

**MANUEL FARIA (1916-1983)**



**MISSA EM HONRA  
DE NOSSA SENHORA DO SAMEIRO**

Em versão para Soprano e Tenor Solo  
Coro a 4 vozes mistas  
Orquestra e Órgão

*por*

**JORGE ALVES BARBOSA**

Viana do Castelo – 2020

## MISSA EM HONRA DE NOSSA SENHORA DO SAMEIRO

Manuel Ferreira de Faria (1916-1983)



*“Esta Missa data de 1938, quando ainda nem sequer tinha recebido a primeira lição de harmonia. Por isso mesmo, depois de lhe ter acrescentado o Credo, dez anos mais tarde, (em 1948) hesitei muito em deixá-la publicar. Via-me, porém, aflito com os contínuos pedidos de cópias, aliás carregadas de erros e deturpações. Além disso, que querem? Apesar de tudo, gosto dela. Ei-la aí”.* Era com estas palavras que Manuel Faria dava a público a *Missa em honra de Nossa Senhora do Sameiro*,<sup>1</sup> em “nota prévia” à edição datada de 2 de Fevereiro de 1956. É evidente que, quase vinte anos de diferença entre a *stesura* inicial e a partitura agora dada à estampa, estavam muitas revisões, muitos aperfeiçoamentos derivados da experiência acumulada e de uma frequente audição; por outro lado, o facto de o autor dizer que a escreveu “antes de ter tido a primeira lição de harmonia” deve ser relativizado, já que Manuel Faria a escreveu antes de ir estudar para Roma, mas depois de ter recebido preciosas lições de harmonia dos seus professores do Seminário, nomeadamente do P. António Domingues Correia (1877-1953), ao mesmo tempo que recebeu a influência dos inúmeros cânticos de tantos autores interpretados ao longo da sua experiência musical de Seminário. Deveremos ter ainda em conta outras experiências compositivas do autor, durante a frequência do Seminário Conciliar, quer no campos da música sacra quer no campo da música

---

<sup>1</sup> Sameiro é um monte fronteiro à cidade de Braga onde se venera a Virgem Maria que assume o nome deste monte, num Santuário / Basílica, cuja construção se iniciou em 14 de Junho de 1863, por obra do P. Martinho António Pereira da Silva e do P. Manuel Antunes dos Reis. Comemora a definição dogmática da Imaculada Conceição, pelo que a veneração de Maria dá pelo nome completo de *Nossa Senhora da Conceição do Sameiro*. Dotado de uma imagem da *Senhora do Sameiro* esculpida em Roma e benzida pelo Papa Pio X, haveria de ser honrada com a visita e uma celebração presidida pelo Papa João Paulo II em 14 de Maio de 1982.

profana.<sup>2</sup> Segundo o testemunho de seu irmão, Francisco Faria, quando o autor apresentou a partitura a Licínio Refice, seu professor de composição, no Pontifício Instituto de Música Sacra, este a considerou um tanto pianística nomeadamente no acompanhamento do Kyrie,<sup>3</sup> o que é verdade, mas isso acontece também, a meu ver, *Glória*. Porém, o Mestre terá sido surpreendido, ao ponto de salientar a “invenção” revelada pela partitura, especialmente devido a algumas ousadias harmónicas como a utilização do acorde de 13ª (sol-si-ré-fá#-lá-lá-dó-mi) no *Benedictus*, ou a habilidosa solução modulante no *Glória*, preparando “*Gratias agimos tibi*”; isto para não falarmos na enarmonia de “*propter magnam*”, ou seja, soluções que não se compaginam com o acima alegado desconhecimento das regras ou das potencialidades da harmonia. O facto de ter escrito o *Credo* dez anos depois, portanto com o curso de composição já concluído em Roma, e com alguma da sua produção mais importante já concretizada, revela maior descontração no que toca à estrutura e sobretudo ao desenvolvimento de ideias, mas não no que toca à harmonia. Poderíamos dizer que agora se sente já mais à vontade no que se refere à técnica de contraponto, como se verá.

No contexto da produção musical de Manuel Faria, segundo esta forma musical, a *Missa em honra de Nossa Senhora do Sameiro* é a primeira experiência, de uma actividade regular que preencheu os anos de 1936 até 1983, ano da última versão da *Missa em honra de São Jorge*.<sup>4</sup> Pensada para o contexto do Seminário Conciliar e depois para as “*Missa Novas*”<sup>5</sup> onde se tornou popular, está escrita para Coro a 2 ou 3

---

<sup>2</sup> O primeiro exemplo referido pelo *Catálogo* das obras de Manuel Faria em NRMS, 27-28, é um *Tantum ergo*, para 2 v. ig. e Órgão que data de 1933. Não consta no *Catálogo* da BGUC. Várias obras já de 1934 atestam uma considerável produção, nos quatro ou cinco anos que vão até à composição da *Missa*.

<sup>3</sup> FRANCISCO FARIA, “A música de Manuel Faria – Fidelidade ao Espírito” in *Nova Revista de Música Sacra*, n. 30 (1983), p. 4). Tal se pode verificar também nas notas que o autor acrescentou à partitura, em 1940, com se pode constatar nas referências presentes no *Catálogo* realizado por Paulo Bernardino: “interessante especialmente sob o ponto de vista da invenção” a que se acrescenta, a respeito do *Kyrie*: “Tessitura muito alta para as vozes, acompanhamento bastante pianístico, sem contudo deixar de convir ao Harmónio” e, a propósito do *Benedictus*: “Escusava de atacar aquele lá logo ao princípio” (note-se que MF apresenta, em alternativa, um “mi”, uma quarta abaixo, mas então perde-se todo o brilho da versão inicial, bem como a dinâmica do acompanhamento. (Cfr. PAULO BERNARDINO, *Catálogo e Estudo Crítico da obra de Manuel Faria à guarda da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra*, Edição Publisher, INUC, Coimbra, 2018, p. 38).

<sup>4</sup> Cfr. JORGE ALVES BARBOSA, “A Missa Solene em honra de Nossa Senhora de Fátima, na obra de Manuel Faria (1916-1983) in *Revista Estudos*, Centro Académico de Democracia Cristã, Nova Série, n. 5, Coimbra, 2005, p. 565-576. As outras *Missas* publicadas por Manuel Faria foram: *Missa Pastoril* (1946), *Missa “Cum Jubilo”* sob tema gregoriano, (1953), *Missa Votiva* (1954), *Missa Fácil, em honra de Nossa Senhora da Conceição* (1957) *Missa “Pueri cantores”* (1958), *Missa Dialogada* (1967), e a *Missa Parochialis* (3vm e Órgão), sob tema gregoriano (1970). Em Vernáculo a *Missa Popular em honra de S. Francisco de Assis* (1970) e a *Missa em honra de S. Jorge* (1978 e 1983). Várias são praticamente desconhecidas.

<sup>5</sup> Manuel Faria haveria de “ressuscitar” a execução da *Missa de Nossa Senhora do Sameiro* já nos últimos anos de vida, aproveitando as especiais possibilidades do Coro dos Alunos do Seminário Conciliar de Braga, tendo sido executada com grande êxito e com uma extraordinária reacção particularmente por parte do clero – que assim matou algumas saudades – na Catedral de Braga aquando da entrega do

vozes iguais, com esporádicas intervenções solísticas, *ad libitum*, e acompanhamento a Órgão,<sup>6</sup> embora, na sua maior parte, este faça pensar no Harmónio como instrumento acompanhador, sem escapar a uma linguagem pianística em alguns momentos, como já dissemos. Do ponto de vista da estrutura, estamos perante uma construção em forma de arco, com o *Kyrie* e *Agnus Dei*, musicalmente idênticos, como base, um *Sanctus* particularmente contido, porventura a parte mais belas da obra, em contraste com a exuberância do *Glória* e sobretudo do *Credo* que se afirma como o momento mais solene e mais conseguido, pelo o estilo, pela qualidade formal, por uma estrutura que revela uma elaborada construção e a partir de vários temas interligados.

