

# **A MISSA SOLENE EM HONRA DE NOSSA SENHORA DE FÁTIMA NA OBRA DE MANUEL FARIA (1916-1983)**

*por* **JORGE ALVES BARBOSA**

Ocorre, no presente ano de 2005, o sexagésimo aniversário da composição da *Missa Solene em honra de Nossa Senhora de Fátima* de Manuel Faria, obra que, de acordo com a data do manuscrito original, terá sido composta entre Janeiro e Maio de 1945, sendo então apresentada como trabalho final de Curso de Composição no Pontifício Instituto de Música Sacra em Roma. Depois de executada umas tantas vezes lá por fora, esta obra acabaria por entrar no esquecimento, sendo frequentemente apontada como referência do seu autor, mas pouco ou nada conhecida e, muito menos, executada entre nós. Foi já depois da morte do compositor que, em jeito de homenagem póstuma, Joaquim dos Santos assumiu a tarefa de uma orquestração que haveria de, pelo menos em partitura, ressuscitar e dar a conhecer esta obra, numa dimensão ainda mais solene despertando novamente sobre ela a curiosidade dos entendidos.

## **1 – A forma musical da Missa na obra de Manuel Faria**

Se deixarmos de lado o trabalho juvenil que constitui a *Missa de Nossa Senhora do Sameiro* (1938), cuja simplicidade e popularidade marcariam várias gerações de cantores e de sacerdotes que a adoptaram para as “missas novas”<sup>1</sup>, a “*Missa Solene*” é o primeiro trabalho de fôlego de Manuel Faria, neste género musical sacro, e, poderíamos dizer, um trabalho que haveria de marcar definitivamente, como veremos, o seu estilo, para além do facto de, em termos de proporções, jamais vir a ser

---

<sup>1</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 pálio de Metropolitano 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. Guardo este acontecimento como um dos dias mais felizes da minha vida.

ultrapassado. Na sua produção seguinte, a forma musical da missa vai surgindo com uma certa regularidade: em contraponto com a solenidade desta obra surge a *Missa Pastoril* (1946) dedicada aos grupos paroquiais; uns anos mais tarde surgiria a *Missa "Cum Jubilo"* (1953), pensada para a Catedral de Braga e para o Coro do Seminário Maior, obra que se afirma como um dos melhores trabalhos que podemos encontrar no campo do diálogo entre a polifonia e o Canto Gregoriano.<sup>2</sup> 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. Seguir-se-ia a *Missa Votiva* (1954),<sup>3</sup> para três vozes iguais e orquestra (em versão de câmara e em versão sinfónica), executada então por um coro feminino que o autor dirigia no Porto. Trata-se talvez da missa onde encontramos uma linguagem musical mais ousada e um estilo por vezes madrigalístico que evoca o "canto cristão nas catacumbas", como ele comentava, particularmente pelo efeito de segunda menor em "Gratias agimus tibi". Ali se encontra particularmente presente aquele estilo "ostinato" que haveria de marcar muitas das suas obras posteriores de música profana. Poderíamos dizer que o autor assume ali um estilo e uma posição de afirmação e de força, depois da crise do início da década. Vieram mais tarde a *Missa Fácil* (1957) e a *Missa "Pueri cantores"*, (1958) dedicada às crianças.

O Concílio Vaticano II haveria de marcar definitivamente a música sacra de Manuel Faria. Um tanto ou quanto desencantado com a mediocridade em que caíra a música

---

<sup>2</sup> Muitas vezes tivemos oportunidade de executar esta missa, o que dava sempre um enorme prazer aos alunos do Seminário Conciliar de Braga que, nos últimos anos eram acompanhados pelo Coro dos "Pequenos Cantores da Imaculada" (Seminário Menor). Uma das execuções mais emblemáticas aconteceu numa Missa celebrada para transmissão pela RDP a partir da Capela do Seminário Conciliar. Foi para essa execução – em que, como sempre, fiz a parte de órgão - que lhe acrescentei as indicações para o uso da pedaleira, a lápis, que Manuel Faria haveria de consagrar cobrindo-as depois a caneta. Quanto às registações, não as escrevi na partitura, mas recordo um episódio curioso: quando ensaiávamos para essa mesma transmissão radiofónica, já no coro do Seminário Conciliar e com o órgão "Harmoniphon" ali existente, ao fim da introdução do "Kyrie", mandou parar e disse simplesmente: "foi mesmo isto que eu escrevi!"... De notar que a parte dos "Altos", confiada aos "Pequenos Cantores da Imaculada", era frequentemente dobrada por um Trompete.

