais grave, de tal forma que quase mascara o original gregoriano bastante solene, deixando a sua afirmação para a entrada do *Altus* com o Órgão a uníssono, como que pairando sobre uma *ondulação* das outras vozes que procuram preencher a harmonia suporte da voz superior. Após a entrada da Assembleia com um tema breve que retoma a melodia do segundo “Christe”, o Coro canta novamente o tema anterior, proposto pelo original gregoriano, mas com uma estrutura particularmente original: o tema é apresentado pelas vozes extremas (Baixo e Altus) à oitava, acompanhado pelas vozes interiores (2.º Tenor e Barítono) numa harmonia por quartas que, na perspectiva do autor evoca a música da “Ars Nova”, sendo a repetição (* no original) confiada ao 1.º Tenor numa espécie de eco, após o que conclui com o “eleison” final: temos aqui uma citação rigorosa da melodia gregoriana, cantada a uníssono por *Altus* e Assembleia, suportados por um acompanhamento do Coro e Órgão que continuam com as harmonias arcaicas anteriores em sobreposição de quartas, algo que confere a esta

secção uma tonalidade de sabor impressionista.⁸ Ao mesmo tempo é interessante o contraste entre o sentido descendente da melodia gregoriana (*Altus* e *Assembleia*) com o Órgão a salientar um “suspense” pela ausência da Pedaleira.

2.1 Gloria

7. **G** Ló-ri-a in excélsis De-o. Et in terra pax ho-
mí-ni-bus bonae vo-luntá-tis.

Quase poderíamos limitar à secção assinalada neste fragmento a citação da melodia gregoriana utilizada pelo Coro na versão do *Glória* desta Missa. Após a entoação pelo Presidente, temos a surpresa de uma autêntica “girandola”, muito ao gosto do seu autor, construída com as quatro primeiras notas da melodia gregoriana correspondente a “Et in terra”, que se repetem até à exaustão desde o Prelúdio do Órgão, com entradas à oitava, à quinta, à quarta e à quarta... no que é, de seguida, imitado e acompanhado pelo Coro. Trata-se da parte mais aguardada pelos ouvintes, um turbilhão em *crescendo*, um autêntico “terramoto”, certamente mais consentâneo com o momento da ressurreição que do nascimento de Jesus: a terra que espera a paz para os homens, trazida pelo Salvador, é uma terra que treme, uma terra revolta, numa expressão quase apocalíptica que apenas consegue serenar com a entrada da Assembleia em “Laudamus Te”.

A partir de então o compositor limita a utilização da melodia gregoriana à intervenção da Assembleia, enquanto o Coro prefere retratar o sentido do texto à sua (do autor) maneira em vez de seguir a melodia gregoriana que o reveste, logo no sereno “Benedicimus Te” ou na “explosão” de “Glorificamus Te”. Esta pequenina secção divertia particularmente os Tenores-I, quando tínhamos que dar aquele Sol# agudo, em *fortíssimo*, apenas comparável à mesma nota no *Hossana* (então Lá^b) como veremos.⁹ Em “Domine Deus, Rex coelestis” o estilo “ostinato” formado por um

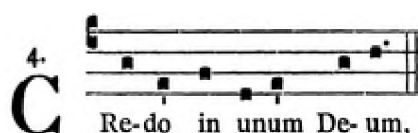
⁸ Num dos ensaios desta Missa, o Dr. Manuel Faria disse ao Coro que cantasse sozinho sem a parte do *Altus* e *Assembleia*: “Quereis ouvir música do século XIV?...” É certamente um dos momentos muito bem conseguidos desta obra. Note-se que o órgão acompanha com acordes de oitavas e quintas paralelas numa escrita que lembra as obras pianísticas de Claude Debussy. Veja-se, por exemplo, a peça de sabor tão gregoriano como “*Et la lune descend sur le temple qui fut*” de *Images II*, onde encontramos reminiscências do *Kyrie IV*...

⁹ Alguns de nós chegávamos a “descansar” em algumas das partes anteriores, mais fáceis, a fim de ganharmos fôlego para aquele “grito” a que poucos chegavam a plenos pulmões.

motivo de quatro notas (recordando ritmicamente a alternância ondulante de *podatus* e *clivis* nas sílabas “Deus Pater Omnipotens” da melodia gregoriana), constitui o preenchimento de uma harmonia estreita que se repete, primeiro a uníssono, em cruzamento, pelas vozes graves e depois à quarta superior pelas mais agudas, servindo de base a uma melodia lenta do *Altus*, quase em estilo de Coral. Trazendo à mente a estrutura do último “Kyrie”, “Domine Deus, Agnus Dei” desenvolve-se em cânone à oitava entre Tenor-I e Baixo, com o *Altus* sobrepondo àquele o mesmo tema, à quarta superior. “Qui tollis peccata mundi, suscipe...” traz-nos uma surpresa: o tema inicial de quatro notas é repetido literalmente, mas agora em valores longos e num *Andante Moderato*. Vamos depois regressando ao clima inicial por meio de um incisivo “Quoniam tu solus Sanctus”, também afastado do modelo gregoriano, numa afirmação tanto solene quanto breve, por meio de um turbilhão que prepara a “reprise” do tema inicial de “Et in terra”, às palavras “Tu solus Altissimus”; um tratamento em que o texto cede claramente aos ditames da melodia e da forma, subvertendo mesmo o tradicional recolhimento de “Jesu Christe”, paralelo ao “Adoramus Te”, e aqui transformado num grito mais próximo de “Glorificamus Te”, Porém aqui numa tessitura mais cómoda, com o Fá# agudo em vez do Sol#... o que fazia ainda vibrar mais. Após a última entrada da Assembleia em “Cum Sancto Spiritu”, todos se unem num “Amen” que encontra o seu paralelo no “eleison” final do *Kyrie*, sem deixar de revelar mais um pouco do engenho e sentido de humor do seu autor: *Altus* e *Assembleia* cantam a melodia gregoriana acompanhados novamente por uma harmonia “trecentista” que executa, em acordes por quartas, nada mais nada menos que o motivo inicial de quatro notas (*Et in*), em valores longos, e configurados ao ritmo irregular da melodia.

