

O CICLO DELICTA JUVENTUTIS MEAE DE MANUEL FARIA: UMA PERFORMANCE SUSTENTADA NA PESQUISA MUSICOLÓGICA

The Delicta Juventutis Meae Cycle of Manuel Faria: a informed performance by musicological research

Paulo Bernardino

Resumo: Tendo como objetivo principal debater problemas colocados ao investigador que desenvolve pesquisa musicológica no âmbito da construção da sua performance, o artigo parte da descrição do processo de pesquisa, tratamento e análise do acervo de Manuel Faria, ao cuidado da Biblioteca Geral de Coimbra (BGUC), para a discussão das questões que se colocaram com a preparação e performance do ciclo *Delicta Juventutis Meae* (1949). O tratamento do espólio tem revelado, além da existência de peças desconhecidas, algumas técnicas composicionais, cujo conhecimento permitiu a reconstituição de algumas obras, a integração e reordenação de peças soltas em unidades maiores. O caso do ciclo *Delicta Juventutis Meae* ilustra os desafios ultrapassados a partir de uma pesquisa em programas de concerto e referências em artigos de imprensa que fundamentam a proposta apresentada.

Palavras-chave: Manuel Faria; reconstituição; espólio/acervo; *performance*; música coral.

Abstract: For the purpose of discussing problems posed to the researcher while developing musicological research, this article departs from the description of the research process, the processing and the analysis of Manuel Farias' collection, which is at the care of the General Library of Coimbra (BGUC), in order to discuss the issues which arose during the preparation and performance of the *Delicta Juventutis Meae* Cycle (1949). Apart from the existence of some unknown pieces, the

estate's treatment has also revealed some music composition techniques. This knowledge allowed the reconstitution of some works and the integration and reorganisation of loose parts into larger units. The case of the *Delicta Juventutis Meae* cycle illustrates the challenges that have been overcome due to research done in former concert programs and references found in press articles which underline the present rendering.

Keywords: Manuel Faria ; restoration; cultural heritage/ estate; performance; choral music.

Introdução

A dissertação de mestrado de Cristina Faria (FARIA, C., 1992), musicóloga e sobrinha do compositor Manuel Faria (1916 – 1983)¹, constitui a primeira e mais aprofundada investigação sobre o padre e compositor e surge em 1991, integrada nas comemorações do 75º aniversário do seu nascimento. Esta dissertação, publicada em 1998 (FARIA, C., 1998), tornou-se uma referência para os estudos ulteriores realizados sobre a vida e obra de Manuel Faria (cf. FERREIRA, 2000; MARTINS, 2008; PEREIRA, 2009). Atualmente, quase 25 anos volvidos, e apesar da investigação já realizada, está ainda por conhecer grande parte da obra, essencialmente devido à falta de um estudo exaustivo do espólio, nas suas múltiplas vertentes, que se encontra na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (BGUC).

Concluí recentemente, numa primeira fase dos meus trabalhos, a organização, inventariação, catalogação e o estudo do acervo referido, encontrando-se para breve a sua edição final e publicação. Muito do trabalho realizado neste âmbito, e noutros – transcrição, edição, performance – resulta maioritariamente da minha atividade profissional enquanto instrumentista, maestro e compositor. O cuidado em investigar, compreender e contextualizar as obras que procuro interpretar, associado à preocupação com a divulgação da música de compositores portugueses, com

1 Nascido a 18 de Novembro de 1916 em São Miguel de Ceide e falecido no Porto a 5 de Julho de 1983, Manuel Ferreira de Faria é uma figura relevante no contexto da música portuguesa do séc. XX. Concluiu, em Junho de 1943, a sua licenciatura em Canto Gregoriano pelo Pontifício Instituto di Musica Sacra – Roma, obtendo, um ano depois, o “Magistério” em Composição Sacra na mesma instituição. Foi nesta cidade que, a 20 de Novembro de 1945, Manuel Faria dirigiu o seu primeiro grande concerto na “Aula Magna” do referido instituto, sendo, a segunda parte do programa, composta exclusivamente por obras suas. Regressado à sua terra natal, deu início, em 1946, a diversas atividades e movimentos que paulatinamente modificaram e reestruturaram o panorama musical litúrgico português. Saliente-se, neste âmbito, a criação, em 1971, da *Nova Revista de Música Sacra* (NRMS), da qual foi diretor o resto da sua vida. Foi-lhe atribuído, em 1972, o 1º Prémio do Concurso Nacional de Carlos Seixas (MARTINS, 2008, p. 15). Faleceu em 1983, na sequência de problemas de saúde, tendo-lhe sido atribuído, postumamente, no ano seguinte, o grau de Comendador de Santiago da Espada.

particular destaque para os compositores de Coimbra, permitiram-me um contacto privilegiado com este espólio.

1 Contextualização

De acordo com o musicólogo José Maria Pedrosa Cardoso, a carência de investigação que caracteriza o património musical português deve-se, em grande parte, à falta de políticas interventivas na preservação, na disponibilização e no estudo das fontes musicais (CARDOSO, 2010, p. 49). Neste panorama, o espólio deixado à Universidade de Coimbra pelo padre e compositor Manuel Faria não constitui exceção, tendo ficado à guarda da BGUC a parte respeitante aos manuscritos musicais. A não atribuição de cotas e a disponibilização do acervo à consulta de investigadores levaram a que, com o decorrer do tempo, uma possível organização que pudesse ter existido, se tenha dissipado paulatinamente.

