



# O Clarinete na obra de Joaquim dos Santos

Contextualização, análise e interpretação

*Vitor Hugo Ferreira de Matos*

---

Tese apresentada à Universidade de Évora  
para obtenção do Grau de Doutor em Música e Musicologia  
Especialidade: Interpretação

ÉVORA, agosto de 2014

ORIENTADOR : *Professor Doutor Christopher Bochmann*  
Co- ORIENTADOR : *Professor Doutor Luís Pipa*



## Epígrafe

*A corda tensa que eu sou,  
o Senhor Deus é quem  
a faz vibrar...  
(Sebastião da Gama)*



# **Dedicatória**

À Isabel, ao Gonçalo,  
à Maria João e ao Pedro



## **Resumo**

Esta tese de Doutorado consiste no primeiro estudo das obras para clarinete do compositor Joaquim dos Santos. No que se pode considerar uma primeira parte da tese, percorre-se a vida do compositor, num contexto sociocultural, histórico e estético, salientando dela aspetos relevantes na sua formação que contribuíram decisivamente para o transformar num compositor relevante no panorama musical português.

Numa segunda parte, são analisadas as obras do compositor em que intervém o clarinete, assim como problemáticas inerentes às características específicas do instrumento no que respeita ao fraseado, ao timbre e ao ritmo.

Este trabalho objetiva dotar o futuro intérprete de algumas ferramentas interpretativas concretas que lhe permitirão uma abordagem mais informada da obra de Joaquim dos Santos.

A esta tese doutoral junta-se uma edição separada, com as obras analisadas.

## **Abstract The clarinet in the Work of Joaquim dos Santos**

The clarinet in the work of Joaquim dos Santos

This thesis is the first study of the music for clarinet of the composer Joaquim dos Santos. In what may be considered the first part of the thesis, a study is made of the composer's life, within a socio-cultural historical and aesthetic context, emphasizing relevant aspects of his training, which contributed decisively in establishing his reputation as a leading composer in the Portuguese music scene.

In the second part, works of the composer in which the clarinet is involved are analyzed from a performer's point of view, pinpointing problems concerning the specific characteristics of the instrument.

This thesis aims to provide the future interpreter with tangible interpretive tools that may allow for a more informed approach to the music of Joaquim dos Santos. The scores of the analyzed works are appended to this thesis.

## **Palavras Chave**

Joaquim dos Santos, clarinete, interpretação, edição, estudo analítico, Portugal, Século XX, Roma, Contexto.

## **Keywords**

Joaquim dos Santos, clarinet, interpretation, edition, analytical study, Portugal, 20th century, Rome, context.

## Agradecimentos

A elaboração deste trabalho não seria possível sem a colaboração de diversas pessoas, a quem agradeço:

- Ao Professor Doutor Christopher Bochmann, professor catedrático na Universidade de Évora por toda a sua orientação, competência e sabedoria.
- Ao Professor Doutor Luís Pipa, por toda a sua disponibilidade e amizade.
- Ao meu amigo Ruben Andrade, por todo o aconselhamento técnico, sem o qual este trabalho não seria possível.
- Ao Nuno Costa, por toda a sua disponibilidade e empenho na divulgação da obra de Joaquim dos Santos.
- Ao Mestre Eduardo Magalhães, pelo contributo dado ao longo de todo este trabalho.
- Ao meu amigo Ângelo Martingo, por todo o aconselhamento e orientação.
- Ao meu grande amigo Domingos Castro pela amizade, apoio e incentivo.
- À Isabel, minha mulher, por tudo...

# Índice

<b>1. Introdução .....</b>	<b>1</b>
<b>1.1. Esboço biográfico .....</b>	<b>5</b>
1.1.1. Conservatório de Música e Pontifício Instituto de Música Sacra .....	9
1.1.2. Atividade profissional em Portugal.....	17
<b>1.2. As fontes .....</b>	<b>23</b>
1.2.1. O espólio do compositor .....	23
1.2.2. Fontes primárias: partituras.....	25
1.2.3. Fontes primárias: textos .....	33
1.2.4. Fontes primárias: entrevistas.....	35
1.2.5. Fontes primárias: discografia .....	38
1.2.6. Fontes secundárias .....	45
<b>2. A Obra.....</b>	<b>54</b>
<b>2.1. A Produção vocal.....</b>	<b>54</b>
<b>2.2. Produção instrumental.....</b>	<b>58</b>
<b>3. As obras para clarinete de Joaquim dos Santos.....</b>	<b>62</b>
<b>3.1. Recordação .....</b>	<b>64</b>
Contextualização .....	64
Estreia e gravações.....	64
Características musicais .....	64
<b>3.2. Concerto a quatro .....</b>	<b>67</b>
Contextualização .....	67
Estreia e gravações.....	67
Características musicais .....	67
<b>3.3. Diálogo .....</b>	<b>73</b>
Contextualização .....	73
Estreia e gravações.....	73
Características musicais .....	73
<b>3.4. Impressões.....</b>	<b>79</b>
Contextualização .....	79

Estreia e gravações.....	79
Características musicais .....	79
<b>3.5. Improviso .....</b>	<b>87</b>
Contextualização .....	87
Estreia e gravações.....	87
Características musicais .....	87
<b>3.6. Música Concertante.....</b>	<b>92</b>
Contextualização .....	92
Características musicais .....	92
<b>3.7. Scherzetto a tre .....</b>	<b>102</b>
Contextualização .....	102
Características musicais .....	102
<b>3.8. Concerto .....</b>	<b>107</b>
Contextualização .....	107
Estreia e gravações.....	107
Caraterísticas musicais .....	107
<b>3.9. Scherzetto .....</b>	<b>119</b>
Contextualização .....	119
Estreia e gravações.....	119
Características musicais .....	119
<b>3.10. Filigrana sonora .....</b>	<b>126</b>
Contextualização .....	126
Estreia e gravações.....	126
Características musicais .....	126
<b>3.11. Variações Bachianas .....</b>	<b>131</b>
Contextualização .....	131
Estreia e gravações.....	131
Características musicais .....	131
<b>3.12. Capriccio a Tre .....</b>	<b>141</b>
Contextualização .....	141
Estreia e gravações.....	141
Características musicais .....	141
<b>3.13. Fantasia Concertante .....</b>	<b>147</b>
Contextualização .....	147
Estreia e gravações.....	147
Características musicais .....	147

<b>3.14. <i>Meditação</i></b> .....	<b>155</b>
Contextualização .....	155
Estreia e gravações .....	155
Características musicais .....	155
<b>3.15. <i>Ubi caritas</i></b> .....	<b>160</b>
Contextualização .....	160
Estreia e gravações .....	160
Características musicais .....	160
<b>3.16. <i>Rondó Canónico</i></b> .....	<b>165</b>
Contextualização .....	165
Estreia e gravações .....	165
Características musicais .....	165
<b>3.17. <i>Quatro poemas indianos</i></b> .....	<b>175</b>
Contextualização .....	175
Estreia e gravações .....	175
<b>3.18. <i>Torre della Scimmia</i></b> .....	<b>192</b>
Contextualização .....	192
Estreia e gravações .....	192
Características musicais .....	192
<b>3.19. <i>Trio concertato</i></b> .....	<b>196</b>
Contextualização .....	196
Estreia e gravações .....	196
Características musicais .....	196
<b>4. A edição de trabalho das obras para clarinete de Joaquim dos Santos</b>	
<b>204</b>	
<b>4.1. Princípios gerais</b> .....	<b>204</b>
<b>4.2. Problemas específicos</b> .....	<b>205</b>
<b>4.3. Dúvidas textuais</b> .....	<b>207</b>
<b>5. A problemática interpretativa nas obras para clarinete de Joaquim dos Santos</b>	
<b>209</b>	
<b>5.1. Considerações gerais</b> .....	<b>209</b>
<b>5.2. Sonoridade e fraseado</b> .....	<b>209</b>
<b>5.3. Tempo e ritmo</b> .....	<b>210</b>
<b>5.4. A liberdade dinâmica</b> .....	<b>211</b>
<b>5.5. Questões técnicas</b> .....	<b>211</b>

5.6. O conhecimento da vertente extra-musical.....	211
6. Conclusões .....	214
7. Anexos .....	223
<b>II Volume – Edição das obras</b>	

## Índice de Exemplos

Exemplo 1– <i>Finalis [F] –Tenor [T] –Finalis.</i> .....	64
Exemplo 2 – <i>Finalis [F] –Tenor [T] –Finalis.</i> .....	65
Exemplo 3 – Troca de motivos entre o violino e o clarinete. ....	65
Exemplo 4 – O regresso à linha melódica modal, repouso no tenor.....	65
Exemplo 5 – Linhas melódicas cromáticas e a tensão final provocada pelas mudanças súbitas de registo.....	66
Exemplo 6 – As linhas melódicas são sobrepostas do clarinete ao violoncelo. ....	66
Exemplo 7 – No clarinete, o motivo cromático; a atração de 2ª menor, na pauta inferior (piano); acorde final, sobre a nota dó, com sétima maior e quinta aumentada. ....	68
Exemplo 8 – O melisma sobre a palavra altura é acompanhado, no piano, por uma pedal que sustem a nota dó; imitação entre o saxofone alto e o clarinete (registo agudo). ....	69
Exemplo 9 – Imitação entre o saxofone alto e o clarinete, motivo cromático; acorde tenso sobre a nota mib com sétima maior e menor.....	69
Exemplo 10 – Fragmento melódico com contornos tonais (mib maior); final ambíguo devido ao cromatismo incerto que repousa na nota mi (natural). ....	70
Exemplo 11– Frase de transição no clarinete, no registo agudo; o motivo cromático no sax. alto; o piano prossegue com um ostinato e na pauta inferior imita o motivo do sax. alto.....	70
Exemplo 12– Frase de transição no clarinete, no registo agudo; o motivo cromático no sax. alto; o piano prossegue com um ostinato e na pauta inferior imita o motivo do saxofone.....	71
Exemplo 13– Progressão de acordes maiores/menores com sétima por terceiras (cc.44 a 48); sequência por tons inteiros ascendentes (cc. 51 a 58).....	71
Exemplo 14- Acorde constituído pelo total cromático; a transição do piano para a voz, através da nota mi. ....	75
Exemplo 15 - Joaquim dos Santos recorre ao contraponto imitativo de forma a estruturar o seu discurso musical, neste caso com uma transposição à quinta. ...	75

Exemplo 16 - Gesto homorrítmico onde o compositor explora o uníssono reforçado à oitava; o discurso é interpolado por momentos solistas, neste exemplo a flauta.	76
Exemplo 17– Variedade de texturas: uníssonos e oitava (c.55); os jogos de cor e de timbre (c.68); apontamentos contrapontísticos imitativos (c.70).....	76
Exemplo 18 – O compositor apresenta no compasso 138 um motivo novo. Este mesmo motivo, o trilo, será iterado nos compassos seguintes.....	77
Exemplo 19 – Joaquim dos Santos utiliza a técnica do canto falado ( <i>Sprechgesang</i> ) acompanhado pelo motivo enunciado do trilo. ....	78
Exemplo 20 - Diferentes tipos de escrita: textura homorrítmica (cc.1), e textura monódica (cc. 5 e 10).....	80
Exemplo 21 - O material base resulta da sobreposição de quintas ascendentes.....	80
<b>Exemplo 22- O piano complementa a sequência de quintas até à nota Dó#4.....</b>	<b>81</b>
Exemplo 23 – Motivo inicial por aumentação.....	81
Exemplo 24- Dos compassos 34 a 37, escrita heterofônica, a melodia do clarinete deriva das notas que compõem os agregados que estão no piano.....	82
<b>Exemplo 25 - Motivo a, do segundo andamento – 7ªM-3ªM-7ªM.....</b>	<b>83</b>
Exemplo 26 – Relação de complementaridade entre o clarinete e o piano, total cromático.....	83
Exemplo 27 – 2ª Maior, Motivo b, trilo que serve de base para um ostinato.....	83
Exemplo 28 – Arpejo do Acorde de 7ª Maior (sobreposição de terceiras) e o movimento descendente que na redução executa os intervalos do motivo a.....	84
Exemplo 29 – Ponte, escala cromática – gesto que transita do piano para o clarinete. ....	84
<b>Exemplo 30 – Total cromático gerado pela utilização de quintas sobrepostas. ....</b>	<b>85</b>
Exemplo 31 – O motivo melódico é partilhado entre o clarinete e o piano.....	85
Exemplo 32 – Arpejo circular que explora os 3 registos do clarinete. ....	85
Exemplo 33 – Motivo inicial: ostinato; acordes com 7ª Maior e 5ª Aumentada; a 2ª menor. ....	87
Exemplo 34– Contraponto imitativo e apoio harmónico do piano.....	88
Exemplo 35– Três planos sonoros: a síncopa; a sustentação harmónica (guitarra) e a linha melódica em <i>cantus firmus</i> . ....	88
Exemplo 36 – A relação de complementaridade entre o piano e a guitarra. ....	89
Exemplo 37 – A linha predominante no clarinete e a oposição da flauta.....	89

Exemplo 38 – O cromatismo predomina na linha melódica.....	90
Exemplo 39 – Entrada canónica do motivo de 2ª menor.....	90
Exemplo 40 – A melodia está no clarinete que explora a cauda do sujeito.....	91
Exemplo 41 - Motivo inicial, clarinete, compasso 5. Acorde de dó maior na base do motivo.....	92
Exemplo 42 - Motivo de transição, escala cromática; momento de imitação entre a flauta e o clarinete solo.....	93
Exemplo 43 - Redução dos compassos 19 a 23. Ciclo de quintas descendentes – dó a láb.....	93
Exemplo 44 - Acordes maiores com 7ª arpejados; motivo diatónico na flauta (mi maior).....	93
Exemplo 45 - Linha do contrabaixo: nos tempos fortes, as 2ª maiores formam-se a partir do ciclo de 4ªs ascendentes.....	94
Exemplo 46 - Nova sequência, o movimento da flauta baseia-se no ciclo de quartas descendentes e o clarinete acompanha o movimento descendente.....	94
Exemplo 47 - Linha do contrabaixo: movimento de 3ª maior caracteriza o movimento melódico; nos tempos fortes, a sonoridade de tons inteiros.....	94
Exemplo 48 - Redução do momento imitativo entre a flauta e o clarinete solo; A nota pedal no contrabaixo sustêm a fundamental do acorde, dó maior com sétima....	95
Exemplo 49 - Sujeito do cânone, flauta, compassos 1 a 4.....	95
Exemplo 50 - Motivo de 2ª menor, nas cordas. Motivo iterado através do <i>Stretto</i> . ....	96
Exemplo 51 – O compositor desenvolve o motivo da cauda do sujeito, em sequência.....	96
Exemplo 52 - O motivo de 7ª maior; o cromatismo e a 3ª menor. ....	96
Exemplo 53 - Entrada em <i>stretto</i> do contrasujeito, violino e viola (cc.11 a 12). ....	97
Exemplo 54 - Motivo de 2ª menor, uso do movimento contrário na flauta.....	97
Exemplo 55 - Movimento cromático no par oboé-clarinete; o acorde arpejado e sustentado pelo par flauta-violino, acorde com 5ª aumentada e 7ª maior.....	97
Exemplo 56 - Melodia cantabile e valsada na flauta, motivos que o compositor reaproveita ao longo da obra. Nas cordas, acorde menor com sétima maior sobre a nota fá (presente a 6ª e a 9ª). ....	98
Exemplo 57 - Ostinato no violino por acordes com 4 sons. ....	98
Exemplo 58 - Arpejo dos acordes de 7ª (maiores, menores, aumentados).....	99

Exemplo 59 - Figurações rápidas e arpejadas no fagote. O acorde de dó aumentado com sétima é prolongado através dos arpejos.....	99
Exemplo 60 - Progressão harmónica dos <i>tutti</i> : arpejo estrutural sobre o acorde de dó menor. ....	100
Exemplo 61 - Arpejo ascendente sobre o acorde aumentado (dó).....	100
Exemplo 62 - Motivo cromático descendente, ver exemplo 13.....	100
Exemplo 63 - Motivo de sétima maior, do grave para o agudo. Este motivo é interpolado pelo violino solo, cromatismo sinuoso descendente.....	101
Exemplo 64 - Linha sinuosa e cromática da flauta acompanhada pelo cromatismo, à colcheia, nas cordas que dobram e triplicam a linha cromática.....	101
Exemplo 65 - Sujeito, os intervalos-chave são 5 diminuta, 7ª Maior e a 2º m. ....	102
Exemplo 66 - Melodia de Timbres, linha aspergida por todos os instrumentos.....	102
Exemplo 67 - Contraponto imitativo, registo grave, no fagote e no clarinete. ....	103
Exemplo 68 - Motivo inicial desenvolvido em sequência. ....	103
Exemplo 69 - Clímax sonoro e movimento cadencial dos compasso finais.....	104
Exemplo 70 - Nas vozes superiores, entrada imitativa à quarta, fagote executa ostinato baseado nos intervalos de 7ª e 2ªm. ....	104
Exemplo 71 - A troca de motivos intensifica-se nos compassos 8 a 10. ....	105
Exemplo 72 - A permuta de motivos entre as vozes promove a diversidade tímbrica dos materiais melódicos. ....	105
Exemplo 73 - O motivo cromático é aspergido pelos 3 instrumentos, culmina com o reforço à tripla oitava. ....	106
Exemplo 74 - Motivo a, intervalos-chave – 4ª aumentada, 2ª menor e 7ª Maior; o piano imita em movimento contrário (eco do intervalo de 7ª).....	109
Exemplo 75 - Dois planos sonoros: a repetição estática dos intervalos de 3ª Maior e 5ª perfeita; o movimento sincopado alternado (cc. 3-4). ....	109
Exemplo 76 - O acorde é ornamentado através de um movimento oscilante (ornato); O clarinete elabora uma melodia virtuosa com base na heterofonia (cc.18-20). ....	110
Exemplo 77 . Registo fixo no clarinete; o ostinato que diminui a intensidade rítmica. ....	110
Exemplo 78 - Acordes com 4 sons, em escrita homorrítmica; melodia expressiva baseada nas notas da harmonia (heterofonia). ....	110

Exemplo 79 - Movimento da melodia inferior (diatónico); utilização das escala menor e maior no clarinete (som real). .....	111
Exemplo 80 - Progressão diatónica descendente, onde o compositor favorece o cromatismo, por enarmonia, acordes maiores com 7ª maior. ....	111
Exemplo 81 - Cànone à oitava entre o clarinete (som real) e o piano (pauta inferior). Na pauta superior, o compositor introduz notas de apoio harmónico (6ª e 3ª)..	112
Exemplo 82 - Acorde formado pela sobreposição de quintas, ciclo de quintas. ....	112
Exemplo 83 - Cànone à oitava, entre o piano e o clarinete (som real). ....	112
Exemplo 84 - Evolução da linha melódica do clarinete, primeiramente em legato e diatónica, no segundo, stacatto e mais angulosa. ....	113
Exemplo 85 - Sequência de transição: na pauta superior o acorde é prolongado através do movimento ornamental melódico; na pauta inferior a fundamental e quinta são arpejadas. ....	113
Exemplo 86 - Motivo arpejado no clarinete (acorde maior com 7ª Maior); movimento descendente cromático na linha inferior do piano. ....	114
Exemplo 87 - O clarinete termina a secção anterior; o piano expande o acorde pedal de Lá Maior. ....	114
Exemplo 88 - Joaquim dos Santos elabora o motivo com as técnicas de escrita contrapontística. ....	115
Exemplo 89 - Elemento a, 3ª e 6ª; elemento b, cromatismo; elemento c, trilo e 2ª menor. ....	115
Exemplo 90 - Elemento c, intervalo de 7ª Maior; d, 2ª menor e 7ª maior; elemento e, acorde Maior com 7ª Maior. ....	116
Exemplo 91 - O piano reforça o movimento presente no clarinete, o motivo de 7ª maior. ....	116
Exemplo 92 - O compositor elimina, progressivamente, algumas das camadas que definem o gesto até atingir o motivo na sua essência, a 2º menor. ....	117
Exemplo 93 - O compositor elimina, progressivamente, algumas das camadas que definem o gesto até atingir o motivo na sua essência, a 2ª menor. ....	117
Exemplo 94 - Intensificação do discurso musical no clarinete, compassos 139 a 142. ....	117
Exemplo 95 - Sobre a oscilação em torno da nota mi, o clarinete executa uma melodia virtuosa com carácter improvisativo, tipo glosa. ....	118

Exemplo 96- O sujeito pode ser dividido por 4 tríades, a b b a. A tríade a é formada por intervalos de âmbito reduzido que contrastam com b, por intervalos mais angulosos.....	119
Exemplo 97- A escala descendente de ré, divergente no modo, devido às alterações cromáticas nos graus modais (iii e vi graus).....	120
Exemplo 98- Movimento cromático com intervalos de 2ª menor.....	120
Exemplo 99- O motivo [a] e respetiva variação rítmica [a’], os intervalos são permutados, na segunda parte do motivo (5p e 2ªM).....	121
Exemplo 100- O diálogo é estruturado através do motivo de 7ª Maior que é permutado entre os dois clarinetes, realizando a escala descendente de tons inteiros (1º tempo, dos cc. 24 a 32).....	121
Exemplo 101- A cabeça do sujeito, tetracorde Frígio (transposto uma 2ª M) e o salto de quarta aumentada. ....	122
Exemplo 102- Melodia do Coral “Es ist genug”.....	122
Exemplo 103- Sobreposição do sujeito – <i>Stretto</i> . ....	123
Exemplo 104- Arpejo descendente do acorde de quinta aumentada. A fusão das linhas polifónicas para o unísono.....	123
Exemplo 105 - No segundo clarinete (cc.49), a cabeça do sujeito é transposta uma 7ª menor abaixo do motivo inicial, que é apresentado pelo 1º clarinete (cc.50)....	124
Exemplo 106 - Cabeça do Sujeito apresentada em <i>Stretto</i> .....	124
Exemplo 107 - Motivo a [7ªM e 2ª] e imitação por movimento contrario (c.1).....	127
Exemplo 108 - Variedade harmónica presente nos compassos 2 a 3. ....	127
Exemplo 109 - Variedade harmónica presente nos compassos 2 a 3. ....	127
Exemplo 110 - Acorde maior com 3ª menor, melodia diatónica (sol menor). ....	128
Exemplo 111 - Alternância entre o intervalo-chave - 7ª Maior e 3ª (com algumas variações), compassos 31 a 33.....	128
Exemplo 112 - Escala de tons inteiros na base do movimento cromático (cc. 37 a 39). .....	129
Exemplo 113 - Melodia fragmentada por dois instrumentos, pontilhismo.....	129
Exemplo 114 - Novo papel do piano com duas linhas melódicas. ....	130
Exemplo 115 - Motivo da sequência final; acorde com quinta aumentada. ....	130
Exemplo 116 - Citação do nome de BACH, segundo a tradição alemã musical; de Lá-A; Sib-B; Si – H; Dó-C; Ré- D; Mi- E; Fá-F; Sol – G. ....	132

Exemplo 117 - No violino, o motivo inicial surge por diminuição; o piano opõe dois tipos de escrita: homofônico e a melodia acompanhada.....	132
Exemplo 118 - O discurso contínuo é assegurado pela noção de complementaridade rítmica, como se pode constatar na redução rítmica (pauta inferior).....	133
Exemplo 119 - O motivo inicial apoiado por um Acorde com 7 com 5ª aumentada; arpejos de acordes aumentados (cc.17-18). ....	133
Exemplo 120 - O motivo inicial (na sua forma rítmica) no clarinete; a troca de motivo arpejado (acorde m) entre o violino e o piano; o motivo cromático de caráter conclusivo no violino.....	134
Exemplo 121 - A estrutura frásica definida pela composição por camadas que sobrepõem diferentes tipos de motivos e materiais. ....	134
Exemplo 122 - O motivo inicial, no violino; o piano arpeja o acorde 7 com 5ª aumentada, em dois registos, do médio-grave para o agudo; o clarinete num comentário heterofônico. ....	135
Exemplo 123 - Progressão cromática descendente (cc.42 a 45).....	135
Exemplo 124 - Motivo inicial reforçado à oitava .....	135
Exemplo 125 - O sujeito elaborado a partir do motivo inicial (transposto uma 3ª menor); acordes de 7 que apoiam harmonicamente o sujeito.....	136
Exemplo 126 - A resposta no violino, reforçada pelo piano (uma 8ª acima); O clarinete (sons reais) executa apontamentos heterofônicos oriundos dos blocos harmónicos.....	136
Exemplo 127 - O sujeito, novamente, no piano, reforçado à oitava; o clarinete (sons reais) executa apontamentos heterofônicos oriundos dos blocos harmónicos...	137
Exemplo 128 - Os acordes são formados a partir do motivo inicial; Ocorrem algumas mudanças de direção das linha melódicas sem, no entanto, afetar a coerência intervalar. ....	137
Exemplo 129 - Esquema frásico pergunta-resposta; acordes homofônicos, em registo aberto, revelam encadeamentos cromáticos.....	138
Exemplo 130 - O sujeito surge nos dois segmentos apresentados. No primeiro, de forma mais direta, em contraponto imitativo; no segundo, disperso, com alguma transformação intervalar. ....	138
Exemplo 131 - A imitação não é direta, mas o compositor recorre aos mesmos intervalos de forma permutada.....	139

Exemplo 132 - Movimento estrutural cromático, um dos recursos iterados por Joaquim dos Santos.....	139
Exemplo 133 - O piano acompanha o violino e o clarinete com acordes diatônicos em contratempo.....	139
Exemplo 134 - Um novo motivo é apresentado como o contrasujeito.....	140
Exemplo 135 - Elaboração das linhas melódicas que relembram o motivo inicial. ..	140
Exemplo 136 - Tema inicial constituído por 3 elementos – o intervalo de 7 <sup>a</sup> e 3 <sup>a</sup> Maior e o cromatismo. Um segundo motivo, <i>b</i> , arpejado é apresentado no piano.....	142
Exemplo 137 - O motivo inicial explorado no piano, o aparecimento de linhas melódicas diatónicas e modais, compassos 5. ....	142
Exemplo 138 - Motivo inicial, movimento retrógrado, no clarinete; motivo <i>b</i> , violino; acorde de réb Maior com sétima.....	142
Exemplo 139 - Escala de tons inteiros no clarinete, compassos 17 a 19.....	143
Exemplo 140 - Escala cromática com mudança de registo, compassos 26 a 27. ....	143
Exemplo 141 - Melodia em destaque no violino; melismas cromáticos descendentes no clarinete.....	144
Exemplo 142 - Melodia em destaque no clarinete; melismas cromáticos descendentes no violino. ....	144
Exemplo 143 - Motivo inicial no violino; oitavas diatónicas no piano, reforçam a conclusão da frase.....	145
Exemplo 144 - O motivo cromático, no clarinete; o motivo de 7 <sup>a</sup> em tripla oitava, no piano; o violino reforça o gesto do piano.....	146
Exemplo 145 - Os três primeiros elementos apresentados. ....	148
Exemplo 146 - Progressão harmónica livre baseada no acorde Maior e no intervalo de 7 <sup>a</sup> Maior (cc.6). ....	148
Exemplo 147 - Estrutura frásica procedem de forma isorrítmica (Talea)- a repetição desfazada entre as vozes extremas e a repetição em ostinato do clarinete 2 e viola (sons reais). ....	149
Exemplo 148 - Imitação canónica, por movimento contrário, cc. 24 a 28. ....	149
Exemplo 149 - No compasso 30, o acorde-chave interrompe o trio como forma de preparar o próximo gesto. ....	150
Exemplo 150 - Diferentes tipos de textura evidentes na escrita de Joaquim dos Santos. ....	150