## 2. A Missa em honra de Nossa Senhora do Sameiro de Manuel Faria:

Esta *Missa* segue um desenvolvimento em forma “cíclica” que haveria de informar outras obras suas, embora em grau diverso, e com um tema integrador (*Leitmotiv*) de raiz popular. Este é constituído por um fragmento do início da melodia popular “*No alto daquela serra*”, embora nunca o autor o tenha afirmado expressamente, uma melodia modal muito bela, estruturada num “Tetrardus” em Ré, aparentando a tonalidade de “Sol Maior”, se tivermos em conta a armação da clave e o excerto inicial da mesma, assumido como referência em vários momentos da *Missa*.<sup>7</sup>




---

pálio de Metropolitana ao Arcebispo D. Eurico Dias Nogueira, na presença de todo o episcopado português. Foi no dia 20 de Abril de 1980; por ausência de Manuel Faria a participar no Simpósio Internacional de Música Sacra, em Bolzano, onde a sua intervenção ficaria célebre, fui eu o encarregado de dirigir o Coro, tendo sido organista o P. José Fernandes da Silva.

<sup>6</sup> Como já tive ocasião de referir, muitos dos acompanhamentos de Manuel Faria, efectivamente escritos para o harmónio revelam características cuja riqueza poderá, com muita vantagem, ser revelada pela utilização de um Grande Órgão, como pude verificar ao fazer a realização organística de da *Missa “Cum Júbilo”* da *Missa Votiva* e mesmo com a *Missa de Nossa Senhora do Sameiro*, de acordo com as indicações escritas na minha partitura quer quanto a utilização de Manuais e Pedaleira quer quanto a registação. Para Órgão com Pedaleira embora sem grande expressão, mas dobrando o Baixo nos Manuais, foi escrita a *Missa Parochialis*, em 1970. Em outras obras em que Manuel Faria utiliza o Órgão a parte da Pedaleira não é relevante e não há grandes indicações quanto ao Manuais.

<sup>7</sup> Efectivamente, o autor referiu esta melodia com exemplo da existência de melodias do folclore português próximas ao Canto Gregoriano e à modalidade; no entanto, este exemplo que nos deu foi então relacionado com a sua *Suite Minhota* para orquestra que então desconhecíamos por completo, sabendo apenas alguns da sua existência. Também a trabalhou para Canto e Piano em 1956 (Cf. P. BERNARDINO, *o. cit.* p. 81).

Este *Leitmotiv* é utilizado nomeadamente nos interlúdios do *Kyrie*, *Credo* e *Agnus Dei*, no Coro inicial do *Glória* e do *Credo*, este num marcado ritmo ternário que o aproxima grandemente de outro tema popular: a *Tirana*.

Esta *Missa* acabaria por marcar um pouco a personalidade e a imagem de Manuel Faria, como um compositor “popular”, para o bem e para o mal, embora ele nunca mais tenha utilizado a música popular como referência tão evidente na sua música sacra, preferindo temas mais livres ou de feição gregoriana com na *Missa “Cum Júbilo”* ou na *Missa Parochialis*. Essa dimensão popular, já significativamente desenvolvida no *Glória*, consumir-se-ia no *Credo*, cuja composição é já posterior às apreciações feitas pelo seu professor romano. Para tal, utiliza a variação rítmica, com relevo para a matriz ternária que marca os dois momentos extremos desta secção, como veremos, num estilo que nos aproxima do *Minueto* ou *Scherzo* beethoveniano. A aproximação global desta obra a este compositor germânico será bastante evidente quer no *Kyrie* onde sentimos alguns ecos da mesma secção na *Missa Solemnis*, quer no *Benedictus*, algo que explorámos com alguma intenção na versão presente, em jeito de homenagem que associa os dois compositores, já que celebramos, no presente ano, 250 anos de nascimento de L. van Beethoven (1770-1927).

## 2. 1: Kyrie

Sendo a primeira peça do *Ordinário da Missa* e, presumivelmente, a primeira a ser composta, nesta forma musical sacra, aqui não se dá o caso; o facto de a música do *Agnus Dei* ser exactamente a mesma poderia insinuar a prática frequente de repetir, neste, a música do *Kyrie*, tendo presente a dimensão penitencial e impetratória que aproxima as duas partes extremas. De facto assim não acontece, já que, segundo afirmação que ouvimos do próprio autor, o *Agnus Dei* terá sido a primeira peça a ser composta.<sup>8</sup> Apesar disso, quando analisamos a música relativamente ao *Kyrie*, esta enquadra-se tão bem na *prece litânica* que tudo levaria a crer ter sido esta a inspiradora do trecho musical. Como era habitual ao tempo, o *Kyrie* apresenta uma forma ternária, para cada uma das invocações, ao mesmo tempo que a sua estrutura global é também ternária: A-B-A, sendo a parte central – *Christe* – particularmente densa e contrastante com a sobriedade das outras duas.

O *Leitmotiv*, proveniente da canção popular que serve de base a esta composição, é enunciado como breve Introdução e na fórmula em que mais vezes aparece ao longo de toda a obra, quer como *Prelúdio* quer como *Interlúdio* quer ainda como *Postlúdio*, ao mesmo tempo que reveste o texto na invocação final “*elíson*” que, naturalmente

---

<sup>8</sup> O mesmo se pode constatar ao comparar a datação das diversas partes da obra, assinaladas no respectivo *Catálogo*: *Agnus Dei*, 23 de Novembro de 1937; *Gloria*, Abril de 1938 e *Sanctus*, Agosto de 1938. A primeira é localizada em Braga, portanto, no Seminário e as outras em Airão, muito provavelmente, em tempo de férias da Páscoa e de Verão na residência de um tio. Note-se que não vem referido ainda o *Kyrie*, e o *Credo* é dez anos posterior.

pertenceria ao povo, numa espécie de refrão já presente no repertório gregoriano; talvez uma forma de restituir ao povo o que ao povo tinha pedido emprestado. A sobriedade que marca o início da composição com a entrada do Coro e da voz solista (a única com escrita própria em toda a partitura) vai-se adensando, já que, a uma segunda invocação, em progressão harmónica à segunda superior, se segue a entrada do solista na região aguda, e com uma ousadia harmónica que não seria de esperar naturalmente: a clara reminiscência beethoveniana, tanto melódica como expressiva desta entrada com a nota “sol”, que não deixaria de provocar o reparo de Licínio Refice, não vem harmonizada com o acorde de tónica, mas com o acorde de *nona da sensível*, em terceira inversão [mi-fá#-lá#-dó#-sol], deixando a resolução num vazio total – seria naturalmente o acorde de Si menor – e com uma precipitada modulação à tonalidade inicial a fim de permitir a entrada do Refrão “*eléison*” com o *Leitmotiv* que aqui aparece pela primeira vez nas vozes. O motivo instrumental que perpassa esta partitura e que terá levado Licínio Refice a referir-se ao “pianismo” da obra conduz a uma entrada de “*Christe*” [parte B], não na tonalidade de Sol, mas no seu relativo menor. Este desenvolve-se também em progressão modulante nas duas primeiras invocações, ligadas pelo motivo instrumental, [I-IV-V], conduzindo a uma entrada um tanto inesperada e um pouco teatral do terceiro “*Christe*” confiado às vozes graves, a que responde uma versão do *Leitmotiv* em Mi menor e em estilo mais polifónico. Uma nova entrada do motivo condutor instrumental, na mesma tonalidade do relativo menor, faria supor uma continuação nesta tonalidade, mas, ao surgir a sétima descendente (ré), no Baixo do acompanhamento, mais uma vez precipita a modulação através de um equívoco vazio harmónico que a transforma em Dominante da tonalidade principal, para atacar imediatamente o terceiro *Kyrie* [parte A’]. Este inicia com o Coro cuja primeira voz toma a melodia antes confiada ao Solista, para desenvolver uma secção imitativa *invertida* entre as vozes extremas, deixando à voz central uma espécie de *pedal* que confere alguma densidade à harmonia pela presença da sétima. A terceira invocação do *Kyrie* repete a densidade harmónica do primeiro, sobretudo no acompanhamento, já que a distância das vozes alivia consideravelmente a densidade assinalada na primeira vez; conclui com a entrada do *Leitmotiv* na versão original tal como acontecera na primeira secção do *Kyrie* [A]. Uma breve “coda” reitera, em eco, o motivo inicial, mas agora com intervalos invertidos, numa eventual alusão à forma particularmente minhoto, de construir a harmonia “retrocando” as vozes. O motivo instrumental que servia de *interlúdio* nesta secção vai-se repetindo, mas de forma abreviada, não sem, mais uma vez, dar lugar a uma última apresentação do *Leitmotiv* na versão instrumental, por forma a sugerir “*ma fin est mon commencement*”, tão presente na história da composição musical, desde o famoso *cânon* do séc. XIV os *Ludus Tonalis* de Paul Hindemith.

