

MANUEL FERREIRA DE FARIA: UM OLHAR SOBRE A RENOVAÇÃO DA MÚSICA LITÚRGICA EM PORTUGAL

Entrevista concedida a Verónica da Conceição Mendes Pereira

**no âmbito da investigação para um trabalho académico
na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
da Universidade Nova de Lisboa - 2017**

Realizada via e-mail a 12 de outubro de 2017.

1. Que memórias guarda da sua convivência com Manuel Faria?

Neste campo, não tenho muito mais a dizer do que já disse em outras entrevistas e contextos, pelo que transcrevo o que disse naquela que foi até hoje a entrevista mais completa – dada a Leonor Barbosa de Melo, para a sua Tese sobre a Música para Canto e Piano de Manuel Faria – para além do breve texto que escrevi para a Biografia de Manuel Faria, publicada pela Fundação Cupertino de Miranda aquando do Centenário do seu nascimento:

1.1 - O que nos pode dizer sobre a sua história pessoal com Manuel Faria?

Depois de algumas referências vagas a uma pessoa cujo nome me fui habituando a ver com autor da música de cânticos que aprendi desde criança, vim a conhecê-lo, sendo já adolescente, no Seminário de Braga, aquando de umas audições comentadas a obras clássicas de que recordo a *Sinfonia em Sol menor* de Mozart e que haveriam de marcar a minha vida e opções de músico; travei conhecimento pessoal e directo com ele não em Braga, mas em Fátima, nas Semanas Gregorianas, onde ele foi fazer uma conferência no vigésimo quinto Aniversário das mesmas (1975?) e me apresentei como seminarista de Braga. Reencontrei-o logo a seguir, primeiro como professor de Canto Gregoriano (disciplina que eu conhecia já bem, pelo que tive o único 20 que ele deu na vida, creio eu...) e de seguida como professor de História da Música em cujas aulas cheguei a tocar algumas peças de piano como demonstração pois não havia assim tantos discos... e tive-o sempre como Director de Coro do Seminário Conciliar de Braga, quando aí frequentava o curso de Filosofia e Teologia. Fui responsável pela prática litúrgico-musical no Seminário Conciliar durante cinco anos, pois recebi esse

encargo no segundo ano de Filosofia, facto que me facultou um contacto mais directo, longo e pessoal com o Dr. Faria, estreitou as relações de amizade e sobretudo uma cumplicidade e solidariedade no sofrimento perante os problemas da música sacra. Eram tempos particularmente difíceis de uma recusa radical e iconoclasta da música sacra, em muitos meios eclesiásticos mesmo na cidade de Braga, orientando as preferências, até a nível oficial, pela música mais ligeira, rítmica ou pop, como se quisesse. Nas igrejas, e o Seminário não estava isento disso, cantava-se Bob Dylan, Joan Baez, Demis Roussos, Maria Ostis, e só contrariado se cantava uma música sacra que ia dando os primeiros passos ao nível do vernáculo. Salvava-se o Coro (que então era obrigatoriamente frequentado por todos os alunos) em que a polifonia (não só clássica) gozava de particular acolhimento juntamente com algum repertório executado com notório agrado de todos como o *Requiem* de Lorenzo Perosi ou a *Missa de Santo Eduardo Rei* de Licínio Refice ao lado de algumas missas do próprio Dr. Faria, como a *Missa "Cum Jubilo"* e, mais tarde, algumas obras de mais fôlego, aproveitando as capacidades de um bom grupo de alunos da década de setenta: *Missa Votiva*, *Responsórios da Semana Santa*, e outras, ou uma grande *Ave Maria* de Palestrina.

Fui durante seis anos o único aluno dele em Piano, dando depois os primeiros passos de formação em Órgão, e Harmonia, aventurando-me também nas primeiras experiências da composição, nomeadamente de âmbito sacro, algumas das quais então interpretadas fora do Seminário. Nesse caso concreto, quando eu procurava aventurar-me um pouco mais na área da composição, ele procurava comparar as minhas coisas com as obras dos grandes autores – como uma missa que eu tentava escrever para coro, solistas e órgão que ele confrontou logo com a *Missa Solemnis* de Beethoven – eu ia sabendo assim o quanto a música era exigente e desafiante e quão longe eu estava da verdadeira arte de compor.... Um conselho recorde particularmente das muitas conversas que tinha com ele nomeadamente nas caminhadas da e para a Sé, pelas ruas de Braga: “Mozart passou a vida a copiar outros músicos... faz como ele e aprenderás”. Sabemos que Bach também aprendeu assim e, nos tempos em que não havia a possibilidade de fotocopiar as músicas, esse procedimento, derivado da necessidade de adquirir repertório, acabava por resultar... [Para a gente mais jovem recorde apenas que uma fotocópia custava então o equivalente a um litro de gasolina... (6\$50 = €0,03); isto antes de surgir a revolução da *Rank Xerox* já em 1980]. Normalmente ele apreciava o que eu escrevia, apontava defeitos, fazia correcções e confessava humildemente que eu teria de ir para outro lado estudar, pois havia coisas que ele não sabia bem como explicar-me. Só encontrei essa resposta, mais tarde, em Roma. Devo acrescentar que tinha liberdade total para ir ao escritório dele procurar partituras com que

acompanhava audições de rádio. É evidente que fui um privilegiado nesse sentido com o acesso a partituras que só muito mais tarde tive condições de possuir.

Fui colaborador dele como organista acompanhador do Coro do Seminário (nas coisas mais difíceis como eram as *Missas “Cum júbilo”* ou *“Votiva”* e outras obras, onde arrisquei os primeiros passos na pedaleira, fazendo o respectivo arranjo; acompanhei ainda o seu Coral de Azurém, durante vários anos, com relevo para a *Missa “Jubilei”* de Domenico Bartolucci ou o seu *Stabat Mater*, entre cânticos e outras suas obras de menor exigência. Isto continuou mesmo depois de eu ser ordenado e vir trabalhar em Viana do Castelo, o que implicava incómodas viagens, no tempo em que não havia auto-estradas, mas com a compensação da enorme experiência musical, agradáveis jantares e conversas divertidas como eram sempre as conversas com ele. Note-se que, sendo ele de São Miguel de Seide, partilhava com Camilo Castelo Branco, como hoje partilha o espaço de memória, um humor brejeiro e por vezes mordaz, mas sempre muito educado. Acabei por desempenhar essa função de acompanhador do Coro de Azurém na última apresentação pública do Dr. Faria, em Vila Praia de Âncora, a 10 de Junho de 1983, um mês antes da sua morte. Foi também a última vez que o vi. Tudo somado, terei trabalhado e convivido directamente com ele, para o mal e para o bem, ou seja, nas alegrias e sofrimentos, e também pelas dificuldades entraves e dissabores futuros, por cerca de dez anos seguidos.