<sup>3</sup> Também foi executada por diversas vezes pelo Coro do Seminário Conciliar aí pelos finais dos anos setenta. Uma vez, no Sameiro, executámo-la em versão de Orquestra de Câmara: flauta, oboé, quarteto de cordas e harmónio. Executei a parte de harmónio na ocasião. Depois tive oportunidade de fazer uma versão do acompanhamento para órgão, a partir das indicações dessa versão orquestral de câmara. Não sei onde pára a partitura desse arranjo, mas chegou a ser executado também.

sacra, pretendo fruto da simplicidade procurada pela reforma conciliar, não o vemos particularmente entusiasmado a compor repertório sacro de grandes proporções, mas apenas pequenos cânticos que dariam origem à criação da *Nova Revista de Música Sacra*. São desse tempo a *Misssa Dialogada* (1967) e a *Missa Parochialis* (1970), num último grito sobre a necessidade de conservar o latim e o canto gregoriano na liturgia.<sup>4</sup> Mas é também neste ano que escreve, segundo o espírito conciliar, os *Vinte Cânticos para a Missa* e, logo depois, a *Missa Popular em honra de S. Francisco de Assis*, em vernáculo,<sup>5</sup> um exemplo acabado daquele sentido de humor que caracterizava Manuel Faria, um humor por vezes mordaz. Esse humor transparece de uma certa excentricidade da partitura para além da particularidade do título: ao chamar-lhe “popular” ironizava com um certo “populismo” em que caíra a música sacra, influenciada pela “pop music” música composta “para as assembleias” um pouco à imagem dos grandes festivais, e onde facilmente se confundia a simplicidade com a mediocridade.<sup>6</sup> Por isso mesmo, a missa é apenas a uma voz, mesmo que possa ser cantada em estilo “antifónico”. Dedicou esta obra “a S. Francisco de Assis” ironizando com a “pobreza franciscana” em que caíra a música sacra da época. Isto foram comentários dele mesmo. Entende-a como uma espécie de “cedência a contragosto” àqueles que lhe pediam “uma missa em português”, mas, para surpresa de todos os que a quiseram abordar, a uma melodia propositadamente simples, de tons modais e em estilo “recitativo”, - “Senhor, tende piedade”, “Gloria” e “Cordeiro” – ou em estilo “coral” – o “Santo” – acrescenta um acompanhamento quase proibitivo para as possibilidades técnicas e de leitura da maior parte dos organistas litúrgicos de então. A última obra na forma musical da missa haveria de ser a *Missa em honra de S. Jorge* (1978) composta para 2 vozes iguais e Instrumentos de Banda, numa época em que se

---

<sup>4</sup> Muitas das ideias de Manuel Faria a este respeito foram apresentadas em homilias, alocações e conferências um pouco por todo o lado. Podem ler-se em diversos números da *Nova Revista de Música Sacra*. A mais emblemática foi uma Conferência apresentada nos Encontros de Liturgia em Fátima, intitulada “O pensamento da Igreja a respeito da sua Música” que terá sido inclusivamente “pateada”. Mais tarde seria publicada na *Revista “Celebração Litúrgica”* de Braga.

<sup>5</sup> Esta Missa foi estreada em Outubro de 1970, por ocasião da II Semana Diocesana de Música Sacra realizada em Braga e onde se estreou também o novo órgão da capela do Seminário Conciliar (Harmoniphon) que proporcionaria um notável enriquecimento das celebrações do mesmo Seminário e mesmo nas execuções de algumas obras de Manuel Faria.

<sup>6</sup> Por diversas vezes Manuel Faria abordou esta questão da influência da música “pop” na liturgia e na cultura. Foi marcante uma conferência realizada nas comemorações do vigésimo quinto aniversário das “Semanas Gregorianas” de Fátima (Setembro de 1974) sob o tema insólito: “O Canto Gregoriano, a música pop e a música de vanguarda”. Estavam presentes muitas individualidades como D. António Ribeiro, jovem Cardeal Patriarca de Lisboa, o Maestro Frederico de Freitas, Mons. Luciano Guerra, Reitor do Santuário de Fátima, Júlia d’Almeida, Directora das “Semanas Gregorianas” e muitos outros na assistência. Escutei lá essa Conferência, mas não sei se terá sido alguma vez publicada.