A sobriedade do acompanhamento organístico desta secção da *Missa*, mesmo que habitualmente confiada ao Harmónio, leva-nos a pensar numa execução ao Órgão, o que enriquece consideravelmente a partitura como acabámos por verificar na

execução frequente da mesma, apesar dos limitados Órgãos então disponíveis. Veja-se, por exemplo, o compasso final que seria de efeito limitado sem a existência de dois teclados e uma pedaleira, mesmo que possível num simples teclado, com a condição de a mão esquerda cruzar para executar o motivo sobreagudo final, regressando à sua posição na região grave; subtilezas que a mente imagina e cria, mas de reduzido efeito prático.

## 2.2: Gloria

O *Glória* desta *Missa* apresenta uma estrutura que segue, mais ou menos, os cânones habituais que marcam a composição deste hino doxológico, em três partes: A-B-A'. A primeira parte [A], vai de "*Et in terra pax*", com que responde à entoação feita pelo Celebrante, até "*Deus Pater omnipotens*", iniciando a segunda [B] em "*Domine Fili Unigenite*", preenchendo toda a secção central do texto, de carácter mais recolhido e suplicante; a terceira parte [A'] inicia normalmente em "*Quoniam tu solus Sanctus*" indo até ao fim. Esta estrutura ternária, a que obedece normalmente a forma musical, não corresponde exactamente à estrutura do texto, referido às três pessoas divinas, mas foi-se consolidando com o tempo. Na maior parte dos casos, como acontece aqui, a terceira parte retoma a música do início quase literalmente até às palavras "*Cum sancto Spiritu*", secção que é composta quase em jeito de "coda", completada com um breve "*Amen*".

O início da música deste *Gloria* corresponde a uma citação literal do *Leitmotiv* que define a *Missa*, numa entrada homorrítmica das três vozes em acordes de sexta (um pouco ao jeito das harmonias populares em *fabordão*), segundo um encadeamento cadencial dos três graus fundamentais da escala: I-IV-V7-I; segue um desenvolvimento imitativo e modulante, por vezes a tons afastados, como o V em modo menor, o que provoca uma certa sensação de *equivoco*; sensação que continua pois, se "*Adoramus Te*" insinua uma espécie de conclusão com o retorno à tonalidade principal, por meio do *Leitmotiv*, um pouco variado e em movimento lento, as palavras "*Glorificamus Te*" introduzem uma cadência modulante a Ré Maior. Estilisticamente, esta secção segue os padrões habituais, marcados pelo contraste entre as expressões mais efusivas iniciais, interrompidas pelo recolhimento de "*Adoramus te*", reiterado em "*Jesu Christe*" no final,<sup>9</sup> culminando com o solene "*Glorificamus Te*".

A cadência em Ré Maior de "*Glorificamus te*" é, súbita e surpreendentemente, contrastada pela alteração descendente da terceira do acorde, transformado agora em Ré menor, com que se inicia um engenhoso percurso modulatório, baseado na enarmonia, e que fez as delícias dos que pela primeira vez olharam para a partitura: a

---

<sup>9</sup> Esta prática musical corresponde a uma atitude ritual de veneração – inclinação – dos ministros da celebração, momento em que o Presidente ou celebrante principal se levantava da cadeira onde escutava sentado o canto do *Gloria*, se inclinava profundamente e, reverencialmente, tirava o barrete.

alteração de Sol#, que conduziria naturalmente a Lá [IV-V-I], enarmonizado em Láb, leva-nos, afinal, pela enarmonia das restantes notas dos acordes (Ré#/Mib e Dó#/Réb), à tonalidade bem distante de Láb Maior.

Nesta tonalidade se irá construir a conclusão da primeira parte do *Glória* – “*Gratias agimos tibi*” – uma secção em estilo Coral, porventura uma das mais belas e expressivas da obra. De belo e inesperado efeito provocado, mais uma vez, pela enarmonia, é a ilustração solene das palavras “*propter magnam gloriam tuam*”, um Coral grandioso, marcado pelo intervalo melódico de sexta ascendente a ilustrar a palavra “*magnam*” (grande), que, pela enarmonia de Fáb/Mi, conduz à tonalidade distante Si Maior. Continua com novo interlúdio modulatório que, pela enarmonia nos leva de regresso à tonalidade de Láb para “*Domine Deus, Rex coelestis*”. O percurso harmónico é praticamente o mesmo do anterior, uma espécie de transposição; retoma-se o estilo “coral” agora um pouco mais movimentado, por meio do diálogo entre as vozes extremas e a central, procedimento paralelo ao já utilizado no *Kyrie-II*. O emprego do acorde de III grau (Dóm) permite, por meio da cadência suspensiva (Dominante/Sol), regressar à tonalidade base, assumindo esta, já como Tónica e confirmada pela repetição do fragmento melódico-harmónico anterior, nesta tonalidade, e pela cadência suspensiva em Ré; assim se prepara o início da segunda parte [B]. Poderíamos dizer que a secção “*Gratias agimos*” é porventura a mais engenhosa do ponto de vista harmónico, com algumas ousadias que exploram a ambiguidade, muito romântica, maior-menor, com uma habilidosa e oportuna utilização da enarmonia.

A segunda parte do *Glória* [B], inicia nas palavras “*Domine Fili Unigenite*” e respeita a estrutura trinitária do texto já que este se refere agora preferentemente ao Filho. É uma secção mais “lítica”, com reminiscências estilísticas do *Kyrie*, nomeadamente no acompanhamento, e baseada na inflexão da voz pelo intervalo de sexta descendente, uma espécie de “vénia” que se vai repetindo num processo modulante [I-II-I] a concluir com uma variante extensiva do *Leitmotiv* em “*Jesu Christe*”.



Uma passagem de ligação, em progressão da linha do Baixo do acompanhamento a sugerir o emprego da pedaleira, introduz uma repetição do tema anterior, centrado agora na tonalidade de Lá menor, em que se desenvolverá também a secção seguinte, relativa às palavras “*Qui tollis peccata mundi*”, com que inicia a secção mais suplicante do *Gloria*; modulação a Mi menor, nas palavras “*miserere nobis*”, por meio de nova versão do *Leitmotiv*. Um motivo de três notas apenas no baixo do acompanhamento, com a alteração descendente da “terceira” coloca-nos agora na tonalidade de Si menor pelo mesmo processo já utilizado antes da alteração descendente da terceira. Em “*Suscipe deprecationem nostram*”, entra o Coro, numa passagem de sabor



“madrigalista”, na tonalidade de Si menor. Então, uma simples pausa e não um qualquer percurso modulatório engenhoso como antes, reconduz à tonalidade principal (Sol Maior) para mais uma passagem em tom solene, paralela às anteriores de “*propter magnam*” ou “*Deus Pater omnipotens*”, concluída pela versão lenta do *Leitmotiv*, em estilo Coral, com que termina esta segunda parte do *Gloria*.

A terceira parte [A’], iniciada em “*Quoniam tu solus Sanctus*”, embora pertencente ainda à secção cristológica do texto, segue o tratamento tradicional deste Hino quanto à forma musical. Transcreve literalmente a primeira secção, com pequenas alterações derivadas do sentido e acentuação do texto, não evitando algum “forçamento” do mesmo; as palavras “*Jesu Christe*” correspondem a “*Adoramus te*” na primeira parte, sendo omitida a breve frase musical correspondente a “*Glorificamus te*”. “*Cum Sancto Spiritu*” apresenta uma secção contrapontística engenhosa, em “*stretto*”, formada por dois temas (com que construímos o *Sujeito* e *Contra-sujeito* da Fuga), sendo um deles utilizado também em forma invertida na segunda voz.