1.2 Do contacto que teve e do que conhece de Manuel Faria, como o caracterizava enquanto músico e nas relações que estabelecia com a comunidade?

Era uma pessoa encantadora, com um grande sentido de humor, como disse; divertia-se com a música como um Mozart (que apreciava especialmente pela sua brejeirice, patente nas *Cartas* e soberbamente retratada pelo célebre filme *Amadeus*) ainda que se irritasse quando as coisas corriam mal, mais pela distração ou desinteresse das pessoas que por incapacidade que sabia compreender. Causava-nos particular perplexidade a sua limitação com a diabetes que o obrigava a interromper ensaios, mesmo que contasse sempre com a nossa compreensão. De resto, penso que sofria mais para dentro; não lhe ouvi particulares queixas até porque eu era um juvenzinho, mesmo que tenha partilhado com ele muita música, algumas mágoas, e desabafos. Houve outras pessoas, mais velhas, a quem ele confiou mais esse lado dramático ou mesmo trágico da sua vida. Mas recordo também o dia em que me convidou, com os outros amigos músicos, a uma espécie de “rito iniciático”: partilhar uma garrafa de champanhe com que costumava

comemorar o ter curado com uma solene bebedeira, em tempos recuados, um problema de tosse crónica considerada incurável...

Ele tinha um grande respeito pelas pessoas e uma grande capacidade de encaixe com os seminaristas, quer nos ensaios do Coro quer nas aulas, dado que as preferências deles não iam então no sentido da música que o Dr. Faria ensaiava. Havia rebeldias, incompreensões, desobediências, práticas alternativas preconizadas por muitos, padres e leigos, que agora até se gabam de terem sido alunos dele. Por tabela, também sofri então alguns dissabores. Não aceitava que alguém se desculpasse de que não tinha jeito para a música: “Se tu me dizes que não tens ouvido eu provo-te que Deus não existe!...” – atirava ele a quem lhe vinha com essa desculpa para não ter que cantar ou solfejar... e se limitar às questões “de teoria”.

Com o povo simples, a quem ensinou a cantar, é que ele se sentia bem na sua boa disposição, vontade de ajudar, sensibilidade para com as limitações das pessoas que o faziam rir, mas ao mesmo tempo estimulavam a trabalhar. Creio que foi uma das muitas coisas que aprendi com ele. Não importa que as pessoas não tenham grande voz... que berrem... que até possam desafinar um pouco, desde que cantem boa música. Antes uma boa música mal cantada que uma má música cantada bem. Muita gente que fui conhecendo guarda as recordações da paciência de Job que ele revelava no contacto com os cantores, fossem eles de um bom coro fossem as cantadeiras de uma qualquer terreola. Um exemplo da sua sensibilidade popular é um facto, quase anedótico, que se passou na minha Missa Nova. Tinha acabado o cântico da comunhão e havia ainda muita gente para comungar quando, sem meias medidas, ele que, por iniciativa própria, estava a dirigir o grupo coral de Maximinos, salta para o harmónio (estávamos em 1980) e vai de cantar o “Santos Anjos e Arcanjos” ... E toda a gente cantou com ele...

2. Como o caracteriza enquanto padre, professor, articulista e compositor?

Como professor: De certa forma já o caracterizei como professor, mas posso acrescentar o seguinte; tinha uma enorme paciência com os alunos que, note-se, eram jovens e adultos, mas muitas vezes ainda muito incipientes na música, já que antes não tinham tido oportunidade ou capacidade de se desenvolver por não quererem ou pelo facto também de não terem encontrado gente com a paciência de os ajudar. Como o Dr. Faria já encontrava os seminaristas muito próximos de serem padres preocupava-o o facto de precisarem da música para a sua acção pastoral, mesmo que os próprios não se importassem muito com isso. Revelava uma enorme

erudição, nomeadamente na História da Música e inseria-nos em questões de história, de estética, de gosto, etc. Não havia muitos meios então e seguíamos apenas um livrito de Jaques Stehmann, mas o resto eram histórias contadas por ele ou com outros meios como a leitura das cartas de Mozart que não falavam só de música...

Mais aliciante, para ele e para mim, era o seu trabalho individual comigo, como professor de piano, órgão e harmonia (não se poderia falar logo de composição). Era bom professor embora não propriamente versado na técnica pianística, ensinando mais ao nível do que se chamaria hoje uma “prática de teclado” não sem me disponibilizar alguns livritos de “estudos” relacionados com uma técnica um pouco mais avançada. Mas também o tempo de que eu dispunha para estudar, no meio das actividades lectivas de um Curso de Teologia, não era muito; eu estudava durante os tempos de recreio enquanto os colegas jogavam futebol. Como professor de Harmonia, utilizava então os tratados de Émile Durand e de Vincente, d’Idy, creio eu, e sobretudo confrontava os meus trabalhos com realizados por ele em Roma que guardava com cuidado. Por isso mesmo, mais tarde fiz o mesmo e tenho os meus copiados e encadernados, tendo alguns ficado também em Roma a pedido do meu professor de composição. Recordo que os trabalhos dele estavam muito bem feitos, e revelava algum sentido de humor no que escrevia como no caso de um “baixo dado” de Durand, sobre o qual ele escreveu uma realização em que meteu na voz superior a melodia do “Santos Anjos e Arcanjos”. Mais tarde eu mesmo haveria de fazer coisas do género. É evidente que estavam sempre presentes “corais” de Bach e outras obrinhas do género. Quando fui avançando, por minha iniciativa, mas sempre com o apoio incondicional, embora moderado, dele, foi-me mostrando obras de maior vulto. Porém, nunca me confrontou com as obras dele. Eu dele só conhecia os cânticos que ele ia publicando, mesmo que acompanhasse alguns deles em processo de composição pois mos mostrava: “Olha o que eu estou a fazer!...” Notei então que escrevia muito ao correr da pena, espontaneamente, muitas vezes directamente a caneta (de tinta permanente que sempre usava) e tinha sempre as partituras na estante do Piano. Uma vez, escreveu uma pequena peçazinha para quatro vozes iguais, o *Salmo Responsorial “Feliz o homem que pôs a sua esperança no Senhor”*, já em cima da hora para uma celebração em que íamos cantar para a RDP. O Refrão deste salmo que ficaria famoso e mais tarde publicado, terminava no acorde da Dominante, em cadência suspensiva; perguntei-lhe então: “Senhor Doutor, quer com isto dizer que projecta essa esperança, para o futuro, para a vida eterna?...! ao que me respondeu: “Nem tinha pensado nisso, mas pode ser...”