Exemplo 151 - Acorde-chave, acorde maior com 7ª e 3ª menor. ....	151
Exemplo 152 - Dois planos sonoros – a viola, linha de sustentação (7ª Maior e 2ª menor); A melodia principal no clarinete 1 e o reforço harmónico do clarinete 2. ....	151
Exemplo 153 - Mudança de registo, através do movimento anguloso de 7ª intercalado por uma 3ª Maior. ....	152
Exemplo 154 - Imitação do motivo de 7ª entre os clarinetes; o motivo por movimento contrário na viola; a linha inferior no piano com a relação tonal. ....	152
Exemplo 155 - Sobreposição de acordes com 7ª maior, perspectiva politonal. ....	153
Exemplo 156 - Cântone à oitava entre os clarinetes (som real); ostinato na parte fraca do tempo, na viola. ....	153
Exemplo 157 - Acordes em algumas inversões mais tensas (2ª inversão do acorde de sétima). ....	154
Exemplo 158 - Variedade de tipos de escrita: melodia acompanhada, cc.23; homofónica, cc.26; monódica, cc. ....	154
Exemplo 159 - Motivo <i>a</i> , ténue ornamentação sobre a nota sol; acorde diatónico maior como centro tonal. ....	155
Exemplo 160 - Textura imitativa, que o compositor vai desenvolver noutros pontos da obra. ....	156
Exemplo 161 - O aceleração progressivo do discurso musical: cc. 1-2, semínimas; cc.4, colcheias; cc. 7, semicolcheias. ....	156
Exemplo 162 - Motivo de 7ª Maior, com entradas sucessivas em <i>stretto</i> (sons reais). ....	157
Exemplo 163 - Motivo de 7ª Maior, no cl 1; linha melódica com recurso a movimentos cromáticos, cl 2. ....	157
Exemplo 164 - Entrada canónica, do agudo para o grave, cc. 15(sons reais). ....	158
Exemplo 165 - Oscilação entre a 7ª Maior e 3ª Maior; melodia diatónica no saxofone-alto, cc. 22 (sons reais). ....	158
Exemplo 166 - O acorde de dó Maior é estendido, acorde pedal; ornamentação das linhas melódicas. ....	159
Exemplo 167– <i>Cantus firmus</i> no primeiro clarinete, a partir do hexacorde descendente, da <i>finalis</i> para o tenor; no 2º clarinete um melodia à colcheia (2/1) com âmbito reduzido (3ª). ....	161

Exemplo 168– Diálogo imitativo entre os dois clarinetes, compassos 7 a 8, em progressão para o tenor (dó). .....	161
Exemplo 169– O <i>cantus firmus</i> surge no clarinete 1 e a melodia <i>organalis</i> , no clarinete 2.....	162
Exemplo 170 - A troca de motivos entre os clarinetes: nos compassos 15 a 17, o motivo de 6ª que substitui a 7ª; nos compassos 17 a 19, o motivo cromático...	162
Exemplo 171– No primeiro clarinete, o compositor repete a melodia <i>organalis</i> , uma 8ª acima; no segundo clarinete, uma voz sincopada apoia a melodia sobre as notas sol-ré (sons reais).....	162
Exemplo 172– Primeiro momento da obra onde surge a homorritmia, reforçando deste modo o efeito conclusivo (sons reais).....	163
Exemplo 173– Secção imitativa, compassos 25 a 27, onde o compositor explora o intervalo de 4ª perfeita. ....	163
Exemplo 174 – Coda final: o motivo de 3ª surge como breve memória; o motivo ornamental é imitado; a resolução do trítono para a 6ª maior.....	164
Exemplo 175 – a) acorde 7 (resolve para 6); b) arpejo no clarinete, acorde diminuto, acorde 7 nos restantes instrumentos; c) motivo cromático; d) Acorde maior com 3ª menor (ostinato); e) jogo rítmico entre a 6ª e uma 3ª. ....	167
Exemplo 176 – Cristalização do intervalo de 6ª; motivo em quiasmo, no saxofone alto.....	167
Exemplo 177– Jogo contrapontístico entre o clarinete baixo e o saxofone alto (cc. 8). .....	168
Exemplo 178– Prolongamentos heterofônicos oriundos do acorde pianístico (sons reais).....	168
Exemplo 179 – Imitação entre o piano e o clarinete baixo (sons reais). ....	168
Exemplo 180 – Efeito em escada, através da entrada sucessiva do motivo cromático ( <i>Stretto</i> ). ....	169
Exemplo 181 – Cânone à oitava; quiasmo como contrasujeito (cc.1 a 2). ....	169
Exemplo 182 – O segundo tempo de cada compasso é variado e intensificado: colcheia(cc.23); sincopa (cc.24); galope (cc.25). ....	170
Exemplo 183 – O compositor prepara a secção final do cânone, recorda o motivo inicial no violino e o acorde de transição de 6ª aumentada tende a resolver para a nota seguinte (sol). ....	170

Exemplo 184 – Progressão intervalar crescente: 2ª menor; 5ª perfeita e 7ª maior. ..	170
Exemplo 185 – Alguma semelhança ou mesmo inspiração, relativamente ao tipo de escrita da Invenção n.º 13 com o motivo apresentado neste andamento (sons reais).....	171
Exemplo 186– O sujeito é repartido pelos dois instrumentos (elaboração contrapontística).....	171
Exemplo 187 – Episódio, cc. 61 a 64: sax. alto e clarinete.....	172
Exemplo 188 – O motivo da sequência é baseado no arpejo do acorde de 7ª maior com quinta aumentada. ....	172
Exemplo 189 – O movimento contrário do saxofone contraria os saltos angulosos no clarinete.....	172
Exemplo 190 – Episódio que alterna em diálogo o mesmo motivo por movimento contrário. ....	173
Exemplo 191– Motivo de 2ª menor expandido, dos compassos 77 a 80.....	173
Exemplo 192 – Progressão intervalar de 7ª maior em movimento paralelo descendente por 2ª maiores (tons inteiros). ....	173
Exemplo 193 – Estrutura canónica, com imitação à distancia de 2ª maior. O sujeito apresenta uma linha melódica sinuosa constituída por intervalos angulosos. .	174
Exemplo 194 – Joaquim dos Santos acelera progressivamente o discurso musical. .	174
Exemplo 195 – O compositor conclui a obra com uma progressão intervalar com reminiscências medievais ( <i>organum</i> )- progressão de 3ª menor, 5ª e 8ª perfeitas. ....	174
Exemplo 196 - Motivo-chave: 5ª diminuta, 7ª maior; 2ª menor; 6ª maior. ....	176
Exemplo 197 - O acorde maior com 3ª menor interpola as frases do recitante. ....	177
Exemplo 198 - Motivo de 7ª Maior; sequência em segundas menores; 5as sobrepostas. ....	177
Exemplo 199 - Motivo de 7ª Maior; acordes diatónicos com 5 e 4 sons; motivo por diminuição (ver exemplo 196).....	177
Exemplo 200 - Motivo de 7ª Maior; acordes diatónicos com 5 e 4 sons; motivo por diminuição (ver exemplo 196).....	178
Exemplo 201 - Motivo por diminuição a partir do motivo apresentado no 1º andamento, no saxofone soprano (cc.1-8). ....	178

Exemplo 202 - Citação da melodia Veni Sancte Spiritus; o melisma, à semicolcheia, representa o ponto clímax; repouso cadências na 2ª Maior. ....	179
Exemplo 203 - Por enarmonia, progressão de acordes por 3ª menor; Acorde instável com 5ª e 4ª sem resolução. ....	180
Exemplo 204 - Sujeito (motivo de 2ª menor, Cântone); Acorde 6(Trio Sopros); motivo 2, imitação livre. ....	180
Exemplo 205 - Citação da melodia gregoriana repartida pelos dois clarinetes. ....	180
Exemplo 206 - Recitativo e <i>acompanato</i> , motivo tenso baseado na 2ª menor. ....	181
Exemplo 207 - O gesto musical acompanha a ideia do texto. ....	181
Exemplo 208 - Motivo <i>a</i> , ornato superior e inferior sobre a nota dó é repetido em sequência; <i>al</i> , motivo por movimento contrário; 1º clarinete, motivo original em Lá. ....	182
Exemplo 209 - Progressão livre a partir de acordes de 7ª (cc. 1 a 2). ....	183
Exemplo 210 - Cântone entre o solista e o saxofone soprano; linha melódica frígia; harmonia constituída por acorde maiores com 7, na cadência acorde menor na 1ª inversão. ....	183
Exemplo 211 - Progressão cadencial autêntica perfeita, excetuando a falta da sensível, que confere à cadência uma cor modal. ....	184
Exemplo 212 - Motivo de 2ª menor, reforçado à oitava em movimento contrário com o movimento cromático na linha superior. ....	184
Exemplo 213 - Os clarinetes dobram notas dos acordes enunciados no piano; o saxofone soprano dobra o cantor; o acorde final de dó maior com 7. ....	185
Exemplo 214 - Motivo de 2ª menor é recorrido várias vezes ao longo da obra. ....	185
Exemplo 215 - Acordes nos sopros reforçam, à oitava, o motivo no piano. ....	186
Exemplo 216 - Cântone, com algumas mutações intervalares, que antecede a secção final. ....	186
Exemplo 217 - Acorde de 7ª Maior; movimento da linha inferior até á nota Sib-1. ....	187
Exemplo 218 - As várias camadas propostas por Joaquim dos Santos: movimento cromático descendente na linha inferior; Acorde de 7ª maior; motivo de 7ª maior. ....	188
Exemplo 219 - Joaquim dos Santos antecipa no piano os motivos do cantor. Progressões de acordes por 3ª (enarmonia) e cadência na primeira inversão. ....	188

Exemplo 220 - Ao longo dos compassos 24 a 29, os elementos referidos contribuem para a ilustração musical do “alto mare” . . . . .	189
Exemplo 221 - As progressões harmônicas são livres, alternam acordes com 4 e 3 sons. Na cadência ocorre um encadeamento de 3ª. O acorde final, Dó Maior, recorrido pelo compositor para transmitir a sensação de repouso. . . . .	189
Exemplo 222 - Os três elementos que descrevem a estrela polar: o arpejo do acorde de Sol maior, com fundamental dobrada; o acorde de Ré Maior; a linha melódica do violino. . . . .	190
Exemplo 223 - Joaquim dos Santos concluiu este hino com uma cadência plagal. . . . .	190
Exemplo 224 - A diversidade da linguagem de Joaquim dos Santos: uso da escala de tons inteiros combinada com a escala cromática e apoiada por acordes perfeitos paralelos. . . . .	191
Exemplo 225 - Progressão cromática numericamente por ordem decrescente. . . . .	193
Exemplo 226 - Acorde aumentado arpejado (cc.25 e 26). . . . .	194
Exemplo 227 - Motivo baseado na 2ª m (representação da dor) e 5ª diminuta (tensão). . . . .	195
Exemplo 228 - Intensificação rítmica (arpejos de acordes aumentados), cc.118 e 122. . . . .	195
Exemplo 229 - Intensificação rítmica (arpejos de acordes aumentados), cc.118 e 122. . . . .	195
Exemplo 230–Total cromático, de Dó [0] a Si [11]; a simetria, [2ªm, 5d] e a monodia, reforçada à oitava, compassos 1 a 8. . . . .	196
Exemplo 231 – Contraponto imitativo entre o clarinete e o violino; acentuação métrica diversificada no piano; apontamento heterofônico no clarinete (cc. 10 a 11). . . . .	197
Exemplo 232– No piano, as oitavas marciais; a relação de complementaridade entre o violino e o clarinete. . . . .	197
Exemplo 233 – A imitação no clarinete e no violino; o piano apoia a frase em tempos diferentes, contribuindo para a diversidade métrica. . . . .	198
Exemplo 234 – o ritmo sincopado , linha melódica com a progressão intervalar, 7ª e 3ª Maior; o desfasamento da escrita homorrítima obtém uma variedade métrica. . . . .	198
Exemplo 235 – A verticalização do motivo melódico de 3ª e a condução do motivo de 7ª Maior. . . . .	199

Exemplo 236 – Motivo, repetido em <i>stretto</i> nos 3 instrumentos. ....	199
Exemplo 237 – Arpejos descontínuos e ritmo harmónico mais lento. ....	200
Exemplo 238 – Figurações curtas e o discurso quebrado, descontínuo (cc.1 e 2)....	200
Exemplo 239 – Cromatismos; acordes diatónicos (subdominante-tónica); apontamentos heterofónicos (cc. 5 a 6).....	201
Exemplo 240 – O motivo surge no contexto imitativo; perspectiva diagonal da justaposição de motivos melódicos.....	201
Exemplo 241– Primeiro segmento, c. 19 em oposição com a secção contrapontística, cc. 21 a 24. ....	202
Exemplo 242 – Acorde com sonoridade modernista; melodias heterofónicas, no clarinete e no violino.....	203
Exemplo 243 – No piano as oitavas intensificam-se; ecos contrapontísticos no violino e clarinete. ....	203

## Índice de figuras

Figura 1- Joaquim dos Santos em criança, com seus pais e irmã. (início da década de 40 do séc. XX). .....	6
Figura 2- Joaquim dos Santos com Manuel Isidro Alves (reitor da Universidade Católica entre 1996 e 2000) na famosa vespa com que veio de Itália a Portugal (década de 60).....	11
Figura 3- Joaquim dos Santos no seu estúdio de trabalho em Roma, enquanto estudante do PIMS (1963-1969). .....	13
Figura 4- Joaquim dos Santos em Tivoli (ano desconhecido).....	21
Figura 5- 1ª Página do manuscrito da obra <i>Torre della Scimmia</i> . .....	24
Figura 6 - Antífona (da cerimónia do Lava-Pés de 5ª feira-santa). .....	160

# 1. Introdução

Joaquim Gonçalves dos Santos, sacerdote, compositor e filantropo foi uma figura ímpar no panorama musical português.

Nascido na aldeia de Vilela Cabeceiras de Basto, cedo se mudou para Cavês, para a sua “Casa da Casinha” com vista para a “noiva do Marão”, o monte da Senhora da Graça (Mondim de Basto), fonte de grande inspiração para o compositor.

Foi nesta residência que encontrou o seu refúgio; era o centro nevrálgico da sua atividade criativa, nela recebeu diversas personalidades das artes que com ele privaram e partilharam projetos.

O seu percurso vocacional de vida levou-o até ao Seminário Menor de Braga, onde lhe despertou nele um interesse pela música que não mais desapareceria. Embora o seu pai fosse músico amador, foi na cidade de Braga que teve o seu primeiro contacto sério com a composição pela mão do Cónego Manuel de Faria, figura de destaque na vida cultural da região. A música cativou-o de tal forma, que o marcaria para toda a sua vida.

De Braga viajou para Roma, com autorização do Arcebispo D. António Bento Martins Júnior, concedida após um especial pedido do seu mentor e professor Cónego Manuel Faria, que nele tinha visto um imenso potencial, de modo a aperfeiçoar os seus estudos musicais no Instituto Pontifício de Música Sacra de Roma.

Roma, a “Cidade Eterna”, que na década de 1960 fervilhava com modernismo, influenciou de forma decisiva o jovem compositor. Figuras como Goffredo Petrassi, Igor Stravinsky, Darius Milhaud e o seu professor Armando Renzi foram fundamentais na identidade composicional e estética que Joaquim dos Santos viria a construir na sua obra. A abordagem ao serialismo, embora concretizada de uma maneira não formal, bem patente nas suas composições desde muito cedo, é disso testemunho. Roma era um centro cultural de referência na Europa dos anos sessenta do século vinte. Por lá passavam as grandes orquestras e as grandes personalidades do panorama musical da época. A Accademia Nazionale di Santa Cecilia era já uma das

mais proeminentes instituições de ensino da Europa, e também por lá passou Joaquim dos Santos durante breves períodos. Era com imenso carinho que relatava os anos vividos em Roma e os contactos que tinha estabelecido, especialmente com Igor Stravinsky, figura que o influenciaria de uma forma especial.

A escrita “moderna” que o compositor adotava não foi, no entanto, sempre apreciada no clero português marcadamente conservador, tendo-lhe valido vários dissabores ao longo de toda a sua carreira. Por outro lado, o facto de ser um sacerdote também dificultou imenso a sua aceitação na cena musical não religiosa do final do século XX.

No final da sua vida, Joaquim dos Santos, profundamente desiludido com o *status quo* clerical que limitava em muito, segundo os seus relatos, a criação de música sacra em Portugal, retirou-se voluntária e definitivamente para o refúgio de Cavês, de onde saía apenas para breves temporadas em Roma. Aí teve a sua última e, curiosamente, mais profícua fase criativa. Foi por essa altura que o compositor se tornou mais admirado e aclamado entre os seus pares, tendo mesmo nesse período recebido a última e talvez maior das encomendas por parte do clero, a majestosa obra coral sinfónica *Travessia*.

O regresso a Roma e o encontro com o Monsenhor Agostinho Borges, Reitor do Instituto Português de Santo António de Roma no final da década de noventa, deram um novo fôlego à carreira de Joaquim dos Santos. As suas obras passaram a encontrar uma sala privilegiada para serem interpretadas, e por diversas vezes estreadas, com músicos profissionais, elevando assim o respeito e admiração pelo compositor.

Os registos discográficos dos concertos promovidos pelo Instituto Português de Santo António em Roma transformaram Joaquim dos Santos num dos compositores portugueses com mais obras gravadas, alavancando decisivamente o seu reconhecimento além fronteiras.

A música, mais concretamente, a vertente composicional, e a religião, estiveram de braço dado durante toda a sua vida, podendo-se de um certo modo afirmar que se complementavam. Joaquim dos Santos usava a composição como um meio para alcançar as pessoas e servir a sua comunidade; a quantidade e a diversidade de encomendas e projetos são demonstrativas do seu humanismo e altruísmo. Joaquim dos Santos compunha, adaptava e orquestrava de forma gratuita para praticamente

todos os que solicitavam, desde a banda filarmónica da sua terra ou o grupo de músicos que tocava nas cerimónias religiosas da aldeia, até aos concertos camerísticos ou corais sinfónicos encomendados pelas mais variadas instituições ou por músicos particulares. Compositor extremamente regrado e esquemático, Joaquim dos Santos tinha uma rigorosa rotina criativa diária pré-definida, fator este que contribuiu decisivamente para a extensa obra do compositor.

Em todo o processo composicional havia no entanto um lado de amizade muito vincado; Joaquim dos Santos escrevia maioritariamente para amigos, e os que não o eram ficavam inevitavelmente a sê-lo posteriormente, dada a personalidade afável e cativante do compositor.

Foi assim que nasceram muitas das obras para clarinete dedicadas ao autor desta tese, e sobre as quais esta versa, projetos que nasceram alicerçados numa amizade e respeito mútuos, construídos ao longo dos anos. As composições de Joaquim dos Santos escritas para clarinete compreendem dezanove obras que exploram o instrumento em toda a sua versatilidade, desde peças a solo e em diversas formações camerísticas, até um concerto com orquestra de sopros.

O encontro do autor desta tese com Joaquim dos Santos ocorreu com a interpretação do seu *Stabat Mater* em Guimarães no final da década de noventa do século XX. Desde então, foi desenvolvida uma intensa colaboração com o compositor, que originou a composição e interpretação de diversas das obras aqui apresentadas.

Esta tese tem como objetivo explorar, documentar e divulgar a escrita para clarinete de Joaquim dos Santos. Inicia-se no primeiro capítulo com uma breve descrição do compositor através da sua biografia e dos seus percursos académico e profissional; analisando-se o seu trajeto de vida, as suas influências sócio- culturais e a complementaridade entre a suas vocações artística e religiosa. Em seguida, são enumeradas as fontes primárias e secundárias que serviram de base para esta tese. O primeiro capítulo fica completo com uma descrição abrangente da produção musical do compositor.

O segundo capítulo explora especificamente as obras para clarinete de Joaquim dos Santos, recorrendo-se para isso a uma contextualização histórica, um registo da data de estreia e, sobretudo, a uma análise das obras. Esta descrição das características musicais tem como finalidade facultar aos futuros intérpretes, um

pequeno guia interpretativo, com sugestões que têm como objetivo enriquecer a performance das obras. O terceiro capítulo consiste numa revisão e edição das obras. Os manuscritos de Joaquim dos Santos são de um modo geral muito claros; existindo, no entanto, problemas de escrita e dúvidas textuais, que se pretende serem esclarecidos. Por outro lado, a ausência de partes cavas dificultava em muito a execução das obras por parte dos intérpretes, levando ao trabalhoso recorte de cada uma das partes existentes na partitura. Esse processo, além de moroso, colocava em causa por diversas vezes o rigor da execução. Salienta-se que duas das obras para clarinete já se encontram editadas pela AVA edições, revistas pelo compositor Nuno Costa, nomeadamente as duas obras para dois clarinetes *Scherzetto* e *Ubi Caritas*.

O quarto capítulo explora a problemática interpretativa específica do clarinete nas obras do compositor. Não é intenção do autor impor conceitos estéticos ou interpretativos, mas apenas indicar caminhos que lhe foram sobretudo fornecidos durante toda a sua vivência com Joaquim dos Santos. Tendo o autor acompanhado de perto muito do processo composicional e recebido indicações interpretativas e estéticas, tanto musicais como extramusicais, é de fulcral importância o registo e a partilha desse conhecimento nesta tese.

## **1.1. Esboço biográfico**

Filho de António Tomaz dos Santos (agricultor) e de Beatriz Gonçalves Pereira Basto (doméstica), Joaquim Gonçalves dos Santos nasceu a 13 de Abril de 1936 em Vilela, na Freguesia de Serrana de Riodouro, Concelho de Cabeceiras de Basto.

Os seus pais mudaram-se para a aldeia de Moimenta, Freguesia de Cavês, quando Joaquim dos Santos tinha apenas 6 meses de idade. Aqui cresceu e desenvolveu, até ao final da vida, uma parte substancial da sua vasta obra. A vida familiar foi partilhada com a sua única irmã, Maria Gonçalves dos Santos, sendo fortemente marcada pelos serões onde a música teve um lugar cimeiro no seio familiar. “Seu pai tocava guitarra portuguesa e flauta transversal, sem qualquer formação académica”. (Simões, 2000 p. 2)

Joaquim dos Santos atribuiu ao Seminário a razão que o levou a estudar música: “(...) devo dizer com toda a verdade e justiça: se não tivesse entrado para o Seminário, penso que nunca teria seguido música.” (Esteves L. , 2007, p. IV)

Também não será estranha a essa escolha a prática informal e amadora presente no contexto familiar, que influenciou fortemente o jovem Joaquim dos Santos a enveredar pelos caminhos que mais tarde o levariam ao estudo da composição.



**Figura 1- Joaquim dos Santos em criança, com seus pais e irmã. (início da década de 40 do séc. XX).**

Disso mesmo dá conta Joaquim dos Santos que, em entrevista ao Fórum Cabeceirense (Ramos, 1997), afirma:

A paixão pela música começou em pequenino. Seguindo o exemplo, também de seu pai, que tocava flauta na Banda Cabeceirense, dedicava-se à harmónica e à guitarra e cantava um solidó qualquer, um fadozinho, e eu e a minha irmã ficávamos a ouvi-lo. A música entrava em nós..., era linda..., linda!... Aquando da primeira comunhão, que recorda com ‘saude e carinho’, ouviu pela primeira vez um organista com atenção. Era uma harmonia tão linda, tão linda: «Meu Deus eu creio, adoro e amo-vos!»

Joaquim dos Santos fez os seus estudos primários na aldeia de Moimenta. A sua professora de então incentivou-o a prosseguir-los no Seminário em Braga. Concluído assim o ensino primário, e com a aprovação da família, Joaquim dos Santos fez a admissão ao Seminário de Braga a 3 de Outubro de 1950, com catorze anos de idade, permanecendo aí até 1962, sem perder nenhum ano. Ao ingressar no Seminário Menor, em Braga, teve a oportunidade de frequentar também, pela primeira vez, a disciplina de Solfejo. Esta era uma disciplina de carácter obrigatório, com a duração de um ano, e era necessária antes do estudo de qualquer instrumento. Estudou harmónio com o professor Manuel Gonçalves Jorge e com o Padre Manuel

de Faria Borda.<sup>1</sup> O estudo deste instrumento era autorizado apenas aos melhores alunos, uma vez que esta prática era considerada uma atividade de lazer.

Para além dessa formação, Joaquim dos Santos cursou Teologia e Literatura. Esta formação permitiu ao futuro compositor colocar as suas capacidades diferenciadas ao serviço do ensino, podendo assim trabalhar durante a sua carreira como docente em disciplinas como Filosofia, História, Português ou Latim, no Seminário, e Educação Musical, até se aposentar em 1999, na Escola Preparatória de Cabeceiras de Basto.

Por esta altura, teve a oportunidade de receber os ensinamentos musicais de professores de reconhecida competência, como era o caso do padre Manuel de Faria Borda (1914-1992) ou do padre Alberto Brás (1900-1976). Para além destes dois, houve, no entanto, um outro que se destacaria no percurso académico de Joaquim dos Santos: o padre e compositor Manuel Ferreira de Faria<sup>2</sup>, o mestre que indubitavelmente mais influenciou a obra e, de certa forma, a vida do futuro compositor Joaquim dos Santos.

À pergunta sobre quem mais o havia influenciado na sua formação como músico e compositor, colocada na entrevista de 2007, publicada no Diário do Minho e conduzida por Luís Esteves (2007, p. v) Joaquim dos Santos afirmou:

Quem está no início de toda esta minha caminhada no mundo da música é, sem dúvida, o cónego Dr. Manuel Faria. Sei até que esta minha afirmação não é surpresa para ninguém, o que seria surpresa era se eu me atrevesse a dizer que a sua influência se limitaria a esse arranque inicial! Continua a ser hoje uma presença imprescindível no meio do meu trabalho. Atrevo-me até a dizer que certamente não me regatearia os aplausos, de modo especial pelas suas obras inacabadas (Antífonas,

---

<sup>1</sup> Manuel de Faria Borda (n. São Paio de Fão, 07 Jul. 1914; m. Fão, 06 Mar. 1992) foi compositor, pedagogo e regente de coros. As suas composições religiosas e a sua actividade pedagógica fizeram dele uma das figuras mais populares da Escola de Braga. No seminário de Braga, aprendeu solfejo e canto gregoriano com o P.e Francisco José Galvão. Mais tarde, estudou piano, harmonia, contraponto e fuga, em Salamanca e no Conservatório de Música do Porto, onde foi discípulo do pianista e compositor francês Lucien Lambert (n. Paris, 5 Jan. 1855; m. Porto, 21 Jan. 1945). A partir dos anos 40, foi professor de solfejo, piano e canto gregoriano. (Carneiro, 1959)

<sup>2</sup> Manuel Ferreira de Faria (1916-1983) foi um compositor importante no panorama musical português. As suas composições eram de cariz religioso e profano. Realizou os seus estudos no Seminário Arquidiocesano de Braga e no Pontifício Instituto de Musica Sacra, na cidade de Roma. Desenvolveu uma intensa atividade como compositor, pedagogo e crítico em jornais regionais (Nota do Autor).