O “*Amen*” é constituído por um breve Coral, em notas longas, formado pelos acordes fundamentais [I-VI-V7-I], onde o acompanhamento apresenta o *Leitmotiv* em valores duplicados e acordes *pesantes*, tendo por base de uma passagem em oitavas, de sabor “pianístico”, constituída pela condução, por grau conjunto aos graus estruturais da tonalidade principal, enriquecida com o emprego habilidoso das notas estranhas (ornato) à harmonia, nomeadamente a sensibilização dos II e V graus. Temos aqui uma conclusão solene, de grande efeito, como era normal esperar-se neste *Hino doxológico* que, em muitos casos, marcava o momento musical mais importante das celebrações, ao ponto de se falar em tempos de “*Missa de Glória*”.<sup>10</sup>

Resumidamente, o *Gloria* representa em grande medida a personalidade e a juventude do seu autor, não evitando alguma cedência aos padrões e gostos da altura – daí a popularidade da *Missa* entre os padres jovens – mas também anuncia já muito do engenho que se haveria de revelar nas suas obras posteriores, bem como alguma ingenuidade e inocência que o faziam sorrir mais tarde, mas que nunca rejeitou, ao ponto de, nos últimos anos de vida a ter ressuscitado para gaudio de todos nós que a executámos, por diversas vezes, ao lado de outras obras suas, bem mais exigentes que constavam do repertório do Coro do Seminário Conciliar de Braga, como a *Missa “Cum júbilo”* ou a *Missa “Votiva”*.

### 2.3: Credo

---

<sup>10</sup> No séc. XIX chegou-se ao ponto de, com a execução do *Gloria*, se considerar concluída a parte mais interessante da *Missa*. A partir daí, muita gente, pura e simplesmente, se ia embora; a *Missa* tinha acabado. A *Missa de Glória* de Rossini, por exemplo, como o nome indica, é uma obra que inclui apenas o *Kyrie* e o *Glória*, este formado por um conjunto de árias, duetos e coros claramente no estilo operístico rossiniano, que poderiam perfeitamente passar a uma das óperas do autor, apenas pela mudança do texto, a tal ponto que não só os napolitanos aplaudiram este *Gloria* como se estivessem no teatro, mas também o cantavam pelas ruas e durante os seus banquetes de *spaghetti*, oferecidos tanto pela alta como pela baixa sociedade napolitana.

O *Credo* é o trecho mais elaborado e mais bem conseguido desta obra, revelando não só o engenho e a inspiração dos outros, dez anos mais velhos, mas a maestria de um compositor formado e consumado, cuja experiência fora enriquecida pela composição da *Missa de Nossa Senhora de Fátima* e da *Missa Pastoril*. Aliás, o estilo do *Credo* revela alguns traços mais ou menos comuns a outras obras congêneres, marcado pela solenidade e majestade. A indicação *Allegro Moderato* que marca o início da partitura definirá um andamento preciso, firme, ritmicamente ternário, mas não muito rápido. Não tive a oportunidade de executar este trecho com o seu autor, pelo que não possuo uma referência do andamento que ele empregaria, mas a comparação com outras obras permite-me pensar em algo contido, mesmo para evitar um certo pendor profano em que o tema se poderia transformar por uma execução mais célere. Por comparação com a *Missa de Nossa Senhora de Fátima*, poderíamos assumir um andamento em que a Semínima andar­á pelo valor = 92. Este *Credo* assenta numa inter-relação temática mais rica do que a que encontramos nas outras partes da *Missa*, com relevo para a existência de dois temas principais: o primeiro é o já conhecido *Leitmotiv*, nas palavras referentes ao Pai, e o segundo, mais incisivo e solene que poderemos identificar facilmente nas palavras “*Et resurrexit*”, tema que podemos denominar como o tema do Filho, já que reveste, em diferentes versões, grande parte do texto que diz respeito à Segunda Pessoa da Santíssima Trindade. No final, será feita uma interessante conjugação e síntese dos dois temas.

Como é prática habitual nas obras destinadas a uma execução litúrgica, o *Credo* inicia com as palavras “*Patrem omnipotentem*”, em resposta à invocação do Presidente, “*Credo in unum Deum*”;<sup>11</sup> A música corresponde ao *leitmotiv* musical desta *Missa*, na Tonalidade de Dó Maior, mas sem a *anacrusa* inicial pois não se coadunaria com o ritmo e acento da palavra latina inicial.



Aqui, a frase curta do tema é desenvolvida, naturalmente e com razoável habilidade, no sentido de conseguir uma quadratura perfeita, correspondente também às frases do texto dedicadas à Primeira Pessoa da Santíssima Trindade; uma breve secção dialogada, nas duas frases seguintes, derivada do tema inicial, “*Et in unum Dominum...*” já alusivas à Segunda Pessoa, parece revelar uma intencionalidade teológica: a igualdade de natureza das pessoas trinitárias é assinalada com frequência

<sup>11</sup> Efectivamente, nas missas que apresentam dimensões e um estilo mais concertante, a invocação inicial é também conferida ao Coro o que contribui para uma maior solenidade e coerência temática, dentro da estrutura trinitária do texto dedicado às três Pessoas divinas. Assim acontece com as grandes obras como a *Missa em Si menor* de Bach ou a *Missa Solemnis* de Beethoven e faremos com a *Introdução* criada para esta versão. Este procedimento confere à palavra “creio” uma força especial.

através deste recurso estilístico como acontece nomeadamente na *Missa em Si menor* de Bach. De imediato, em “*Deum de Deo*”, surge pela primeira vez o II Tema – tema do Filho – a solo, executado pelas vozes mais graves e na tonalidade de Mib, a que se chega por meio de um inciso modulante, um pouco ao jeito dos que encontrámos no *Gloria*, ou seja, partindo da alteração descendente de uma nota, neste caso a tónica de Lá menor que se muda para Láb, sétima do acorde da Dominante de Mib, em terceira inversão. Convenhamos que um compasso é muito pouco para preencher tal distância, mas já nos viemos habituando a este tipo de recurso modulatório. Pela primeira vez também, encontramos um elemento que ocorrerá noutros momentos, que é o de uma cadência em notas prolongadas, neste caso, em “*vero*” (“*verdadeiro*”). O II Tema irá agora fazer de fundo acompanhador a uma secção coral em estilo de “fabordão”, quase em *recitativo*, a três vozes, às palavras “*Genitum, non factum*”, algo que não estará também longe de uma intencionalidade teológica, de modo a salientar que “*gerado, não criado*” se refere ao Filho nascido do Pai; em “*per quem omnia facta sunt*”, temos um breve elemento temático, complementar do Tema II, que voltará a ocorrer ao longo do *Credo*.



Uma reiteração do Tema II agora em *canon*, na tonalidade de Dó menor (relativo de Mib) reveste as palavras “*qui propter nos homines*”, preparando uma secção notoriamente descritiva, como é frequente, nas palavras “*descendit de coelis*”, não sem antes apresentar uma nova cadência no “sol” agudo, na palavra “*coelis*” paralela à que encontráramos já em “*vero*”; à segunda voz e ao acompanhamento instrumental caberá definir o caminho que corresponde à ideia de *descida*. Uma cadência suspensiva em Sol, prepara a nova tonalidade obtida, mais uma vez, a partir da alteração, mas agora ascendente, da tónica: Sol / Láb.