sentiu particularmente motivado a escrever para esta formação instrumental – obras originais e arranjos – face a uma qualidade muito razoável revelada pela Banda de Pevidém, em Guimarães, então dirigida pelo seu amigo, Francisco Ribeiro. Daí o facto de dedicar a obra a S. Jorge, orago da paróquia, oficialmente denominada S. Jorge de Selho. Mais tarde (1983), haveria de reelaborar a obra e publicá-la em versão para coro a quatro vozes mistas e órgão. É a sua última obra no género, fruto maduro de um processo de busca de uma linguagem própria que durara toda uma vida e que, finalmente, parecia ter encontrado, como me confidenciava então.<sup>7</sup> Estava a pensar rever muita da sua produção anterior, porventura com a coragem de pegar mais na borracha que no lápis, mas não haveria de realizar esse sonho porque a morte o surpreendeu pouco tempo depois, sem nunca ter conseguido libertar-se das aulas que lhe tiravam não só o tempo, mas também a motivação para um trabalho de compositor mais sério e tranquilo.

## **2 – A Missa Solene em honra de Nossa Senhora de Fátima**

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

---

<sup>7</sup> É interessante que essa linguagem se pauta por uma grande dose de simplicidade, uma adopção da modalidade sem quaisquer rodeios, a purificação de algumas dissonâncias mais atrevidas e de uma certa “rudeza” que alguns lhe apontavam, afinal, um retorno às fontes e particularmente à linguagem musical muito próxima da do seu professor Licínio Refice. Há no entanto algo de que ele nunca abdicou: uma grande energia e intensidade que caracterizava a sua maneira de ser, nunca propensa a pieguices, no que escrevia ou no que dizia e até na forma de se expressar que muitas vezes me surpreendia... Recordo, a propósito, ter-me confidenciado um dia que o elogio à sua música que mais lhe agradou foi o do célebre gregoriano e também meu grande mestre e amigo Jos Lennards que lhe disse ser a sua uma “música máscula”. Para bom entendedor...

dizer que se vai conduzindo pelas tonalidades próximas sem grandes arroubos modulatórios. Não encontramos aqui passagens verdadeiramente concertantes e, salvo raras exceções, o órgão acompanha o coro numa escrita que denuncia, por vezes, uma intenção mais orquestral que verdadeiramente organística.<sup>8</sup> O coro situa-se preferentemente em tessituras elevadas, pelo que, ao que parece, não acatou as indicações do seu professor, Licínio Refice, relativamente à *Missa de Nossa Senhora do Sameiro*.<sup>9</sup> Por vezes, esta opção, agravada quando se trata de coro misto, acaba por prejudicar um pouco o equilíbrio sonoro da obra. Do ponto de vista da estrutura, poderíamos dizer que se trata claramente de uma obra “cíclica” onde diferentes figurações de um “leitmotiv”<sup>10</sup> – enunciado pela primeira entrada do coro – vão surgindo ao longo da mesma, ora em figuras rítmicas mais breves, como no início do Gloria e no “et resurrexit” do Credo, ora em figuras mais longas como no “Sanctus” e particularmente no final do Agnus Dei, numa autêntica conclusão, como teremos ocasião de ver.

## 2.1 – Kyrie:

Logo na introdução do Kyrie encontramos, no acompanhamento, uma figura harmónica que irá seguir o autor em toda a sua vida (c. 1-4), perpassando a sua obra até à última missa: o *arpejo do acorde* de Mi menor, aqui com a sétima, quase como construindo uma série de harmónicos, procedimento que já encontrámos na

---

<sup>8</sup> Apenas apresenta indicações dinâmicas ou agógicas e nunca ao nível da registação, confiando certamente na habilidade dos organistas que a haveriam de executar. No entanto revela algumas distrações quer quanto ao equilíbrio de sonoridades quer quanto a efeitos de determinados motivos utilizados, quer mesmo quanto a certas passagens da pedaleira, umas muito difíceis e incómodas de executar e outras mesmo impossíveis, entretanto cortadas, eventualmente pelo próprio organista, como se pode ver no final do “Credo”. Em certos pontos apresenta uma escrita muito mais pianística, como a Introdução do Glória e passagens paralelas; noutros casos parece pensar num harmónio ou então no emprego das “vozes celestes” do órgão, como no KÝrie (c. 20) ou no Sanctus.

<sup>9</sup> Segundo conta Francisco Faria, tais indicações foram: “tessitura muito alta para as vozes; acompanhamento bastante pianístico sem contudo deixar de convir ao harmónio, quanto aos atrevimentos do Kyrie. (FRANCISCO FARIA, “A música de Manuel Faria – Fidelidade ao Espírito” in *Nova Revista de Música Sacra*, n. 30 (1983), p. 4).

