



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA | PORTO
ESCOLA DAS ARTES | DEPARTAMENTO DE MÚSICA

A obra integral para canto e piano de **MANUEL FARIA**

Por

Maria Leonor Saraiva Barbosa de Melo

Dissertação de Mestrado
em Performance Musical
Orientadora: Prof. Doutora Sofia Dawa Serra

PORTO
Junho 2015

«É raro que o génio e o talento encontrem neste mundo toda a compreensão e glória que lhe são devidas. Mas mais que aos vossos contemporâneos, é às gerações do amanhã que se dirige a vossa mensagem. Já o Evangelho nos diz que “um é o que semeia e outro o que colhe” (Jo 4, 37). Vós sois semeadores; outros recolherão depois de vós».

Papa João XXIII,
*Discurso aos participantes no XXII Congresso da Confederação
Internacional das Sociedades de Autores e Compositores*
(23 de Junho de 1962)

AGRADECIMENTOS

Chegada ao termo deste trabalho de investigação, estou profundamente grata

à Professora Doutora Sofia Serra, pela disponibilidade, pela crítica cirúrgica, pelas palavras contra o ocasional desânimo e pela amizade;

aos tios Doutor Isáias Hipólito e Pe. Pedro Miranda, por me oferecerem o privilégio de ser a primeira a investigar a obra para canto e piano de Manuel Faria, compositor que igualmente me apresentaram; pela disponibilidade amiga; pelas sugestões e reflexões indispensáveis a este trabalho;

à Doutora Cristina Faria, pelo testemunho, pelo entusiasmo e por toda a ajuda que me deu, concedendo-me generosamente, inclusive, livre acesso ao espólio de Manuel Faria;

ao Doutor Jorge Alves Barbosa, pela ajuda preciosa que me deu na entrevista, confiando-me as memórias da sua relação com Manuel Faria; ao Doutor Paulo Bernardino, pela imediata disponibilização do catálogo da obra completa de Manuel Faria, fruto do seu trabalho; à Doutora Isabel Ramirez, pela facultações de materiais indispensáveis à realização deste trabalho;

ao Pedro Oliveira Lopes, amigo de longa data e exímio pianista, por toda a paciência e disponibilidade, por se ter comprometido completamente com este projeto por amizade e pelo gosto que temos em fazer música juntos;

ao Gonçalo Santos, pelas gravações fora de horas;

ao Professor Manuel Vaz, pela cedência do Auditório do Conservatório de Música de Coimbra para as gravações e por se empenhar em que eu me encontrasse e seguisse os meus sonhos, desde que me conheço como música;

aos meus amigos, em especial à Bea, à Ci, à Rita, à Phi, ao Chico, ao António Santana e a todos os Salvo Seja pelo apoio, pela amizade e pelo acompanhamento desta caminhada;

aos meus cinco-maravilha, em especial aos pais, pelo apoio incondicional que me dão e por cujas mãos sou levada a ver que há sempre muito mais caminho a trilhar;

ao João, pelo trabalho de releitura e por toda a paciência, por nunca me deixar desistir nem cair e por fazer com que me queira superar todos os dias.

Palavras-chave:

Manuel Faria, obra completa para canto e piano, séc. XX, música portuguesa, canções, performance musical, manuscritos.

Resumo:

Manuel Faria foi um compositor e padre português que viveu entre 1916 e 1983. Depois de terminar os seus estudos no Seminário de Braga e de realizar uma pós-graduação em Itália, no Pontificio Instituto di Musica Sacra, regressa ao Seminário como professor de música e começa a procurar introduzir mudanças importantes na produção de música sacra portuguesa. Incomodado pelo deterioramento da qualidade musical litúrgica decorrente da introdução dos preceitos do Concílio Vaticano II no país, Manuel Faria agiu em várias frentes de modo a travar esse declínio: escreveu em jornais, discursou e pregou sobre o assunto; fundou a *Nova Revista de Música Sacra* criando um fórum de divulgação, encontro e discussão entre eclesiásticos e leigos sobre a música sacra; compôs e harmonizou muita música que ensinou aos vários coros com que trabalhou e que ainda hoje é muito cantada em Portugal.

Para além de música sacra, Manuel Faria foi também compondo música de outros géneros musicais, deixando um conjunto de vinte e três canções para canto e piano. O trabalho de análise interpretativa de cada uma das canções, realizado à luz do enquadramento biográfico do compositor, revela os traços mais característicos da linguagem musical de Manuel Faria. Na obra para canto e piano, ganha destaque a retórica musical, pois é no encontro entre o texto e a música que Manuel Faria encontra a sua voz, pondo a música (erudita) sempre ao serviço do texto (popular).

O objetivo desta dissertação é trazer a público estas canções e estimular o estudo da música portuguesa, neste caso de Manuel Faria, um homem cuja herança musical merece grande reconhecimento.

Keywords:

Manuel Faria, complete work for solo voice and piano, XXth century, Portuguese music, songs, musical performance, manuscripts.

Abstract:

Manuel Faria was a Portuguese composer and priest who lived between 1916 and 1983. After finishing his studies at Braga's Seminar and doing a post-graduation in Italy at Pontificio Instituto di Musica Sacra, he returned to the Seminar as a music teacher and he started trying to make some changes over the composing methods of Portuguese Sacred Music.

Troubled by the deterioration of the quality of liturgical music due to the introduction of the precepts of Vatican II Council in the country, Manuel Faria acted on several fronts so that he could stop this decline. He wrote in newspapers and spoke and preached on the subject. He also founded *Nova Revista de Música Sacra*, creating a forum where clergy and laity could meet and discuss their ideas on Portuguese sacred music and also publicise some new scores of this kind of music. He composed and harmonized a lot of music that then he taught to the various choirs he used to work with and that is still heard today in Portuguese churches.

Manuel Faria also wrote in other genres, leaving a set of twenty-three songs for solo voice and piano. The work of interpretative analysis of each song, done in the light of the composer's biographical framework, reveals the most characteristic features of Manuel Faria's musical language. In the work for voice and piano the musical rhetoric quality is highlighted since it is in the encounter between the text and music that Manuel Faria finds its voice.

This thesis aims to bring to light these songs and encourage the study of Portuguese music, here represented by Manuel Faria, a man whose musical heritage deserves great recognition.

ÍNDICE

PREFÁCIO	1
INTRODUÇÃO	5
1. BIOGRAFIA	8
1.1. Infância e Seminário (de 1916 a 1939)	8
1.2. Os estudos no Pontificio Instituto di Musica Sacra (de 1939 a 1946)	9
1.3. O regresso a Portugal (de 1946 a 1960)	10
1.4. De volta a Itália: a Bolsa de Estudos da F. Calouste Gulbenkian (1961/62).....	12
1.5. O período de maturidade em Portugal (de 1962 a 1983)	13
2. AS ENTREVISTAS COMO BASE DE FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	16
2.1. Resumo da entrevista a Cristina Faria.....	16
2.2. Resumo da entrevista a Jorge Alves Barbosa	19
3. ENQUADRAMENTO DA OBRA DE MANUEL FARIA.....	23
3.1. Contextos da escrita musical	23
3.1.1. Deus e o povo.....	23
3.1.2. A academia e a influência de outros compositores	27
3.2. Traços característicos da obra de Manuel Faria	30
3.2.1. Características transversais a toda a sua obra	30
3.2.2. As especificidades da obra para canto e piano	32
4. A OBRA PARA CANTO E PIANO.....	36
4.1. Considerações gerais	36
4.2. Análise e proposta interpretativas:	37
4.2.1. As canções avulsas	37
a. Cantigas (1935)	37
b. Lágrima celeste (1937)	39

c.	Canção de Viana [s.d. s.l.].....	40
d.	Trova (1941)	41
e.	Tarde alentejana (1944)	44
f.	Oração da tarde (1945).....	47
g.	Palavras magoadas (1948).....	50
h.	Balada da Rainha de Kachemir (1953).....	53
i.	Canto do Natal [s.d. s.l.]	56
j.	No alto daquela serra [s.d. s.l.]	58
4.2.2.	Os ciclos	61
4.2.2.1.	Três canções portuguesas (1954)	61
a.	Contos	62
b.	Dorme... dorme.....	64
c.	O Sino da minha Aldeia [s.d. s.l.]	67
4.2.2.2.	Álbum para a minha irmã	71
a.	Trovas (1956).....	72
b.	O que me dói (1956).....	73
c.	O coração (1956)	76
d.	Pastorinha (1956).....	77
e.	O sino da minha aldeia [s.l., s.d.].....	80
f.	Saudade (1956)	81
4.2.2.3.	Quatro canções de Fernando Pessoa (1960)	84
a.	Canção de embalar.....	84
b.	Canção do Vento	87
c.	Canção da vida	89
d.	Canção de Amor	90
	CONCLUSÃO	94
	BIBLIOGRAFIA	98
	ANEXOS	103
A.	Entrevistas	103
A.1	Entrevista à Doutora Cristina Faria	103
A.2	Entrevista ao Padre Jorge Alves Barbosa	111
B.	Partituras editadas	125
B.1	Cantigas (1935)	125
B.3	Lágrima celeste (1937).....	127
B.3	Canção de Viana [s.d., s.l.].....	128
B.4	Trova (1941).....	130

B.5 Tarde alentejana (1944)	136
B.6 Oração da tarde (1945)	141
B.7 Palavras magoadas (1948)	147
B.8 No alto daquela serra [s.d., s.l.]	150
B.9 Balada da Rainha de Kachemir (1953)	159
B.10 Canto do Natal [s.d., s.l.]	163
B.11 Três canções portuguesas	166
B.11.1 Contos (1954)	166
B.11.2 Dorme, dorme... (1954)	172
B.11.3 O sino da minha aldeia [s.d., s.l.]	177
B.12 Álbum para a minha irmã	181
B.12.1 Contos (1956)	181
B.12.2 O coração (1956)	183
B.12.3 O que me dói (1956)	184
B.12.4 Pastorinha (1956)	186
B.12.5 O sino da minha aldeia [s.d., s.l.]	189
B.12.6 Saudade	193
B.13 Quatro canções de Fernando Pessoa	199
B.13.1 Canção de embalar (1960)	199
B.13.2 Canção do vento (1960)	204
B.13.3 Canção da vida (1960)	210
B.13.4 Canção de amor (1960)	212

PREFÁCIO

PREFÁCIO

Conhecendo e admirando profundamente boa parte da obra coral de Manuel Faria, que desde sempre cantei em *ensembles* vocais, fui alertada para o facto de que toda a obra para canto e piano deste compositor se encontrava ainda por investigar, guardada na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (BGUC). Entusiasmada, decidi que seria este o tema da minha dissertação de mestrado em Performance musical e lancei mãos ao trabalho de investigação desta parte da obra do compositor.

A primeira fase de investigação correspondeu ao levantamento e transcrição do conjunto completo de canções e contou com a preciosa ajuda da Dra. Isabel Ramirez (técnica geral da BGUC), que me facultou os manuscritos originais da música em análise. O trabalho de transcrição revelou-se moroso, não só por ter em mão um conjunto extenso, de vinte e três canções, como também por a maior parte dos manuscritos se encontrarem ainda por «limpar» e finalizar.

Antes de iniciar o processo de análise das canções, realizei uma pesquisa histórica acerca da vida de Manuel Faria, com base não só em artigos e dissertações académicas sobre o compositor, mas também no seu espólio literário, gentilmente cedido por Cristina Faria, sua sobrinha. Informe-me ainda sobre o contexto de criação da obra em análise e do panorama musical que enquadrou a vida profissional de Manuel Faria através da pesquisa bibliográfica sobre correntes estéticas e compositores que o próprio Manuel Faria deixou referenciados como influências relevantes na sua escrita musical.

Pude verificar durante este processo que algumas pessoas ligadas de um modo mais ou menos pessoal à figura e à música de Manuel Faria estariam disponíveis para ajudar a executar um trabalho honesto e informado sobre o tema a que me havia proposto. Deste modo, decidi realizar algumas entrevistas que poderiam enriquecer a investigação da vida e obra de Manuel Faria, pela partilha dos momentos de convivência pessoal e profissional com o compositor. Tanto Cristina Faria, sobrinha do compositor, como o Padre Jorge Alves Barbosa, seu discípulo e amigo, se mostraram absolutamente disponíveis para colaborar neste trabalho de investigação. Conhecendo ambos a obra para canto e piano (Cristina Faria conhecia todas as canções, o Padre

Jorge Alves Barbosa tinha tido acesso a alguns dos manuscritos originais), nenhum, porém, a conhecia suficientemente bem para poderem ser discutidos os aspetos técnicos e musicais mais específicos das canções, tendo sido, no entanto, preciosa a sua ajuda no enquadramento biográfico e estilístico mais fiel da vida e da técnica de composição de Manuel Faria.

Apesar de todo o trabalho científico exigir a pesquisa, leitura e estudo aprofundados das bases bibliográficas que posteriormente fundamentarão todo o trabalho do investigador, esta tese de mestrado pretende centrar-se na obra em análise e, mais concretamente, na performance dessa obra, sem descurar os devidos enquadramentos estéticos e biográficos a que o tema obriga.

Assim sendo, acabei por tentar não fugir demasiado do método indutivo de pesquisa, procurando partir sempre do manuscrito em análise para encontrar o quadro teórico que o enforma. Em vez de tentar incluir os manuscritos nos movimentos estéticos mais gerais que haviam sido previamente determinados como relevantes para o estudo da obra de Manuel Faria, procurei induzir o conteúdo estético e teórico que terá influenciado e condicionado a escrita da sua obra. Aliás, não conseguindo cingir-se a obra de Manuel Faria a nenhuma corrente estética específica e sendo antes possível encontrar-se diversos movimentos estéticos na obra do compositor, este revelou-se como o método científico mais adequado aos objetivos que me propunha alcançar.

O método indutivo revelou-se eficaz não só na aproximação teórica à partitura como na aproximação prática, já que através da performance das canções, foi possível, posteriormente, rever e aperfeiçoar algumas das abordagens interpretativas registadas primeiramente no papel.

É conhecida a discussão acerca da associação do termo «análise» à performance musical. Enquanto alguns autores defendem que a análise de uma peça está implícita no trabalho do performer, argumentando que um músico que interprete qualquer peça musical faz, conscientemente ou não, um trabalho de análise musical, outros afirmam que um bom intérprete deverá realizar uma análise rigorosa e

teoricamente informada quando prepara uma obra.¹ Seja qual for a opinião que sustentemos, a verdade é que «não podemos negar que a interpretação musical requer decisões – conscientes ou não – sobre as funções contextuais de certas características musicais e dos meios que as podem avivar»². Seguindo esta linha de pensamento, decidi que no estudo da obra para piano e canto de Manuel Faria deveria fornecer as ferramentas teóricas essenciais para que os intérpretes possam conhecer as características musicais mais singulares das canções que quiserem interpretar e propor alguns meios expressivos que poderão realçá-las. Foi, por isso, com naturalidade e gosto que interpretei todas as canções analisadas e editadas.

Anexei à dissertação um CD com a obra completa para canto e piano de Manuel Faria interpretada por mim mesma e pelo pianista Pedro Oliveira Lopes, gravada no Grande Auditório do Conservatório de Música de Coimbra pelo técnico de som Gonçalo Santos. O trabalho de gravação de todas as canções revelou-se ainda de grande utilidade para o trabalho de análise musical de toda a obra já que ajudou a retificar alguns pormenores na edição dos manuscritos (como por exemplo, a distribuição do texto pela melodia) e também a corrigir algumas afirmações que apesar de se encontrarem plenamente justificadas pela partitura acabam por se vestir de outras cores depois de interpretadas pela voz e pelo piano.

O CD serve de apoio auditivo a todos os que se interessarem pela música de Manuel Faria. Não consegui, no tempo de que dispusemos e sem abusar da pouca disponibilidade amiga do pianista, gravar as canções com a qualidade musical devida. Mesmo não sendo todas as canções para a voz de soprano, arrisquei-me a sair da minha zona de conforto para deixar uma primeira abordagem a toda a obra para canto e piano de Manuel Faria.

¹Rink, J. (2002). *Musical performance. A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press. P. 35.

²Rink, J. (2002). *Musical performance... op. cit.*, p. 36.

³ Girão, D. (2002). *Música (1994). História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva.

⁴ Entrevista a Cristina Faria. Apêndice A.1, p. 108 da presente dissertação.

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO



Fig. 1: Manuel Faria (1916-1983)

A presente Dissertação de Mestrado, elaborada no âmbito do Mestrado em Performance Musical da Universidade Católica Portuguesa, tem em vista a divulgação e análise interpretativa da obra para canto e piano de Manuel Ferreira de Faria (1916-1983).

Tendo sido alertada para a existência de um significativo conjunto de canções de sua autoria que se mantinha ainda por investigar, senti-me desafiada pelo trabalho de recuperação destas canções, animada pela excelente qualidade da sua obra coral, que conhecia pelo trabalho em diversos *ensembles* musicais. Conhecendo, todavia, pouco a vida de Manuel Faria comecei por aí o trabalho de investigação, dedicando-lhe todo o primeiro capítulo da dissertação.

Cedo percebi que quanto melhor conseguisse conhecer Manuel Faria, através de quem com ele conviveu, mais me conseguiria aproximar fielmente da sua música. As duas entrevistas realizadas a Cristina Faria e a Jorge Alves Barbosa revelaram-se de uma grande riqueza para a minha dissertação. Por essa razão, o segundo capítulo é inteiramente dedicado ao resumo das duas entrevistas, onde se pretende destacar as ideias principais transmitidas pelos dois intervenientes e erguer uma ponte entre a biografia de Manuel Faria e o enquadramento da sua obra.

Compositor do séc. XX, «o século de maior pluralismo e estéticas musicais»³, Manuel Faria viu-se influenciado por vários compositores e atraído por alguns desses estilos de composição musical, o que nos obrigou a revisitar as linhas com que se desenhou este tempo de inovação para poder proceder ao enquadramento do objeto de estudo. O terceiro capítulo da dissertação é o resultado deste trabalho de pesquisa acerca dos contextos musicais e compositores que enquadraram e influenciaram Manuel Faria no seu trabalho como compositor, apresentando também uma abordagem aos traços mais característicos de toda a sua obra.

Justifica-se assim que o quarto e último capítulo desta dissertação seja inteiramente dedicado à análise performativa das vinte e três canções que compõem o conjunto da obra para canto e piano de Manuel Faria. Atendendo a que esta é uma dissertação final de mestrado na área da performance musical, pensei que seria interessante dirigir a minha investigação não só para os estudiosos ou curiosos da obra para canto e piano de Manuel Faria, mas principalmente para aqueles que poderão querer interpretá-la de modo mais informado. Consequentemente, decidi não me estender longamente nos pormenores analíticos ou técnicos das canções, mas antes fornecer todo o material que considero necessário a um intérprete que aceite os desafios da música de Manuel Faria.

Esta dissertação de mestrado é de interesse para intérpretes, ouvintes e amantes da música e visa, através de um robusto conjunto de canções portuguesas de qualidade, suscitar a sua curiosidade para, possivelmente utilizando este trabalho como base, me ajudarem a dar-lhes o merecido destaque ou, pelo menos, a justa importância.

³ Grout, D. & Palisca, C. (1994). *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva.

CAPÍTULO I

Biografía

1. BIOGRAFIA

1.1. Infância e Seminário (de 1916 a 1939)

Manuel Ferreira de Faria nasceu a 18 de Novembro de 1916 em S. Miguel de Ceide e faleceu no hospital de Santo António do Porto a 5 de Julho de 1983. De origem humilde e rural, era o mais velho de onze irmãos. O seu pai, que tocava concertina e viola, sempre incentivou a que a música fosse uma constante em sua casa. A este propósito, lembrou Cristina Faria (sobrinha de Manuel Faria) que «o avô obrigava toda a gente que andava nos campos a cantar enquanto trabalhava porque dizia que enquanto cantavam não diziam mal uns dos outros»⁴. Consequentemente, foi desde pequeno que Manuel Faria contactou com o canto popular, pedra angular de toda a sua obra e que ele descreveria mais tarde como «uma cristalização da própria alma portuguesa»⁵.

A sua infância foi vivida em S. Paio de Ceide, terra vizinha à do seu nascimento, sendo a mudança justificada pela existência de mais postos de trabalho para lavradores nesta terra. Apesar de Manuel Faria ter sempre ajudado a família trabalhando desde muito novo nos campos, cedo demonstrou grande vontade de estudar: «Mesmo quando ia para os campos e bouças guardar o gado, levava o seu livro debaixo do braço, acontecendo várias vezes concentrar-se tanto nas leituras que deixava os animais invadirem propriedades vizinhas, o que lhe valia sempre sérias reprimendas»⁶.

Assim, em 1928, finalizada a sua instrução primária, Manuel Faria ingressa no Seminário de Nossa Senhora da Conceição⁷, em Braga, estudando com o Padre Alberto Brás e com este iniciando os seus estudos musicais. O Padre Alberto Brás foi uma referência na educação de Manuel Faria que, aquando da sua morte em 1976, lhe escreveu uma homenagem no *Diário do Minho*, de título «Morreu o Sr. Padre Brás»,

⁴ Entrevista a Cristina Faria. Apêndice A.1, p. 108 da presente dissertação.

⁵ Faria, M. [s.d.]. *Música popular e música erudita*. P. 10. Espólio literário de Manuel Faria.

⁶ Faria, C. (1998). *Manuel Faria : vida e obra*. (Tese de mestrado em Ciências Musicais apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra). Vila Nova Famalicão: Câmara Municipal V. N. Famalicão. Pág. 10.

⁷ Também conhecida por «Seminário menor» ou «Seminário da Tamanca».

onde lembrava como esse sacerdote o incentivara a escrever a sua música, os seus «primeiros crimes sobre papel pautado»⁸.

Passados poucos anos, a 20 de Janeiro de 1931, o seu pai faleceu, vítima de doença, o que obrigou a que todos os irmãos se tivessem de dispersar e ser acolhidos por diversas famílias. Manuel Faria continuou os seus estudos no seminário com a ajuda de um tio, padre, Joaquim Martins Torres.

1.2.Os estudos no Pontificio Instituto di Musica Sacra (de 1939 a 1946)

Em 1939, terminou o Seminário, ordenando-se sacerdote a 23 de Setembro. Em Novembro desse mesmo ano foi enviado pela arquidiocese de Braga para Roma para estudar no Pontificio Instituto di Musica Sacra (PIMS), onde cursou durante um ano Canto Gregoriano e Composição. Começava, assim, a conjugar a vocação religiosa com o sonho de ser compositor. Em 1940, no entanto, acaba por se ver obrigado a voltar a Portugal por causa da Segunda Grande Guerra, regressando de novo a Roma e aos estudos no PIMS apenas em 1942, sob o estatuto de bolseiro do Instituto de Alta Cultura. Dentre os seus professores destacamos Licínio Recife⁹ (Professor de Composição), Raffaele Casimiri¹⁰ (Professor de Polifonia) e Ferruccio Vignanelli¹¹ (Professor de Órgão).

Em 1943, Manuel Faria licencia-se em Canto Gregoriano com a classificação *Magna cum laude probatus* e em 1944 recebe o diploma de “Magistério” em Composição Sacra com a classificação máxima de *Summa cum laude probatus*. O ano de 1945 foi passado ainda em Roma como aluno particular de Licínio Recife, que o convidou a apresentar um concerto com algumas das suas obras em Novembro do mesmo ano, num programa dedicado a música de compositores portugueses. O concerto, cuja «segunda parte do programa [...] era preenchida exclusivamente com

⁸ Faria, M. (30 Junho 1976). *Morreu o Senhor Padre Brás. Diário do Minho. Apud Pereira, A. (2009). Manuel Faria e o piano (das fontes primárias à performance)*. (Dissertação de mestrado não publicada. Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro).

⁹ Licínio Recife (1883-1954) foi um importante padre e compositor italiano.

¹⁰ Raffaele Casimiri (1880-1954), italiano sacerdote, organista, compositor e principalmente musicólogo, cuja actividade permitiu que se fizessem descobertas históricas e musicais importantes.

¹¹ Ferruccio Vignanelli (1903-1988), aluno de Licínio Recife, foi organista e cravista de renome em Itália, por muitos considerado o músico que ajudou ao renascimento do cravo no séc. XX em Itália.

obras de Manuel Faria: *Oração da tarde, Custodine nos, Tempore Passionis, In ascentione B.M.V., In ascentione Domini, In dies tribulationes e Missa em honra de Nossa Senhora de Fátima*»¹², valeu-lhe rasgados elogios na imprensa italiana.

Em Janeiro de 1946, Manuel Faria regressa a Portugal através de Paris, tendo a oportunidade de experienciar a atividade musical francesa e de conhecer mais de perto a obra de importantes compositores franceses que em muito o influenciaram, tais como Claude Debussy e Olivier Messiaen, presentes de um modo mais direto na música de Manuel Faria (como terei oportunidade de explorar à frente), e Francis Poulenc, Arthur Honnegger e Darius Milhaud (três dos seis compositores que integravam o grupo *Les Six*¹³).

1.3.O regresso a Portugal (de 1946 a 1960)

O regresso a Portugal foi preparado com entusiasmo na sua terra, que recebeu com pompa o primeiro português com um grau de mestre no Pontifício Instituto di Musica Sacra (PIMS). O próprio Manuel Faria confessava sentir-se ainda mais responsável por transformar a música litúrgica em Portugal, tendo sido por esta altura que assumiu interiormente esta sua missão vitalícia.

Em fevereiro de 1946, ocupou o lugar de professor de Canto Gregoriano no Seminário de Santa Margarida (Braga), sendo que os outros cargos a ele prometidos dentro do Seminário já haviam sido oferecidos a outrem entretanto. Atendendo a que o pagamento dessas aulas não era suficiente para o seu sustento, Manuel Faria viu-se obrigado a sair do Seminário e a peregrinar por todo o Minho como pregador, o que lhe abriu portas a que começasse a dinamizar e renovar o repertório de música litúrgica das paróquias por onde passava.

A 17 de maio de 1949, Manuel Faria apresentou pela primeira vez no país (no Palácio de Cristal, no Porto) um concerto com obras suas e por si dirigido, escrevendo o compositor o seguinte nas notas de programa: «a organização do programa obedeceu a uma dupla preocupação: primeiro – dar uma ideia da sua evolução

¹² Faria, C. (1998). *Manuel Faria... op. cit.*, p. 17.

¹³ O grupo *Les Six* era constituído pelos compositores Georges Auric (1899–1983), Louis Durey (1888–1979), Arthur Honegger (1892–1955), Darius Milhaud (1892–1974), Francis Poulenc (1899–1963) e Germaine Tailleferre (1892–1983).

artística desde os bancos do Seminário até hoje. Segundo – não sair do âmbito da chamada música de câmara»¹⁴.

No ano letivo de 1949-1950, começa um período difícil da vida de Manuel Faria que se arrastará até 1954. A acumulação de cargos extra-seminário, necessária pela falta de sustento, acabou por lhe trazer vários problemas na Cúria, acicatados principalmente pelo chamado «Grupo de Viana»: «um grupo de sacerdotes de Viana do Castelo, bastante influentes na Cúria, que pretendiam o desmembramento da Arquidiocese de Braga, com a criação da diocese de Viana do Castelo»¹⁵. Era este também um grupo bastante conservador no que toca à arte sacra e que desprezava os esforços de inovação neste campo levados a cabo por Manuel Faria, fazendo dele um alvo de perseguições e maledicências junto do Arcebispo. Manuel Faria respondia em cartas, sentindo-se injustiçado: «não se vê que não tenho faltado, este ano, a uma única festa na Sé; não se vê o gosto e quasi [sic.] perfeição com que os alunos lá teem [sic.] cantado o canto gregoriano [...]; não se vê o esforço constante despendido para que os alunos gostem do canto gregoriano, que antes apenas suportavam sabe Deus a que custo; não se vê que as minhas aulas este ano duplicaram sem que eu disso me tenha queixado minimamente nem tenha feito a menor referência ao aumento da correspondente remuneração?»¹⁶.

Apesar de todas as tentativas para alcançar a reconciliação, acabou por nunca haver uma melhoria na relação entre Manuel Faria e os seus superiores, chegando aquele a entrar em profunda depressão. Francisco Faria, seu irmão, que tudo acompanhou de perto, acabou por escrever ao Arcebispo em 1954, denunciando o perigoso estado mental em que se encontrava Manuel Faria e pedindo que fosse concedida permissão para o seu irmão sair do país de modo a que se conseguisse distanciar de toda a dolorosa situação. No seguimento deste pedido, o Arcebispo autorizou Manuel Faria a afastar-se por algum tempo do seminário e convidou-o também a deslocar-se a Viena a propósito do 2º Congresso Internacional de Música Sacra (ainda em 1954).

¹⁴ Faria, C. (1998). *Manuel Faria... op. cit.*, p. 23.

¹⁵ Faria, C. (1998). *Manuel Faria... op. cit.*, p. 24.

¹⁶ Faria, C. (1998). *Manuel Faria... op. cit.*, p. 26.

Assim, em Novembro de 1956, mais desanuviado, escrevia Manuel Faria ao irmão numa carta: «Apesar desta barafunda de pregações, confissões, ensaios, etc. já musiquei uma poesia de Antero de Quental, duas de Fernando Pessoa e três quadras populares que encontrei num cancionero qualquer»¹⁷. Também nesse ano, foi estreada em Viena a *Missa em Honra de Nossa Senhora de Fátima* pelo coro da Academia de Música Sacra de Viena, num concerto transmitido pela rádio e que lhe granjeou grande sucesso.

Quatro anos mais tarde, em 1960, as suas obras voltavam a passar fronteiras, sendo a sua *Suíte Minhota* executada em concerto na Baía e no Recife, sob a direção de Frederico de Freitas (1902-1980)¹⁸, muito amigo de Manuel Faria desde 1948 e uma grande ajuda na divulgação da sua música.

1.4. De volta a Itália: a Bolsa de Estudos da Fundação Calouste Gulbenkian (1961/62)

Em 1961, Manuel Faria tornou-se bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian, estabelecendo-se novamente em Itália, desta vez na cidade de Siena, onde ficou durante todo o mês de agosto para aprofundar estudos na área da Composição (com Vito Frazzi na Accademia Musicale Chigiana) e continuar a divulgação da sua obra. No concerto final deste curso, a 3 de Setembro de 1961, Manuel Faria escolheu apresentar o ciclo *Três canções Portuguesas*, interpretado pelo soprano dramático Gloria Sanguinetti e pela pianista Antonietta Natariello.

Manuel Faria partiu depois para Roma onde ficou cerca de dois meses, conseguindo trabalhar durante um mês com Goffredo Petrassi¹⁹, encontro que, a par do período de estudo com Vito Frazzi em Siena, levou «Manuel Faria à experiência dodecafónica, testemunhada pelas *Nove pequenas peças para orquestra de câmara*

¹⁷ Faria, C. (1998). *Manuel Faria... op. cit.*, pp. 28-29.

¹⁸ Cascudo, T. (2003). *Frederico de Freitas (1902-1980)*. Lisboa: Ministério da Cultura - Instituto Português de Museus.

¹⁹ Petrassi (1904-2003), considerado um dos mais influentes compositores italianos do século XX.

(1961-1965) e pelo *Tríptico litúrgico*, para órgão²⁰ (1963)»²¹. Não vendo, no entanto, a sua bolsa renovada, não teve outra alternativa senão voltar para Portugal.

1.5.0 período de maturidade em Portugal (de 1962 a 1983)

Em 1962, pela ocasião das festividades do 9º Centenário da Conquista de Coimbra aos Mouros, ficou Manuel Faria encarregue de compor a obra que assinalasse a data histórica, nascendo assim a sua primeira e única ópera, *O Auto da Fundação e Conquista de Coimbra*, em dois atos e sobre libreto de Campos de Figueiredo (1899-1956), mas que, infelizmente, não chegou a ser executada.²² Em Julho do mesmo ano, convidado pela Fundação Calouste Gulbenkian a participar nos concertos da II Exposição das Artes Plásticas, Manuel Faria apresenta em primeira audição em Portugal *Sete cantigas Portuguesas sobre poemas de Fernando Pessoa* (ou seja, os ciclos *Três Canções Portuguesas* e *Quatro canções de Fernando Pessoa*), interpretadas pelo cantor Francisco Loureiro Diniz, que, de novo, foram muito aplaudidas.

Nos anos de 1964 e 1965, Manuel Faria assumiu a regência da *Schola Cantorum* e o cargo de professor de Polifonia do Seminário. Foi ainda nomeado presidente da delegação bracarense da Juventude Musical Portuguesa (cargo de que se viria a demitir em 1967) e convidado a lecionar as cadeiras de Harmonia e Contraponto no PIMS durante o ano letivo de 1964-65, convite que não pôde aceitar por «daí não conseguir o suficiente para viver, uma vez que a Arquidiocese [de Braga] não lhe daria a possibilidade de acumulação»²³ de cargos. Ainda em 1965, Manuel Faria assumiu também a presidência da Comissão Bracarense de Música Sacra, criada nesse ano, cargo que exerceu até ao final da sua vida.

²⁰ Sobre esta obra vale a pena consultar Martins, C. T. (2008). *O tríptico para órgão de Manuel Faria no contexto do repertório organístico do século XX*. (Dissertação de mestrado não publicada. Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro).

²¹ Ferreira, A. J. & Faria, C. (2010). *Manuel Faria*. In *Enciclopédia da Música em Portugal no Séc. XX*. (Vol. 2, pp. 459-461). Lisboa: Círculo de leitores. P. 59.

²² Na verdade, a ópera *Auto da Fundação e Conquista de Coimbra* só subiu a palco 21 anos depois da morte de Manuel Faria. Foi gravada e estreada em Julho de 2004, no Teatro Académico Gil Vicente em Coimbra, com a Orquestra Filarmónica das Beiras sob direção de Luís Carvalho e com o coral Aeminiun sob a direção de Cristina Faria.

²³ Faria, C. (1998). *Manuel Faria... op. cit.*, p. 26.