Desde a *Messe de Notre Dame* de Guillaume de Machault, no já distante séc. XIV, instituiu-se a prática de tratar a secção “*Et incarnatus*” de uma forma totalmente diferente do resto do *Credo*: dedicada à contemplação do *Mistério da Encarnação*, é normalmente representada por uma música recolhida e lenta, muitas vezes com as vozes *a capella* ou com um revestimento instrumental discreto, decorado com alguns elementos descritivos, quase pictóricos, referentes à acção do Espírito Santo, como acontece na *Missa Solemnis* de Beethoven. O Coro a três vozes canta *a capella*,<sup>12</sup> em

<sup>12</sup> Manuel Faria mostra preferência pelo tratamento desta secção *a capella* no pleno sentido do termo; assim acontece na *Missa em Honra de Nossa Senhora de Fátima* e na *Missa “Cum júbilo”*. Na *Missa Pastoral*, pelo contrário, faz dialogar as duas vozes do canto com um acompanhamento de Órgão em estilo “Pastoral” (próprio das missas de sabor natalício) presente em toda a *Missa*, e que se prolonga pela secção seguinte.

diálogo com o acompanhamento que apresenta o *Leitmotiv* na figuração original: este começa por introduzir a secção, na tonalidade de Lá♭; respondendo à primeira frase “*Et incarnatus est*” na tonalidade de Dó menor, introduz a segunda frase “*de Spiritu Sancto*”, e responde a “*ex Maria Virgine*” apenas com a cabeça do tema. As palavras “*et homo factus est*”, cantadas *a capella*, como todas as outras são seguidas do simples acorde de Lá♭, que é agora entendido como VI grau de Dó menor, com o que se dá entrada a nova intervenção do *Leitmotiv* nesta tonalidade, introduzindo a secção seguinte, referente à Paixão de Cristo. Esta utilização do *Leitmotiv* em Dó menor, paralela à que encontrámos depois das palavras “*et incarnatus est*” como introdução de “*Crucifixus etiam pro nobis*”, não deixa de revelar uma intencionalidade teológica, de molde a patentear todo processo “kenótico” de Cristo que, “assumindo a condição de servo pela Incarnação, se humilhou até à morte de cruz” na sua Paixão (Fil 2, 6-11). Inicia assim a nova secção do *Credo*, breve, mas especialmente dramática, formada por pequenos incisos melódicos de quatro notas ou duas terceiras menores consecutivas – dó-mib-ré-fá – que se vão repetindo, ou em transposição, pontuados pela repetição de acordes no acompanhamento, sobre um Baixo ostinato ao estilo da “passacaille”, o que não deixa de evocar a mesma secção na *Missa em Si menor* de Bach.<sup>13</sup> Um eco instrumental do tema das vozes, prepara uma cadência “picarda” que conclui esta secção, anunciando e preparando já a seguinte.

“*Et resurrexit tertia die*” é quase sempre a secção mais efusiva, alegre, viva e solene do *Credo*, o que corresponde não só à surpresa e novidade de um “kerigma” que definiria a identidade da fé cristã, mas contrasta fortemente com o ar contido e dramático da secção anterior. Para tal, a música retoma o II Tema, como sabemos, referente à Segunda Pessoa, e que define em grande parte os contornos de toda a longa secção cristológica da Profissão de Fé.



Este II Tema é aqui utilizado em Sol Maior, introduzido apenas por um compasso preenchido com o encadeamento cadencial de IV (da cadência anterior)-V7-I. As vozes atacam em uníssono, em tom particularmente insistente e solene, enquanto o acompanhamento nos oferece a surpresa de um *contraponto* constituído pela sobreposição do I Tema, na região aguda, ou não fosse a ressurreição atribuída ao Pai conforme se pode ler no discurso de Pedro no livro dos *Actos dos Apóstolos*: “*Deus ressuscitou-O dos mortos, rompendo os laços da morte*” (Act 2, 24). As palavras “*et ascendit in coelum*” são representadas pelo descritivismo habitual, por meio de uma

<sup>13</sup> Manuel Faria utiliza o mesmo procedimento do Baixo ostinato e “passacaille” na *Missa em honra de Nossa Senhora de Fátima*. No caso de Bach, esta secção é construída sobre uma passagem cromática descendente já utilizada pelo mesmo autor como tema da *Cantata “Weinen, Klagen, Sorgen. Sagen sind den Christen Tränenbrot”*.

secção ascendente de acordes no acompanhamento (em contraste com a referente a “*descendit de coelis*”) que vai conduzindo as vozes num crescendo contínuo até à região aguda onde cantam “*sedet ad dexteram Patris*”, até às palavras “*et iterum venturus est cum gloria*”. Esta última palavra é marcada por um encadeamento harmónico de carácter modal [V-IV], de sabor “eclesiástico”, sendo o acorde de Dó (IV) apresentado sucessivamente, em notas longas, nas três inversões e posições que lhe são próprias, um pouco ao estilo das “trompas de caça” mais audíveis ainda no acompanhamento, onde as mesmas apresentações do acorde são rebatidas pela mão direita. Não deixaremos de escutar aqui os ecos da “*tuba mirum spargens sonum*” do Juízo Final, evocado nas palavras que seguem: “*judicare vivos et mortuos*”. As palavras “*cujus regni non erit finis*” são revestidas pelo motivo complementar do II Tema, já encontrado em “*per quem omnia facta sunt*”. A frase conclui com a mesma cadência longa, no agudo, sobre a palavra “*finis*”, equivalente às apresentações anteriores em “*vero*” e “*coelis*”. “*Et in Spiritum Sanctum*” leva-nos à música do início do *Credo* [parte A] e às palavras “*Patrem omnipotentem*”, numa intencionalidade teológica que releva a igualdade das pessoas divinas, definida no Concílio de Constantinopla, uma afirmação que se conjuga perfeitamente com a estrutura ternária do *Credo* ao nível da música, correspondendo também à estrutura ternária e trinitária do texto.

Esta estrutura trinitária do *Credo*, centrada na evocação das três pessoas divinas, é complementada com os “corolários” dos últimos artigos da Profissão de Fé. Do ponto de vista das opções temáticas ao nível da música, se “*Et in Spiritum Sanctum*” correspondia a “*Patrem omnipotentem*”, agora “*qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur*” corresponde a “*Et in unum Dominum*”. Ao mesmo tempo, esta secção é constituída musicalmente por novos temas derivados dos anteriores: “*Et unam, sanctam, catholicam...*” é construída como um “Coral” em Lá Maior, com um ataque em sexta maior ascendente, onde poderemos escutar uma leve alusão ao Tema-I; este “Coral” é desenvolvido numa espécie de progressão à segunda superior, no artigo seguinte: “*Confiteor unum Baptisma*”. O artigo “*Et expecto resurrectionem mortuorum*” revela uma relação directa com “*Et resurrexit*”, pela sobreposição dos Temas I e II, mas em modo menor, afirmando uma verdade teológica incontornável: se a ressurreição de Cristo é já um facto, a ressurreição dos mortos é apenas uma promessa e uma esperança: “*expecto*”.

Desta forma se prepara a verdadeira girândola final correspondente às palavras “*Et vitam venturi saeculi. Amen*”,<sup>14</sup> que retoma o Tema I, num desenvolvimento marcado pela progressão contrapontística, nos melismas que revestem a palavra “*Amen*”. Trata-se de uma secção um tanto inocente, popular que não podemos entender senão como preparação da Coda – que desenvolveremos no trabalho de orquestração com a *Fuga* final – onde se revela uma nova surpresa: o acompanhamento apresenta, pela última

---

<sup>14</sup> Muitos compositores tratam estas últimas palavras segundo a forma da *Fuga*, por vezes em proporções monumentais, de que destacaríamos os exemplos da *Missa Solemnis* de Beethoven ou a *Petite Messe Solennelle* de Gioachino Rossini. Tal facto inspiraria a *Fuga* aqui realizada.

vez, o Tema II, em Dó menor, preparando a cadência final por meio de um prolongado acorde da Dominante [V-V7] que conclui, pela cadência *picarda*, na tonalidade principal.<sup>15</sup>

Como se pode ver a composição do *Credo* da *Missa em honra de Nossa Senhora do Sameiro* ultrapassa, de longe, tudo o que se pode encontrar no resto da obra: do ponto de vista teológico, o que foi uma agradável surpresa revelada pela leitura um pouco mais atenta desta música; do ponto de vista da construção temática e até da variada fisionomia do próprio *Leitmotiv*; do ponto de vista do desenvolvimento e estrutura de diferentes melodias; do ponto de vista da coerência entre texto e música. Costuma-se considerar o *Credo* uma parte especialmente difícil de musicar – facto aliás referido pelo próprio autor – em virtude do estilo de pendor narrativo do seu texto, ao contrário das aclamações e hinos que encontramos no resto do *Ordinário da Missa*; no entanto, Manuel Faria mostra aqui que o *Credo* pode ser uma preciosa fonte de inspiração musical e um especial desafio à competência técnica de um compositor, desafio que ele, aqui como noutros trabalhos anteriores e posteriores demonstrou superar com particular maestria.