2.3 Credo

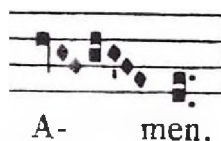
Os formulários da Missa no *Kyriale Gregoriano* não são providos de Credo, havendo apenas seis melodias para a profissão de fé. Mais popular e mais recente o *Credo III*, não é aqui o escolhido, mas um dos mais executados também, o *Credo I*.



Foi frequentemente utilizado, ao longo da História da Música, com relevo para a *Missa em Si menor* de Johann Sebastian Bach.¹⁰ Podemos dizer que Manuel Faria apenas se

¹⁰ A utilização do tema gregoriano por Bach nesta Missa é interpretada por muitos como forma de o compositor luterano expressar um certo ecumenismo, para não dizermos uma catolicidade velada.

serve da melodia gregoriana para a entoação e as intervenções da Assembleia já que, nas partes corais, se afasta notoriamente do modelo gregoriano, mesmo respeitando um certo estilo que envolve o texto longo da profissão de fé: um pendor recitativo, uma frequente homorritmia nas vozes em “Patrem omnipotentem” e “Confiteor unum Baptisma”; algumas repetições de modelos simples como “Et ex Patre natum”, retomado em “Et iterum venturus est” e “Genitum, non factum”, uma escrita coral levemente contrapontística em “Et incarnatus est”, ou em “Qui cum Patre et Filio”, regressando aos seus estimados “ostinati” nos momentos mais exuberantes como “Et resurrexit” e “Et vitam venturi saeculi”. No “Amen” utiliza finalmente a melodia gregoriana que confia a todo o Coro e Assembleia numa harmonia por quartas paralelas (no acompanhamento de Órgão) que resultam em sétimas paralelas (fá#-mi) entre as vozes graves e agudas, cantando a uníssono entre si, acrescentando o *Altus* à quinta superior (si).



Particularmente tranquila como convêm a uma partitura dedicada ao Credo, não deixa de ter momentos particularmente belos como o “Et incarnatus est”,¹¹ numa harmonia coral de sabor marcadamente arcaico e onde a modalidade, apesar de algumas eventuais incongruências,¹² é rainha.

Houve outros autores que utilizaram o *Credo I* como referência, nomeadamente Guillaume de Machaut, *Messe de Notre Dame*, Lorenzo Perosi *Missa Secunda Pontificalis*, Zoltán Kodaly *Missa Brevis*, Ralph Vaughan Williams, *Missa em Solm*”.

¹¹ Trata-se, como é habitual neste texto, de um dos momentos mais intimistas e belos de toda a missa, quase um ensaio para algo de diferente que Manuel Faria insistentemente procurou. Contava ele que o seu professor P. Alberto Brás lhe terá dito que gostaria de morrer escutando a música desse momento do presente Credo. Não deve ter conseguido, mas creio que o guardaria na memória para esse momento especial. Nunca cantámos o *Credo* porque, ao tempo, após a reforma litúrgica, já não se costumava cantar. Estudei-o apenas por curiosidade.

¹² A procura de uma linguagem modal é notória pela utilização do acorde de subtónica, sempre de belo efeito quando não existe a sensível. No entanto, a estrutura melódica e sobretudo as alterações deverão obedecer à estrutura modal das melodias, nomeadamente na distinção entre os intervalos ascendentes e descendentes. Por exemplo: a falsa relação em “*incarnatus*” e a discrepância entre I e II Tenores numa sequência melódica, idêntica mesmo que a alteração seja exigida pelo salto de quarta no Baixo. Compare-se com uma passagem análoga em “*homo*” onde deveria ser também dó#, em função da linha do Baixo e do Tenor I. Mesmo o acorde final deveria incluir o dó# e não um acorde de sétima diminuta em terceira inversão...

2. 4 Sanctus



Exceptuando as partes confiadas à Assembleia, que cantam naturalmente a melodia gregoriana,¹³ este é o único fragmento que a *Missa "Cum Jubilo"* utiliza na parte coral. O Prelúdio organístico não denuncia que estamos perante uma obra que tem como base o canto gregoriano, a não ser por um disfarçado carácter modal e um estilo melismático confiado à parte solística do Órgão. No entanto, a entrada do Coro coloca-nos logo no ambiente próprio de um *Sanctus* intimista, sereno, celestial mesmo, onde as vozes vão entrando sucessivamente, compasso a compasso, com o tema gregoriano integral, em valores particularmente longos (mínima pontuada em andamento lento), em pianíssimo, como que pairando sobre o ondulado iniciado pelo Órgão. Depois da intervenção da Assembleia, com a execução do segundo e terceiro "Sanctus", o Coro explode em "Pleni sunt coeli": inverte-se o acorde de quinta descendente, numa espécie de "fugato" estreito, em movimento "poco più mosso", mas contrastante; o *ondulado* do acompanhamento transforma-se agora em *Toccata* virtuosística, num crescendo progressivo até ao "gloria tua", cantado em fortes acordes pelas vozes masculinas para explodir finalmente no "Hossana", sustentado por dois acordes de duração longa de seis tempos cada, e com as vozes no extremo agudo, com o já assinalado *láb* dos Tenores-I, acrescidas da entrada do *Altus* com um marcado salto de quarta ascendente. Depois, tudo volta ao princípio, nas palavras "in excelsis", recuperando o acorde descendente do tema inicial, "Sanctus", numa velada aproximação à melodia original gregoriana.