Em 1967 e 1970, Manuel Faria foi o responsável pela organização da primeira e segunda edições da Semana de Música Sacra em Braga e em 1971 criou a *Nova Revista de Música Sacra*, na qual desempenhou o cargo de diretor até morrer. Empenhado na sua missão de renovar e transformar a música litúrgica em Portugal, foi nesses últimos vinte anos no nosso país, e de forma ainda mais expressiva a partir da década de 70, que Manuel Faria batalhou ativamente pelo despertar da Igreja em Portugal quanto à música que promovia e praticava nos seus ritos.²⁴

«Se canta coisas belas, o povo alevanta-se, purifica o gosto, sobe de nível. Se canta coisas más, desce e abastarda-se. Pode isto ser indiferente à Educação Nacional de um país? Porque se o povo canta o que se lhe ensina, e porque se lhe ensina aquilo que se compõe e publica, abra o Estado, como a Igreja, os olhos ao que significa para si o problema da composição sacra, sobretudo o de ser bem mais difícil e de maior responsabilidade compor uma bela melodia de estilo popular»²⁵.

Em 1972, Manuel Faria concorre pela segunda vez ao Concurso Nacional Carlos Seixas e recebe o 1º Prémio com a sua obra *Parábolas da Montanha* (uma cantata para quatro vozes mistas em quatro andamentos).

Manuel Faria veio a falecer a 5 de Julho de 1983, no Hospital de S. João no Porto, por complicações de saúde.

²⁴ Atendendo à importância deste assunto, decidimos desenvolvê-lo no Capítulo III desta Dissertação de Mestrado, no âmbito do enquadramento da obra de Manuel Faria.

²⁵ Faria, M. (1957/58). O Motu Próprio de S. Pio X e a música moderna. *Theologica*. Pp. 161-179.

CAPÍTULO II

As entrevistas como base de fundamentação teórica

2. As entrevistas como base de fundamentação teórica

Um dos instrumentos que se revelou mais precioso para a prossecução e fundamentação do trabalho de pesquisa e análise da vida e obra de Manuel Faria foram as entrevistas que realizei a Cristina Faria, sobrinha do compositor, e a Jorge Alves Barbosa, sacerdote discípulo e admirador não só da pessoa como da música de Manuel Faria. As duas revelaram-se particularmente úteis para a fundamentação teórica posterior da análise de todas as canções e forneceram alguns pormenores que escapariam numa aproximação puramente académica à obra e vida do compositor, pois acabaram por ganhar a forma de testemunhos pessoais e próximos de quem com ele conviveu de muito perto.

2.1. Resumo da entrevista a Cristina Faria

A primeira entrevista foi feita a Cristina Faria, entusiasta do estudo e da execução da obra de seu tio, que numa conversa animada foi respondendo a todas as questões com a segurança de quem não só conhece, como estuda e frequentemente interpreta (com os coros com que trabalha) a obra de Manuel Faria e também com o à-vontade de quem fala de um seu familiar com quem muito conviveu durante a infância e juventude.

Segundo Cristina Faria, a primeira razão pela qual a obra para canto e piano de Manuel Faria se manteve por explorar durante tantos anos é a dificuldade de execução das canções, principalmente para o intérprete pianista. Acrescenta ainda que uma das riquezas da escrita musical de Manuel Faria consiste no contraste entre a linha melódica simples e a complexidade harmónica, sustentando que é no encontro entre as duas forças «que ele põe a genialidade dele». A segunda razão será a origem do compositor, nortenha, afastada daquele que era o epicentro da produção e vida musical na altura, Lisboa. Valeu a Manuel Faria os laços de amizade que estreitou ao longo da vida com Frederico de Freitas, maestro que lhe levou a obra musical (principalmente a orquestral) não só até Lisboa como também além-fronteiras e mares (Brasil), ainda enquanto eram ambos vivos. O trabalho de pesquisa, edição e interpretação da sua obra adensou-se quando o espólio de Manuel Faria foi trazido

postumamente de Braga para Coimbra e facultado a investigadores e curiosos musicais.

Sabe-se que Manuel Faria, padre e professor no Seminário de Braga durante muitos anos, apostado em renovar a música litúrgica e sacra portuguesa, compôs principalmente para coros. Não é de estranhar que a sua música coral seja a parte da sua obra mais frequentemente interpretada. Cristina Faria lembra, aliás, que são muitos os coros a cantar as suas harmonizações, mas poucos os que executam «as obras que são suas de raiz, sejam sacras ou profanas, porque o grau de dificuldade é alto», não só por fazer uma constante utilização da dissonância como principalmente por exigir uma larga extensão vocal da parte dos cantores. Isto porque, acrescenta Cristina Faria, «Manuel Faria era [...] um exímio tenor e por isso é que, por exemplo, na sua obra coral o registo de tenor é extenso e muito agudo. [...] Não consigo cantar as peças na sua tonalidade original quando trabalho com coros amadores. Claro que um coro profissional terá outras possibilidades, mas o registo que ele utiliza é um registo muito alargado, muito exigente. Há várias peças em que, como eu costumo dizer, os tenores andam nos píncaros e os baixos na subcave». É preciso não esquecer que Manuel Faria escrevia para a matéria prima de que podia dispor, isto é, ou compunha para os coros de seminaristas ou compunha para as vozes do povo que conhecia, o povo minhoto, onde Cristina Faria lembra que se podem encontrar «as vozes mais graves e também as mais agudas das mulheres» e que seriam estes registos de voz mais extremados que Manuel Faria conheceria como «o normal».

Para além da amplitude vocal ousada e do amplo uso da dissonância como ferramenta expressiva, Cristina Faria sustenta que Manuel Faria é um «melodista nato» e que na música vocal faz um uso exímio do texto que resolve musicar. «Pode nem sempre respeitar a palavra em si [...], mas o sentido daquilo que estamos a dizer está na própria música». A complexidade harmónica que imprime à sua obra cantada pretende servir a expressividade do texto, permitindo que este, sejam as palavras ou o seu sentido, sobressaia sempre pela música. Tocando-se este ponto, surge a confirmação de que os compositores impressionistas o influenciaram significativamente, já que tantas vezes a preocupação de Manuel Faria ao escrever a música era criar «aquelas cores, manchas, quase a adivinhar paisagens sonoras que de

vez em quando se desenham à nossa frente através das sequências harmónicas que utiliza».

«Manuel Faria era muito tonal e muito ligado à “trindade” do ABA», sentindo sempre necessidade de dar um fim a cada peça que compunha, recorrendo para isso normalmente à reexposição de partes ou da totalidade do tema inicial ou principal da obra, acrescenta Cristina Faria. Esta é uma característica curiosa, principalmente quando é sabido que uma das figuras essenciais da escrita musical de Manuel Faria é o contraste. A maioria da música que escreve, em qualquer género, vive do contraste quer entre a linha melódica e o acompanhamento quer entre as frases melódicas entre si ou entre as diferentes estruturas harmónicas. Por esse motivo, a música soa tantas vezes seccionada, fragmentada. Conclui Cristina Faria que neste contexto de tantos jogos melódicos ou harmónicos contrastantes, a necessidade de dar um final a cada peça que escrevia traduz uma constante busca pelo equilíbrio, visível também na sua vida e na sua personalidade. «Ele próprio era assim [de contrastes]. Era uma pessoa emocionalmente instável. [...] Oscilava assim entre estar bem e estar em depressão e este oscilar reflecte-se na sua música, também nessa figura dos contrastes». Na verdade, «nunca se encontrou verdadeiramente consigo próprio por causa da sua disputa interior nos seu dois lados – de ser padre e ser compositor», tendo sido este um dilema que o acompanhou até ao final da vida, sendo que «mesmo antes de morrer, já no hospital, ainda compunha no dia anterior».

Manuel Faria encontrou no canto o veículo para o equilíbrio entre a vocação religiosa e o talento para a composição e foi através dele que encetou e levou a cabo a renovação da música sacra em Portugal. O compositor lamentava frequentemente que quando a eucaristia começou a ser celebrada em português em vez do latim, a música cantada nas igrejas tivesse sido contaminada «por pobres melodias de importação estrangeira, adaptadas por mal avisados missionários vindos de fora» . Resolveu, por essa razão, escrever e harmonizar cânticos e missas completas em português que posteriormente ensaiava com os coros das terras onde frequentemente celebrava missas. Por outro lado foi pregando, participando em conferências e escrevendo sobre o assunto em vários jornais e revistas, acabando por criar aquela que seria o seu maior legado, a *Nova Revista de Música Sacra*, que ajudou a angariar mais vozes para a sua

causa e a aproximar a comunidade religiosa, dando corpo à revolução da música sacra que conseguiu desencadear.

2.2. Resumo da entrevista a Jorge Alves Barbosa

A segunda entrevista foi realizada por correio eletrónico ao padre Jorge Alves Barbosa, aluno de Manuel Faria durante os anos de estudo no Seminário e com quem trabalhou posteriormente como acompanhador do coro do Seminário e do Coral de Azurém, ambos regidos por Manuel Faria. Terá, assim, trabalhado cerca de dez anos com o compositor, com quem teve a oportunidade de conviver de modo próximo e frequente, lembrando, a par das oportunidades de aprendizagem musical, os «agradáveis jantares e conversas divertidas como eram sempre as conversas com ele».

Num tom de quem vai puxando boas memórias do passado, Jorge Alves Barbosa descreve como Manuel Faria era uma «pessoa encantadora, com um grande sentido de humor». Divertia-se com a música «como um Mozart» e era muito paciente a lidar com as dificuldades de aprendizagem dos seus alunos seminaristas, a quem não admitia nenhuma desculpa para a falta de estudo. Era principalmente «com o povo simples, a quem ensinou a cantar, 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».

Debruçando-se sobre a sua música, Jorge Alves Barbosa reitera que lhe será difícil escrever sobre as principais características da obra de Manuel Faria por considerar que o compositor passou a sua vida à procura de uma linguagem própria, que nunca encontrou. Assim, enumera alguns pontos que considera serem transversais à sua obra como o uso do *ostinato*, a preferência pelos temas curtos, privilegiando os graus conjuntos em relação a intervalos mais ousados, e a utilização de motivos rítmicos simples que respeitassem, por exemplo, a prosódia textual. Destaca-se a constante utilização da dissonância, guiada mais vezes pelo «sabor do momento e da fantasia do que [pela] procura de uma coerência de linguagem ou um determinado sistema harmónico». Jorge Alves Barbosa não considera Manuel Faria um grande melodista, explicando que talvez isto se devesse precisamente a tender a

obedecer à espontaneidade no momento de compor em vez de querer qualquer regra ou coerência estilística, preferindo uma melodia expressiva ou mesmo agressiva a uma «linha melódica particularmente “bela”». Revela ainda que, no final da sua vida, Manuel Faria terá procurado «uma linguagem de sabor mais modal», mas que nunca chegou a ter suficiente coerência para ser assumida pelo compositor. De qualquer modo, o que Jorge Alves Barbosa pretende deixar claro é que «em Manuel Faria, a música, seja coral ou instrumental, decorre do próprio conteúdo e sentido dos temas ou dos textos utilizados – como eu acho também que deve ser – tanto podendo escrever música estritamente tonal, como modal, como atonal, como dodecafónica, mais de sabor barroco ou de sabor romântico, conforme as situações (e os destinatários) e não misturar tudo em nome de uma ideia em que se formata um tema ou até uma melodia popular».

Focando-se no repertório vocal, Jorge Alves Barbosa confessa que desconhecia até ao momento da entrevista mais do que algumas das partituras da obra para canto e piano, afirmando que não lhe parece tratar-se de música amadurecida, mas apenas de alguns esboços, com uma escrita pouco pianística e onde, salvo raras exceções, o canto e o piano não dialogam. O diálogo acontece entre a música e o texto, relação que o entrevistado também considera ser um dos pilares da obra de Manuel Faria (baseando-se principalmente na obra vocal que melhor conhece, a obra coral), afirmando ainda que não só esta preocupação por que a música esteja sempre ao serviço do texto é uma marca da estética de Faria como é «esse também um dos seus limites. Diria mesmo que revela na sua música alguma predileção pelo descritivismo, madrigalismo, ou maneirismo [...].Em alguns casos quase até ao exagero, mas noutros quase inconscientemente».

Jorge Alves Barbosa lembra a convicção de Manuel Faria em conseguir levar boa música ao povo e como fez disso a sua missão, dando um «sabor popular» a toda a música que escrevia, fosse vocal (cujo texto era retirado da prosa ou popular ou nela inspirado) fosse instrumental (lembrando neste ponto a *Suite Minhota*, as *Imagens da Minha Terra* e a *Missa de Nossa Senhora do Sameiro*). Apesar de todo este empenho em dar relevo à música portuguesa e em tornar a música de boa qualidade acessível às massas, aproximando o popular e o erudito, Manuel Faria nunca conseguiu encontrar

um lugar de destaque no panorama musical português, ao lado de compositores seus contemporâneos como Lopes-Graça ou Luís de Freitas Branco. A principal razão para Alves Barbosa é a vocação religiosa de Manuel Faria, «situação vivida por muitos outros como Lorenzo Perosi, Licínio Refice e... eu mesmo». Ser padre levou a que a música de Faria não fosse devidamente valorizada, o que lhe causou muito sofrimento. Conseguiu, no entanto, algum espaço no palco musical português (e não só) devido à sua estreita amizade com Frederico de Freitas. Para além da sua vocação, Jorge Alves Barbosa acrescenta que «Manuel Faria procurou servir o povo e não propriamente servir-se do povo como bandeira de um determinado projeto, ideias políticas ou opções estéticas» como outros compositores nacionalistas. Dedicou-se à música popular sem se desviar da pureza do propósito que queria cumprir e talvez também por isso não se possa falar de Manuel Faria como um músico do nacionalismo português, mas como um músico do folclorismo nacional que resgata as melodias populares para lhes dar novas cores, mais complexas e eruditas, e as devolver a quem pertencem de direito – ao povo.

Jorge Alves Barbosa escreve ainda que, baseado em conversas que foi tendo com Manuel Faria nos seus tempos de convívio e na obra do compositor, este «não se revia em muito do que escreveu e que nunca publicaria muita da sua música no estado em que no-la deixou», tendo tido sempre como intuito fazer uma revisão geral e detalhada a toda a sua obra. Infelizmente, a morte francamente prematura impediu-o de realizar este desejo.

É importante lembrar que cada uma das entrevistas reflete a opinião do entrevistado face às perguntas que lhes foram colocadas sobre a vida e a obra de Manuel Faria e é por isso natural que haja alguns pontos em que os discursos sejam divergentes. Nesta diferença, descobriu-se matéria para visitar a análise que já havia sido feita de todas as canções em estudo e enriquecê-la com as informações que só poderiam ser obtidas junto de quem conheceu o homem, o tio, o professor, o compositor, o padre Manuel Faria.

CAPÍTULO III

Enquadramento da obra de Manuel Faria

3. Enquadramento da obra de Manuel Faria

3.1.Contextos da escrita musical

3.1.1. Deus e o povo

É difícil estudar a obra de qualquer compositor sem primeiro procurar saber de um modo mais profundo o que guiou a sua vida, não ficando apenas pela sua cronologia biográfica, mas conhecendo também a sua personalidade e os contextos onde se integrou. Só deste modo se pode fazer um enquadramento mais completo da sua música.

Não se pode falar da música de Manuel Faria sem focar a atenção nas duas realidades de que é impossível dissociar a sua obra: Deus e o povo, encontrados no canto popular. Escreveu Manuel Faria a este propósito: «A verdadeira música popular não vem de fora porque é nossa – vive entre nós, ou melhor ainda: dentro de nós. A autêntica música popular é como o “alecrim dourado – que nasce nos montes sem ser semeado”. Assim o povo a canta, sem a ter aprendido de ninguém. [...] É como uma cristalização da própria alma popular. [...] E fique então bem assente que a música popular, a autêntica, a verdadeira, a pura é o canto que brota por obra de Deus Criador»²⁶.

Sendo Manuel Faria descendente de uma família de agricultores, a sua vida foi desde cedo marcada por uma envolvente telúrica e rural. Tanto nas terras de seu pai como em sua casa, o canto popular era presença constante. Não será, por isso, por acaso que a obra vocal de Manuel Faria tem uma presença, explícita ou não, deste canto puro do povo. Grande parte da sua obra para canto e piano tem como base textual a poesia popular e mesmo a poesia de autor é, na sua maioria, de «sabor popular»²⁷. Não é só no texto mas também nas melodias que encontramos marcas deste popularismo, já que a escolha de alguns temas das canções é feita pelo decalque de melodias do folclore tradicional.

Agarrado à ideia de purificação do canto popular, Manuel Faria agia para que este fosse sempre uma oportunidade de encontro entre Deus e o ser humano: «O que mais deve salientar-se é a sua permanente fidelidade ao espírito – ao seu próprio

²⁶ Faria, M. [s.d.]. *Música popular... op. cit.*, p.12.

²⁷ Entrevista a Jorge Alves Barbosa. Apêndice A.2, p. 118 da presente dissertação.

espírito forte, elemento actuante duma personalidade que, mesmo nas crises mais profundas [...], nas lutas tantas vezes sustentadas contra a incompreensão, a ignorância consciente e teimosa, e até a maldade, sempre se aguentou como uma rocha firme que baliza o fim da terra e o princípio do mar. Só que aquele espírito foi cimentado em duas colunas firmes – a alma do povo e a fé na Igreja de Jesus Cristo – e moldado por dois amores – o amor à sua terra e aos seus e o amor a Deus»²⁸.

A música sacra que compôs, quer de raiz quer na harmonização de melodias, traduz essa constância na luta pelas causas que abraçava e pelas quais insistia em ser motor de mudança. Ainda hoje existem no Norte de Portugal diversos coros que nasceram da iniciativa de Manuel Faria levar música litúrgica de boa qualidade a todas as paróquias que visitava ou onde trabalhava, sendo essa a primeira semente que lançou no âmbito da reforma da música sacra portuguesa que desejava levar a cabo.

3.1.1.1. As propostas de renovação da música sacra portuguesa

Homem pio e entregue à sua missão sacerdotal, Manuel Faria nem sempre conseguiu conjugar com tranquilidade o talento para a música com a sua vocação religiosa. «Essa foi talvez a maior causa de sofrimento para Manuel Faria, situação vivida por muitos outros como Lorenzo Perosi, Licínio Refice e eu mesmo - ser Padre. (...) De Licínio Refice (professor de composição do Dr. Manuel Faria, em Roma) disse Toscanini: “Se não fosse a batina, este homem poderia ser o maior compositor de ópera italiana do séc. XX”. Manuel Faria viveu [também por esta razão] situações de verdadeiro desespero e quase loucura»²⁹.

Foram várias as vezes que falhou em dedicar-se inteiramente tanto a um ofício como a outro, levando-o este desequilíbrio a situações de grande e profundo transtorno emocional, acicatadas tantas vezes, como tivemos a oportunidade de ler na sua biografia, ou por outros padres que desprezavam o seu trabalho como músico ou por colegas compositores que, por causa da sua batina, menosprezavam a sua música.

²⁸ Faria, F. (1983). A Música de Manuel Faria. A fidelidade ao espírito. *Nova Revista da Música Sacra*. Ano IX, 2, nº 27, pp. 1-7.

²⁹ Entrevista a Jorge Alves Barbosa. Apêndice A.2, p. 120 da presente dissertação.

Apesar de todos esses obstáculos, Manuel Faria, que afirmava «primeiro sou padre e só depois é que sou músico»³⁰, conseguiu arranjar forma de resolver o seu dilema ao agarrar a renovação da música sacra portuguesa como sua missão de vida.

Agiu, para isso, em quatro frentes: na composição, na peregrinação, na palavra e no ensino.

Manuel Faria compôs muito boa música sacra, em português, com melodias simples e acessíveis ao povo, para que não houvesse a tentação de apenas mudar a letra a canções profanas familiares a todos. Preocupava-se com a fraca qualidade que, mais acentuadamente a partir dos anos 50, começou a tomar conta de toda a música litúrgica, cuja fidelidade à liturgia raramente era conservada. «Foi nessa altura que começaram a surgir músicas muito estranhas, decalcadas de música profana. Como não havia alternativa, as pessoas adaptavam as letras às canções que conheciam»³¹. «Nas igrejas, e o Seminário não estava isento disso, cantava-se Bob Dylan, Joan Baez, Demis Roussos, e só contrariado se cantava uma música sacra que ia dando os primeiros passos ao nível do vernáculo»³². Isto revoltava Manuel Faria que, determinado a inverter o movimento de decadência da música litúrgica coral, compôs muita música litúrgica acessível à maioria.

Acompanhado pelas suas composições, peregrinou entre todas as paróquias onde celebrava missa e em todas elas ensinou novos cânticos, aproveitando para fundar grupos corais que ainda hoje sobrevivem, iniciando «o movimento coral que nasceu das suas intervenções pastorais em dezenas de paróquias em todo o Minho e que se expandiu por todo o país, de Norte a Sul»³³. Na verdade, Manuel Faria promoveu a criação dos Encontros dos Coros Paroquiais que «na mira de melhor dinamismo das diversas regiões da Arquidiocese nesta promoção da cultura popular pelo canto religioso, a Comissão Bracarense de Música Sacra decidiu organizar»³⁴.

³⁰ Entrevista a Boaventura Faria. *Apud* Pereira, A. (2009). *Manuel Faria e o piano (das fontes primárias à performance)*. (Dissertação de mestrado não publicada. Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro). P. 99.

³¹ Entrevista a Cristina Faria. Apêndice A.1, p. 109 da presente dissertação.

³² Entrevista a Jorge Alves Barbosa. Apêndice A.2, p. 111 da presente dissertação.

³³ Entrevista a Boaventura Faria. *Apud* Pereira, A. (2009). *Manuel Faria e o piano... op. cit.*, p. 30.

³⁴ Manuel Faria, no preâmbulo do programa das celebrações da Semana Santa em Vila Nova de Famalicão, em 1961.

Preparou e realizou diversas conferências a propósito do pós-Concílio Vaticano II, da Encíclica *Musicae Sacrae Disciplinae*³⁵ ou mais tarde da instrução *Musicam Sacram*³⁶ que lhe deram voz no Norte do País e ajudaram a trazer a público a preocupação que o assombrava quanto à música. Ensinou e partilhou com todos os seus alunos no Seminário a sua missão que todos os seus discípulos acabaram por também adotar como sua, escrevendo muitos deles mais música litúrgica de qualidade, muita da qual ainda hoje se ouve nas igrejas portuguesas (como por exemplo as obras de Joaquim dos Santos, Ferreira dos Santos ou Azevedo de Oliveira).

Vale a pena repetir neste subcapítulo que Manuel Faria organizou a I Semana da Música Sacra em Braga (em 1967) e participou também na segunda edição desta iniciativa³⁷ (em 1970) sempre com muito entusiasmo, encontrando aí espaço para debater ou dolorosamente conhecer a fraca qualidade da música sacra portuguesa em geral.

«Já na I Semana Bracarense de Música Sacra celebrada em 1967 se chegara à conclusão de que a maior parte das melodias do género publicadas em Portugal não estavam de harmonia com a vontade da Igreja. Mas o panorama da Música Sacra no país achou-se ainda muito pior na II Semana de Outubro passado [...] em vista da invasão de música profana do género ligeiro que acaba de forçar as portas das igrejas por esse país além»³⁸.

Como resultado destas constatações, sentiu-se a necessidade de criar, em 1971, a *Nova Revista de Música Sacra*, «pedra angular da cruzada de renovação da música litúrgica»³⁹, da qual Manuel Faria foi diretor até morrer (1983) e que pretendeu ser um espaço de discussão de ideias e de educação musical, um espaço noticioso e também de divulgação de várias obras sacras de diversos compositores.

³⁵ Encíclica publicada a 25 de Dezembro de 1955 pelo Papa Pio XII, documento que serviu de base teórica a toda a luta e argumentação de Manuel Faria em favor da renovação da música litúrgica.

³⁶ Documento publicado pela antiga Sagrada Congregação dos Ritos (posteriormente dividida em duas: Congregação para as Causas dos Santos e a Congregação para o Culto Divino) a 5 de Março de 1967.

³⁷ Manuel Faria estreou na II Semana de Música Sacra em Braga a primeira missa composta em vernáculo em Portugal: a «Missa Popular em honra de S. Francisco de Assis».

³⁸ Faria, M. (Abril, 1971). *Semana de música Sacra de Póvoa de Lanhoso*. Espólio Literário de Manuel Faria.

³⁹ Manuel Faria, no preâmbulo do programa das celebrações da Semana Santa em Vila Nova de Famalicão, em 1961.

3.1.2. A academia e a influência de outros compositores

O percurso académico de Manuel Faria andou sempre a par da sua vocação religiosa. A figura que mais se destaca nos seus tempos de aluno seminarista é o P. Alberto Brás, descrito por Manuel Faria como «um homem baixinho, gorducho, de barba espessa e rígidos cabelos negros, com uma riquíssima voz de barítono»⁴⁰, que lhe apresentou a música moderna.

Foi, no entanto, durante o seu tempo de estudos em Roma no PIMS que Manuel Faria contactou verdadeiramente com as diferentes estéticas musicais modernistas que depois foi estudando e explorando ao longo da sua vida.

Como sabemos, o séc. XX integra um «pluralismo de estilos»⁴¹ nunca antes visto. Surgem novas manifestações musicais como resultado da vontade de tornar a música numa arte de comoção de espíritos em vez de continuar a ser uma arte cuja finalidade é o deleite.

Manuel Faria experimentou na sua obra várias dessas tendências musicais do século XX, mas sempre regeu o seu processo criativo musical muito mais pela poesia que tinha em mãos, isto é, pelo texto que escolhia musicar e pelo seu sentido expressivo, do que pela estética musical a que deveria ou queria obedecer. É por ser este o seu critério de composição, por querer pintar musicalmente palavras, que se pode aproximar a sua música do expressionismo e impressionismo musical⁴², sem, no entanto, nos podermos a eles cingir.

Era clara, porém, a sua preferência pelo vanguardismo musical dos finais do séc. XIX e inícios do séc. XX. Debussy ou Messiaen eram alguns dos seus exemplos de compositores que, abraçando a vanguarda, continuavam a ser «guiados ao menos por aquilo que ainda não deixou de ser o último critério da verdade humana – o senso comum, que na sua faceta estética é o que chamamos gosto»⁴³. Não compreendia a música de Schönberg, pai do dodecafonismo, que para ele era demasiado racional e sistemática, preterindo o sentimento ou a emoção. Aliás, comparando Schönberg com Messiaen, Manuel Faria admite que, embora este pudesse ser também acusado de

⁴⁰ Faria, M. (30 Junho 1976). *Morreu o Senhor Padre Brás... op. cit.*, p. 30.

⁴¹ Michels, U. (2007). *Atlas da Música II*. Lisboa: Gradiva. P. 519.

⁴² Dahlhaus, C. (1992). *Between romanticism and modernism*. Berkeley: University of California Press.

⁴³ Faria, M. (1965). Para onde caminha a música. *Cenáculo*. Separata. P. 14.

«cair no erro do cerebralismo»⁴⁴ e de se cingir à elaboração de um sistema musical abstrato, a verdade é que, ao contrário de Schönberg, este sistema surge *a posteriori* e não *a priori*, i.e., não condiciona a vontade e a natureza musicais do compositor.

Manuel Faria nutre ainda grande afeição por Mozart, admirando principalmente as suas formas clássicas, em linhas simples, mas bastante expressivas,⁴⁵ e também por Beethoven, o primeiro a começar a romper a rigidez das formas clássicas para que surgisse o exacerbamento da emoção no romantismo do séc. XIX.

É legítimo concluir que Manuel Faria tinha o espírito de um romântico, era amante da simplicidade clássica e um inesgotável curioso das novas sonoridades do vanguardismo musical. Talvez fosse esta a razão para se sentir tão identificado com Debussy, compositor que admirava profundamente por «dar à musica um novo modo de sentir, avesso a todos os cerebralismos e a todas as retóricas, fazendo da composição expressão quintessencial duma imaginação requintadíssima a vibrar por simpatia com a mais profunda poesia da natureza. Ora, como as regras do formalismo clássico lhe não permitiam tal expressão, pô-las de lado, e lançou-se a procurar os sons que lhe convinham»⁴⁶. Com efeito, Debussy é reconhecido como o compositor que transformou a *chanson* francesa depois de Fauré, optando sempre por escrever uma linha vocal simples e livre que «sugerisse a naturalidade da fala»⁴⁷ enquanto a linha do piano estava «plena de cores tão sumptuosas como delicadas»⁴⁸.

Manuel Faria sentia-se ainda muito aliciado pelos compositores que a certa altura da sua vida se voltavam «para a sua terra e o seu povo, à procura de novos meios naturais de uma renovação da sua arte»⁴⁹. Ia, aliás, ainda mais longe, afirmando que «todas as épocas de renovação são assinaladas por um retorno às fontes do sangue e da alma pátria»⁵⁰. O próprio Manuel Faria, como tivemos já oportunidade de observar, era um devoto da cultura popular, a qual procurou sempre preservar, enaltecer e explorar através da sua obra, sem, no entanto, se conseguir impor no quadro de compositores nacionalistas portugueses.

⁴⁴ Faria, M. [s.d.]. *Olivier Messiaen - compositor católico*. P. 9. Espólio literário de Manuel Faria.

⁴⁵ Faria, M. (Maio e Junho, 1957). Mozart (no bicentenário do seu nascimento). *Quatro ventos*. Tomo IV, nº 12. P. 10.

⁴⁶ Faria, M. (1965). Para onde caminha a música. *Cenáculo*. Separata. P. 14.

⁴⁷ Johnson, G. & Stokes, R. (2000). *A French song companion*. Oxford: Oxford University Press. P. 96.

⁴⁸ Johnson, G. & Stokes, R. (2000). *A French song... op. cit.*, p. 96.

⁴⁹ Faria, M. (1962). No centenário do nascimento de Gustav Mahler. *Praça Nova*. P. 11.

⁵⁰ Faria, M. (1962). No centenário... *op. cit.*, p.11.

Sabemos que neste contexto da música portuguesa se destacam compositores como Luís Freitas Branco (1890-1955), um dos precursores desta corrente estética e que aproximou «a música portuguesa das correntes estéticas mais modernas da época»⁵¹, Viana da Mota (1868-1948), Francisco Lacerda (1869-1934), Frederico de Freitas (1902-1980) e Fernando Lopes-Graça (1906-1994).⁵²

⁵¹ Castro, P. F. (1991). *História da música - Sínteses da Cultura Portuguesa*. Lisboa: Commissariado para a Europália 91. P. 159.

⁵² Brito, M. C. (1992). *História da música portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta. P. 162-163.

3.2. Traços característicos da obra de Manuel Faria

3.2.1. Características transversais a toda a sua obra

Apesar de o meu trabalho de pesquisa se centrar na música para canto e piano de Manuel Faria, considero essencial abordar, mesmo que em traços largos, as técnicas de escrita transversais a toda a obra do compositor. Concluí que não é possível enquadrar a música de Manuel Faria num só estilo ou género musicais atendendo a que foi um compositor que procurou explorar várias técnicas de composição sem, no entanto, conseguir adotar ou criar apenas uma como sua.

«Manuel Faria, não tendo propriamente encontrado [...] um verdadeiro e coerente estilo ou linguagem musical, também não se deixou encaixar em qualquer modelo ou sistema. Em Manuel Faria, a música, seja coral ou instrumental, decorre do próprio conteúdo e sentido dos temas ou dos textos utilizados [...] tanto podendo escrever música estritamente tonal, como modal, como atonal, como dodecafónica, mais de sabor barroco ou de sabor romântico, conforme as situações (e os destinatários) e não misturar tudo em nome de uma ideia em que se formata um tema ou até uma melodia popular»⁵³.

Uma das palavras-chave da sua obra é, conseqüentemente, o contraste, não só entre os estilos das suas obras mas também nas estruturas internas de cada uma.

Observando a maioria das suas obras, percebe-se que é composta por secções claramente distintas entre si tanto nas células rítmicas utilizadas, como na melodia principal ou mesmo nas tonalidades em que se encontram, sendo que não raras vezes Manuel Faria não se preocupa em interligar de uma forma orgânica essas diferentes secções. É possível descobrir numa só obra várias transições abruptas de parte para parte, sem grande preparação, muito contrastantes, que tornam a peça inconsistente «do 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»⁵⁴.

⁵³ Entrevista a Jorge Alves Barbosa. Apêndice A.2, p. 122 da presente dissertação.

⁵⁴ Entrevista a Jorge Alves Barbosa. A.2, p. 115 da presente dissertação.

Um outro contraste que define toda a obra de Manuel Faria é aquele entre a linha melódica, maioritariamente simples, e a harmonia, normalmente mais complexa e trabalhada. Todas as obras para orquestra de Manuel Faria fazem «utilização de grandes estruturas harmónicas contrastando com a simples linha melódica»⁵⁵ de um ou vários instrumentos. Encontra-se a justificação para este padrão na necessidade de Manuel Faria fazer da sua música um ponto de encontro ou confronto entre a música popular (expressa na simplicidade melódica) e a música erudita (que encontramos na complexidade harmónica).

«Tome-se, como exemplo, o primeiro estudo sobre um poema de Fernando Pessoa, em que se podem detetar cinco secções: nos primeiros cinco compassos temos uma melodia acompanhada pelas outras vozes, em cromatismos; na segunda (compassos 6 a 14) temos uma dinâmica de contrastes: 3 compassos de estilo fugado seguidos de outros com escrita vertical; a terceira secção (cc. 14 a 24) vem contrastar com a anterior através da utilização da polifonia imitativa; na 5ª secção temos um retorno ao estilo inicial da obra (24 a 28), enquanto que na 6ª voltamos ao estilo da segunda (a partir do compasso 29), terminando com a aproximação à tonalidade, bem definida, e com o encaminhamento para o unísono final»⁵⁶.