Neste contexto, em colaboração com Isabel Ramires, bibliotecária na secção de manuscritos da BGUC, reorganizei o espólio por diversas categorias, seguindo a CDU: classificação decimal universal, edição da Biblioteca Nacional de 2005, realizando a respetiva listagem por ordem alfabética de título e a atribuição de cota para a conclusão deste trabalho. Atualmente o acervo encontra-se organizado conforme o seguinte quadro²:

M.M. MF	Categorias	
1 - 13	Ópera, música dramática e bailado	
14 - 43	Missas	
44 - 104	Coro à Capela	
105 - 127	Coro Acompanhado – Conjunto Instrumental	
128 - 168	Coro Acompanhado – Piano/Órgão/Harmónio	
169 - 197	Canto	
198 – 212A	Orquestra e Banda	
213 - 219	Obra Instrumental de Câmara	
220 - 237	Obra Instrumental – Instrumento Solo	
238	Temas para trabalhos futuros	Varia
239	Rascunhos	
240 - 286	Arranjos e Harmonizações	

Quadro 1. Organização atual do Espólio de Manuel Faria ao cuidado da BGUC.

² É possível consultar a catalogação na página <http://webopac.sib.uc.pt/> através da designação interna M.M. MF (Manuscrito Musical do Espólio de Manuel Faria) e sua respetiva cota.

2 Problemática

2.1 Tratamento do espólio

É na desorganização inicial do espólio que surgem as primeiras dificuldades; num conjunto de três pilhas de papel, encontrei – entre partes cavas, obras finais, rascunhos, ensaios e outros – mais de 300 obras/partituras dispersas, achando-se na desordem, entre outras, as partituras que se seguem³:



Ilustração 1. Excerto – *Acto de humildade* de Manuel Faria



Ilustração 2. Excerto – *A Jesus Menino* de Manuel Faria

³Todas as partituras tratadas neste trabalho respeitantes ao ciclo *Delicta Juventutis Meae* (P-Cug M.M. MF 109), contêm as cotas P-Cug M.M. MF 109 à 114.



Ilustração 3. Excerto – *Regina Coeli* de Manuel Faria

A simples observação dos três exemplos anteriores, permite verificar que tanto a tinta usada como a instrumentação utilizada são idênticas. Além disso, as respectivas partituras encontram-se numeradas pelo próprio autor. Esta análise levou a inferir da possibilidade de estas composições fazerem parte de uma obra ou forma maior do qual o *Acto de Humildade* é a 2ª peça, mas também lançou dúvidas: *A Jesus Menino* será a 5ª ou a 6ª peça? Pelo traçado mais intenso do lápis sobressai o algarismo 6. E o *Regina Coeli*? Será a 6ª ou 3ª peça? A lógica dirá que é a 6ª. Mas assim teremos duas peças que serão a 6ª de uma forma maior que desconhecemos.

Destas partituras, em específico, ressalta uma curiosidade: ao contrário do que é habitual em Manuel Faria, estas peças não estão datadas nem assinadas. A dificuldade agrava-se quando, nas mais de trezentas obras do acervo, se encontra um número ainda maior de partituras numeradas. No entanto, nestes casos, o tipo de papel pautado e a instrumentação utilizada permitem-nos concluir *ab initio* que farão parte de uma outra estrutura/obra.

Ao encontrarem-se as partes cavas das partituras atrás referidas, outras questões vão surgindo. Vejam-se as seguintes imagens:

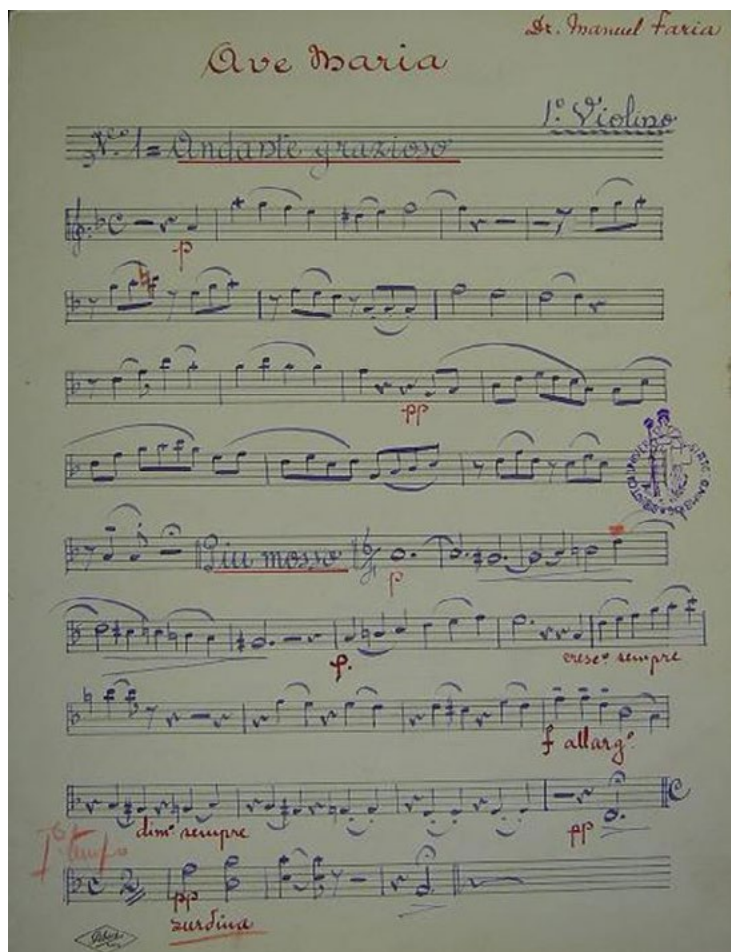


Ilustração 4. Parte 1º Violino do *Ave Maria* de Manuel Faria – Tinta azul

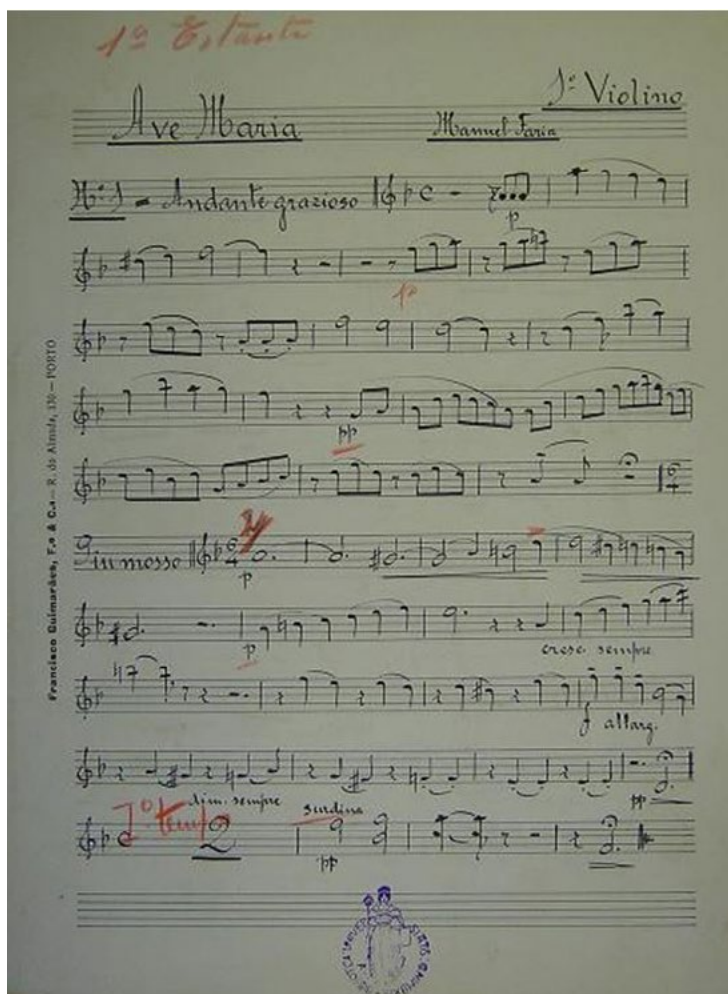


Ilustração 5. Parte 1º Violino do *Ave Maria* de Manuel Faria – Tinta preta

À semelhança do que acontece com as partituras gerais, observamos, também aqui, que o *Ave Maria* será a primeira peça de um conjunto maior. É notório que uma parte foi escrita a tinta azul e a outra a tinta preta, porém este aspeto não suscita estranheza, uma vez que, em música de câmara, é usual haver várias partes consoante o número de estantes. No entanto, outra disparidade é intrigante: o princípio de ambas as partes não é rigorosamente igual. Enquanto a parte a azul começa com um lá central em semínima, a parte preta começa com lá central em três colcheias.

Verifica-se também, e após a junção de todas as partes cavas e partituras, que só existem partes azuis para 1º violino, 2º violino e viola d’arco, enquanto que partes pretas existem para 1º e 2º violino, viola d’arco, violoncelo e harmónio. Uma vez mais, a situação poderá explicar-se com facilidade relativa pois, numa pequena orquestra, são exatamente os instrumentos com as partes azuis que se encontram em maior número e que, por isso mesmo, se distribuem por mais estantes. Contudo, a parte preta (*vide* Il. 5) corresponde na íntegra a parte do 1º violino de um *Ave Maria a 2v. bianche con accomp^o di quartetto d’archi e organo* assinado por Manuel Faria em “Roma, 15 de Janeiro de 1943”. Neste caso, terá havido mais do que uma apresentação desta obra? Com instrumentações e formações diferentes? Tudo parece indicar que sim pois, v.g., a partitura correspondente à parte azul está escrita para três vezes iguais e não para duas, como acontece na versão de Roma.

2.1 Catalogação omissa

Os poucos catálogos da obra de Manuel Faria não são claros no que a estas peças diz respeito, algumas delas nem se encontram catalogadas. Veja-se p. ex. o seguinte excerto retirado de *Manuel Faria – vida e obra* de Cristina Faria (FARIA, C., 1998, p. 74):

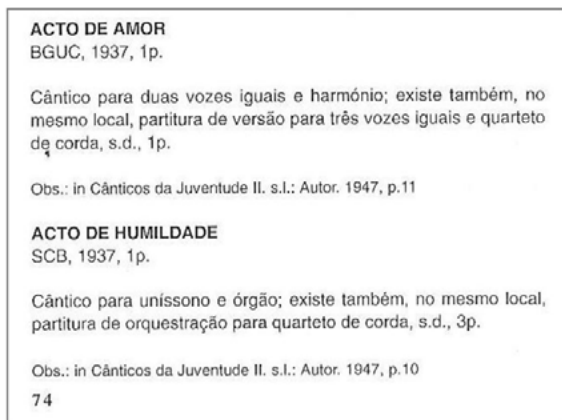


Ilustração 6. Excerto do Catálogo de 1998 – pág. 74

As últimas duas entradas da pág. 74 correspondem, por mero acaso, a duas peças que pertencem à forma/obra maior. Note-se que uma pertence ao espólio da BGUC, enquanto a outra se encontra no Seminário Conciliar de Braga (SCB). Contudo, como a partitura da orquestração para quarteto de corda de *Acto de Humildade* se encontra na BGUC, certamente a referência ao SCB terá sido uma gralha. Por outro lado será que, no caso de *Acto de Amor*, se tratará de facto de um quarteto de corda? A