<sup>10</sup> Vamos utilizar esta designação de “leitmotiv” (tema condutor, ou tema integrador) para nos entendermos nas diferentes citações ao longo da obra e referidas neste comentário. Esta ideia já aparece em outras obras como a *Missa de Nossa Senhora do Sameiro*, onde o tema da introdução do Kyrie é utilizado por diversas vezes no Glória (introdução e no acompanhamento do “Amen”), como Interlúdio no Credo e no Agnus Dei (primeira peça da missa a ser escrita); por sua vez, o tema do “Domine Deus” é utilizado na introdução do Sanctus.

introdução do “Benedictus” da *Missa de Nossa Senhora do Sameiro*, e iremos encontrar na introdução do “Senhor tende piedade” e “Cordeiro da *Missa de S. Jorge*.”



Por outro lado, as figurações do acompanhamento numa espécie de ondulação em colcheias (c. 7), particularmente na mão esquerda irão ser exploradas à exaustão na *Missa Votiva*. A entrada do coro faz-se, como dizíamos, em estilo imitativo e quase em termos de “motete clássico” com a progressiva diminuição dos valores do tema – “leitmotiv” – (mínima, semínima, colcheia),<sup>11</sup> ao passo que o “eleison” nos oferece um pequeno motivo que se tornará muito característico do compositor (c. 11), recorrente na sua obra, quase como obsessão. A sobreposição das vozes na parte em que apresentam figurações mais breves vai criando uma textura cada vez mais densa (c. 15-20), em tessitura aguda, com a pedaleira a uma distância demasiado grande. “Christe eleison” é introduzido por uma figuração de arpejos em Fá maior, partindo de uma modulação enarmónica (c. 20), figuração essa que será depois explorada no “qui tollis” do Gloria e no Sanctus; o coro ataca com as vozes em simultâneo, mas provoca com o acompanhamento um jogo rítmico interessante e de ressonâncias renascentistas (c.23-25); segue-se uma nova figuração no acompanhamento (c. 24-25) que reencontraremos na *Missa Votiva*, na procura de um efeito de “crescendo” que não será muito fácil de conseguir no órgão, particularmente quando temos os dois pés ocupados com a pedaleira. Em “eleison” voltamos ao contraponto confiado às vozes agudas e em “divisi”, ao jeito dos efeitos palestrinianos de duplo coro, enquanto

<sup>11</sup> O salto de quinta e mesmo o apoio na sétima serão também característicos do tema do “Senhor, tende piedade” na *Missa em honra de S. Francisco de Assis*, facto que provoca uma certa ambiguidade modal entre o Protus autêntico e o Deuterus plagal.

algumas células melódicas preparam já momentos particulares da *Missa “Cum Jubilo”*. O segundo Kyrie apresenta o “leitmotiv”, agora em “strettissimo” (c. 44), mas numa escrita mais rigorosa, enquanto que em “eleison” vai tirar partido da escrita imitativa por terceiras descendentes também ao gosto palestriniano (c.54-55). O acompanhamento apresenta, por sua vez, uma nova figuração na mão direita (c. 44) que se revelaria particularmente eficaz no Sanctus e no Agnus Dei da *Missa “Cum Jubilo”*, terminando com uma bem conseguida reaparição do tema inicial das vozes (c. 59) a fechar verdadeiramente esta parte, pelo que os dois compassos finais (c. 62-63) quase se dispensariam.



## 2.2 – Glória

O típico intervalo de quinta que caracteriza o “leitmotiv” desta missa é agora apresentado com valores “dimezzati” e em andamento rápido, numa introdução construída sobre pedal de tónica, dando entrada ao coro em uníssono e em estilo “concertante” com o órgão.



No momento em que o coro assume o estilo contrapontístico, o órgão ou “tacet” ou então fixa-se num acorde longo de tónica (c. 18). Particularmente bela e eficaz a modulação a Dó menor em “glorificamus Te” (c. 21), que conduz à entrada do coro em Mi bemol e depois a Dó Maior que vai funcionar como “sexta napolitana” para modular a Si, e ao relativo menor, para a passagem seguinte, Sol suspenso menor. “Gratias agimus tibi” apresenta uma novidade: a divisão em dois coros a três vozes e um acompanhamento “ostinato” quase em estilo “passacaglia” de onde vai sobressair uma entrada do “leitmotiv” no agudo (c. 47).