Encontram-se na sua obra essencialmente três texturas musicais a que o compositor mais frequentemente recorre: a melódica com acompanhamento, a textura homofónica e a textura contrapontística. Neste âmbito é ainda relevante referir a recorrente utilização de motivos fugados em todo o tipo de composição musical, mas que raramente acabam por ser devidamente explorados ou trabalhados. A forma mais espontânea de escrever de Manuel Faria, guiado quase somente pela expressividade musical, acabou por conferir alguma rudeza à sua música, por se encontrar pouco desenvolvida, polida, característica de que acabava por se orgulhar.⁵⁷

É importante mencionar que na música instrumental de Manuel Faria é frequente encontrar-se notas interpretativas ou pequenos comentários que pretendem ajudar o intérprete a criar o ambiente sonoro que o compositor desejava,

⁵⁵ Faria, C. (1998). *Manuel Faria... op. cit.*, p. 23.

⁵⁶ Faria, C. (1998). *Manuel Faria... op.cit.*, p. 24.

⁵⁷ Entrevista a Jorge Alves Barbosa. Apêndice A.2, p. 116 da presente dissertação.

pois que mesmo sem texto, a música deveria ser sempre linguagem de sentimentos ou emoções.

Embora Manuel Faria enriqueça a parte do desenvolvimento de cada peça através da conjugação de diferentes ideias melódicas e harmónicas e de diversas técnicas musicais, a verdade é que a maioria das suas composições termina numa reexposição do tema inicial ou numa coda que o relembre. Este remate demonstra a necessidade de Manuel Faria equilibrar a obra, de a completar com um fim explícito e conclusivo. Como diria Stravinsky sobre a poética musical, «o contraste produz um efeito imediato. A similaridade só satisfaz a longo prazo. O contraste é um elemento de variedade, mas divide a nossa atenção. A similaridade nasce de um desejo de unidade»⁵⁸. Manuel Faria procurava a variedade na sua música e conseguia-a através do contraste. O desejo de unidade, no entanto, acabava por falar mais alto e levava-o a terminar todas as suas obras reutilizando elementos da exposição do tema ou pequenos motivos que a lembrassem, unindo assim o final da peça ao seu início.

3.2.2. As especificidades da obra para canto e piano

Focando-me agora nas especificidades da obra para canto e piano, surge como traço comum a todas as canções o canto popular, realidade com que Manuel Faria conviveu desde os seus primeiros anos de vida. Ele próprio escrevia: «Não posso falar da canção popular sem comigo mesmo falar, nascido que sou do povo autêntico e retinto, e na perene saudade do povo vivendo»⁵⁹. A temática popular afirma-se como a principal linha de coesão da obra de Manuel Faria, estando presente em todas as suas canções quer na melodia do canto (pois mesmo que seja escrita de raiz por Manuel Faria prima pela simplicidade da música popular ou folclórica) quer no texto (na sua origem ou na sua temática).

Em relação ao texto das canções, destaca-se a «fidelidade [musical], por vezes mesmo submissão, ao sentido do texto, o que resulta num tipo de música

⁵⁸ Stravinsky, I. (1996). *Poética musical (em 6 lições)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed. P. 38.

⁵⁹ Faria, M. [s.d.]. *Música popular... op. cit.*, p. 14.

acentuadamente expressionista»⁶⁰. Manuel Faria procurou que a sua música fosse fiel ao texto que escolhia para trabalhar, utilizando várias técnicas expressivas (como, por exemplo, o uso do cromatismo descendente para demonstrar a dor ou os suspiros, ou ainda as pausas entre palavras para retratar soluços de choro) para realçar o sentido do texto. Esta sempre foi, aliás, uma das características do *lied* romântico, que procurava «a equidade entre a música e o texto, a síntese de uma nova forma de arte a partir de dois meios díspares»⁶¹. Não significa isto que tanto a música como o texto não fossem expressivos por si mesmos, mas antes que funcionam em plenitude quando encontrados na canção.

O destaque dado por Manuel Faria ao texto nem sempre resultava num respeito absoluto pela palavra, desrespeitando-se, várias vezes, a prosódia textual. A verdade é que a retórica musical que o compositor procurava explorar nem sempre era feita entre a palavra e a música, mas muitas vezes entre esta e o sentido do texto. Assim, nunca comprometia a continuidade da linha melódica ou a intenção do ambiente harmónico destinadas a ilustrar uma emoção ou sentimento propostos pelo texto, mesmo que para isso tivesse de desrespeitar a própria palavra, ou seja, Manuel Faria dava sempre primazia ao texto, transportando para a música a interpretação que dele fazia, fosse ajudado, ou não, pela palavra.

Ao contrário de Debussy, conhecido por tantos como o «*musicien des poètes*»⁶² (o músico dos poetas) por musicar apenas as obras de grandes autores, Manuel Faria escolhe poemas de origem popular ou, pelo menos, de «sabor popular» (como os classifica Jorge Alves Barbosa na sua entrevista) quando se trata de poesia de autor.

A obra para canto e piano é maioritariamente silábica e o melisma aparece normalmente apenas em curtas interjeições. Fazendo Manuel Faria grande uso da repetição de notas nas melodias que escrevia, estas acabavam por adquirir um tom quase declamatório ao invés de cantado, à semelhança do que acontece no canto gregoriano. Na verdade, se se tiver presente que Manuel Faria pretendia renovar profundamente a música litúrgica em Portugal e que foi nessa missão que conseguiu

⁶⁰ Faria, C. (1998). *Manuel Faria... op. cit.*, p. 195.

⁶¹ Stein, D., Spilman, R. & Larsen, M. D. (2010). *Poetry into Song. Performance and analysis of lieder*. Oxford: Oxford University Press. P. 38.

⁶² Poinet, P-H. (2013). *Débussey (musicien des poètes)*. Alterpublishing. Recuperado de <https://www.scribd.com/book/195630234/Debussy-musicien-des-poetes>.

unir o génio musical à sua vocação religiosa, é natural que o seu *modus operandi* ao escrever música de temática profana seja o mesmo que na música litúrgica, onde a palavra tem a primazia absoluta.

Num conjunto de obras escritas no decorrer de 25 anos, encontramos canções muito diferentes entre si, para além do que seria já esperado na música de Manuel Faria. As primeiras canções, escritas ainda no tempo em que era aluno do seminário, são muito simples e ainda despidas dos traços modernistas que virão posteriormente tomar conta de toda a obra de Manuel Faria, evolução que se pode acompanhar até 1960, data do seu último ciclo de canções.

CAPÍTULO IV
A obra para canto e piano

4. A obra para canto e piano

4.1. Considerações gerais

A obra para canto e piano de Manuel Faria é de extensão significativa. Trata-se de um conjunto de três ciclos de três, quatro e seis canções, e de outras dez canções completas e duas em fase de rascunho (*Lágrimas*, s.d. s.l., e *Choro ao pé do rio triste*, s.d. s.l.). Excluindo estas últimas, por estarem inacabadas, o conjunto de obras de Manuel Faria para canto e piano é composto por vinte e três canções, todas escritas (presumivelmente, já que nem todas estão datadas) entre 1948 e 1960.

Ao proceder ao enquadramento da obra no seu contexto de escrita, verifiquei que a maioria foi composta em Portugal, com exceção apenas de *Tarde Alentejana* e na *Oração da tarde*, ambas escritas em Roma, no segundo período de estudos de Manuel Faria nessa cidade.

Sendo o texto o ponto de partida, de desenvolvimento e de chegada de todas as canções de Manuel Faria, considerou-se útil introduzir a análise musical de cada canção com a transcrição integral do texto que lhe serve de base. No conjunto da obra para canto e piano, encontramos canções de autor anónimo, de poesia popular e de poesia de autor (Fernando Pessoa, Antero de Quental, João de Deus, Diniz da Luz, Gomes Leal, Fausto Guedes Teixeira e Afonso Lopes Vieira).

4.2. Análise e proposta interpretativas:

4.2.1. As canções avulsas

a. Cantigas (1935)

Texto popular

Desgraçado bem-me-quer	Não me faltes à justiça,
Onde tu foste nascer	Paga-me amor com amor.
Onde não haja saudade	
Não pode haver bem-querer.	Ai, que linda troca d'olhos
Tenho corrido mil terras	Fizeram agora ali!
Cidades mais de quarenta	Trocaram dois olhos pretos
Tenho visto caras lindas	Por dois azuis, que eu bem vi. (2x)
Só a tua me contenta.	
	O cego que nasce cego,
Adeus, adeus minha terra	A sua vida é cantar.
Mal de ti nunca direi	Eu que te via, e não vejo,
O mundo dá muita volta	A minha vida é chorar.
Não sei se cá tornarei. (2x)	Cada vez que eu considero
	N'esta nossa despedida!
Adeus, que me vou embora	Tu, amor, ficas sem alma,
Para a semana que vem,	Eu abalo sem ter vida!
Quem não me conhece, chora,	
Que fará quem me quer bem!	A folhinha do salgueiro
	É primeira novidade;
Amor com amor se paga,	Quem madruga não alcança,
Isto é lei, não é favor:	Que fará quem se ergue tarde. (2x)

A primeira canção de Manuel Faria data de março de 1935, altura em que estudava ainda no Seminário de Braga. A canção tem tema popular e o texto é retirado das *Trovas do Povo*⁶³, embora já um pouco alterado, talvez por ação do tempo. É uma canção que não revela grande complexidade nem na melodia nem na harmonia e que ainda não mostra os traços do modernismo caracterizadores da sua obra.

⁶³ *Trovas do Povo* é uma antologia de poemas populares recolhidos por João do Minho e publicada pela Companhia Portuguesa Editora em 1917 no Porto.

Composta em 32 compassos, a obra prima pela simetria. Divide-se em duas partes de 16 compassos cada, sendo que a primeira, a parte A, está escrita em Si menor e a segunda, a parte B, em Si maior, e que a transição entre as duas é feita por uma progressão simples de acordes.

Escrita no compasso 6/8, o ritmo é de uma simplicidade extrema: na voz, existe apenas uma célula rítmica que se repete ao longo de toda a peça: seis colcheias agrupadas em tercinas seguidas de duas semínimas com ponto; no piano, o desenho rítmico é o mesmo que a voz na mão direita (a qual, aliás, também se alia à voz na parte melódica), sendo que na mão esquerda apenas se inverte a ordem sequencial das células rítmicas (primeiro as duas semínimas com ponto e só depois as colcheias).

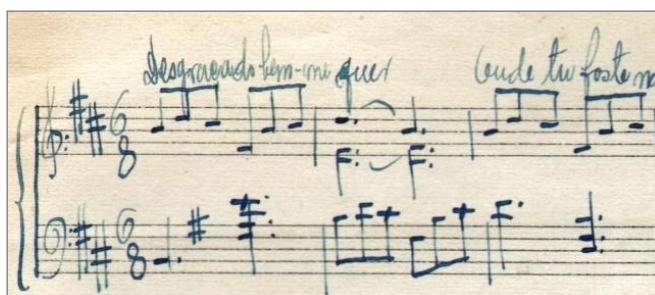


Fig. 2: compassos 1 a 3 de *Cantigas*

Todos os versos são heptassílabos, o que facilita a organização de toda a música de dois em dois compassos, e toda a música é silábica, não se fazendo uso do melisma, recurso técnico pouco utilizado na obra de Manuel Faria.

A interpretação deverá seguir o sentido do texto para ser fiel à música simples desta canção, prestando atenção a pormenores mais desafiantes, como por exemplo alguns momentos em que a prosódia é desrespeitada (compasso nº1, na voz, com o verso «desgraçado bem-me-quer», que deveria ser escrito como um compasso de 3/4 para que as sílabas tónicas se encaixassem nos tempos fortes do compasso). Atendendo a que a canção, tanto ao nível da música como do texto, é muito pouco complexa, toda ela deverá ser apresentada com simplicidade. Não será necessário recorrer a qualquer exagero no uso das dinâmicas nem a quaisquer artifícios técnicos (vocais ou instrumentais) para que se consiga traduzir a frescura e a leveza de *Cantigas*.

b. Lágrima celeste (1937)

Lágrima celeste

João de Deus

Lágrima celeste, pérola do mar, tu que me fizeste para me encantar! Ah! se tu não fosses lágrima do céu, lágrimas tão doces não chorava eu.	Quando o néctar chora que se lhe introduz ao romper da aurora e ao raiar da luz! A ti, que amo tanto como a flor a luz, como a ave o canto, e o Cordeiro a Cruz; A campã o cipreste, a rola o seu par, lágrima celeste, pérola do mar.
--	---

Escrita a 10 de abril de 1937 em S. Miguel de Ceide, o texto de *Lágrima Celeste* é da autoria do poeta e pedagogo João de Deus (1830-1896) e é composto por partes escolhidas do seu poema *Lágrima celeste*⁶⁴. Na tonalidade de Mi menor, esta canção estrutura-se num ternário simples (3/4) ordenado em células rítmicas básicas (utilizando apenas colcheias e semínimas).

Ainda quanto à métrica vale a pena atentar na parte do piano, onde o compositor, quer apenas na mão esquerda quer na conjugação desta com a mão direita, torna constante a alternância entre uma nota só (mesmo se dobrada na sua oitava) e dois acordes, o que remete o ouvinte para um ritmo de dança ternário. A canção acaba numa cadência picarda, no acorde de Mi maior, com a quinta no baixo.

No que concerne à performance desta canção, atendendo a que a organização do texto na música é silábica, há que ter o cuidado de primar pela utilização do *legato* no canto e de não deixar acentuar demasiado todas as notas e as sílabas, para não se correr o risco de esvaziar o texto de sentido. A utilização do *legato* ajudará não só a

⁶⁴ Deus, J. (1996). *Versos de João de Deus*. Lisboa: Editora Portugalmundo.

tornar mais claras as frases musicais como também a torná-las mais fluidas entre si. Dever-se-á ter em atenção que apesar de ser uma canção pequena (mesmo com as duas repetições, é uma canção de curta duração) tem um âmbito vocal exigente: estende-se do Si2 ao Lá4.

c. Canção de Viana [s.d. s.l.]

Canção de Viana

Popular

Viana, terra primeira,	Noiva do sol e luar
Do meu sonho e meu amor	Em teus bairros pitorescos
Sorriso da natureza	Há um sonho a palpitar
Estendido à terra inteira	E as bordas brancas do Amor
Todos te chamam primeira	Bordam em ti arabescos
És a Rainha sem favor.	Noiva do sol e luar.

Apesar de não possuir qualquer informação acerca da data em que a *Canção de Viana* terá sido escrita, o estilo da peça sugere a possibilidade de fazer parte do grupo de composições iniciais de Manuel Faria.

É uma canção tonal, sendo que a primeira parte (A), compreendida entre o compasso 1 e o compasso 14, está escrita em Sol maior e que a segunda parte (B), do compasso 14 ao compasso 24, está escrita na relativa menor da primeira tonalidade, Mi menor.

Torna-se necessário referir que poderá, justificadamente, surgir a dúvida se a peça terá sido escrita para órgão ou piano. Debruçando o olhar sobre a parte do piano, identifica-se ao longo de toda a canção uma nota grave e longa que inicia cada compasso e que poderia ter sido escrita para a pedaleira do órgão, considerando, no entanto, que a atribuição da peça ao piano não será errada, já que esta escrita harmónica é também facilmente executada por este instrumento. Ademais, sendo o poema sobre uma cidade e revelando toda a peça um carácter hínico, é seguro afirmar que a sua execução não terá sido pensada para o interior de uma igreja.

Cabe ainda referir que a parte A e a parte B têm caracteres diferentes, o que será notório na execução da canção. A parte A guarda o caráter mais hínico da canção no texto de louvor à grandeza e importância da cidade de Viana e na própria música, sempre em sentido crescente. O clímax da canção, aliás, compreendido entre os compassos 10 e 13, é repetido na parte A. A parte B é já mais recolhida, aludindo o texto aos pequenos detalhes de Viana do Castelo (como os seus «bairros pitorescos») e ao famoso «coração» de Viana (as «bordas brancas do amor bordam em ti arabescos»), terminando em suspensão, como se muito mais houvesse a dizer.

d. Trova (1941)

A *Trova* foi escrita em 1941, em Braga, depois da primeira estadia de Manuel Faria em Roma. O manuscrito original sobressaiu entre os demais não só por a partitura estar já limpa, sem erros e sem esboços, mas também por a parte do canto não ter nenhuma letra associada. Infelizmente não consegui através da pesquisa e leitura dos seus textos encontrar a letra que Manuel Faria teria gizado para esta obra.

Apesar de a canção se estender por 50 compassos, a parte do canto consiste na repetição por três vezes de uma só frase melódica, apresentada em 8 compassos, sendo que apenas a quarta e última vez apresenta diferenças quanto às demais. Deduzo assim que estas ligeiras alterações terão sido introduzidas por Manuel Faria para que pudesse finalizar a canção. *Trova* não segue a estrutura A-B-A; aproxima-a antes da estrutura do Tema e Variações, surgindo as variações apenas na harmonia.

<i>C. ad libitum</i>	Tema	Ponte	Var. I	Ponte	Var. II	<i>C. ad libitum</i>	Final
c. 1	cc. 2-11	cc. 12-13	cc. 14-23	cc. 24-25	cc. 26-34	c.35	cc. 36-50

Tabela 1: estrutura formal de *Trova*.

Esta é já uma canção harmonicamente mais complexa do que as anteriores embora a melodia seja muito simples, conjugação que, como é sabido, acabará por se instituir como um dos traços característicos da escrita musical de Manuel Faria.

A canção é introduzida por uma abertura pianística *ad libitum* prenunciadora do protagonismo que o instrumento vai ter ao longo de toda a canção. Enquanto que o mesmo tema melódico é repetido por três vezes no canto, no piano pode ser descoberto um acompanhamento absolutamente distinto, principalmente em termos

de desenho rítmico, para cada uma dessas quatro apresentações do tema. Mantendo-se sempre na tonalidade de Sol menor, com exceção apenas no acorde maior (cadência picarda) em que termina, a canção ganha densidade com a grande variedade de figuras rítmicas que explora.

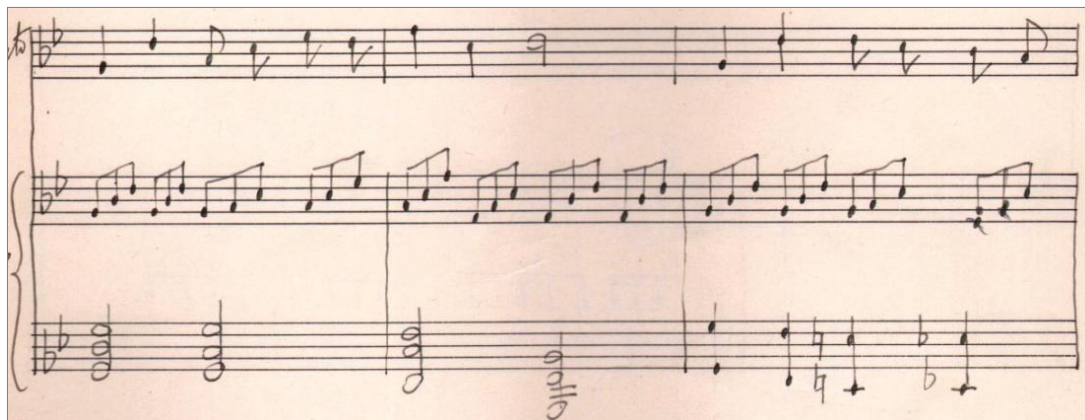


Fig. 3: cc. 4 ao 6 de *Trova* – primeira apresentação do tema.



Fig. 4: Cc. 15 e 16 de *Trova* – segunda apresentação do tema

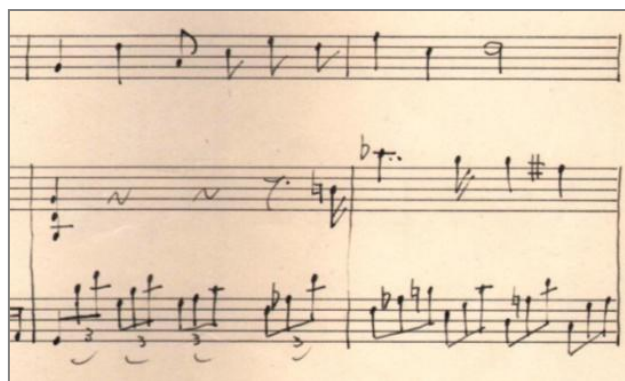


Fig. 5: cc. 37 e 38 de *Trova* – quarta e última apresentação do tema

Entre cada variação de acompanhamento, o compositor escreve uma ponte harmónica de poucos compassos (dois ou três no máximo) e que, à semelhança da introdução pianística, estabelece o ambiente da intervenção seguinte.

Do ponto de vista da performance, é importante que o cantor coadune a sua frase melódica com os diferentes acompanhamentos do piano. Não existe, para além disso, grande diálogo entre os dois intérpretes, a não ser a partir do compasso 36 até ao 50, no final da canção. Apesar de os dois primeiros compassos não serem novos para o cantor, surge na mão esquerda do pianista uma melodia autónoma que o pianista deve destacar do demais material harmónico. Entre os compassos 44 e 47, pianista e cantor partilham uma passagem melódica de um cromatismo descendente que funciona para o ouvinte como o anúncio do final:

The image shows a musical score for measures 44-47 of the piece 'Trova'. It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano right-hand line in the middle, and a piano left-hand line at the bottom. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The vocal line begins with a fermata over a whole note, followed by a descending chromatic line. The piano accompaniment features a complex harmonic structure with dissonances and chromatic movement in both hands, mirroring the vocal line's descent.

Fig. 6: cc. 44-47 de *Trova*.

A utilização da dissonância, feita ao longo de toda a canção, é já muito mais livre e vive principalmente da utilização do cromatismo, um dos traços fortes da música de Manuel Faria.

Assim, esta é a primeira canção do conjunto da obra para canto e piano a apresentar alguns recursos musicais que Manuel Faria começará a explorar cada vez mais nas suas canções (como a dissonância, o cromatismo, a conjugação de diferentes acompanhamentos harmónicos, por exemplo). Mais complexa, *Trova* é a canção que marca um ponto de viragem na composição dos seus *lieder* e que, também por essa razão, nos deixa a lamentar a absoluta ausência do texto pensado para a sua música.

e. Tarde alentejana (Roma, 21/12/1944)

Tarde alentejana

Autor desconhecido

Ó tarde alentejana a desmaiar	Na prece que parece murmurar
Numa expressão de sonho e nostalgia	Ó tarde alentejana doce e triste
Beijada pela luz purpúrea e fria do sol	Não sei que amargo trago em ti existe
[agonizante.	E que doçura agreste tens também
A gotejar infinda dor no campo	Ainda assim eu gosto de sentir
[que a cismar	Dentro do peito o coração a abrir
As sombras enchem de melancolia	No beijo vespéral da Terra Mãe.
Enquanto o alvo monte se extasia	

Em Roma, no ano em que finaliza o magistério em música sacra (1944), Manuel Faria escreve a canção *Tarde alentejana* a 21 de dezembro. O texto é de autoria desconhecida, podendo até mesmo ser do próprio compositor.

Tarde alentejana é uma canção que apresenta o seguinte esquema formal:

Introdução	Parte A	Ponte	Introdução	Parte B	Final
cc. 1-6	cc. 6-25	cc. 25-27	cc. 27- 31	cc. 31-43	cc. 44-49

Tabela 2: estrutura formal de *Tarde alentejana*.

Uma vez mais, é o texto que estrutura a canção. O poema de duas estrofes divide a canção em duas partes de ambientes contrastantes, conseguidos principalmente através das células rítmicas com que se tece a parte pianística. A canção, em Fá menor, é introduzida por seis compassos de acordes cheios e repetidos, que, em andamento lento, nos transportam para o ambiente calmo e quente da «tarde alentejana a desmaiar numa expressão de sonho e nostalgia». Este é o ambiente que domina toda a primeira parte da obra (do compasso 1 ao compasso 27), criado, a partir do compasso sete, pela distribuição de acordes quebrados em arpejos entre a mão esquerda e a mão direita do piano.

Ó tar-de a-len - te - ja - na a des-mai - ar

(8)

pp

℞éd. * ℞éd. * ℞éd. * ℞éd. *

9

Nu-ma ex-pres-são de so-nho e nos-tal - gia - a Bei-

℞éd. * ℞éd. * ℞éd. * ℞éd. *

Fig. 7: cc. 5-11 de *Tarde alentejana*.

Já na segunda parte, compreendida entre o compasso 28 e o final, o ritmo altera-se e desassossega o ambiente. Embora continuemos a estar perante um compasso quaternário, a mão esquerda apresenta semicolcheias reunidas em grupos de quatro, enquanto a mão direita se ocupa com semicolcheias agrupadas em sextilhas, criando uma atmosfera de agitação no desencontro e desequilíbrio que provoca entre os dois conjuntos.

32

ja - na do - ce e tris - te,

6 6 6 6 6 6 6 6

Fig. 8: cc. 32 e 33 de *Tarde alentejana*.

Focando-me na performance desta canção, diria que o mais importante para o cantor será prestar atenção à acentuação das palavras mais relevantes dentro de cada

frase, atenção essa que, sendo-lhe natural, deverá ser reforçada já que, havendo várias passagens de notas repetidas, poder-se-á facilmente perder a direção da frase melódica. Torna-se necessário destacar ainda que esta é umas das canções de Manuel Faria em que o cuidado com a melodia mais transparece. Trata-se, aliás, de uma canção onde se sente que não só o texto é importante como a melodia ajuda a que as palavras floresçam musicalmente. As duas frases melódicas dos compassos 38 ao 40 e 41 ao 42, por exemplo, acompanham o *crescendo* natural dos dois versos que culminam respetivamente em «sentir» e «abrir». Outro exemplo é a frase «na prece que parece murmurar» cantada nos compassos 23 e 24, onde o piano acompanha este murmúrio utilizando uma alternância de fusas de Fá bemol e Mi bemol, funcionando quase como um trilo escrito, e que pretende ilustrar o som do murmurar, rápido, oscilante, pouco perceptível.

Fig. 9: cc. 22-25 de *Tarde alentejana*.

Em conclusão, *Tarde alentejana* é uma canção onde é notório o diálogo entre canto e piano, ou melhor, entre o texto da canção e os dois intérpretes. Como fui demonstrando, todos os recursos expressivos que Manuel Faria utiliza nesta canção têm como propósito último servir o texto, dando-lhe vida através da música.

f. Oração da tarde (1945)

Oração da tarde

Dinis da Luz

Senhor,	E um horizonte em cada madrugada,
Acende em cada alma uma estrela	Guia todos os raios de luz.
Em cada destino um luz	
Em cada pensamento uma esperança.	Senhor,
	Põe um farol em todos os mares,
Senhor,	Em todos os caminhos,
Faz de cada grito um hino,	Em todos os abismos.
De cada ai um suspiro	E que esse farol sejam Tu, Senhor!
E de cada suspiro uma bênção!	E que essa luz seja a Tua luz!
Senhor,	E que essa bênção seja a Tua bênção.
Acende um luzeiro em toda a noite,	

A canção *Oração da tarde* foi escrita em Roma em janeiro de 1945, ano em que Manuel Faria acabou a sua licenciatura. Existem duas versões desta obra para piano e voz, sendo que uma delas, ainda em forma de rascunho, com o título *Preghiera della sera*, mas texto em português, está escrita um tom acima do original e apresenta um acompanhamento mais simples e pouco trabalhado, funcionando como primeiro esboço para esta versão final⁶⁵.

Trata-se de uma canção que, ao contrário de outras, consegue oferecer uma melodia harmoniosa sem que a retórica musical fique comprometida, isto é, Manuel Faria consegue aqui dar primazia ao sentido expressivo do texto sem que este se torne demasiado declamativo, apesar de fazer uso acentuado da repetição de notas. A harmonia, contrastante principalmente ao nível do ritmo, apresenta uma novidade: a partir do segundo compasso (em paralelo com a entrada da voz) surge na mão esquerda do piano, a par do baixo contínuo, um motivo melódico construído principalmente em graus conjuntos e que acompanha a voz durante toda a canção.

⁶⁵ A versão que aqui mencionamos é para canto e piano. Existe ainda uma outra versão do mesmo tema composta para canto e órgão, que acreditamos ser posterior a esta.

Fig. 10: cc. 1-3 de *Oração da tarde*.

A utilização da quintina de semicolcheias no piano (cc. 13 e 14 e cc. 34-37) é feita quando é pedida uma declamação mais intensa do texto, assim como as tercinas de semicolcheias (cc. 22-26) surgem num momento textual de súplica, também ilustrado na voz pela permanência em notas agudas e de relativa dificuldade para o cantor. Mantendo ainda o foco no ritmo, destacam-se os cc. 38 ao 41 (quando desaparece a melodia intermédia do piano *supra* mencionada), onde a mão direita se simplifica em apenas colcheias e a voz canta uma súplica mais recolhida («E que esse farol seja Tu, Senhor! E que essa luz seja a Tua luz!») que contrasta com aquelas mais bradadas, traduzidas por ritmos mais intensos. Apesar de não ter qualquer indicação na partitura, o intérprete poderá aqui obedecer a um *mezzo piano* como dinâmica, não só para transmitir o carácter de prece mais recolhida (como propomos *supra*) como também para respeitar a mancha harmónica do piano, que se afasta do registo grave e obtém leveza através do *pizzicato* da mão direita.

O poema é de Dinis da Luz⁶⁶ (1915-1988), composto por cinco estrofes e é uma súplica crescente a Deus em oração. Este crescendo na intensidade do discurso do suplicante é traduzido pela música de Manuel Faria não só na progressivamente maior complexidade rítmica mas também no âmbito vocal utilizado, que se pode demonstrar através do vocativo inicial «Senhor» das primeiras três estrofes:

⁶⁶ Sacerdote, poeta e jornalista, natural dos Açores.



Fig. 11: cc. 1-2 de *Oração da tarde*.



Fig. 12: cc. 10-11 de *Oração da tarde*.



Fig. 13: cc. 21-22 de *Oração da tarde*.

Quanto à interpretação desta canção, há que ter em atenção que o texto, a oração, se equilibra entre o pedido simples em meditação e o tom de súplica mais carregada de emoção. A música de Manuel Faria ajuda a evidenciar esta diferença de ambientes sonoros, mas não deixa de exigir dos intérpretes um acompanhamento atento à evolução da intensidade musical. Por exemplo, entre os compassos um e oito está-se perante um ambiente de intimidade entre Deus e o crente, qualificado como «Lento meditativo» pelo próprio compositor, onde todas as frases cantadas estão espaçadas entre si (terminando numa mínima com ponto), o âmbito vocal do cantor é médio e o acompanhamento pianístico é tranquilo e «sempre muito ligado». Já entre os compassos 21 e 27, onde se pede «Senhor! Acende um luzeiro em toda a noite e um horizonte em cada madrugada, guia todos os raios de luz», a dinâmica indicada é «forte», Manuel Faria pede um «Mosso ed agitato», o âmbito vocal é agudo e tanto a mão esquerda como a mão direita do piano apresentam séries de semicolcheias agrupadas em tercinas, criando um ambiente de agitação.

Pode-se concluir que de novo nesta canção se estabelece uma relação de dependência entre o texto e a música, sendo que todas as indicações expressivas que Manuel Faria deixa aos intérpretes pretendem ilustrar musicalmente não só palavras («suspiro», no compasso 15) como todo o sentido mais geral do texto (neste caso, de oração, às vezes mais bradada ao céu e outras mais recolhida e pessoal, como se foi demonstrando).

g. Palavras magoadas (1948)

Palavras magoadas

Fausto Guedes Teixeira

Eu não consigo habituar-me à ideia
de me afastar e nunca mais te ver!...
e, como os olhos, sinto a alma cheia
de lágrimas que, em vão, tento reter.

Consigo sempre tudo quanto quero,
só não posso matar o grande amor
que me enche de amargura e
[desespero!...

Não tenho neste mundo outro prazer;
e debalde a razão diligência,
preso que estou a ti, como a um dever,
obrigar-me a partir essa cadeia.

Põe nos meus os teus olhos, condoída!
Sê para mim uma irmã, seja o que for,
mas qualquer coisa, enfim, na minha
[vida!

Escrita a 14 de agosto de 1948 na Póvoa do Varzim, *Palavras magoadas* é uma das canções mais expressivas da rudeza musical de Manuel Faria, característica de que ele se orgulhava. É uma canção que resulta do uso de uma escrita musical mais cerebral, cujo resultado é um conjunto pouco coeso de harmonias contrastantes e que pouco se condicionam. Toda a canção surge ao ouvinte como que construída em andamento, sem um plano inicial ou estrutura basilar, e obedecendo apenas ao poema que a fundamenta. Assim como acontece na harmonia, também a melodia soa diferente do que até agora havia sido escrito por Manuel Faria: não vive de temas que se repetem ou intercalam, sendo mais recitada mediante a constante repetição das mesmas notas.

Os quatro elementos que conferem alguma unidade a esta peça são: a tonalidade em que está escrita, Ré menor, que apesar de muitas vezes ficar escondida pelas dissonâncias, é o enquadramento tonal de toda a canção; a repetição em série da mesma nota, evidente na melodia; as escalas ascendentes de graus conjuntos (recorrentes na parte harmónica) e as dissonâncias resultantes de séries de acordes sujos, com assomos de politonalidade.

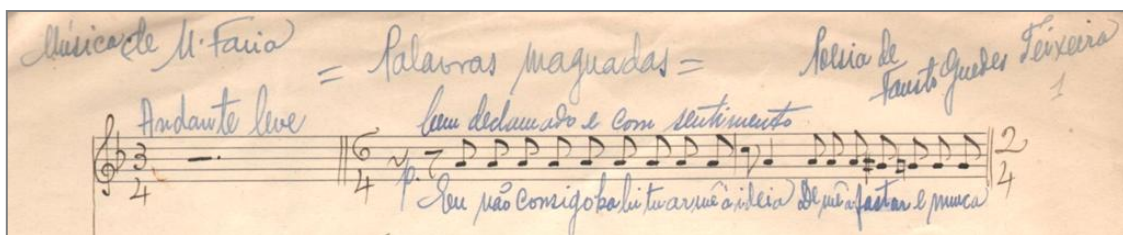


Fig. 14: Cabeçalho de *Palavras magoadas* do manuscrito original.