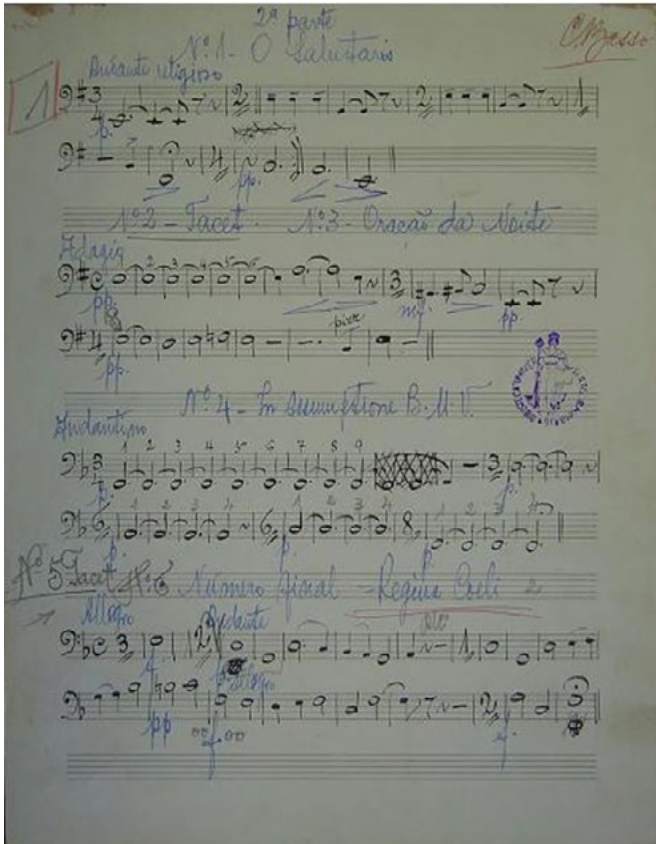


Ilustração 8. Verso da parte cava do contrabaixo

A parte do contrabaixo revela-nos a seguinte estrutura:

1ª Parte – A	2ª Parte – B
I - Ave Maria	I - O Salutaris
II - Acto de Humildade	II - Tantum Ergo
III - Jaculatória de Fátima	III - Oração da Noite
IV - Acto de Amor	IV - In Assumptione Beatae Mariae Virginis
V - Quid Retribuam	V - Maria
VI - A Jesus Menino	VI - Regina Coeli

Quadro 2. Estrutura baseada na parte cava do contrabaixo

	Partitura								
	Partitura	Fl.	I VI.	II VI.	Vla.	Vlc.	Cb.	Vozes	Harm.
A1	x	x	x	x	x	x	x	2-3 vi.	x
A2	x		x	x	x	x		Solo S.	
A3	x		x	x	x	x		Solo A.	
A4	x		x div.	x	x div.	x div.		3vi.	
A5	x	x	x	x	x	x	x	Solo S. + 3vi.	x
A6	x	x	x	x	x	x	x	Solo A. + 2vi.	
B1			●	●	●	●	●		
B2	x	x	x	x	x	x		Solo S. (?) + 3vi.	
B3	x	x	x div.	x div.	x div.	x	x	Solo S. (?)	
B4	x	x	x	x (div.)	x	x	x	Dueto S. e A.	
B5	x		x	x	x	x		Solo Mez. + 2-3 vi.	x
B6	x		x	x	x	x	x	2vi.	x

Quadro 3. Partituras existentes na BGUC e respetiva instrumentação⁴

Da análise dos quadros anteriores resulta:

Partes Instrumentais									
Fl.	I VI.		II VI.		Vla.		Vlc.	Cb.	Harm.
●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
	x	x	x	x	x	x	x		
	x	x	x	x	x	x	x		
x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
x	x	x	x	x	x	x	x	x	
	x	x	x	x	x	x	x		
●	x	x	x	x	x	x	x		
	x	x	x	x	x	x	x	x	
●	x	x	x	x	x	x	x	x	
●	x	x	x	x	x	x	x		x
	x	x	x	x	x	x	x	x	x

Quadro 4. Partes cavas existentes na BGUC⁵

4 Nota: Fl. – Flauta Transversal, I VI. – I Violino, II VI. – II Violino, Vla. – Viola d'arco, Vlc. – Violoncelo, Cb. – Contrabaixo, Harm. – Harmónio, vi. – vozes iguais, S. – Soprano, A. – Alto, Mez. – Mezzo-Soprano, div. – *divisi*, ● – instrumentação em falta, x – partitura/instrumentação existente.

5 Nota: ● – partes em falta, ● – partes cavas pretas, ● – partes cavas azuis

2.2 Partes/partituras em falta

a.1 Falta a partitura geral de *O Salutaris* [B1] das quais se conhecem, pelo menos, as partes da orquestra de cordas. Considerando que não se encontram na BGUC quaisquer partes cavas da parte coral, coloca-se a questão de saber qual o número de vozes que Manuel Faria pretendia para a interpretação desta secção. Visto que não se acha na BGUC nenhuma parte de flauta correspondente à 2ª parte da estrutura/obra, outro problema se coloca: será que estaria previsto uma intervenção da flauta neste(a) andamento/secção? A parte do harmónio responde-nos pelo menos à primeira questão. Como se pode aferir pela Il. 9, é pedido ao intérprete do harmónio que dê o tom com três notas (neste caso o acorde Sol maior).