#### 2. 4: Sanctus e Benedictus

Ao contrário das outras partes da *Missa*, o *Sanctus* não exhibe qualquer referência, ainda que remota, ao *Leitmotiv* de origem popular; pelo contrário, inicia com um breve *Prelúdio* com material temático retirado da segunda parte do *Glória*, correspondente às palavras “*Domine, Fili Unigenite... Domine Deus, Agnus Dei...*”. Após o breve *Prelúdio*, a segunda voz entoa, por meio de uma derivação das quatro últimas notas do tema; de seguida, em referência ao desenvolvimento da citada secção do *Gloria*, a voz mais aguda repete em progressão à segunda superior, modulando a Sol menor, com o que dá entrada ao Coro completo, que canta um belo melisma a três vozes paralelas em “*Sanctus, Dominus Deus sabaoth*”, concluindo com a reiteração das cinco notas do *Preludio* cantadas a uníssono.

O ambiente calmo e contemplativo deste início, é subitamente interrompido por uma secção em *Allegro moderato* que nos proporciona uma das mais notáveis realizações rítmicas desta obra, nas palavras “*Pleni sunt coeli et terra gloria tua*”. Aparentemente estaríamos perante uma secção que prossegue, embora em andamento mais rápido, o ritmo próprio de um compasso ternário, com uma entrada em *anacrusa* das vozes superiores; no entanto, uma leitura mais atenta, que leve em conta a acentuação do texto, revela uma curiosa e bem conseguida polirritmia: as vozes superiores, dobradas pela mão direita do acompanhamento, procedem num claro movimento em 6/8 até

---

<sup>15</sup> Na Fuga sobre “*Et vitam venturi saeculi*”, utilizamos a melodia de “*No alto daquela serra*” completa; a segunda parte, ou seja, o conseqüente da linha melódica reveste a aclamação “*Amen*”, com as funções de “*Contra-Sujeito*”.

“*gloria tua*”, enquanto a terceira voz, dobrada pelo acompanhamento da mão esquerda procede num claro 3/4, que conduzirá esta breve secção até ao fim para concluir, mais uma vez com as cinco notas do *Prelúdio*, em valores duplicados e em andamento *Adagio*; podemos referir ainda um paralelo entre a música do segundo “*Hossana*” e de “*gloria tua*”. Uma repetição do *Prelúdio* enriquecido por um pequeno desenvolvimento harmónico, propõe a conclusão à maneira do *Kyrie*, dando a todo o *Sanctus* uma sensação de forma “capicua”. Deste modo se prepara a secção porventura mais notável e mais conhecida de toda esta *Missa*, e que constituiu a inspiração e motivação para o trabalho de orquestração e revisitação da obra aqui apresentado: o *Benedictus*.

É evidente que a memória de tantas execuções, como cantor, como organista e como director desta *Missa*, haveria de influenciar consideravelmente não só a minha visão desta obra de Manuel Faria como de muitas outras. Encontramos aqui a expressão de um certo *modalismo* que o autor procurou ao longo da sua vida, que utilizou de diversas formas e em vários trechos que foi compondo, na busca incessante de uma linguagem de pendor sacro que lhe era sugerida pelo canto gregoriano, mas nunca cabalmente conseguida ou, pelo menos, convincente. Trata-se de um trecho maduro, pensado, porventura resultante de um momento feliz de inspiração, não sei, mas a subida “harpejante” do acompanhamento com ressonâncias impressionistas a lembrar “*La Cathédrale engloutie*” de Claude Debussy, poderia não levar a nada de especial, não fora a surpreendente entrada do Coro com o acorde de segundo grau da tonalidade de Sol (grau modal por excelência, quase em jeito de *apogiatura tripla* do acorde da Tónica principal), construído sobre um Baixo claramente afirmado por um pedal de Sol Maior. Mas a surpresa estava ainda para vir com aquele magnífico acorde de sétima sobre a sensível com que se canta a sílaba “*di*” de *Benedictus*, resolvendo natural e classicamente à tónica. O ataque do primeiro acorde em pianíssimo, com a nota “*lá*” na região limite da tessitura dos Primeiros Tenores, a que Licínio Refice não deixou de colocar reticências, só se compreende numa execução em vozes iguais, com uma emissão praticamente em *falsete*; o efeito é, pura e simplesmente arrebatador... Poderíamos dizer que vale pela *Missa* toda.

O ambiente musical e mesmo litúrgico proporcionado pelo estilo deste pequeno trecho entende-se no contexto de um “*Benedictus*” considerado como contemplação da Eucaristia, entendimento já consagrado pelo célebre trecho correspondente na *Missa Solemnis* de Beethoven, antecedido do não menos célebre *Prelúdio* com Violino solo.<sup>16</sup> Manuel Faria gostava de salientar este sentido especial do *Benedictus*, que pôs em prática em algumas execuções do *Sanctus* em contexto celebrativo, como tive oportunidade de verificar, até na execução de outras obras como a *Missa “Jubilei”*, de

---

<sup>16</sup> Este procedimento daria origem à composição das *Elevazioni*, trechos contemplativos para órgão que acompanhavam a primeira parte do Canon Romano, até às palavras da Instituição. Domenico Bartolucci aplica este mesmo procedimento a várias das suas *Missas*, onde o *Benedictus* é introduzido por uma *Elevazione* particularmente longa.

Domenico Bartolucci, facto que justificará as características do *Hossana II*. Às palavras “*qui venit in nomine Domini*” a música é constituída por uma simples progressão imitativa formada por com dois elementos, num diálogo entre as vozes extremas e a voz central, não sem antes, em “*qui venit*”, retomar aquele acorde de sétima, que já comentámos a propósito do *Kyrie*, embora aqui numa versão mais suave (acorde tríade em primeira inversão seguido do acorde de quinta diminuta). O *Hossana II* permite-nos saborear de novo a sonoridade de “*Benedictus*”, cuja música repete, concluindo com uma bela cadência plagal (no II Grau), sobre uma base de Pedal de Tónica.

São momentos de inspiração como este, ou “invenção” como referia Licínio Refice, que valorizam uma obra e um autor, e explicam a fama que esta *Missa* foi granjeando ao longo dos tempos, bem como o apreço que o autor por ela exprime e a vontade que manifestou em a retomar nos últimos anos de vida; com isso me deu também a possibilidade de a conhecer melhor, de a trabalhar e de a executar sob a sua orientação. Ao mesmo tempo, estes momentos inspirados não deixam de revelar uma preparação e habilidade técnica que não se compadecem, como já dissemos, com a afirmação que o autor faz de ter escrito esta *Missa* antes de receber a primeira lição de harmonia; se os factos, nomeadamente revelados pelas datações, e as obras coevas não desmentissem tal afirmação – que em nada desvaloriza os méritos de autor e obra – estaríamos perante um verdadeiro milagre. Por outro lado, se podemos ver aqui uma evidente aproximação do acompanhamento às características expressivas de um Harmónio, a linguagem patente no estilo do mesmo não deixa de convir ao Órgão e mesmo à Orquestra.