O texto é um soneto da autoria do poeta Fausto Teixeira Guedes (1871-1940) que obedece à estrutura fixa de catorze versos, organizados em duas quadras seguidas por dois tercetos. Impondo-se o texto à música, é a disposição do soneto que determina a construção da canção: na primeira parte, compreendida entre os compassos 1 e 17 (as duas quadras), ouvimos um ambiente mais recolhido embora revoltado; na segunda parte, entre os compassos 18 e 24 (o primeiro terceto), o texto sugere um tom mais afirmativo e grandioso; na parte final, estendida entre o compasso 25 e a barra dupla (o segundo terceto), há um encontro dos dois ambientes sugeridos anteriormente.

Esta terceira e última parte, que funciona como remate da canção, começa com a repetição melódica da primeira frase temática escrita uma quarta perfeita acima, forjando-se assim um breve regresso ao primeiro ambiente, de maior recolhimento. Passados esses dois compassos iniciais (cc. 25-26), no entanto, surge um *crescendo* em dinâmica e agitação que culmina no único fortíssimo (*ff* no compasso 30) da obra.

Fig. 15: cc. 29 ao 33 de *Palavras magoadas*.

Torna-se importante realçar ainda a utilização do acorde de sexta maior e sétima maior e menor descendentes que são o motivo mais repetido neste *lied*, ocorrendo não só no início ou no final de toda a obra como no final de algumas frases.



Fig. 16: c. 1 de *Palavras magoadas*.



Fig. 17: c. 7 de *Palavras magoadas*.



Fig. 18: c. 31 de *Palavras magoadas*.

No que concerne à performance, considera-se que o cantor poderá aproveitar a simbiose muito bem conseguida por Manuel Faria entre a melodia e o texto em pequenos momentos como no compasso 6 a palavra «lágrimas» ou nos compassos 22 e 23 com as palavras «amargura e desespero», havendo até a indicação por parte do compositor para as últimas sílabas de «desespero» serem já cantadas em *parlato*. A voz, recitando o texto, vai também ditando o encadeamento de toda a canção. É por esse motivo que se considera importante que o pianista tome particular atenção à voz, já que com tanta informação tão concentrada na parte da harmonia, é necessário que esta se articule com a melodia e nunca se lhe sobreponha. Nenhum dos exercícios de utilização do cromatismo, escalas descendentes ou ascendentes, sobreposição de diferentes tonalidades, deve engolir a clareza repetida do poema cantado.

h. Balada da Rainha de Kachemir (1953)

Serenada da Rainha de Kachmir

Gomes Leal

O vestido de noivado
da rainha de Kachmir
era a diamantes bordado,
como luar num terrado!...
Parecia o Céu estrelado,
ou a visão de um faquir,
o vestido de noivado
da rainha de Kachmir.

Cor da lua, os sapatinhos
eram mais subtis que o leque!...
Seu manto, púrpura e arminhos,
não rojava nos caminhos,
pois sua cauda, aos saltinhos,
levava-a um núbio muleque.
Cor da lua, os sapatinhos
eram mais subtis que o leque!

A 8 de maio de 1953, Manuel Faria compõe a *Balada da Rainha de Kachemir*, que embora tivesse sido concluída apenas neste ano, ele próprio registou no final da partitura: «a melodia já tem dois anos!».

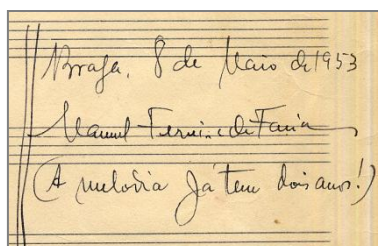


Fig. 19: Anotação no final do manuscrito original da *Balada da Rainha de Kachmir*.

Estando o texto atribuído por Manuel Faria ao advogado e poeta Augusto Gil (1873-1929), na verdade trata-se da primeira e da quarta estrofes de um poema do poeta e crítico literário Gomes Leal (1848-1921) de título *Serenada da Rainha de Kachmir*⁶⁷. É um texto simples devido à sua linguagem poética elementar, inteligível para as crianças.⁶⁸

A música de Manuel Faria para esta canção é também despretensiosa porque conjugada com a simplicidade textual do poema. A estrutura deste *lied* é a básica

⁶⁷Poema inserido no texto dramático «Serenadas de Hilário do Céu», publicado em 1900.

⁶⁸ O poema foi, aliás, incluído por Sophia de Mello Breyner e Júlio Resende no «Primeiro livro de poesia», uma antologia de poemas destinado ao público infantil e jovem, publicado em 1998 pela editora Caminho.

ternária ABA. Toda a canção é tonal, encontrando-se as duas partes A escritas na tonalidade de ré menor e a parte B, contrastante, na dominante desta, Lá menor.

A	B	A
cc. 1-11	cc. 12-24	cc. 25-38
Ré m	Lá m	Ré m

Tabela 3: estrutura formal de *Balada da rainha de Kachmir*.

Na parte B destaca-se o uso do *staccato*, defendida por mim como ferramenta ilustradora da «cauda aos saltinhos» que consta do texto e que é explicitamente assinalado pelo seu símbolo (o ponto por cima da nota que se pretende encurtar) na parte da voz enquanto que na parte do piano está apenas implícito (excetuando o compasso 18), onde o efeito se consegue através da alternância de colcheias com pausas de colcheias e do desaparecimento do baixo, que confere uma sensação de maior leveza a esta segunda parte.

Fig. 20: cc. 13 e 14 de *Balada da Rainha de Kachmir*.

O uso do *staccato* na parte B contrasta com as partes A onde se utiliza o *tenuto* (explicitamente no acompanhamento pianístico) que, exigindo que a duração de cada nota seja ouvida na sua totalidade, ajuda a criar um corpo harmónico mais denso e cheio. Interpretativamente, esta indicação de Manuel Faria resulta e ajuda a criar dois ambientes distintos para cada parte: a parte A, em conjugação com o texto que descreve um cenário estático, soa ligeiramente mais cheia e mais densa, enquanto que a parte B, onde quase visualizamos a «Rainha» passar por nós com a cauda do vestido «aos saltinho», é mais leve, movimentada, trepidante.

A repetição da parte A é feita sem alterações na parte melódica e com apenas algumas pequenas modificações na parte harmónica, servindo de exemplo o início do

acompanhamento numa oitava abaixo em relação à primeira (Ré 3 em vez do Ré 4). Os últimos seis compassos são o remate final a que Manuel Faria já nos habituou, cantados pela repetição da interjeição «Ah!» acompanhada por uma descida cromática de Ré até Sol na mão esquerda e da repetição em colcheias do acorde de tônica na primeira inversão, com um curto apontamento em tom brincalhão nos últimos dois compassos.

Quanto à performance, é relevante fazer sobressair o crescendo natural da parte do piano, por exemplo, do compasso 1 ao 4, sendo este um recurso de dinâmica que se repete várias vezes nesta canção. De um uníssono em seis colcheias (na nota Ré4), passa-se para um intervalo de segunda menor por quatro colcheias, depois outras quatro numa segunda maior, depois numa terceira menor, depois maior e daí para acordes completos, entrando a mão esquerda com o baixo.

The image shows a musical score for measures 24 to 27 of the piece 'Balada da Rainha de Kachemir'. It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano accompaniment in the middle, and a bass line at the bottom. The key signature has one flat (B-flat). The vocal line starts with a rest, followed by a melodic phrase with lyrics 'O ves-ti-do de noi - va-do da Ra - i - nha de Ka-che'. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes, starting with a *pp* dynamic. The bass line is mostly rests, with some notes in the final measure.

Fig. 21: cc. 24 ao 27 da *Balada da Rainha de Kachemir*.

É de grande importância que o texto desta canção sobressaia com clareza durante a sua apresentação, devendo o cantor, se possível, cantar sem peso na voz.

Ainda quanto à performance, Manuel Faria acrescentou no manuscrito original uma anotação que se avalia como sendo a duração que ele pretendia que a canção tivesse, a saber, cerca de 1,45min. Decidi, porém, não acrescentar à partitura o tempo de batimento da semínima, por me parecer ser uma anotação pessoal demasiado intrusiva, mas é preciso deixar claro que, para que a vontade do compositor seja respeitada, a semínima deve ser igual a 80.

i. Canto do Natal [s.d. s.l.]

Canto do Natal

Popular

Estando a Virgem	O Menino chorava
À borda do rio	Com o frio que tinha.
Lavando os paninhos	
Do seu bento filho.	A Virgem ao peito
	O foi conchegar
A Virgem lavava	Logo o Deus Menino
São José estendia	Deixou de chorar.

O *Canto do Natal* é uma das canções de Manuel Faria acerca das quais não se dispõe de qualquer informação sobre o local ou a data em que foram compostas. O texto é um poema popular, de temática natalícia.

Estrutura-se a canção como ilustrado no seguinte quadro:

A	B	A'
cc. 1-8	cc. 9-20	cc. 21-26

Tabela 4: estrutura formal de *O canto de Natal*.

A parte A apresenta um desenho rítmico, semelhante ao da canção *O sino da minha aldeia*, que, assim como essa canção sugere o ressoar dos sinos da igreja, aqui pode querer ilustrar a cadência rítmica de uma lavadeira no rio (a bater a roupa na pedra ou a mergulhá-la na água, por exemplo). A utilização de ritmos sincopados (sobre a base do 4/4 em que está escrita toda a peça) tanto na harmonia como na melodia ajuda a criar esse «andante» pendulado que se justifica pelo teor do poema. Na harmonia, os acordes da mão esquerda marcam o primeiro e terceiro tempos do compasso enquanto os da mão direita destacam o segundo e o quarto, conseguindo Manuel Faria o já mencionado efeito dum pendular sincopado através da entrada antecipada da nota superior do acorde, na figura da colcheia, sempre na parte fraca do tempo imediatamente anterior ao do acorde.



Fig. 22: cc. 1-3 de *Canto do Natal*.

Nos compassos 7 e 8 (que funcionam como ponte entre a parte A e a parte B) a mão direita do piano imita, numa oitava acima, a última frase da melodia (compassos 5 e 6), técnica que Manuel Faria utiliza com frequência nesta obra. Na parte B, aliás, a lamúria do Menino a chorar de frio é ouvida através do cromatismo da frase melódica nos compassos 11 e 12 e continuada pelo piano num movimento fugado a quatro vozes (duas intermédias) de escalas cromáticas descendentes, nos compassos 13 ao 16.

Fig. 23: cc. 13 ao 16 de *Canto do Natal*.

Entre os compassos 17 e a metade do compasso 20, ouve-se no piano o mesmo efeito cromático, desta vez em movimento ascendente, quando a Virgem aconchega o Menino calando-lhe o choro. Nesta parte A', volta-se ao ritmo sincopado inicial, que poderá agora aqui lembrar o colo e embalo de uma mãe.

A performance da obra exige muita atenção e estudo da partitura para que se consiga fazer dela uma boa interpretação. Embora o âmbito vocal da peça seja apenas de uma oitava (do Mi₃ ao Mi₄) e o cantor cante apenas duas frases melódicas (são

quatro porque repetidas: a primeira volta a aparecer no fim e a parte B é composta pela repetição da mesma frase), é preciso ter atenção à prosódia musical, que muitas vezes não é respeitada (*vide* a passagem do c. 14 para o 15 ou do c. 16 para o 17 ou ainda do c. 23 para o 24). Ao pianista caberá o cuidado com todas as figuras rítmicas utilizadas, para que sirvam o texto e não se esvaziem de sentido, e também um estudo cuidadoso da rede mais ou menos densa de acordes com notas acidentadas por que é composta toda a parte harmónica.

j. No alto daquela serra [s.d. s.l.]

No alto daquela serra

Popular

No alto daquela serra

Está um lenço a acenar

Vai dizendo: Viva, viva!

Morra quem não sabe amar.

Ajoelha a meus pés e reza

Já de mim tem compaixão.

Levanta-te e dá-me um beijo

Ai! Amor do meu coração.

No alto daquela serra é mais uma das poucas canções escritas por Manuel Faria de que não há indicação da data ou do local de composição. Considerei, no entanto, pela peça em mãos, que a sua composição andarás pelos meados da década de 50, já que tem alguns pontos em comum com as peças que sabemos que terão sido escritas por essa altura (como por exemplo, algumas das obras do ciclo *Álbum para minha irmã*).

É uma das canções de Manuel Faria onde o contraste entre o popular, representado na melodia, e o erudito, que se apresenta na harmonia, é absolutamente evidente. O texto cantado é de origem popular e a melodia da canção, se não existira antes, foi escrita de acordo com a simplicidade inerente ao folclore. Já a harmonia, por sua vez, é difícil, intrincada, atonal e politonal. O próprio Manuel Faria escreveria uns

anos mais tarde ao seu irmão dizendo «Só não sou capaz de lançar desleixada a harmonia. Aí é que, na verdade me fere a facilidade banal»⁶⁹.

Apesar de o tema melódico se fazer ouvir quatro vezes, a canção divide-se apenas em duas partes, se nos guiarmos pela harmonia.

Sugere-se para esta canção o seguinte esquema formal:

Introdução	Parte A	Ponte	Parte B	Ponte	Final
cc. 1 e 2	cc. 2-18	cc. 18-20	cc. 20- 36	cc. 36-39	cc. 40-53

Tabela 5: estrutura formal de *No alto daquela serra*.

É a mudança do desenho rítmico da mão esquerda do piano que estabelece a grande diferença entre a parte A e a parte B da canção. Na parte A, a mão esquerda, em colcheias, toca acordes arpejados enquanto na parte B, em semicolcheias, toca sequências de intervalos soltos ou arpejos em tonalidades contrastantes com as da mão direita ou da voz.

A última ponte (cc. 36-39) e o final da peça (cc. 40-53) são os elementos-chave da canção. Ao ouvirmos o final, parece que o que fica para trás foi a preparação para esse momento. O que Manuel Faria pretendia, no entanto, seria, como era seu hábito, rematar o final da canção com alguns motivos do tema inicial. É isso que acontece entre os compassos 40 e 53, envolvendo a voz e o piano num diálogo. A ponte (compassos 36-40) é construída a partir do final em graus conjuntos da melodia principal, sobrepostos e em movimento ascendente. O final começa no compasso 40 com a melodia na mão direita, uma oitava acima da original, acompanhada por motivos em semicolcheias que já se tinham ouvido na parte B. Enquanto isso a voz apresenta a primeira frase da canção, repetindo inclusivamente o primeiro verso, mas espaçando o seu discurso através de silêncios ocupados pelo piano, que apresenta a linha melódica em falta. Depois de a voz fazer silêncio, o piano volta a relembrar alguns dos motivos harmónicos e melódicos deixados para trás. Termina num acorde de Lá maior sem a terceira, com o motivo dos graus conjuntos (o final do tema melódico) a reaparecer por cima de tudo, na mão direita do piano, fechando em suspensão com o Si natural.

⁶⁹ Carta a Francisco Faria. (6 Maio, 1939). Braga.

The image displays a musical score for the piece 'No alto daquela serra'. It is divided into two systems. The first system starts at measure 47 and includes a vocal line with the word 'nar' and a piano accompaniment. The piano part features complex harmonic textures with various dynamics, including 'dim.' (diminuendo). The second system starts at measure 50 and continues the piano accompaniment, featuring 'pp' (pianissimo) dynamics, a 'Ped.' (pedal) marking, and a 'Rall. assai' (rallentando assai) instruction towards the end of the piece.

Fig. 24: cc. 47 ao final de *No alto daquela serra*.

No que diz respeito à interpretação, há que lembrar que é uma canção onde o contraste entre a parte do canto e a parte do piano é evidente durante toda a peça e que esta é uma característica difícil de contornar quando se chega ao momento da interpretação. Sendo a melodia sempre repetida pelo cantor, este deverá ter em atenção o texto para que, consoante o sentido deste, as frases ganhem cores diferentes. O pianista deverá, utilizando a teia harmónica complexa que o espera em cada página, conseguir acompanhar, sem se impor, todas as frases melódicas, consolidando a intenção do cantor em cada uma. Sendo que cada verso do poema é cantado duas vezes seguidas, toda a canção poderá ser enriquecida por um uso sensato de contrastes entre o forte e o piano (ou o mais forte e o mais piano), para se criarem jogos de dinâmica que ilustrem o dito e o repetido, o apresentado e o eco.

4.2.2. Os ciclos

4.2.2.1. Três canções portuguesas (1954)

O ciclo de três canções portuguesas foi terminado em agosto de 1954 em Leça, Porto, numa altura em que Manuel Faria experimentou um período de grande desânimo e desequilíbrio emocional. Foi precisamente neste ano que o seu irmão Francisco Faria intercedeu por ele junto do Arcebispo para que lhe fosse dada a oportunidade de descansar do ambiente nocivo à sua saúde, como teve oportunidade de referir no primeiro capítulo desta dissertação.

Os textos das três canções deste ciclo integram o conjunto de poesia ortónima de Fernando Pessoa, de temática lírica. O ciclo, aliás, estaria para se chamar *Três canções de Fernando Pessoa*, mas acabou por se intitular *Três canções portuguesas*, tal como demonstra o rasurado de Manuel Faria. Outra hipótese alternativa foi também *Três estações da vida*, tendo em conta os nomes das canções que seriam inicialmente intituladas de *Primavera*, *Estio* e *Outono*.

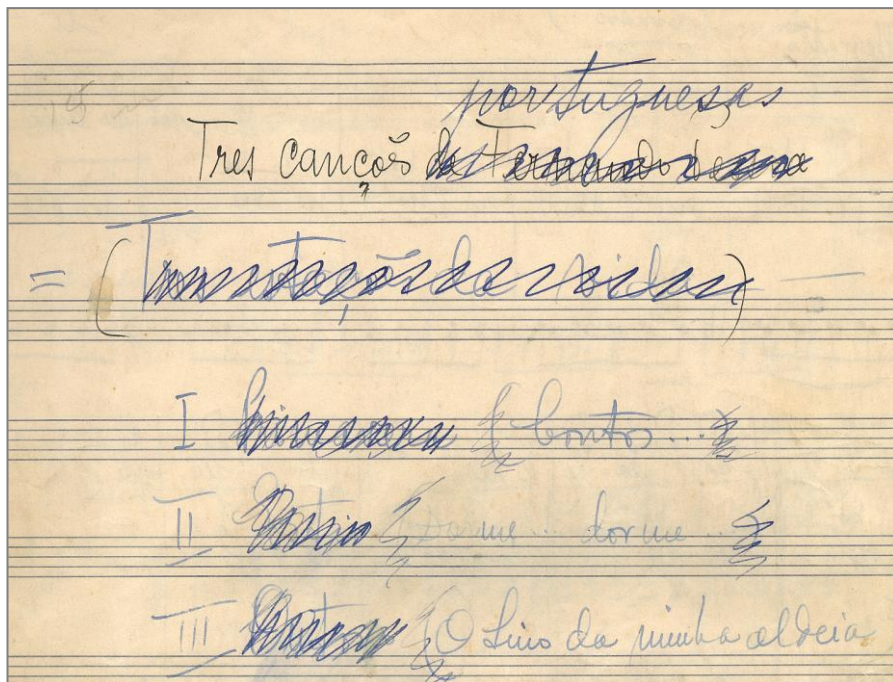


Fig. 25: : Fragmento da pág. de rosto do ciclo *Três canções portuguesas*.

a. Contos

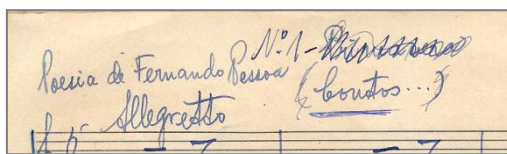


Fig. 26: Fragmento da primeira pág. do manuscrito de *Contos*.

Não sei, ama, onde era

Fernando Pessoa

Não sei, ama, onde era,

Nunca o saberei...

Sei que era Primavera

E o jardim do rei...

(Filha, quem o soubera!...).

Que azul tão azul tinha

Ali o azul do céu!

Se eu não era a rainha,

Porque era tudo meu?

(Filha, quem o adivinha?).

E o jardim tinha flores

De que não me sei lembrar...

Flores de tantas cores...

Penso e fico a chorar...

(Filha, os sonhos são dores...).

Qualquer dia viria

Qualquer coisa a fazer

Toda aquela alegria

Mais alegria nascer

(Filha, o resto é morrer...).

Conta-me contos, ama...

Todos os contos são

Esse dia, e jardim e a dama

Que eu fui nessa solidão...

É já sabido que não é possível debruçar-nos sobre uma canção de Manuel Faria sem primeiro atentarmos no seu texto. O texto de *Contos* constrói-se sob a forma de um diálogo/confidência entre um Eu e sua ama, cujas intervenções aparecem em versos parentéticos e se apoderam do último verso da estrofe, com exceção da 5ª e última, onde a ama não se manifesta mais. Seja este diálogo exterior ou interior (ponto onde divergem algumas das interpretações do poema), ele é representado com clareza por Manuel Faria, que distingue musicalmente os dois oradores. As intervenções da ama são sempre precedidas de pausa na voz e de um acorde no piano, assim como o

âmbito vocal destas frases é consideravelmente mais grave do que o até então explorado.

14 *Adagio*
(Fi - lha, quem o sou - be - ra!)
pp
I ten

Fig. 27: cc. 14 e 15 de *Contos*.

A canção está escrita em 5/8, compasso irregular que Manuel Faria considera mais adequado para servir o texto, de modo a que as sílabas tónicas sejam, maioritariamente, respeitadas. Considero também ser o respeito pela palavra a razão do uso do compasso 4/8 intercalado de quando a quando com o 5/8, à exceção do compasso 7, em que a prosódia não é respeitada.

Na mão esquerda, Manuel Faria opta por uma célula rítmica interessante e desafiadora para os dois intérpretes, ligando a terceira e a quarta colcheias do conjunto de 5 que preenche o compasso. Este desenho rítmico ganha ainda mais vida com a mão direita do piano que, contrastando fortemente em termos de timbre sonoro, por sua vez acentua a quarta colcheia ou, se quisermos, a divisão do compasso (que, assim, se assume como 3:2).

Estes jogos rítmicos servem a expressividade musical da canção e ajudam Manuel Faria a criar o ambiente que imaginou ao compor a peça. A mim, por exemplo, lembrou-me uma máquina de costura, a que tivesse que se dar ao pedal, criando uma cadência rítmica que sugerisse o ambiente para uma conversa entre esse Eu e a sua ama sobre o fio da memória. É interessante constatar que sempre que há uma intervenção da ama este ritmo desaparece e deixa-nos apenas com um acorde estático dando espaço a que a voz soe.

Não é só ritmicamente que as intervenções da ama se diferenciam das do seu interlocutor. Apesar de a canção não estar adscrita a uma tonalidade, a verdade é que enquanto o Eu se constrói na base de notas do acorde de Ré menor com sétima, as

interrupções da ama fogem sempre a esse padrão, destacando-se também pela melodia.

Quanto à performance, vale a pena realçar o momento da última intervenção da ama, nos compassos 55, 56 e 57. Através da utilização de pausas (tanto na voz como no piano), do registo grave da melodia, do *parlato* indicado para a palavra «morrer», os dois intérpretes podem conseguir efeitos expressivos muito interessantes.

b. Dorme... dorme...

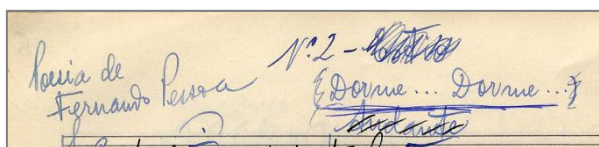


Fig. 28: Fragmento da primeira pág. do manuscrito de *Dorme, dorme*.

Dorme enquanto eu velo

Fernando Pessoa

Dorme enquanto eu velo...	Nem quero ter nos braços
Deixa-me sonhar...	Meu sonho do teu ser.
Nada em mim é risonho.	Dorme, dorme, dorme,
Quero-te para sonho,	Vaga em teu sorrir...
Não para te amar.	Sonho-te tão atento
A tua carne calma	Que o sonho é encantamento
É fria em meu querer.	E eu sonho sem sentir.
Os meus desejos são cansaços.	

A canção *Dorme, dorme* é uma das canções mais expressivas de Manuel Faria. O poema de Fernando Pessoa entusiasma, uma vez mais, o compositor com a inerente expressividade poética que posteriormente é revertida para música. Assim, esta divide-se de novo de acordo com o texto em três momentos, A – B – A, estendendo-se a primeira parte até ao compasso 12 (do primeiro ao quinto verso), a segunda do 13 ao 19 (integrando o poema do sexto ao décimo verso) e a terceira parte, do 20 até ao final (o que corresponde aos últimos 5 versos do texto).

O acompanhamento harmónico das três partes é bastante contrastante. O elemento que percorre toda a canção e lhe confere alguma unidade é a sétima maior, que ocupa todo o primeiro compasso e se distingue nos dois últimos compassos, fazendo ainda parte da ponte entre a segunda e a terceira partes (compassos 18-21) e sendo ainda elemento de destaque em parte do acompanhamento harmónico da terceira parte (entre o compasso 22 e o 26).



Fig. 29: c. 21 de *Dorme, dorme*.

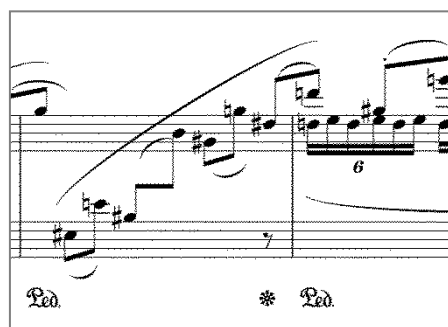


Fig. 30: c. 22 de *Dorme, dorme*.

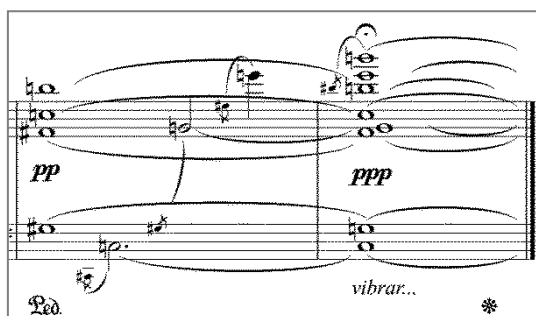


Fig. 31: cc. 38 e 39 de *Dorme, dorme*.

Há alguns pormenores expressivos que merecem realce pela proximidade que traduzem entre o texto e o piano. Em toda a parte A se encontra na harmonia uma sucessão de acordes em semicolcheias divididos entre as mãos do piano, interrompidos apenas quando cantada a palavra «sonho», no compasso 10. Nos últimos três tempos desse compasso Manuel Faria escreveu três acordes com sétima que pede que sejam tocados de modo arpejado e «prendendo» o tempo, como deixou escrito na partitura. Esta mudança no acompanhamento cria o efeito onírico e de paragem que a palavra cantada exige. Aliás, também no compasso 18, ao cantar-se de novo a palavra «sonho», Manuel Faria pede aos intérpretes que façam um *ritenuto*, conseguindo assim produzir novamente um efeito suspensivo similar.



Fig. 32: c. 10 de *Dorme, dorme*.

O mesmo tipo de mudança expressiva ocorre já na segunda parte, mais concretamente no compasso 16, onde depois de dois compassos «agitado(s)» surge a palavra «cansaços» que funciona como travão à agitação. Esta mudança ocorre não só na melodia como na harmonia através do ritmo, que em vez do já citado «agitado» passa a «tranquilo» e «sossegado», como se pode ver na partitura.



Fig. 33: c. 14 de *Dorme, dorme*.

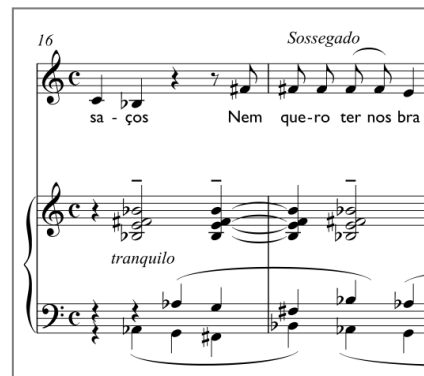


Fig. 34: c. 16 de *Dorme, dorme*.

No que toca à interpretação da obra, o essencial será ter em atenção estas indicações deixadas pelo compositor na partitura e que se revelam de grande eficácia na sua representação musical. Ao cantor é pedido especial cuidado com a dicção nos compassos 14 e 15, para que o texto, mesmo no ambiente mais desinquieto, seja perceptível. No que diz respeito ao acompanhamento, destaca-se o final da peça, a partir do compasso 33, onde é relembrado o tema da melodia principal que se deverá distinguir do resto do acompanhamento de tercinas de colcheias também na mão direita e quádruplas de semicolcheias na mão esquerda.

c. O Sino da minha aldeia [s.d. s.l.]



Fig. 35: Fragmento da primeira pág. do manuscrito de *O sino da minha aldeia*.

O sino da minha aldeia

Fernando Pessoa

Ó sino da minha aldeia,	Por mais que me tanjas perto
Dolente na tarde calma,	Quando passo, sempre errante,
Cada tua badalada	És para mim como um sonho.
Soa dentro da minha alma.	Soas-me na alma distante.
E é tão lento o teu soar,	A cada pancada tua
Tão como triste da vida,	Vibrante no céu aberto,
Que já a primeira pancada	Sinto mais longe o passado,
Tem o som de repetida.	Sinto a saudade mais perto.

O Sino da minha aldeia é das três canções do ciclo a mais melodiosa. Sentimos nas outras duas canções que a melodia não terá surgido facilmente a Manuel Faria que, talvez por se encontrar a trabalhar com textos mais complexos ou exigentes, acabou por se concentrar de tal modo no sentido do texto que a música que lhe atribuiu parece surgir fragmentada para cada trecho. Nesta canção, no entanto, sente-se a melodia a fluir com outra naturalidade. Este é um tema que, aliás, Manuel Faria voltará a integrar no ciclo de canções escrito depois deste, em 1956, com o título *Álbum para a minha irmã*.

O acompanhamento pianístico sugere ritmicamente, como uma constante durante toda a canção, o badalar de um sino a ressoar por toda a aldeia. A alternância da mesma figura rítmica (de semicolcheia seguida de semínima) entre as duas mãos do piano imprimem uma cadência quase de ladainha a este sino que soa «dolente na tarde calma». A melodia também é construída com base na estrutura de colcheia com ponto seguida de semicolcheia para dar força às palavras «cada tua badalada soa

dentro da minh'alma». Enfaticamente, entre o compasso 31 e 34 Manuel Faria apresenta-nos esse diálogo entre as pancadas do sino e as que se repetem dentro do sujeito:

Fig. 36: cc. 31 ao 34 d' *O sino da minha aldeia*.

É também muito interessante o efeito de dissolução das badaladas do sino conseguido nos compassos 45 a 52, quando o sujeito afirma que o sino é como um sonho e lhe soa distante na alma, através da utilização de acordes em semínimas em movimento descendente, como que de afastamento.

Fig. 37: cc. 45-52 d' *O sino da minha aldeia*.

Sendo *O sino da minha aldeia* uma das canções de Manuel Faria com mais versões, é natural que esse trabalho de revisão ou reinvenção do compositor transpareça ao longo da partitura em indicações de dinâmica e expressão, que deverão ser respeitadas pelos intérpretes. Entre os dois, é pedido que se estabeleça um diálogo durante toda a canção, começado logo à partida pela partilha da representação do ressoar do sino na aldeia através dos mesmos elementos musicais (como vimos *supra*).

Apesar de Manuel Faria ter normalmente um cuidado extremo no que toca à datação das suas obras, não deixou, estranhamente, qualquer indicação sobre quando e onde poderá ter escrito *O sino da minha aldeia*. Existem quatro versões desta canção, pertencendo duas a este ciclo e outras duas ao *Álbum para a minha Irmã*. Como haverá oportunidade de se ver mais à frente quando me debruçar sobre esta canção inserida no ciclo *Álbum para a minha irmã*, sustento que estas duas versões d'*O sino da minha aldeia* foram escritas mais tarde do que *Contos* e *Dorme, dorme* e que só em 1961, quando o ciclo *Três canções portuguesas* terá sido primeiramente executado a quatro de Setembro em Siena pela cantora Gloria dei Benci Sanguinetti e pela pianista Antonietta Notariello⁷⁰, é que *O sino da minha aldeia* deverá ter sido integrado neste ciclo de canções.

As duas versões que associo a este ciclo por Manuel Faria ter escrito o número três antes do título (esta canção aparece em quinto lugar no conjunto das outras canções) estão escritas em tonalidade diferentes, em Mi menor e em Ré menor.

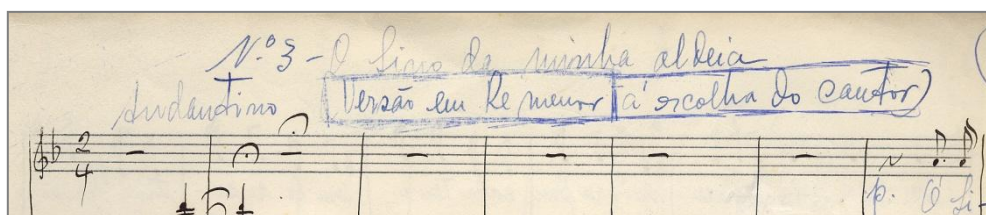


Fig. 38: Cabeçalho da versão em Ré menor d' *O sino da minha aldeia*.

Esta transcrição pode ter sido feita na altura em que o ciclo foi executado por Francisco Loureiro Diniz («cantor de *lied*», como escreve Manuel Faria na partitura) num «concerto promovido pela Fundação Calouste Gulbenkian no Cinema do Pavilhão da F.I.L. em Lisboa» a 31 de Dezembro de 1961, como deixa escrito o compositor na página de rosto do ciclo, ou até mesmo já para a cantora Sanguinetti, uns meses antes.