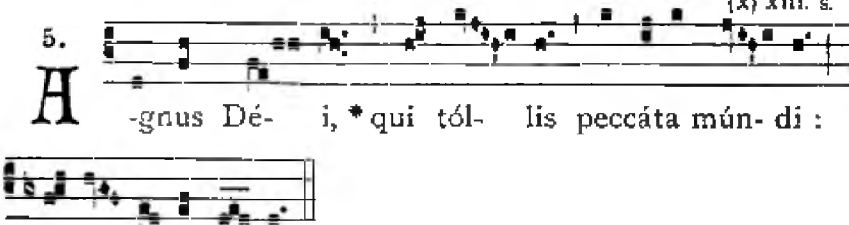
O *Benedictus* é confiado integralmente à Assembleia com a melodia gregoriana, depois do que, o Coro ataca abruptamente, numa repetição literal, o Hossana I, apenas prolongado um pouco em "perdendosi" às palavras "in excelsis".

2.5 Agnus Dei

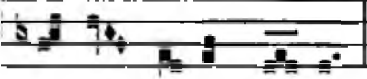
O *Agnus Dei* inicia, à imagem do *Sanctus*, com um breve Prelúdio formado por uma figuração, na mão direita, apoiada num acorde particularmente dissonante, formado

¹³ Não é rigorosamente uma melodia do repertório gregoriano, mas a melodia de um canto hebraico – *Adonai Elohenu* (o Senhor é nosso Deus) – cantada por um grupo de judeus martirizados em Blois; tendo estes começado a cantar, envolveram nesse canto os próprios cristãos que depois o adoptaram. (Ver BONIFÁCIO BAROFFIO, "Unità e pluralismo dell' arte liturgica nell' Europa Medioevale" in *Il Canto delle Pietre*, Como, 1988, p. 18).

pela sobreposição de dois intervalos de quarta, dissonantes entre si: mib-la-láb réb(dó#).

5.  **A** -gnus Dé- i, *qui tól- lis peccáta mún- di :
mi-se- ré-re nó- bis.

Mais do que a melodia gregoriana própria, a entrada do Coro parece evocar o *Kyrie*, numa estrutura muito próxima do 3.º *Kyrie*, sendo as palavras “miserere nobis” cantadas com a melodia relativa a “eleison”. Deste modo, Manuel Faria sujeita a elaboração desta parte a uma perspectiva formal muito frequente, até em outras obras suas, que aproxima o *Agnus Dei* do *Kyrie*,¹⁴ em vez de seguir a melodia proposta pelo formulário gregoriano desta *Missa*. Ao contrário, o segundo *Agnus Dei* segue naturalmente a melodia gregoriana, preparando a entrada do Coro no terceiro *Agnus Dei* que se apresenta em tons marcadamente solenes, com a melodia gregoriana por base logo desde a entrada do Baixo, a solo, acompanhada pelo Órgão a uníssono; tomando como suporte harmónico as notas finais deste tema, responde o resto do Coro com a mesma melodia agora harmonizada em quintas paralelas, acompanhada pelo Órgão em acordes compactos, depois do que o Coro, nas palavras “qui tollis peccata mundi”, executa uma figuração que amplia a melodia gregoriana, de uma forma que relembra os melismas do *Kyrie*, enquanto o som se vai desvanecendo no sentido de preparar a entrada de “Dona nobis pacem”¹⁵.



dó-na nó-bis pá- cem.

Aqui, Manuel Faria coloca a assinatura nesta obra, afirmando a sua identidade – *cum júbilo* – por meio da citação exacta da melodia gregoriana nas cinco vozes, a uníssono ou à oitava, e com um acompanhamento que evoca o final do *Glória*, selando a conclusão com uma cadência plagal de belo efeito.

¹⁴ Trata-se de um procedimento muito frequente do ponto de vista formal, derivado da semelhança entre os dois textos, em cânticos particularmente suplicantes. Muitas vezes a tal ligação deriva do facto de o *Agnus Dei* ser composto antes do *Kyrie*, como aconteceu, segundo ele, com a *Missa em honra de Nossa Senhora do Sameiro*.

¹⁵ Como é sabido e foi perspicazmente assinalado por Jaques Chailley, a melodia do “Dona nobis pacem” está na base da construção do célebre tema da *Ode “An die Freude”* que constitui o Andamento final da *IX Sinfonia* de Beethoven.

Pudemos ver, nesta análise sucinta, que se trata de uma *Missa “Cum Jubilo”* um tanto *sui generis*, já que a aproximação à respectiva melodia gregoriana, nas partes corais, não é muito significativa, funcionando mais como pretexto e eventual comentário. Não será muito desacertado dizer que o Coro comenta a participação da Assembleia que, essa sim, segue a melodia gregoriana. No mesmo sentido, a inclusão posterior da parte mais aguda – *Altus*¹⁶ – acrescenta um pouco mais de brilho à textura contrapontística que define a estrutura original da obra para quatro vozes iguais, mesmo não se integrando nela, ao ponto de a sua ausência, como muitas vezes acontecia, não se revelar particularmente significativa.