Salmos e Missa em Honra de Nossa Senhora de Fátima) que vieram parar às minhas mãos para as concluir ou orquestrar...

Joaquim dos Santos estudou Harmonia com Manuel Ferreira Faria. Este momento do percurso académico foi marcante, pois a forma competente e apaixonada com que Manuel Ferreira Faria transmitia o conhecimento nas suas aulas, desenvolveu no jovem estudante um profundo “gosto” pela área da composição. O contacto aluno/professor rapidamente deixou transparecer a admiração do professor pelo aluno e fez questão de salientar as suas qualidades musicais, em variadíssimas ocasiões, em público e junto do clero (Simões, 2000).

Durante a sua formação no Seminário, todas as obras criadas pelo jovem compositor eram interpretadas pelo Orfeão do Seminário. Desta altura destacam-se várias peças para coro masculino e órgão com um grau de dificuldade assinalável em alguns casos. As composições feitas pelos alunos eram sujeitas a uma apreciação e aprovação escrita por parte do “mestre” Manuel Faria, facto ainda hoje bem visível nas primeiras partituras compostas por Joaquim dos Santos.

Era frequente ver o jovem seminarista consultar, com a devida autorização dos professores da área de música, obras dos compositores do Seminário de Braga. Eram os casos dos Padres Compositores Manuel Alaio (1888-1973) e Lima Torres, modelos eclesiásticos da polifonia “moderna” da primeira metade do século XX português. Um dos compositores estrangeiros que Joaquim dos Santos estudava nessa altura, era o, também eclesiástico, compositor Lorenzo Perosi (1872-1956). (Simões, 2000, p. 4).

Terminou os estudos de Teologia no Seminário Conciliar de Braga, ano letivo de 1960/61 e, antes de ingressar no ensino oficial como docente do então Ciclo Preparatório, foi nomeado Professor de Música no Seminário de Filosofia.

A 18 de Março de 1961, os alunos finalistas promoveram um concerto em honra de S. José, no Seminário Conciliar de Braga. Neste concerto foram interpretadas obras de Fernandes da Silva (1936-2003) e de Manuel Faria. Joaquim dos Santos viu serem estreadas duas das suas composições – *Cantigas da minha terra* – com texto de Jorge Coutinho, para coro a vozes iguais, e um arranjo sobre a canção popular portuguesa – *Viva a pândega* – também para coro a vozes iguais.

Poucos meses depois, a 6 de Dezembro do mesmo ano, num concerto em honra de Santa Cecília, Joaquim dos Santos apresentou mais uma das suas novas composições: a obra para coro a quatro vozes iguais – *Cecília Virgem*. Sobre esta peça, com cerca de 8 minutos, as notas de programa referiram:

[...] Composição de bastante fôlego, de estrutura moderna, não há nela uma frase, membro, inciso ou nota que esteja fora do seu lugar. Nem parece dum principiante. É discípulo de Manuel Faria... Está tudo dito [...] (Simões, 2000, p. 8)

### **1.1.1. Conservatório de Música e Pontifício Instituto de Música Sacra**

No dia 15 de Agosto de 1962, Joaquim dos Santos foi ordenado Sacerdote na Sé Catedral de Braga, pelo Arcebispo D. Francisco Maria da Silva. A sua primeira celebração eucarística, segundo o Rito Bracarense<sup>3</sup>, realizou-se 10 dias depois, a 25 de Agosto, na Capelinha das Aparições em Fátima, num ambiente recolhido entre amigos e familiares.

No Seminário, em que entretanto já começara a lecionar a cadeira de Música, Joaquim dos Santos aumentou o leque de disciplinas da área por si ministradas. Ensinou cumulativamente Canto Gregoriano, Solfejo, Harmónio, e algumas das vezes Coro, aos alunos de sexto, sétimo e oitavos anos.

Paralelamente à sua atividade de docente, Joaquim dos Santos ambicionava e procurava desenvolver os seus conhecimentos na área da música. Por isto, no ano lectivo de 1962/63, matriculou-se e frequentou o Conservatório de Música da Cidade de Braga, situado na época no Campo Novo.

Neste Conservatório teve como professores figuras conhecidas do panorama musical português como: Luís Filipe Pires – Harmonia e Piano, Rigaud de Sousa –

---

<sup>3</sup> Rito utilizado na «província bracarense» especialmente a partir do século VI, divergindo de algumas práticas litúrgicas relativamente aos costumes visigóticos da Península Ibérica. Resistiu à imposição do rito romano, protegido da dinastia carolíngia, particularmente exigida por Carlos Magno. Hoje, existe formalmente, já que toda a prática litúrgica na diocese é a comumente praticada em todo o mundo católico. (Peixoto, pp.133-134)

História da Música, Isabel Malaguerra – Canto e Costa Santos – Solfejo. Na disciplina de Solfejo, em apenas um ano fez os três anos curriculares previstos. No exame final da disciplina, o júri constituído por alguns docentes desse Conservatório, onde também estava presente Jorge Croner de Vasconcellos, obteve a classificação final de dezanove valores.

Testemunhos de José Matos, professor de clarinete no Conservatório de Música Calouste Gulbenkian, Braga e António Marques, professor de Educação Musical na Eb2, à altura na Escola Preparatória das Caldas das Taipas, seus colegas de Conservatório, atestaram ao autor que Joaquim dos Santos foi um aluno de extrema competência, brio e com imensas qualidades musicais. Com uma vocação natural para a música, não é de estranhar uma ânsia do compositor em aprofundar e enriquecer os seus estudos musicais. Por isso, e com o total apoio da família, e especial incentivo do seu mestre Manuel Faria, partiu para Roma em 1963.

Como se pode verificar na entrevista conduzida por Luís Esteves (2007) para o Diário do Minho, a influência da cidade de Roma e a formação que lá obteve foram estruturantes para o jovem compositor Joaquim dos Santos:

Antes de mais quero informar que o meu sonho de ir para Roma nasceu já em 1956 (no meu sexto ano), quando iniciei as aulas de Harmonia. Ao terminar o curso (1962) fui colocado no Seminário de S. Tiago [actual Seminário Conciliar de Braga], onde estive um ano. Em Outubro de 1963 segui então para Roma. Não fui escolhido para ir: fui porque pedi ao Senhor Arcebispo D. António Bento Martins Júnior, que me deu o sim e, deste modo, me permitiu realizar este meu sonho. Não foi fácil, pois tive de contar, economicamente, apenas comigo. No primeiro ano consegui um subsídio do Estado italiano e a seguir uma bolsa da Gulbenkian. Que recordações guardo? Naturalmente as melhores e mais belas de toda a minha vida, desde os grandes Mestres aos inesquecíveis concertos realizados nos mais importantes auditórios romanos, a começar pelo de Sta. Cecília, no Olímpico (onde se faziam concertos para a juventude), no Conservatório, em várias Basílicas e noutros locais que seria fastidioso aqui enumerar. Belas recordações também do Teatro de Ópera, onde consegui, a partir do meu 2º ano, bilhetes de convite para os ensaios gerais. Durante a minha estadia de 6 anos na Cidade Eterna, procurei estar sempre ao corrente do que se ia publicando, em partituras ou discos, e fui adquirindo um bom número desse material que sempre considere e considero muitíssimo precioso para mim. (p. V)

Estudar música em Itália foi, desde cedo, um objetivo traçado por Joaquim dos Santos. Itália era na época sinónimo de vanguarda e abertura a novos estilos de escrita musical, tratando-se obviamente de um país com grande tradição musical não apenas na música sacra, mas também na música secular.

Manuel Faria foi, sem dúvida, a pessoa que mais o motivou, incentivando-o a procurar outros estilos e formas dentro da composição. Para Manuel Faria, que estudara no Pontifício Instituto de Música Sacra num dos períodos mais conturbados da História (entre 1939-1945), Joaquim dos Santos deveria prosseguir os seus estudos neste Instituto.

Enquanto sacerdote, Joaquim dos Santos teve que pedir autorização ao Bispo de então, D. António Bento Martins Júnior, para se mudar para Roma. Para sua surpresa, a desejada autorização foi-lhe concedida. É de referir, no entanto, que o pedido feito ao Bispo, não foi para estudar música, caso contrário, a resposta poderia ter sido negativa<sup>4</sup>.



**Figura 2- Joaquim dos Santos com Manuel Isidro Alves (reitor da Universidade Católica entre 1996 e 2000) na famosa vespa com que veio de Itália a Portugal (década de 60)**

Na década de 60 do século vinte, Portugal vivia tempos conturbados, tanto a nível político como a nível social; assistia-se aos primeiros anos da Guerra Colonial (1961-1974). Estudar fora do país não era impossível, mas não era de todo fácil. Foi a 12 de Outubro de 1963 que Joaquim dos Santos viajou de comboio para a cidade de Roma, com o objetivo de prosseguir os seus estudos no Instituto de Música Sacra. Ficou instalado no Pontifício Colégio Português, na *Via Banco Santo Spirito*, a casa onde ficavam alojados todos os padres das dioceses

portuguesas que queriam graduar-se.

Sem qualquer apoio financeiro ou bolsas de estudo, Joaquim dos Santos viveu um período de dificuldade, breve embora, pois foi-lhe concebida uma bolsa renovável, por um ano, pelo Instituto Italiano da Cultura, através do departamento das bolsas de estudo de Itália. Mais tarde, viu a sua situação financeira ainda mais

---

<sup>4</sup> Informação dada ao autor pelo próprio Joaquim dos Santos.

confortável quando a Fundação Calouste Gulbenkian lhe atribuiu uma bolsa de estudo, com a duração de quatro anos (1964-1968).

Joaquim dos Santos foi dos primeiros bolseiros da Fundação Calouste Gulbenkian, o que lhe permitiu uma dedicação mais profunda aos estudos e à própria participação na vida musical romana. Tornou-se um frequentador assíduo de inúmeros eventos, como comprovam as largas dezenas de programas de concerto deste período que fazem parte do espólio da Casa da Casinha.

No Instituto Pontifício de Música Sacra de Roma, Joaquim dos Santos teve a oportunidade de estudar com nomes importantes da música sacra. Destacam-se alguns: em Órgão, *Ferruccio Vignanelli*, em Composição, *Armando Renzi*, em Musicologia, *Higino Anglés* e em Paleografia Gregoriana, *Eugénio Cardine*. Era frequente Joaquim dos Santos passar bastantes horas com o seu professor de Composição, *Armando Renzi* (1915-1985), a estudar e a analisar obras de *Igor Stravinsky* e de *Olivier Messiaen*.

No ano lectivo de 1968/69 concluiu a *Licenza in Canto Gregoriano, Magna cum laude probatus*. Os Cursos de Composição e Órgão, naturalmente, também fazem parte do seu currículo académico.

Devido à qualidade das suas composições, no caso particular, a obra para órgão *Preludio, Ricercare e Passacaglia*, bem como *Cinco minutos* para violino e piano, foi premiado com uma viagem à Alemanha, onde acompanhou a Comissão de Música Sacra que lá se deslocou.

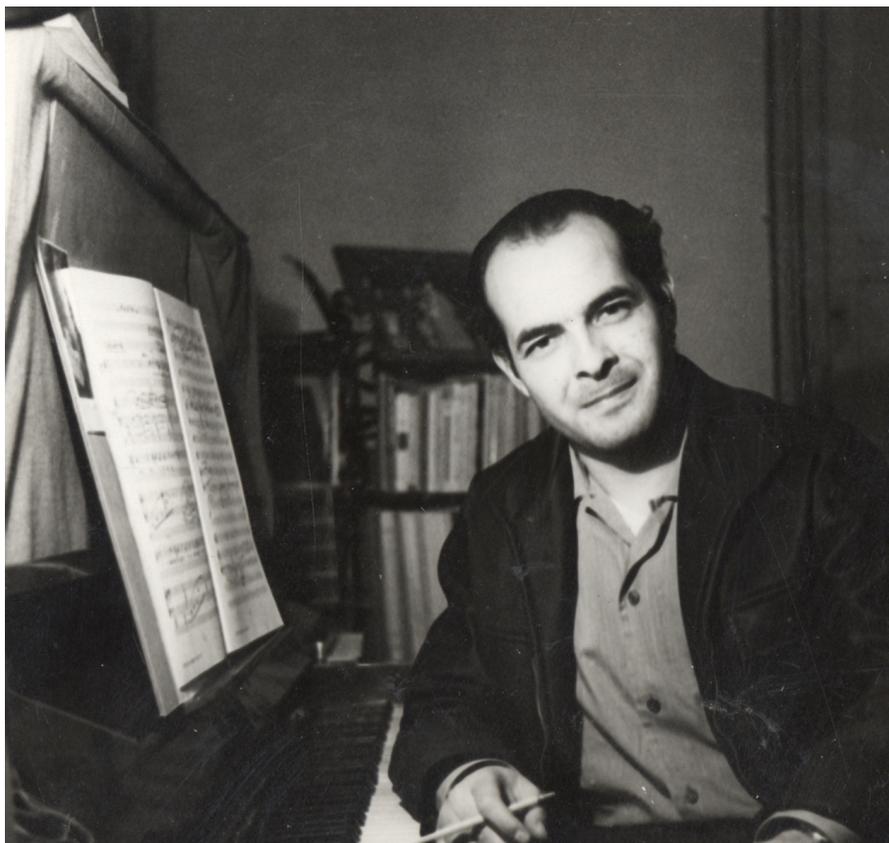


Figura 3- Joaquim dos Santos no seu estúdio de trabalho em Roma, enquanto estudante do PIMS (1963-1969).

A primeira obra de Joaquim dos Santos, composta enquanto aluno do Pontifício Instituto de Música Sacra, foi *A corda tensa que eu sou*, para coro a vozes iguais e piano. A obra foi apresentada a 22 de Maio de 1966 no Instituto Pontifício, inserida na *Il Manifestazione artistica degli alunni*. Interpretou a obra o Coro dos Alunos do Instituto, estando ao piano *Luca Lombardi* (n. 1945), e sob a direção do próprio compositor. A obra escrita para coro e piano com poema de Sebastião da Gama (1924-1952) representou um problema para a Instituição. Apesar de fazer parte do currículo do curso, a introdução do Piano nesta composição foi polémica pelo facto do instrumento ser considerado um instrumento *não sacro*. Porém, o estudante teve o total apoio do seu professor de composição, Armando Renzi que, no final do concerto, teceu a seguinte observação: «Finalmente um aluno ousou aplicar um estilo composicional inovador que até aos dias de hoje não vi ninguém aplicar». (Simões, 2000, p. 12)

Este comentário do seu professor ilustra de alguma forma as metas que Joaquim dos Santos gostava de estabelecer para as suas obras. Era considerado um aluno com um estilo inovador e um pouco radical que, por esta razão, em vários

exames realizados, levava alguns membros do júri a afirmar que as obras deste aluno eram de tremenda ousadia e radicalidade dentro da própria Instituição, como se pode verificar, por exemplo, em várias passagens do *Finale*, para órgão, sobre o tema “Puer natus est”. Dos seus exames, saía praticamente sempre com nota máxima, mas gerando sempre grande debate entre os vários membros do júri. (Simões, 2000, p. 13)

Paralelamente, a admiração por Sebastião da Gama, e em especial pelo poema que a seguir se transcreve, e que serviu de base à sua composição, acompanhou-o até ao final da sua vida.

A corda tensa que eu sou,  
o Senhor Deus é quem  
a faz vibrar...  
Ai linda longa melodia imensa!...  
Por mim os dedos passa Deus e então  
já sou apenas Som e não  
se sabe mais da corda tensa...

As obras de Joaquim dos Santos compostas no período de estudos em Itália, tiveram sempre lugar na “*manifestazione artistica degli alunni*”. São disso também prova os vários programas de concerto existentes no espólio da Casa da Casinha.

Não tardou até que se ouvisse, em concerto, a sua obra para órgão “*Preludio, quasi fantasia*”, estreada a 23 de Maio de 1967 pelo organista espanhol Rosendo Aymì e, um ano mais tarde, a 24 de Maio de 1968, um outro concerto onde se estrearam as obras *Preludio, Ricercare, Passacaglia e Finale* para Órgão (interpretadas pelo organista mexicano Alex Carlos Mendez) e ainda *Toadas de Natal*, para coro a 7 vozes mistas e dois pianos (interpretada pelo Coro do Instituto e acompanhada pelo pianista brasileiro Marcello Ferreira e pelo espanhol Ernesto Estrela). Encontrava-se, entre o público o Maestro Ernest Ansermet (1883 – 1969) que, aplaudindo com entusiasmo a interpretação destas três obras, fez questão de cumprimentar Joaquim dos Santos no final do concerto e felicitá-lo pelo seu trabalho. O Maestro aconselhou-o a estudar a música do compositor, também suíço, Frank Martin (1890 – 1974).

Sem qualquer dúvida que estes elogios se transformaram numa espécie de prémio para o compositor, já que estes chegavam de uma figura de relevo no

mundo musical. Esta apresentação foi relatada no jornal italiano *Il Messaggero* de 26 Maio 1968 (Rinaldi, 1968):

“ Um Instituto que ensina e defende a música sacra. Estudantes de oito países, discípulos de mestres italianos, demonstraram que para serem moderno é necessário respeitar a tradição.

(...) O Maestro Armando Renzi apresentou três estudantes: o espanhol Valentino Miserachs [actual Presidente do Pontifício Instituto de Música Sacra], o australiano Ernest Rayson e o português Joaquim dos Santos. [...] Elaboradas com simplicidade, as duas [três] composições apresentadas de [Joaquim dos] Santos foram “Ricercare, Passacaglia e Finale” para órgão, e “Toadas de Natal”, para coro e dois pianos. Aqui não existem problemas particulares – são, talvez mais, na peça organística do que na peça coral – mas as duas [três] composições atestam um facto importante: que Renzi deixa plena liberdade aos seus estudantes ajudando, não reprimindo as suas tendências naturais”. (Tradução do autor)<sup>5</sup>

Já no seu último ano de estudos, Joaquim dos Santos compõe “*Cinco minutos*” para violino e piano. É interessante verificar que, depois da primeira apresentação da obra com piano em 1966, que gerou alguma polémica no Pontifício Instituto Música Sacra, o compositor nunca deixou de escrever para piano, como o provam as obras *Toadas de Natal* (para coro e 2 pianos) e agora esta nova “*Cinco minutos*”, apresentada a 22 de Maio de 1969. A obra foi interpretada por dois músicos australianos, Margaret Pell, ao violino e Ernest Rayson, no piano. Já em Portugal, no mesmo ano, fez uma versão desta peça para clarinete e orquestra de cordas, à qual deu o nome *Recordação Romana*.

---

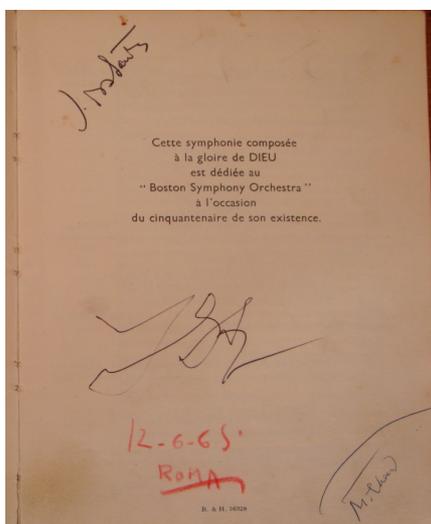
<sup>5</sup> Un Istituto che insegna e difende la musica sacra. Allievi di otto Nazioni, alla scuola di maestri italiani, hanno dimostrato che, per essere moderni, occorre il rispetto della tradizione. Il maestro Armando Renzi ha presentato tre allievi: lo spagnolo Valentino Miserachs, L'australiano Ernesto Rayson e il portoghese Joaquim dos Santos. [...] Impostate sulla semplicità le due composizioni del Santos che ha presentato “Ricercare, Passacaglia e Finale”, per organo e “Toadas de Natal” per coro e due pianoforti. Qui non esistono problemi Particolari - viene sono forse più nel pezzo organistico che in quello corale – ma le due composizioni attestano un fatto importante: che il Renzi lascia piena libertà ai suoi allievi, secondando e non reprimendo le loro naturali tendenze. [...]

Durante a sua estadia em Roma foi um frequentador assíduo de concertos sinfónicos e várias óperas. Muitas das vezes, o ainda estudante Joaquim dos Santos tinha que pedir autorização às autoridades eclesiásticas do Instituto para poder frequentar estes eventos já que, na altura, a opera e algumas obras e compositores não eram bem vistos pela Igreja.

A Academia de St<sup>a</sup> Cecília era, na altura, como hoje, uma instituição promotora de grandes concertos no auditório situado na Via della Conciliazione. Neste auditório, Joaquim dos Santos teve o prazer de assistir a vários concertos de grande nível artístico, de maestros e instrumentistas de grande renome musical da altura, como exemplo: Charles Munch (1891 – 1968), Cláudio Abbado (1933-2014), Herbert von Karajan (1908 – 1989), Pierre Monteaux (1875 – 1964), Eugen Jochum (1902 – 1987), Igor Markevitch (1912 – 1983) e o já referido Ernest Ansermet; os pianistas Robert Casadeus (1899 – 1972), Artur Rubenstein (1887 – 1982), Wilhelm Kempff (1895 – 1991), Nikita Magaloff (1912 – 1992); e os violinistas Igor Oistrakh (1931) e Henryk Szeryng (1918 – 1988).

Nestes concertos, especialmente no Concerto Ecuménico, promovido pelo Papa Paulo VI a 26 de Março de 1967, pôde contactar com Igor Stravinsky (1882-1971), Gian Francesco Malipiero (1882-1973) e Darius Milhaud (1892-1974); Bruno Maderna (1920-1973) e Luigi Nono (1924-1990)

Em 1966, ainda como estudante, foi-lhe proposto pelo pároco Giuseppe Simonazzi, da Igreja de *Bambino Gesù*, o cargo de organista principal, cargo esse que foi imediatamente aceite. Exerceu durante um ano esta função de organista na celebração eucarística para crianças, que se realizava aos domingos. Após o primeiro



**Ilustração 1: Foto de partitura autografada por Igor Stravinsky e Darius Milhaud, 2009 (Nuno Costa)**

ano deste pequeno trabalho, o mesmo pároco lançou-lhe um novo desafio: a criação de um coro infantil com idades compreendidas entre os sete e quinze anos. Este trabalho foi para o compositor uma oportunidade de poder divulgar um pouco mais as suas composições, uma vez que este grupo coral interpretava obras de carácter religioso e popular italiano com arranjos seus.

Entretanto, a bolsa atribuída pela Fundação Calouste Gulbenkian foi suspensa. Esta suspensão deveu-se à contagem errada relativa à durabilidade do tempo de estudos. Foi então que Joaquim dos Santos assumiu as funções de professor de Formação Musical no Colégio de *S. Pietro*, pertencente ao Vaticano, de modo a poder dar continuidade aos seus estudos em Itália.

O mal-entendido foi, no entanto, resolvido, e retomou a condição de bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian. Com esta reposição, os estudos de Joaquim dos Santos tiveram a garantia de prosseguimento, abandonando este o trabalho como professor de Formação Musical no Colégio de *S. Pietro*.

### **1.1.2. Atividade profissional em Portugal**

Regressou a Portugal em Julho de 1968, empenhando-se em composições no domínio da Música Sacra, sendo colaborador, desde 1971, da *Nova Revista de Música Sacra* (NRMS), sob a responsabilidade da Comissão Bracarense de Música Sacra. Nesta revista, foram publicados 155 cânticos para a Liturgia, desde o primeiro número da primeira série (que teve 11 números) até ao número 133 da segunda série, publicado em 2010. (Costa, 2009)

A sua dedicação à música litúrgica também se fez notar por outras colaborações: pela criação de grupos corais e de grupos instrumentais; pela composição de várias centenas de obras para a liturgia, desde as mais simples e acessíveis até às mais complexas e profundas, e por um sem número de arranjos instrumentais de obras suas e de outros compositores. (Costa, 2010)

Contrariando o que foi escrito na NRMS 128, no artigo publicado depois da morte do compositor em 2008, intitulado – IN MEMORIAM, onde se afirmava que “todos os cânticos que escreveu para a Nova Revista de Música Sacra foram publicados”, no número 130 foi publicado mais um cântico da autoria de Joaquim dos Santos e, no número 133, mais dois cânticos.

Participou na fundação da revista de música litúrgica – *Música Nova* (1986-1989) onde foram publicados 19 cânticos de sua autoria, e colaborou com a Revista da Academia Martiniana (1999-2003), onde publicou dois cânticos. A par destas publicações, onde figura a música litúrgica de Joaquim dos Santos, muitas outras peças de carácter litúrgico vieram a público, nomeadamente através das publicações do Secretariado Nacional de Liturgia onde é identificado como “J. Santos”.

Entre os valores musicais de que a nossa terra se pode orgulhar destaca-se Joaquim dos Santos chegado, há poucos meses de Roma, onde se formou.

Joaquim dos Santos acaba de publicar Música para Órgão- prelúdio (quase fantasia) e Ricercare e Passacaglia – já executadas em Itália, Espanha e Canadá e, brevemente, na Austrália [...] (Minho, Diário: Fevereiro de 1969)

Residente, embora, no país, não descurou a finalização dos seus estudos, deslocando-se a Roma em 1969, para realizar os exames finais. Em Portugal, no Seminário Conciliar de Braga, assumiu funções de docente das disciplinas de Composição, Órgão, Direção Coral e Solfejo.

Não foram de fácil adaptação, para Joaquim dos Santos, os primeiros tempos na cidade de Braga. Depois do acesso a uma oferta cultural abrangente e com grandes personalidades do mundo da música em Itália, regressar ao recolhimento de um país a em vias de transformação foi um desafio.

Nesta altura, anos 60-70, compositores como Fernando Lopes Graça (1906-1994), Filipe Pires (n.1934), Constança Capdeville (1937-1992) e Jorge Peixinho (1940-1995), entre outros, marcavam o panorama em Portugal. Joaquim dos Santos viria a conhecer pessoalmente, nesta altura, o compositor Frederico de Freitas (1902-1980). O primeiro encontro aconteceu em Braga, por intermédio de Manuel Faria, e os seguintes em Lisboa, na própria residência de Frederico de Freitas. Este último chegou a comentar com Manuel Faria que considerava Joaquim dos Santos um jovem de grande talento no campo da composição”. (Simões, 2000, p. 31)

Em 1971, Joaquim dos Santos foi colocado no Colégio de S. Miguel de Refojos – Cabeceiras de Basto, a lecionar Moral e Religião Católica e Educação Musical.