Handwritten musical score for the 'Missa' section. The page is numbered 18. It features a vocal line with lyrics and an organ accompaniment. The tempo is marked 'Meno Mosso' and the mood is 'molto sereno'. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings.



Handwritten musical score for the 'Benedictus' section. The page is numbered 19. It features a vocal line with lyrics and an organ accompaniment. The tempo is marked 'Andante religioso' and the mood is 'molto legato'. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

“Qui tollis peccata mundi” introduzido pelo “leitmotiv” em valores redobrados, é a primeira secção propriamente solística da missa, pelas características e pela indicação, um solo confiado sucessivamente ao Tenor, ao Contralto e finalmente ao Baixo, acompanhada por arpejos do órgão (o motivo introdutório do “Christe” invertido) a que o coro responde em imitações cerradas. Na entrada do Baixo aparece um motivo de acordes compactos que encontraremos em outras obras, particularmente na *Missa de S. Jorge*, recordando também a obra sacra de Licínio Refice. “Quoniam tu solus sanctus”, depois de uma breve introdução, retoma o tema inicial do Glória pelo coro, mas agora em estilo “fugato”, confiando a uma secção em “stretto” o “cum Sancto Spiritu” para terminar com uma reafirmação do mesmo tema no “Amen” ora no órgão ora no coro, num registo agudo numa escrita que seria mais adequada a vozes masculinas.



## 2.3 - Credo

O Credo é escrito na base da tonalidade de Dó Maior, estruturado numa variante do “leitmotiv” – o salto de quinta – cantado a uníssonos pelo coro, apoiado num potente acorde de Dó sobre uma figuração da pedaleira mais uma vez em “ostinato”, conduzindo a uma breve secção contrapontística em “invisibilium” que nos recorda o “Criste eleison” (c. 9). A secção “et in unum Dominum” traz-nos um novo tema e um “fugato” com um dos acompanhamentos mais interessantes da obra, concluindo com um bem conseguido “Deum de Deo” (c. 23); regressa ao tema inicial com “genitum, non factum” para evocar de novo o Kyrie em “per quem omnia facta sunt” (c. 37), numa citação cada vez mais clara no órgão que, apresentando o “leitmotiv” em valores redobrados (c. 59), introduz o “Et incarnatus est”



Toda cantada “a capella” e em estilo homorritmico, esta secção está muito próxima da mesma passagem da *Missa de Nossa Senhora do Sameiro*.<sup>12</sup> O “crucifixus” é cantado em solo, pelo Baixo, bem declamado, mais uma vez com o “ostinato” na pedaleira, descendo “ad inferos” a um quase impraticável mi grave (c. 80).

“Et resurrexit” traz-nos de novo o tema “allegro” do Glória (c. 83), mas em Fá sustenido menor (Cfr. Ex. 3), com uma eficaz modulação enarmónica (c. 99); uma passagem em eco entre coro e órgão conduz-nos ao Tempo I, sobre o texto “Et in

<sup>12</sup> Mesmo que a *Missa de Nossa Senhora do Sameiro* seja anterior a esta, sabemos que o Credo foi composto em época posterior aos estudos de Manuel Faria em Roma, podendo ser já influenciado pela experiência da *Missa Solene*.

Spiritum Sanctum” (c. 124), com uma “transição” modulante a Lá bemol (c. 129), para retomar o estilo palestriniano já utilizado no Christe nas palavras “Filioque procedit” (c. 132). Em “qui cum Patre” (c. 134), retoma o tema de “et in unum Dominum” que nos leva à secção final: “Et expecto resurrectionem mortuorum” (c. 156), com o Tempo I, mas agora em menor, e “Et vitam venturi saeculi” (c. 161) que retoma a citação do Kyrie já presente também em “per quem omnia facta sunt”. O “Amen” desenvolve-se numa secção contrapontística que conclui com um potente acorde de Dó maior na região aguda para todas as cozes e com a quinta na voz superior, procedimento que, de novo, nos faz pensar mais em vozes iguais que em vozes mistas. Em potentes acordes, o órgão evoca o “leitmotiv”, numa escrita que denuncia um pensamento mais orquestral, até pela impossibilidade de tocar em órgão o que inicialmente estava escrito... Resumindo, o Credo encontra-se bastante equilibrado do ponto de vista estrutural, num aproveitamento curioso dos materiais das secções anteriores, onde a música acaba por se sobrepor ao texto: quatro partes iniciadas pelo mesmo tema e uma que repõe o tema allegro do Glória.