3. A presente versão para vozes mistas

O facto de não se dispor actualmente de coros de vozes iguais capazes de executar esta obra, nomeadamente pela diminuição de alunos no Seminário Maior, aliada a outros factores a que não escapará o falecimento do seu autor, fez com que caísse praticamente no esquecimento. Mantém-se na memória daqueles que, com gosto e brio, a cantaram tantas vezes, ressoa ainda ao ouvido de alguns dos que tiveram a oportunidade de a escutar, faz parte do património e da cultura de meia dúzia de privilegiados que, como eu, têm hoje acesso à respectiva partitura. Daí que, na mente de muitos músicos e directores de coro, pairasse a vontade de se fazer uma versão desta *Missa* para Coro de vozes mistas. A estrutura da obra, o estilo de composição e mesmo a textura muito particular de sobreposição das vozes, em imitação a partir do grave, coloca algumas dificuldades e desafios para uma realização deste género. O mesmo propósito tem sido manifesto relativamente a outra obra do mesmo autor e que ele reputava como uma das mais importantes: *Os 27 Responsórios da Semana Santa*, também escritos para vozes iguais, com a partitura original destinada a quatro vozes masculinas.¹⁷ Outra limitação com que nos deparámos, logo de início, e que tornava quase proibitiva a realização de tal projecto era o acompanhamento. Efectivamente, a transcrição de uma obra de vozes iguais para mistas e vice-versa implica normalmente uma transposição do original, como acontece, aliás, com a execução e transcrição da polifonia renascentista segundo o estilo, *antigo* ou *moderno*

¹⁶ A parte de “*Altus*”, quando possível, era cantada pelos Pequenos Cantores da Imaculada (Seminário Menor) o que lhe dava um efeito particularmente belo pelo especial timbre das vozes brancas; no caso de não ser possível contar com os Pequenos Cantores, a parte do *Altus* era omitida ou, como acontecia muitas vezes (inclusivamente dobrando o Coro dos Pequenos) substituída por um Trompete, executado por um trompetista convidado da Orquestra Sinfónica do Porto, nomeadamente o Senhor Macedo.

¹⁷ Destes comecei eu por fazer o arranjo de “*Agnus Dei Christus*” que o autor apreciou e de que me pediu a cópia, tendo ele algum tempo depois feito o arranjo de mais alguns que vêm publicados na edição impressa da obra. Em meu entender não são particularmente bem conseguidos. Teriam de sofrer, como foi o caso desta *Missa* uma reestruturação mais apurada.

com que se executa, por se tratar de uma “escrita relativa”.¹⁸ Um acompanhamento já bastante exigente e complicado desaconselhava uma qualquer transposição da partitura, sob pena de se tornar inexecutível ou com significativa perda de efeito. Finalmente, a presença da voz superior – *Altus* – funcionando como voz mais aguda, na sua relação com as outras vozes que soam à oitava baixa, perderia consideravelmente esse lugar na medida em que, sobretudo o *Soprano*, ficaria naturalmente na linha de voz mais aguda na maior parte das situações. Mesmo no caso de ser possível uma transposição, seria particularmente ineficaz a não ser que transpusessemos as quatro partes para um âmbito mais grave, ou então retirássemos à voz do *Altus* a função de voz mais aguda e o transformássemos num Soprano II, tornando assim praticamente impossível e ineficaz a sua execução por um coro de crianças e com a inevitável perda de brilho das vozes femininas.

É certo que temos sempre que assumir alguns compromissos numa realização destas e o principal foi, manter o âmbito do *Altus*, ter presente a especificidade tímbrica das vozes brancas, e colocando a voz *Soprano* no seu lugar próprio, assumindo por vezes a posição de voz mais aguda, salvaguardando sempre o facto de o *Altus* (Coro de Crianças) ter um espaço no seu âmbito, favorecido pelo timbre próprio, sem colidir com o *Soprano* nem com o *Contralto*. Assim sendo, esta versão ganhará certamente com a opção de um Coro de vozes brancas para a execução da parte *Altus*, não sendo de descurar a utilização de um instrumento de apoio ou substituição como o Trompete. Era fundamental respeitar rigorosamente as linhas melódicas de cada voz, sem o que perderia sentido a linguagem contrapontística tal como a relação com os temas e o estilo gregoriano. Finalmente, era necessário manter o acompanhamento e a tonalidade original.

Assumido esse compromisso, havia ainda alguns entraves ou desafios. Quando iniciei o trabalho, *ad experimentum*, depois de ter escrito o Prelúdio ao *Kyrie*, logo na primeira entrada das vozes deparei-me com uma dificuldade intransponível. O âmbito das vozes superiores não permitia uma versão equilibrada em vozes mistas. Desisti. Um tanto frustrado, enviei o ficheiro para a “reciclagem” do computador, mas a ideia de fazer este trabalho não me saía da cabeça. Pouco tempo depois, lembrei-me de uma solução radical: e se eu alterasse mesmo a estrutura da partitura ao ponto de deslocar o próprio Baixo?... Chama-se a isto romper com as estruturas, uma linguagem utilizada nas acções de formação, e foi o ovo de Colombo. Recuperei da reciclagem o ficheiro com o Prelúdio, em que tinha gasto bastante tempo, dada a complexidade de escrita e fiz algo anteriormente impensável: passar a linha do *Tenor I* para o *Baixo* e a linha deste para o *Soprano*; não só funcionou como me pareceu bem mais lógico dentro da estruturação da partitura e articulação das vozes, ao ponto de suspeitar que seria essa

¹⁸ Isso verifica-se particularmente nas edições modernas que são transpostas para tonalidades que nada têm a ver com o original, mas se adaptam, por exemplo à utilização de um instrumento para ensaio ou servem de ajuda para os directores menos preparados no momento de dar o tom.

a versão original,¹⁹ até a avaliar pelo acompanhamento e também pela urdidura do próprio Prelúdio...