Como padre: era um homem que amava a Deus como uma criança, amava a igreja como homem adulto e responsável, não se inibindo de chamar as coisas pelo seu nome, intervindo com energia no que lhe dizia respeito, nomeadamente para com os mais responsáveis; amava o povo como um pai, com um carinho que por vezes

até chocava pela intimidade que revelava até em gestos então pouco comuns como o de beijar uma senhora... especialmente terno com as crianças que punha a cantar Canto Gregoriano como nenhum outro e com os homens era especialmente bonacheirão, partilhando um copo ou, quem sabe, uma partida de cartas. Era, segundo me consta, um excelente pregador e foi isso que o colocou em contacto directo com o povo de toda a diocese de Braga, nomeadamente na parte mais a sul. Andava muito por Famalicão, Guimarães e Fafe, onde tinha também, creio eu os maiores amigos. Mais tarde Barcelos nomeadamente por acção do P. José Fernandes da Silva, também músico e seu especial colaborador e confidente. A sua qualidade de orador reflectia-se também na escrita, muito rica e bela por vezes, como se pode ver até em textos que escrevia para a Rádio como aconteceu com o programa que manteve durante anos com o título de “Ao encontro da grande Música” que tinha como “indicativo” o último andamento da *IX Sinfonia, a “Grande”* de Schubert. Deve-se em abono da verdade, e ao contrário de muito que se tem dito e escrito dele, que ele se reconhecia como padre-compositor e nunca como compositor-padre. E essa ideia me incutiu a mim com particular cuidado. Mesmo nos problemas que teve com os colegas, alunos e hierarquia, foi sempre um homem íntegro, que nunca se rebelou contra ninguém, calando e sofrendo para dentro e eventualmente desabafando e reagindo através da sua música que por vezes parece dizer: “estou-me borrifando para vós todos...”

Como articulista: Para além de escrever bem e por vezes com grande erudição, nem sempre aprofundava os assuntos como hoje em dia se exige, limitando-se ao que se chamaria um nível de divulgação, já que ele escrevia essencialmente para o Jornal, para Rádio e para uma ou outra revista de âmbito local como a *Cenáculo*, revista dos alunos do Seminário, *Theológica*, revista dos Professores ou *Bracara Augusta*, revista de um grupo de intelectuais de então em Braga; eventualmente a *Brotéria*. Não se lhe conhecem trabalhos de grande vulto, ao nível da investigação, já que então isso não era prática muito comum para além dos meios universitários e sobretudo na formação dos seminários onde chegou apenas nos finais dos anos setenta. O primeiro trabalho de investigação que ele acompanhou um pouco, e não como principal orientador, pois esse era o professor de Teologia, Manuel Costa Santos, foi precisamente o meu, no qual eu procurava estabelecer uma possível ligação entre a Teologia e a Música. Foi na sua biblioteca que encontrei a maior parte da bibliografia; iniciou-me no pensamento de Ernest Ansermet expresso no livro em *Les Fondements de la musique dans la conscience humaine* que ele muito admirava e descobrira recentemente. Perante resultado desse trabalho a que chamei “*A música no diálogo entre Deus e o Homem; projecto para uma Teologia da Música*”, depois de o ler disse: “Ora aqui está o que eu gostava de ter escrito”.

Como compositor: Esta é uma questão que me coloca algum incômodo sempre que me pedem para abordar pois a amizade, o respeito pela sua memória, a consideração que merece contrastam com a seriedade e espírito crítico com que deve ser olhada a obra de qualquer compositor. Devemos evitar facciosismos e sobretudo não embalar numa certa “mitificação” das pessoas. Por outro lado, nunca esqueço o que um dia me disse o meu professor de composição – Italo Bianchi – um verdadeiro mestre na arte de ensinar, com uma obra considerável, que continua ainda a crescer sobretudo agora que já não ensina, e que se considerava um fraco compositor, dizendo-me, mesmo, (perdoe-se-me a imodéstia) que eu iria ser muito melhor que ele... (ensinou-me em cinco minutos o que todos os outros, incluindo o Dr. Faria, me diziam que não me sabiam explicar, ou seja, algo a que chamava “o movimento crescente dos acordes dos diferentes graus da escala no sistema tonal”) disse-me então um dia: “Nunca te curves senão perante Deus... Todos os grandes compositores apresentam erros enormes”.

Conheci melhor a faceta mais evoluída de compositor de Manuel Faria já depois de ter convivido com ele. Como disse antes, enquanto professor não me mostrava as suas obras de mais vulto, como aliás aconteceu com outros professores que tive depois. E compreendo esse pudor que também tenho alguma dificuldade em superar. Penso estarmos perante um compositor que prima pela espontaneidade, pelo que lhe vem à mente e não muito, na maior parte dos casos, por uma reflexão e utilização da borracha. Dizia-nos Domenico Bartolucci que a perícia de um compositor se mede pela utilização da “borracha”, apagando... apagando... alterando. E como eu aprendi com isso e com ele. Por vezes torna-se obsessiva a revisão dos trabalhos depois de uma euforia inicial de escrita. Por sorte, hoje o computador ajuda muito... Manuel Faria não era assim. Por isso mesmo me disse e tenho repetido à exaustão que gostaria de reservar os últimos anos de vida para rever as suas obras. Infelizmente faleceu sem o fazer e agora publica-se executa-se, comenta-se muita música dele e que ele não publicaria dessa forma.

É um compositor irregular: tem momentos e obras sublimes ao lado de momentos e mesmo obras que deixam bastante a desejar. Não vou concretizar porque, como costume dizer, só o faço em presença da partitura e em ambiente em que possam entender o que digo e as razões por que o faço. Tem obras, sobretudo dos primeiros tempos que estão muito bem construídas, mesmo obrinhas pequenas, e depois tem algumas que não resultam como se pode ver por uma leitura atenta ou até pela execução que recentemente se vem fazendo de algumas delas. Em artigos que escrevi e até em conferências, não escritas, que fiz já tive oportunidade de o dizer. Como disseram alguns dos compositores seus amigos mesmo, como Frederico de Freitas, revela por vezes alguma “rudeza” de linguagem bem como alguma incoerência de estilo. Usa com muita frequência a dissonância e depois surpreende-nos com uma cadência horrivelmente consonante, ou o contrário; começa uma obra em bom estilo contrapontístico e depressa o esquece para entrar num estilo

completamente diferente sem qualquer justificação; esgota muito rapidamente ou abandona as ideias que lançou para o papel em catadupa, etc. Mesmo no tocante precisamente à música sacra, utiliza meios e procedimentos que não se compaginam com a sacralidade ou com a gravidade da música litúrgica mesmo quando utiliza o Canto Gregoriano como referência; há muita gente que considera isso uma originalidade ou uma novidade, mas outros compositores igualmente dotados não optaram por tais soluções claramente discutíveis. A título de curiosidade comparem-se as diversas versões da *Missa "Cum júbilo"*. Isto se pode ver se compararmos com outros vultos de igual valia na música sacra, em outras latitudes, seus contemporâneos: Bettinelli ou Bartolucci em Itália, Jean Langlais ou Maurice Duruflé em França, Hermann Schroeder na Alemanha, para falarmos apenas de alguns que conheço e me recordo assim de repente.