## 2.5: Agnus Dei

Não há muito para dizer acerca do *Agnus Dei*, já que se trata de uma rigorosa transcrição do *Kyrie* ou, como sabemos, da música depois utilizada neste trecho inicial da *Missa* anteriormente comentado. Recordo efectivamente que o próprio autor nos terá referido, aquando do trabalho realizado com esta composição, que o *Agnus Dei* teria sido efectivamente o primeiro trecho a ser pensado e escrito o que se demonstra também pela datação dos manuscritos. Tal facto não deixa de resultar um pouco estranho já que, como dissemos, esta música até parece convir mais ao *Kyrie* que ao *Agnus Dei*, embora se possa adequar com agrado a qualquer uma das partes. Logo de início se pode verificar que, enquanto as vozes do Coro cantam num rigoroso acordo entre a métrica musical e a acentuação do texto, o mesmo não se pode dizer da voz solista que acentua a sílaba final de “*Dei*” ao cair no primeiro tempo do compasso; já na segunda invocação o acordo é perfeito e denota uma adequação melhor até, na parte solista, do que a que aconteceu no *Kyrie*, tal como em “*miserere nobis*”, onde o texto parece enquadrar-se melhor com o *Leitmotiv* do que o melisma de “*eleison*”.



Poderíamos ir adiante nesta análise da relação entre o texto e a música, mas tal não é relevante, já que, de modo geral e atendendo ao sentido penitencial do texto, a música não destoa do sentido e enquadramento litúrgico das invocações que reveste. No entanto, esta mera repetição da música não deixa de constituir um empobrecimento da partitura na medida em que o *Agnus Dei* poderia proporcionar mais alguns belos momentos da mesma; por outro lado, esta opção não deixa de convir a uma visão estrutural mais equilibrada da obra como tivemos oportunidade de assinalar no início deste comentário. Há um *crescendo* de intensidade desde o *Kyrie* até ao final do *Credo* e um *diminuendo* a partir de então até ao final da *Missa*.

### 3. A presente versão para vozes solistas, Coro de vozes mistas e Orquestra

Já há tempos que foi elaborada uma versão desta *Missa* para vozes mistas.<sup>17</sup> Sem colocar em causa os méritos do seu autor, este trabalho sempre me pareceu pouco conseguido: trata-se de uma transcrição muito próxima da partitura original, resultando numa simples transposição à oitava, pela utilização das vozes femininas, apesar dos normais acertos inerentes a um trabalho do género; o efeito não se compara com a sonoridade das vozes iguais, nomeadamente nos agudos quer do *Kyrie* quer do *Sanctus* cuja expressividade perde muito com a utilização da voz feminina. Existe também uma versão instrumentada, creio que realizado também pelo P. Joaquim dos Santos, para além de apontamentos e partes cava relativas a uma instrumentação, realizados pela autor, que se limitou ao *Kyrie* e parte do *Gloria*, eventualmente para execuções de circunstância.<sup>18</sup> A orquestração que foi divulgada e que conhecemos resume-se a uma transcrição da partitura de órgão para um pequeno grupo orquestral, cujo efeito é particularmente limitado.

De há muito tempo me assaltava a mente a ideia de fazer um trabalho de “revisitação” desta *Missa*, muito pelo facto de ela ter assumido para mim uma relevância particular pela relação que com ela mantive nos últimos anos de Seminário, mesmo que, a partir daí nunca mais tenha tido qualquer contacto com ela a não ser uma audição da mesma numa execução levada a efeito há uns anos na Basílica do Sameiro, precisamente na versão instrumental que antes comentei. O trabalho que realizei recentemente com outras duas *Missas* de Manuel Faria fez vincar a ideia de trabalhar esta também; a princípio, a ideia era retocar talvez, ao nível das opções de instrumentação, a partitura de Joaquim dos Santos; mas outras ideias foram surgindo, nomeadamente a possibilidade de introduzir o Coro a 4 vozes e, finalmente, os dois solistas na voz

---

<sup>17</sup> Eu mesmo tive oportunidade de realizar uma para três vozes, a pedido de um grupo coral. No *Kyrie* transpus mesmo a partitura para um tom abaixo. De modo a evitar a entrada de um Soprano no “sol” agudo, cujo efeito se afastava muito, em meu entender, das intenções e sonoridade originais.

<sup>18</sup> Dados constantes das notas do *Catálogo* das obras de Manuel Faria realizado por Paulo Bernardino, p. 38.

aguda: Soprano e Tenor, muito pela proximidade a algumas sonoridades da *Missa Solemnis* de Beethoven, já antes assinaladas, acrescentando algo mais ao trabalho já realizado no decorrer deste ano comemorativo dos 250 anos de nascimento do compositor germânico. Feitas as primeiras experiências, a ideia resultava. Por outro lado, decidi assumir uma orquestra um pouco mais avantajada, relativamente às experiências anteriores, muito por força de algumas sugestões que emanavam da partitura original.

À medida que o trabalho se ia concretizando, novas ideias foram surgindo até ao resultado final que aqui apresento; trata-se da *revisitação*, quase uma recomposição da *Missa*, mas respeitando escrupulosamente a escrita e partindo dos elementos proporcionados pelo seu autor, ao nível da melodia e da harmonia. A partir da realização quer da parte coral quer do acompanhamento originais, foi alargado o espectro das vozes corais; foram acrescentadas as vozes solísticas e desenvolvidas algumas secções em contraponto, também a partir de sugestões do acompanhamento e das possibilidades temáticas do material original; foi assumida uma estrutura para dois solistas e quatro vozes mistas em toda a partitura. Do ponto de vista da estrutura de cada uma das partes, foram acrescentadas as *introduções* ao *Glória* e ao *Credo* (incluindo neste uma parte coral de entoação com o tema do *Credo* I gregoriano), e foi feito um alargamento dos *Prelúdios* do *Kyrie*, *Sanctus* e *Agnus Dei*, a partir de elementos das mesmas partituras; foi ainda ampliada a parte final do *Gloria* e do *Credo*, com a inclusão das *Fugas* construídas a partir dos elementos temáticos da partitura original. Do ponto de vista da orquestração, tive já oportunidade de assinalar a dimensão orquestral que podemos intuir do colorido que o acompanhamento organístico sugere em muitas das suas partes, mesmo quando se aproxima de uma técnica e sonoridade mais pianísticas. Procurámos assim utilizar uma paleta sonora que não apenas transcreva a partitura original, mas que esta seja mesmo aprofundada e valorizada a partir de um diálogo equilibrado entre as diversas secções da orquestra e sempre em função dos textos e seu enquadramento litúrgico, bem como do seu valor expressivo ou descritivo, com relevo para o *Credo*, onde essa variedade é mais notória. O emprego do Órgão procura conferir à partitura uma aproximação maior ainda ao ambiente sagrado, assumindo este instrumento, como é intenção minha, nas partituras de música sacra orquestral, um papel de relevo e algum protagonismo até, quer como eco da sonoridade orquestral, quer como reforço da orquestra, quer como acompanhador isolado, como acontece em "*Et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam...*" do *Credo*. Já num momento posterior da abordagem da partitura, resolvi acrescentar a Harpa, pois sentia grande necessidade da presença dela sobretudo no *Benedictus*: ela estava ali, bem insinuada no acompanhamento organístico tão singular; a partir daí, a ideia foi-se alargando à partitura completa, mesmo que em intervenções discretas, na maior parte dos casos, mas sempre no sentido de reforçar certos efeitos da partitura como acontece no *Kyrie* e *Agnus Dei*. Isto também para que o harpista não se visse ocupado durante a *Missa* toda só para

uma breve intervenção no *Benedictus*, passe o humor da justificação. Creio que a partitura ganhou bastante mais do que, à primeira vista, poderia supor ao optar pela utilização de tão celestial instrumento. Quanto ao resto, a leitura do resultado deste trabalho será suficiente para uma avaliação do que foram as minhas intenções e a capacidade para as concretizar.