The image displays a musical score for a Kyrie, featuring multiple vocal parts. The parts are arranged vertically from top to bottom: Alto, Tenor - I, Tenor - II, Barítono, Baixo, Assembleia e Alto Solo, SOPRANOS, CONTRALTOS, TENORES, and BAIXOS. Each part has a staff with musical notation and lyrics underneath. The lyrics are: "Ky - ri - e e - le - i - son." The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "rall." and "5".

E assim arranjei ânimo para o enfrentar, com esperança renovada, a extensão da partitura. Depois, fui vendo caso a caso, mas, de modo geral, a não ser no primeiro *Kyrie*, como disse, respeitei sempre a linha do Baixo, deixando-a no seu lugar, eventualmente transposta à oitava superior quando o resto das vozes o permitia e o resultado justifica a opção. O mesmo se diga da voz superior (Tenor I) que na maior parte dos casos é atribuída ao *Soprano*, podendo eventualmente ser entregue ao *Tenor*, nomeadamente no caso de ser particularmente aguda, para evitar o mau efeito que resultaria de uma execução por vozes femininas. A parte de *Barítono* foi frequentemente atribuída ao *Contralto*, partindo da possibilidade de cruzamento com o *Tenor* como acontece normalmente na polifonia renascentista e não só. O resultado está aí, e parece respeitar o sentido e espírito da partitura original e, em alguns casos, parece que ficamos a ganhar bastante como esta versão. Os leitores ajuizarão desta minha opinião, mas, honestamente, foi o caminho que me pareceu mais adequado. Penso sentir que se justificou o risco e o esforço.

Relativamente ao acompanhamento, limitei-me, *grosso modo*, a transpor para a partitura, numa escrita mais clara e precisa, a distribuição das vozes pelos Manuais e Pedaleira, com uma ou outra muito pequena adaptação, no respeito pelo trabalho já feito e assumido pelo próprio compositor nas indicações que colocou na partitura a partir das propostas que eu tinha feito e executado quando acompanhei a obra em

¹⁹ Recordo que foi esse um dos “defeitos” apontados pelo meu professor de composição a este *Kyrie* quando lho mostrei: a entrada do Baixo, como se encontra na partitura original não faz sentido em função das entradas das outras vozes por intervalos de quarta. Dá uma sensação de insegurança (que aliás os Baixos revelavam e que eu colmatei com a introdução da Pedaleira), um pouco como acontece com a utilização irregular de um acorde de quarta e sexta...

Órgão. Salvo raríssimas exceções, não aponto registações nem indicações de Manuais porque os órgãos são muito diferentes. A partitura já sugere o suficiente para que um organista minimamente preparado possa fazer as suas opções. As indicações dinâmicas colocadas pelo autor na partitura são também uma preciosa ajuda nesse sentido.²⁰

Era meu propósito recuperar para o repertório eventualmente litúrgico, mas pelo menos cultural esta que é uma das obras mais emblemáticas, porventura a melhor obra de música sacra do seu autor no capítulo da *Missa*. Exibe uma qualidade inegável capaz de a fazer ombrear com o que de melhor se escreveu, no género, em todo o século XX, por esse mundo fora, estando num patamar claramente superior ao que então se fazia no nosso país. Mas gozou também de enorme popularidade granjeada particularmente no ambiente do Seminário Conciliar, da Sé de Braga, na memória e na experiência acumulada por aqueles que tiveram a oportunidade de a executar ou ouvir, alargada ao âmbito nacional quando executada numa transmissão radiofónica, a avaliar pelas ressonâncias que nos chegaram. Um tributo de homenagem e gratidão ao seu autor e ao que, por meio dela, tive oportunidade de aprender, e também em honra da Mãe de Deus, a Virgem Imaculada, que “com júbilo” redobrado, queremos cantar e manter como inspiradora do nosso canto e da nossa música.

Viana do Castelo, 01 de Novembro de 2019

Jorge Alves Barbosa

²⁰ Recordo que utilizava uma registação sóbria no acompanhamento da polifonia, baseada nos registos da secção de Bordões, Flautas de 8', etc. Fazia o Prelúdio do *Kyrie* apenas com um Bordão ou Flauta 8', o que agradou particularmente ao autor. Nas parte mais fortes anotadas na partitura, será normal a introdução de registos Principais de 8', 4', 2' e Misturas, conforme as situações. Um “organo pleno” ou pelo menos com Misturas (Cheios) e uma ou outra palheta no Prelúdio do *Gloria* e passagens como “Glorificamus Te”, “Quoniam tu solus Sanctus” ou “Tu solus Altissimus”, em “Et resurrexit” ou “Et vitam venturi saeculi” do *Credo*, nos “Hossana” I e II, e no “Dona nobis pacem”. Não descuraria a utilização de “Vozes Celestes” em algumas passagens como “Domine Deus, Rex celestis” e “Domine Deus, Agnus Dei” do *Gloria* ou nas vozes de acompanhamento dos Prelúdios de *Sanctus* e *Agnus Dei*. A execução das partes confiadas à Assembleia levaria um “cheio” não acentuado, sem palhetas; aqui, o ideal dispormos, de um “órgão de coro” e respectivo segundo organista, até para o organista acompanhador do Coro ter tempo de preparar as respectivas registações... Mas não podemos ter tudo.