3. Quais foram as linguagens utilizadas por Manuel Faria nas suas composições?

Esta questão vem na sequência da anterior e novamente remeto para o que escrevi na entrevista anteriormente referida que transcrevo com alguns aditamentos derivados da sua releitura. Não se pode falar propriamente de "linguagens" e esta forma de dizer é demasiado vaga. Uma coisa é quando se escreve música sacra, destinada ao culto, que é o caso aqui, e outra quando se escreve música de outros géneros, destinada a outros públicos e executantes. E isso, muitas vezes, é esquecido, mesmo por Manuel Faria. Por outro lado, há aspectos que, no seu tempo e entre nós, não eram relevantes para uma linguagem musical sacra. Resumidamente, poderei dizer o mesmo que disse na entrevista anteriormente referida. Não sei mesmo se se pode definir uma escrita musical ou uma linguagem de Manuel Faria. No entanto vou tentar apresentar alguns pontos a partir de uma visão de conjunto e necessariamente limitada:

- a) Revela uma certa propensão para utilização do *ostinato* a partir do emprego de temas curtos que se repetem, em progressão ou não; emprego, por vezes de pequenos motivos de três ou quatro notas utilizados em imitações ou então em progressão melódica mas sem grande solução de continuidade o que dá a ideia de uma composição um tanto fragmentada;
- b) Por isso mesmo podemos dizer que não desenvolve muito as ideias que lhe surgem, mas vai criando ao sabor da invenção, ou do texto no caso da música vocal; mais espontâneo que trabalhador como já referi anteriormente; por vezes com soluções um pouco forçadas;
- c) Procura mais a expressividade que a acessibilidade ou mesmo a "beleza" melódica; não é propriamente um melodista comparado com outros seus colegas e contemporâneos na música sacra; e tende cada vez mais a desviar-se de um melodismo agradável que ainda podemos encontrar em

algumas músicas mais juvenis; por vezes é um pouco difícil de digerir, nomeadamente nas coisas que escreve para a assembleia como são as Antífonas, por exemplo. Dá um pouco a ideia de “ora aguentam lá mais esta!...” sem se importar com o contexto e até as disposições das pessoas como no caso dum Ofício de Defuntos. Do ponto de vista formal é, por vezes, difícil de entender, pois não dá para ver onde é que se situa.

- d) Não explora particularmente a dimensão rítmica a não ser nos casos em que utiliza a repetição e o “ostinato” que referi acima; mantém a regularidade rítmica e as mudanças de compasso (métrica) derivam muitas vezes da prosódia textual; por vezes apresenta inovações ou irregularidades no ritmo e métrica num determinado compasso e depois nunca mais aparecem. Há por vezes soluções de escrita que não são as mais adequadas à prosódia textual.
- e) Salvo raras exceções, não utiliza intervalos particularmente difíceis, privilegiando, diria, os graus conjuntos; no entanto, utiliza por vezes intervalos melódicos que nos colocam num determinado contexto melódico e harmónico que depois ele não respeita, o que dificulta a compreensão e a execução; usa e abusa de alguns “motivos” e particularmente um que qualquer músico pode identificar, mas que não dá para transcrever aqui.
- f) Do ponto de vista harmónico, cultiva a dissonância com particular frequência e intensidade, nomeadamente nos acompanhamentos instrumentais; por vezes é um pouco incoerente de ponto de vista estilístico, parecendo mais ir ao sabor do momento e da fantasia do que da procura de uma coerência de linguagem ou um determinado sistema harmónico. Tanto surpreende pela novidade e pelas soluções ousadas como por alguma banalidade. Não parece que usasse muito o piano para compor, embora, como disse anteriormente lesse as coisas ao piano, pelo que me foi dado observar, o que acaba por resultar em algumas falhas ou soluções incompreensíveis. Como já disse, não era muito de rever as coisas pois isso não era fácil. Imagino muitas vezes o que ele poderia fazer se tivesse um computador...
- g) Procurava, conforme me disse, no final da vida, uma linguagem de sabor mais modal, mas não chegou a afirmá-la com consistência e de forma assumida; apreciador da modalidade ao jeito de Domenico Bartolucci, ficou particularmente entusiasmado depois de conhecer alguns trabalhos de Hermann Schroeder após se ter encontrado com ele, em Bolzano (Suíça), creio que por 1978, como gostaria certamente de Jehan Alain... Pode-se ver essa propensão para a modalidade e uma nova forma de escrita, em algumas das suas últimas obras, nomeadamente a *Missa em honra de São Jorge*. Disse-me então: “era isto que eu gostaria de fazer e

estou a conseguir encontrar o que sempre procurei”. Mas foi por pouco tempo.

Assim sendo, como se trata de um *homem sempre à procura de uma linguagem*, é também difícil destacar uma característica da sua linguagem musical que o possa afirmar no contexto da produção musical portuguesa ou internacional; tal se pode notar na forma um tanto imprecisa com que alguns comentam ou criticam a sua música. Isso também não fazia parte do seu carácter. No que respeita à música sacra em concreto, se algo de novo ele trouxe à música sacra portuguesa foi a utilização sistemática da dissonância que o haveria de caracterizar como um “compositor difícil” para a mediania musical dos nossos meios, muito marcados pela simplicidade ou mesmo banalidade do cecilianismo e dos compositores que por cá o seguiam e imitavam. Para além da apreciação do seu amigo Frederico de Freitas ao considerar a sua música um pouco “rude” [no que eu concordo e justifico com alguma incoerência estilística, espontaneidade e necessidade de limar arestas de que já falei] referiria a referência que me foi feita pelo próprio Dr. Faria ao comentário de um grande gregorianista que foi também meu professor, e particular amigo, o professor holandês Jos Lennards, segundo o qual a sua música era bastante “máscula”. O humor do nosso homem dava a esse epíteto um tom particularmente minhoto... que deixo à sua consideração. Perante isto, até me custa a compreender como é que ele apreciava tanto Lorenzo Perosi... Talvez pelo respeito para com a música sacra que o compositor italiano então incarnava e que Manuel Faria terá conhecido também em Roma pois era, ao tempo, o Director da Capela Sistina.