Desta forma, creio ter contribuído um pouco para a recuperação desta joia musical e litúrgica, tanto para um ambiente celebrativo, onde cabe perfeitamente nos dias de hoje, como para um ambiente cultural, onde terá certamente o seu lugar, até pelo contexto histórico e sociológico da partitura original: a devoção bracarense a Nossa Senhora do Sameiro; a vida musical no Seminário Conciliar de Braga; a prática das *Missas Novas*, onde a apresentação pública dos neo-sacerdotes, em diferentes comunidades, se afirmava como incremento da qualidade musical e evangelização artístico-litúrgica; a proximidade ao *movimento litúrgico*, com relevo para a *Encíclica "Musicae Sacrae Disciplina"* de Pio XII, dada a público a 25 de Dezembro de 1955, logo, pouco mais de um mês antes da publicação desta *Missa*, sem esquecer os tempos de preparação próxima do Concílio Vaticano II. A abertura ao canto popular religioso e à participação do povo na liturgia, preconizada pela encíclica papal e consagrada na *reforma litúrgica* conciliar, ainda que não propriamente concretizada nesta partitura, é aqui insinuada, já que o povo sempre sentiu muito próximas do seu espírito esta e outras músicas do mesmo autor. Esta partitura vale pelo que significou para muitos de nós, vale porque, talvez mesmo pela sua simplicidade e inocência, se aproxima muito do espírito, simplicidade, humildade e sentido de humor que pude conhecer na relação de mais de uma década com Manuel Faria, o que certamente explica a sua afirmação: "*apesar de tudo, gosto dela*". Eu também "*gostava dela, apesar de tudo*", sobretudo e apesar de conhecer várias outras, porventura melhores, mas agora, depois deste olhar mais cuidado e este trabalho mais dedicado, passei a gostar ainda mais. E espero contribuir assim para que a outros aconteça o mesmo: em memória e gratidão para com o seu autor, para louvor de Deus, para glorificação de Nossa Senhora da Conceição do Sameiro e para serviço do povo de Deus.

*Viana do Castelo, 17 de Dezembro de 2020*

*No 250.º Aniversário do Nascimento de Ludwig van Beethoven*

*Jorge Alves Barbosa*

## INSTRUMENTAÇÃO

2 Flautas

2 Oboés

2 Clarinetes

Fagote

2 Trompas

Trompete

Trombone Tenor

Trombone Baixo

Tuba

Timbales

Soprano Solo

Tenor Solo

CORO [ SATB ]

Harpa

Órgão

Violino Solo

Violinos I

Violinos II

Violas

Violoncelos

Contrabaixos

**MANUEL FARIA (1916-1983)**

**MISSA EM HONRA**  
**DE**  
**NOSSA SENHORA DO SAMEIRO**

para Soprano e Tenor Solo

Coro a 4 vozes mistas

Orquestra e Órgão

por

**Jorge Alves Barbosa**

**Viana do Castelo - 2020**

# KYRIE ELEISON

Música: Manuel Faria  
Arr.º Coral e Orquestração de Jorge Alves Barbosa

**Adagio espressivo**

Flautas

Oboés

Clarinete I em Si

Clarinete II em Si

Fagote

Trompa em Fá

Trompa em Fá

Trompete em Si

Trombone Tenor

Trombone Baixo e Tuba

Timpanos Sol / Ré

Soprano Solo

Tenor Solo

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

Harpa

Órgão

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

*pp*

*p*

*mf*

*pp*

*pp*

*pp*

*p*

*p*

*p*

*pizz.*

*div.*

*pizz.*

Ky - ri - e, e - lé - i - son Ky - ri - e, e - lé - i - son, Ky - ri - e, Ky - ri - e, e - lé - i - son, Ky - ri - e, Ky - ri - e,

# GLORIA

Música: Manuel Faria  
Ar. + Coral e Orquestração: Jorge Alves Barbosa

**Allegro non troppo**

5

Flauta

Oboé

Clarinete I em Sib

Clarinete II em Sib

Fagote

Trompa em Fã

Trompa em Fã

Trompete em Sib

Trombone

Trombone Baixo e Tuba

Timpanos Dó / Sol

Soprano Solo

Tenor Solo

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

Harpa

Órgão

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

Et in ter-ra pax ho

Et in ter-ra pax ho

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

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

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

# CREDO

Música: Manuel Faria  
Arr.º: Jorge Alves Barbosa

**Allegro moderato**

Flautas *f* 5 10

Oboés *f*

Clarinete I em Sib *f*

Clarinete II em Sib *f*

Fagote *f*

Trompa em Fã *f*

Trompa em Fã *f*

Trompete em Sib *f*

Trombone Tenor *f*

Trombone Baixo e Tuba

Timpanos Dó/Sol *f*

Soprano Solo

Tenor Solo

Soprano *f* Pa - trem om - ni - po - ten - tem, fac -

Contralto *f* Cre - do in u - num De - um, *f* Pa - trem om - ni - po - ten - tem, fac -

Tenor *f* Cre - do in u - num De - um, *f* Pa - trem om - ni - po -

Baixo *f* Cre - do in u - num De - um, *f* Pa - trem om - ni - po - ten - tem, fac -

Harpa ++++

Órgão *f*

Violino Solo

**Allegro moderato**

Violino I *f* 5

Violino II *f* 5

Viola *f* 5

Violoncelo *f*

Contrabaixo *f*



# SANCTUS E BENEDICTUS

Música: Manuel Faria  
Arr.º Coral e Orquestração: Jorge Alves Barbosa

**Andante**

5 10 15 **Allegro**

Flautas

Oboés

Clarinete I em Sib

Clarinete II em Sib

Fagote

Trompa em F#

Trompa em F#

Trompete em Sib

Trombone Tenor

Trombone Baixo e Tuba

Timpanos F# / Dó

Soprano Solo

Tenor Solo

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

Harpa

Órgão

Violino Solo

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

*p* *mf* *f* *sf* *++|++++*

San ctus, Da-mi-nus De-us Sa-ba-oth, Ple - ni sunt coe - li, coe

San ctus, Da-mi-nus De-us Sa-ba-oth, Ple - ni sunt

San ctus, Da-mi-nus De-us Sa-ba-oth, Ple - ni sunt

pizz. arco

# AGNUS DEI

Música: Jorge Alves Barbosa

**Adagio**

Flautas

Oboés

Clarinete I em Sib

Clarinete II em Sib

Fagote

Trompa em F#

Trompa em F#

Trompete em Sib

Trombone Tenor

Trombone Baixo e Tuba

Timpanos Sol/Ré

Soprano Solo

Tenor Solo

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

Harpa

Órgão

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

*p*

*pp*

*mf*

*div.*

*arco*

*pizz.*

5

10

A - gnus De - i, A - gnus De - i,

qui tol - lis pec - ca - ta

qui to - lis pec - ca - ta mun - di,

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

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

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

This page of a musical score contains the following parts and markings:

- Flute (Fl.):** Measures 35-40. Includes markings *p*, *pp*, and *rall.*
- Oboe (Ob.):** Measures 35-40. Includes marking *p*.
- Clarinet (Cl.):** Measures 35-40. Includes marking *p*.
- Bassoon (Fg.):** Measures 35-40. Includes marking *p*.
- Trumpet (Tr.):** Two staves, measures 35-40.
- Trombone (Trne.):** Measures 35-40.
- Tuba (Tba.):** Measures 35-40.
- Timpani (Timp.):** Measures 35-40.
- Vocal Soloists:**
  - Soprano (S.):** *mf* *A - gnus De - i, do na no - bis pa - cem!*
  - Tenor (T.):** *mf* *A - gnus De i, A - gnus De - i, do - na pa - cem!*
  - Alto (S.):** *mf* *i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, do - na no - bis pa - cem!*
  - Contralto (C.):** *mf* *A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, do - na no - bis pa - cem!*
  - Tenore (T.):** *mf* *A - gnus De - i, do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem!*
  - Bass (B.):** *pp* *mun - di, do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem!*
- Harp (Hp.):** Measures 35-40. Includes marking *mf*.
- Organ (Org.):** Measures 35-40. Includes markings *p* and *pp*.
- Pedal (Ped.):** Measures 35-40.
- Violin I (Vln. I):** Measures 35-40. Includes marking *pp*.
- Violin II (Vln. II):** Measures 35-40. Includes marking *pp*.
- Viola (Vla.):** Measures 35-40. Includes marking *pp*.
- Violoncello (Vc.):** Measures 35-40. Includes marking *pp*.
- Contrabass (Cb.):** Measures 35-40. Includes marking *pp* and *pizz.*