A primeira versão desta canção neste ciclo a ser composta terá sido a versão em Ré menor já que a versão em Mi menor é bastante diferente das versões em Mi menor anteriores, pertencentes ao *Álbum para a minha irmã*. Por trás destas diferenças estará um simples erro de transposição de Manuel Faria. Depois de ter transposto a canção para Ré menor a partir da versão em Mi menor do ciclo de 1956, o compositor

⁷⁰ Estes são os nomes das intérpretes deixados por Manuel Faria na página de rosto do ciclo.

tê-la-á reescrito para incluir nas *Três canções portuguesas* uma partitura na tonalidade original. Neste processo, transpôs toda a harmonia para um tom acima da versão em Ré menor, o que resulta num confronto politonal entre a melodia e a harmonia que foge em absoluto ao que Manuel Faria tinha originalmente escrito e que, por isso, classifico como erro.

4.2.2.2. Álbum para a minha irmã

Em 1956, escrevia Manuel Faria numa carta a seu irmão Francisco:

«Na convalescença daquela maluqueira com que me viste em Airão, deu-me a telha para o papel de música e foi só encontrar poesia a jeito [sic], e aí vai disto. Apesar desta barafunda de pregações, confissões, ensaios, etc, já musiquei uma poesia de Antero de Quental, duas de Fernando Pessoa e três quadras populares que encontrei num cancionero qualquer. Lancei de mim toda a preocupação crítica e fiz a musica como ela me vinha à ideia, de modo a poder ser cantada por quem quer, sobretudo no que respeita à melodia. Só não sou capaz de lançar desleixada a harmonia. Ai é que, na verdade me fere a facilidade banal. Mesmo assim, não procurei modernice como modernice, senão que, onde me cabe um acorde de velhíssima e nunca demais usadíssima consonância, fica mesmo. [...] Do que deixo dito já podes concluir que melhorei a olhos vistos daquele medonho ataque de estupidez»⁷¹.

Foi quando se afastou das suas funções como sacerdote e professor, devido ao período de grande desânimo que estaria a ultrapassar desde 1951, que, em 1956, Manuel Faria escreveu o seu segundo ciclo de canções *Álbum para a minha irmã*. Apesar de ser o mais velho de dez irmãos, este ciclo é dedicado a Dolores de Conceição, irmã de um sacerdote seu amigo e em casa de quem costumava pernoitar e conviver quando tinha temporadas mais longas de pregações fora do Seminário.

Este é dos três ciclos de canções de Manuel Faria o mais heterogéneo. Para além de os poemas não serem todos da autoria de um só escritor (como acontece com os outros dois ciclos) encontramos nestas seis canções estilos musicais muito distintos, apesar de terem sido todas escritas em menos de um mês, entre 12 de setembro e 5 de outubro de 1956. Movendo-se o compositor pelo espírito da canção, acaba por ser natural que perante poemas tão diferentes também a música o seja, até porque, como lemos *supra*, até o próprio Manuel Faria confessou que se libertou de toda a crítica e preocupação e escreveu a música tal como ela lhe «vinha à ideia».

⁷¹ Carta a Francisco Faria. (Novembro, 1956). *Apud* Faria, C. (1998). *Manuel Faria... op. cit.*, pp. 28 e 29.

a. Trovas (Vila Cova – Medelo, 12-13 de Setembro de 1956)

Trovas

Popular

Hei-de amar-te até à morte
E até depois de morrer
Inda debaixo da terra,
Meu amor, podendo ser.

O meu coração do teu
E é muito ruim de apartar
É como a alma do corpo
Quando Deus a quer levar.

Chamaste-me tua vida
Eu tua alma quero ser
A vida acaba co'a morte
E a alma não pode morrer.

Trovas, escrita em Vila-Cova, Medelo, em 12-13 de setembro, é uma das canções das «quadras populares» encontradas por Manuel Faria «num cancionero qualquer». Esta é também, de todas as canções que integram o ciclo, aquela que mais facilmente poderá ser «cantada por quem quer». Com efeito, a melodia é muito básica, de leitura simples e fica facilmente gravada na memória.

O ambiente mais popular que Manuel Faria quis imprimir à canção é evidente na repetição dos dois últimos versos de cada quadra e também pela segunda voz escrita em terceiras maiores acima da linha principal que aparece no piano (cc. 21-28).

O início sugere-nos um tom hínico, grandioso, ou talvez mais de marcha, através do ritmo afirmativo do galope (colcheia pontuada seguida de semicolcheia), adaptado aos versos do mesmo carácter e que deve ser realçado pelo pianista e pelo cantor, já que a música, em movimento ascendente, assim o pede também.

1 Hei de a-mar - te a-té à mor - te A - té de - pois de mor - rer...
 3 Cha - mas - te - me tu - a vi - da Eu tu-a al - ma que - ro ser...

Fig. 39: cc. 1-4 de *Trovas*.

Peça tonal e sem surpresas na harmonia, com a voz e o piano sempre em contato através da melodia cantada que o piano também toca, não esconde mistérios e leva-nos a regressar às primeiras canções compostas por Manuel Faria nos primeiros tempos do Seminário. Afinal, encontrando-se o sacerdote numa altura difícil da sua vida, poderá ter sentido que a melhor cura de todas seria mesmo começar por regressar às origens.

b. O que me dói (Medelo, 15 de setembro de 1956)

O que me dói

Fernando Pessoa

O que me dói não é
 O que há no coração
 Mas essas coisas lindas
 Que nunca existirão...
 São as formas sem forma
 Que passam sem que a dor
 As possa conhecer
 Ou as sonhar o amor.
 São como se a tristeza
 Fosse árvore e, uma a uma,
 Caissem suas folhas
 Entre o vestígio e a bruma.

Sobre um poema da poesia ortónima lírica de Fernando Pessoa, Manuel Faria compõe esta canção, em Medelo, a 15 de setembro. É uma canção que já não alinha

na simplicidade da primeira do ciclo, talvez por a origem do texto não ser popular. Se nos recordarmos do contexto em que Manuel Faria compôs estas obras, num momento de dor e desencontro pessoal que o levou a musicar textos ao acaso, este poema foge à regra e parece ser o resultado de uma escolha sua, já que nos fala da ausência da beleza que o sujeito nunca poderá experimentar. Afinal, Manuel Faria encontrava-se emocionalmente desgastado precisamente por não encontrar o equilíbrio certo entre ser o homem devotamente entregue à sua vocação e sentir o desejo de poder abraçar mais francamente a sua avassaladora paixão musical.

O que me dói é uma canção pequena mas com muito material expressivo, para deleite dos intérpretes. Um das características que musicalmente se impõe é a forma ondulatória, entre o *crescendo* e o *decrescendo*, que toma conta de toda a melodia e também da harmonia. Para o cantor, esta dinâmica entre *crescendo* e *decrescendo* do som e da intensidade resulta num ganho de corpo vocal que transmite a sensação de ebulição para depois se recolher de novo e até, nalguns momentos, voltar à nota de onde partiu (por exemplo, cc. 1 e 2 na harmonia, ou na melodia do compasso 2 ao 6 ou do 8 ao 12, este acabando na oitava acima).

The image shows a musical score for the song "O que me dói". It consists of two systems of staves. The top system is the vocal line, starting with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat major), and a 2/4 time signature. It begins with a measure rest, followed by a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) marked with a '3' above them. The lyrics "O que me dói não é o que há no coração" are written below the notes. The tempo is marked "Lento". The bottom system is the piano accompaniment, starting with a grand staff (treble and bass clefs). It also begins with a measure rest, followed by a piano introduction. A piano dynamic marking "p" is present in measure 4. The score ends with a double bar line.

Fig. 40: cc. 3-5 de *O que me dói*.

Também a retórica musical está muito bem conseguida nesta peça, sendo evidente um constante diálogo entre o piano e o canto que aqui, ao contrário de outras, não segue tanto uma dinâmica de pergunta e resposta mas mais de um encontro na expressividade do texto. Repare-se como no compasso 7, quando aparece a palavra «lindas», o piano arpeja os acordes, suavizando-os.

The image shows a musical score for Figure 41. It consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The lyrics 'coi-sas lin - das que nunca_ exis - ti' are written below the notes. The middle and bottom staves are piano accompaniment, with the middle staff in treble clef and the bottom staff in bass clef. The piano part features dense, dissonant chords, some with tremolos, creating a somber and heavy atmosphere.

Fig. 41: c. 7 de *O que me dói*.

Ou quando, por outro lado, no compasso 11, quando se menciona que estas «coisas lindas» nunca serão conhecidas por nada, nem sequer pela dor, os acordes são sujos, cerrados, densos, dissonantes.

The image shows a musical score for Figure 42. It consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The lyrics 'cer ou as so' are written below the notes. The middle and bottom staves are piano accompaniment, with the middle staff in treble clef and the bottom staff in bass clef. The piano part features dense, dissonant chords, some with tremolos, creating a somber and heavy atmosphere. The word 'allarg.' is written below the piano part, indicating a tempo change.

Fig. 42: c. 11 de *O que me dói*.

Ainda no que diz respeito à performance musical, há que acurar o final da canção, a partir do compasso 16, que começa com o «cair das folhas» num movimento descendente da voz e do piano e depois prossegue com o intercalar dos apontamentos ascendentes arpejados e num registo agudo do piano (quase como que assomos de arrepios) com as notas graves da voz, mais espaçadas, e que culminam na palavra «bruma», cantada com mistério mas em intensidade dolorosa, seguida pelo movimento ondular que descrevi *supra*. Por fim, cai a sentença no final instrumental de acordes dissonantes, cheios, em suspensão.

c. O coração (No meu triste quarto, 10 de Setembro 1956)

A casa do coração

Antero de Quental

O coração tem dois quartos:

Moram ali, sem se ver,

Num a Dor, noutro o Prazer.

Quando o Prazer

no seu quarto

Acorda cheio de ardor,

No seu, adormece a Dor.

Cuidado, Prazer! Cautela,

Canta e ri mais devagar...

Não vás a Dor acordar...

O coração é a terceira canção deste ciclo e é por mim considerada uma pequena pérola do conjunto da obra para canto e piano de Manuel Faria. O texto, um original do poeta alemão Friedrich Rückert (1788 - 1866)⁷², em tradução e adaptação de Antero de Quental para três estrofes apenas (pois o poema original é mais comprido), resulta numa canção pequena e simples mas com uma melodia muito bonita, o que acaba por ser raro no conjunto de obras aqui em análise.

É uma canção que Manuel Faria teve algum tempo para apurar, atendendo a que o primeiro rascunho é bastante mais básico do que o manuscrito final, principalmente quanto à harmonia, que já sabemos que o compositor não é «capaz de lançar desleixada»⁷³.

O coração tem alguns traços de semelhança com a canção *O que me dói*, tanto que Manuel Faria hesitou na ordem por que as disporia (no conjunto dos rascunhos, *O coração* aparece como a segunda canção do ciclo e não a terceira). De entre os traços característicos que partilham, aquele que considero não só mais evidente como mais importante para os intérpretes é a forma ondulatória que toma conta tanto da melodia como da harmonia. Uma vez mais, atentando no poema e observando os seus versos, percebe-se a necessidade de lhes atribuir dinâmicas de *crescendo* e *decrescendo*, mesmo que apenas implícitas na música (como nos compassos 5 ao 9 ou do 16 ao 20). A frase que ganha maior destaque é a que está compreendida entre os

⁷² Os seus poemas foram muito utilizados em incontáveis *lieder*, inspirando a música de inúmeros compositores como Schubert, Rheinberger, Mahler (por exemplo, os belíssimos e famosos *Rückert-lieder*), Strauss, Hindemith, Berg, etc.

⁷³ Carta a Francisco Faria. (6 Maio, 1939). Braga.

compassos 10 e 12, onde Manuel Faria explicita este movimento com indicações de expressão na partitura como *agitado*, *crescendo*, *alargando* e *lentamente* (destinando-se este último à segunda parte do verso).

The image shows a musical score for measures 10-12 of the song 'O coração'. It consists of three staves: a vocal line and two piano accompaniment staves. The vocal line has markings for 'Agitado', 'cresc.', 'alarg.', and 'lentamente'. The piano accompaniment has markings for 'cresc.' and 'lentamente'. The lyrics are: 'Quan-do_o pra-zer no seu quar to a -cor dachei-o de_ar - dor No'.

Fig. 43: cc. 10-12 de *O coração*.

Também de novo se afirma a relação intrincada entre o piano e a voz, que nesta canção voltam a ter de trabalhar de perto no que respeita à expressividade musical. A melodia aparece também na mão direita do piano, principalmente a reforçar notas em vez de a dobrar integralmente, como no compasso 14.

O motivo que introduz a canção aparece no final do primeiro verso do poema (compasso 9), comprimido, e nos quatro compassos finais, culminando numa cadência picarda (acorde de Ré maior estando a peça escrita em Ré menor).

d. *Pastorinha* (Freitas, 15 de Setembro de 1956)

Ela ia, tranquila pastorinha

Fernando Pessoa

Ela ia, tranquila pastorinha,	Deus te dê lírios em vez desta hora,
Pela estrada da minha imperfeição.	E em terras longe do que eu hoje sinto
Segui-a, como um gesto de perdão,	Serás, rainha não, mas só pastora
O seu rebanho, a saudade minha...	Só sempre a mesma pastorinha a ir,
"Em longes terras hás de ser rainha"	E eu serei teu regresso, esse indistinto
Um dia lhe disseram, mas em vão...	[Abismo
Seu vulto perde-se na escuridão...	Entre o meu sonho e o meu porvir...
Só sua sombra ante meus pés	
[caminha...	

A *Pastorinha* foi escrita no mesmo dia de composição da canção *O que me dói*, a 15 de setembro de 1956. Partilhando as duas a data de composição, a primeira terá sido escrita em Freitas e a segunda no Medelo, coincidência que faz prova da incessante inspiração para compor de Manuel Faria, já que distam 10 km entre as duas terras.

Esta canção, cujo espírito se deve inteiramente ao poema de Fernando Pessoa, é de novo tonal, escrita em Ré menor e rege-se uma vez mais pela simplicidade, inspirada na «tranquila pastorinha» com o caminhar constante e leve. De melodia clara e sem surpresas, é na harmonia que esse caminhar se revela através do encadeamento ininterrupto dos conjuntos de quatro semicolcheias de onde se destaca sempre a primeira com a ajuda do pedal, como que ilustrando o seu passo marcado mas não carregado.

The image shows the first two measures of the musical score for 'Pastorinha'. The top staff is the vocal line in treble clef, marked 'Andante tranquilo', with the lyrics 'E - la i - a, tran - qui - la pas - to -'. The bottom part of the score is for piano, with the right hand marked 'Levemente' and the left hand marked 'Com pedal'. The piano accompaniment consists of a continuous sequence of four semicolcheias (eighth notes) per measure, with the first note of each group being accented.

Fig. 44: cc. 1 e 2 de *Pastorinha*.

A sensação de leveza no caminhar é conseguida também pelo registo médio em que a harmonia é maioritariamente construída e pela completa ausência de acordes (que acabam sempre por conferir algum peso à harmonia) com exceção apenas para os compassos 27 e 28, já no final da canção, quando se menciona o «abismo entre o meu sonho e o meu porvir», palavras que quase obrigam a que haja mais peso e solenidade no andar.

Da unidade da canção, destaca-se o compasso 13, onde o ritmo se altera, talvez por se admitir que a esperança de um dia a pastorinha ser rainha foi em vão, e a pastorinha, desequilibrada, tropeçasse por um momento para depois voltar a retomar a passada leve que trazia. As três segundas menores que iniciam os primeiros conjuntos de quatro semicolcheias são também ilustradoras desse tropeçar.

The image shows a musical score for the song 'Pastorinha'. It consists of two staves. The top staff is for the voice, written in a treble clef with a key signature of one flat (F major) and a 2/4 time signature. The lyrics are 'vão Seu vul - to'. The bottom staff is for the piano, written in a grand staff (treble and bass clefs). The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A dynamic marking 'p' (piano) is placed above the piano part.

Fig. 45: c. 13 de *Pastorinha*.

Merece referência a nota deixada logo no topo da partitura onde se lê «subir um tom», sendo que ou Manuel Faria nunca chegou a fazê-lo ou essa alteração não nos chegou, tendo eu por isso optado por manter a canção na tonalidade originalmente escolhida.

Quanto à performance da canção, o tema exige fluidez tanto ao cantor como ao pianista. O caminhar da pastorinha, que Manuel Faria procurou imprimir na partitura, deve ser exprimido pelos intérpretes. Para isso, deverá ser sempre respeitada a continuidade de cada frase melódica. Há alguns momentos onde esta fluidez é interrompida e que enfatizam o texto cantado, como, por exemplo, pede o *sostenuto* no final do compasso 12, seguido pelo piano que deverá acompanhar a voz, ao cantar-se «mas em vão». Também no final deverão ser respeitadas as indicações do compositor já que o ambiente da canção muda completamente ao cantar-se «esse indistinto abismo» no compasso 26. É também neste momento final que surgem acordes pela primeira vez na canção, conferindo-lhe, apenas neste final, algum peso com a verticalidade na harmonia.

Digno de referência é ainda a proximidade entre o piano e o canto quanto aos registos explorados. Se a linha melódica se mantém no registo médio, assim faz a harmonia (*vide* compassos 6 ao 12); se a melodia cresce em intensidade e se desenha num registo mais agudo, o piano também explora esse registo (por exemplo, compassos 18 ao 23); quando a voz precisa que o piano a ajude a dar mais corpo a passagens mais graves, a harmonia também explora o registo mais grave (por exemplo, compassos 16 e 17, ou todo o final a partir do último tempo do compasso 26).

e. O sino da minha aldeia [s.l., s.d.]

A quinta canção deste ciclo é *O sino da minha aldeia*, a última canção do ciclo *Três canções portuguesas*. Existem, como anteriormente referido,⁷⁴ duas versões desta canção, assinaladas desta vez com o número cinco (em numeração romana) no topo das partituras, imediatamente antes do título.

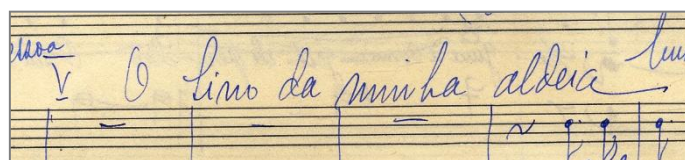


Fig. 46: cabeçalho do manuscrito em Mi menor d' *O sino da minha aldeia*.

Apesar de uma vez mais não existir nenhuma informação nos manuscritos quanto à datação da peça, no confronto destas duas versões com as duas do ciclo *Três canções portuguesas*, apercebi-me que estas deverão ter sido as primeiras a serem compostas. Isto é, Manuel Faria deverá ter escrito a canção em 1956 e só posteriormente tê-la-á incluído no outro grupo de canções.

Na verdade, existem versões em rascunho de todas as canções do *Álbum para a minha irmã*⁷⁵, que terão sido escritas sobre o mesmo tipo de papel (como que de um mesmo caderno) e todas a tinta azul, datadas entre doze de setembro e cinco de outubro do ano de 1956, com exceção d' *O sino da minha aldeia*. Ademais, o rascunho da *Pastorinha* termina no primeiro sistema da folha pautada onde está também o rascunho da canção em análise. O argumento final que me leva a concluir com bastante certeza que este rascunho terá sido a versão original desta canção é a simplicidade do acompanhamento, escrito apenas com os esboços dos acordes e de ideias e motivos musicais que Manuel Faria posteriormente desenvolverá para acompanhar a melodia. Tome-se como exemplo a ausência da pequena introdução harmónica de dois compassos que depois se repetirá nas seguintes versões ou o facto de a mão esquerda se encontrar em grande parte escrita na oitava superior àquela em que depois se virá a estabelecer.

⁷⁴ Vide página 69 da presente dissertação.

⁷⁵ Da canção *Trova*, a primeira deste ciclo, parece existir apenas o rascunho e nenhuma versão final sendo, talvez por essa razão, o acompanhamento pianístico bastante mais simples e pouco trabalhado quando comparado com as restantes canções do ciclo.

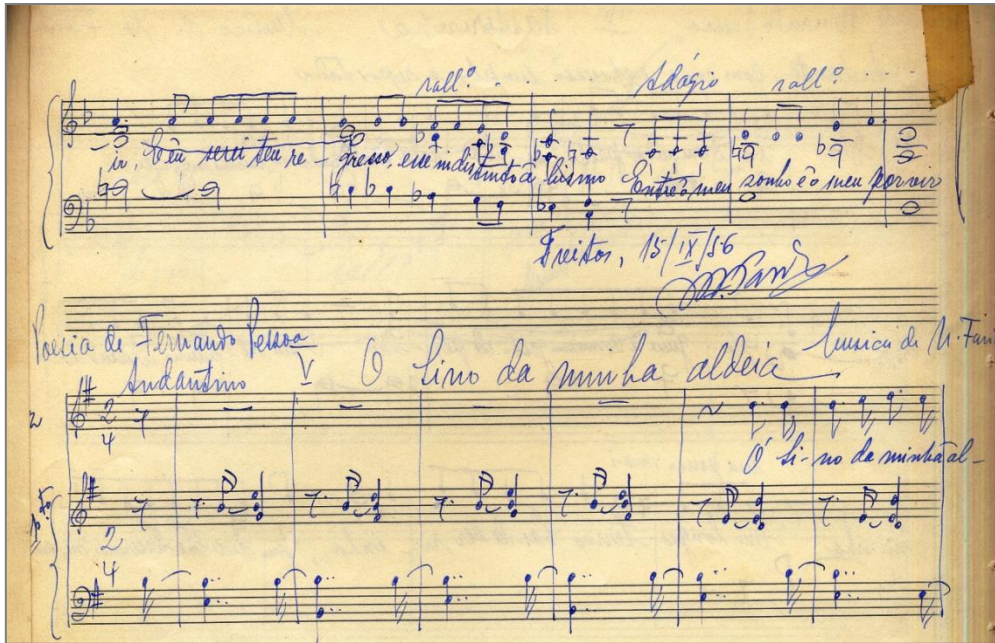


Fig. 47: Fragmento da partitura de rascunho de *Pastorinha* e d' *O sino da minha aldeia*.

A análise da canção encontra-se entre as páginas 67 e 70 da presente dissertação.

f. Saudade (Ribeiro (Guizande), 5 de outubro de 1956)

Saudade

Afonso Lopes Vieira e autor desconhecido

Esta palavra saudade	Umam dormem, outras sonham,
Aquele que a inventou	Acordam sempre a chorar.
A primeira vez que a disse	Asas da minha saudade
Com certeza que chorou.	Não mas deu Deus na nascer.
Saudades são as asas brancas	Deixou-mas muito mais tarde
Que o vento leva no ar:	Quem tanto me fez sofrer

Embora Manuel Faria não indique o autor do texto na partitura, sabe-se que a primeira quadra é da autoria de Afonso Lopes Vieira (1878-1946). As duas outras

quadras poderão ser da autoria de Manuel Faria, inspirado em expressões ou outras quadras populares.⁷⁶

É uma das canções onde a influência do sentido do texto é absolutamente clara. Tratando durante toda a canção a temática da saudade, Manuel Faria associa o sentimento tão português à lágrima, mas dá diferentes cores sonoras a este choro. Se a primeira quadra ganha tons de tristeza e melancolia retratados em acordes sujos e pouco articulados entre si, a segunda quadra surge mais leve, representando aí a música, porventura, o vento que leva as asas brancas da saudade pelo ar. A terceira quadra, onde ainda se cantam as asas da saudade, deixa transparecer alguma leveza e agitação do vento, mas traz de volta o peso dos acordes iniciais, ao cantar-se «deixou-mas muito mais tarde/ quem tanto me fez sofrer».

As três estrofes estruturam, portanto, a canção em três partes distintas. A primeira, compreendida entre o compasso 1 e o 19, é de tom mais grave, ilustrado por encadeamentos de acordes sujos e cerrados, com a mão esquerda do piano a tocar passagens graves e cheias.



Fig. 48: cc. 9 ao 13 de *Saudade*.

Na segunda parte, compreendida entre os compassos 20 e 38, a melodia assume-se na tonalidade de Lá Maior e na harmonia desaparecem as sequências de acordes e aparecem as tercinas de colcheias escritas num registo médio-alto, o que concede maior leveza ao piano.

⁷⁶ Na pesquisa pela busca da autoria destas quadras, encontrámos alguns versos ou fragmentos de versos compilados em cancioneiros populares mas nenhuma quadra completa.

Fig. 49: cc. 23 e 24 de *Saudade*.

Na terceira parte, que se estende do compasso 39 ao compasso 50, o desenho rítmico é alterado de novo na harmonia, passando a mão esquerda a ocupar-se de colcheias e a mão direita por conjuntos sequenciais de semicolcheias, e regressam as dissonâncias e os assomos de tonalidades menores que conferem à canção um ambiente mais pesado e de maior agitação.

Fig. 50: cc. 38 e 39 de *Saudade*.

A partir do compasso 51 estamos perante o final da canção onde Manuel Faria reutiliza motivos rítmicos, melódicos e harmónicos da primeira parte.

Sendo esta uma canção que vive dos contrastes entre as três partes que a organizam, mas que trata um mesmo tema, a saudade, dir-se-ia que o mais aconselhado aos intérpretes seria tentar suavizar essas diferenças tratando a canção como uma unidade, usando como exemplo a transição do compasso 19 para o compasso 20, fronteira entre a primeira e a segunda parte, onde é ao pianista que cabe o cuidado com a mudança de secção: a suspensão do compasso 19 não deve ser completamente separada do início do novo tema.

4.2.2.3. Quatro canções de Fernando Pessoa (Mondariz – Braga, Agosto de 1960)

O último ciclo de canções de Manuel Faria foi escrito em agosto de 1960 em Mondariz, Braga. Compreende quatro canções sobre poemas de Fernando Pessoa, ortónimo, que Manuel Faria intitulou de *Canção de embalar*, *Canção do vento*, *Canção da vida* e *Canção de amor*, conferindo-lhes assim uma unidade de forma.

Atonais, com armação de clave aberta, todas as canções são complexas a nível harmónico e exigem muita qualidade musical e técnica do pianista que se propuser a interpretá-las. Mais do que no canto, o trabalho deste ciclo concentra-se maioritariamente no acompanhamento harmónico, como haverá oportunidade de observar a seguir.

a. Canção de embalar

Brincava a criança

Fernando Pessoa

Brincava a criança
Com um carro de bois.
Sentiu-se brincando
E disse, eu sou dois!
Há um a brincar
E há outro a saber,
Um vê-me a brincar
E outro vê-me a ver.

Estou por trás de mim
Mas se volto a cabeça
Não era o que eu queria
A volta só é essa...
O outro menino
Não tem pés nem mãos

Nem é pequenino
Não tem mãe ou irmãos.
E havia comigo
Por trás de onde eu estou,
Mas se volto a cabeça
Já não sei o que sou.

E o tal que eu cá tenho
E sente comigo,
Nem pai, nem padrinho,
Nem corpo ou amigo,
Tem alma cá dentro
Está a ver-me sem ver,
E o carro de bois
Começa a parecer.

Escrita em 1960, a *Canção de embalar* revela-se como uma das canções mais trabalhadas de Manuel Faria, onde é possível encontrar vários dos traços mais característicos da sua linguagem musical.

A primeira destas é, uma vez mais, a fidelidade ao texto. Cada vez que no poema há uma transição de ambiente ou se introduz uma ideia nova que possa de algum modo desalinhar-se com a anterior, a música acompanha essa mudança. Assim, a primeira parte da canção estende-se do compasso 1 ao 21, com uma suspensão sobre a última nota, que corresponde às duas primeiras estrofes do poema. Nesta primeira parte, a mão esquerda do piano toca apenas notas pedal e a mão direita, em colcheias e semínimas, apresenta o motivo melódico presente em toda a canção: intervalo de quinta perfeita ascendente seguido de uma segunda menor descendente e outra ascendente, regressando-se à quinta.



Fig. 51: c.1 de *Canção de embalar* (exemplo do motivo melódico).

Do compasso 22 ao compasso 32 está compreendida a segunda parte, que corresponde à terceira estrofe, onde os dois Eus do sujeito se encontram e se desiludem. Aqui, para além de a mão esquerda passar a apresentar séries de intervalos de segundas maiores e menores em colcheias e em *stacatto*, transforma-se o ritmo da mão direita e aparecem conjuntos de quatro semicolcheias em movimento constante que, por sugestão de Manuel Faria na partitura, deverá ser «um pouco agitado» ou até «trepidante» na voz. As semicolcheias apresentam o motivo melódico da canção, mas desta vez apresentam-no invertido, iniciado por quarta descendente.



Fig. 52: c. 22 de *Canção de embalar* (exemplo do motivo rítmico e melódico da mão direita do piano na parte II).

A terceira parte, do compasso 33 ao 62, mais extensa e desenvolvida, é ainda mais desinquieta do que a anterior, devendo-se o ambiente mais efervescente não só à continuação do movimento contínuo de semicolcheias na mão direita do piano como também à utilização de um registo mais agudo na voz. A mão esquerda continua a sequência de colcheias, mas alarga significativamente o âmbito dos acordes, que agora se estende até à oitava. No poema, as estrofes quarta, quinta e sexta relatam como o sujeito ao olhar para si de fora, em forma de menino, não se reconhece e deixa de saber quem é. Só se volta a encontrar quando percebe que o menino não o vê de fora mas de dentro («tem alma cá dentro/ está a ver-me sem ver»).

A quarta parte, do c. 63 ao c. 70, corresponde ao final da obra e ao reencontro do sujeito lírico com ele próprio quando o «carro de bois/ começa a parecer» e ele consegue rever o movimento da vida dentro de si. Musicalmente, a melodia volta ao tema inicial e os últimos quatro compassos da harmonia são resquícios da harmonia inicial, dos primeiros quatro compassos da canção.

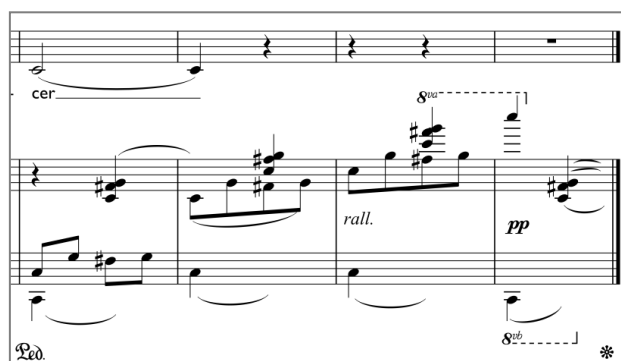


Fig. 53: cc. 67 ao 70 de *Canção de embalar*.

Considero pertinente mencionar que os primeiros compassos (a primeira parte) desta canção de Manuel Faria conseguem evocar o movimento rotativo e pesado das rodas dos carros de bois através do motivo acima descrito (*vide* fig.48, p. 82), que acompanhará toda a obra, como se toda a canção fosse conduzida por esse carro em viagem. Ajudam também a criar este enquadramento sonoro a presença da nota pedal repetida no tempo forte de cada compasso e o acorde (composto pelas notas que desenham o motivo) tocado pela mão direita em todos os tempos fracos. O tema inicial é reforçado no final, num ambiente parecido com o primeiro, rematando a canção e conferindo equilíbrio à obra, condição imprescindível para a completude de qualquer composição de Manuel Faria.

b. Canção do Vento

Vento que passas

Fernando Pessoa

Vento que passas

Nos pinheirais,

Quantas desgraças

Lembram teus ais.

Quanta tristeza

tem o perdão

De chorar, pesa

No coração.

E o vento vago

Das solidões

Traz um afago

Aos corações.

À dor que ignoras

Presta os teus ais,

Vento que choras

Nos pinheirais.

Tendo escrito pelo menos dois rascunhos desta canção, este foi um tema bastante trabalhado por Manuel Faria. O resultado é uma canção de interpretação difícil tanto para o piano como para o cantor, sendo sobretudo o pianista o intérprete mais castigado pelo amor de Manuel Faria à retórica musical.

Na verdade, falando-nos este poema de Fernando Pessoa do vento que passa e chora nos pinheirais, que traz lembranças de desgraças nos seus ais, não se poderia esperar uma canção que não fosse, como esta é, agitada, turbulenta, a querer retratar uma forte e desinquieta ventania. Toda a melodia e a harmonia são conseqüentemente escritas em movimentos ondulatórios e com bastantes dissonâncias e vários intervalos imprevisíveis na melodia.

É nesta canção que encontramos a indicação de compasso mais audaz de toda obra para canto e piano de Manuel Faria: 3+4/8, sendo a semicolcheia a figura rítmica dominante de toda a canção.



Fig. 54: c. 1 de *Canção do vento*.

Ao contrário de outras obras, não estamos perante uma canção muito seccionada e que viva do contraste entre as partes que a compõem. Esta presença constante da figura da semicolcheia durante toda a canção acaba por funcionar como o cimento agregador da canção numa só unidade, para além da já usual articulação entre o início e o final da canção. Distingue-se apenas uma parte, compreendida entre o compasso 23 e o compasso 55, onde se canta que «o vento vago/ das solidões/ traz um afago/ aos corações». A mão direita do piano abandona a sequência de semicolcheias e toca apenas acordes, e a voz canta alguns dos melismas mais longos de toda a obra para canto e piano de Manuel Faria, sempre em intervalos curtos, suaves. É também para os primeiros sete compassos desta parte que o compositor escreve uma melodia alternativa à do manuscrito original, anexada com um clip ao topo da partitura. Composta num registo mais agudo do que o original, poderá ser a melhor opção para sopranos ou tenores.