KYRIE

Missa "Cum Júbilo" (1956)

Música de
Manuel Ferreira de Faria
Transc. vozes mistas: J. Alves Barbosa

Andante ♩ = 58

Assembleia e Alto Solo

SOPRANOS

CONTRALTOS

TENORES

BAIXOS

Órgão

mf
sempre bem ligado

5

p Ky - ri -

p Ky ri - e

p Ky ri - e e

p Ky ri - e e

p Ky ri - e

p

10 *rall.°* 15

e e - le i - son. Ky - ri - e. e le - i - son.

e le - i - son

le - i - son

le i - son.

le i - son.

f 20

Ky - ri - e e - le i - son.

mf f

Ky ri - e, e i - son.

mf f

Ky ri e e le i - son.

mf f

Ky ri e, e - le i - son.

mf f

Ky ri - e e le i - son.

Chri- ste e - le - i - son. Chri - ste, e - le - i - son.

Chri - ste e - le - i - son.

Chri - ste, e - le - i - son.

Chri - ste e - le - i - son.

Chri - ste e - le - i - son.



Chri- ste e - le - i - son Ky -

Ky - ri - e

Ky - ri - e e - le

Ky - ri - e

Ky - ri - e e - le

35

rall.^o

ri - e e - le - i - son. Ky - ri - e e

e - le - i - son.

i - son.

e le i - son

i - son.

rall.^o



40

mf

le - i - son. Ky - ri - e

mf

e

p

p

mf

Ky - ri - e, e

mf

Ky - ri - e

mf

GLÓRIA

Missa "Cum Jubilo" (1956)

Música de
Manuel Ferreira de Faria
Transc. vozes mistas: J. Alves Barbosa

Allegro ♩ = 120

5

Assembleia e Alto Solo

SOPRANOS

CONTRALTOS

TENORES

BAIXOS

Órgão

f

f

f

f

f

Et in

Et in ter - ra pax ho -

10

f

f

f

f

f

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo -

Pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun -

ter - ra pax ho - mi - ni - bus ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun -

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun -

- mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis, bo - nae vo - lun -

allarg.^o 15 **Andante**

nae vo - lun - ta - tis. Lau - da - mus Te Be - ne - di - ci - mus Te,

ta - tis. Be - ne - di - ci - mus Te.

ta - tis. Be - ne - di - ci - mus Te.

ta - tis. Be - ne - di - ci - mus Te

- ta - tis. Be - ne - di - ci - mus Te.

20 **Allegro**

A - do - ra - mus Te, Glo - ri - fi - ca - mus Te.

Glo - ri - fi - ca - mus Te.

Glo - ri - fi - ca - mus Te

Glo - ri - fi - ca - mus Te

Glo - ri - fi - ca - mus Te

25 Andante

pp

Gra - ti - as a - gi - mus Ti - bi, pro - pter ma - gnam glo - ri - am Tu am. Do -

pp Do -

pp Do - mi - ne



30 35

mi - ne De - us Rex coe - les - tis, De - us Pa - - - ter Om -

p De - us Pa - ter O - mni - po -

p De - us Pa - ter O - mni - po -

-mi - ne De - us Rex coe - les - tis, De - us Pa - ter O - mni - po -

De - us Rex coe - les - tis, De - us Pa - ter O - mni - po -

Andante

mf

ni - po - tens. Do - mi - ne, Fi - li U - ni - ge - ni - te, Je - su Chris - te, Do - mi - ne

tens. Do - mi - *mf*

tens Do - mi - *mf*

tens. Do - mi - ne

tens. *mf*

musical notation for piano accompaniment



De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris,

ne De us A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris

ne De us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris.

De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa tris.

mf Do - mi - ne De - us, A - gnus De - i Fi - li - us Pa - tris.

musical notation for piano accompaniment

50 55 *Andante Mod.t°*

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re - no - bis,

Qui - tol - lis pec - ca - ta

Qui -



60 *mf*

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di sus - ci - pe de - pre -

mun - di, sus - ci - pe, sus - ci - pe de - pre -

- tol - lis pec - ca - ta mun - di, sus - ci - pe, de - pre - ca - ti o -

Qui - tol - lis pec - ca - ta - mun - di, sus - ci - pe de - pre -

Qui - tol - lis pec - ca - ta mun - di, sus - ci - pe de - pre - ca - ti

65

ca - ti - o - - - - - nem nos - tram. Qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris, mi - se -

ca - ti - o - - - - - nem nos - tram.

nem - - - - - nos - - - - - tram.

ca - ti o - - - - - nem nos - tram.

o - - - - - nem nos - - - - - tram.

re - re - no - bis. Quo - ni - am Tu so - lus San - ctus, Tu so - lus - - - - - Dó - mi - nus,

Quo - ni - am Tu so - lus San - ctus.

Quo - ni - am Tu so - lus San - ctus.

Quo - ni - am Tu so - lus San - ctus.

Quo - ni - am Tu so - lus San - ctus.

Più mosso *f* 70

re - re - no - bis. Quo - ni - am Tu so - lus San - ctus, Tu so - lus - - - - - Dó - mi - nus,

Quo - ni - am Tu so - lus San - ctus.