No que respeita à música sacra, portanto, a linguagem de Manuel Faria não é unívoca e constante, indo ao sabor do momento ou das circunstâncias; tanto é modal em partes da *Missa “Cum jubilo”* como noutras tende ao atonal; particularmente atonal na *Missa Votiva*, volta à tonalidade noutras obras mais simples como a *Missa Pastoril* que recorda os primeiros anos; particularmente coerente na totalidade, do ponto de vista de linguagem, a *Missa em honra de São Jorge*. Comparem-se os cânticos que vai escrevendo ao longo do tempo, na *Nova Revista de Música Sacra* ou até mesmo os diversos exemplos dos *Vinte Cânticos para a Missa*, onde há verdadeiramente de tudo. Um exemplo da pluralidade e talvez de uma certa esquizofrenia de linguagens e estilos que podemos encontrar na música sacra de Manuel Faria pode ver-se numa única obra particularmente breve e acessível: a *Missa em honra de São Francisco de Assis*. Veja-se a modalidade no *Senhor tende piedade*, uma certa ousadia tonal pelo menos no acompanhamento do *Glória*, a tonalidade marcante no Coral em Fá Maior do *Santo*, a sobriedade tonal-modal da melodia do *Cordeiro de Deus*, e depois a harmonia extravagante do terceiro “cordeiro”, sobretudo em “dai-nos a paz”...

Acredito bem que muito boa gente não iria gostar muito do que eu acabo de escrever aqui, mas não me parece que eu esteja muito longe de uma leitura correcta

da música sacra de Manuel Faria. Escrever mais sobre isso seria fazer o trabalho que compete à minha ilustre entrevistadora...

4. Relativamente ao Concílio Vaticano II, como é que Manuel Faria reagiu às novas normas que afectaram a música litúrgica?

Tal como aconteceu com todos os músicos de reconhecido mérito e já com obra feita, que se dedicavam então à composição sacra, a reacção às propostas conciliares acerca da música sacra foi uma reacção de surpresa, incredulidade, desilusão e até alguma indignação, ao contrário de outros, mais medíocres, que viam ali uma forma de, finalmente fazerem qualquer coisa em prol da música e pastoral litúrgicas onde encontravam sobretudo um espaço de liberdade e incentivo à criatividade depois de quatrocentos anos de uma liturgia altamente formatada, ritualizada, e já um tanto esclerotizada. Não se tratava propriamente da doutrina oficial do Concílio, cuja oportunidade e valor todos reconheciam, mas da forma como foi entendida, lida e aplicada. Sabemos hoje algo mais acerca da influência que, mesmo assim, tiveram na feitura dos documentos do Concílio e particularmente, depois, na elaboração da *Instrução "Musicam Sacram"*, alguns compositores e outros vultos da música sacra e da liturgia com relevo para Johannes Overath, eleito depois o Primeiro presidente da *Consociatio Internationalis Musicae Sacrae* personalidade ímpar que pouco depois tive oportunidade de conhecer bem, o próprio Domenico Bartolucci, Director da Capela Sistina, esse particularmente renitente mesmo quanto ao Concílio em si mesmo (?)... Sabemos das lutas que então se travaram nas Comissões, os movimentos que se originaram e que quase nos passaram ao lado em Portugal apesar de algumas referências que podemos encontrar mesmo na *Nova Revista de Música Sacra*.

O problema foi – note-se – a forma como a leitura da doutrina conciliar foi feita, nomeadamente pelos grupos mais progressistas, com relevo para os franceses, e a abertura, para não dizermos o escancarar de portas à mediocridade musical que invadiu as nossas igrejas pelo facto de não existir, especialmente entre nós, uma verdadeira tradição de música sacra, e um repertório digno desse nome, o que não acontecia em países como a Alemanha, nem teve o mesmo impacto em países como Itália ou França. Esta questão é complexa, mas tentarei resumi-la em duas linhas: o nosso problema e de muitos países é que a doutrina conciliar, quer nos elementos mais tradicionais (Canto Gregoriano e Polifonia) quer nos mais progressistas (abertura a “novos géneros de música sacra” o que para muitos consistia em canções) quer na música instrumental (contraste entre o “órgão de tubos” para uns com “outros instrumentos adequados”, para outros, o que implicava todos, mesmo da música pop-rock) partia do pressuposto de que em todo o mundo havia uma tradição musical e um movimento de renovação consolidados como acontecia

na Alemanha ou França; isto por força da acção do chamado *Movimento Litúrgico* que vinha já de antes dos inícios do século XX, acompanhado aí de uma produção musical de inegável valor. Assim seria fácil criar agora um repertório de qualidade mesmo em vernáculo, para o que já haviam sido feitas algumas experiências quase laboratoriais em escolas e mosteiros. O problema é que nós, como muitos outros países, não tínhamos praticamente nada. Não havia uma tradição de composição para a liturgia, nem repertório, nomeadamente ao nível do *Próprio da Missa*, ou seja de cânticos para a Liturgia, mas tão somente para as devoções; desse repertório devocional, dedicado ao Santíssimo Sacramento, ao Sagrado Coração de Jesus e à Virgem Maria, se retiravam, nas festas, alguns cânticos para a liturgia: um hino para Entrada, um cântico de contemplação e adoração eucarística para a comunhão, etc... Isso nota-se sobretudo nos textos: vejam-se os cânticos para as Comunhões Solenes, mesmo do Dr. Faria. Aquilo pouco ou nada tinha que se pudesse considerar integrado na dinâmica de uma celebração litúrgica; os cânticos de entrada para as Comunhões Solenes mais pareciam marchas militares em honra de Cristo-Rei, com soldadinhos e tudo, como se pode ver nos cânticos em honra do Sagrado Coração de Jesus. Cito de memória cânticos de então para as comunhões solenes: *“Muito humildes pequeninos, adoremos nosso Rei, Sob os seus olhos divinos, cumprimos Sua Lei. Seja a hóstia consagrada nosso guia e nossa luz; seja o céu nossa morada, nosso Rei seja Jesus”* assim cantávamos nós na Comunhão Solene e com que entusiasmo!... Os cânticos de comunhão referiam a contemplação e o êxtase perante Jesus Eucaristia “preso” no Sacrário e eventualmente “solto” para ser recebido em comunhão. Quem não cantou então, do P. Manuel F. Borda: *“No sacrário pequenino vive Jesus por amor; aqui virei cada dia a cantar em seu louvor”* (mas nada que referisse o acto de comungar...). Um lirismo inocente e ingénuo que se pode ver neste cântico da comunhão, muito conhecido então, do P. Tomás Borba: *“Anjos, abri-nos o santuário, que no sacrário quero entrar; e de Jesus no Coração, doce mansão sempre habitar”*. Depois foram aparecendo já cânticos de outro género, nomeadamente importados e traduzidos de França, e divulgados até nos altifalantes das nossas igrejas em virtude das edições discográficas com coro e orquestra, de Lucien Deiss, David Julien (com relevo para *“Vitória! Tu reinarás!...”*) ou a Marcha da Igreja *“Nós vamos a Ti”*) e Joseph Gelineau, este já anunciando um pouco o desvario que se veio posteriormente a verificar. E poderíamos ir por aí fora.