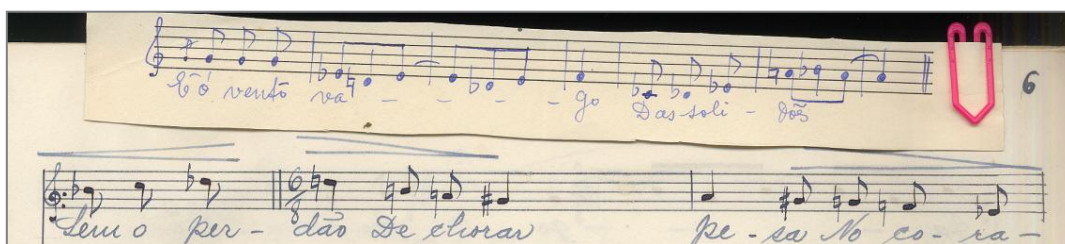


Fig. 55: melodia alternativa para os compassos 23 ao 28 de *Canção do vento*.

A partir do compasso 47, encontramos a harmonia escrita numa oitava acima da do resto da canção e as semicolcheias, a partir do compasso 51, quebradas primeiramente em duínas em vez de tercinas, depois em colcheias e por fim em semínimas, como se a ventania passasse para outro local, longe do ouvinte, ou simplesmente desaparecesse.

Quanto à interpretação da *Canção do Vento*, deverá essencialmente ser respeitada a fluidez da peça. Não só a canção está naturalmente escrita de modo a que o contínuo movimento do vento apareça em evidência ao ouvinte como sou levada a concluir que o cantor deverá respeitar o fraseado melódico da voz e não marcar cada nota por si. Como o registo vocal utilizado é médio-grave, é preciso que o pianista tenha sempre atenção ao volume de som do piano, o que pode ser difícil de fazer atendendo à exigência técnica da parte harmónica.

c. Canção da vida

Já não vivi em vão

Fernando Pessoa

Já não vivi em vão

Estender a mão a alguém?

Já escrevi bem

Nem isso, não.

Uma canção.

Só o escrever bem

A vida o que tem?

Uma canção.

A *Canção da vida* é uma canção cujo ritmo nos cativa a atenção desde o primeiro compasso. Não é uma obra muito complexa, com diálogos intensos entre o piano e o canto ou com um texto de difícil interpretação tanto literária como musical. É uma canção pequena, com duração de cerca de um minuto, onde a harmonia não é demasiado complexa, com exceção apenas daquela que classificarei como a parte B (entre os compassos 11 e 18). Apesar de a frase melódica também não ser, nesta segunda parte, muito previsível ou até demasiado acessível, a verdade é que no resto da canção ela é bastante simples.

O ritmo, no entanto, é elementar, assente em células de ritmos básicos, até mesmo as dos compassos 3 e 11, cujo desenho rítmico é bastante peculiar. As três semicolcheias separadas por pausa de colcheia pontuada deixam o ouvinte, por um curto espaço de tempo, sem referência do tempo, como que suspenso até ao compasso seguinte. São compassos que desequilibram a simplicidade rítmica desta canção.



Fig. 56: c. 3 de *Canção da vida*.

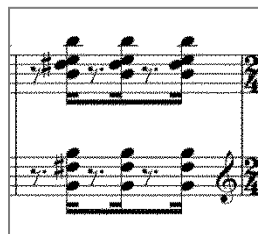


Fig. 57: c. 11 de *Canção da vida*.

Conhecendo já a escrita de Manuel Faria e tentando seguir a lógica de análise elaborada até aqui, presumo que este desequilíbrio rítmico se deva ao texto. Talvez sabendo não ser só o choro mas também a alegria uma possível causa de soluços ou dificuldade em respirar, defendo que esta escolha do compositor pretende ilustrar

essa sensação de ebulição de quem não consegue conter uma grande alegria dentro de si. Outra proposta mais arrojada, mas que também se apresenta como plausível, é a de que o sujeito pudesse ter festejado a alegria de não ter «vivido em vão» e de ter deixado como legado pelo menos uma bela canção e de portanto já não se encontrar em perfeito equilíbrio...!

O cantarolar final, em «lá, lá, lá» ausente do poema de Fernando Pessoa, serve a canção, ornamentando a repetição do tema e prolongando-o assim um pouco mais, alongando também a alegria do sujeito.

Fig. 58: fragmento da parte final de Canção da vida (cc. 27-29)

d. Canção de Amor

O amor quando se revela

Fernando Pessoa

O amor, quando se revela,
 Não se sabe revelar.
 Sabe bem olhar p'ra ela,
 Mas não lhe sabe falar.
 Quem quer dizer o que sente
 Não sabe o que há-de dizer.
 Fala: parece que mente...
 Cala: parece esquecer...
 Ah, mas se ela adivinhasse,
 Se pudesse ouvir o olhar,

E se um olhar lhe bastasse
 P'ra saber que a estão a amar!
 Mas quem sente muito, cala;
 Quem quer dizer quanto sente
 Fica sem alma nem fala,
 Fica só, inteiramente!
 Mas se isto puder contar-lhe
 O que não lhe ousou contar,
 Já não terei que falar-lhe
 Porque lhe estou a falar.

A *Canção do amor*, a última canção datada de Manuel Faria, revela algumas novidades. No contacto com a partitura (interpretando ou ouvindo a peça) consegue-se facilmente realçar as três curtas frases melódicas que compõem toda esta canção. Atendendo a que Manuel Faria escolheu um poema de 20 versos e que cada tema melódico se ocupa de apenas dois, torna-se inevitável que se faça uso da figura da repetição, técnica que até aqui, na obra para canto e piano, aparecera apenas esporadicamente de forma tão declarada.

Não é só na melodia mas também na harmonia que se descobrem motivos repetidos. Sobressai o ritmo, construído sobre a repetição das mesmas células rítmicas em toda a canção, homogeneidade que surpreende atendendo a que Manuel Faria optava maioritariamente por compor harmonias muito seccionadas e com contrastes muito fortes, correndo tantas vezes o risco de escrever canções pouco coerentes que o compositor tentava depois rematar com um final escrito a partir do tema inicial. É possível esquematizar os diferentes temas melódicos deste modo:

Introd.	A (2x)	B (2x)	C (2x)	A (2x)	B	Final (temas B + A)
cc. 1-5	cc. 6-13 +	cc. 20-24 +	cc. 30-33 +	cc. 38-44 +	cc. 51-54	cc. 55-57 +
	14-19	25-29	34-38	45-50		57-64

Tabela 6: esquema dos temas melódicos de *Canção de amor*.

Tentando arranjar respostas naquele elemento que se impôs como pedra angular da interpretação da obra para canto e piano – o texto – pode-se concluir que este é um poema sem contrastes, sem diálogos, sem mudanças de sujeito poético, sendo até talvez essa a razão que levou Manuel Faria a optar por uma forma diferente de compor esta canção, tornando-a mais coesa.

Merece distinção o final da canção, onde Manuel Faria repete o último verso do poema recorrendo ao tema A. Também não é habitual encontrar na sua música composta sobre um poema de autor a repetição de uma frase que não esteja já contemplada no poema. Poderia duvidar-se se não seria este, então, um raro momento em que Manuel Faria preteria o texto em favor da música, mas pensa-se que não. A verdade é que assim como utilizou apenas a primeira parte do tema B no início da secção do final (cc. 55-57), Manuel Faria poderia ter optado por utilizar apenas a segunda parte do tema A, terminando a canção. Não tendo sido essa a sua opção, sabendo que a repetição terá sido propositada, só resta concluir que talvez Manuel

Faria quisesse jogar com o tom quase suspenso com que termina o poema, como se o sujeito poético estivesse em dúvida sobre o que está a dizer ou como se estivesse a aperceber naquele instante que está a falar com «ela», ambiente denunciado pelas reticências finais. Com a repetição, a frase ganha um sentido de conclusão sustentado pelo movimento melódico e harmónico descendente do compasso 62 (mesmo se seguido pela interjeição «Ah!», que, admitindo esta linha de interpretação, poderia ser cantada mais como uma surpresa do que um suspiro).

Concluindo que a canção não reserva aos intérpretes grandes surpresas ou contrastes, resta dizer que a interpretação da *Canção de Amor* vive, uma vez mais, do texto que a fundamenta. Há que conduzir expressivamente a melodia das frases de acordo com as palavras ou as emoções retratadas em cada uma para que a canção ganhe vida e não fatigue pela repetição exaustiva de motivos rítmicos e melódicos. Por exemplo, no compasso 26, entre a palavra «mente» e a palavra «cala» poderá fazer-se uma suspensão muito curta, apenas expressiva, e cantar a segunda parte da frase, «cala, parece esquecer», mais piano do que a primeira. De resto, é uma canção que precisa de pouco mais do que estes pormenores e, claro, do respeito pelo que o compositor deixou anotado na partitura (quanto a dinâmicas) para ganhar vida na voz e mãos dos intérpretes.

CONCLUSÃO

CONCLUSÃO

Chego ao final deste trabalho de investigação com a reforçada convicção de que Manuel Faria deveria fazer parte do quadro de referência dos compositores portugueses de canções. Não estivesse já ciente da sua importância no panorama musical português antes de me dedicar ao estudo do conjunto das suas canções para canto e piano, teria agora de o reconhecer nesta conclusão. Mesmo que nem sempre se destaquem pelas melodias sublimes ou pelas harmonias perfeitamente articuladas, são canções que envolvem quer o ouvinte quer o intérprete na rede de sentido poético ou musical que Manuel Faria procurou alcançar.

São reafirmadas nesta dissertação de Mestrado algumas conclusões a que outros investigadores que se debruçaram sobre a obra de Manuel Faria haviam já chegado, como se pôde ir verificando ao longo do texto da dissertação com as várias referências aos trabalhos académicos de Cristina Faria (defendido em 1992 e publicado em 1998) e de André Pereira (em 2009). Manuel Faria é um compositor que se integra e desintegra em várias correntes estéticas, ou seja, tanto se pode sustentar que a sua música é inequivocamente influenciada pelos compositores franceses dos finais do séc. XIX e inícios do séc. XX e que constantemente se procura aproximar do espírito telúrico que animava os movimentos musicais nacionalistas, como tem de se admitir que nenhuma destas estéticas abarca toda a sua obra e que, pelo contrário, a sua produção musical expõe uma multiplicidade de características das várias correntes. Todas as canções escritas já no período de maturidade académica e musical vivem da figura do contraste, utilizada não só na construção da parte pianística como também, e principalmente, no confronto entre a complexidade harmónica e a simplicidade melódica. É também a figura do contraste que acaba por levar Manuel Faria a imprimir linearmente formas estruturais às suas obras (sobressaindo a tradicional *ABA*), que maioritariamente se subdividem em secções de música muito diferentes entre si. O compositor, no entanto, sente sempre, e por muito contrastantes que possam ser as diversas partes que constituam a obra, a necessidade de terminar cada peça

reexpondo a totalidade ou parte do tema introdutório, denotando uma «procura incessante de um equilíbrio na forma»⁷⁷.

Neste trabalho de investigação da obra para canto a piano de Manuel Faria tive a oportunidade de descobrir que o compositor não escreve uma canção sem antes lhe conhecer já o sentido, o propósito, a poética. Ele dá sempre uma extrema importância ao texto que trabalha musicalmente. As palavras são o elemento estruturante de qualquer canção de Manuel Faria e determinam a escolha da forma, da estrutura e da tonalidade dos elementos melódicos e harmónicos e do desenho rítmico, condicionando todas as indicações de dinâmicas ou de expressividade deixadas nos manuscritos pelo compositor. É, portanto, crucial que os intérpretes conheçam o texto de cada canção, reconhecendo as palavras e fazendo um exercício hermenêutico que enriqueça a performance da obra.

Esta relação íntima entre a música e o texto revela-se explicitamente na obra coral de Manuel Faria e é até amplamente explorada pelo compositor, talvez por encontrar num coro um instrumento onde o texto pode ser sublimado através da harmonia criada na conjugação das várias vozes. Na obra para canto e piano, o cantor solista não tem esta oportunidade e tem sempre de pôr em diálogo a música do canto com a harmonia do piano para dar ao texto o realce desejado por Manuel Faria, que lhe dá as ferramentas musicais necessárias: a repetição da mesma nota, quando se pretende um tom mais declamado; o contraste de registos vocais utilizados para ajudar a destringar as várias vozes ou personagens em jogo; as figuras musicais expressivas como o cromatismo, o *parlato*, o *stacatto*, o *legato*, etc.; os jogos de contraste ou de sintonia entre cantor e pianista, que tanto no encontro como no desencontro descobrem novos modos de expressar o texto.

Arrisco afirmar que encontrando muita beleza na maioria das canções de Manuel Faria, a sua maior riqueza estará na forma como deixa que o texto popular ou o poema molde toda a música que compõe. Como padre, a atividade a que a sua vocação obrigava, impediu-o provavelmente de fazer um trabalho minucioso de revisão de grande parte das suas canções. Quando se compara, aliás, o rascunho e a versão final

⁷⁷ Faria, C. (1998). *Manuel Faria... op. cit.*, p. 193.

de qualquer canção, verifica-se que aquilo que era mais profundamente transformado era a parte pianística e não a da voz. Isto é, a dinâmica entre o texto e a música era o que criava de modo mais impulsivo e, comprovadamente, genial.

O trabalho que agora se conclui é uma primeira abordagem a estas vinte e três canções, ficando bastante ainda por explorar. Deste primeiro afloramento pode, no entanto, concluir-se que a música para canto e piano de Manuel Faria está ao nível da dos renomeados compositores da sua época e que vale a pena levá-la a todos os intérpretes que queiram fazer ouvir a música portuguesa.

Esta dissertação não pretende nem pode ser mais do que um novo início que se auspicia poder vir a ser continuado em futuras investigações.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

Branco, J. F. (1995). *História da música portuguesa*. (3ª ed.). Lisboa: Publicações Europa América.

Brito, M. C. (1992). *História da música portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.

Cascudo, T. (2003). *Frederico de Freitas (1902-1980)*. Lisboa: Ministério da Cultura - Instituto Português de Museus.

Castro, P. F. (1991). *História da música - Sínteses da Cultura Portuguesa*. Lisboa: Comissariado para a Europália 91.

Castro, P.F. (2003). Notas sobre modernidade e nacionalismo. *Revista Portuguesa de Musicologia*. Nº13, pp. 145-162.

Dahlhaus, C. (1992). *Between romanticism and modernism*. Berkeley: University of California Press.

Deus, J. (1996). *Versos de João de Deus*. Lisboa: Editora Portugalmundo.

Faria, C. (1998). *Manuel Faria : vida e obra*. (Tese de mestrado em Ciências Musicais apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra). Vila Nova Famalicão : Câmara Municipal V. N. Famalicão.

Faria, F. (1983). A Música de Manuel Faria. A fidelidade ao espírito. *Nova Revista da Música Sacra*. Ano IX, 2, nº 27, pp. 1-7.

Faria, M. (Maio e Junho, 1957). Mozart (no bicentenário do seu nascimento). *Quatro ventos*. Tomo IV, 12, pp. 5-19.

Faria, M. (1957/58). O Motu Próprio de S.Pio X e a música moderna. *Theologica*. Pp. 161-179.

Faria, M. (1962). No centenário do nascimento de Gustav Mahler. *Praça Nova*.

Faria, M. (1965). Para onde caminha a música. *Cenáculo*. Separata.

Faria, M. (1966/67). Música Sacra na Constituição Conciliar. *Cenáculo*. Separata. Pp. 214-221.

Faria, M. (1976-77). O pensamento da Igreja a respeito da sua música. *Celebração Litúrgica*. Separata. Ano C, 1 e 2, pp. 1-18

Faria, M. (1977). Editorial. *Nova Revista da Música Sacra*. Ano IV, 2, nº1, p. 1.

Ferreira, A. J. & Faria, C. (2010). *Manuel Faria*. In *Enciclopédia da Música em Portugal no Séc. XX*. (Vol. 2). Lisboa: Círculo de leitores. Pp. 459-461.

Griffiths, P. (1987). *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Grout, D. & Palisca, C. (1994). *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva.

Johnson, G. & Stokes, R. (2000). *A French song companion*. Oxford: Oxford University Press.

Martins, C. T. (2008). *O tríptico para órgão de Manuel Faria no contexto do repertório organístico do século XX*. (Dissertação de mestrado não publicada. Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro).

Michels, U. (2007). *Atlas da Música II*. Lisboa: Gradiva.

Minho, J. (1917). *Trovas do Povo*. Porto: Companhia Portuguesa Editora. Recuperado de <https://archive.org/details/trovasdopovocoll00minhuoft>. Acedido a 20/11/2014.

Monteiro, A. X. (1983). Dr. Manuel Faria in memoriam. *Nova Revista da Música Sacra*. Ano X, 2, nº 26.

Moore, D. (2008). *Guia dos estilos musicais*. Lisboa: Edições 70.

Pereira, A. (2009). *Manuel Faria e o piano (das fontes primárias à performance)*. (Dissertação de mestrado não publicada. Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro).

Poignet, P-H. (2013). *Debussy (musicien des poètes)*. Alterpublishing. Recuperado de <https://www.scribd.com/book/195630234/Debussy-musicien-des-poetes>. Acedido a 05/01/2015.

Rink, J. (2002). *Musical performance. A guide to understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.

Simões, M. (1984). Homenagem ao compositor Manuel Faria na sua terra. *Nova Revista de Música Sacra*. Ano XI, 2, nº 31, p. 1.

Stravinsky, I. (1996). *Poética musical (em 6 lições)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Stein, D., Spilman, R. & Larsen, M. D. (2010). *Poetry into song. Performance and analysis of lieder*. Oxford: Oxford University Press.

Espólio literário de Manuel Faria

Faria, M. (1936). *Modo e importância do bem cantar (estudo apresentado em honra de Santa Cecília para o 2º ano de Teologia)*.

Faria, M. (1949). *Comemoração do centenário de Frederico Chopin*.

Faria, M. (1956). *Como conheci Mozart*. Pp.3-8.

Faria, M. (1957). *O Motu Proprio de Pio X e a música moderna*.

Faria, M. (1967). *Música sacra na Constituição Conciliar*.

Faria, M. (7 Março, 1967). *O mistério do Natal na canção popular portuguesa* (Discurso proferido na posse de novos capitulares da Sacrossanta Basílica primacial de Braga).

Faria, M. (1970). *II Semana bracarense de música sacra*.

Faria, M. (Abril, 1971). *Semana de música Sacra de Póvoa de Lanhoso*.

Faria, M. [presumivelmente em 1971]. *O estado actual do canto popular litúrgico*.

Faria, M. [s.d.]. *A música moderna - o pop e a vanguarda (2º caderno)*.

Faria, M. [s.d.]. *Música popular e música erudita*.

Faria, M. [s.d.]. *Olivier Messiaen - compositor católico*.

Faria, M. [s.d.]. *Texto sobre música moderna pop, jazz (1º caderno) em forma de discurso*.

Faria, M. [s.d.]. *Texto sobre música popular dedicado ao Engenheiro Rebelo Bonito*.

Fontes cibernéticas

Concerto de homenagem ao cónego Manuel Faria. (Publicado em 28/10/2013). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RgJrRzeMkKU>.

Auto de Coimbra, de Manuel Faria (acto I). (Publicado em 20/08/2009). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lp-rRslX1VE>.

Auto de Coimbra, de Manuel Faria (acto II). (Publicado em 20/08/2009). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=snKSiKb2FSw>.

Obra éditada de Fernando Pessoa. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/>.

Página de Manuel Faria no Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa. Disponível em:

http://www.mic.pt/dispatcher?where=0&what=2&show=0&pessoa_id=314&lang=PT

ANEXOS

ANEXOS

A. Entrevistas

A.1 Entrevista à Doutora Cristina Faria

Realizada a 20 de Novembro de 2014 na Escola Superior de Educação de Coimbra.

Leonor Barbosa de Melo (LBM) – *Foi ao apercebermo-nos de que nenhuma das canções para canto e piano de Manuel Faria estava estudada ou editada que decidimos que seria esse o tema da nossa dissertação de mestrado em performance musical. Foi com espanto que recebemos essa informação, já que a música coral (e não só) de Manuel Faria é de grande beleza e já faz parte do repertório de alguns importantes ensembles musicais portugueses. Sabe qual terá sido a razão para este conjunto de canções estar ainda por trabalhar?*

Cristina Faria (CF) - Pode haver várias, mas parece-me que a mais imediata seja a dificuldade da execução das canções. Para além de os manuscritos nunca terem sido transcritos e de o intérprete ter de, até agora, ler pela partitura original, o grau de execução é relativamente elevado. Outra razão plausível e que é um facto comum a toda a obra de Manuel Faria é que era um compositor do Norte e era padre. E isso cria muitos anticorpos, alimentados principalmente pelo mundo musical em que ele viveu que estava muito mais concentrado em Lisboa. Embora ele tivesse muito boas relações com compositores de Lisboa como Lopes Graça ou Frederico de Freitas! Eles conheciam-se, passavam tardes infindas a conversar em casa do meu pai [Francisco Faria, irmão do compositor] mas no que tocava à apresentação pública das suas obras, temos Frederico de Freitas que trabalhou muito a obra orquestral de Manuel Faria e várias vezes a executou, inclusivamente no Brasil.⁷⁸ No que diz respeito à obra para canto e piano, ou havia alguém que pegasse na obra (como a Leonor está a fazer agora) e a estudasse, ou então aconteceria aquilo que aconteceu – o interesse dos intérpretes focava-se sobretudo na obra de compositores mais «lisboetas» e o resto do país era província. Enfim, são hipóteses que se podem considerar e sobre as quais poderia muita tinta correr.

⁷⁸ A *Suite Minhota* foi apresentada entre Maio e Junho de 1960 em várias cidades do Brasil por orquestras sinfónicas locais (Baía e Recife) e sempre sob a direcção de Frederico de Freitas.

LBM – *Considera esta última hipótese importante também para a pouca notoriedade que Manuel Faria acaba por ter quando se fala sobre os compositores neo-românticos ou nacionalistas portugueses?*

CF – Sim. Aliás, uma das razões pelas quais o espólio de Manuel Faria veio para Coimbra foi já para tentar aproximar a sua obra pelo menos mais do Centro. Porque há peças de Manuel Faria, por exemplo, no Seminário de Braga. Quando eu fiz a minha tese de Mestrado, tentei aceder a estas partituras e a muitas delas não me foi concedido o necessário contacto. Consegui apenas passar umas horas até de madrugada para fazer um levantamento básico de tudo o que lá havia e não pude trazer nada para uma análise mais atenta ou cuidada. Agora claro que já está tudo muito mais descentralizado. A Casa da Música e os cursos de música no Norte e em Aveiro têm ajudado muito a esse movimento despolarizador. Aliás, em Aveiro tem-se feito muito trabalho de investigação sobre muita música guardada aqui em Coimbra. Por isso acredito que se o espólio de Manuel Faria tivesse ficado em Braga provavelmente até hoje ninguém teria pegado nele. Portanto, a falta de divulgação de Manuel Faria e da sua música também acabou por ajudar a que a sua música fosse esquecida. A partir do momento em que há pessoas interessadas na obra dele, pessoas a trabalhar, a estudar e a apresentar a sua obra, essa divulgação acontece naturalmente.

LBM – *Há, por exemplo, muitos coros que cantam as obras de Manuel Faria...*

CF – Há muitos coros a cantar harmonizações feitas por ele mas atenção que são poucos são os que interpretam as obras que são suas de raiz, sejam sacras ou profanas, porque o grau de dificuldade é alto. Manuel Faria era um exímio pianista e um exímio tenor e por isso é que, por exemplo, na sua obra coral o registo de tenor é extenso e muito agudo. Não sei se já reparou que hoje em dia temos vindo a assistir a um abaixamento dos registos das vozes e por isso quando trabalho obras de Manuel Faria com o coro D. Pedro de Cristo vejo-me obrigada a muitas vezes baixar meio tom ou mesmo o tom inteiro à peça. Não consigo cantar as peças na sua tonalidade original quando trabalho com coros amadores. Claro que um coro profissional terá outras possibilidades mas o registo que ele utiliza é um registo muito alargado, muito

exigente. Há várias peças em que, como eu costumo dizer, os tenores andam nos píncaros e os baixos na subcave (risos). Por exemplo, Lopes Graça (comparo-os por serem contemporâneos) neste aspeto é muito mais comedido e utiliza registos muito mais apertados. Talvez também por isso a sua obra coral tenha sido mais executada por todos os tipos de coros. Esta diferença entre os registos que ambos utilizavam para compor pode até ter origem nas vozes típicas dos sítios onde eles nasceram. Repare: Manuel Faria é nortenho, nasceu no Minho, onde se encontram as vozes mais graves e também as mais agudas das mulheres (risos) e ele convivia com isso todos os dias, isso seria o registo vocal a que ele estaria habituado, que classificaria como normal. Lopes Graça, que fez o trabalho de recolha de muita música popular portuguesa, não foi esse o cenário que encontrou. A maioria dos coros com que trabalhou não teria apenas estes registos vocais mais extremados e os compositores neste tipo de trabalho compunham para a matéria prima que tinham à disposição, para as vozes que tinham ao seu dispor. Aliás neste ponto é preciso lembrar ainda que Manuel Faria compôs muita da sua música no Seminário e eram as vozes dos seminaristas que ele tinha à sua disposição. Nessa altura os Seminários tinham muita gente, homens suficientes para Manuel Faria poder escrever a peças para quatro vozes masculinas sendo por isso certo que encontrariam entre si esses registos mais distanciados.

LBM – Explorando um pouco mais este tema das características da obra de Manuel Faria que começa agora a aflorar, gostaríamos de lhe perguntar: o que é que encontra de diferente na obra de Manuel Faria? Ao trabalhar as suas obras com os ensembles vocais, o que encontra nelas de mais singular?

CF – Bom, a primeira seria então os registos vocais que Manuel Faria utiliza na sua obra. Uma outra característica muito própria dele é a ligação entre o significado da palavra e a música, o tipo de harmonias e fraseado que utiliza para conseguir uma simbiose perfeita entre o texto e a música. Ele é um melodista nato. Lança as melodias e só depois é que as trabalha – tem melodias muito bonitas, no meu ponto de vista, claro. Eu sei que sou parcial (risos). Também a parte harmónica, com grande utilização de acordes sujos, de sétima, de passagens cromáticas, conferem grande expressividade à sua música e isso mexe muito com as emoções das pessoas. Manuel Faria joga muito com a forma como a música age nos comportamentos das pessoas.

Nunca me esqueço de um concerto que fiz com um coro no estrangeiro, na Bélgica, se não me engano, onde cantámos uma das *Preces* (trauteia o início da peça). No público ninguém percebeu as palavras que cantámos mas todos sentiram aquilo que queríamos dizer a cantar. Isso para mim é sintomático da forma como Manuel Faria aliava intimamente a música à palavra e este cuidado pode vir da sua formação como sacerdote. Tomemos como exemplo o canto gregoriano, que não é mais que a leitura cantada dos textos, onde o que é importante é o significado da palavra e parece-me que isso é transferido para a sua obra. Pode nem sempre respeitar a palavra em si (porque ele às vezes nem respeita a prosódia musical!) mas o sentido daquilo que estamos a dizer está na própria música. Se fosse instrumental, sentiríamos as mesmas coisas mesmo sem conhecermos as palavras. O tipo de harmonias que ele utiliza para mexer com as emoções é muito bonito. É uma música do século XX com alguns neo-romantismos e que também transparece a admiração dele pelos compositores impressionistas franceses – aquelas cores, manchas, quase a adivinhar paisagens sonoras que de vez em quando se desenham à nossa frente através das sequências harmónicas que utiliza. Isso vê-se quer na sua música de raiz quer nas suas harmonizações. Como por exemplo na harmonização da *Ceifa* em que somos imediatamente transportados para as paisagens alentejanas.

LBM – Aprofundando este ponto, quais as características que apontaria como mais relevantes na escrita musical de Manuel Faria?

CF – Pois podemos ainda falar dos jogos entre tonalidades que ele faz em várias das suas obras. Faz muito uso, por exemplo, da alternância e conjugação de tonalidades relativas – uma em duas vozes e outra em duas outras – que resultam em combinações sonoras muito interessantes. Não podemos chamar a isto atonalismo até porque toda a música dele é muito tonal. Aliás, sempre que cria momentos de tensão harmónica, Manuel Faria resolve-os quase sempre. Não falamos aqui, claro, das obras dodecafónicas, mas que são experiências que fez durante uma pós-graduação e que nunca foram realmente a sua linguagem. Manuel Faria era muito tonal e muito ligado à trindade – ao ABA. Começa, desenvolve e depois precisa sempre de ir buscar qualquer elemento ao início para acabar (risos). Nem que seja um motivo pequeno,

volta sempre ao A para acabar, para equilibrar. Isso é próprio de épocas anteriores à dele mas ele captou esse espírito e trouxe-o para o séc. XX.

LBM – *Essa necessidade de equilíbrio nas suas peças não impede, no entanto, que a sua obra viva sempre muito do contraste. Seja no ritmo, na harmonia ou melodia, encontramos sempre a figura do contraste em todas as obras.*

CF – É verdade, Manuel Faria gosta muito de utilizar os contrastes. Sabe que ele próprio era assim. Era uma pessoa emocionalmente instável. Nunca se encontrou verdadeiramente consigo próprio por causa da sua disputa interior nos seus dois lados – de ser padre e ser compositor. Por um lado, mesmo antes de morrer, já no hospital, ainda compunha no dia anterior e por outro lado havia a fidelidade que ele achava que tinha de ter para com a Igreja. Acabava por não ser compreendido nem num lado nem no outro. Faziam-lhe a vida negra lá [no seminário], porque dedicava a sua vida em grande parte à música, e por outro lado o seu trabalho não era visto com bons olhos por ser padre. Oscilava assim entre estar bem e estar em depressão e este oscilar reflecte-se na sua música, também nessa figura dos contrastes. A personalidade dele reflecte-se, logicamente, na sua música e a verdade é que ele agia muito emocionalmente e pouco racionalmente. Era impulsivo e vivia as coisas a 200%. A própria música é pouco conceptual. Não podemos estar à procura na música de Manuel Faria de coisas muito complexas ao nível conceptual mas a parte emotiva está lá sempre.

LBM – *Tem alguma memória de ouvir o seu tio a ensaiar a sua própria música? Focava-se mais nos aspectos técnicos da peça ou na sua interpretação?*

CF – Tenho muitas memórias desse género. O meu tio vinha muito à minha casa e quando isso acontecia eram tardes inteiras a ouvir o piano de cima para baixo. Ele ia discutir a música com o meu pai, fechados no escritório, até porque a maior parte da música para coral que ele escreveu foi interpretada pelos coros com que o meu pai trabalhava. Sei que muitas coisas foram alteradas nessas discussões e também nos próprios ensaios. Muitas vezes ele vinha assistir aos ensaios e corrigia muitas coisas nos próprios ensaios de modo a tornar às vezes as coisas menos difíceis, por exemplo, trocando algumas frases entre as várias vozes. Mas focava-se mais nesses aspectos

técnicos e não tanto a interpretação. Ele gostava de todas as interpretações. Aliás, por causa disso mesmo é que ele era um mau crítico musical (risos). No fundo, ele não se agarrava ao que acontecia no concerto ou numa apresentação em específico mas conjugava esse momento com a obra que ia ouvir e que já conhecia *a priori*. Ou seja, não é que não se pudesse confiar na sua crítica. Tinha era de se ter em conta que seria sempre uma conjugação do momento e da intemporalidade da obra interpretada.

LBM – *Em relação aos textos das canções, para além dos poemas populares que servem de base a tantas, Manuel Faria tinha alguma afeição especial pelos escritores que escolheu?*

CF – Não. Acho que até nisso ele era algo inconstante. Tanto escolhia poetas portugueses conceituados como escolhia poemas de escritores mais estranhos, de que ele gostava simplesmente. E se gostava, compunha.

LBM – *Observando as temáticas abordadas nos poemas, percebemos facilmente que o tema da terra ou da natureza é algo recorrente. Esta vertente telúrica da música de Manuel Faria tem raiz na sua própria vida?*

CF – Manuel Faria pertenceu a uma família tipicamente minhota: era irmão de mais dez. O meu avô era caseiro e a minha avó era galinheira. O Manuel tinha 16 anos quando o pai morreu e por isso assumiu o papel de patriarca, de responsável pela família. O facto de ter 9 irmãos (nós somos 29 primos diretos) fazia-o regressar à aldeia nos tempos livres e era aí que convivia com o povo da sua terra. Era aí que ele era mais feliz e portanto era natural que ele tivesse esse amor à terra, refletindo-se isso tanto na escolha de textos como nos ritmos mais simples ou nalgumas melodias mais brejeiras (risos).

LBM – *Foi, aliás, também essa ligação à terra e também à família que fez do canto um instrumento musical sempre presente na sua vida...*

CF – Sim, repare, todos lá em casa cantavam. Até os trabalhadores, que o meu avô obrigava toda a gente que andava nos campos a cantar enquanto trabalhava porque dizia que enquanto cantavam não diziam mal uns dos outros (risos).

LBM – *Diria que essa relação com o canto e com o povo serviu também de impulso para ser um dos percussores da renovação da música litúrgica em Portugal?*

CF – Sem dúvida que sim. A relação entre o povo e o canto foi uma das vias de efectivação da renovação da música sacra em Portugal. Ele aproximou as duas realidades arranjando melodias que o povo conseguisse cantar e a que aderisse. Assim, construía melodias que facilmente entrassem no ouvido, mais aproximadas ao nosso sol-e-dó, como eu costumo dizer, mas nos acompanhamentos, mesmo nas peças pequenas como voz e harmónio, deixava brilhar a sua veia artística, escrevendo harmonias mais arrevesadas. A melodia é que tinha sempre de ser simples.

LBM – *Fazendo assim sempre um encontro entre a música popular (na melodia) e a música erudita (na harmonia).*

CF – Exatamente. Chega a haver um grande contraste entre a facilidade na melodia e a dificuldade no acompanhamento. Ou às vezes estranhámos os acordes que estão a acompanhar melodias tão simples. É aí que ele põe a genialidade dele.