Esta década de 70 é marcada pela sua entrada no Ensino Oficial e pelo seu trabalho na área da Educação Musical em várias escolas da região de Basto.<sup>6</sup> A par da sua atividade enquanto professor, Joaquim dos Santos desenvolveu um trabalho empenhado, procurando cativar e entusiasmar os alunos do ensino genérico. Fundou grupos corais em diversas paróquias e criou o *Grupo Coral e Instrumental de Refojos* com o qual realizou vários concertos em diversas partes do país.

Desta altura datam inúmeras composições que visam os instrumentos de sopro, com variadíssimos complexos e combinações, pois é nesta época (1971) que Joaquim dos Santos se liga à Banda Cabeceirense como responsável pela formação musical dos mais jovens, acumulando também, a função de director musical para as cerimónias litúrgicas. A pensar neste novo recurso de que dispunha, Joaquim dos Santos, fez obras de fôlego como *Imagens de Concerto – Prelúdio, Fuga, Rondo e Final*, para Banda; *Stabat Mater*, para coro a 4 e 6 vozes e Banda; *Laudate Dominum*, para coro a 4 e 8 vozes e Banda. (Costa, 2010, p. 8)

Em 1983 Manuel Faria morre. É confiada a Joaquim dos Santos a tarefa de concluir vários *Responsórios* inacabados para coro e órgão do seu mestre que, posteriormente, foram publicados na Nova Revista de Música Sacra 27-28. Pouco tempo depois, orquestrou também, do mesmo compositor, a *Missa Solene* em honra de Nossa Senhora de Fátima, a partir do original para coro e órgão.

---

<sup>6</sup> Relatório Crítico da Atividade Docente (para passagem ao 8º escalão) – Escola EB 2.3 de Cabeceiras de Basto, 1996.

Foi por esta altura convidado a lecionar no Instituto Superior de Teologia de Braga, como responsável pelas disciplinas de História da Música, Composição, Piano e Órgão, até 1987.

“Foi convidado com insistência para dar aulas na Faculdade de Teologia de Braga. Porque não se dispôs a aceitar?

*É verdade; para dar aulas e não só... Pelo mesmo motivo já abordado e por outros, ainda que não interessa especificar, prefiro remeter-me à eloquência do silêncio. A resposta já foi dada no devido tempo e a quem de direito”.* (Esteves L. , 2007, p. VI)

Ainda que remetido ao silêncio, este é o período da vida de Joaquim dos Santos, que marca o regresso, de certo modo definitivo, ao refúgio à Casa da Casinha em Moimenta. Daqui apenas saiu para Roma por diversas temporadas, já no final da sua vida.

Neste refúgio, começou a gestação de um sem número de peças que abrem caminho para o período final da criação do compositor, sem dúvida, o seu período mais brilhante.

Na viragem para o ano 2000, Joaquim dos Santos apresenta-se como um compositor produtivo como nunca, até então. Sem dúvida alguma, o encontro com Instituto de Santo António dos Portugueses em Roma (IPSAR) timbra esta nova fase da sua carreira. Encontro este que constituiu o início de uma forte amizade com o Reitor de Santo António, Monsenhor Agostinho Borges. (Costa, N.2010)

Esta colaboração com o IPSAR traduziu-se num dos pontos altos da sua carreira como compositor. Datam deste período inúmeras obras para as mais variadas formações, que foram interpretadas *in loco* por reputados solistas e formações de Música de câmara. O compositor acompanhou sempre de perto o processo interpretativo das suas obras. Datam deste período obras marcantes do seu repertório, de onde se destaca a sinfonia *Roma Eterna*.

A sinfonia para orquestra *Roma Eterna* (2001) é um marco nesta nova etapa, bem como em todo o seu catálogo. O compositor escreveu-a para registar as belas

cenar, os magníficos quadros de simplicidade ou exuberância, de magia, ternura e saudade que [lhe] foi dado viver.<sup>7</sup>

Roma proporcionou a Joaquim dos Santos o contexto ideal para escrever sem fronteiras. A música de câmara tem no período entre 2000/2008 o seu apogeu criativo.



**Figura 4- Joaquim dos Santos em Tivoli (ano desconhecido)**

O Concerto para instrumento solista e orquestra é por esta altura explorado pelo compositor como nunca o tinha feito até então. Obras do primeiro período de Roma (1963-1969) são reapresentadas na capital italiana neste novo contexto de concertos promovidos pelo IPSAR. Gravações exaustivas foram feitas e as obras de Joaquim dos Santos estão registadas em 28 CD editados por este Instituto romano.

Acerca da sua relação com a sua música e os intérpretes está bem vincada a humildade do compositor na entrevista ao Padre Luís Esteves (2007), já atrás referida, como se pode verificar neste curto excerto:

**É proverbial a sua modéstia, porque não gosta de falar de si nem das suas produções, e aplaude com uma humildade que impressiona, as interpretações e os intérpretes das suas obras. Que relação tem com o fruto do seu trabalho de compositor?**

Se aplaudo os intérpretes das minhas obras é só porque me sinto profundamente grato pela sua dedicação, generosidade e aturado trabalho, realizando assim o meu sonho, na maior parte das vezes indo mais além do que eu próprio terei

---

<sup>7</sup> Obra apresentada em primeira audição na igreja de Santo António dos Portugueses a 7 de Junho de 2003.

sonhado... O que vou escrevendo e se vai executando constitui para mim o maior prêmio que se possa imaginar. Dou-me por inteiramente satisfeito, ainda que, economicamente, me saia bastante caro... (Esteves L. , p. VII)

Faleceu aos 72 anos, a 24 de Junho de 2008, numa altura em que estava num processo de trabalho e criatividade composicional.

Joaquim dos Santos tem uma vasta obra composta para clarinete, parte da qual foi dedicada ao autor desta tese. O seu repertório clarinetístico está muito pouco divulgado, sendo de capital importância estudar, editar, rever e catalogar as obras escritas para este instrumento. Urge também documentar o processo que levou à origem das obras, tendo tido o autor desta dissertação o privilégio de testemunhar e acompanhar a génese de diversas composições.

Profundamente ligado à vertente religiosa, a obra de Joaquim dos Santos e em particular as composições para clarinete, que datam sobretudo do período final da sua vida, refletem a introspeção que o refúgio na pequena aldeia de Moimenta lhe proporcionou. É de salientar ainda o seu ecumenismo, também reflectido na obra *Os Quatro Poemas Indianos*. Sobre isso, leia-se o excerto da entrevista ao Diário do Minho de Luís Esteves (2007):

**“E ultrapassou as fronteiras das religiões monoteístas musicando poemas de Tagore. Porquê?”**

Se ultrapassei ou não as fronteiras das religiões monoteístas, os próprios textos, melhor do que eu, o poderão revelar. De qualquer modo, trata-se de Poemas que possuo desde 1968 e que já li e reli muitas vezes. Esperei apenas pela ocasião certa para musicá-los. Em nota à publicação de 4 Poemas Indianos, agora referidos, escrevi: “Foram eles que me apontaram o caminho para, discretamente, acompanhar o sonho, o encantamento, a gratidão e o louvor de Tagore, rumo ao infinito...”. Usei mesmo, nesta composição para soprano solista, clarinete, saxofone e piano, dois temas gregorianos: *Veni Sancte Spiritus* e *Te Deum laudamus*, pois parecem sublinhar todo o sentido transcendental de uma “amorosa mensagem de uma remota terra...” (p. VII)

## 1.2. As fontes

No âmbito desta dissertação serão consideradas fontes primárias as partituras escritas pelo punho do compositor, as entrevistas dadas a jornais, rádio, discos compactos gravados pelo Instituto de Santo António dos Portugueses em Roma e pela editora Numérica, e correspondência diversa encontrada no espólio. Serão consideradas fontes secundárias artigos e notícias publicadas nos órgãos de comunicação social e entrevistas realizadas a pessoas que conheceram e trabalharam de perto com o compositor.

### 1.2.1. O espólio do compositor

O espólio musical de Joaquim dos Santos é constituído, na sua totalidade, por manuscritos de todas as obras conhecidas do compositor, bem como das partes cavas copiadas pelo próprio. Algumas das obras possuem rascunho com anotações suas. Para além desta documentação manuscrita, podem considerar-se também espólio do compositor os registos áudio feitos, com exceção de um, no IPSAR.

A documentação manuscrita está disposta, fisicamente, por categorias instrumentais, sendo estas organizadas de forma cronológica. Cada documento recebeu uma descrição onde são apresentadas informações relevantes para se proceder à futura catalogação e informatização de todo o Espólio. Este procedimento foi realizado de forma intercalada entre setembro de 2009 e Setembro de 2012, sob a responsabilidade de Nuno Costa, tendo como supervisor técnico o Dr. Paulo Guimarães com o apoio pontual da Dra. Florinda Fontoura.

Para efeitos de catalogação, será considerada a seguinte nomenclatura:

P-VRad- Vila Real Arquivo Diocesano	pn- piano
JS- Joaquim Santos	guit- guitarra
cl- clarinete	ob- oboé
vln- violino	fg- fagote
vla- viola d'arco	tmp- trompa

vlc- violoncelo	tpt- trompete
cb- contrabaixo	tbn- trombone
sx.s- saxofone- soprano	tb- tuba
sx.a- saxofone- alto	tímp- tímpanos
sx.b- saxofone- barítono	trg- triângulo
Sop- Soprano	cx- caixa
fl- flauta	bmb- bombo

Atualmente, o espólio do compositor Joaquim dos Santos é propriedade de sua irmã Maria Gonçalves dos Santos e tem as características de um Fundo de Documentação de Pessoa Singular. A documentação, de acesso reservado, encontra-se no Arquivo Diocesano de Vila Real.

Para a análise das obras aqui selecionadas elaborou-se uma catalogação individual de cada uma, baseada no modelo seguido pelo RISM (país, cidade, local, compositor e obra).

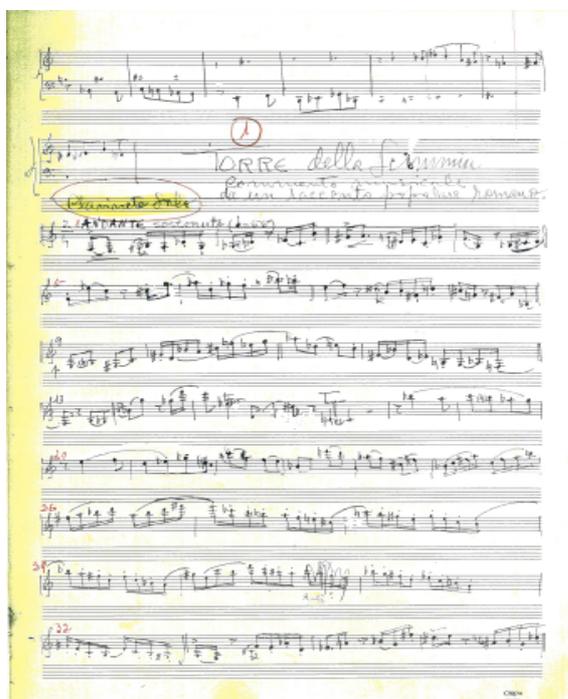


Figura 5- 1ª Página do manuscrito da obra *Torre della Scimmia*.

### 1.2.2. Fontes primárias: partituras

O repertório do compositor Joaquim dos Santos é vasto, no que respeita ao recurso do clarinete, podendo encontrar-se alguma originalidade nas formações camerísticas escolhidas.

Após uma consulta ao espólio do compositor, resolveu-se realizar uma primeira catalogação das obras que integram o clarinete e que são abordadas na presente dissertação. Embora Joaquim dos Santos tenha vivido num momento histórico em que as tecnologias se foram desenvolvendo com muita rapidez e ofereciam já recursos de escrita musical através de *software* específico, o compositor nunca utilizou editor de partituras, compondo sempre com papel e tinta. A sua escrita era ordenada e rigorosa, literalmente elaborada a régua e esquadro, objetos que estavam sempre presentes na sua mesa de trabalho. Neste espólio existem também esboços que se podem considerar “ideias musicais”, que o compositor utilizaria posteriormente em algumas obras.

**Tabela 1 - Catálogo: Recordação, VRad-js-001**

Instrumentação:	cl, 2 vln, 2 vla, 2 vlc, 2 cb
Dedicatória:	Sem dedicatória
Descrição:	Partitura com 8 páginas e 23 sistemas
Data e local:	[1969], Cabeceiras de Basto, Moimenta – Casa da Casinha
Duração:	[ca. 5’]
Primeira audição:	Não estreada
Observação:	Esta obra, “Recordação”, é uma versão da peça “5 minutos”, para violino e piano, apresentada a 22 de Maio de 1969 na Sala Académica do Pontifício Instituto de Música Sacra, em Roma

**Tabela 2 - Catálogo: Concerto a Quatro, VRad-js-002**

Instrumentação:	sop, cl, sx.a, pn
Dedicatória:	António Costa Gomes
Descrição:	Partitura com 5 páginas e 14 sistemas
Texto:	Ode VII de Fernando Pessoa, no heterónimo de Ricardo Reis; Poemas Completos de Ricardo Reis, Ed. Luso Livros.

Data:	17.06.1984, Cabeceiras de Basto, Moimenta – Casa da Casinha
Duração:	ca. 4'40''
Primeira audição:	1984, Braga, Escola Dr. Francisco Sanches. Maria Teresa Couto, sop.; Fernando Matos, cl.; Ângelo Freitas, sx.a.; António Costa Gomes, pn.

**Tabela 3 - Catálogo: Diálogo, VRad-js-003**

Instrumentação:	sop, fl, cl, sx.a, vln, pn
Dedicatória:	Maria Teresa Couto, Fernando Matos, Ângelo Freitas, António Costa Gomes.  Aos bons artistas que realizaram magistralmente o “Concerto a Quatro” e aos dois que virão (violino e flauta), para que este “Diálogo nº1” se torne a sonhada mensagem de encantamento e beleza. (Santos J. , 1985)
Descrição:	Partitura com 50 páginas e 50 sistemas
Texto:	Poemas de Fernando Pessoa: 1921-1930, Edição crítica de Fernando Pessoa Volume III
Data e local:	01.1985, [Cabeceiras de Basto, Moimenta] – Casa da Casinha
Duração:	ca. 10'
Primeira audição:	06.07.2013, Igreja do Mosteiro de São Miguel de Refojos em Cabeceiras de Basto. Janete Ruiz, sop.; Vítor Matos, cl.; Rui Leal, sx.a; Eduardo Sousa, vln.; Patrícia Pires, fl.; Ingrid Sotolarova, pn.

**Tabela 4 - Catálogo: Impressões, VRad-js-004**

Instrumentação:	cl, pn
Dedicatória:	Não
Descrição:	Partitura com 17 páginas e 48 sistemas
Data e local:	1986.[02.11] Carnaval, Cabeceiras de Basto, Moimenta – Casa da Casinha
Duração:	ca. 6'10''
Primeira audição:	21.04.2004, Instituto Português de Santo António em Roma (IPSAR). Domingos Castro, cl.; João Paulo Teixeira, pn.

**Tabela 5 - Catálogo: Improviso, VRad-js-005**

Instrumentação:	Fl, cl, guit, pn.
Dedicatória:	Destina-se este Improviso a um grupo de briosos estudantes de flauta transversal, clarinete, viola dedilhada e piano, da Academia de Música de Barcelos (Santos J. , 1988)
Descrição:	Partitura com 15 páginas e 30 sistemas
Data e local:	1988.[04.03] Páscoa, Cabeceiras de Basto, Moimenta – Casa da Casinha
Duração:	ca. [7]
Primeira audição:	19.05.1988, Ciclo de concertos intitulados "Música na Universidade", organizados pela Universidade Católica de Braga (Braga, Salão S. Frutuoso). Carlos Moreira, fl.; António Araújo Oliveira, cl.; Vitor Gandarela, guit.; João Paulo Teixeira, pn.

**Tabela 6 - Catálogo: Música Concertante, VRad-js-006**

Instrumentação:	fl, cl, vln. (solos), 2 ob, 2 fg, 4 tmp, 2 tpt, timp, 2 vln, 2 vla, 2 vlc, 2 cb
Dedicatória:	Não
Descrição:	Partitura com 59 páginas e 59 sistemas
Data e local:	1993, Cabeceiras de Basto, Moimenta – Casa da Casinha
Primeira audição:	Não estreada

**Tabela 7 - Scherzetto a tre, VRad-js-007**

Instrumentação:	ob, cl, fg
Dedicatória:	Hélder Gonçalves
Descrição:	Partitura com 7 páginas e 21 sistemas
Data e local:	2002, Cabeceiras de Basto, Moimenta – Casa da Casinha
Primeira audição:	Não estreada
Observações:	Não foram encontrados quaisquer manuscritos propriamente ditos. Existe uma cópia digital ( <i>Finale</i> ) com anotações do compositor. Sem partes cavas, não foram encontrados quaisquer esboços.

**Tabela 8 – Concerto para Clarinete e Piano, VRad-js-008A**

Instrumentação:	cl, pn
Dedicatória:	Vítor Matos
Descrição:	Partitura com 30 páginas e 90 sistemas
Data e local:	05.09.2003, [Cabeceiras de Basto], Moimenta – Casa da Casinha
Duração:	ca. 10'15''
Primeira audição:	21.04.2004, IPSAR. Vítor Matos, cl.; João Paulo Teixeira, pn.

**Tabela 9 - Concerto para Clarinete e Orquestra de Sopros, VRad-js-008B**

Instrumentação:	cl (solo), 4 fl, 3 cl, sax.s, 2 sax.a, 2 sax.t, sax.b, fg, 3 tpt, tmp, 3 tbn, tb, tím, trg, cx, bmb
Dedicatória:	Vítor Matos
Descrição:	Partitura com 64 páginas e 64 sistemas
Data e local:	23.09.2003, [Cabeceiras de Basto, Moimenta] – Casa da Casinha
Duração:	ca. 8'50''
Primeira audição:	21.03.2005, Igreja de Santa Cruz, Braga. Domingos Castro, cl.; Orquestra de Sopros da Academia de Música Valentim Moreira de Sá; Vítor Matos, dir.

**Tabela 10 - Scherzetto, VRad-js-009.**

Instrumentação:	2 cl
Dedicatória:	Vítor Matos; Domingos Castro
Descrição:	Partitura com 6 páginas e 24 sistemas Obra publicada na AvA Musical Editions, ref. 110731
Data e local:	13.10.2003, [Cabeceiras de Basto, Moimenta] – Casa da Casinha
Duração:	ca. 2'10''
Primeira audição:	21.04.2004, IPSAR. Vítor Matos, cl.; Domingos Castro, cl.

**Tabela 11 - Filigrana Sonora, VRad-js-010.**

Instrumentação:	vln, cl, pn
Dedicatória:	Não
Descrição:	Partitura com 10 páginas e 28 sistemas
Data e local:	2004.[11.01] Dia de Todos os Santos, [Cabeceiras de Basto, Moimenta] – Casa da Casinha
Duração:	ca. 5’
Primeira audição:	16.04.2005, IPSAR Yakov Marr, vln.; Vítor Matos, cl.; João Paulo Teixeira, pn.

**Tabela 12 - Variações Bachianas, VRad-js-011.**

Instrumentação:	vln, cl, pn
Dedicatória:	Não
Descrição:	Partitura com 15 páginas e 45 sistemas
Data e local:	23.10.2004, Cabeceiras de Basto, Moimenta – Casa da Casinha
Duração:	ca. 3’50’’
Primeira audição:	16.04.2005, IPSAR Yakov Marr, vln.; Vítor Matos, cl.; João Paulo Teixeira, pn.

**Tabela 13 - Capriccio a Tre, VRad-js-012.**

Instrumentação:	vln, cl, pn
Dedicatória:	Não
Descrição:	Partitura com 14 páginas e 41 sistemas
Data e local:	27.10.2004, Cabeceiras de Basto, Cavês – Casa da Casinha
Duração:	ca. 4’10’’
Primeira audição:	16.04.2005, IPSAR Yakov Marr, vln.; Vítor Matos, cl.; João Paulo Teixeira, pn.

**Tabela 14 - Fantasia Concertante, VRad-js-013**

Instrumentação:	vla, 2 cl, pn.
Dedicatória:	Não
Descrição:	Partitura com 25 páginas 50 sistemas
Data e local:	14.03.2005, [Cabeceiras de Basto, Moimenta] – Casa da Casinha
Duração:	ca. 4'40''
Primeira audição:	16.04.2005, IPSAR Yakov Marr, vla.; Vítor Matos, cl.; Domingos Castro, cl.; João Paulo Teixeira, pn.

**Tabela 15 - Meditação, VRad-js-014.**

Instrumentação:	2 cl, sax.a
Dedicatória:	à eleição do Sumo Pontífice
Descrição:	Partitura com 4 páginas e 10 sistemas Das obras estudadas nesta dissertação, é única com partes cavas.
Data e local:	16.04.2005, Roma
Duração:	ca. 3'10''
Primeira audição:	17.04.2005, IPSAR Vítor Matos, cl.; Domingos Castro, cl.; Luís Ribeiro, sax.a.

**Tabela 16 - Ubi caritas, VRad-js-015**

Instrumentação:	2 cl.
Dedicatória:	João Paulo Teixeira
Descrição:	Partitura com 3 páginas e 9 sistemas
Data e local:	05.05.2005, [Cabeceiras de Basto, Moimenta] – Casa da Casinha
Duração:	ca. 1'
Primeira audição:	28.05.2005, Igreja das Antas, Porto. Vítor Matos, cl.; Domingos Castro, cl.
Observações:	Obra publicada pela AVA Musical Editions, ref. 110731

**Tabela 17 - Rondó Canónico, VRad-js-016.**

Instrumentação:	vln, cl, clb,sax.alt, pn
Dedicatória:	Não
Descrição:	Partitura com 10 páginas e 33 sistemas
Data e local:	10.12.2005, Santo António dos Portugueses, Roma
Duração:	ca. 6'40''
Primeira audição:	22.04.2006, IPSAR Yacov Marr, vln.; Vítor Matos, cl.; Domingos Castro, cl.B.; Luís Ribeiro, sax.alt.; Ângelo Martingo, pn.

**Tabela 18 - Quatro Poemas Indianos, VRad-js-017.**

Instrumentação:	sop, vln, cl, clb.; sx.a, pn
Dedicatória:	António Luís Esteves
Descrição:	Partitura com 54 páginas e 37 sistemas
Texto:	Rabindranath Tagore – Poesie
Data e local:	15.10.2006, [Cabeceiras de Basto, Moimenta] – Casa da Casinha
Duração:	ca. 17'50''
Primeira audição:	23.02.2008, IPSAR Nora Tabbush, sop.; Ilaria Patassini, voz; Yacov Marr, vln.; Vítor Matos, cl., Domingos Castro, clb.; Luís Ribeiro, sax.alt., Ângelo Martingo, pn.

**Tabela 19 - Torre della Scimmia, VRad-js-018.**

Instrumentação:	cl.
Dedicatória:	Vítor Matos
Descrição:	Partitura com 11 páginas e 61 sistemas
Data e local:	07.05.2008, [Cabeceiras de Basto, Moimenta] – Casa da Casinha
Duração:	ca. 8'
Primeira audição:	09.05.2009, IPSAR Vítor Matos, cl.

**Tabela 20 - Trio Concertato, VRad-js-019.**

Instrumentação:	vln, cl, pn
Dedicatória:	Não
Descrição:	Partitura com 21 páginas e 42 sistemas
Data e local:	17.05.2008, [Cabeceiras de Basto, Moimenta] – Casa da Casinha
Duração:	ca. 4'25''
Primeira audição:	09.05.2009, IPSAR Miguel Simões, vln.; Vítor Matos, cl.; Ângelo Martingo, pn.

### 1.2.3. Fontes primárias: textos

As fontes primárias às quais se teve acesso são atualmente compostas por um reduzido número de documentos que, ainda assim, demonstram algumas linhas do pensamento e ação do compositor.

Nesta categoria, inclui-se toda a documentação relativa a correspondência pessoal, postais e notas pessoais que, no entanto, carece ainda da organização necessária para que, num futuro que se deseja pelo menos a médio prazo, se consiga com facilidade a consulta destes documentos.

No caso de estudo em concreto, as fontes primárias que se consideraram são constituídas por entrevistas feitas ao compositor, dispersas por jornais locais, trabalhos académicos realizados pelo compositor e a sua discografia.

Destaca-se um trabalho realizado pelo compositor sobre Igor Stravinsky a propósito do centenário do seu nascimento, em maio de 1982, utilizado no contexto da lecionação da disciplina de Educação Musical na então Escola Preparatória de Cabeceiras de Basto.

A elaboração e o nível de empenho e pormenor dedicado a este trabalho por Joaquim dos Santos demonstra cabalmente o espírito de missão do compositor. Realçam-se os aspectos interdisciplinares do trabalho (tão na moda atualmente no ensino básico), desenhando a ponte entre a música e a pintura e o uso de uma vasta bibliografia.

A modéstia de Joaquim dos Santos e a sua admiração por Igor Stravinsky está mais uma vez bem patente na nota introdutória desse trabalho (1982):

Torna-se extremamente difícil explicar um génio ou engrandecer um gigante. Por isso mesmo não terei a veleidade ou pretensão em fazê-lo. Proponho-me, isso sim, homenagear com todo o entusiasmo e carinho, ajudado pelos meus amigos, o homem, o pensador e, o artista, o exilado contraditório e audaz a quem tantos procuraram imitar, sem nunca ou raramente o terem conseguido. Na verdade, a audácia é o motor das acções mais belas e grandes, no dizer do próprio Stravinsky na sua Poética Musical. (pp. 1,2)

Assinala-se ainda um outro trabalho, intitulado: “*Na Educação Está o Futuro*”- *Análise Crítica dos Problemas Decorrentes do Actual Sistema Educativo-Para a Sua Verdadeira Renovação e Completa Estabilidade*.

Este trabalho, datado de 1982-1983, apresenta-se como uma reflexão sobre a educação. Nesta reflexão Joaquim dos Santos expõe a sua visão sobre o processo educativo e o papel da família, da escola e da sociedade. Segundo o compositor, “a educação deve ser a base e o alicerce inabalável do futuro à medida de cada indivíduo e de cada sociedade” (Santos J. , 1983, p. 2), e a democratização do ensino deveria ser construída em cima de uma “fundamentada investigação das condições económicas, sociais, políticas e culturais de um povo, bem como das suas necessidades e aspirações mais profundas e verdadeiras, na perspectiva correcta do seu desenvolvimento global, perfeito e harmonioso”. (Santos J. , 1983, p. 8)

Um novo texto com relevância académica encontra-se na Separata da *Revista Bracara Augusta*, Volume XXXVIII- Fasc. 85-86 (98-99), janeiro-dezembro de 1984, intitulado: *Música do século XVI, a Europa do Renascimento e a sua Música*. Joaquim dos Santos refere:

As frescas energias do canto popular fecundáram [sic] a nobreza estilística da polifonia tradicional. Desde agora a canção dirigir-se-á, não só aos músicos capazes de descobrirem nela uma perfeição técnica, mas também ao povo que saiba receber a beleza sonora do discurso melódico e contrapontístico. (Santos J. , 1984)

Nesta separata, o compositor aborda a música religiosa e profana, vocal, instrumental, dedicando especial atenção à canção do século XVI, realizando uma breve biografia dos autores e dedicando a parte final à música portuguesa e aos Descobrimentos.