Quo - ni - am Tu so - lus San - ctus.

Quo - ni - am Tu so - lus San - ctus.

Quo - ni - am Tu so - lus San - ctus.

Allegro

75

Musical score for measures 75-80. It features vocal staves for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, and a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegro'. The lyrics are: "Tu so - lus Al - tis - si - mus, Tu so - lus Al - tis - si - mus, Je - su".



80

Musical score for measures 80-85. It features vocal staves for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, and a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegro'. The lyrics are: "Tu so - lus Al - tis - si - mus, Je - su - tis - si - mus, Al - tis - si - mus, Al - tis - si - mus, Je - su".

85 *ff* *allarg.°* 90

Chri stel Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i

Chri stel

Chri stel

Chri stel

Chri stel

Chri stel

allarg.°

95

Pa tris. A men!

men.

men.

men.

men.

men.

f

CREDO

[SOBRE O CREDO | GREGORIANO]

Missa "Cum Jubilo" (1956)

Música de
Manuel Ferreira de Faria
Transc. vozes mistas: J. Alves Barbosa

Allegro Moderato ♩ = 66

mf

Assembleia e Alto Solo
Pa - trem o - mni-po ten - tem, fa-cto-rem coe-li et ter - rae, vi - si - bi - li - um o-mni-um

SOPRANOS
mf
Pa-trem o-mni-po-ten - tem, fac-to-rem coe - li et ter-rae, vi-si - bi-li - um o-mni-um et in-

CONTRALTOS
mf
Pa-trem o-mni-po-ten - tem, fa-cto-rem coe - li et ter-rae, vi-si - bi-li - um o-mni-um et in-

TENORES
mf
Pa-trem o-mni-po-ten - tem, fa-cto-rem coe - li et ter-rae, vi-si - bi-li - um o-mni-um et in-

BAIXOS
mf
Pa-trem o-mni-po-ten - tem, fa-cto-rem coe - li et ter-rae, vi-si - bi-li - um o-mni-um et in-

Órgão
mf

et in - vi - si - bi - li - um. Et in u-num Do-mi - num. Je - sum Chris-tum Fi - li - um De - i u - ni - ge -

vi - si - bi - li - um

vi - si - bi - li - um.

vi - si - bi - li - um.

vi - si - bi - li - um.

vi - si - bi - li - um.

10

15 Allegro Mod.t°

ni - tum Et ex Pa-tre na - tum an - te o - mni - a sae

Et ex Pa-tre na-tum an-te o - mni-a sae

Et ex Pa-tre na-tum an-te o mni-a sae

Et ex Pa-tre na-tum an-te o mni-a sae cu -

Et ex Pa-tre na-tum an-te o mni-a sae cu -



cu - la. De - um de De - o. Lu - men de lu - mi - ne De - um ve - rum de De - o ve - ro.

cu - la.

cu - la.

- la.

- la.

Allegro Mod.º

mf 30

Ge - ni tum, non fa - ctum con - subs - tan - ti - a - lem Pa - tri, per quem o - mni - a

mf

Ge - ni - tum, non fa - ctum con - subs tan - ti - a - lem Pa - tri, per quem o - mni - a

mf

Ge - ni - tum, non fa - ctum con - subs - tan - ti - a - lem Pa - tri, per quem o - mni - a

mf

Ge - ni - tum, non fa - ctum con - subs - tan - ti - a - lem Pa - tri, per quem o - mni - a

mf

Ge - ni - tum, non - fa ctum, con - subs - tan - ti - a - lem Pa - tri, per quem o - mni - a

mf



35 40

fa - cta sunt. Qui pro - pter nos ho - mi - nes et pro - pter nos - tram sa - lu - tem des - cen - dit de coe - lis.

fa cta sunt

fa cta sunt

fa cta sunt

fa cta sunt

fa cta - sunt

Adagio

45

pp Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu

pp Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San - cto

pp Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San - cto,

pp Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San - cto,

pp Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San - cto,



dim.°

50

55

San - cto, ex Ma - ri - a Vir - gi - ne

ex Ma - ri a Vir gi - ne

ex Ma - ri a Vir gi - ne

ex Ma - ri a Vir gi - ne

ex Ma ri a Vir gi ne Et

60

pp *rall.°*

Et ho - mo fa - ctus est.

pp

Et ho - mo fa - ctus est.

pp

Et ho - mo fa - ctus est.

pp

Et ho - mo fa - ctus est.

pp

Et ho - mo fa - ctus est.



65

70

Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro - no - bis sub Pon - ti - o Pi - la - to, pas - sus et se pul - tus est.

Allegro

Et res-sur-re - xit ter - ti - a

Et res-sur-re - xit ter - ti - a di - e, se - cun - dum Scri -

Et res-sur - re - xit ter - ti - a di - e se - cun -

Et res-sur - re - xit ter - ti - a di - e se cun -

Et res-sur-re - xit ter - ti - a di - e se

di - e se - cun - dum Scri - tu - - ras. Et as - cen - dit in coe - lum se - det ad dex - te - ram Pa - tris.

ptu - ras.

dum Scri - tu ras.

dum Scri - tu ras.

cun - dum Scri - tu ras.