5. Como foi a passagem do latim para o português nas suas composições?

Não se trata propriamente de uma passagem, mas do assumir um novo repertório em vernáculo. Ao nível dos cânticos do *Próprio*, Manuel Faria tinha já tido algumas experiências, nomeadamente com o fascículo *Três Salmos e um Magnificat* que se cantavam por aí com assinalável êxito e foram uma primeira experiência dele no

campo daquela novidade que o Concílio preconizava: a utilização de cânticos de inspiração bíblica e não do tal lirismo ingénuo e popular que vigorava então. Note-se que a abertura ao repertório de sabor mais popular e vernáculo na Liturgia vinha já de Pio XII, na *Encíclica Musicae Sacrae Disciplina* (1955), e como resposta às propostas do *Movimento Litúrgico*. Por isso mesmo, a passagem do Latim para o Português, deu-se sobretudo ao nível do *Ordinário da Missa* que, até ao Concílio, era cantado exclusivamente em latim. Mesmo depois do Concílio o Dr. Faria ainda escreveu missas em latim e alguns motetes, obedecendo claramente ao que dizia a doutrina conciliar, mas longe do que, na prática, se estava a fazer pelo país e pelo mundo fora, mesmo com compositores de uma certa responsabilidade e nome... que cederam a um certo populismo. Daí os problemas que o Dr. Faria teve com toda essa gente ao ponto de ser pateado por leigos, padres e freirinhas no Encontro Nacional de Liturgia de 1977, ao apresentar “*O pensamento da Igreja sobre a sua música*”. Depois, a contragosto, lá escreveu a *Missa em honra de São Francisco* com toda a mensagem que ela envolve e mais tarde a *Missa em honra de São Jorge*, para o Coro e Banda de Pevidém (Paróquia de São Jorge de Selho), então dirigidos pelo seu amigo Francisco Ribeiro; e até uns novos e breves “Responsórios da Semana Santa” para uso da liturgia da Sé, cantados pelo Coro do Seminário Conciliar e depois publicados na *Nova Revista de Música Sacra*, I série, n. 5. Mas, em abono da verdade, ele nunca chegou a “engolir”, tal como muitos outros que preferiram retirar-se pura e simplesmente da composição sacra, essa do vernáculo na liturgia, nomeadamente no *Ordinário da Missa*. Note-se que isso implicou a rejeição pura e simples da maior parte do repertório litúrgico de qualidade, desde a polifonia renascentista à música contemporânea. E as alternativas são o que se vê.

6. Quais são as principais diferenças entre os cânticos compostos antes e depois do Concílio Vaticano II?

Ao nível dos cânticos efectivamente compostos por Manuel Faria há que ver muita coisa e ao seu trabalho compete analisar isso mesmo, creio eu. No que respeita aos ditames do Concílio a esse respeito poderíamos brevemente apontar três ou quatro elementos: 1) a dimensão bíblica dos mesmos cânticos quer quanto ao emprego de textos bíblicos quer à inspiração bíblica dos textos poéticos compostos; 2) o relevo dado à participação activa do povo, ou seja a composição de melodias acessíveis às grandes assembleias; 3) a participação do Coro ou Schola como apoio da Assembleia ou em diálogo com ela, salvo raras excepções em que o canto poderia ser confiado apenas ao Coro; 4) a valorização e o relevo dado ao Salmo Responsorial, elemento verdadeiramente novo na liturgia.

No primeiro ponto: o Dr. Faria foi particularmente renitente, preferindo a utilização de poemas de composição original para o que contava com a colaboração do P. Joaquim Alves, uma parceria que durou a vida deles, e que originou, entre outros, os

Vinte Cânticos para a Missa. A utilização de cânticos de inspiração bíblica, redundou em muitos casos numa quase exclusiva utilização de Salmos para todo e qualquer momento da missa, prática que, vinda de França, encontrou entre nós um eco particular no P. Manuel Luís, de Lisboa. Não era isso que o Concílio preconizava, mas foi assim que muito boa gente o entendeu. Isso originou grandes discussões entre nós, nomeadamente entre Norte e Sul... O resultado foi um repertório particularmente pobre e monótono que ainda vigora em muitos sítios: cantar salmos, em forma musical idêntica (Refrão e Versículos) em todos os momentos da celebração...

No segundo ponto: o Dr. Faria não teve aí grande dificuldade pois estava habituado a escrever cânticos para o Povo. E escreveu muita coisa a uma voz, como os tais "*Vinte Cânticos*" bem como a *Missa "popular" em honra de São Francisco*... Porém não concordava em nada com o "assembleísmo" que vigorava por aí e que afastou das igrejas os melhores coros, deitando para os caixotes se não para o fogo muito do que de melhor se praticava ao nível musical. Ele com isso não concordava em nada. Daí a valorização e promoção do movimento coral que se originou na Arquidiocese de Braga pelos anos setenta e no qual eu participei já, onde cresci, e que é conhecido e reconhecido ainda hoje. A exclusão dos coros era mesmo defendida no seio do Secretariado Nacional de Liturgia e até, mais tarde, no Serviço Nacional de Música Sacra. As discussões que eu mesmo tive sobre o assunto com alguns dos membros do mesmo e cujos efeitos perduram ainda hoje nas opções que encontramos neste país ao nível da composição e divulgação da música sacra...