#### **1.2.4. Fontes primárias: entrevistas**

Elencam-se a seguir algumas entrevistas feitas a Joaquim dos Santos, de conteúdo particularmente relevante para o contexto deste trabalho.

- **Rádio Voz de Basto**

Entrevista realizada em 1996 e retransmitida a 13 e 14 de Abril de 2013, por ocasião do aniversário do seu nascimento.

Nesta entrevista, Joaquim dos Santos aborda, com a humildade que lhe é característica, o seu percurso pessoal e académico até àquela data. De origens rurais, era filho de lavradores “que viviam muito bem na altura”, o seu pai “tocava muito bem guitarra”. Sempre foi bom aluno e o gosto pela música surgiu no seminário, apesar da forte recordação que tinha de ouvir pela primeira vez um organista na sua primeira comunhão. O compositor afirma na entrevista que gosta essencialmente de boa música, seja antiga, medieval, clássica, século XX ou mesmo fado, tendo mesmo composto alguns. Sente que a sua música é muito tocada, ao contrário do que se passava no tempo do seu mestre padre Dr. Manuel Faria. Com maiores influências, o compositor refere Manuel Faria e Armando Renzi como as figuras por quem nutria uma admiração muito especial (Basto, 1996).

- **Jornal Sons da Academia**

Entrevista realizada a 26 de Julho de 2006 por André Rodrigues, à época professor de Análise e Técnicas de Composição da Academia de Música Valentim Moreira de Sá, Guimarães.

Nesta entrevista, é notória a simplicidade, paixão e dedicação à arte composicional por parte de Joaquim dos Santos. Para este, as principais razões que o levavam a compor, para além de uma profunda necessidade de comunicação através da música, feita com alegria e entusiasmo, com renúncia e, dificuldades, também foram os muitos e variados pedidos que lhe faziam.

Na entrevista é ainda abordado o percurso da sua formação, que relata na primeira pessoa a sua vida desde o seminário de Braga, em 1950, até à ida para Roma, em 1963. Nesta cidade o compositor enumera os compositores com quem teve a oportunidade de contactar, como: Darius Milhaud, Bruno Maderna, Luigi

Dallapiccola, Benjamin Britten, Goffredo Petrassi e Igor Stravinsky. Acerca da relação entre a música e o transcendente, Joaquim dos Santos refere que: “de facto estamos perante o mistério da beleza infinita, que nos faz experimentar a presença de Deus”... (Rodrigues, 2006, p. 2)

- **Jornal Diário do Minho**

Entrevista realizada pelo Padre Dr. Luís Esteves, publicada a 1 de Agosto 2007 neste jornal bracarense.

Nesta entrevista, o entrevistador aborda o diálogo inter-religioso e o ecumenismo presente em algumas composições de Joaquim dos Santos, em particular na obra *Le forme dello spirito*. A influência que o concílio Vaticano II teve nas composições de Joaquim dos Santos é expressa nesta entrevista, assim como a influência que teve no seu percurso como compositor o concerto promovido pela RAI em Junho de 1966, em homenagem ao Papa Paulo VI e em que estiveram presentes Igor Stravinsky (católico ortodoxo), Jean Sibelius (protestante) e Darius Milhaud (judeu).

Joaquim dos Santos ultrapassa ainda as fronteiras das religiões monoteístas, musicando em *Quatro Poemas Indianos*, poemas de Rabindranath Tagore<sup>8</sup>. Acerca desta obra, o compositor refere:

Foram eles que me apontaram o caminho para, discretamente, acompanhar o sonho, o encantamento, a gratidão e o louvor de Tagore, rumo ao infinito... (Esteves, 2007, p. IV)

A Casa da Casinha é acarinhada pelo compositor com o respeito e veneração que a sua linda idade de 304 anos lhe confere. É como um convento para o compositor, com a vista ao fundo para a Senhora da Graça - *A Noiva do Marão*<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup>Poeta, romancista, músico e dramaturgo de origem indiana (1861-1941). Como músico escreveu cerca de 2.500 canções. Os temas tanto eram de carácter religioso, como de amor ou de louvor à natureza e às estações do ano. Um dos seus grandes talentos era a beleza da conjugação das melodias com os textos. Foi considerado o músico nacional de Bengala ocidental e do Bangladesh. São seus os hinos nacionais da Índia e do Bangladesh. Foi o primeiro autor não europeu a quem foi atribuído o prémio Nobel da literatura (1913) pelas suas versões em língua inglesa dos poemas e canções. (Radice, William: *Grove Music Online*, ed. L. Macey, acedido em 08 de Agosto de 2014. <http://www.grovemusic.com>)

O compositor fez questão de referenciar a casa da Casinha em todas as assinaturas nas suas composições.

Nesta importante entrevista, Joaquim dos Santos refere que a obra que melhor o retrata é o Oratório *Travessia*<sup>10</sup>:

Aquela que poderá constituir uma espécie de auto-retrato mais perfeito e acabado, como referiu, será o Oratório *Travessia* (Esteves L. , 2007, p. V)

Quanto às suas maiores influências, o compositor refere nesta entrevista o Cónego Dr. Manuel Faria, o seu professor de Composição, em Roma, Armando Renzi, Igor Stravinsky, “de quem me orgulho de ter na minha posse o seu autógrafa na primeira página da sua Sinfonia dos Salmos” (Esteves L. , 2007, p. V), e Darius Milhaud. Para além destes compositores, Joaquim dos Santos refere ainda Benjamin Britten, Maurice Ravel, Francis Poulenc, Olivier Messien, Luigi Dallapiccola, Goffredo Petrassi e Claude Debussy “cujas obras sempre me têm fascinado”. (Esteves L. , 2007, p. VI)

O sonho de estudar em Roma nasce em 1956 sendo concretizado em 1963 após um pedido ao Senhor Arcebispo, D. António Bento Martins<sup>11</sup>. Desta cidade, apesar das dificuldades económicas, o compositor guarda “as melhores e mais belas recordações da minha vida, desde os grandes mestres, aos inesquecíveis concertos”. (Esteves L. , 2007, p. VII)

A nem sempre pacífica relação com o clero bracarense é explorada pelo entrevistador, sendo sempre refutada pela modéstia do compositor, que refere “não me sinto assim tão mal como parece” (Esteves L. , 2007, p. VII), citando exaustivamente as obras estreadas em Braga e Guimarães.

---

<sup>9</sup> *A Noiva do Marão (1999)*: Cantata para soprano e barítono solo, coro e orquestra, com texto de D. Joaquim Gonçalves, Bispo de Vila Real e música de Joaquim dos Santos. Esta obra é uma alegoria entre o Monte Farinha (Mondim de Basto-Sra. da Graça), que representa o santuário mariano que lá existe, e a Serra do Marão, que representa a diocese de Vila Real. Esta obra narra a forte relação/devoção que os peregrinos e a diocese mantêm com o Santuário.

<sup>10</sup> Oratório com texto do bispo (à época) de Vila Real, D. Joaquim Gonçalves e música de Joaquim dos Santos: evoca as gentes de Trás-os-Montes e Alto Douro, contando a história de um povo, anunciando também o futuro desse mesmo povo. É dedicado às gentes simples e anónimas de toda a região de Trás-os-Montes.

<sup>11</sup> À época, arcebispo primaz de Braga.

Joaquim dos Santos considera, nesta entrevista, não ter a menor dúvida que a sua linguagem musical era atual, sendo esta característica da sua música confirmada por vários críticos.

### 1.2.5. Fontes primárias: discografia

Uma das fontes importantes do compositor é, sem dúvida, a sua vasta discografia que, com exceção de um registo, pela editora Numérica, foi editada pelo Instituto Português de Santo António em Roma (IPSAR). Um dos grandes entusiastas e responsável por esta edição discográfica de Joaquim dos Santos foi o Reitor deste Instituto, Monsenhor Agostinho da Costa Borges. Todos os concertos promovidos pelo IPSAR com obras deste compositor foram gravados em direto. Um fator igualmente importante na sua discografia, foi a participação de um grande número de intérpretes portugueses, aos quais o compositor dedicou as obras gravadas. A discografia existente no IPSAR é composta por 28 registos fonográficos. Discriminam-se, a seguir, estas gravações, dispostas cronologicamente pela sua edição:

- **CD sem referência**<sup>12</sup> de 10 de Junho de 2000, intitulado *Festa dell Immacolata Concezione - Patrona del Portogallo*, com as obras: *A Noiva do Marão*, *Cantata* para soprano e barítono solo, coro e orquestra, interpretadas por: Emanuela Salucci (soprano), Gheorghe Emil Crasnaru (barítono), Coro Santa Felicità di Lucca, Orchestra Nova Amadeus e Massimo Scapin (direcção).
- **CD sem referência**<sup>13</sup> de 29 de Outubro de 2000, intitulado *La Musica Portoghese Antica e Moderna per Organo nel Panorama Europeo*, com as obras: *Ricercare e Passacaglia*, interpretadas por Giampaolo Di Rosa (Orgão).
- **CD sem referência**<sup>14</sup> de 28 de Março de 2001, intitulado *Portugaliae Sacrae Cantiones – ab antiquis et hodiernis auctoribus conscriptae*, com as obras: *Crucem tuam (Antiphona ad adorationem crucis – Feria VI in Passione*

---

<sup>12</sup> Este CD não se encontra catalogado pelo IPSAR.

<sup>13</sup> Este CD não se encontra catalogado pelo IPSAR.

<sup>14</sup> Este CD não se encontra catalogado pelo IPSAR.

*Domini*); *Christus factus est (Responsorium ad laudes Feria V in coena Domini)* e *Nasceu o sol da Páscoa (Hymnus ad Dominicam Rurrectionis)*, interpretadas pelo Grupo Vocal ANÇÃ-BLE.

- **CD sem referência**<sup>15</sup> de 18 de Outubro de 2001, intitulado: *La Musica Portoghese Antica e Moderna per Organo nel Panorama Europeo*, com a seguinte obra: *Pequena Fantasia e Improvisação*<sup>16</sup>, interpretada por: Joan Marc Pino I Arasa (marimba), Giampaolo Di Rosa (orgão).
- **CD sem referência**<sup>17</sup> de 27 de Abril de 2002, intitulado: *Cantus Passionis D.N.J.C & Aliae Portugaliae Sacrae Cantiones*, com as seguintes obras: *Tormenta & Largada (séc. XX)*, interpretada pelo “ANÇÃ-BLE”, sob a direcção de Pedro de Miranda.
- **CD com a referência CD200208**, de 18 de Junho de 2002, intitulado: *La Musica Portoghese Antica e Moderna nel Panorama Europeo*, com a seguinte obra: *Santo António dos Portugueses, Cantata per barítono, coro e orchestra (prima esecuzione assoluta)*, interpretada por: Ettore Nova (barítono); Coro Sapor (Sant’Antonio dei Portoghese in Roma); Orchestra Nova Amadeus e Anne Randine Overby (direcção).
- **CD com a referência COF200301**, gravado entre os dias 17 e 24 de Outubro de 2002, intitulado: *1º Festivale di Musica*, com as seguintes obras: *Su testo di P. Fernando Martins, “Sinfonia do Silêncio”*, interpretada por: Giampaolo Di Rosa (órgão); Carlos Miranda (barítono) e Renato Riccardo Bonaccini (violino). Nesta colectânea de 3 CD, está editada a obra *Prologus*, interpretada por Ana Telles (piano).
- **Coletânea de CDs com a referência CD200305**, de 15 de Março de 2003, intitulado: *Concerti per Diversi Flauti e Pianoforte Nella Chiesa Di S. Antonio Dei Portoghese in Roma*, com a obra: “*Raminho de Flores*” per

---

<sup>15</sup> Este CD não se encontra catalogado pelo IPSAR.

<sup>16</sup> Nesta obra, Joaquim dos Santos, na nota de programa do concerto, refere que foi escrita para: Joan Marc Pino I Arasa (marimba) e Giampaolo Di Rosa (órgão). Esclarece também que o título da obra se deve ao seu carácter imaginativo, caprichoso e sonhador, chegando-a a comparar com *Prelúdio, Ricercare, Fuga e Finale, de carácter livre*.

<sup>17</sup> Este CD não se encontra catalogado pelo IPSAR.

*flauto contralto/soprano e pianoforte*, interpretada por: Caroline Di Rosa (flauta) e Giampaolo Di Rosa (piano).

- **CD com a referência CD200304**, de 22 de Maio de 2003, intitulado: *La Musica Portoghese Antica e Moderna nel Panorama Europeo*, com a obra: *Prologus, 6 Impressões musicais do Evangelho de S. João*, interpretada por Rosa Villar Cordova (piano).
- **CD com a referência CD200306**, de 7 de Junho de 2003, intitulado: *La Musica Portoghese Antica e Moderna nel Panorama Europeo*, com a obra: *Sinfonia “Roma Eterna”*, interpretada por: Orchestra Sinfonica Nova Amadeus sob a direção Ovidiu Dan Chirila.
- **CD com a referência CD200410**, de 18 de Novembro de 2003, intitulado: *La Musica Portoghese Antica e Moderna nel Panorama Europeo*, com as obras: *“Diálogo” per pianoforte e marimba* e *“Pequena fantasia” per marimba e pianoforte*, interpretada por Gianluca Ruggeri (xilofone, marimba e vibrafone) e Álvaro Teixeira Lopes (piano).
- **CD com a referência CD200405**, de 1 de Fevereiro de 2004, intitulado: *La Musica Portoghese Antica e Moderna nel Panorama Europeo*, com as obras: *4 canções populares portuguesas*<sup>18</sup> (*Ó tia Aninhas- Andantino; Espadeladas- Moderato assai; Debaixo da oliveira- Andante cantabile; O ratinho malcriado – Allegro grazioso*) e *Omaggio a Petrassi (Moderato con espressione A e Moderato con espressione B)*, interpretada por: Paolo di Modica (flauta); Barbara Agostinelli (violino); Paolo Finotti (viola); Andrea Bergamelli (violoncelo) e Simonetta Perfetti (harpa).
- **CD com a referência CD200406**, de 13 de Março de 2004, intitulado: *La Musica Portoghese Antica e Moderna nel Panorama Europeo*, com a obra: *Capriccio*<sup>19</sup>, dedicado ao grupo de câmara *Mondolin Piano Trio*, interpretado por: Fabio Menditto (mandolim); Fabio Giudice (mandoloncello) e Álvaro Lopes Ferreira (piano).
- **CD com a referência CD200503**, de 21 de Abril de 2004, intitulado: *Concerto per due Clarinetti e Pianoforte*, com as obras: *Impressões param*

---

<sup>18</sup> Obra em estreia absoluta.

<sup>19</sup> Obra em estreia absoluta.

*clarinete e piano; Concerto para clarinete e piano e Scherzetto para dois clarinetes*, interpretadas por: Vítor Matos (clarinete); Domingos Castro (clarinete) e João Paulo Teixeira (piano).

- **CD com a referência CD200507**, de 20 de Maio de 2004, intitulado: *Quintetto Musikalia, concerto per due Viole e tre Violoncelli*, com a obra: *“Fiore del Lino” (Canto della campagna romana)*, interpretada por: Luca Turrisi e Rita Turrisi (viola) e Antonio Loporchio, Guido Mascellini e Anna Maria Mastromatteo (piano).
- **CD com a referência CD200409**, de 9 de Junho de 2004, intitulado: *Concerto Del 9 Giugno 2004, In occasione della Giornata del Portogallo e della Comunità*, com a obra: *Concerto para piano e orquestra*, interpretada por: Ana Telles (piano); Orchestra Nuova Amadeus e Jean-Sébastien Béreau (direcção).
- **CD com a referência CD200810**, de 16 de Outubro de 2004, intitulado: *Concerto Per Baritono, Flauto a becco ed Organo*, com as obras: *4 Canções per baritono ed organo*<sup>20</sup> (*Pomba da paz; Doação; Variações sobre um velho tema e Jesus do Monte*), interpretada por: José Carlos de Miranda (baritono); Caroline di Rosa (flauta de bisel) e Giampaolo Di Rosa (órgão).
- **CD com a referência CD200522**, de 6 de Novembro de 2004, intitulado: *Concerto per Flauto e Pianoforte*, com a obra: *7 “Divertimento” per flauto e pianoforte*, interpretada por Luigi Tufano (flauta) e Álvaro Lopes Ferreira (piano).
- **CD com a referência CD200611**, de 16 de Abril de 2005, intitulado: *Da Silva, Dos Santos, Milhaud, Marr e Mozart*, com as obras: *Filigrana Sonora*<sup>21</sup> (*violino, clarinete e piano*); *Capriccio a Tre*<sup>22</sup> (*violino, clarinete e piano*) e *Variações Bachianas*<sup>23</sup> (*violino, clarinete e piano*), interpretadas por: Vítor Matos (clarinete); Domingos Castro (clarinete) e João Paulo Teixeira (piano).

---

<sup>20</sup> Obra em estreia absoluta.

<sup>21</sup> Obra em estreia absoluta.

<sup>22</sup> Obra em estreia absoluta.

<sup>23</sup> Obra em estreia absoluta.

- **CD com a referência CD200510**, de 4 de Junho de 2005, intitulado: *Concerto di Sant`Antonio*, com a obra: *Concerto per Violino e orchestra*<sup>24</sup>, interpretada por: Emanuel Salvador (violino); Orchestra Nova Amadeus e Massimo Scapin (direcção).
- **CD com a referência CD200705**, de 7 de Dezembro de 2005, intitulado: *Concerto dell`Immacolata*, com a obra: *Carmen Fatimale e Arma Viroscque para coro feminino e orchestra*, interpretada por: Yasko Fujii (soprano); Coro feminino de Santo António dos Portugueses em Roma; Orquestra Sinfonica Tiberina e Massimo Scapin (direcção).
- **CD com a referência CD200612**, de 31 de Março de, intitulado: *Concerto di Quaresima 2006*, com a obra: *1.- XIV. Via Crucis, per fiati e voce recitante e XV. Iuxta crucem, para fiati e voce recitante*, interpretada por: Rosario Tronnolone (voz recitante); Sopros da Orquestra Sinfonica Tiberina e José Ferreira Lobo (direcção).
- **CD com a referência COFSPEC200601**, de Janeiro de 2006, intitulado: *Cantabo Domino in Vita Mea (Rev.i P.is Joaquim dos Santos- Opera Selecta, feleccitarque edita Septuagesimo aetatis suae vertente anno, Ab Instituto S. Antonii Lusitanorum in Urbe)*, com as obras:
  - 1º CD: Cantata "*Santo António dos Portugueses*" para barítono solo, coro e orchestra; *Tormenta e Largada* (poesias de Miguel Torga) para coro misto a cappella; *Crucem tuam e Christus factus est* (dois motetes) para solista, coro e órgão; *Nasceu o sol da Páscoa* (música para a liturgia) para solista, coro e órgão; *Sinfonia do Silêncio* (poesia de Pe. Fernando Martins) para barítono solo, violino e órgão; *Lamentationes Jeremiae Prophetiae* cantata para tenor solo, coro e orchestra.
  - 2º CD: *Quatro canções populares portuguesas (Ó Tia Aninhas; Espadeladas; Debaixo da Oliveira; O ratinho malcriado)* para violino, viola e harpa; *Omaggio a Petrassi* para violino, viola e harpa; *Fiore di Lino* (G. Petrassi), *Canto della campagna romana* para duas violas e três violoncelos; *Concerto para Piano e Orchestra*; *Capriccio* para

---

<sup>24</sup> Obra em estreia absoluta.

- bandolim, bandocelo e piano; *Prologus – 6 impressões sobre o Evangelho de S. João* para piano solo; *Diálogo* para marimba e piano.
- 3º CD: *Pequena Fantasia* para marimba e piano; *Roma Eterna* sinfonia para grande orquestra; *Impressões* para clarinete e piano; *Concerto para clarinete e piano*; *Scherzetto* para dois clarinetes; *Concerto para Violino e Orquestra*.
  - 4º CD: *Filigrana Sonora, Capriccio a Tre e Variações Bachianas* para violino, clarinete e piano; *Fantasia Concertante* para dois clarinetes, viola e piano; *Via Crucis e Juxta Crucem* para orquestra de sopros e voz recitante.
- **CD com a referência CD200704**, de 6 de Dezembro de 2006, intitulado: *Concerto dell'Immacolata*, com a obra: *Le forme dello spirito*<sup>25</sup>- *Poema sacro per tenore, coro femmninile e orchestra*, interpretada por: Massimiliano Drapello (tenor); Coro feminino de Santo António dos Portugueses-Roma; Orquestra Sinfónica Tiberina e Massimo Scapin (direcção)
  - **CD com a referência CD200718**, de 30 de Abril de 2007, intitulado: *Travessia Oratório*<sup>26</sup>; 1º CD: 1. *Abertura*; 2. *I Quadro*; 3. *II Quadro* e 4. *III Quadro*. 2º CD: *IV Quadro*; 1. *Passaram anos, mais, mais de quarenta...*; 2. *Vais entrar, Israel, na terra além Jordão...*; 3. *Bendito seja o homem de Trás-os-Montes...*, interpretada por: Inês Villadelprat (soprano); Fernando Guimarães (tenor); Coral de Chaves; Orquestra Sinfónica Tiberina; Massimo Scapin (direcção).
  - **CD com a referência CD200902**, de 5 de Dezembro de 2007<sup>27</sup>, intitulado: *Concerto Dell Immacolata- in memoria del Maestro Joaquim dos Santos*, com a obra: *Concerto per Violoncello e Orchestra*, interpretada por: Simonpietro Cussino (violoncelo); Orquestra Sinfónica Tiberina e Massimo Scapin (direcção).

---

<sup>25</sup> Obra em estreia absoluta, esta obra representa um projeto de diálogo inter-religioso entre as religiões monoteístas: Judaísmo, Cristianismo e Islamismo.

<sup>26</sup> O título do CD, é o nome da obra gravada: *Travessia Oratório*, música de Joaquim dos Santos e Texto de D. Joaquim Gonçalves (1936), até à data, Bispo de Vila Real.

<sup>27</sup> Esta gravação só foi editada um ano após a morte de Joaquim dos Santos, em 2009, apesar do compositor ter assistido à sua estreia, em 2007.

- **CD com a referência CD200808**, de 23 de Fevereiro de 2008, intitulado: *Musica ispirata e ricercata per il tempo di Quaresima*, com as obras: *Capriccio per violino e pianoforte*<sup>28</sup>; *Servite Domino in Laetitia - Três impressões per pianoforte*<sup>29</sup> (*Salmo 1; Salmo 132; Salmo 99*); *4 Poemas Indianos per 2 clarinetti, violino, sassofono, pianoforte e voce recitante*<sup>30</sup> (*I- Il mondo è nato dalla Grande gioia; II- La luce d`innumeri giorni; III- Ricevuto ho in questa vita il dono del bello; IV- Di fronte si stende l`oceano di pace*), interpretadas por: Yacov Marr (violino); Vitor Matos (clarinete); Domingos Castro (clarinete-baixo); Luis Ribeiro (saxofone-alto); Angelo Martingo (piano); Nora Tabbush (soprano) e Ilaria Patassini (soprano e voz recitante).
- **CD com a referência NUM 1219**, editado pela Numérica em 2011, Portugal, intitulado: *Danses Des Sylphes*, com a obra: *Minuetto para flauta e piano*, interpretada por Adriana Ferreira (flauta) e Isolda Crespi (piano).

---

<sup>28</sup> Obra em estreia absoluta.

<sup>29</sup> Obra em estreia absoluta.

<sup>30</sup> Obra em estreia absoluta.

### 1.2.6. Fontes secundárias

As fontes secundárias são compostas por notícias e artigos publicadas na imprensa nacional e internacional.

- **Jornal L'Osservatore Romano**

Nesta publicação, de 29 de Maio de 1968, tendo como título *Manifestazione artistica degli alunni*, é referido pelo autor da notícia que o português Joaquim dos Santos apresentou em primeira audição as obras *Ricercare, Passacaglia e Finale* para órgão e *Toadas de Natal*, para coro e dois pianos.

- **Diário do Minho**

Num artigo intitulado *Compositores e músicos portugueses brilham em Roma*, publicado a 4 de Janeiro de 2001, António Oliveira noticia o concerto realizado em Roma, na Igreja do Santo António dos Portugueses para celebrar a festa da Imaculada Conceição. Neste concerto, foi interpretada, em primeira audição, a cantata *A Noiva do Marão*, com letra de D. Joaquim Gonçalves e música de Joaquim dos Santos.

- **Diário de Léon (Espanha)**

Artigo de 28 de setembro de 2002, onde o jornal noticia a interpretação da *Pequena fantasia* para marimba e órgão, no XIX Festival Internacional de Órgano Catedral de Léon. Neste concerto foram intérpretes Giampaolo Di Rosa (órgão) e Juan Marc Pino (marimba).

- **Diário do Minho**

Artigo de Luís Esteves (2002), publicado em 22 de outubro de 2002.

O jornalista salienta o facto de terem sido executadas na igreja do Santo António dos Portugueses em Roma, “obras de dois compositores bracarense: o Cónego Doutor Manuel Faria e o Doutor Joaquim dos Santos” (p. 12). Neste concerto foi estreada a obra de Joaquim dos Santos *Sinfonia do Silêncio*, para barítono, violino

e órgão. Composta sobre uma poesia de Fernando Martins, sacerdote de Vila Real, teve como intérpretes Giampaolo Di Rosa (órgão), Riccardo Bonaccini (violino) e José Carlos Miranda (barítono).

Três dias depois, em 25 de outubro de, o mesmo jornalista e na mesma publicação dá destaque ao concerto que decorrerá nessa semana, em Roma, na Igreja do Santo António dos Portugueses, em que foi interpretada em estreia absoluta uma obra para piano, intitulada: *Prologus, 6 impressões sobre o evangelho de S. João*, tendo como intérprete a pianista Ana Telles. Acerca dela, a pianista afirma que, “com conceitos base simples consegue resultados majestosos, muito invocativos” (p. 3).

- **Diário do Minho**

— Artigo Paulo Gomes (2003) publicado a 26 de maio de 2003, intitulado, *Hino da Senhora dos Milagres*.

Neste artigo é referida a primeira interpretação pública do hino que Joaquim dos Santos compôs para esta festividade:

(...) mais de 120 [pessoas] dos grupos corais de Monção-Pinheiros, Moreira, Pias e Milagres-Mazedo... dirigiram-se para cantar... acompanhados por um grupo de metais em primeira audição o novo Hino da Senhora dos Milagres, com letra do Padre Porto Soares e música do bracarense Padre Joaquim dos Santos” (p. 12). Acerca desta obra, Joaquim dos Santos salienta “não é para receber palmas, mas para rezar (p. 7)

— Artigo de José Miguel Pereira, publicado a 2 de Junho de 2004, intitulado, *Peregrinação ao Sameiro*.