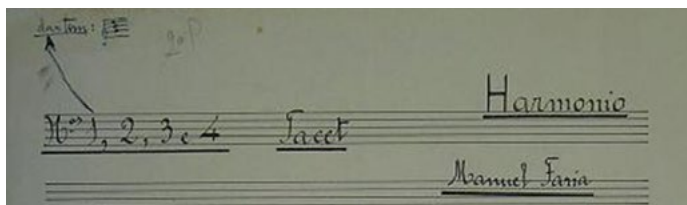


Ilustração 9. Excerto da parte do Harmónio – 2ª Parte

Pode assim depreender-se que esta secção, se não toda, começa pelo menos a três vozes iguais. Existem também na BGUC: i) uma versão de *O Salutaris para 4v. mixtas e orquestra de arco* (P-Cug M.M. MF 121) e ii) uma outra versão do mesmo *O Salutaris* (P-Cug M.M. MF 122) para 4 vozes mistas, 1 flauta, 1 oboé, 2 clarinetes em Sib, 1 fagote, 2 trompas em F# e orquestra de cordas. Ambas as versões encontram-se na tonalidade de Si menor e, curiosamente, uma vez mais, não assinadas nem datadas. Com recurso a estas duas versões, consegue reconstruir-se a parte a três vozes iguais, neste caso específico, em Mi menor⁶.

a.2 Faltam, no mínimo (considerando o ponto anterior), as partes da flauta das seguintes peças: *Tantum Ergo* [B2], *In Assumptione Beatae Mariae Virginis* [B4] e *Maria* [B5]. Se repararmos no exemplo seguinte (vide Il. 10), lemos no canto superior esquerdo a seguinte observação/nota: “um 1º viol.º a substituir a Flauta?”

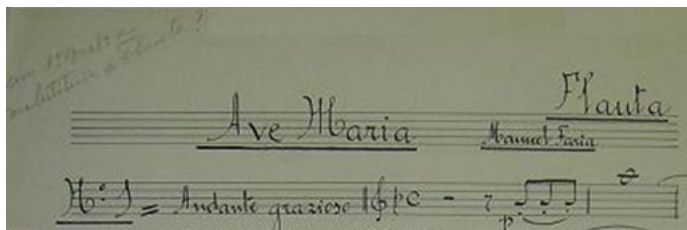


Ilustração 10. Excerto da parte da Flauta – 1ª Parte

⁶ Em todos os casos a peça começa na sua relativa maior.

A ausência de qualquer parte da flauta em toda a 2ª parte da obra, em conjugação com esta inscrição do próprio autor, parecem constituir um forte indício de que Manuel Faria terá optado por não incluir a flauta nesta obra. Noutra hipótese, também coerente, as partes podem estar simplesmente desaparecidas pois, uma análise mais cuidada às partituras gerais, acaba por revelar que as intervenções previstas para a flauta na secção B acabam por ser mais relevantes do que na parte A. Um cenário plausível para o desaparecimento das partes da flauta, é o flautista ter ficado com elas na sua posse.

2.3 Instrumentação

Um problema já referenciado prende-se com a instrumentação prevista. Se tomarmos como exemplo a 2ª e 4ª entrada do quadro 3, respetivamente *Acto de Humildade* e *Acto de Amor*, veremos que ambas têm como instrumentação I VI, II VI, VIa. e VIc. Colocando enfoque na 2ª entrada, Manuel Faria escreve claramente no título que pretende um quarteto. No entanto, *Acto de Amor*, a 4ª entrada, contém *divisi* nos 1os violinos, violas d'arco e violoncelos, indicando-nos que esta peça não poderia ser tocada em quarteto, sendo necessário, no mínimo, uma pequena orquestra de cordas. Da prática musical que conhecemos a Manuel Faria (*e.g.* *Nove pequenas peças* para orquestra (1961/65) – *P-Cug* M.M. MF 207) sabe-se que era seu hábito alternar entre grandes e pequenos grupos (vocais e/ou instrumentais). É pois perfeitamente admissível que Manuel Faria tenha procurado criar algum efeito de contraste, utilizando em algumas peças um quarteto de cordas e noutras o *tutti* da orquestra.

2.4 Diferentes versões versus estantes diferentes

O quadro permite ainda observar que só existem partes azuis para os 1os e 2os violinos e para as violas d'arco. Este facto permite-nos considerar diversos cenários:

- c.1) Ou estamos perante diferentes apresentações das diversas peças, como nos parece indicar a versão de Roma do *Ave Maria a 2v. bianche con accompto di quartetto d'archi e organo* de 1943 e, sendo este o caso, deveremos assumir que faltam, no mínimo, as partes azuis correspondentes ao violoncelo.
- c.2) Ou, então, poderemos estar perante uma questão meramente prática e tratar-se simplesmente de partes para as várias estantes. No entanto, esta possibilidade não justifica as diferenças melódicas e rítmicas observadas num dos exemplos anteriores.
- c.3) Outra possibilidade é estarmos perante o 1º e 2º cenário em simultâneo.

4 Cânticos da Juventude

Nada do que estudamos e analisamos até ao momento nos esclarece algo a respeito

da natureza, da temática ou da origem desta obra. Porém, como vimos, Cristina Faria estabelece a ligação de duas peças com os *Cânticos da Juventude* de Manuel Faria. A propósito desta obra testemunha-nos Francisco Faria, irmão mais novo do compositor:

Vale a pena examinar os quatro fascículos dos “Cânticos da Juventude” por ele [Manuel Faria] editados a tanto custo (pediu dinheiro emprestado para pagar a edição e passou aflições enormes com uma venda irregular e... explorada pelos livreiros). Dos 32 cânticos ali publicados, cerca de uma terça parte é anterior à ida para Roma, outra terça parte é de cânticos feitos enquanto estudava e os restantes são posteriores ao seu regresso. Apenas um, composto em 1938, foi refundido em 1946, para aqui ser publicado. Tudo isto tem um significado profundo: o agora “Maestro in composiziona sacra”, aprovado “summa cum laude” (10 su 10), afirmava-se idêntico ao rapaz que aproveitava as férias em Airão, Seide e S. Paio para experimentar, a ver se era capaz de fazer música (FARIA, F., 1983, p. 3).

É singular o próprio Manuel Faria apresentar esta sua obra (*vide* il. 11) como “delitos da minha juventude” (*delicta juventutis meae*).