Quanto ao terceiro ponto: Decorrente do acabado de afirmar, ele valorizava sobretudo o papel do Coro enquanto apoio e em diálogo com a Assembleia, privilegiando uma intervenção do mesmo em momentos hoje considerados inapropriados como o Salmo Responsorial, por ele considerado e chamado ainda, "*Cântico de Meditação*"; este apresentava então os Versículos e mesmo o Refrão em Polifonia, mesmo que aqueles no estilo mais sóbrio do fabordão... Veja-se o respectivo repertório na primeira série da *Nova Revista de Música Sacra*. Era assim que ele e toda a plêiade de colaboradores fazia. Não vingou, a *NRMS* foi suspensa, ao fim de três anos, e depois retomada com novos modelos e padrões de escrita. Advogando uma "participação activa ao nível interior", como muitos, e dentro também da doutrina conciliar, propunha a intervenção do Coro ou Schola sozinho, em momentos como Ofertório ou Acção de Graças, ou, por vezes, como Cântico de Entrada, para o que usava ora repertório clássico ora repertório elaborado recentemente como aconteceu com a adaptação e transcrição para coro de alguns dos *Gellertlieder* de Beethoven, nomeadamente "Louvado seja Deus, imenso e forte" e "Meu Deus, que imenso é o teu amor"... escritos para vozes iguais para o Coro do Seminário e depois a vozes mistas e publicados na *Nova Revista de Música Sacra*. O mesmo se diga de alguns Corais de Bach.

Quanto ao quarto ponto: mesmo tendo em conta o que já antes disse, o Salmo Responsorial não era propriamente um dos lugares onde Manuel Faria se sentia à vontade; podemos dizer que não dá para compor... é demasiado breve... lembra um pouco a *Liturgia das Horas*... os modelos por cá vigentes não o entusiasmavam, mais parecendo, nas palavras de Paulo VI, “slogans” litúrgicos que verdadeiros cânticos. Por isso, quando os compunha, usava a polifonia... Manuel Faria, nunca seria capaz de apresentar um “corpus” de Salmos Responsoriais como aconteceu então e depois com outros compositores claramente de nível inferior e cujo nível musical é, em certos casos, musicalmente medíocre. Mesmo que escrever isto me possa custar a cabeça... Pior ainda quando se caiu na prática já denunciada por ele e depois por mim de forma veemente, de escrever “salmos”, ao mesmo estilo, a uma voz, com Refrão para o Povo e versículos para solista ou naipe de coro, para todo e qualquer momento da Missa, como já afirmámos acima. Só muito recentemente é que alguns dos compositores da nossa praça, e não todos ainda, se deram conta do logro, para não dizer do ridículo de tal opção. Veja-se o repertório dos nossos *Cantoriais*, oficiais ou não. Por isso, e porque a qualidade de outras melodias mais “modernistas” era ainda pior, é que ele classificava tais colectâneas de “caixotes de lixo”. Eram e são ainda, doa a quem doer.

7. Em relação aos cânticos da sua autoria, quais eram os critérios utilizados?

Creio que, em grande parte já respondi a esta questão. O maior critério foi sempre, dentro das possibilidades que a fidelidade à doutrina da Igreja e à arte lhe permitiam, elaborar um repertório que favorecesse a vivência da liturgia por parte de todos: povo, organistas, cantores, e mesmo os celebrantes, pois ele nem gostava muito das *melodias oficiais*, ou chamados *Cantos do Celebrante*, e com redobrada razão... Note-se que escreveu algumas dessas melodias para a *Missa em honra de São Francisco*. Ele nunca cantou ou fez cantar o *Pai Nosso* “oficial”; sempre cantávamos o que consta dessa missa. Com o tempo, como se pode notar nas composições publicadas na segunda série da *Nova Revista de Música Sacra*, tendia para uma maior simplicidade de linguagem harmónica ao passo que nunca mais assumiu a profundidade e o cuidado que encontramos nas composições dos tempos juvenis: *Cânticos da Juventude* (vários fascículos e temas) *Florinhas do Campo*, (a Maria) ou *Novos Cânticos* (vários temas). Ele contava uma historieta a propósito de uma dos cânticos da colectânea *Florinhas do Campo*, “Rainha da Paz”: certa pessoa, ao escutar um dia esse cântico achou-o particularmente bonito e pediu-lhe se não lhe arranjava a partitura; “Mas tu deves ter isso!... Está nas *Florinhas do Campo*” – Ah tenho, tenho; vou ver”. Pouco depois voltou desanimado. “Oh, pois é, mas tem quatro sustentidos!...”. Os cânticos marianos mais tardios de *Senhora da Primavera* ou os natalícios de *Presépio Novo* são muito mais contidos tanto no que respeita a

melodias como a acompanhamentos, sendo alguns pequena excepção como a elaboração canónica de “Mãe da Igreja” ou a harmonia de “Por Cristo e em Cristo” da primeira colectânea ou “Presépio Novo” da segunda. Há em alguns deles uma marca notoriamente popular. Não deixa de ser irónico que alguns cânticos dele já publicados postumamente na *Nova Revista de Música Sacra*, n. 27-28, sejam Salmos, para a Liturgia das Horas ou mesmo Salmos Responsoriais, dado o seu estilo.

8. Como caracteriza os seus cânticos?

Genericamente, e depois do já anteriormente referido a propósito da sua linguagem melódica, rítmica e harmónica, poderíamos falar de cânticos a uma voz e acompanhamento – as versões polifónicas, quando existem, são pensadas depois, o que não deixa de ser um limite – com melodias particularmente simples, de âmbito reduzido a pouco mais de uma oitava, caminhando preferentemente do grave para o agudo, cedendo por vezes ao gosto popular, o que nunca quer dizer à vulgaridade, e onde os acompanhamentos são um pouco mais elaborados, quer na harmonia quer, mais raramente, ao nível do contraponto, confiando que os organistas mais aplicados os consigam executar, o que era e é verdade. Vejam-se os acompanhamentos dos *Vinte Cânticos...* um jardim de variadas delícias para o organista e com enormes surpresas ao nível da dissonância sempre particularmente suave, mesmo quando ataca, por exemplo, no cântico “Anjos do céu a cantar” um canto “popularucho” em terceiras, em Dó, com o acorde de sétima maior em segunda inversão!!! Escreve sempre para um teclado manual (Harmónio), dominando claramente a respectiva técnica, fazendo com que sintamos um certo prazer e tranquilidade na execução, desenvolvendo aqui e além uma elaboração a tender para o concertante, nomeadamente nos mais antigos, o que é agradável e justifica o esforço; sobretudo não se limita a escrever apenas dentro do âmbito das vozes, transcrevendo pura e simplesmente as mesmas, e na região média do teclado como faz a maior parte dos nossos compositores de música sacra. Usa um estilo de escrita que não deixa de fazer pensar claramente na “paleta de registos” de um órgão, um pouco ao jeito de *Orgue Mystique* de Charles Tournemire. Nunca escreveu propriamente a pensar no órgão, muito menos com pedaleira (à excepção da *Missa em honra de Nossa Senhora de Fátima*, escrita e executada em Roma no grande órgão do Pontifício Instituto de Música Sacra, hoje sede académica, à Praça de Santo Agostinho) já que – lamentava-se ele – também não existiam órgãos no seu tempo; os electrónicos com pedaleira que apareceram pelos anos setenta também não eram grande coisa ao nível de som nem a maior parte dos organistas nisso pensava. Mas não se pode dizer que dominasse assim tão bem a técnica, possibilidades e limites, da composição organística como se pode ver na partitura citada e mesmo no próprio *Tríptico Litúrgico* para órgão.