## 2.4 – Sanctus

A introdução do Sanctus mostra-nos que o “leitmotiv” ainda não tinha dito tudo. A entrada do coro em “canon” acaba por surtir um efeito pouco claro em função de o Tenor se encontrar numa região demasiado aguda para fazer um pianíssimo ao mesmo tempo que cruza com o Contralto (c. 4). Um acompanhamento “delicadamente etéreo” retoma o efeito arpejado já utilizado no Christe; então o coro desdobra-se nas vozes femininas de modo a conferir ao texto um carácter mais celestial que solene.

Handwritten musical score for Sanctus, page 22. The page is titled "Sanctus" and includes the tempo marking "Adagio" and the dynamic marking "pp". The score is written for voice and organ. The organ part features arpeggiated chords. The vocal part includes the text "Sanctus in excelsis Deo" and "Qui sedes ad dexteram Patris". The page number "22" is visible in the top right corner.

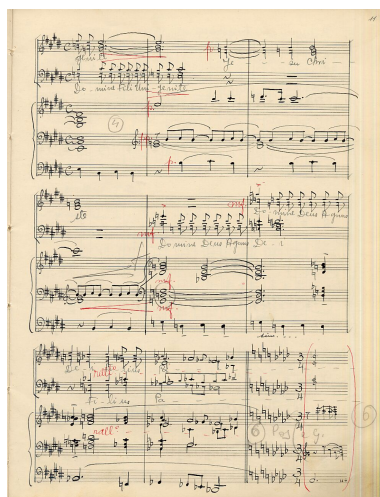
Handwritten musical score for Sanctus, page 23. The page continues the musical notation for voice and organ. The organ part continues with arpeggiated chords. The vocal part includes the text "Et exspecto resurrectionem mortuorum" and "Et vitam venturi saeculi". The page number "23" is visible in the top right corner.

Uma nova secção em estilo concertante, proposta pela citação do “leitmotiv”, agora em sol maior (c. 14), e com o texto “Pleni sunt”, conduz-nos ao “Hosana”, escrito em contraponto cerrado, no estilo palestriniano já presente noutras partes da obra (c. 23), mas numa condução para pianíssimo, muito bela, onde não poderia faltar, mais uma vez a citação do “leitmotiv” que vai preparando o Benedictus.

O Benedictus vem escrito em Lá menor, para duplo coro a três partes, com diálogo entre as vozes femininas e masculinas como já tínhamos encontrado em “gratias agimus tibi” (Cfr. Ex. 4); o acompanhamento retoma, na mão direita, a figuração já utilizada no Kyrie II, e que se tornaria característica do acompanhamento do Sanctus e Agnus Dei da *Missa “Cum Jubilo”*. Uma breve citação da introdução do Glória (c. 46) conduz-nos de novo ao “Hossana” agora escrito com os materiais já utilizados no Credo em “cujus regni” e particularmente no “Amen”. Um “in excelsis” final (c. 52) em estilo “coral a capella” retoma o ambiente inicial, mas agora em modo maior.

## 2.5 – Agnus Dei

Sobre o Agnus Dei não há muito a dizer porque utiliza simplesmente os materiais e a estrutura do Kyrie como é frequente, e particularmente na música de Manuel Faria; acontece mesmo, por vezes, ser o Agnus Dei a fornecer os materiais para as outras partes, enquanto primeiro a ser composto. No entanto encontramos uma realização de belo efeito na parte conclusiva com uma citação do “leitmotiv” no acompanhamento, tal como fora apresentado no Glória sobre o texto “Jesu Christe” (c. 47), mas agora em valores duplicados.



Com o coro sustentando em valores longos o acorde de Mi maior, temos uma última citação do “leitmotiv” na pedaleira, o que provoca um efeito de cadência “plagal” de modo a colocar um ponto final na obra e a confirmar a sua estruturação cíclica.