A notícia dá conta da Missa solene cantada no final da peregrinação, com a participação de cinco grupos corais (Sé, Sameiro, São Martinho de Dume, Azurém e Orfeão de Braga) que interpretaram a *Missa de Nossa Senhora do Sameiro*, de autoria do Cónego Manuel Faria, com orquestração de Joaquim dos Santos. A Orquestra do Norte, convidada para acompanhar a missa, não o pôde fazer devido ao mau tempo, que impediu a sua participação.

- **Correio da Manhã**

Num artigo, de Ferreira Fernandes, publicado a 17 de abril de 2005, intitulado *Dias de Roma, Policarpo ao som de Sax*, o autor descreve o episódio ocorrido aquando da presença do cardeal José Policarpo na igreja do Santo António dos Portugueses, por altura do Conclave:

O Reitor do Instituto de Santo António, Monsenhor Agostinho Borges, melómano, preparou uma surpresa musical. Encomendou ao padre Joaquim dos Santos, de Cabeceiras de Basto, de passagem por Roma, uma peça para dois clarinetes, saxofone e órgão<sup>31</sup>. Feita de propósito para esta missa, a peça foi composta de um dia para o outro.

- **Jornal Ecos de Basto**

Na rubrica *Novas da Grande Música*, existente desde 2005 neste jornal, Paulo de Almeida relata por diversas vezes a intensa atividade do maestro Joaquim dos Santos. São disso exemplo os artigos publicados a 30 de Novembro de 2005 e 15 de Junho de 2006. Relativamente ao primeiro, o autor escreve sobre a interpretação da obra sacra *Stabat Mater*, interpretada a 19 de novembro desse ano na igreja de S. Martinho, em Arco de Baúlhe, pelo *Coro Convívio, orquestra de sopros da Academia de Música Valentim Moreira de Sá, Margarida Salvador* (soprano) e *Vitor Matos* (direção). Ainda neste artigo, Paulo de Almeida destaca a reorquestração realizada por Joaquim dos Santos, salientando o papel do *naípe* de clarinetes a fazer toda a linha melódica desta mesma obra.

No artigo publicado a 15 de Junho de 2006, o autor destaca as apresentações das obras *Via Crucis* e *Juxta Crucem* pela *orquestra Sinfónica Tiberina* e pelo *coro Santo António dos Portugueses*, sob a direção de *José Ferreira Lobo*, e ainda as estreias das peças *Sonata da Chiesa*, *Invenzione Concertata* e *Rondó para cinco instrumentos*, interpretadas por *Vitor Matos* e *Domingos Castro* (clarinete), *João Paulo Teixeira* (piano), *Luís Ribeiro* (saxofone) e *Yacov Marr* (violino).

---

<sup>31</sup> Esta notícia não está completa: a obra é para 2 clarinetes e saxofone-alto e intitula-se *Meditação*. Foi estreada por Vitor Matos e Domingos Castro, em clarinete e Luís Ribeiro, em saxofone. (Nota do Autor)

- **Jornal A Voz de Trás-os-Montes**

Artigo publicado em 25 de janeiro de 2007, no ano em que o compositor celebrou 70 anos, intitulado *CANTABO DOMINO IN VITA MEA* por Nuno Costa, discípulo do compositor e responsável pela organização do seu espólio.

Neste artigo homenageia o Padre Joaquim dos Santos, referindo-se às edições discográficas a cargo do Instituto Português de Santo António de Roma, por iniciativa do seu Reitor, Monsenhor Agostinho Costa Borges.

Nesta notícia, Nuno Costa evidencia a obra do compositor organizada por categorias, distribuídas em 4 CD: música sacra/litúrgica, música de câmara e música coral e sinfónica. Esclarece os leitores que todas estas obras, foram gravadas em direto, por vários intérpretes de várias nacionalidades.

- **Agência Eclésia**

Numa notícia publicada a 30 de abril de 2007, intitulada *Oratória*, do bispo de Vila Real, apresentada em Roma, informa-se que a obra *Travessia* ia ser interpretada em Roma pelo Coral de Chaves e pela orquestra Sinfónica Tiberina, sob a direção de Fernando Matos e Massimo Scapin.

- **Diário do Minho**

No suplemento Cultura deste diário, de 1 de Agosto de 2007, foram publicados três poemas e um texto evocativo dedicados a Joaquim dos Santos. No poema intitulado *Ao Consagrado Maestro e Compositor Dr. Joaquim dos Santos, em grata homenagem, no dia da Anunciação do Senhor 2007*, Amadeu Torres (Castro Gil) dedica ao compositor o seguinte poema:

Divina arte dos sons que arrebatava e encanta,  
Pitágoras a ouviu no ritmo das esferas;  
E Euterpe a abençoou e lhe deu graça tanta  
Que vence e sobrepuja todas as Citaras.

Música, nome oriundo das nove Camenas,  
Sémico acervo traz, do étimo no domínio,  
De cada uma delas, e não de uma apenas,  
Em seu plurimorfismo, esplendor e fascínio.

Por isso um musicólogo é omnilingue Orfeu,  
Príncipe de um alfabeto único e maior;  
Anfião que, após os muros de Tebas que ergueu,  
Move em acordes vida e luto e morte e amor.

Tal, pois, é entre “bouquets” de rosas e heliantos,  
Pela vasta obra musical, Joaquim dos Santos.

Vasco António da Cruz Gonçalves, a 21 de Março de 2007 escreveu em  
Roma, dedicando-o a Joaquim dos Santos, o poema intitulado *Via pulchritudinis*:

Falo da passagem,  
a harmonia que o teu coração compõe  
no escuro laboratório

onde trabalhas a nota doirada.  
Muitos dizem que é um ofício antigo, obscuro,  
O da sublime linguagem dos músicos.  
Eu vejo o teu rosto simples,  
assim tão simples como a luz,  
a secreta luz dos artesãos.

Falo dessa lenta e dolorosa travessia,  
as formas de espírito,  
senda de uma beleza sempre antiga  
e sempre nova.

O sabor da música  
tão próximo do olhar das crianças  
amando o homem crepuscular,  
o homem nocturno,  
para desvelar na aurora a inocência,  
o último degrau  
da beleza que salvará o mundo.

Também Valdemar Gonçalves, em Abril de 2007, dedica ao compositor o poema *A Terra e o Homem, ao Mestre da Música Padre Dr. Joaquim Gonçalves dos Santos, Casa da “Casinha”- Moimenta - Cavez, Cabeceiras de Basto*:

Às vezes o remanso desce lento,  
Nas vozes duns chocalhos de recolha  
De gado ao seu abrigo. No momento  
A música flutua, é leve folha...

Mas é diferente o sibilar do vento  
Com a chuva aturada que nos molha;  
É desvairo de música, em lamento,  
A dor por não chegar a quem nos olha...

Joaquim Dos Santos mora ali, nos montes  
Como linhas de pauta, que são fontes  
A jorrarem perene inspiração;

Compondo notas, forças incontidas,  
Procura em novas formas repetidas  
Harmonizar o próprio Coração!

- **Diário do Minho**

Luís Esteves, em 11 de novembro de 2007, num artigo intitulado *S. Martinho inspira outra partilha*, descreve o concerto que se realizara na véspera, numa colaboração entre a Paróquia de S. Martinho de Tibães, do Museu e da Universidade do Minho, através do Instituto da Educação e da Orquestra de Câmara do Minho. Neste concerto foi estreada a *Fantasia Conventual*<sup>32</sup>, para instrumentos de sopro. Esta obra, segundo o autor do artigo:

---

<sup>32</sup> Obra solicitada pelo autor desta dissertação.

(..) ousada como toda a criação de Joaquim dos Santos e imaginativa. De facto, o cantochão ou gregoriano é acompanhado com as madeiras, ou seja, os instrumentos de sopro não metais, numa bela réplica da sonoridade de um órgão de tubos (p. 7).

O autor apresenta ainda a estrutura da obra e compara-a ao *tríptico litúrgico* de Manuel Faria.

- **Ecos de Basto**

— Em 15 de novembro de 2007, Paulo Almeida publicou no mesmo jornal, a notícia intitulada *Dr. Joaquim dos Santos apresenta Fantasia conventual...* Neste artigo, o autor informa que no dia 10 de Novembro decorrera no Mosteiro de S. Martinho de Tibães, um concerto em que a obra supracitada foi estreada pela Orquestra de Câmara do Minho com a solista Magna Ferreira, sob a direção de Vítor Matos. Na mesma notícia, o autor salienta o facto de as obras irem ser interpretadas em breve na África do Sul «dedicados aos pianistas Luís Miguel Magalhães e Nina Schumann, um Magnificat para solista, coro, orquestra e órgão, terminado em Agosto do ano passado».

— Paulo Almeida, a fevereiro de 2008, descreve, num artigo intitulado *Dr. Joaquim dos Santos apresenta obras em Roma*, o concerto, que decorreu no dia 23 de Fevereiro de 2008, na igreja de Santo António dos Portugueses, onde foram ouvidas três obras em primeira audição: *Servite Domino in Laetitia*, *Impressões Bíblicas*, ambas para piano, *Quatro poemas Indianos* para voz, violino, 2 clarinetes, saxofones e piano e *Capriccio*, para violino e piano.

- **Diário do Minho**

Em 11 de abril de 2008, Luís Esteves publicou um texto intitulado, *...há um ano...| Obras de Joaquim dos Santos em concerto Pascal| 12.04.2008| Matriz de Chaves*. Neste texto, é referido que seriam interpretadas duas obras do compositor

Joaquim dos Santos, num concerto na igreja matriz de Chaves, a *Paixão de N.S.J.C* segundo S. João, para solistas, coro a 3 vozes mistas, órgão e violoncelo e a obra *In Ressurrectione Domini*, motete para solista, coro a 4 vozes mistas, órgão e violoncelo.

- **Câmara Municipal de Cabeceiras de Basto (página web)**

Nuno Costa publicou, a 17 de março de 2009, uma notícia intitulada: *Igreja de S. Miguel de Refojos encheu para homenagear o Padre Dr. Joaquim dos Santos* | 13.04.2007. Nesta notícia, o autor informa que centenas de pessoas acorreram ao concerto promovido pela Câmara Municipal, concerto que contou com a colaboração da Paróquia de Refojos e com o apoio do Grupo *Cappella Bracarensis*, *Grupo Vocal Ançã-ble* e a *Banda Filarmónica Cabeceirense*. Destacaram-se os grupos vocais, que interpretaram diversas obras de Joaquim dos Santos, entre as quais os cânticos quaresmais *Onde há caridade verdadeira* e *Nasceu o sol da Páscoa*. O concerto encerrou com o público a cantar os *parabéns* acompanhados pela *Banda Filarmónica Cabeceirense*.

- **Revista Glosas**

Nuno Costa, a 1 de maio de 2010 escreve sobre o percurso de vida de Joaquim dos Santos, dando relevo ao seu percurso académico e eclesiástico, assim como à sua vasta produção artística.

- **Jornal O Basto**

Um artigo publicado a 20 de setembro de 2011, intitulado *Compositor Cabeceirense de renome internacional*, informa sobre a edição de obras de Joaquim dos Santos pela editora musical «AVA Musical Editions», ao longo dos três anos seguintes. As primeiras obras editadas foram dois *motetes* para coro misto e órgão e as obras *Ubi Caritas* e *Scherzetto* para dois clarinetes em sib.

- **Jornal O Diabo**

Sob o título *Joaquim dos Santos revisitado*, em 17 de Abril de 2012, António Miranda faz alusão ao concerto que decorrerá a 4 de Abril, pelo pianista Filipe

Cerqueira. Neste concerto foram interpretadas as seguintes obras: *Impressões Bíblicas*, *Servite Domino in Laetitia* e *Prologus - 6 impressões musicais do Evangelho de São João*. O autor descreve Joaquim dos Santos como

um homem humilde que sempre escolheu o caminho mais correto para com os seus valores de formação cristã, como sejam o respeito pelo outro, a ajuda ao próximo, a apologia do caminho da gratidão pelo que a vida nos dá”. Para Filipe Cerqueira, “ouvir Joaquim dos Santos falar através da sua música, é uma forma de escutarmos o que a alma de um cidadão do mundo tem para nos contar.

## 2. A Obra

### 2.1. A Produção vocal

A produção de música vocal ocupa um lugar central no catálogo de Joaquim dos Santos, muito provavelmente devido à sua formação sacerdotal. É já nas longínquas décadas de 1950 e 1960 que o compositor mergulha nesta tipologia musical e enceta o seu catálogo, que o acompanhará o resto da vida. Das suas primeiras peças, consta um cântico composto para coro de crianças e órgão, em 1957, que tem texto do próprio compositor para a Celebração da Comunhão Solene – *Jesus é meu* (oração). Desde o período do Seminário de Braga que a sua produção vocal não mais cessará. A sua colaboração com a *Nova Revista de Música Sacra*, desde a sua fundação em 1971, exigirá de Joaquim dos Santos uma assídua escrita para coro e órgão. Para além desta colaboração, que manteve até ao final da vida, Joaquim dos Santos respondeu a outros e inúmeros pedidos de composições para a Liturgia, assim como procedeu à recolha de canções populares da região de Basto e sua posterior harmonização, o que faria aumentar ainda mais a sua obra vocal.

Não obstante a produção de música para a Liturgia, Joaquim dos Santos começa, ainda cedo, a musicar poetas portugueses. Por altura dos seus estudos em Itália compõe, sobre uma poesia de Sebastião da Gama, a obra *A corda tensa que eu sou* para coro e dois pianos. Fernando Pessoa também consta nos gostos literários de Joaquim dos Santos, que compõe a obra *Diálogo-nº1* (1985), sobre a ode *Sol nulo dos dias vãos*, para um complexo instrumental de câmara composto por voz, violino, flauta, clarinete, e piano<sup>33</sup>.

Muitos textos sacros receberam música de Joaquim dos Santos e fizeram-se acompanhar por inúmeras instrumentações, força das obrigações da sua função como sacerdote e necessidades, desde a fundação, do *Grupo Coral e Instrumental de Refojos*, constituído na década de 70 do século XX, o compositor responsabilizou-se pela composição de vários *Te Deum*, *Stabat Mater* e obras de carácter profano como, por exemplo, *Os Pobrezinhos* (1979) (de *Os Simples* de Guerra Junqueiro) e também

---

<sup>33</sup> Obra apresentada e gravada a 6 de julho de 2013, na Igreja do Mosteiro de São Miguel de Refojos, no âmbito desta tese doutoral.

a instrumentação de várias canções populares da região, como já se referiu. Deste período, data também a obra *Vilancete* de Abel Pastor (Gil Vicente), para coro, flautas, instrumentos Orff.

A década de noventa do século XX marcou o início da colaboração com a *Orquestra de Câmara de Braga*, que teve como consequência a produção de diversas obras. Uma das mais marcantes sendo *Carmen Fatimale* (1997), para coro misto e orquestra. Este poema de Fátima, com texto de Castro Gil<sup>34</sup>, é uma evocação sobre a Mensagem de Fátima e uma exortação aos portugueses para que celebrem o acontecimento por toda a parte.

É, notoriamente, a partir desta época que Joaquim dos Santos enriquece a sua produção musical com obras de música coral sinfónica, mas são as obras de cariz sacro que ocupam grande parte do catálogo de Joaquim dos Santos.

No género da sua produção vocal destacam-se ainda obras como: *Lamentationes Jeremiae Prophetae*, cantata para tenor solo, coro misto e orquestra, datada de 1994, que foi apresentada na igreja de Santo António dos Portugueses (Roma) a 10 de Junho de 2000; *O Sonho do Infante*, para barítono solo e coro misto «a capella»; *O Sonho do Infante*, ballet para solistas, coro de crianças, coro misto e orquestra; *Passio et mors Domini Nostri Jesu Christi secundum Lucam*, para cinco solistas, coro misto e orquestra; *Cinco poemas de Miguel Torga* para coro misto «a cappella»; orquestração da *Missa em honra de Nossa Senhora de Fátima* do compositor Manuel Faria<sup>35</sup>, cumprindo a promessa realizada por Joaquim dos Santos ao seu mestre Manuel Faria; *Responsórios da Semana Santa* para coro e órgão, datados de 2001; Cantata *Santo António dos Portugueses*, de 2002; Cântico de *La Natività de Jesù Cristo*, para barítono, violino e órgão, de 2002; *Laudes Creaturarum*, cantata para barítono solo, coro e orquestra, de 2002; *Travessia*, obra coral sinfónica, datada de 2005, que retrata uma evocação cristã de Trás-os-Montes e Alto Douro, mormente da área diocesana de Vila Real e, simultaneamente, uma reflexão sobre os desafios culturais da sociedade atual; *Missa em honra dos Pastorinhos*, para coro feminino e órgão, de 2005; *Magnificat* para soprano, coro, órgão e orquestra, de 2007 e *Psalmus*, para barítono e orquestra, de 2007.

---

34 Pseudónimo de Manuel Isidoro Alves, professor catedrático da Universidade Católica de Braga e da Universidade do Minho. Sacerdote e linguista, faleceu em 2012. (Nota do Autor)

35 Obra gravada pelo IPSAR, com a referência CD 200306 de 2003.

Nuno Costa (2010) refere que o compositor Joaquim dos Santos foi essencialmente um compositor de música sacra, incidindo maioritariamente nas obras vocais, como nos descreve num artigo, já citado, da Revista Glosas:

Como sempre aconteceu na vida de Joaquim dos Santos, a composição de música sacra ou de inspiração sacra marcou este período final da sua vida, sendo disso bons exemplos as obras: *Laudes Creaturarum*, cantata para barítono solo, coro e orquestra (2002); *Travessia*, oratório para soprano e tenor solo, coro e orquestra (2005); *Missa em honra dos Pastorinhos*, para coro feminino e órgão (2005); *Quatro poemas indianos*, para voz solo, violino, clarinete, saxofone e piano (2006); *Magnificat*, para soprano, coro, órgão e orquestra; *Psalmus*, para barítono e orquestra (2007). (p. 69)

Até Junho de 1996, como consta no seu relatório crítico da atividade docente, para passagem ao 8º escalão, o compositor tinha recolhido e harmonizado diversas canções populares de que são exemplo: *Arrancada* para 3 vozes mistas; *Assenta-te aqui, António-1*, para 4 vozes mistas; *Assenta-te aqui António-2*, para 3 vozes mistas; *As três rosinhas*, para 4 vozes mistas; *Camisa de linho*, para três vozes mistas; *Canta António*, para 4 vozes mistas; *Colchetes d'oiro*, para 3 vozes mistas; *Debaixo da Oliveira*, para 4 vozes mistas; *Debaixo do arvoredado*, para 3 vozes mistas; *Deste-me uma pêra verde*, para 3 vozes mistas; *Donde vens, ó Ana?*, para 3 e 4 vozes mistas; *Eu venho dali*, para 4 vozes mistas; *Espadeladas*, para 4 vozes mistas; *Festas felizes*, para 4 vozes mistas; *Idália*, para 4 vozes mistas; *Lírio branco*, para 3 vozes mistas; *Não cortes a videirinha*, para 4 vozes mistas; *O Ratinho malcriado*, para 4 vozes mistas; *Ó Ribeira, Ó Ribeira*, para 4 vozes mistas; *Pu'lo pé no Batateiro*, para 4 vozes mistas; *Saia de linho*, para 3 vozes mistas; *Segadinha, Segadoira*, para 4 vozes mistas; *Senhora topei*, para 4 vozes mistas; *Uma libra*, para 4 vozes mistas; *Uma pêra*, para 4 vozes mistas; *Vai de corridoira*, para 4 vozes mistas e solo; *Vamos todos*, para 4 vozes mistas e *Vindimas*, para 4 vozes mistas.

No relatório crítico supra citado, Joaquim dos Santos refere a realização de alguns arranjos para 4 vozes de obras tão diversificadas, como: *Amigos tão bons*, cântico de reunião; *Au temps passé*, ária francesa do século XVI; *Barqueiros do Volga*, canção popular russa; *Baruy Eloeinu*, canção popular hebraica; *Deixai dormir Jesus*, M. Bontter, século XVI; *Edelweiss*, canção popular austríaca; *Embaló*, J. Brahms (1833-1897); *Embaló*, canção popular italiana; *Fiore de lino*, canção popular italiana; *Hino ao Criador*, Beethoven (1770-1827); *Le Rigaudon*, canção popular

francesa; *Le Ventiquattro ore*, canto narrativo-religioso italiano; *Ma Normandie*, canção popular francesa; *Maoz Tzur*, canção popular hebraica; *Menino D`oiro*, canção popular portuguesa; *Mussette*, J. S. Bach, (1685-1750); *Victoria*, Carissimi, (1605-1674).

Da vasta panóplia de composições de carácter vocal, o autor desta tese doutoral teve o privilégio de dirigir e estrear algumas obras, das quais deseja salientar as seguintes:

- *Stabat Mater*, para coro soprano e orquestra de sopros, estreada a 1 de Abril de 2004, na Igreja de São Francisco e inserida no *VI Ciclo de concertos de Páscoa da cidade de Guimarães*. A interpretação esteve a cargo da *Orquestra de Sopros da Academia de Música Valentim Moreira de Sá*, da soprano *Margarida Salvador* e do *Coro Convívio*.
- *Juxta Crucem*, para voz recitante e orquestra de sopros. Obra escrita a pedido do autor, estreada a 21 de Março de 2005 na Igreja de Santa Cruz, inserido nas solenidades da Semana Santa de Braga. A interpretação esteve a cargo da *Orquestra de Sopros da Academia de Música Valentim Moreira de Sá*, do barítono *José Carlos Miranda*<sup>36</sup> sob direcção do autor desta dissertação.
- *Via Crucis*, para barítono coro e orquestra. Obra escrita a pedido do autor e estreada a 21 de Março de 2005 na Igreja de Santa Cruz, inserido nas solenidades da Semana Santa de Braga. A interpretação esteve a cargo da *Orquestra de Sopros da Academia de Música Valentim Moreira de Sá*, do barítono *José Carlos Miranda* e do *Coro Convívio*.
- *Fantasia Conventual*, obra escrita a pedido do autor, para soprano, *ensemble* de sopros e percussão, estreada em 10 de Novembro de 2007 no Mosteiro de Tibães, Braga. A interpretação esteve a cargo da soprano *Magna Ferreira* e de um *ensemble* de sopros e percussão da Universidade do Minho.
- *Te Deum*, para Coro e Orquestra sinfónica. Obra escrita em 1995 (a redução para coro indica a data de 21 de Setembro de 1995), foi estreada a 15 de Janeiro de 2009 na Igreja de S. Lázaro, inserida no Ciclo de concertos em

---

<sup>36</sup> José Carlos Miranda, amigo pessoal do compositor Joaquim dos Santos, teve um papel ativo na divulgação da obra coral do compositor, tendo realizado inúmeras estreias de obras com o *Grupo Vocal Ançã-ble*.

homenagem ao compositor. A interpretação esteve a cargo da Orquestra Académica e Coro da Universidade do Minho.

Estas obras foram repetidas diversas vezes nos anos subsequentes, com os mesmos intérpretes.

Para além das obras atrás descritas, Joaquim dos Santos fazia regularmente orquestrações e adaptações de diversas obras para a *Orquestra de Sopros da Academia Valentim Moreira de Sá* destacando-se, para além dos cânticos litúrgicos, o *Gloria RV.589* de António Lucio Vivaldi (1678-1741), interpretado pela primeira vez a 27 de Março de 2005 na Igreja Nova de S. José em Fafe, com os seguintes intérpretes: soprano, *Ángela Alves*, contralto, *Janete Costa Ruiz*, *Orquestra de Sopros da Academia de Música Valentim Moreira de Sá* e o *Coro Convívio*.

## 2.2. Produção instrumental

Para além da música de câmara com clarinete analisada nesta tese, o compositor Joaquim dos Santos dedicou uma grande parte da sua produção à escrita instrumental, camerística e orquestral.

Até aos anos 80, o compositor dedicou-se essencialmente à escrita para formações camerísticas e, sobretudo, à harmonização exaustiva de diversas canções populares da região de Basto. Acerca da obra *Os Pobrezinhos*, de Guerra Junqueiro, originalmente escrita para tenor e soprano solo e instrumentos de sopro<sup>37</sup>, o compositor (Santos J. , 2000) informa na própria partitura:

Em 1984 foi-me pedida, pelo meu caríssimo amigo professor António Costa Gomes, uma versão para flauta em Dó, clarinete em Sib, saxofone-alto em Mib e piano, a qual teve a sua estreia, nesse mesmo ano em Braga. Agora já em 2000, aparecem estes *Pobrezinhos* para solistas, coro e orquestra, também eles fruto da profunda amizade e total dedicação do Professor Doutor João Duque a quem ofereço estas singelas páginas, hoje mais elaboradas e coloridas...

Para além da obra anterior, destacam-se:

*Te Deum*, para coro, em *alternatim* com cantochão e duplo quarteto de cordas e metais;

---

<sup>37</sup> Obra que o compositor transcreveu para orquestra anos mais tarde.

*Recordação Romana*, para clarinete e orquestra de cordas;  
*Capriccio a Tre* (1985), para flauta, violino e piano<sup>38</sup>;  
*Invenção*, duo para violeta;  
*Scherzo a Due*, para flauta e clarinete;  
*Impressões*, para clarinete e piano.

É na *Casa da Casinha* que Joaquim dos Santos se refugia até ao final da sua vida. Este seu retorno ao ambiente rural neste recanto foi sem dúvida benéfico para o compositor, marcando uma viragem na sua produção musical.

O início da década de 90 tem especial importância na sua obra. Nota-se, nesta altura, um crescente interesse do compositor pela escrita musical para grande orquestra. “A ligação à, então existente, Orquestra Clássica de Braga terá sido um factor importante”. (Costa, 2010, p. 70)

O final da década de 1990 e o início do novo milénio trouxeram uma nova parceria entre o compositor e a Academia de Música Valentim Moreira de Sá, da qual resultou a produção de obras como os Concertos para Clarinete ou Violoncelo.

A partir do ano 2000, Joaquim dos Santos retoma a ligação a Roma, “a sua cidade” e, a partir de uma estreita colaboração com o Instituto de Santo António dos Portugueses, inicia aquele que foi talvez o período de maior produção da sua vida. Desta fase resultaram inúmeras obras camerísticas e orquestrais, muitas delas estreadas em Roma, das quais se destaca a sinfonia *Roma Eterna*.

Do seu extenso número de obras instrumentais salientam-se ainda as seguintes: *Música Concertante*; *Variações sobre o nome Bach*; *Prelúdio e fuga*; *Fantasia* para fagote e orquestra de cordas; *Do piano ao complexo instrumental*; *Transcrição de quatro obras do século vinte*, para ensemble de sopros e cordas; *Prologus, seis impressões musicais sobre o Evangelho de S. João*, para piano solo; *Quatro canções populares portuguesas*, para flauta, viola e harpa; *Concerto para pianoforte ed orchestra*<sup>39</sup>; *Concerto para violino e orquestra*; *A Noiva do Marão*, para orquestra e coro; *Concerto para violoncello ed orchestra*<sup>40</sup>; *Concerto para flauta e*

---

<sup>38</sup> Em 2004, adaptou a parte da flauta para clarinete.