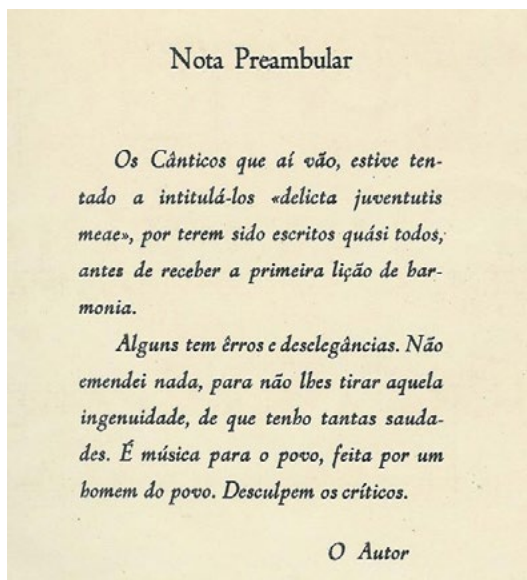


Ilustração 11. Préambulo retirado do 1º fascículo dos Cânticos da Juventude

Uma análise cuidada aos quatro fascículos, permite concluir que todas as peças da primeira parte [A] são orquestrações de cânticos retirados dos *Cânticos da Juventude*. No primeiro fascículo, com o subtítulo *7 cânticos populares a Nossa Senhora*, encontram-se *Ave Maria* de 1941 [A1] e *Jaculatória de Fátima* de 1946 [A3]. No segundo fascículo, *9 Cânticos populares ao Coração de Jesus*, estão publicados o *Acto de humildade* [A2] e *Acto de amor* [A4], respetivamente de 1936 e 1937. No terceiro fascículo, *10 Motetes ao Santíssimo Sacramento* encontra-se o *Quid retribuam?* [A5] de 1943 e, por fim, no quarto fascículo, *Cânticos populares ao Menino Jesus e para outras devoções*, a sexta peça da secção A [A6], *A Jesus Menino* de 1939.

Graças a esta publicação, do próprio autor, conhecem-se as datas de composição de todos os cânticos que constituem a primeira parte. O mais antigo, *Acto de Humildade*, é de 1936, enquanto o mais recente é *Jaculatória de Fátima* de 1946. Outro dado que observamos entretanto, é a inexistência de uma temática subjacente à estrutura: uns cânticos são marianos, outros dedicados ao Sagrado Coração de Jesus, outros ao Santíssimo Sacramento e por fim até inclui um cântico natalício *A Jesus Menino*.

5 Hipótese - Confirmação

Ao longo deste trabalho despontaram questões e reflexões que poderemos resumir do seguinte modo: i) Qual a natureza desta obra? Na possibilidade de ser um ciclo, qual será a sua temática? ii) Para que ocasião foi composta/construída? iii) Terá sido interpretada mais que uma vez, justificando diferentes versões da mesma? iv) Qual a instrumentação usada?

Considerando a datação de 1946, procurei na biografia de Manuel Faria um evento ou acontecimento ocorrido por essa altura que justificasse a criação de uma obra desta dimensão. Captou a minha atenção a seguinte passagem:

A 17 de Maio de 1949, Manuel Faria fez a sua apresentação oficial no país como compositor, num concerto só com obras da sua autoria, sob a sua direcção, no Palácio de Cristal, no Porto (FARIA, C., 1992, p. 17).

Além de disponibilizar o programa deste concerto, Cristina Faria amavelmente cedeu dois artigos do jornal *Diário do Minho* onde encontramos respostas a muitas das questões levantadas.

Com natural contentamento (re)encontrei a estrutura que tanto procurava. A nossa secção A corresponde inteiramente à primeira parte do programa, que termina com a

Missa em honra de N.ª S.ª do Sameiro (P-Cug M.M. MF 18). A secção B corresponde na íntegra à 2ª parte do programa, embora aqui a Missa Pastoral (P-Cug M.M. MF 33), que completa a 2ª parte, esteja colocada antes da nossa peça *Regina Coeli* [B6].

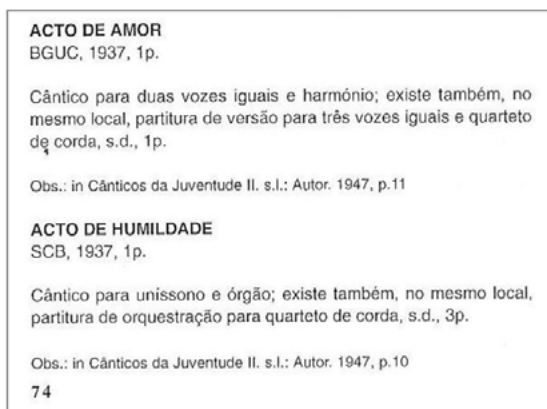


Ilustração 12. Excerto do programa de 17 de Maio de 1949

À medida que vamos tendo resposta a algumas questões, novas contradições vão surgindo: se repararmos na il. 12, verificamos que o autor nos fornece indicações discordantes. Enquanto na partitura escreveu: “*Acto de humildade para Soprano e quarteto d’arco*”, o programa informa-nos que se trata de um solo de contralto. Esta situação em particular, tal como outras, em que da comparação entre as partituras e o programa resultam contradições, obrigam a uma análise mais aprofundada das partituras. Assim, neste caso específico, observando o âmbito da melodia do solo (Do4 a Sol5), conclui-se que se trata de uma parte para soprano e não de contralto, como indicado no programa.

O Diário do Minho, na sua edição de Sábado, 9 de Abril de 1949, inclui um artigo com o título: *Concerto de Música Sacra – O Dr. Manuel Faria fala ao «Diário do Minho»*. Trata-se de uma entrevista que, após alguns traços biográficos muito gerais, pretende divulgar o trabalho de preparação para o concerto de apresentação do compositor ao público português. Ficam alguns excertos:

- É o primeiro concerto que reges e em que executas música da tua autoria?
- Não. Em Roma no mês de Dezembro de 1945 dei na aula Magna do Pontifício Instituto um concerto, na qual executei música dos clássicos portugueses e música da minha autoria. [...]
- E, agora, o segundo dos concertos é em Braga.