### 3. Conclusão

Apresentar a *Missa Solene em honra de Nossa Senhora de Fátima* no contexto da produção musical sacra de Manuel Faria não significa muito mais do que referir as grandes linhas do seu percurso futuro de compositor sacro, marcado por uma experiência muito variada de situações que haveriam de orientar a composição mais pela necessidade pastoral e litúrgica que pela vontade ou a espontaneidade do compor. Relevante, logo à partida, o facto de esta Missa ser, mesmo assim, a de maiores proporções e numa estrutura que ele nunca mais utilizou. O coro do Seminário Conciliar, até pela experiência vivida já como seminarista, levou o Manuel Faria, professor, a escrever preferentemente para vozes iguais, melhor, para vozes masculinas, onde efectivamente me parece sentir-se mais à vontade,<sup>13</sup> mesmo quando escreve para vozes mistas. Por outro lado, a escrita de acompanhamentos para Grande Órgão termina também por aqui, até porque não havia, no seu tempo, grandes órgãos por estas paragens e muito menos com os recursos tímbricos e técnicos de que dispunha no Grande Órgão “Mascioni” da Sala Nobre do Pontifício Instituto de Música Sacra.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> As grandes missas de Manuel Faria, como muitas outras das suas grandes obras sacras são para vozes iguais: a *Missa de Nossa Senhora do Sameiro* é para três vozes iguais, mesmo que também haja versões para três ou quatro vozes mistas; a *Missa Votiva* é para três vozes iguais, a *Missa “Cum Jubilo”* para quatro vozes iguais, mais tarde completada com uma parte para “Altus” que lhe acrescenta um enorme efeito, mas que vem com a indicação “ad libitum”. Esta parte foi acrescentada a tinta vermelha na partitura autografa e depois já copiada na versão a limpo pelo copista Sr. Vieira. Manuel Faria costumava até dirigir pela tal partitura autografa original ou por uma outra só com as partes vocais, deixando para o organista acompanhador a partitura completa copiada a limpo.

<sup>14</sup> Nota-se claramente que baseia o seu pensamento organístico numa paleta tímbrica muito variada e variável ao longo da obra, sabendo que só o recurso às novidades apresentadas então pelo organeiro Mascioni ao nível das “combinações ajustáveis” poderia permitir as mudanças de registos tão rápidas como se exige numa boa execução desta obra. O mesmo se pode concluir das anotações feitas na partitura a lápis, que apresentam a numeração dos botões das “combinações ajustáveis” e não os nomes ou números de registos, até porque, as plaquetas de registos do Órgão em questão não estão numeradas de origem. No entanto, será importante referir que, se é verdade que Manuel Faria nunca mais escreveu acompanhamentos para Grande Órgão, tendo apenas escrito para este instrumento o *Tríptico Litúrgico* que depois orquestrou, muitos dos seus acompanhamentos efectivamente escritos para o harmónio revelam características cuja riqueza poderá, com muita vantagem, ser revelada pela utilização de um Grande Órgão, como já assinalámos a propósito da *Missa “Cum Jubilo”* ou pudemos experimentar com a *Missa Votiva* e mesmo com a de *Missa de Nossa Senhora do Sameiro*.

Não deixa de ser estranho o facto de Manuel Faria nunca ter feito uso posterior desta partitura, nunca a ter executado, que se saiba, com os coros que orientou, ou que tenha feito dela alguma versão para vozes iguais, o que não teria sido muito difícil. Outro aspecto curioso é o facto de não haver grande conhecimento público das duas últimas missas em latim, de 1967 e 1970, obras que não me recordo de lhe ouvir referir, ao contrário das missas vernáculas, quer a *Missa Popular de S. Francisco*, que tivemos muitas oportunidades de executar, pelo menos em partes isoladas, quer a *Missa em honra de S. Jorge*, na versão para Banda e com a tal referência a uma linguagem encontrada. Quando, por finais da década de setenta, recuperou, com os alunos do Seminário Conciliar, a execução de algumas obras de tempos passados como a *Missa Votiva* e a *Missa de Nossa Senhora do Sameiro*, juntando-as à sempre presente *Missa "Cum Jubilo"*, não falou em qualquer outra obra.<sup>15</sup> A respeito da linguagem que o nosso autor diz ter finalmente encontrado, será importante referir um facto. No Congresso Internacional de Música Sacra, realizado em Bolzano, em Abril de 1980, entre outras coisas do domínio público, aliás, através do artigo que ele mesmo escreveu na *Nova Revista de Música Sacra*,<sup>16</sup> Manuel Faria teve oportunidade de conhecer o compositor Hermann Schroeder que, para além de ter ficado muito impressionado com uma sua intervenção no debate sobre a crise na sacralidade da música,<sup>17</sup> teve oportunidade de oferecer ao nosso compositor uma série de pequenas partituras suas. Manuel Faria ficou encantado ao ler aquela música, como pude notar no entusiasmo com que ma mostrou, ao mesmo tempo que revelava uma certa mágoa

---

<sup>15</sup> No repertório do Coro do Seminário Conciliar encontravam-se partituras como *Missa de Santo Eduardo Rei*, para três vozes iguais e órgão, de Licínio Refice, e *Missa de Requiem* a três vozes e órgão de Lorenzo Perosi. Com o coro de Azurém, executava, entre outras, uma que ele admirava muito: a *Missa Jubilaei* de Domenico Bartolucci que fora seu colega em Roma, nas aulas de polifonia, com Raffaele Casimiri, mas não nas de composição como por vezes se supõe; Bartolucci nunca foi aluno de Refice, mas estudara composição com Ildebrando Pizzetti.