<sup>39</sup> Obra dedicada à pianista Ana Telles, estreada pela Orchestra Nova Amadeus, dirigida pelo maestro Jean Sebastien Béreau.

<sup>40</sup> Dedicada ao violoncelista Simon Pietro Cussino.

orquestra<sup>41</sup>; *Concerto para dois pianos e orquestra*; *Pequena Fantasia e Diálogo*, para marimba e órgão; *Sinfonia do Silêncio*; *Fantasia para violoncelo e piano*; *Sonata da Chiesa*, para saxofone barítono e órgão; *Prelúdio Ricercare e Finale*, para órgão ibérico; *Impressões Bíblicas*, para piano solo; *Arioso*, para violino solo.

À semelhança da produção vocal, o autor teve a oportunidade de estrear, como diretor ou como intérprete, algumas obras de carácter instrumental, das quais se destacam as seguintes:

- *Concerto para clarinete e orquestra de sopros*, estreado em 21 de Março de 2005 na Igreja de Santa Cruz, inserido nas solenidades da Semana Santa em Braga. Os intérpretes foram Domingos Castro, clarinete, e a Orquestra de Sopros da Academia Valentim Moreira de Sá sob direção do autor desta dissertação.
- *Concerto para violoncelo e orquestra de sopros*, estreado em 14 de Maio de 2006. Os intérpretes foram Valter Freitas, violoncelo, e a Orquestra de Sopros da Academia Valentim Moreira de Sá sob direção do autor.

Sobre a estreia desta última obra, Paulo Almeida (2007), amigo pessoal do compositor, escreveu um pequeno artigo (já referido) no jornal local *Ecos de Basto*, de que se transcreve a seguinte passagem:

O Cabeceirense Dr. Joaquim Santos, promoveu no dia 10 de Novembro, no Mosteiro de S. Martinho de Tibães, em Braga um belo concerto intitulado Fantasia Conventual. Uma iniciativa da Junta de Freguesia que com a colaboração da Paróquia, do Museu e da Universidade do Minho, através do IEC e da Orquestra de Câmara do Minho, apresentou em estreia absoluta uma breve mas intensa obra do Dr. Joaquim Santos. Uma obra para instrumentos de sopro com dois incisos de canto gregoriano *Parce Domine* e *Rorate coeli*, interpretados pela soprano Magna Ferreira num diálogo bem conseguido com um ensemble de sopros e percussão, sob a batuta do maestro Vítor Matos. (p. 21)

---

<sup>41</sup> Dedicada a Adriana Ferreira, conterrânea de Joaquim dos Santos, por quem o compositor nutria uma grande admiração, apesar da sua tenra idade na época da estreia.

- *Concerto para violino e orquestra*, interpretado pela primeira vez Portugal em 23 de Junho de 2005, na Igreja de São Francisco em Guimarães pelo violinista Emanuel Salvador<sup>42</sup> e a Orquestra do Norte, sob direção do autor.

---

<sup>42</sup> Emanuel Salvador, dedicatário da obra, realizou a estreia da mesma na Igreja de Santo António dos Portugueses em Roma em 4 de junho de 2005.

### 3. As obras para clarinete de Joaquim dos Santos

A análise musical de qualquer obra impõe, *a priori*, alguns desafios ao analista, ao intérprete, e a todo músico que se incumba de tal tarefa. Analisar as obras de um compositor como Joaquim dos Santos torna a tarefa ainda mais árdua, não só, devido à peculiaridade do seu trabalho, mas também, pelo grande grau de afetividade que advém da relação de proximidade que o autor desta dissertação teve enquanto amigo do compositor. O processo de análise que se segue contribuirá para uma interpretação mais informada de um compositor ainda muito pouco estudado.

O primeiro desafio foi o de encontrar método analítico que permitisse, por um lado, conciliar gêneros, estilos, formas e tipos de escrita, provenientes de um repertório relevante, por outro, que fornecesse um fio condutor, unificador da diversidade de materiais composicionais patentes na generalidade da sua obra.

O segundo desafio foi o de enunciar e caracterizar a linguagem musical do compositor. Ao assumir de antemão que o foco das atenções é o clarinete, procurou-se estabelecer a relação do clarinete com o “todo” e de que modo o “todo” influencia a escrita para este instrumento.

Por último, balizar Joaquim dos Santos no panorama da música do século XX e XXI, do ponto de vista estético, refletindo sobre as possíveis influências de escolas, compositores e obras.

O método de análise escolhido foi o da descrição fenomenológica dos pontos mais relevantes de cada obra. Nas obras que possuam texto, ou programa, estabeleceu-se paralelos entre frases e o correspondente gesto musical, e a correspondência entre a palavra e os motivos. Os exemplos retirados das obras procuram esclarecer as relações entre o motivo inicial e respetivas elaborações e desenvolvimentos motivicos, e a um nível mais profundo, a interação dos motivos com a definição da estrutura e forma.

Em diversas obras, nomeadamente, para conjuntos instrumentais, foi necessário proceder a reduções harmónicas como forma de facilitar a compreensão analítica e de clarificar as respetivas implicações harmónicas e estruturais.

A linguagem musical diversificada de Joaquim dos Santos motivou o uso de diferentes ferramentas analíticas, de acordo com os sistemas abordados: os momentos tonais foram descritos através do sistema analítico convencional, cifras, graus

harmônicos e cadências (quando aplicável); o sistema modal, através do sistema medieval-renascentista; no sistema cromático, a série e a sistematização dodecafônicas (ainda que de forma livre) reveladas na matriz e respectivas formas. O recurso à escala de tons inteiros, observado na maioria das obras, relewa as influências da escola francesa da viragem do século XIX para o XX.

Segue-se um inventário e uma breve descrição das peças de Joaquim dos Santos, que comportam a participação do clarinete num contexto de música de câmara, concertante e a solo.

Ordenadas cronologicamente, por data de composição, fornecem-se, para cada uma delas, dados históricos e alguns elementos de análise, incluindo as eventuais referências extramusicais.

### 3.1. Recordação

#### Contextualização

Composta em 1969, é uma versão de uma obra anterior (*5 minutos*, para violino e piano), desta feita realizada para clarinete e orquestra de cordas.

#### Estreia e gravações

*5 Minutos* foi apresentada em concerto no Pontifício Instituto de Música Sacra a 22 de Maio de 1969, não existindo, até à data, nenhum registo da versão para clarinete e cordas.

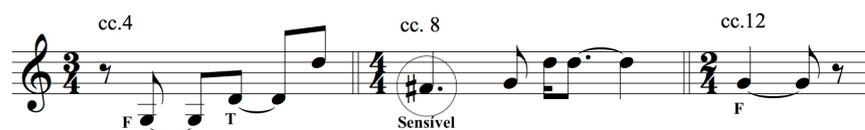
#### Características musicais

Na obra *Recordação*, uma transcrição da obra *5 Minutos*, o clarinete encontra-se escrito em dó.

*Recordação* caracteriza-se por uma linguagem rica e diversificada, alternando gestos modais, ambientes cromáticos e processos de composição por camadas. A independência do solista face às restantes linhas melódicas (nas cordas) origina o aparecimento dos dois planos sonoros distintos. De um modo livre, o eixo tonal é sol, provável reminiscência do idiomatismo violinístico da versão original.

O trecho conclui com um eco variado dos compassos iniciais, ao mesmo tempo regresso às origens e culminação no agudo. É interessante notar que a relação se encontra algo mais esbatida na segunda versão (comparar, por exemplo, o compasso 4 das duas versões).

A linha melódica é claramente modal, apesar de algumas incursões cromáticas, estruturada na relação *finalis-tenor-finalis*. A tensão provocada com o repouso temporário na sensível, compasso 8, é desfeita pelo término da frase na *finalis*, no compasso 12 (exemplo 1).



Exemplo 1– *Finalis [F] –Tenor [T] –Finalis*.

Na secção seguinte, compassos 14 a 20, a linha melódica progride para o registo agudo, e em jeito de glosas, repousa na nota ré - o tenor (compasso 20).

No compasso 22, a linha melódica assume a função de *cantus firmus* e as cordas reforçam a linha melódica, duplicando as notas uma oitava abaixo (exemplo 2).



**Exemplo 2 – Finalis [F] –Tenor [T] –Finalis.**

Na secção compreendida entre o compasso 31 e 38, observa-se que o clarinete repete, em contraponto imitativo, alguns dos motivos presentes nas cordas. Este processo ocorre no sentido contrário, ou seja, alguns dos motivos das cordas são imitados pelo clarinete (exemplo 3).



**Exemplo 3 – Troca de motivos entre o violino e o clarinete.**

A partir dos compassos 38 a 49, regressa o gesto inicial (cc. 4 a 12), uma vez mais, de forma variada. A linha melódica torna-se mais estável, com poucos movimentos em graus disjuntos, caracterizada pela cor modal. A melodia repousa na nota ré4, no tenor (exemplo 4).



**Exemplo 4 – O regresso à linha melódica modal, repouso no tenor.**

A partir do compasso 50, a melodia torna-se ritmicamente mais rica e instável, recorrendo o compositor a linhas melódicas sinuosas que culminam num trilo no registo agudo. A mudança de registo no final transmite a sensação de repouso (exemplo 5).



**Exemplo 5 – Linhas melódicas cromáticas e a tensão final provocada pelas mudanças súbitas de registo.**

As cordas realizam ao longo da obra o papel de acompanhamento do instrumento solista. A diversidade de tipos de escrita enriquece a relação entre o solista e o acompanhamento, nomeadamente o reforço do gesto através da imitação (c.36), a sustentação harmónica (c.24), os ecos heterofónicos (cc. 22 a 23), e a oposição dos blocos harmónicos, estáticos, com as linhas polifónicas sobrepostas (cc. 26 -27).

A dimensão vertical desta obra resulta, muitas vezes, da sobreposição de diversas linhas polifónicas, lembrando processos medievais, como ocorria no Motete do *trecento*, em que o resultado vertical derivava da condução polifónica horizontal. Alguns dos processos são acumulativos, como no caso do compasso 10 em que, a partir do solista, todas as restantes vozes aparecem em tempos diferentes do compassos, numa progressão e gesto boulezianos (exemplo 6).

**Exemplo 6 – As linhas melódicas são sobrepostas do clarinete ao violoncelo.**

### 3.2. *Concerto a quatro*

#### Contextualização

*Concerto a quatro*, obra terminada a 17 de Junho de 1984, foi escrita para clarinete, saxofone alto, piano e soprano, sobre texto de Ricardo Reis (*Ode VII*).

#### Estreia e gravações

Esta obra é dedicada ao professor António Costa Gomes<sup>43</sup> e foi estreada na Escola Dr. Francisco Sanches, interpretada por Maria Teresa Couto (canto), Fernando Matos (clarinete), Ângelo Freitas (saxofone alto) e António Costa Gomes (piano). Esta obra foi novamente apresentada a 6 de julho de 2013 na Igreja do Mosteiro de São Miguel de Refojos, em Cabeceiras de Basto, com os seguintes intérpretes; Janete Ruiz (soprano), Vítor Matos (clarinete), Rui Leal (saxofone alto) e Ingrid Sotolarova (piano). Este concerto de homenagem ao compositor Joaquim dos Santos surgiu no contexto do recital de segundo ano de Doutoramento em Interpretação na Universidade de Évora, resultando do mesmo uma gravação áudio e vídeo editada e gravada em exterior por Pedro Mouga<sup>44</sup> e misturada por SPL Estúdio.

#### Características musicais

Texto<sup>45</sup>

*Ponho na altiva mente o fixo esforço*

*Da altura, e à sorte deixo,*

*E a suas leis, o verso;*

*Que, quando é alto e régio o pensamento,*

*Subdita a phrase o busca*

*E o scravo rythmo o serve. (Castro, 2001)*

---

<sup>43</sup> Professor António Costa Gomes, amigo pessoal de Joaquim dos Santos, estreou obras corais, principalmente nos encontros de coros promovidos pelo compositor Manuel Faria, na cidade Guimarães.

<sup>44</sup> Pedro Mouga, produtor musical nos Estúdios SPL, licenciado em produção e tecnologias da música na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo no Porto.

<sup>45</sup> Edição crítica de Fernando Pessoa Volume III. O compositor terá, muito provavelmente, usado a Edição Ática.

Ao pôr em música a ode de Ricardo Reis, Joaquim dos Santos tenta encontrar um paralelo das emoções sugeridos pelo poema, com o qual o compositor certamente se identificava.

Nos primeiros momentos desta obra uma introdução instrumental cria o cenário para o poema: num primeiro momento (cc.1 a 7) a estrutura imitativa é intercalada com a cristalização sobre a nota lá; no segundo, o cromatismo ascendente associado às atrações harmónicas (réb – dó) por 2ª menor centram a obra em dó, sobre um acorde de 7ª maior, com quinta aumentada (exemplo 7).

The image shows a musical score for three instruments: Clarinete em Sib (B-flat Clarinet), Sax. Alt. (Alto Saxophone), and Piano. The music is in 2/4 time. The Clarinet part features a box labeled "Motivo cromático" over a sequence of notes. The Saxophone part has a melodic line. The Piano part has a bass line with a note labeled "Atração de 2ª menor" and a final chord with a circled note.

**Exemplo 7 – No clarinete, o motivo cromático; a atração de 2ª menor, na pauta inferior (piano); acorde final, sobre a nota dó, com sétima maior e quinta aumentada.**

A linha melódica do cantor é sinuosamente cromática (a partir do c.10); destacam-se no entanto os intervalos-chave, 2ª menor e 5ª perfeita, todos predominantemente descendentes. A descrição da ideia do texto é enfatizada pelo gesto musical: na palavra “fixo esforço” o autor utiliza o registo fixo e a repetição das notas (lá<sup>3</sup> e mi<sup>4</sup>). Destaca-se o melisma sobre a palavra “altura” que alterna o motivo de 2ª menor com o intervalo de 3ª maior/menor. Nestes compassos, 11 a 12, os restantes instrumentos comentam a frase do solista, de forma livre mas claramente imitativa: no piano, a duas partes, o motivo cromático, num diálogo enriquecido pelo movimento contrário; o motivo das colcheias do saxofone, ascendente, de 2º menor. Estes elementos são imitados sucessivamente e intensificam através do recurso a registos extremos, nomeadamente o clarinete no compasso 13. Nos compassos 12 ao 14, o piano sustenta o acorde do final da introdução, através de síncopas, que arpejam as notas do acordes até ao registo mais aberto (exemplo 8).

Melisma

S  
for - ço Da al - tu - ra,

Cl. Sib

A. Sx.

Pno.  
Arpejo  
Acorde Aumentado  
Nota Pedal

**Exemplo 8 – O melisma sobre a palavra altura é acompanhado, no piano, por uma pedal que sustem a nota dó; imitação entre o saxofone alto e o clarinete (registro agudo).**

Uma secção de transição, compassos 17 a 20, prepara o cenário para o momento seguinte: o motivo cromático é aspergido por todos os instrumentos e fixado no par clarinete-saxofone, que realiza um dueto sequencial sobre a sustentação do acorde de mib alterado (exemplo 9).

Cl.

Sax. Alt.

Piano

**Exemplo 9 – Imitação entre o saxofone alto e o clarinete, motivo cromático; acorde tenso sobre a nota mib com sétima maior e menor.**

O dialogo anterior é cristalizado, quase de modo minimalista, enquanto o piano sustem o arpejo do acorde de láb maior no registo central. A melodia

executada pelo cantor, nos compassos 20 a 25, é diatónica e claramente baseada em mib Maior; no entanto, no final da frase a incerteza é clarificada pelo cromatismo (exemplo 10).

S e à sor - te dei - xo — E a su - as leis, o ver - - - so;

2ª tetracorde de Mib Maior

Ambiguidade tonal

**Exemplo 10 – Fragmento melódico com contornos tonais (mib maior); final ambíguo devido ao cromatismo incerto que repousa na nota mi (natural).**

A secção dos compassos 26 a 31 tem como solista o saxofone, que é acompanhado pelo piano. A melodia presente do saxofone é mais angulosa e explora os intervalos de 2º menor (cromatismo) e de 7ª maior. O piano acompanha em ostinato, com um acorde tenso e dissonante. No compasso 29, a melodia do saxofone é imitado na pauta inferior (piano). O clarinete apenas comenta no final da frase que antecede a entrada do cantor (exemplo 11).

S

Cl. Sib

A. Sx.

Pno.

Que

Linha melódica cromática

motivo do saxofone, cc. 26

**Exemplo 11– Frase de transição no clarinete, no registo agudo; o motivo cromático no sax. alto; o piano prossegue com um ostinato e na pauta inferior imita o motivo do sax. alto.**

Nos compassos 32 a 34, o piano repete o ostinato enquanto o cantor executa, por imitação, a melodia do saxofone. A secção central, que evoca o "alto e régio pensamento", é contrastante pelo tempo ligeiramente mais rápido e pelo deslocamento rítmico reforçado pela síncopa. Esta secção termina com um momento instrumental que intensifica o discurso musical alternando tanto a linha melódica cromática como o motivo sinuoso de 2ª menor (exemplo 12).

The image shows a musical score for two instruments: Clarinet in B-flat (Cl. Sib) and Alto Saxophone (A. Sx.). The clarinet part features a melodic line with two circled motifs: the first is labeled '2ª menor' and the second is labeled '7ª Maior'. The alto saxophone part features a chromatic descending line labeled 'Cromatismo'. The piano accompaniment is not explicitly shown in this snippet but is mentioned in the caption as playing an ostinato.

**Exemplo 12–** Frase de transição no clarinete, no registro agudo; o motivo cromático no sax. alto; o piano prossegue com um ostinato e na pauta inferior imita o motivo do saxofone.

Uma secção instrumental, o clarinete e o saxofone desenvolvem os motivos apresentados, por movimento contrário, apoiados pelo piano que executa uma progressão de acordes menores/menores com sétima (exemplo 7), num ciclo de terceiras (cc. 44 ao 48). Do compasso 44 ao 48 o compositor regressa à escrita heterofónica proposta nos momentos iniciais da obra e realiza uma sequência organizada por tons inteiros ascendentes (exemplo 13).

The image shows a piano accompaniment (Pno.) in treble clef. It is divided into two sections. The first section is labeled 'Redução' and 'Ciclo de terceiras', showing a sequence of chords. The second section is labeled 'Progressão por tons inteiros', showing a sequence of chords moving up by whole tones.

**Exemplo 13–** Progressão de acordes maiores/menores com sétima por terceiras (cc.44 a 48); sequência por tons inteiros ascendentes (cc. 51 a 58).

A textura contrapontística volta a intensificar-se: o piano realiza uma sequência final ascendente, reforçado pelo clarinete e o saxofone. Volta-se ao tempo

primo para a descrição da perfeita junção da escrita instrumental e da descrição sugestiva do texto ("Súbdita, etc..."). A encurta vocal é silábica, com as notáveis exceções melismáticas nos vocábulos "altura", "verso" e "serve".

Joaquim dos Santos permite-se mesmo um discreto figuralismo, ao guardar a nota mais aguda da melodia para "altura" e a mais grave para "serve". Um acorde articulado três vezes que, pela sua densidade, condensa toda a intervállica anterior, parece sugerir o mistério e a permanência da visão, visão que, de certo modo, preexiste e perdura para além do texto.

### **3.3. Diálogo**

#### **Contextualização**

*Diálogo*, obra composta em janeiro de 1985 para soprano, flauta transversal, clarinete, saxofone-alto, violino e piano, sobre texto de Fernando Pessoa.

#### **Estreia e gravações**

Tanto quanto se pode saber, esta obra foi interpretada pela primeira vez a 6 de julho de 2013 na Igreja do Mosteiro de São Miguel de Refojos em Cabeceiras de Basto por Janete Ruiz (soprano), Vítor Matos (clarinete), Rui Leal (saxofone Alto), Eduardo Sousa (violino), Patrícia Pires (flauta transversal) e Ingrid Sotolarova (piano).

Este concerto de homenagem ao compositor Joaquim dos Santos surgiu no contexto do 2º recital do doutoramento em interpretação na Universidade de Évora, resultando do mesmo uma gravação áudio e vídeo, editada e gravada em exterior por Pedro Mouga e misturado por SPL Estúdio.

#### **Características musicais**

##### Texto

*Sol nulo dos dias vãos,  
Cheios de lida e de calma,  
Aquece ao menos as mãos  
A quem não entras na alma!*

*Que ao menos a mão, roçando  
A mão que por ela passe,  
Com externo calor brando  
O frio da alma disfarce!*

*Senhor, já que a dor é nossa  
E a fraqueza que ela tem,  
Dá-nos ao menos a força  
De a não mostrar a ninguém!*

O tratamento do texto que Joaquim dos Santos faz é silábico, com exceção das palavras *calma* e *alma* da primeira estrofe. De um modo geral, o texto mantém a sua prosódia natural com algumas exceções, onde o contexto musical, quer rítmico quer melódico (dodecafônico), exige outra solução. Como exemplo, cita-se o compasso 10 (*Aquece ao menos as mãos*): a necessidade musical de fazer um paralelo com o compasso 4 resulta numa fuga à prosódia normal. Também se pode citar o compasso 60: a palavra *passse* é realizada com uma subida de Sol para Lá, o que contraria a estabilidade da segunda sílaba, que permanece praticamente estática: neste caso, é a exigência dodecafônica que faz a melodia subir.

Uma característica da linguagem musical imediatamente reconhecível é a abundância de frases (mais do que séries) dodecafônicas claramente enunciadas, muitas vezes em monodia e com ritmo regular, seguramente uma imagem eficaz da desolação dos "dias vãos".

A principal série dodecafônica utilizada nesta obra é a seguinte: Ré – Mi – Sib – Dó# - Sol – Lá – Mib – Solb – Fá – Si – Dó – Láb.

No entanto, a utilização da série é bastante livre. Entre as liberdades praticadas identificamos as seguintes:

1. A série não começa no início. Por exemplo, nos compassos 40 a 45 (no violino e nos sopros), ouve-se a série na ordem 12, 1-11; nos compassos 55 a 60 na voz, ouve-se a série (transposta 5 meios tons para cima) na ordem 3-12 e 1-2.
2. Ocorrem trocas de notas da série. Por exemplo, nos compassos 22 e 23 (no violino), ouve-se a retrogradação da série na ordem 2-12, 1 com a troca livre das notas Sol e Fá. Note-se que esta troca não altera essencialmente o contorno melódico resultante; portanto, poder-se-ia dizer que existe uma tentativa de manter uma relação auditiva.
3. Em alguns momentos a série não é utilizada, mas há preocupação em completar a totalidade das doze notas da escala cromática. Como exemplo, podemos citar a introdução inicial do piano.

A música do compasso 85 parece ter outra série (se bem que o láb/sol# aparece duas vezes) que não é diretamente relacionada com a série inicial; no entanto,

o conteúdo deste desenho é semelhante ao da série principal no que diz respeito ao número elevado de intervalos de sexta. Para além das observações acima, podemos dizer que a parte inicial parece ter elementos de uma homenagem à *Suite Lírica* de Alban Berg. A série de Berg é estruturada em duas metades, cada uma das quais tem o mesmo hexacórdio, transposto pelo intervalo de sexta.

Nos primeiros três compassos, é definida uma introdução em que o piano alarga em leque o espaço sonoro como de um anseio se tratasse. Contém as doze notas do total cromático, a repetição do mi preparando a primeira nota da parte da voz (exemplo 14).

**Exemplo 14-** Acorde constituído pelo total cromático; a transição do piano para a voz, através da nota mi.

O soprano canta a primeira quadra com uma frase claramente diatónica, os versos 3 e 4 correspondem a uma transposição exata à quinta perfeita inferior dos versos 1-2 (cc. 4 a 15). O acompanhamento da primeira estrofe limita-se ao piano; o material musical compõe-se de variantes da introdução e pequenos esboços de contraponto imitativo, um dos quais é, aliás, um fragmento do tema vocal (exemplo 15).

**Exemplo 15 -** Joaquim dos Santos recorre ao contraponto imitativo de forma a estruturar o seu discurso musical, neste caso com uma transposição à quinta.

A partir do compasso 16, o compositor separa as quadras por um interlúdio onde, pela primeira vez, entram os sopros; as referidas frases dodecafônicas ao uníssonu constituem a maior parte da sua matéria musical (exemplo 16). Estas frases em escrita homorrítmica são interpoladas por momentos solísticos, primeiramente do violino (c.22), depois da flauta (c.30) e por fim do clarinete (c. 38). O ritmo acelera-se e um crescendo conduz ao momento seguinte.

Redução

VI.  
Fl.  
Cl.  
Sax. Alt.

Flauta

**Exemplo 16 - Gesto homorrítmico onde o compositor explora o uníssonu reforçado à oitava; o discurso é interpolado por momentos solistas, neste exemplo a flauta.**

Na secção seguinte, dos compassos 55 a 84, o soprano canta a segunda quadra em que, contrariamente à primeira, predominam os intervalos de segunda menor e trítanu que predominam igualmente nos instrumentos e que assumem agora texturas mais variadas (movimento quase paralelo, acordes, jogos colorísticos pela imbricação dos diferentes timbres).

cc. 55                      cc. 68                      cc. 70

S

Que ao me-nos

Vln.

Cl.

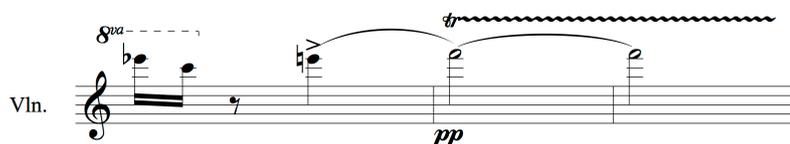
Fl.

Sax. Alt.

Pno.

**Exemplo 17- Variedade de texturas: uníssonos e oitava (c.55); os jogos de cor e de timbre (c.68); apontamentos contrapontísticos imitativos (c.70).**

Um segundo interlúdio surge nos compassos 85 a 149, em que aparece um tema com ritmo pontuado que sistematiza a alternância segunda menor/trítone e em que são congregados vários elementos anteriores como as frases ao uníssono. A apresentação do tema percorre todos os instrumentos, segundo a ordem anterior: violino (c. 85), flauta (c. 88), clarinete (c. 91) e saxofone alto (c. 94). A partir do compasso 100, o compositor interpola dois gestos distintos: o *tutti*, homofónico e pontuado; as monodias angulosas em valores curtos (semicolcheias). Esta sucessão de elementos intensifica-se através de desdobramentos polifónicos dos materiais apresentados, interrompidos apenas pela introdução de um elemento novo (o trilo), que conduz à próxima secção.



**Exemplo 18 – O compositor apresenta no compasso 138 um motivo novo. Este mesmo motivo, o trilo, será iterado nos compassos seguintes.**

A terceira quadra (a súplica a Deus), dos compassos 150 a 159, comporta um eficaz contraste, onde o compositor utiliza a técnica de *Sprechgesang*, rodeada por trilos, em que um inesperado sol M surge subtilmente com o acorde fá-láb-dó-mi (inversão do acorde inicial da peça).