Allegro Mod.t°

85

mf
Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di - ca - re

mf
Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a ju - di - ca - re vi - vos et

mf
Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a ju - di - ca - re vi - vos et

mf
Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a ju - di - ca - re vi - vos et

mf
Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a ju - di - ca - re vi - vos et

mf
Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a ju - di - ca - re vi - vos et



90

rall.°

vi - vos et mor - tu - os cu - jus re - gni non e - rit fi - nis.

mor - tu - os, cu - jus re - gni non e - rit fi - nis.

mor - tu - os, cu - jus re - gni non e - rit fi - nis.

mor - tu - os, cu - jus re - gni non e - rit fi - nis.

mor - tu - os cu - jus re - gni non e - rit fi - nis.

rall.°

95 100

Et in Spi-ri-tum San-ctum Do-mi-num et vi-vi-fi-can-tem, qui ex Pa-tre Fi-li-o-que pro-ce-dit

Moderato

105

Qui cum Pa-tre et Fi-li-o si-mul a-do-ra-tur et con-glo-ri-fi-

Qui cum Pa-tre et Fi-li-o si-mul a-do-ra-tur et con-glo-ri-fi-ca-tur

Qui cum Pa-tre et Fi-li-o si-mul a-do-ra-tur et con-glo-ri-fi-ca-tur

Qui cum Pa-tre et Fi-li-o si-mul a-do-ra-tur et con-glo-ri-fi-ca-tur

Qui cum Pa-tre et Fi-li-o si-mul a-do-ra-tur et con-glo-ri-fi-ca-tur

110

ca - tur, qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas. Et u - nam San - ctam Ca - tho - li - cam

qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas.

qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas.

qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas.

qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas.

qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas.



115 **Allegro Mod.º** 120

et A - pos - to - li - cam E - cle - si - am. Con - fi - te -

Con - fi - te - or u - num Bap - tis - ma in

Con - fi - te - or u - num Bap - tis - ma in re -

Con - fi - te - or u - num Bap - tis - ma in re -

Con - fi - te - or u - num Bap - tis - ma in

125

or u - num Bap - tis - ma in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum Et ex - pec - to

re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum

mis - si - o - nem pe - ca - to - rum

mis - si - o - nem pec - ca - to - rum

re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum.

130 Allegro assai

res - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - rum.

Et vi - tam ven - tu - ri

Et vi - tam ven - tu - ri sae -

Et vi - tam

Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu -

135

f

Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A men.

sae - cu - li, ven - tu - ri sae - cu - li. A men.

- cu - li, et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A men.

- ven - tu - ri sae - cu - li. A men.

- li, et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A men.

SANCTUS

Missa "Cum Jubilo" (1956)

Música de
Manuel Ferreira de Faria
Transc. vozes mistas: J. Alves Barbosa

Andante religioso ♩ = 58

5

Assembleia e Alto Solo

SOPRANOS

CONTRALTOS

TENORES

BAIXOS

Órgão

III (Oboé)

pp II espressivo

San

10 p

San

p

San

p

San

p

San

ctus,

San

ctus,

ctus,

ctus, San. ctus, San. ctus. Do - mi - nus De - us Sa



Poco più mosso

ba - oth.

mf Ple - - ni sunt

mf Ple - ni sunt

mf Ple - - ni sunt coe - li et ter - ra

mf Ple - - ni sunt coe - li et

cresc.

25 *ff* *30*
Hos - sa
f *ff*
coe - li et ter - ra gló - ri - a tu - a: Hos - sa
f *ff*
coe - li et ter - ra gló - ri - a tu - a: Hos - sa
f *ff*
gló - ri - a tu - a: Hos - sa
f *ff*
ter - - ra gló - ri - a tu - a: Hos - sa

35 *pp* *pp* *pp*
na
na in ex - -
na in ex -
na in ex - - cel
na in ex cel

III (Oboé)
II

in ex - cel - sis. Be - ne - dictus qui ve -

cel - sis.

cel sis.

sis.

sis.

sis.

40 41 42 43 44



Andante

nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Hos - sa

Hos - sa

Hos - sa

Hos - sa

Hos - sa

Hos - sa

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

45 46 47 48 49

50

na in in ex na in ex cel

pp in ex

pp in ex

na in ex cel

III (Obœ)

II

55

in ex - cel - - - sis.

ex - cel sis.

pp in ex - cel sis.

cel sis.

sis.

sis.

pp

60

AGNUS DEI

Missa "Cum Jubilo" (1956)

Música de
Manuel Ferreira de Faria
Transc. vozes mistas: J. Alves Barbosa

Andante religioso ♩ = 63

5

Assembleia e Alto Solo

SOPRANOS

CONTRALTOS

TENORES

BAIXOS

Órgão

III (Cromorno)

II espressivo

p

pp

mf

Qui - tol - lis pec - ca - ta

Qui - tol - lis pec ca -

A - gnus De - i, qui tol - lis pec

A - gnus De - i, qui - tol - lis pec ca -

10

Mi - se - re re no bis. A - gnus De -

mun - di, mi - se - re re no bis.

- ta mun di, mi - se - re re no bis.

ca - ta mun - di, mi - se - re - re - no bis.

ta mun - di mi - se - re re no bis.

i, qui tol lis pec - ca - ta mun di, mi se re re



no bis.

mf *dim.°*

A- gnus De i, qui tol - lis pec - ca - ta mun -

mf

A- gnus De i, qui tol - lis pec - ca - ta mun -

mf

A- gnus De i, qui tol - lis pec - ca - ta mun -

mf

A- gnus De i, qui tol - lis pec - ca - ta mun -

25 *rall.°*

mf *rall.°* 30

Do na no - bis pa cem

- di, Do na no - bis pa cem.

- di, Do na no - bis pa cem.

- di, Do na no - bis pa cem.

ca - ta mun - di, Do na no - bis pa cem.

rall.° *mf* *rall.°*

mf