<sup>16</sup> MANUEL FARIA, "Simpósio Internacional de Música Sacra" in *Nova Revista de Música Sacra*, II série, n.2, p. 19.

<sup>17</sup> Segundo o próprio Manuel Faria me contou, essa intervenção teve a ver com a sua referência às razões de uma certa crise de identidade do pensamento europeu que se afastara da sua vertente cristã, crise que acabava então por afectar não só a música sacra, mas também toda a música europeia do pós-guerra, chamada de "vanguarda" que Manuel Faria também não apreciava lá muito, com excepção para Olivier Messiaen que efectivamente muito admirava. A opinião então apresentada por Manuel Faria assentava numa leitura do pensamento de Ernest Ansermet em *Les Fondements de la Musique dans la Conscience humaine*, obra que tive então oportunidade de estudar, a conselho seu, para a minha dissertação de Teologia sobre "A Música no diálogo entre Deus e o homem", em 1978. Essa ideia poderia resumir-se em duas palavras: a música tonal tradicional estrutura-se numa relação de acordes tríades e numa tripla relação harmónica de IV-V-I, tal como o pensamento cristão que é também um pensamento trinitário, pelo que a música só poderá ser sacra enquanto estiver próxima desta dimensão trinitária revelada pela tonalidade, pela teologia cristã e pela própria estrutura da consciência humana.

por não poder retribuir o compositor germânico, na mesma qualidade de obra impressa, as suas partituras quase todas manuscritas. Foi nessa ocasião que me pediu para lhe fazer uma fotocópia da *Missa "Cum Jubilo"* que então enviaria a Schroeder juntamente com outras pequenas obras sacras, presumo que aquelas mais próximas do canto gregoriano. Efectivamente, se a linguagem musical do "último" Manuel Faria se aproxima bastante da linguagem modal do seu professor Licínio Refice, mais próxima se encontra, creio eu, da do compositor germânico, nomeadamente pela harmonia um tanto arcaizante e sobretudo pela aproximação ao canto gregoriano.<sup>18</sup>

A *Missa Solene* acaba por revelar um pouco a verdadeira razão e o contexto específico em que foi composta: a razão académica de manifestar a maestria técnica e a utilização de um conjunto de recursos que devem revelar os frutos maduros de um curso de composição. Uma grande habilidade na transformação do "leitmotiv" e na estruturação da obra acaba por ser contrastada por uma apresentação compacta das ideias mais do que pela procura de um tratamento litúrgico do texto da Missa. O percurso feito a partir de então pelo autor vai-se orientar particularmente por uma simplificação dos meios, pela maior transparência da linguagem harmónica, mesmo quando envereda por uma linha mais dissonante, como na *Missa Votiva*, ou por uma linha claramente modal na "*Cum Jubilo*". De qualquer forma, esta obra, como as que se lhe seguiram, é reveladora das capacidades do seu autor e, mais ainda, daquilo que ele seria capaz, não fossem os condicionalismos de trabalho em que foi forçado a viver, a falta de recursos que permitissem a abordagem de formas um pouco mais empenhativas e até uma ideia preconcebida que facilmente se colava a toda e qualquer obra mais recente do compositor – ser sempre uma música dissonante – que só o era para quem estivesse a léguas do que se escrevia ao mesmo tempo por esse mundo fora.

E, afinal, quem sabe se muita da dissonância que caracteriza grande parte da sua música não seria resultado do tal sentido de humor que o caracterizava, a expressão contida de uma certa rebeldia perante os cânones vigentes na música dita "sacra", ou até mesmo o resultado de uma espontaneidade que apenas estaria à espera que a maior disponibilidade pessoal ou então que o próprio tempo se encarregassem de lhe arredondar um pouco mais as arestas...

---

<sup>18</sup> Trata-se de pequenos trechos sacros, em estilo coral, mas ritmicamente mais livre que os corais germânicos tradicionais. Mais tarde tive oportunidade de conhecer mais algumas obras de Hermann Schroeder inspiradas no canto gregoriano, nomeadamente obras organísticas como as "*Variações sobre o Tónus Peregrinus*" cuja transparência e simplicidade muito agradariam certamente a Manuel Faria se as tivesse conhecido também.