LBM – *Que papel desempenhou Manuel Faria nesta renovação da música litúrgica em Portugal? Por que vias agiu?*

CF – O legado mais teórico que deixou a este nível terá sido a Revista [*Nova Revista de Música Sacra*] que ajudou a revolucionar por completo a nossa música litúrgica. Num nível mais prático, a vontade de Manuel Faria interferir no caminho da música litúrgica portuguesa surgiu quando se passou a celebrar a eucaristia em português em vez do latim. Aliás, uma das primeiras missas escritas em português é dele, não sei se não será mesmo a primeira, onde, de novo, as melodias são simples e os acompanhamentos mais complexos. Esta mudança do latim para o português fez com que nessa altura comessem a surgir músicas muito estranhas, decalcadas de música profana. Estou agora a lembrar-me de uma cuja melodia era a do *Plaisir d'amour*⁷⁹, imagine! Como não havia alternativa, as pessoas adaptavam as letras às canções que conheciam. Manuel Faria achava que isto era desvirtuar aquilo que se queria na música litúrgica,

⁷⁹ Canção francesa de temática amorosa composta por Jean-Paul-Égide Martini (1741-1816) em 1784, que granjeou grande sucesso por todo o mundo, tendo sido posteriormente arranjada sucessivamente por vários músicos ou grupos de música de todos os géneros.

que deveria servir para elevar o espírito. Assim, acabou por agir em várias vias: foi compondo, foi pregando em vários locais levando a sua música, que ensaiava com os coros locais, e assim deixava a sua sementinha. Por um lado, nesta frente musical e, por outro, escrevendo muito, em jornais, pequenas separatas, nalgumas conferências... enfim, fartava-se de pregar! Às vezes aos peixes mas pelo menos tentava (risos)!

LBM – *E conseguiu ser ouvido?*

CF – Foi sendo ouvido, sim. Principalmente no Norte. Aí ainda se nota a influência dele e também onde se concentram os seus discípulos. Como por exemplo o Joaquim dos Santos, que morreu há pouco tempo, e que deverá ser a nível da composição o seu discípulo mais directo. Mas temos ainda também Ferreira dos Santos, Azevedo de Oliveira, até Cândido Lima. No fundo, acabou por deixar uma escola quer nos sítios onde ia passando quer nos seus alunos do seminário.

A.2 Entrevista ao Padre Jorge Alves Barbosa

Leonor Barbosa de Melo (LBM) – *O que nos pode dizer sobre a sua história pessoal com Manuel Faria?*

Jorge Alves Barbosa (JAB) – Depois de algumas referências vagas a uma pessoa cujo nome me fui habituando a ver como autor da música de cânticos que aprendi desde criança, vim a conhecê-lo, sendo já adolescente, 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 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...); de seguida tive-o 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 Diretor 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, ao contrário do que era habitual, [que era] ser-se [responsável] apenas no último ano do curso teológico. Isso facultou-me 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 naqueles tempos particularmente difíceis de uma recusa radical e iconoclasta da música sacra, dadas as preferências, mesmo 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, 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 junto com algum repertório como o *Requiem* de Lorenzo Perosi ou a *Missa de Santo Eduardo Rei* de Licínio Refice e 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, ele procurava comparar as minhas coisas com os grandes exemplos – 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 recorro 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 recorro 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 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 então a obras 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 suas Missas *Cum júbilo* ou *Votiva* e outras obras, onde arrisquei os primeiros passos na pedaleira, fazendo o respetivo arranjo da *Missa “Cum júbilo”* que ele assumiu escrevendo a caneta por cima das minhas indicações a lápis como se pode ainda ver na respetiva partitura); acompanhei ainda o seu Coral de Azurém, durante vários anos, com relevo para a *Missa Jubilei* de Domenico Bartolucci (colega dele em Roma e mais tarde meu professor) ou o seu *Stabat Mater*, entre cânticos e outras suas obras de menor exigência, mesmo já depois de vir trabalhar em Viana do Castelo, o que implicava incómodas viagens, no tempo em que não havia

autoestradas, mas também, para além da 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 diretamente com ele, para o mal e para o bem, por cerca de dez anos seguidos.

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

JAB – 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 notasse 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 o 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 dessa forma, em tempos recuados, um problema de tosse crónica...

Ele tinha um grande respeito pelas pessoas e uma grande capacidade de encaixe com os seminaristas, quer nos ensaios quer nas aulas, dado que as preferências deles não iam então no sentido da música que o Dr. Faria ensaiava. Havia mesmo 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 estava a dirigir o grupo coral, salta para o harmónio (estávamos em 1980) e vai de cantar o «Santos anjos e arcanjos»... E toda a gente cantou com ele...

LBM – *Quais acha serem as principais características da escrita musical de Manuel Faria? Qual é para si aquela que merece maior destaque e que o torna num compositor relevante na História da música portuguesa?*

JAB – Isso é muito difícil de responder. Não sei mesmo se se pode definir uma escrita musical de Manuel Faria. No entanto vou tentar, assim de cor:

- a) Uma certa propensão para o *ostinato* e emprego de temas curtos;
- b) Não desenvolve muito, mas vai criando ao sabor da invenção, ou do texto no caso da música vocal; mais espontâneo que trabalhador; basta ver os rascunhos dos *lieder* que tenho à mão e compará-los com o resultado final;
- 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;

- d) Não explora particularmente a dimensão rítmica a não ser nos casos em que utiliza a repetição e o *ostinato* que referi acima; mantém uma regularidade rítmica e as mudanças de compasso (métrica) derivam muitas vezes da prosódia textual;
- e) Não utiliza intervalos particularmente difíceis, privilegiando, diria, os graus conjuntos; 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 o que acaba por resultar em algumas falhas. 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, 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; depois de conhecer este último, creio que por 1978, dizia-me «era isto que eu gostaria de fazer e estou a conseguir encontrar o que sempre procurei», mas foi por pouco tempo. Pode-se ver essa propensão para a modalidade em algumas das suas últimas obras. Tinha em mente rever a sua música logo que pudesse libertar-se das tarefas do Seminário, para o que eventualmente esperava que eu o viesse a substituir, mas sendo eu da Diocese de Viana do Castelo, então acabada de criar, a minha ordenação implicou a vinda para

Viana, o que o aborreceu bastante, e a mim. Por isso não chegou a rever praticamente nada, creio eu, e faleceu pouco depois.

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. Isso também não fazia parte do seu carácter. Se algo de novo ele trouxe à música sacra 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. De resto, não se pode dizer que trouxesse algo de especial à música portuguesa do seu tempo a não ser que estava sintonizado com as suas mais recentes aquisições. Aliás posso dizer ainda duas coisas, ou melhor, referir dois testemunhos sobre a sua música e que me foram transmitidos por ele mesmo com notória satisfação e acordo: aceitava que Frederico de Freitas considerasse 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) e apreciava particularmente um comentário de um grande gregorianista que foi também meu professor, e particular amigo, o holandês Jos Lennards, que considerava a música do Dr. Faria 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 ele então incarnava e que Manuel Faria terá conhecido também em Roma pois era, ao tempo, o Director da Capela Sistina.

LBM – Diria que Manuel Faria tinha uma relação íntima/cúmplice com o canto? De onde acha que lhe surgiu essa paixão e em que é que isso mais se reflete?

JAB – Não posso dizer, pela experiência que tive com ele, que Manuel Faria tivesse uma relação particular com o canto; não era particularmente versado na técnica vocal nem cuidava disso, particularmente, nos nossos coros; a sua música coral revela, por vezes, como já escrevi noutra lugar, um desconhecimento ou insensibilidade para com

os aspetos vocais como se não quisesse ser por eles condicionado; tinha propensão para se situar no âmbito das vozes iguais. Tinha era uma boa voz quando mais jovem e contava, no nosso caso, com a ajuda de alguns alunos particularmente dotados que o auxiliavam nos ensaios e garantiam a segurança dos naipes. Não me recordo de ter feito exercícios de vocalização com ele.

Confesso que desconhecia mesmo a sua relação com o *Lied* não se tratando de um género musical particularmente presente no ambiente de Seminário nem nas suas conversas comigo mesmo sobre a sua música: era mais a música coral. Não lhe conheci particulares relacionamentos com gente ligada ao Canto, nem me parece que fosse particular apreciador de Ópera. Note-se que não eram assim tão acessíveis as partituras de ópera. Sei que não era particularmente devoto de Richard Wagner o que ainda hoje não compreendo. Estava voltado mais para a música instrumental, até pela nossa preparação técnica não particularmente vocacionada para o uso do Piano. Por outro lado, salvo raras exceções, não acho que Manuel Faria fosse um especial melodista e ele sabia disso. Aceito que nem toda a gente concorde comigo, mas, como disse acima, privilegiava mais o carácter incisivo, expressivo, por vezes agressivo de um tema ou frase do que uma linha melódica particularmente «bela». Muito perto de um estilo de quase *recitativo* nas suas melodias estava, dizendo grosseiramente, mais perto de Schoenberg que de Bellini...

LBM – *Conhece a obra (ou parte dela) de Manuel Faria para canto e piano? Se sim, que considerações gerais pode tecer sobre as canções?*

JAB – Não conhecia qualquer obra de Manuel Faria para canto e piano. Há tempos tive a oportunidade de possuir uma versão digitalizada de algumas das suas partituras incluindo algumas canções para canto e piano. A solicitação desta entrevista levou-me a consultar esse material e foi daí que fiquei a conhecer algumas coisas. Parece-me que, francamente, não é o mundo de Manuel Faria. Uma análise mais pormenorizada poderá ajudar a descobrir algo mais, e espero que o seu trabalho o consiga, mas até me espantou a sua iniciativa. Assim, numa vista geral, não se trata de música particularmente amadurecida, parecem-me mais esboços, com uma escrita pouco

pianística, dentro do que disse anteriormente e onde não vejo – assim num olhar de imediato – um verdadeiro diálogo entre o piano e a voz, mas mais uma melodia acompanhada, apesar de algumas exceções... A sua escrita pianística facilmente escorrega para um estilo organístico com passagens em contraponto, acordes longos, não revelando quase nunca a exploração das verdadeiras potencialidades do Piano nem sequer a sua particular extensão.

LBM – *À semelhança do que acontece ao nível do repertório coral, muita da música para canto e piano de Manuel Faria que investigámos no âmbito desta dissertação tem como base textual a poesia popular. Sabemos que a raiz popular é marca indelével e transversal em toda a sua obra – o que nos pode dizer sobre isto?*

JAB – Sim. É verdade. Popular ou de sabor popular, mesmo que de autor. Isso decorre da sua convicção relativamente à importância e necessidade de levar a música ao povo, tarefa que ele assumiu como músico e como padre. Mesmo na música instrumental foi sobre temas populares que ele escreveu: *Suite Minhota, Imagens da Minha Terra...* Até a música sacra tem sabor popular, e chega a usar temas populares, como acontece na *Missa de Nossa Senhora do Sameiro*, a mais popular de todas, que tem como tema integrador, consciente ou inconsciente, a canção “*No alto daquela serra*” que dá também um dos temas à *Suite Minhota*. Os títulos e temas das canções, logo desde os primeiros tempos, têm um sabor popular, ao jeito do tempo, de um certo folclorismo – e mesmo nacionalismo musical – que caracterizou a música da primeira parte do séc. XX: Frederico de Freitas, Lopes-Graça, Luís de Freitas Branco, Luís Costa e outros, entre uma escrita mais «impressionista» de que Manuel Faria se aproxima e uma mais «forte» como acontece com Lopes Graça. Penso que, mesmo tendo-se conhecido pessoalmente, Manuel Faria não tinha particular predileção por Lopes-Graça, mas ouvi-lhe, pelo contrário, manifestar apreço por Armando José Fernandes e Jorge Croner de Vasconcelos e, claro está, pelo seu grande amigo Frederico de Freitas que também tive o gosto de conhecer. Tendo este assistido e vindo-me felicitar pelo meu exame final de Canto Gregoriano em Fátima, ficou muito

feliz quando eu lhe disse que era aluno de Manuel Faria em Braga... passe o lado demasiado pessoal de tudo isto, mas é sempre Manuel Faria que está em causa.

LBM – Ainda neste âmbito, o que tem a dizer-nos sobre o tratamento do texto na obra vocal de Manuel Faria? Acha que ter a música ao serviço do texto era uma das preocupações do compositor quando compunha?

JAB – Do que disse anteriormente se deduz que sim, absolutamente. E esse também um dos seus limites. Diria mesmo que revela na sua música alguma predileção pelo descritivismo, madrigalismo, ou maneirismo se quiser. Isso vê-se até na sua música sacra. Era uma coisa que o divertia e se notava nos ensaios onde nos chamava a atenção para essa dimensão descritiva e expressiva da sua música. Em alguns casos quase até ao exagero, mas noutros quase inconscientemente como numa música em que eu lhe chamei a atenção para esse “descritivismo” e ele replicou: “Eh! Não tinha pensado nisso, mas pode ser...”. Foi essa também uma das facetas que acabei por desenvolver, por orientação dele, nos meus estudos posteriores sobre a linguagem musical, numa linha de Jacques Chailley, ou Ernest Ansermet, por exemplo, mas também de Jean-Jacques Nattiez e outros. Recordo, a título de exemplo, a particularmente feliz melodia do *Hino “Atei os meus braços com a tua Lei, Senhor”* que ele musicou verdadeiramente como um *Lied*, para voz e órgão, onde, entre outras características melódicas anteriormente apontadas, ele vincava particularmente as palavras «hei-de esmagar a dor...» com um tom de notória intensidade e quase revolta... certamente recordando tempos difíceis. Trata-se, aliás, de um poema de Jorge de Montemor que ele recebera em tempos, que esquecera, que perdera e, mais tarde apareceu publicado como Hino da Liturgia das Horas. Já depois de o ter musicado e publicado como tal, acabou por encontrar o papelito com o poema que tinha perdido... para sua satisfação. Isto foi-nos contado por ele.

LBM – Reconhecendo o amor de Manuel Faria pela terra, pelas suas raízes, pela cultura popular do seu país, e verificando que a maior parte da sua obra se baseia na música

tradicional, qual a razão para Manuel Faria não ter encontrado um lugar de destaque como importante compositor do nacionalismo musical português, à semelhança de, por exemplo, Lopes-Graça ou Freitas Branco?

JAB – Essa foi talvez a maior causa de sofrimento para Manuel Faria, situação vivida por muitos outros como Lorenzo Perosi, Licínio Refice e... eu mesmo. Ser Padre. Perosi enlouqueceu e por pouco não destruiu a sua obra que tantos apreciaram e também menosprezaram. De Licínio Refice (professor de composição do Dr. Manuel Faria, em Roma) disse Toscanini: «Se não fosse a *batina*, este homem poderia ser o maior compositor de ópera italiana do séc. XX». Manuel Faria viveu situações de verdadeiro desespero e quase loucura. Eu tive e tenho alguns problemas com isso e não admira que seja mais conhecido e apreciado e até premiado lá fora, onde o facto de ser padre não conta...

Manuel Faria sofreu isso e teve muitas tentações, e propostas até, para abandonar o sacerdócio. Dizer isto pode ser politicamente incorreto, mas é verdade. E se não fosse a amizade e o apreço que Frederico de Freitas lhe devotou, nem seria tão conhecido como, apesar de tudo, é no panorama musical português. Mas veja-se o que aconteceu com o próprio Frederico de Freitas. Praticamente esquecido depois da morte. Há muitas forças para além da qualidade da música a marcar a vida cultural e musical portuguesa. Basta ver o que se passou, no caso de Manuel Faria, com o concurso a que ele apresentou o *Tríptico para Órgão*. Valeu-lhe ter ganho depois o Prémio Nacional de Composição «Carlos Seixas» e, no fim da vida, e por proposta, mais uma vez, de Frederico de Freitas, a encomenda pela Secretaria de Estado da Cultura de algumas obras, nomeadamente para coro. Foi o mesmo compositor que lhe forneceu até as indicações sobre o «cachet» que haveria de propor pelas obras entregues. Isto foi no tempo eu que eu já privava particularmente com ele, daí que tenha estas informações.

Como se sabe, por morte de Frederico de Freitas, a viúva, Consuelo Fernandez Cabrera Varona, pediu ao Dr. Faria para completar uma obra – o *Bailado Inês Pereira* – que Frederico de Freitas tinha deixado inacabada. Esta prova de confiança implicou que viessem também para Braga algumas das partituras autógrafas do compositor que eu tive a felicidade de folhear e usar acompanhando audições (via rádio, claro está!) da

Sinfonia «Os Jerónimos», do *Concerto para Flauta* (partitura a lápis) da *Dança da Menina Tonta* e do *Concerto para Órgão*.... Por outro lado, convenhamos que Portugal não é país suficientemente grande para tantos músicos. E veja-se depois quem é convidado, quem sabe das iniciativas e até concursos, quem é tocado ou cantado. Porque estou a escrever, abstenho-me de outras considerações mais precisas, mas poderia falar disso de viva voz.

Depois há outra coisa: Manuel Faria procurou servir o povo e não propriamente servir-se do povo como bandeira de um determinado projeto, ideias políticas ou opções estéticas. Era um homem generoso por natureza, mas politicamente nos antípodas de um Lopes-Graça que gozou sempre e continua a gozar de um «estado de graça» no panorama musical português que vai muito para além da real qualidade da sua música, mesmo durante o período salazarista ou o que lhe quiserem chamar. Nos últimos tempos então, parece que não há lugar para mais ninguém. No tocante a “nacionalismo musical” ou mais propriamente «folclorismo», que é do que se trata, já que Manuel Faria pouco tem do nacionalismo musical português, há compositores que captaram e se exprimiram melhor de acordo com a «alma» do cantar do povo português do que Lopes-Graça: Luís de Freitas Branco, Frederico de Freitas, ou até um certo lirismo de António Fragoso. Lopes-Graça, em meu entender e sei que toda a gente vai dizer que eu não percebo nada disto, gravou, transcreveu, publicou a música popular e depois encaixou-a numa estética que nada tem a ver com a nossa música popular, mas com um determinado contexto ideológico soprado pelos ventos de Leste... Eu não sinto Portugal na música de Lopes-Graça, como sinto Hungria em Bartók ou até no romantismo de Franz Liszt. E não precisamos de sair das *Canções Tradicionais Portuguesas* para perceber isso. Se elas não fossem de Lopes-Graça, seriam criticadas, rejeitadas como música para piano com letra por baixo... Digo isto por a sua pergunta, e bem, nos falar de Manuel Faria no contexto do folclorismo português e da sua particular ausência. Vejo-o muito mais próximo de um Luís de Freitas Branco que de Lopes-Graça. Seria bom fazer-se um trabalho comparativo sobre o tratamento dado por uns e por outros às mesmas melodias populares... (dava um bom tema para uma tese, já agora!...)

Basta ver certas críticas à música orquestral de Manuel Faria – a única gravada em edição discográfica – apontando um certo «impressionismo» que ela revela e que

decorre do próprio ambiente modal dos temas, como se de algo de errado ou banal se tratasse. É que, para certas mentes iluminadas, mas por luzes com filtros, tudo se tem que encaixar num modelo conhecido e pré-concebido... E Manuel Faria, não tendo propriamente encontrado, como disse ao início, um verdadeiro e coerente estilo ou linguagem musical, também não se deixou encaixar em qualquer modelo ou sistema. Em Manuel Faria, a música, seja coral ou instrumental, decorre do próprio conteúdo e sentido dos temas ou dos textos utilizados – como eu acho também que deve ser – tanto podendo escrever música estritamente tonal, como modal, como atonal, como dodecafónica, mais de sabor barroco ou de sabor romântico, conforme as situações (e os destinatários) e não misturar tudo em nome de uma ideia em que se formata um tema ou até uma melodia popular. Nisso penso ser genial, para falar de um mais conhecido, Debussy. No entanto, basta ler certos comentários e análises em obras consagradas, para ver como não entendem nada disto... como um que analisa o *Quarteto de Cordas* do autor francês como se estivesse «em Sol menor com a segunda abaixada» quando se trata simplesmente do modo «deuterus»...

Por isso é que Manuel Faria se deixa, por vezes, levar por um certo «modernismo» de linguagem, mas confia aos mais preparados, como os organistas ou pianistas a sua execução. Para os outros vale a coerência tonal, modal, eventualmente ingénuas das melodias. Por isso mesmo também o seu «folclorismo», sobretudo minhoto, foi visto e comentado por muitos como manifestação do carácter «menor» da sua música, nomeadamente por aqueles que acham que compor é inventar melodias estranhas, acordes ou modulações mirabolantes, como se a pura originalidade (mesmo medíocre) definisse qualquer tipo de arte digna desse nome. E este tipo de atitudes levou a que, mesmo no campo da música sacra, ele fosse um pouco ostracizado, como «popular», como se um pseudo-gregorianismo ou a sensaboria melódica e o mero academismo harmónico definissem os contornos da sacralidade musical.

Mais ainda, para uma verdadeira abordagem desta questão, seria importante definir claramente o que é música «tradicional», «folclórica», «popular», «étnica» como dizem hoje, e quais os espécimes musicais que se podem, com propriedade, apelar de canções populares ou folclore. As coletâneas de Giacometti-Lopes Graça? As recolhas ou seleções de Salva Castelo Branco? E que dizer do trabalho de tantos

outros, de Sampaio Ribeiro a Gonçalo Sampaio? E que dizer dos erros de leitura e transcrição ao compararmos certas coletâneas de referência com as mesmas melodias ainda vivas na voz e na cultura do povo? E quando se confundem meras falhas na execução por falta de memória dos cantores com verdadeiras e autênticas originalidades etnomusicológicas? E poderíamos ir por aí fora...

Sabemos bem que, em todos os domínios da música, como de outras artes, a popularidade ou importância de alguém não se define pela qualidade, mas por outros critérios sejam eles políticos, ideológicos, de classe, de grupo, de convivência com interesses, sujeição a influências, lobbies, etc... Só o tempo consegue verdadeiramente trazer a verdade nestas coisas e resta-nos, como sempre aconteceu, a possibilidade de usufruir de algum reconhecimento «a título póstumo». Aliás, enquanto estava alinhavando estas notas, no meio de outros trabalhos, passei os olhos por um discurso do Papa João XXIII à Confederação de Autores e Compositores, no dia 23 de Junho de 1962, em que Pontífice deixava estas pertinentes palavras de «consolação» para os compositores: «é raro que o génio e o talento encontrem, rapidamente, neste mundo, toda a compreensão e glória que lhe são devidas. Mas mais que aos vossos contemporâneos, é às gerações do amanhã que se dirige a vossa mensagem. Pensamos, ao dizer isto, nas multidões daqueles que vos precederam nesta nobre carreira. A sua existência atravessou frequentemente provas inexplicáveis, mas as suas vozes continuam a ressoar para consolação e alegria de todos os séculos. Já o Evangelho nos diz que «um e o que semeia e outro o que colhe» (Jo 4, 37). Vós sois semeadores; outros recolherão depois de vós».

A minha relação pessoal com Manuel Faria bem como a amizade e a confiança que ele me devotava, até segundo testemunhos que recebi muito depois, não me pode exigir senão um enorme respeito pela sua pessoa e a sua obra, mas a honestidade intelectual e o imparcial sentido crítico me diz também que devo manter aquela distância que evite qualquer tipo de favoritismo exagerado. Creio que, e isso também aprendi com ele, o melhor testemunho que dele podemos dar é o da verdade, da seriedade, da sinceridade e do conhecimento – que está longe de ser completo – da sua obra numa perspectiva global. Como acontece com muitos compositores, creio que Manuel Faria não se revia em muito do que escreveu e que nunca publicaria muita da sua música no estado em que no-la deixou. Por isso é que costumo insistir: ele

tencionava e previa fazer uma revisão geral das suas músicas logo que pudesse, mas foi impedido de o fazer por causa de uma morte francamente prematura. Creio que consigo identificar muito daquilo que ele certamente limaria, apagaria, mudaria... E é isso mesmo que dá o tom a muitas das ideias que aqui acabei de apresentar. O que tem muito de memória pessoal que, assim, lhe confio também...

A. Partituras editadas

B.1 Cantigas (1935)

Cantigas

Trova popular

Manuel Faria

1. Des-gra - ça - do bem-me - quer _____ On - de tu fos - te nas - cer _____
2. A - deus que me vou em - bo - ra Pa - ra a se - ma - na que vem _____
3. O ce - go que nas - ce ce - go A su - a vi - da é can - tar _____

5

On - de não ha - ja sau - da - de não po - de ha ver bem - que - rer _____
Quem não me co - nhe - ce cho - ra Que fa - rá quem me quer bem _____
Eu que te vi - a e não ve - jo A mi - nha vi - da é cho - rar _____

9

Te - nho cor - ri - do mil ter - ras Ci - da - des mais de qua - ren - ta
A - mor com a - mor se pa - ga Is - to é lei, não é fa - vor _____
Ca - da vez que eu con - si - de - ro Nes - ta nos - sa des - pe - di - da

13

Te - nho vis - to ca - ras lin - das só a tu - a me con - ten - ta
Não me fal - tes à jus - ti - ça Pa - ga - me a mor com a - mor _____
Tu, a - mor, fi - cas sem al - ma Eu a - ba - lo sem ter vi - da.

Copyright © Leonor Barbosa de Melo

17

A-deus, a-deus mi-nha ter - ra Mal de ti nun-ca di - rei
 Ai que lin-da tro-ca de_o - lhos Fi - ze-ram a - go-ra_al - li -
 A fo - lhi-nha do sal - guei - ro É pri-meira no - ví - da - de

21

O mun-do dá mui-ta vol - ta Não sei se cá tor - na - rei
 Tro - ca-ram dois o - lhos pre - tos Por dois a - zuis que_eu bem vi -
 Quem ma-dru - ga não al - can - ça Que fa - rá quem se_er - gue tar - de

25

A-deus, a-deus mi-nha ter - ra Mal de ti nun-ca di - rei
 Ai que lin-da tro-ca de_o - lhos Fi - ze-ram a - go-ra_al - li -
 A fo - lhi-nha do sal - guei - ro É pri-meira no - ví - da - de

29

O mun-do dá mui-ta vol - ta Não sei se cá tor - na - rei.
 Tro - ca-ram dois o - lhos pre - tos Por dois a - zuis que_eu bem vi.
 Quem ma-dru - ga não al - can - ça Que fa - rá quem se_er - gue tarde.

B.3 Lágrima celeste (1937)

Lágrima celeste

João de Deus

Manuel Faria
(1937)

1. Lá - gri - ma ce - les - te, Pé - ro - la do mar, Tu que me fi -
2. Meu sus - pi - ro e - ter - no, meu e - ter - no a - mor, de um o - lhar mais
3. A ti, que a - mo tan - to co - mo a flor a luz, co - mo a - ve o

6 *rall.*
zes - te, Pa - ra me en - can - tar? Ah! Se tu não fos - ses lá - gri - ma do
ter - no que o a - bria da flor. Quan - do o néc - tar cho - ra que se lhe in - tro -
can - to e o Cor - dei - ro a Cruz; A cam - pa o ci - pres - te, a ro - la o seu

9 *rall.* 1.2.
céu, Lá - gri - mas tão do - ces não cho - ra - ra eu.
duz ao rom - per da au - ro - ra e ao rai - ar da luz!
par, lá - gri - ma ce - les - te, pé - ro - la do mar. 1.2. para terminar

Copyright @ Leonor Barbosa de Melo

B.3 Canção de Viana [s.d., s.l.]

Canção de Viana

Manuel Faria

Vi - a - na, ter ra pri - mei - ra Do meu so - nho_e meu a - mor__ Sor

The first system of the score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics are: "Vi - a - na, ter ra pri - mei - ra Do meu so - nho_e meu a - mor__ Sor". The piano accompaniment is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand.

ri - so da na-tu - re - za Es - ten - di - do_à terra_in-tei - ra To dos te

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "ri - so da na-tu - re - za Es - ten - di - do_à terra_in-tei - ra To dos te". The musical notation follows the same format as the first system.

cha - mam pri - mei - ra E és Ra - i-nha,és Ra - i-nha sem fa - vor To dos te

The third system includes a first ending bracket. The lyrics are: "cha - mam pri - mei - ra E és Ra - i-nha,és Ra - i-nha sem fa - vor To dos te". The musical notation follows the same format as the previous systems.

Noi-va do sol e lu - ar... Em teus bair-ros pi-to - res-cos Há um so - nho_a pal-pi-

The fourth system includes a second ending bracket. The lyrics are: "Noi-va do sol e lu - ar... Em teus bair-ros pi-to - res-cos Há um so - nho_a pal-pi-". The musical notation follows the same format as the previous systems.

Copyright © Leonor Barbosa de Melo

2

18

tar E_as bor-das bran - cas do A - mor Bor-dam em

21

ti a - ra - bes - cos Noi-va do Sol e lu - ar.

B.4 Trova (1941)

Trova

Manuel Faria

The first system of musical notation for 'Trova' consists of three staves. The top staff is a treble clef with a whole rest. The middle staff is a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. It begins with a trill (tr.) on a quarter note, followed by an eighth-note triplet (8) of eighth notes, and ends with another trill (tr.) on a quarter note. The bottom staff is a bass clef with a key signature of two flats, providing a harmonic accompaniment with chords and some melodic movement.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is a treble clef with a whole rest. The middle staff is a treble clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. It starts with a trill (tr.) on a quarter note, followed by a series of eighth notes, and then a sixteenth-note triplet. The bottom staff is a bass clef with a key signature of two flats, providing a harmonic accompaniment with chords and some melodic movement.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is a treble clef with a whole rest. The middle staff is a treble clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. It features a melodic line with a trill (tr.) on a quarter note, followed by a series of eighth notes, and then a sixteenth-note triplet. The bottom staff is a bass clef with a key signature of two flats, providing a harmonic accompaniment with chords and some melodic movement. There are two '5' markings under the bass staff, indicating a five-finger pattern. The system concludes with a double bar line and a 4/4 time signature.

2

2

Musical notation for measures 2-5. The treble clef part has a whole rest in measure 2, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note Bb4 in measure 3. The bass clef part features a steady eighth-note triplet accompaniment throughout.

6

Musical notation for measures 6-9. The treble clef part has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4 in measure 6, followed by a quarter note C5, a quarter note Bb4, and a quarter note A4 in measure 7. The bass clef part continues with the eighth-note triplet accompaniment.

10

Musical notation for measures 10-13. The treble clef part has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4 in measure 10, followed by a quarter note C5, a quarter note Bb4, and a quarter note A4 in measure 11. The bass clef part continues with the eighth-note triplet accompaniment.

14

Musical notation for measures 14-17. The treble clef part has a whole rest in measure 14, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note Bb4 in measure 15. The bass clef part features a steady eighth-note sextuplet accompaniment throughout.

16

Musical score for measures 16-17. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 16 features a melody in the treble staff and a complex accompaniment in the grand staff with sixteenth-note patterns and sixteenth-note chords, each marked with a '6'. Measure 17 continues the accompaniment with similar patterns and includes a whole note chord in the bass staff.

18

Musical score for measures 18-19. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats. Measure 18 features a melody in the treble staff and a complex accompaniment in the grand staff with sixteenth-note patterns and sixteenth-note chords, each marked with a '6'. Measure 19 continues the accompaniment with similar patterns and includes a whole note chord in the bass staff.

19

Musical score for measures 20-21. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats. Measure 20 features a melody in the treble staff and a complex accompaniment in the grand staff with sixteenth-note patterns and sixteenth-note chords, each marked with a '6'. Measure 21 continues the accompaniment with similar patterns and includes a whole note chord in the bass staff.

21

Musical score for measures 22-23. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats. Measure 22 features a melody in the treble staff and a complex accompaniment in the grand staff with sixteenth-note patterns and sixteenth-note chords, each marked with a '6'. Measure 23 continues the accompaniment with similar patterns and includes a whole note chord in the bass staff.

4

23

Musical score for measures 23-26. The system consists of two staves. The upper staff is a single treble clef line with a whole rest in each of the four measures. The lower staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two flats. It contains complex chordal textures and a rhythmic pattern of eighth notes in the bass line, including triplets in the final two measures.

27

Musical score for measures 27-29. The system consists of two staves. The upper staff is a single treble clef line with a melodic line of eighth notes. The lower staff is a grand staff with a key signature of two flats, featuring a consistent rhythmic pattern of eighth notes in the bass line, including triplets in the final two measures.

30

Musical score for measures 30-32. The system consists of two staves. The upper staff is a single treble clef line with a melodic line of eighth notes. The lower staff is a grand staff with a key signature of two flats, featuring a consistent rhythmic pattern of eighth notes in the bass line, including triplets in the final two measures.

33

Musical score for measures 33-35. The system consists of two staves. The upper staff is a single treble clef line with a melodic line of eighth notes. The lower staff is a grand staff with a key signature of two flats, featuring a consistent rhythmic pattern of eighth notes in the bass line, including triplets in the final two measures.

35

Musical score for measures 35-36. Measure 35 features a piano introduction with a five-fingered scale in the right hand and a corresponding bass line. Measure 36 begins with a melodic line in the right hand and a bass line consisting of sixteenth-note chords, each marked with a '6'.

36

Musical score for measures 37-38. Measure 37 continues the melodic line in the right hand and the sixteenth-note chord bass line. Measure 38 features a melodic line in the right hand and a bass line with eighth-note triplets, each marked with a '3'.

39

Musical score for measures 39-41. Measure 39 continues the melodic line in the right hand and the eighth-note triplet bass line. Measure 40 features a melodic line in the right hand and a bass line with eighth-note triplets, each marked with a '3'. Measure 41 features a melodic line in the right hand and a bass line with eighth-note triplets, each marked with a '3'.

42

Musical score for measures 42-44. Measure 42 continues the melodic line in the right hand and the eighth-note triplet bass line. Measure 43 features a melodic line in the right hand and a bass line with eighth-note triplets, each marked with a '3'. Measure 44 features a melodic line in the right hand and a bass line with eighth-note triplets, each marked with a '3'.

6

45

Musical score for measures 45-47. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 45: Treble clef has a quarter note G4 with a sharp sign, followed by quarter notes A4, B4, and C5. Bass clef has a half note chord of G2 and B2. Measure 46: Treble clef has a quarter note D5, followed by quarter notes C5, B4, and A4. Bass clef has a half note chord of G2 and B2. Measure 47: Treble clef has a quarter note G4 with a sharp sign, followed by quarter notes A4, B4, and C5. Bass clef has a half note chord of G2 and B2.