- Sim. [...] E como ainda não posso dispor de um elenco musical para este fim, um grupo selecto da «Foz» prontificou-se a colaborar activamente na execução das minhas Obras. [...].
- [...] Ouvi dizer que este concerto o vais repetir no Porto.
- É verdade. Não sou eu que tomo a iniciativa. Resolveram no Porto propor-me tal idéia e eu aceitei-a. [...] (VAZ, 1949a, p.1).

E no *Diário do Minho* de Quarta-feira, 13 de Abril de 1949, podemos ler:

O êxito ultrapassou o que todos esperávamos. Claro – tínhamos a certeza de que o maestro, compositor e regente havia de sair-se bem da sua primeira apresentação em público. Não contávamos, porém, com que o êxito fosse pleno, total. [...]. Que mimo o Kyrie da 2.^a missa, o pastoril – a flauta dominando em absoluto... [...]. O concerto de ontem foi uma revelação. Se todos conhecíamos as possibilidades do regente e autor, não sabíamos até que ponto os elementos podiam acompanhá-lo nem tam-pouco avaliávamos que os seus recursos de compositor insigne subissem tão alto (VAZ, 1949b, p. 1).

Considerações finais

Chegados a este ponto, podemos afirmar que o conjunto de 12 peças não foi pensado como um ciclo. Representam sim, a perspetiva do compositor sobre a sua própria produção artística, um olhar do autor sobre si mesmo, como se definia antes e pós Roma. Compreende-se assim a temática, ou a ausência dela, um pouco difusa. Toda a estrutura, a seleção das peças e as respetivas orquestrações, foram idealizadas para a sua apresentação ao país como compositor. Tomamos conhecimento, através do *Diário do Minho* de 13 de Abril de 1949, que esse primeiro concerto de apresentação se realizou em Braga, na igreja do Seminário de S. Tiago, no dia 12 de Abril desse mesmo ano. Sabemos também, através fontes já referenciadas, que esse mesmo concerto se repetiu um pouco mais tarde na cidade do Porto. Na entrevista ao compositor é revelado que realizou também um concerto em Roma em 1945 com obras de compositores portugueses e da sua própria autoria. É provável que nesse concerto tenham sido também apresentadas algumas destas peças, como por exemplo o *Ave Maria a 2v. bianche con accomp^o di quartetto d'archi e organo*. A crítica entusiasta do jornalista do *Diário do Minho* de 13 de Abril de 1949, permite saber que Manuel Faria sempre empregou a flauta, quando escreve: “Que mimo o Kyrie da 2.^a missa, o pastoril – a flauta dominando em absoluto...” Assim, após o estudo cuidadoso da informação reunida e também da análise feita às partituras e respetivas partes cavas, estamos em condições de propor uma interpretação para as 12 peças:

1ª Parte – A	2ª Parte – B
I - Ave Maria 2-3vi., Fl., Orq. de Cordas e Harmónio	I - O Salutaris 2-3vi. e Orq. de Cordas
II - Acto de Humildade Solo Soprano e Qtt. de Arco	II - Tantum Ergo Solo S. com Trio (I VI, Vla. e Vlc.) e 3vi., Fl. e Orq. de Cordas sem Cb.
III - Jaculatória de Fátima Solo Alto e Qtt. de Arco	III - Oração da Noite Solo S. e Orq. de Cordas
IV - Acto de Amor 3vi. e Orq. de Cordas sem Cb.	IV - In Assumptione Beatae Mariae Virginis Dueto S. e A., Fl. e Orq. de Cordas
V - Quid Retribuam Solo S., 3vi., Fl., Orq. de Cordas e Harmónio	V - Maria Solo Mez., 2-3vi., Fl., Orq. de Cordas sem Cb. e Harmónio
VI - A Jesus Menino Solo A., 2vi., Fl. e Orq. de Cordas	VI - Regina Coeli 2vi., Orq. de Cordas e Harmónio

Quadro 5. Proposta de instrumentação e interpretação

Com referência à apresentação das peças, seguem-se excertos retirados das *breves notas explicativas* ao programa do concerto do dia 17 de Maio de 1949, nas próprias palavras de Manuel Faria:

Dos seis pequeninos pensamentos musicais publicados em 1947 na colecção «Cânticos da Juventude», o mais antigo é o «Acto de Humildade» pois data de 1936, quando ainda o autor nem sequer conhecia claramente os primeiros rudimentos da harmonia.

Vem a seguir por ordem cronológica o «Acto de amor» (1937), um cântico ao gosto popular «A Jesus Menino» (1939), sentindo-se na «Ave Maria», escrita em 1941, os efeitos da escola frequentada no ano precedente.

A «Jaculatória de Fátima» só por *razões* de conveniência foi incluída nesta parte do programa, pois foi composta já em 1946, e o mesmo se diga do motete «Quid retribuam», o mais importante de todos sob o ponto de vista *formal*, que reflecte o contacto de Cesar Franck com o qual o autor tanto se preocupava, quando, em 1943, ao terminar o estudo do contraponto escolástico, o escreveu para a celebração das bodas de ouro sacerdotais de Mons. Torres Carneiro, venerando Arcipreste de Famalicão.

[...]