Fui dos primeiros a utilizar a pedaleira no acompanhamento de cânticos dele e de outros, mesmo que esta não estivesse expressamente escrita e divertia-me com isso já que não dispunha de grande repertório organístico para poder tocar ou treinar ou o que tinha me era então tecnicamente inacessível. Foi nesse contexto que fiz e escrevi a adaptação da *Missã “Cum júbilo”* e da *Missã Votiva*, com especial agrado dele, assim como acompanhei, com ele, o Coral de Azurém na execução da *Missã “Jubilei”* de Domenico Bartolucci e mais tarde, no Seminário Conciliar, a sua *Missã da Senhora do Sameiro* então por nós recuperada.

Escusado será dizer que ele não compôs apenas para o papel, e nós, no Seminário ou alguns Coros Paroquiais, cantámos praticamente tudo o que ele escreveu ao nível de cânticos para a Liturgia, fosse nas celebrações do Seminário Conciliar, fosse na liturgia da Sé de Braga. Não ousó afirmar, de cor e com toda a certeza, mas quase me atreveria a dizer que não houve cântico por ele publicado na *Revista* e mesmo noutras publicações que não fizesse parte do nosso repertório e muitos deles cantados com relativa frequência. Quando agora, por um ou outro motivo, folheio as páginas dos seus cânticos, raramente encontro algum que não conheça e tenha cantado a não ser que se tratasse de cântico claramente não adequado às celebrações e à liturgia do Seminário. Efectivamente até alguns cânticos escritos para as crianças da catequese, como os que se encontram na *Nova Revista de Música Sacra* n. 11, da I Série, foram ensaiados e nós os cantávamos nas celebrações, com especial agrado, como o célebre “Amar-te sem medida”, com aquele acorde de VI grau abaixado logo no início. Até por um certo carácter “revolucionário” que revestia, o que, então, na década de setenta era particularmente pertinente.

Devo dizer ainda algo acerca da sua escrita para Coro: o contexto da formação dos seminaristas e o facto de se tratar já de vozes maduras orientou o Dr. Faria para uma escrita marcadamente masculina, não só para vozes iguais, mas vozes iguais masculinas. Daí talvez a apropriada classificação de “máscula” à sua música, atribuída pelo Professor Jos Lennards de que falámos anteriormente. Na sua escrita musical nota-se a sensibilidade perante o potencial da voz masculina: a força dos Barítonos e Segundos Tenores, a menor potência dos Baixos, (por cá não temos Baixos profundos) explorados numa sonoridade que se pode ouvir melhor nos “pianos”; a capacidade para o falsete dos Primeiros Tenores. Depois temos o volume quase atoador, possível quando todos cantam comodamente em região média ou então podem preparar os ataques no agudo em “fortíssimo” como acontece em “Glorificamus te” ou no “Hossana” da *Missã “Cum Júbilo”*. A uniformidade de timbre é outro aspecto que valoriza uma escrita para vozes iguais e a aproxima muito mais daquilo que pode ser a limpidez da audição interior de um compositor sobretudo quando escreve ao teclado. E poderíamos ir por aí fora. Essa é, por exemplo, uma das virtudes dos *27 Responsórios da Semana Santa*, que ele considerava a sua

melhor obra. E do ponto de vista do equilíbrio entre as diversas dimensões da música, é, sem dúvida.

Sendo essa uma das principais virtudes, é também um dos principais limites da escrita coral do Dr. Faria. Há obras que ele escreveu para coro de vozes iguais que não funcionam bem para vozes mistas, nomeadamente quando a transcrição não é particularmente cuidada (mas deixemos aqui os pormenores técnicos). Problema maior que este é o facto de que, quando Manuel Faria escreve para vozes mistas, mantém muitas vezes o pensamento e a cabeça nas vozes iguais, esperando obter os mesmos efeitos, mas esquecendo a diversidade de volume e potência dos diversos registos da voz, a diferença de timbre das vozes masculinas e femininas, etc. Isto daria para um trabalho de análise mais exaustivo, pelo que deixaria apenas dois ou três exemplos. No caso da transcrição, é claro que a versão da *Missa em honra de Nossa Senhora do Sameiro* na versão para vozes mistas, que anda por aí, por bastante interessante que seja, não se pode comparar com a sonoridade da versão original para vozes iguais, seja quanto ao equilíbrio sonoro do *Kyrie* e *Agnus Dei* seja quanto à potência em diferentes momentos do *Glória*, seja sobretudo no momento mais belo e original de toda a missa: o *Benedictus*. Não é a mesma coisa escutar os sopranos a cantar aquele “lá” agudo do ataque inicial, para além do mais, muito difícil ou quase impossível de fazer em “pianíssimo”, que escutar o efeito magnífico do mesmo “pianíssimo” executado com toda a comodidade por um naipe de Primeiros Tenores em falsete. As poucas transcrições feitas de alguns *Responsórios* denotam também essa diferença e considerável perda, em todos os sentidos. Por esse motivo é que eu, pessoalmente, tenho resistido à tentação sempre presente de realizar esse trabalho de transcrição, com que se poderia alargar o leque de possibilidades da sua execução nos tempos de hoje. Mas teria que ser quase um novo trabalho de composição... Quanto ao facto de Manuel Faria ter sempre na cabeça as vozes iguais mesmo quando escreve para vozes mistas, com notório prejuízo para o impacto da partitura, o melhor exemplo é, em meu entender, e já o escrevi a propósito dessa mesma obra, o da *Missa em honra de Nossa Senhora de Fátima*. Há processos que a técnica do contraponto proporciona, nomeadamente o cruzamento das vozes, e que os polifonistas antigos usavam com particular perícia, que permitem superar com assinalável êxito essa dificuldade, o que não acontece na obra de Manuel Faria e na da maior parte dos actuais compositores de música sacra. Por outro lado, essas condicionantes têm que estar sempre presentes na execução da polifonia antiga; muito do meu saber neste campo vem da rica experiência colhida nas aulas de polifonia no Pontifício Instituto de Música Sacra, em Roma, quando cantávamos a mesma partitura “more antico” com relevo para uma estrutura de vozes iguais ou “more moderno” com relevo para uma estrutura de vozes mistas. A sonoridade da prática antiga era consideravelmente superior.

Meadela, 18 de Outubro de 2017

Jorge Alves Barbosa.