48

Musical score for measures 48-50. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 48: Treble clef has a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. Bass clef has a half note chord of G2 and B2. Measure 49: Treble clef has a quarter note D5, followed by quarter notes C5, B4, and A4. Bass clef has a half note chord of G2 and B2. Measure 50: Treble clef has a quarter note G4 with a sharp sign, followed by quarter notes A4, B4, and C5. Bass clef has a half note chord of G2 and B2.

B.5 Tarde alentejana (1944)

Tarde alentejana

Manuel Faria

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with a whole rest. The middle staff is the right-hand piano part, starting with a dynamic marking of *mf* and featuring a series of chords with a dotted line above them labeled '8va'. The bottom staff is the left-hand piano part, providing a harmonic accompaniment with chords and some eighth-note patterns.

The second system begins with a vocal line starting at measure 5. The lyrics are "Ó tar-de a-len - te - ja - na a des-mai - ar". The piano accompaniment continues with chords and eighth-note patterns. A dynamic marking of *pp* is present at the start of the piano part. There are five *Ped.* markings with asterisks in the bass line.

The third system continues the vocal line with the lyrics "Nu-ma ex-pres-são de so-nho e nos-tal - gia - a Bei-". The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the vocal line and continues with chords and eighth-note patterns in the piano part. There are five *Ped.* markings with asterisks in the bass line.

Copyright © Leonor Barbosa de Melo

2

12

ja - da pe - la luz pur - pú - rea e fri - a do sol a - go - ni - zan - te a

15

go - te - jar in - fin - da dor nos cam - pos que a cis - mar

18

As som - bras en - chem de me - lan - co - li - a En - quan - to o al - vo

21

mon - te se ex - ta - si - - - a

22

Na pre - ce que pa - re - ce mur - mu -

(8)

24

rar

8^{va}

26

28

Ó tar - de a - len - te -

8^{va}

4

32

ja - na do - ce e tris - te,

34

tris - te Não sei que a mar-go tra - vo em ti e -

36

xis - te E que do - çu - ra a - gre - te tens tam -

38

bém A - in - da as - sim eu gos - to de sen -

40

tir _____ Den-tro do pei - to co - ra - ção a a -

42

brir _____ No bei-jo ves-pe-ral da Ter-ra Mãe. Ah! _____

45

B.6 Oração da tarde (1945)

Oração da tarde

Diniz da Luz

Manuel Faria

Lento meditativo

p Se-nhor! A - cen - de em ca - da al - ma u - ma es -

p sempre muito ligado

Como baixo de órgão

4

tre - la Em ca - da des - ti - no u - ma

6

luz, Em ca - da pen - sa - men - to u - ma es -

2

8

pran - ça!

8^{va}-7

cresc.

10

Se - nhor!

mf

8^{va}-7

dim.

12

Faz de ca - da gri - to um hi - no

f

5

14

De ca - da a - i um sus - pi - ro, E

f *f* *p*

espress.

16

de ca - da sus - pi - ro u - ma bën - ção!

f *p*

18

pp

rit. *Mosso et agitato*

8^{va} 8^{va}

4

21

Se - nhor! A - cen -

f

affrett. e cresc.

23

de um lu - zei - ro em to - da noi - te, E um ho - ri -

25

zon te em ca - da ma - dru - ga - da, Gui - a to - dos os rai - os de

dim. e rall.º molto

dim. col canto

28 *I tempo*
luz.

30
p Se - nhor! Põe

32
um fa - rol em to - dos os ma - res, Em to - dos os ca -

cresc.
cresc.

6

34

mi - nhos, Em to - dos os a - bis - mos

..... sempre.....

f

36

dim.....

..... e rall.....

38

E que es-se fa-rol se - jas Tu, Se - nhor! E que es - sa luz se - ja a

a tempo

a tempo *a tempo* *a tempo*

41 *con molto sentimento*

Tu - a Luz, E que es-sa bên-ção se-ja a Tu-a Bén - ção.

a tempo *pp* *8va* *7* *3* *allarg. assai* *p* *a tempo*

45

a tempo *a tempo* *rall.* *lasciar vibrar*

B.7 Palavras magoadas (1948)

Palavras magoadas

Fausto Guedes Teixeira

Manuel Faria

Andante leve *bem declamado e com sentimento*

p Eu não con-si-go ha-bi-tuar-me à i - dei - a de me a-fas-tar e nun-ca

p *muito leve e ligado*

4 *ten.* *a tempo* *cresc.* *espress.*

mais te ver! E co-mo os o - lhos, sin-to a al - ma chei - a de lá - gri -

ten. *a tempo* *f*

7 *ten.*

mas que em vão ten - to re - ter.

p *a tempo*

Copyright © Leonor Barbosa de Melo

2

10

mf Não te-nho nes-te mun-do ou-tro pra - zer! *p* E de bal - de a ra - zão di - li - gen -

13

cresc. cei - a, Pre-so que es-tou a ti co-mo um de - ver, O - bri-gar - me a par - tir es -

15

f sa ca - dei - a *f* Con - si-go sem-pre tu-do quan-to

Mais devagar

cheio

19 *espress.*

que - ro, Só não pos - so ma - tar o gran - de a - mor, Que

22 *parlato*

me en - che de a - mar - gu - ra e de - ses - pe - ro. Põe

p

26 *cresc.* *f e agitado*

nos meus os teus o - lhos con do - í - da, Sê p'ra mim u - ma ir - mã, se - ja o que for, se - ja o que

cresc. *f*

4

29

for, Mas qual-quer coi-sa en-fim na mi - nha vi - da.

f *allarg.* *ff* *lento pp* *rall.*

B.8 No alto daquela serra [s.d., s.l.]

No alto daquela serra

Manuel Faria

Andante *mf*

mf No

3
al - to da - que - la ser - ra No al - to da - que - la

p *p* *p* *p* *p* *p*

Ped. * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

6
ser - ra s'tá um len - ço s'tá um len - ço a a ce - nar S'tá um

p *tr* *tr* *tr* *tr* *cresc.* *p*

Ped. * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

Copyright © Leonor Barbosa de Melo

29

len-ço s'tá um len-ço a ce - nar Vai di - zen - do: Vi - va,

Led. * Led. * Led. * Led. * Led. * Led. * Led. *

12

vi - va Vai di - zen - do: Vi - va, vi - va Mor - ra

P * P * P * P * P * P * P *

15

quem, mor-ra quem não sa-be a-mar! Mor - ra quem, mor-ra quem não sa-be a-

P P P * P * P * P * P *

18

3

mar!

cresc. ...

dim. ...

cresc.

20

A - - -

8va

21

joe - lha meus pés e re - za A -

p

p

23

joe - lha a meus pés e re - za: Já de

p * *p* * *p* * *p* *

25

mim, já de mim tem com - pai - xão Já de

p *cresc.* *p*

p * *p* * *p* * *p* * *p* * *p* * *p* * *p* *

27

mim, já de mim tem com - pai - xão! Le -

p *cresc.*

p * *p* * *p* * *p* * *p* *

29 5

van - ta - te e dá-me um bei - jo Le - van - ta - te e dá-me um

p

p * *p* * *p* *

32

bei - jo Ai! a - mor, a - mor do meu co - ra -

p * *p* * *p* * *p* * *p* * *p* * *p* *

34

ção Ai! a - mor, a - mor do meu co - ra -

cresc. *p*

p * *p* * *p* * *p* * *p* * *p* *

6 36

çaõ.

cresc. *dim.*

40

espress. No al - to da-que - la

pp

P * P * P *

43

ser - ra stá um len - ço a - ce -

P *

45 7

nar stá um len - ço aa - ce -

p * *p* * *p* * *p* * *p* *

47

nar

dim.

50

pp *pp* *tr* *Ped.* *Rall. assai*

B.9 Balada da Rainha de Kachemir (1953)

Balada da Rainha de Kachemir

Texto de Gomes Leal

Manuel Faria

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a whole rest followed by a half note G4, then a series of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lyrics under this staff are "O ves-ti-do de noi - va-do da Ra - i - nha de Ka-che". The middle staff is the right-hand piano accompaniment, starting with a piano (*pp*) dynamic and a series of chords and eighth notes. The bottom staff is the left-hand piano accompaniment, which is mostly silent in this system.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a half note G4, then a series of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lyrics under this staff are "mir E - ra a di - a - man - tes bor - da - do Co - mo o lu - ar num ter - ra - do, Par' - ci - a o céu es - tre -". The middle staff is the right-hand piano accompaniment, continuing with chords and eighth notes. The bottom staff is the left-hand piano accompaniment, continuing with eighth notes.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a half note G4, then a series of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lyrics under this staff are "la - do ou a vi - são dum fa - quir, O ves - ti - do de noi - va - do da Ra - i - nha de Ka - che -". The middle staff is the right-hand piano accompaniment, starting with a piano (*p*) dynamic and a series of chords and eighth notes. The bottom staff is the left-hand piano accompaniment, starting with a piano (*p*) dynamic and a series of eighth notes. Performance markings include *cresc.*, *rit.*, *a tempo*, and *com o canto*.

2

11

mir Cor da lu-a_os sa pa - ti-nhos e-ram-mais sub-tis que o

espress. rit. tempo

15

le - que, Seu man-to púr - pu - ra e_ar - mi-nho não ro - ja - va nos ca - mi nhos, Pois su - a cau - da_ões sal-

cresc.

18

ti - nhos le - va-va-a_um nú - bio mo - le - que Cor da lu-a_os sa - pa -

p

21

ti - nhos e - ram mais sub - tis que o le - que Ah!... Ah!... *espress.*

25

O ves - ti - do de noi - va - do da Ra - i - nha de Ka - che - *rit.* *a tempo*

28

mir E - ra a di - a - mantes bor - da - do co - mo o lu - ar num ter - ra - do, Par' - ci - a o céu es - tre -

31

la - do ou a vi - são dum fa - quir O ves - ti - do de noi - va - do da Ra - i - nha de Ka - che -

34

mir Ah!... Ah!... Ah!... Ah!...

rall.

8va

B.10 Canto do Natal [s.d., s.l.]

Canto do Natal

Poesia popular

Manuel Faria

Andante

Es - tan-do a Vir-gem à

4
bor - da do ri - o. La - van - do os pa - ni - nhos Do seu ben - to fi - lho...

espress.

7
A Vir-gem la - va - va, São

Copyright © Leonor Barbosa de Melo

2

10 *espress.*

Jo - sé 'sten - di - a. Me - ni - no cho - ra - va com o fri - o que ti - nha.

13

(Bem ligado e fraseando)

ba - le - se o Me - ni - no, ba -

16

le - se o A - mor: Is - to são na - va - lhas, Que cor - tam sem dor.

19

Musical score for measures 19-21. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. Measure 19 is mostly a rest for the voice. Measure 20 features a vocal entry with a fermata and a piano accompaniment with a fermata. Measure 21 continues the vocal line with a fermata. A section marker 'A' is placed below the vocal line in measure 21.

22

Musical score for measures 22-24. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line contains the lyrics: "Vir gem ao pei-to o foi con-che-gar. Lo-go o Deus Me-ni - no Dei-". The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords. A *rall.* marking is present in both the vocal and piano parts.

25

Musical score for measures 25-27. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line contains the lyrics: "xou de cho - rar.". The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A *dim.* marking is present in the piano part in measure 25, and *ppp* markings are present in both parts in measure 27.

B.11 Três canções portuguesas

B.11.1 Contos (1954)

3 canções portuguesas I. Contos

Fernando Pessoa

Manuel Faria

Allegretto

p Não

5
sei a - ma on - de e - ra Nun - ca o sa - be - rei...

9
Sei que e - ra pri - ma - ve - ra E o jar - dim do Rei...

Copyright © Leonor Barbosa de Melo

2

14 *Adagio*

(Fi - lha, quem o sou - be - ra!)

pp

I tempo 8^{va}

18

Que_a - zul tão a - zul ti - nha_a - li o_a - zul do

cresc. *rall.*

(8) *rall.*

21

f céu! Se_eunão e - ra_a ra - i - nha Por - que_e ra tu - do

a tempo *sostenuto*

p *a tempo* 8^{va}

25 *Adagio*

meu? (Fi - lha, quem o_a-di - vi- nha?)

29

33

E_o jar - dim ti - nha flo - res de que não me sei lem - brar...

4

37 *rit.*

Flo-res de tan - tas co - res... Pen - so e fi - co_a cho - rar...

rit. *rall.*

42 *Adagio* *I tempo*

(Fi - lha_ os so - nhos são flo - res)_

p

47

Qual - quer di - a vi - ri - a Qual - quer coi - sa_a fa - zer

(8)

51

To - da_a - que - la_a - le - gri - a Mais a - le - gri - a nas - cer

(8)

55 *Adagio* *(parlato)* *(sumido)*

(Fi - lha, o res - to é mor - rer) *I tempo*

ppp *ppp* *p*

8^{va}

9

59

(8)

62

(8)

6

65

cresc. *rall.*

Conta-me con - tos a - ma To dos os con - tos são es - se di - a e jar - dim e a da maque eu

(8)

cresc. *rall.*

70

f

fui nes - sa so - li - dão

f *8va*

f *I tempo*

75

(8)

ppp

deixar vibrar

ppp

8va *8vb*

B.11.2 Dorme, dorme... (1954)

3 canções portuguesas
II. Dorme... Dorme...

Fernando Pessoa

Manuel Faria

Musical score for the first system. The vocal line (treble clef) begins with a whole rest, followed by the lyrics "Dor - - me en - quan - to eu". The piano accompaniment (grand staff) starts with a piano (*pp*) dynamic and includes the instruction "Deixar vibrar...". The piano part features a series of chords and arpeggiated figures. Pedal markings are indicated as *Ped.* with asterisks.

Musical score for the second system. The vocal line (treble clef) begins with the lyrics "ve - lo Dei - - xa - me so - nhar". The piano accompaniment (grand staff) continues with arpeggiated figures. Pedal markings are indicated as *Ped.* with asterisks.

Musical score for the third system. The vocal line (treble clef) begins with the lyrics "Na - da em mim é ri - so - nho Que - ro - te pa - ra". The piano accompaniment (grand staff) includes a triplet of eighth notes and a *cresc.* marking. Pedal markings are indicated as *Ped.* with asterisks.

Copyright © Leonor Barbosa de Melo

2 10

so - - nho Não pa - ra te a - mar

(Prendendo) *pp*

Ped. * Ped. *

13

Agitado

f A tu - acar ne calma e fria em me que - rer Os meus se - jossão can -

mf

Ped. *

16

Sossegado *rit.*

sa - ços Nem que - ro ter nos bra - ços Meu so - nho do teu ser.

pp

pp a tempo

Ped. *

20 3

Ped. * *Ped.* * *Ped.* *

23

Dor - - - me, dor - me, dor - me...

Ped. * *Ped.*

25

Va - - - ga em teu sor - rir...

* *Ped.* * *Ped.*

4 27 *cresc.*

So - nho - te tão a - ten - to, Que o so - nho é en - can - ta -

cresc. *cresc.*

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

29 *allarg.*

men - 3 - to E eu *p*

allarg. *f*

Ped. *

32

so - nho sem sen - tir.

a tempo

espress.

Ped. *

35 5

Musical score for measures 35 and 36. The score is written for piano with three staves: a single treble clef staff at the top, and grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 35 features a treble staff with a whole rest and a grand staff with a triplet of eighth notes in the right hand and a steady eighth-note pattern in the left hand. Measure 36 continues the right-hand triplet and left-hand eighth-note pattern. Pedal markings 'Ped.' are placed below the grand staff in measures 35 and 36, with asterisks (*) indicating the end of the pedal effect.

37

Musical score for measures 37, 38, and 39. The score is written for piano with three staves: a single treble clef staff at the top, and grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 37 features a treble staff with a whole rest and a grand staff with a triplet of eighth notes in the right hand and a steady eighth-note pattern in the left hand. Measure 38 features a treble staff with a whole rest and a grand staff with a triplet of eighth notes in the right hand and a steady eighth-note pattern in the left hand. Measure 39 features a treble staff with a whole rest and a grand staff with a triplet of eighth notes in the right hand and a steady eighth-note pattern in the left hand. Pedal markings 'Ped.' are placed below the grand staff in measures 37, 38, and 39, with asterisks (*) indicating the end of the pedal effect. Dynamic markings 'pp' and 'ppp' are present in the right hand of measures 37, 38, and 39 respectively. The instruction 'vibrar...' is written below the grand staff in measure 39.

B.11.3 O sino da minha aldeia [s.d., s.l.]

Três canções portuguesas

III. O sino da minha aldeia

Fernando Pessoa

Manuel Faria

Andantino

mf

7

p Ó si - no da minh'al - dei - a _____ Do - len - te na tar - de cal - ma _____

13

_____ Ca - da tu - a ba - da - la - da so - a den - tro da mi - nh'al - ma _____ E é tão *mf*

Copyright © Leonor Barbosa de Melo

19

len - to'o teu so - ar Tão co-mo tris - te da

25

vi - da Que já a pri mei - ra pan - ca - da tem o som de re - pe -

p

30

ti - da Re - pe - ti - da, re - pe - ti - da re - pe - ti - da

pp

35

f Por mais que metan-jas per - to, quando

cresc. *sfz*

42

pas - so sem - pre_er-ran - te *pp* *pp*

3 3

És pa-ra mim co mo_um so - nho so-as-me

48

na'al - ma dis - tan - te *p* A ca -

p

54

da pan-ca - da tu - a vi - bran - te no céu a - ber - to Sin-to mais

60

lon - ge o pas - sa - do sin-to'a sau - da - de mais

66

per - to

B.12 Álbum para a minha irmã

B.12.1 Contos (1956)

Álbum para a minha irmã I. Trovas

Poesia popular

Manuel Faria

Adagio

1 Hei de a-mar - te a-té à mor - te A - té de - pois de mor - rer
3 Cha - mas - te - me tu - a vi - da Eu tu - a - ma que - ro ser

5 *pouco menos adagio*

In - da de - bai - xo da ter - ra, meu a - mor po - den - do ser
A vi - da a - ca - ba co_a mor - te_e_a_al - ma não po - de mor - rer

9 *rall.*
In - da de - bai - xo da ter - ra meu a - mor, po - den - do ser
A vi - da a - ca - ba co_a mor - te_e_a_al - ma não po - de mor - ⊙ *al fine*

Copyright © Leonor Barbosa de Melo

2

13 *Andantino*

20 meu co - ra - ção do teu, e é mui - to ruim de_a - par - tar_____

Musical score for measures 13-16. The vocal line is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs). The time signature changes from 2/4 to 3/4. The lyrics are: "20 meu co - ra - ção do teu, e é mui - to ruim de_a - par - tar_____".

17

0 meu co - ra - ção do teu, e é mui - to ruim de_a - par - tar_____

Musical score for measures 17-20. The vocal line is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs). The time signature changes from 2/4 to 3/4. The lyrics are: "0 meu co - ra - ção do teu, e é mui - to ruim de_a - par - tar_____".

21

É co-mo_a al - ma do cor_____ po Quan - do Deus a quer le - var

Musical score for measures 21-24. The vocal line is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs). The time signature changes from 2/4 to 3/4. The lyrics are: "É co-mo_a al - ma do cor_____ po Quan - do Deus a quer le - var".

25

É co-mo_a al - ma do cor - po quan - do Deus a quer le - var rer.

rall. D.C. al Fine Fine

rall. D.C. al Fine Fine

Musical score for measures 25-28. The vocal line is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs). The time signature changes from 2/4 to 3/4. The lyrics are: "É co-mo_a al - ma do cor - po quan - do Deus a quer le - var rer." The score includes performance markings: "rall." (ritardando) and "D.C. al Fine" (Da Capo al Fine) with a "Fine" symbol. The piano part also includes "rall." and "D.C. al Fine" markings.

B.12.2 O coração (1956)

Álbum para a minha irmã II. O Coração

Antero de Quental

Manuel Faria

Andante

O co-ra-ção tem dois quar-tos Ne les mo-ram, sem se ver, Num a

Andante
ligado

8 *Agitado* *cresc.* *alarg.* *lentamente*

dor, nou tro_o pra-zer. Quan-do_o pra-zer no seu quar to a -cor dachei-o de_ar - dor No

cresc. *lentamente*

13

seu a - dor - me - ce_a dor. Cui - da - do, pra - zer, cau - te - la: Can - ta_e

f

17

ri, mas de - va - gar, Não vás a dor a - cor - dar

p
ligado *rall.*

Copyright © Leonor Barbosa de Melo

B.12.3 O que me dói (1956)

Álbum para a minha irmã III. O que me dói

Fernando Pessoa

Manuel Faria

Lento

O que me dói não é o que há no co-ra-

6

Agitado

ção Mas es-sas coi-sas lin-das que nunca_exis-ti-rão São as for-mas sem

9

cresc.

for-ma que pas-sam sem que_a dor as pos-sa co-nhe-

Copyright © Leonor Barbosa de Melo

2

11 *allarg.* *agitado e cresc.*

cer ou as so - nhar o amor São co-mo se_a tris

allarg. *rápido* *rall.* *agitado e cresc.*

15 *sostenuto*

te - za fos-se ár-vo-re e u-ma_a u - ma ca - ís-sem su - as fo - lhas en-tre_o ves

rall.

sostenuto *8^{va}*

rall. *dim.*

18

tí-gio e_a bru - ma

rápido *rall. assai* *pp*

B.12.4 Pastorinha (1956)

Álbum para a minha irmã IV. Pastorinha

Fernando Pessoa

Manuel Faria

Andante tranquilo

E - la i - a, tran - qui - la pas - to - ri - nha, Pe - la _es

Levemente

Com pedal

4

tra - da da mi - nha_im - per - fei - ção Se - gui - a _a co - mo _um ges - to de per -

7

dão O seu re - ba - nho, a sau - da - de mi - nha... "Em lon - ges

mf

cresc.

Copyright © Leonor Barbosa de Melo

2

10

ter - ras hás-de ser ra - i - nha" Um di - a lhe dis - se - ram mas em

mf *sost.* *sost.* *com a voz*

13

vão Seu vul - to per - de - se na es - cu - ri - dão... Só su - a

p

16

som - bra an - te meus pés ca - mi - nha... Deus te dê lí - rios em vez des - ta

f *f* *cresc...*

19

Com emoção

ho - ra E em ter - ras lon - ge do que eu ho - je sin - to Se -

22 *dim.*

rás, ra - i - nha não, mas só pas - to - ra *p* Só sem - pre_a

dim.

24 *sost. e rall.*

mes - ma pas-to-ri-nha_a ir E_u se-rei teu re - gres - so es-se_in-dis-tin-to_a

p *sost. e rall.*

27 *adagio*

bis-mo En-trê_o meu so-nho e_o meu por - vir.

a tempo *8^{va}* *rall.*

B.12.5 O sino da minha aldeia [s.d., s.l.]

Álbum para a minha irmã

V. O sino da minha aldeia

Fernando Pessoa

Manuel Faria

Andantino

The piano introduction is in 2/4 time, key of D major. It begins with a series of whole rests in the treble clef. The right hand then plays a series of chords, starting with a D major triad and moving through various chords, including a D major triad with a sharp sign above it. The left hand plays a simple bass line with eighth notes and rests. Dynamics include *mf* and *p*.

The first phrase of the song starts at measure 7. The vocal line begins with a piano (*p*) dynamic. The lyrics are: "Ó si - no da mi-nh'al-dei - a Do - len - te na tar-de cal - ma". The piano accompaniment continues with chords and a bass line. The time signature changes from 2/4 to 3/4 and back to 2/4.

The second phrase of the song starts at measure 13. The vocal line begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The lyrics are: "Ca - da tu - a ba - da - la - da so - a den-tro da mi-nh'al - ma É tão". The piano accompaniment continues with chords and a bass line. The time signature is 2/4.

Copyright © Leonor Barbosa de Melo

19

len - to'o teu so - ar Tão co-mo tris - te da

25

vi - da Que já a pri mei - ra pan - ca - da tem o som de re - pe -

30

ti - da Re - pe - ti - da, re - pe - ti - da re - pe - ti - da

35

f Por mais que me tan-jas per - to, quando

cresc. *sfz*

42

pas - so sem - pre er - ran - te. És pa - ra mim co - mo um so - nho so - as - me

pp

pp

48

na'al - ma dis - tan - te

p A ca -

p

54

da pan-ca - da tu - a vi - bran - te no céu a - ber - to Mui-to mais

60

lon - ge o pas - sa - do sin-to'a sau - da - de mais

66

per - to

B.12.6 Saudade

Álbum para a minha irmã VI. Saudade

Manuel Faria

Es-ta pa-la - vra sau - da - de _____

espress.

The first system of music features a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C). The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics 'Es-ta pa-la - vra sau - da - de' with a long underline. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands. The word 'espress.' is written above the piano staff.

A - que - le que a_in - ven - tou A pri - mei - ra vez que_a dis - se Com cer -

The second system continues the piece. The vocal line starts with a rest, then the lyrics 'A - que - le que a_in - ven - tou A pri - mei - ra vez que_a dis - se Com cer -'. The piano accompaniment continues with chords and moving lines. The key signature remains one flat.

te - za _____ que cho - rou _____ Com cer - te - za _____

The third system continues the piece. The vocal line starts with a rest, then the lyrics 'te - za _____ que cho - rou _____ Com cer - te - za _____'. The piano accompaniment continues with chords and moving lines. The key signature remains one flat.

2 14

que cho - rou

Musical score for measures 14-19. The vocal line starts with a whole note followed by a half note, then rests for three measures. The piano accompaniment features a complex texture with chords and moving lines in both hands. The key signature changes from one flat to three sharps at the end of the system.

20

Sau -

Musical score for measures 20-22. The vocal line has a whole rest for two measures followed by a quarter note. The piano accompaniment consists of a continuous triplet eighth-note pattern in the right hand, while the left hand has whole rests.

23

da - des são a - sas bran - cas Que_o

Musical score for measures 23-25. The vocal line has a quarter note followed by eighth notes, then a whole note, and ends with a quarter note. The piano accompaniment continues with the triplet eighth-note pattern in the right hand and whole rests in the left hand.

25 3

ven - to le - va no ar_____ Sau - da - des são a - sas

28

bran - cas Que_o ven - to le - va no ar:_____ U - mas

31

dor - mem, ou - tras so - nham, A - cor - dam sem - pre_a cho -

4 34

rar U - mas dor - mem, ou - tras so - nham, A -

The musical score for measures 34-36 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The lyrics are: "rar U - mas dor - mem, ou - tras so - nham, A -". The piano accompaniment features a complex texture with triplets in both the right and left hands. The right hand plays a sequence of eighth notes grouped in threes, while the left hand plays chords, also often in triplets. The bass line is mostly silent, indicated by a dash.

37

cor - dam sem - pre_a cho - rar A - sas da mi - nha sau -

The musical score for measures 37-39 continues the vocal and piano parts. The vocal line lyrics are: "cor - dam sem - pre_a cho - rar A - sas da mi - nha sau -". The piano accompaniment maintains the triplet-based texture from the previous system, with the right hand playing eighth-note triplets and the left hand playing chords. The bass line becomes more active, playing a steady eighth-note accompaniment.

40

da - de Não mas deu Deus ao nas - cer. A - sas

The musical score for measures 40-42 concludes the system. The vocal line lyrics are: "da - de Não mas deu Deus ao nas - cer. A - sas". The piano accompaniment features a more active right hand with eighth-note patterns and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. The system ends with a double bar line and repeat slashes in the bass line.

43

5

da mi - nha sau - da - de não mas deu Deus ao nas - cer

47

Dei-xou-mas mui - to mais tar - de Quem tan - to me fez so - frer

51

Quem tan - to me fez so -

6 54

frer

Musical score for measures 54-57. The vocal line (treble clef) has a whole rest in measure 54 and a whole note in measure 55. The piano accompaniment (grand staff) features a complex harmonic texture with many chords and moving lines in both hands.

58

Sau - da - de cho rou

Musical score for measures 58-62. The vocal line (treble clef) has a whole rest in measure 58, followed by a half note in measure 59, and a half note in measure 60. The piano accompaniment (grand staff) continues with complex chords and moving lines.

63

cho - rou

Musical score for measures 63-65. The vocal line (treble clef) has a whole rest in measure 63, followed by a half note in measure 64, and a half note in measure 65. The piano accompaniment (grand staff) continues with complex chords and moving lines.

66

Musical score for measures 66-70. The vocal line (treble clef) has a whole rest in measure 66, followed by a whole note in measure 67, and a whole rest in measure 68. The piano accompaniment (grand staff) continues with complex chords and moving lines.

B.13 Quatro canções de Fernando Pessoa

B.13.1 Canção de embalar (1960)

Quatro canções de Fernando Pessoa
I. Canção de embalar

Fernando PessoaManuel Faria

Andante

mf Brin-ca-va_a cri - an - ça com um car-ro de bois

7
Sen - tiu - se brin - can - do e dis - se: Eu sou dois

11
Há um a brin - car E há ou-tro_a sa - ber

Copyright © Leonor Barbosa de Melo

17

Um vê-me_a brin - car E_o ou - tro vê-me_a ver

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

22 *trepidante*

Um pouco agitado **p**

Es - tou por traz de mim, mas se vol - to_a ca - be - ça Não

p

Ped. * Ped. * Ped. *

27

e - ra o que_eu q'ria A vol - ta só é es - sa

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

31

O ou - tro me - ni - no não tem

mf

cresc.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

35

pés nem mãos, Nem é pe - que - ni - no, Não tem

mf

Ped. * Ped. * Ped. *

39

mãe ou ir - mãos *f* E_ha - vi - a co -

f

Ped. * Ped. * Ped. *

42

mi - go Por traz don - de eu es - tou. *mf* Mas

Ped. *

45 *Andante*

se vol - to a ca - be - ça Já não sei o que sou. *a tempo*

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

49

mf *agitato cresc.* E o tal que eu cá te - nho E sen - te co - mi - go Nem

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

54

f

pai, nem pa - dri - nho, Nem cor - po_ou a - mi - go Tem al - ma cá den - tro 'stá a

f

Ped. * *Ped.* * *Ped.*

60

Andante

ver - me sem ver. E_o car - ro de bois

rall. *p*

* *Ped.* * *Ped.* *

65

Co - me-ça a pa - re - cer

rall. *pp*

8va

8vb

* *Ped.* *

B.13.2 Canção do vento (1960)

Quatro canções de Fernando Pessoa II. Canção do vento

Fernando Pessoa

Manuel Faria

Levemente agitado

murmurando

p

Com Ped.

pp

4

p Ven - to que pas - sas

sim.

sim.

7

nos pi - nhei - rais Quan - tas des -

Copyright © Leonor Barbosa de Melo

2

10

gra - ças lem - bram teus ais!

p

13

Quan - ta tris -

mf

cresc.

16

te - za tem o per - dão de cho - rar

dim.

19

pe - sa no co - ra - ção.

ossia

mf É o ven - to va - - -

mf É o ven - to va - - -

mf *escuro*

25

go das so - li -

go das so - li -

28

dões

dões Tra - ze_um a -

cresc.

31

fa - - - - - go

34

aos co - ra - ções

dim. *p* *cresc.*

37 f

40

À dor que i - gno - ras pres - ta teus ais

44 *dim.*

Ven - to que cho - - ras

dim.

6

46 *rall- assai*

nos pi - nhei - rais.

p
rall. assai

49

pp

51

rall. *ppp*

B.13.3 Canção da vida (1960)

Quatro canções de Fernando Pessoa

III. Canção da vida

Fernando Pessoa

Manuel Faria

Já não vi-vi em vão. Já es-cre-vi

f

7
bem u - ma can - ção. A

12
vi-da o que tem? Es-ten - der a mão a al - guém? Nem is-so,

rall...
p

Copyright © Leonor Barbosa de Melo

17

não Só es-cre-ver bem u-ma can

cresc. *f* *mf*

22

cão u - ma can - ção lá lá lá lá lá lá

f

27

lá lá lá lá lá lá lá

30

lá lá lá

B.13.4 Canção de amor (1960)

Quatro canções de Fernando Pessoa IV. Canção de amor

F. Pessoa

Allegretto

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The piano accompaniment is written on two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. The tempo is marked *Allegretto*. The piano part begins with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and arpeggiated figures.

The second system of the musical score includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts at measure 6 and contains the lyrics: "O_a - mor _____ quan - do se re - ve - la _____". The piano accompaniment continues from the previous system. There are dynamic markings of *rall°* (rallentando) and *a tempo* (returning to the original tempo) in the piano part. The music continues with similar rhythmic patterns and chordal structures.

The third system of the musical score includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts at measure 11 and contains the lyrics: "Não se sa - be re - ve - lar _____ Sa - be bem _____ o lhar_ p'ra _____". The piano accompaniment continues from the previous system. The music concludes with sustained chords in the piano part.

Copyright © Leonor Barbosa de Melo

16

e - la Mas não lhe sa - be fa - lar Quem quer di - zer o que

21

sen - te, Não sa - be o que há - de di - zer

25

Fa - la, pa - re - ce que men - te...Ca - la, pa - re - ce es - que - cer

30

Ah, mas se e - la_a - di - vi - nha - sse, Se pu - de - sse_ou - vir o_o - lhar_____

34

Ese_o o - lhar lhe bas - tasse P'ra sa - ber que_a es - tão_a_a - mar_____ Mas

39

quem sen_____ te mui to, ca - la_____ Quem quer di - zer quan to sen - te_____

45

Fi-ca _____ sem al-ma nem fa-la _____ Fi-ca só in-tei-ra-men-te _____

50

Mas se is to pu der con - tar - lhe o que não lhe ou- so con-

54

tar _____ Já não te-rei que fa - lar - lhe _____ Por-

58

que... he_es tou a fa - lar

62

Por - que he_es- tou a fa - lar

65

Ah! *p* Ah! *pp* *rall*