Todos os números da 2.^a parte do programa documentam o esforço do auctor [sic] para se libertar das influências românticas e impressionistas, mas sem cair nos excessos dum neo-classicismo inexpressivo e mal entendido. A contar pela ordem cronológica estão em primeiro lugar a «*Oração da Noite*» (Custodinos) e o dueto «*In Assumptione Beatae Mariae Virginis*» («Virgo prudentíssima»), incluídos já no seu concerto de Roma e escritos precisamente na conclusão do curso de composição. Depois do pequeno coral «O Salutaris» é o «*Tantum Ergo*» o mais importante destes pequenos motetes por reunir a um tempo a bi-tonalidade harmónica da marca diatónica e a liberdade contrapôntica (no «*Genitori*»), que constitui a principal característica do seu estilo. A singela «*Florinha do Campo*» Maria, demonstra a preocupação do autor em revelar o cântico popular ao nível da *lírica religiosa* sem exorbitar das suas características da popularidade litúrgica. [...] O concerto termina no meio do alegre entusiasmo do *Regina Coeli*, anunciador dos próximos repiques festivos da Páscoa (FARIA, M., 1949 In *BREVES NOTAS EXPLICATIVAS* – Notas ao programa de concerto)⁷.

A apresentação ao público destas peças nos moldes estudados reflete um momento marcante na vida de Manuel Faria enquanto compositor, por isso, e apesar de concluir que estas peças não tenham sido pensadas como um ciclo, pareceu-me relevante que permanecessem juntas como tal. À guisa de homenagem decidi “batizar” este “ciclo” com o nome que o próprio compositor já tinha considerado inicialmente para os seus *Cânticos da Juventude* (vide Il. 11). Se é verdade que este epíteto fora pensado apenas para as primeiras seis peças do ciclo, também não é menos apropriado, sobretudo quando tomamos em atenção a sua longa e produtiva carreira composicional, aceitarmos que todo o conjunto pertence à sua juventude.

O regresso às fontes primárias, o estudo musicológico das obras de Manuel Faria e do contexto em que foram produzidas, permitiu a reconstituição e performance de uma obra até então “desconhecida”.

7 O itálico é do autor.



Ilustração 13. Cartaz do Encontro Manuel Faria

Organizado pelo Coro dos Pequenos Cantores de Coimbra (*vide* Il. 13), realizou-se, no dia 23 de Junho de 2012, na Igreja de S. José em Coimbra, o *Encontro Manuel Faria*, onde este ciclo se fez ouvir, em audição absoluta integral, interpretado pelo Coro dos Pequenos Cantores de Coimbra, pelas solistas Tânia Ralha e Nélia Gonçalves e pela Orquestra de Cordas do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro (DeCA), sob a minha direção, preludiando o 100º aniversário do nascimento do compositor que se aproxima (Novembro de 2016). O trabalho de catalogação, pesquisa, tratamento, análise, transcrição, edição e interpretação deste apresentação foi alvo de uma reflexão integrada no primeiro encontro *Investigação e(m) Artes: perspectivas* promovido em 2013 pela Escola de Artes da Universidade de Évora (*cf.* BERNARDINO, 2014). É possível assistir à *performance* de todo o ciclo *Delicta Juventutis Meae* na página do Coro dos Pequenos Cantores de Coimbra estando prevista para breve a publicação das partituras pela editora mpmp, movimento patrimonial pela música portuguesa.



8 Disponível em: <<https://www.youtube.com/user/retiro2325>>.

REFERÊNCIAS

- BERNARDINO, P. Problemas e desafios da investigação em música: o caso do Ciclo *Delicta Juventutis Meae* de Manuel Faria. Uma performance sustentada na pesquisa musicológica. In: ZURBACH, C. e FERREIRA, J. A.. **Investigação e(m) Artes: perspectivas** - I Encontro/Debate, 2014. Évora. Universidade de Évora - Escola de Artes. p.49 - 67.
- CARDOSO, J. M. P. Arquivos, Bibliotecas e Museus. **Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX**. CASTELO-BRANCO, S. Lisboa: Círculo de Leitores. 1 2010.
- FARIA, C. **Manuel Ferreira de Faria: O homem e o sacerdote / O compositor e o pedagogo**. 1992. Dissertação (Mestrado em Ciências Musicais) – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra.
- FARIA, C. **Manuel Faria vida e obra**. Vila Nova de Famalicão: Câmara Municipal de V. N. Famalicão, 1998.
- FARIA, F. A Música de Manuel Faria - A Fidelidade ao Espírito. **Nova Revista de Música Sacra**. Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra. no. 27-28 (Ano X 2.^a Série): 1-7 p. 1983.
- FERREIRA, A. J. A Igreja e a Música (1950-2000). In: CRUZ, M. B. D. e GUEDES, N. C. (Ed.). **A Igreja e a Cultura Contemporânea em Portugal**. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2000. p.133-173.
- MARTINS, C. T. **O Tríptico para Órgão de Manuel Faria no contexto do repertório organístico do séc. XX**. 2008. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro.
- PEREIRA, A. B. D. V. D. D. **Manuel Faria e o Piano. Das Fontes Primárias à Performance**. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro.
- VAZ, J. Concerto de Música Sacra - O Dr. Manuel Faria fala ao «**Diário do Minho**». *Diário do Minho*, v. 9096, p. 1 e 5, 9 de Abril de 1949 1949a.
- VAZ, J. Festas da Semana Santa - O Concerto de Música Sacra teve um êxito fora do vulgar. **Diário do Minho**, v. 9100, p. 1, 13 de Abril de 1949 1949b.

AUTOR

Paulo Bernardino (n. 1973), maestro, compositor, organista, pianista e investigador. Licenciado em Eng.^a Eletrotécnica pela FCTUC (1998) e em Música Sacra pela UCP – Porto (2003), é doutorando em Direção (Coral) na Universidade de Aveiro (2012). Desde 1994 é organista titular da Sé Catedral e professor na Escola Diocesana de Música Sacra de Coimbra, sendo desde 2007 igualmente organista titular da Capela da Universidade de Coimbra.
E-mail: pjfbernardino@gmail.com