Sprechgesang

S  
E a fra-que-za que e-la tem,

Vln.

Fl.

B♭ Cl.

A. Sx.

Pno.

**Exemplo 19 – Joaquim dos Santos utiliza a técnica do canto falado (*Sprechgesang*) acompanhado pelo motivo enunciado do trilo.**

Secção final, dos compassos 159 ao 193, inicia-se com uma fragmentação do discurso canónico, que após um silêncio, segue-se uma reexposição alargada com coda da música da primeira quadra.

Nesta obra, o compositor não segue o crescendo emocional sugerido pelo texto. Os gestos musicais apresentados aparentam uma certa ambiguidade, que nos remete a um outro nível (a última intervenção do piano é exclusivamente ascendente), num perpétuo processo de alternância de noite e iluminação espiritual que o homem e o sacerdote Joaquim dos Santos bem conhecia no seu foro íntimo.

### 3.4. *Impressões*

#### **Contextualização**

*Impressões*, para clarinete e piano, foi composta em Fevereiro de 1986.

#### **Estreia e gravações**

Esta obra teve a sua estreia na Igreja do Santo António dos Portugueses em Roma, a 21 de abril de 2004. Foram intérpretes Domingos Castro (clarinete) e João Paulo Teixeira (piano). Deste concerto, surgiu um registo áudio editado pelo Instituto Português de Santo António de Roma com a referência CD200503.

A obra foi também incluída na coletânea intitulada *Cantabo Domino in Vita Mea* editada pelo IPSAR, com a referência COFSPEC200601.

A 6 de julho de 2013, na Igreja do Mosteiro de São Miguel de Refojos em Cabeceiras de Basto, a obra foi novamente interpretada, desta vez por Vítor Matos (clarinete) e Ingrid Sotolarova (piano).

Este concerto de homenagem ao compositor Joaquim dos Santos surgiu no contexto do 2º recital do doutoramento em interpretação na Universidade de Évora, resultando do mesmo uma gravação áudio e vídeo, editada e gravada em exterior por Pedro Mouga e misturado por SPL Estúdio.

#### **Características musicais**

A obra está dividida em dois andamentos. A estrutura dos andamentos, ao nível da macroestrutura, revela uma divisão bipartida [A B]. Considerando o seguinte quadro, podemos resumir a estrutura da obra *Impressões*:

A				B		
A		A'		B	A'	
a1	b	a2	b2	c	a2	b2
c.1	c.1	c.3	c.4	c.1	c.2	c.4
ao c.14	5 ao 30	1 ao 46	7 ao 59	ao 28	9 ao 45	6 ao 58

A primeira secção, A, é divisível em dois momentos [ A A' ], ou seja, o princípio do tema e variações. No primeiro período, a1, o compositor inicia com o piano onde são apresentados diversos tipos escrita e de figurações que, alternadamente, criam texturas homorrítmicas, de acompanhamento, monódicos e heterofónicos (exemplo 20). O papel do clarinete, em relação ao material apresentado, é o de reforçar, opor-se e complementar as ideias expostas no piano.

Exemplo 20 - Diferentes tipos de escrita: textura homorrítmica (cc.1), e textura monódica (cc. 5 e 10).

A escrita para piano, por vezes, assemelha-se à escrita idiomática para clarinete, recorrendo inclusive a seus registos (Ré2 a Si4). Exemplo disso são os compassos 5 a 14. Como elemento de transição, no final do compasso 14, as oitavas pianísticas anunciam a chegada do solista.

O motivo a é apresentado no clarinete e consiste numa sobreposição de quintas ascendentes, originando o aparecimento de intervalos como a segunda menor e a 4ª aumentada, intervalos-chave no processo de elaboração temática.

Exemplo 21 - O material base resulta da sobreposição de quintas ascendentes.

A sequência de quintas [Sol-Ré-Lá-Mi] é completada no Piano [Si-Fá#-Dó#] que, por movimento contrário, regressa ao motivo inicial apresentado no clarinete.

The image shows a musical score for Clarinet and Piano. The top staff is labeled 'Clarinete' and the bottom staff is labeled 'Piano'. The Piano part features two annotations: 'Sobreposição de Quintas (ascendentes)' and 'Sobreposição de Quartas (descendentes)'.

Exemplo 22- O piano complementa a sequência de quintas até à nota Dó#4.

O piano assume, para além da utilização da imitação quer por contraponto ou por relação de complementaridade, o papel de acompanhador. A utilização do piano do ponto de vista harmónico é pouco explorada, ocorrendo apenas nos momentos em que a textura é homofónica, ou seja, dos cc. 1 a 4, 9, 19, 26 (e em secções similares). Em toda esta secção A, existe uma troca de motivos melódicos entre o clarinete e o piano, um diálogo contrapontístico, limitado por secções que justapõem diferentes fragmentos melódicos e harmónicos.

No c.22, no clarinete, em jeito de *trillo*, uma melodia é estruturalmente elaborada e apoiada numa sucessão de quintas sobrepostas que ampliam, por aumentação, o motivo a.

The image shows a musical score with two staves. The top staff is labeled 'cc. 1' and the bottom staff is labeled 'cc. 22'. Arrows point from notes in the top staff to notes in the bottom staff, illustrating the relationship between the two sections.

Exemplo 23 – Motivo inicial por aumentação.

Seguidamente no clarinete, uma melodia cromática em movimento contrário opõe-se ao gesto anterior. A frase que finaliza esta secção (b1), o compositor explora

a região média-aguda do clarinete que executa um cromatismo estrutural ascendente, de Ré4 a Dó#5 (sons reais).

Na primeira parte da secção A', a2, o compositor repete todo o processo enunciado anteriormente com a diferença de que o clarinete surge como um elemento novo. No início, apesar de ligeiramente variado, a melodia proposta pelo clarinete é fundamentada na harmonia proposta no piano, sendo este o princípio da escrita heterofónica (exemplo 24). Neste ponto, a melodia acentua metricamente o terceiro tempo do compasso, rivalizando com o piano, que tem um acento no primeiro tempo.

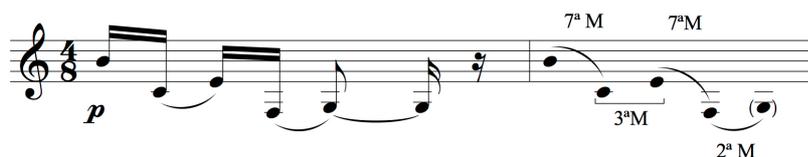
The image shows a musical score for measures 34 to 37. The top staff is for Clarinet (Cl.) and the bottom two staves are for Piano (Pno). In measure 34, the Cl. part has a note circled, and a line connects it to a piano chord. This pattern repeats in measures 35 and 36. The piano part consists of complex chords and a bass line with accents. The key signature has two sharps (F# and C#).

**Exemplo 24- Dos compassos 34 a 37, escrita heterofónica, a melodia do clarinete deriva das notas que compõem os agregados que estão no piano.**

Após a repetição integral da primeira secção, a, dos c.c 38 a 42, o clarinete interrompe o silêncio e realiza uma melodia *quasi* em *cantus firmus*, em valores longos (semínimas), sustentada de um acompanhamento rápido à semicolcheia.

O segundo andamento é contrastante e possui linhas melódicas caracterizadas por intervalos angulosos que percorrem de forma sinuosa os diferentes registos do clarinete. A estrutura intervalar do primeiro motivo reflete-se no todo, ou seja, é estruturadora de frases e de períodos. Joaquim dos Santos, neste andamento, elabora dois motivos que são trabalhados a diferentes níveis e organizados de modo a dar coerência ao discurso musical.

O primeiro motivo, a, é composto pelos seguintes intervalos – 7ªM – 3ªM – 7ªM (exemplo 25). Estes intervalos não são estanques, por vezes são alargados; a sétima por vezes dá lugar à nona e, variados, os intervalos são permutados.



Exemplo 25 - Motivo a, do segundo andamento – 7ªM-3ªM-7ªM.

Após o motivo ser apresentado no clarinete este é repetido, por imitação, no piano, redobrado à oitava e pontuado por um acorde que completa a estrutura cromática.

The image shows two staves: Clarinet (Cl.) and Piano (Pno). The Clarinet staff is in 4/8 time and contains a melodic line with notes G4, A4, B4, and C5. Fingerings are indicated as 11, 0, 4, 5, 7. The Piano staff is in 4/8 time and contains a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a trill on C5 (finger 3) and a chord of B4, A4, G4, F4 (finger 8). The left hand plays a chord of G4, F4, E4, D4 (finger 1). The piano part is an octave higher than the clarinet part.

Exemplo 26 – Relação de complementaridade entre o clarinete e o piano, total cromático.

Neste gesto (cc. 1 a 2), do clarinete ao piano, é visível a utilização do total cromático, sem utilizar a estrutura dodecafônica, uma característica do compositor Joaquim dos Santos, que recorre muitas vezes ao cromatismo para expor as suas ideias e materiais composicionais. O recurso ao cromatismo será abordado em outros momentos do andamento, analisados posteriormente.

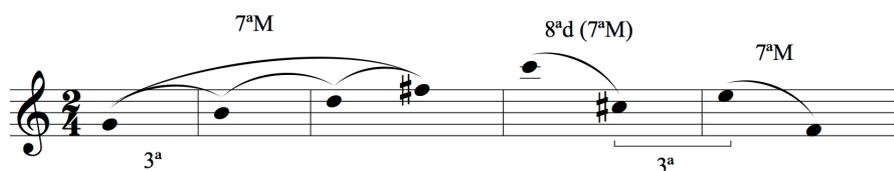
O segundo motivo, b, explora a relação de 2ª maior através de um trilo (compasso 2, 3º tempo).

The image shows a musical staff in 4/8 time. The first measure contains a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic. The notes are G4, A4, B4, and C5. The second measure contains a trill on C5, with a fermata above it. A box is drawn around the trill, and an arrow points from it to a trill on C5 in the third measure, which is marked with a fermata and a wavy line above it, indicating an ostinato.

Exemplo 27 – 2ª Maior, Motivo b, trilo que serve de base para um ostinato.

Este motivo é repetido várias vezes, em ostinato, numa progressão ascendente de terceiras, completando o acorde de sétima maior, por meio da sobreposição do

intervalo de terceira. O movimento descendente, que compensa a progressão anterior, motivo a, surge por aumentação, nos compassos 6 a 9.



**Exemplo 28 – Arpejo do Acorde de 7ª Maior (sobreposição de terceiras) e o movimento descendente que na redução executa os intervalos do motivo a.**

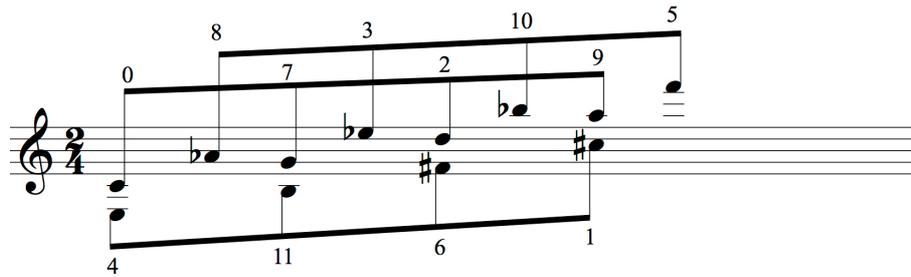
Neste primeiro período, o motivo a é justaposto no piano, em ostinato, variado pelas diversas transposições que lhe são aplicadas, do registo grave ao agudo.

Na frase de transição dos compassos 10 ao 11, o piano assume o papel do clarinete apresentando o motivo a, em sequência. Neste instrumento, o compositor recorre à escala cromática, repartindo-a por dois registos, permitindo o regresso do motivo principal, desta vez, no clarinete (c. 12). O motivo cromático é reaproveitado pelo clarinete no compasso 13, sem existirem no entanto as referidas quebras de registo.

**Exemplo 29 – Ponte, escala cromática – gesto que transita do piano para o clarinete.**

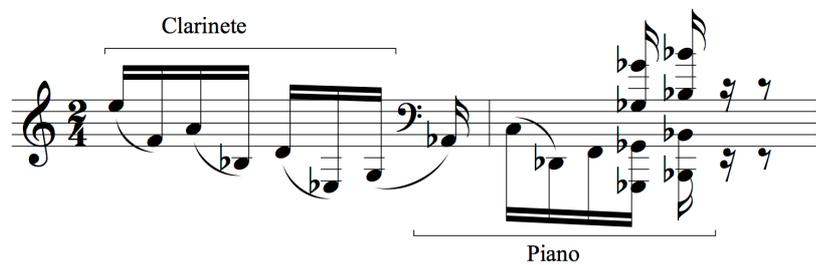
A partir do compasso 12 o motivo surge em movimento contrário, de igual modo, no compasso 15, transposto uma terceira. A transposição de 3ª é um recurso originário da relação existente no motivo a (ver exemplo 20).

A secção de transição, dos compassos 17 ao 21, explora o ciclo de quintas de forma intensa, sendo que, em alguns compassos utiliza todas as quintas da escala temperada, ou seja, o total cromático, excepto no compasso 20, em que o compositor recorda o motivo inicial. Este processo é enfatizado no clarinete nos compassos 20 e 21, nos registos médio e sonoro.



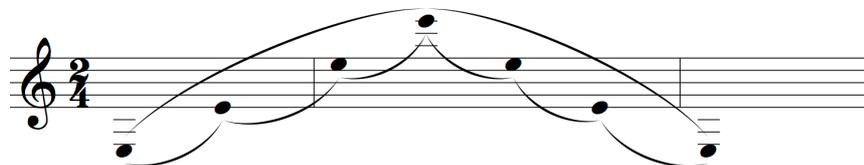
Exemplo 30 – Total cromático gerado pela utilização de quintas sobrepostas.

A partir dos compassos 22 a 26, o motivo principal é expandido e complementado pelo piano, como uma continuidade melódica e transversal que é assegurada por uma mudança de timbre.



Exemplo 31 – O motivo melódico é partilhado entre o clarinete e o piano.

Esta ideia é pontuada pela oitava que interrompe o discurso, dividindo-o em unidades menores. As linhas melódicas tornam-se fragmentadas e dispersas e, desta forma, Joaquim dos Santos conduz-nos à próxima secção. Um arpejo, em movimento circular, dos registos grave-agudo-grave, conclui esta secção e estabelece uma ponte para a passagem à secção inicial, A.



Exemplo 32 – Arpejo circular que explora os 3 registos do clarinete.

No piano, uma síncopa de quatro tempos molda a textura contrapontística e dialogante. Nesta secção, a escrita horizontal transforma-se gradualmente numa escrita predominantemente homofónica e homorrítmica, ou seja, verticalizada.

A obra termina com uma repetição integral das secções a2 e b2. A secção a2 é alargada através da repetição permutada de alguns compassos que geram uma unidade maior, compassos 29 a 31.

### 3.5. Improviso

#### Contextualização

Escrita para flauta, clarinete, guitarra e piano, esta obra foi composta em 1988, a pedido do professor de composição à época na Academia de Música de Barcelos, João Duque, a Joaquim dos Santos, e dedicada a um grupo de estudantes da referida Academia.

#### Estreia e gravações

Esta obra teve a sua estreia a 19 de Maio de 1988 no Salão S. Frutuoso inserida num ciclo de concertos organizados pela Universidade Católica de Braga intitulados "Música na Universidade".

Foram intérpretes: Vitor Gandarela (guitarra), António Araújo Oliveira (clarinete), Carlos Moreira (flauta) e João Paulo Mota Teixeira (piano).

#### Características musicais

A obra Improviso é composta por dois andamentos: o primeiro, *Lento Maestoso*, em compasso binário simples; o segundo, *Andante*, em compasso ternário.

#### *Lento Maestoso*

No primeiro gesto, compassos 1 a 4, o compositor revela o primeiro motivo harmónico e melódico da obra. A progressão homofónica e homorrítmica e o padrão rítmico em ostinato criam bastante tensão (exemplo 33).

**ostinato (c.1 a 4)**

Piano

*ff*

*2ªm*

7

7♯

Exemplo 33 – Motivo inicial: ostinato; acordes com 7 Maior e 5ª Aumentada; a 2ª menor.

A escrita contrapontística marca os primeiros impulsos melódicos, que são iniciados no clarinete e seguidamente imitados pela flauta. A relação de quarta perfeita entre os motivos, evidencia o efeito de pergunta e resposta. A escrita para

piano torna-se rarefeita e a dimensão harmónica surge de modo a criar um impulso, no tempo forte, apoiando as linhas melódicas superiores (exemplo 34).

Flauta

Clarinete em Sib

Piano

*mp*

*mp*

*pp*

*a tempo*

*p*

Exemplo 34– Contraponto imitativo e apoio harmónico do piano.

Nos compassos seguintes, 10 a 16, a guitarra assume o plano de sustentação harmónica e o piano executa uma linha melódica, como *cantus firmus*, em oitavas. Nestes compassos o clarinete reforça a linha da flauta em oitavas, acentuando o efeito sincopado.

Fl.

B $\flat$  Cl.

Gtr.

Pno.

*dim.*

*mf*

*mf*

Exemplo 35– Três planos sonoros: a síncopa; a sustentação harmónica (guitarra) e a linha melódica em *cantus firmus*.

A partir do compasso 16, o clarinete passa para o plano superior e executa uma linha melódica cromática descendente como ponte para o regresso do motivo inicial. As progressões homofónicas presentes no piano (c. 19) são baseadas no ciclo de quintas mas, desta vez, o gesto é partilhado também na guitarra, num sentido de

complementaridade. O clarinete repete exaustivamente um ostinato e com pequenas glosas.

Exemplo 36 – A relação de complementaridade entre o piano e a guitarra.

A partir do compasso 24, o piano assume uma escrita idiomática guitarrística, e Joaquim dos Santos continua a recorrer a uma noção de complementaridade entre estes dois instrumentos. Na flauta e no clarinete prossegue a troca de motivos e um discurso marcado pelo diálogo. No compasso 33, destaca-se a textura homorrítmica dos instrumentos de sopro e o contraponto rítmico na guitarra. O motivo inicial é retomado nos compassos 36 até ao 39. O piano, nos compassos 40 a 43, revela uma escrita idiomática tipicamente para guitarra.

A secção dos compassos 43 a 51 é escrita em trio, para flauta, clarinete e guitarra. O clarinete contém a linha melódica principal e a flauta pontua e opõe-se ao clarinete através do recurso à síncopa.

Exemplo 37 – A linha predominante no clarinete e a oposição da flauta.

A partir do compasso 60 surgem vários e diferentes planos sonoros, as oitavas no piano, a linha melódica mais virtuosa no clarinete. O efeito das oitavas é reforçado pelos sopros, mas é mais tarde desfeito através do contraponto que é retomado no compasso 64. A guitarra conclui a secção com um cromatismo ascendente do grave para o agudo que se opõe ao estatismo das outras linhas melódicas.

### *Andante*

O estilo fugado marca os primeiros momentos musicais do segundo andamento. O cromatismo e o modalismo estão presentes na estruturação das linhas melódicas (exemplo 38).



Exemplo 38 – O cromatismo predomina na linha melódica.

A flauta transversal apresenta o motivo, o sujeito (cc.1 a 8), e o clarinete, a resposta (cc.4 a 9). A sucessão de entradas continua, na guitarra (cc. 7 a 12) e no piano, na pauta superior (cc. 10 ao 12), mas abandona a estrutura rígida fugada. Do agudo para o grave, todos os instrumentos são apresentados e são explorados os registos médios. A partir do compasso 12, existe uma partilha e troca de motivos, entre todos os instrumentos, de forma livre.

O motivo de 2ª menor é explorado nos compassos 15 e 18 através das entradas canónicas.



Exemplo 39 – Entrada canónica do motivo de 2ª menor.

Um pequeno dueto, entre a flauta e o clarinete, inicia-se em forma de cânone e termina em uníssono. Este novo motivo prossegue no piano, que apresenta e desenvolve também o motivo de 2ª menor, através do cromatismo, numa escrita a duas partes. A guitarra surge como o instrumento de sustentação harmónica, compassos 24 a 28, enquanto o clarinete desenvolve a cauda do sujeito e a flauta realiza um apontamento melódico tipo *cantus firmus*.

The musical score for Example 40 consists of four staves. The top staff is for Flute (Fl.), the second for B♭ Clarinet (B♭ Cl.), the third for Guitar (Gtr.), and the bottom for Piano (Pno.). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The flute part has a whole rest in the first measure and a half note in the second. The clarinet part has a melodic line starting in the first measure and continuing into the second. The guitar part has a chord in the first measure and a half note in the second. The piano part has a chord in the first measure and a half note in the second. Dynamics include *mf* and *f*.

Exemplo 40 – A melodia está no clarinete que explora a cauda do sujeito.

Este andamento termina com a escrita em fugado, agora com entradas canônicas, apresentando, em *stretto*, o motivo cromático descendente, contrariado apenas no piano, em movimento contrário. Um acorde final, em *f*, no piano, relembra o motivo inicial da obra. A indicação *D.C. alla fine*, origina uma forma tripartida, A B A.

### 3.6. *Música Concertante*

#### Contextualização

*Música Concertante* para flauta e clarinete solistas e orquestra, datada de 1993.

#### Características musicais

Esta obra, para flauta e clarinete solo e orquestra, está dividida em cinco andamentos:

1º Andamento – <i>Andante Maestoso</i>	[ 1 – 69 ]
2º Andamento – <i>Larghetto Espressivo</i>	[ 1 – 32 ]
3º Andamento – <i>Allegretto Cantabile</i>	[ 1 – 45 ]
4º Andamento – <i>Andantino Grazioso</i>	[ 1 – 61 ]
5º Andamento – <i>Andante Mosso</i>	[ 1 – 53 ]

#### 1º Andamento - *Andante Maestoso*

O primeiro andamento inicia-se com uma breve introdução, de carácter marcial, fanfarra, onde cada grupo instrumental é disposto em blocos verticais. A escrita idiomática para metais revela e caracteriza o ambiente sonoro marcial (cc. 1 a 5).

No compasso 5, o compositor apresenta, nos solistas (clarinete e flauta), um motivo melódico que irá definir a primeira secção, dos compassos 5 a 18 (exemplo 41).



Exemplo 41 - Motivo inicial, clarinete, compasso 5. Acorde de dó maior na base do motivo.

O compositor explora o motivo em diversos pares de instrumentos: oboés, c.9; contrabaixo e violoncelo, c.10; trompetes, c.11; flauta e clarinete, cc. 12 a 13; flauta solo e flauta, c.14. A frase de transição, em estilo imitativo, conclui esta secção e muda de registo através de uma escala cromática (exemplo 42). Como remanescente final, o motivo é reaproveitado para realizar uma frase de transição.

Exemplo 42 - Motivo de transição, escala cromática; momento de imitação entre a flauta e o clarinete solo.

De regresso à secção marcial (c. 19) o compositor apresenta-a de forma variada, em sequência. Por acumulação de camadas, o compositor adensa o discurso musical e cria uma multiplicidade de materiais composicionais, variações dos motivos originais. O compositor repete a mesma progressão recorrida no início da obra, baseada no ciclo de quintas entre o acorde de dó maior e repouso em láb (exemplo 43).

Exemplo 43 - Redução dos compassos 19 a 23. Ciclo de quintas descendentes – dó a láb.

No compasso 24, Joaquim dos Santos apresenta novos motivos, com fundamento diatónico (mi maior) acompanhado pelo par cordas-oboé, em figuração de semicolcheia, desdobrando-se em dois momentos: o primeiro, acordes arpejados formados pela sobreposição de quintas e como eco, no oboé; o segundo, o movimento melódico em arpejo, do acorde de 7ª com quinta aumentada (exemplo 44). Esta secção termina no compasso 27.

Exemplo 44 - Acordes maiores com 7ª arpejados; motivo diatónico na flauta (mi maior).

Ocorrem dois momentos de imitação entre os instrumentos solistas apoiados por pequenas interações pontuais através de breves apontamentos melódicos (cc. 27 a 32). Esta secção é interrompida por um acorde em *tutti* (c.32) que anuncia a proximidade de outro evento, o gesto marcial. Esta frase de transição, nas madeiras,

contém alguns elementos da fanfarra que apoiam um momento solista da viola. No compasso 36, como refrão, Joaquim dos Santos volta à escrita marcial realizando uma sequência descendente de tons inteiros até à nota lab (exemplo 45).



**Exemplo 45 - Linha do contrabaixo: nos tempos fortes, as 2ª maiores formam-se a partir do ciclo de 4ªs ascendentes.**

A flauta e o clarinete, a partir do compasso 40, voltam a ter papéis principais e rivalizam duas melodias autônomas, unificadas pela natureza do movimento descendente (exemplo 46). Os restantes instrumentos, flauta, oboé e clarinete 2, sustentam harmonicamente a frase – acordes maiores ou menores, com 7ª maior. No compasso 44 este papel de acompanhamento passa para as cordas.



**Exemplo 46 - Nova sequência, o movimento da flauta baseia-se no ciclo de quartas descendentes e o clarinete acompanha o movimento descendente.**

No compasso 48 o diálogo imitativo entre o par – flauta e clarinete é reiterado sob um *cantus firmus* sincopado no clarinete, que é intensificado até ao compasso 53.

O discurso musical dos compassos 53 a 61 torna-se fragmentado, em que o compositor opõe o *tutti* aos clarinetes. A frase de transição nas madeiras realiza o contraste tímbrico necessário para o impacto da secção seguinte.

Dos compassos 61 ao 64, uma sequência regida pelo movimento de tons inteiros reforçado pelos pares – clarinete /fagote e violoncelo/contrabaixo - conduz-nos à secção final (exemplo 47).



**Exemplo 47 - Linha do contrabaixo: movimento de 3ª maior caracteriza o movimento melódico; nos tempos fortes, a sonoridade de tons inteiros.**

Esta progressão descendente é reforçada pelo movimento cromático sincopado das cordas. Ocorrem alguns momentos imitativos entre outro par – flauta e clarinete. Os oboés reforçam a perspectiva harmónica.

Como coda final (cc. 65 ao 69), o compositor expande a nota pedal sobre a nota dó, realizando um cânone entre a flauta e o clarinete solo, a partir do desenho melódico arpejado do acorde de mi menor, parte do acorde de dó M com 7ª (exemplo 48).

The image shows a musical score for Example 48, titled 'Redução'. It consists of three staves. The top staff is for Flauta 2, the middle for Clarinete, and the bottom for Contrabaixo. The time signature is 2/4. The Flauta 2 and Clarinete parts show a descending chromatic line with a syncopated rhythm. The Contrabaixo part features a sustained 'Nota pedal' (pedal point) on the note D, which is the fundamental of the D major with seventh chord.

**Exemplo 48 - Redução do momento imitativo entre a flauta e o clarinete solo; A nota pedal no contrabaixo sustêm a fundamental do acorde, dó maior com sétima.**

O segundo clarinete reforça a linha do primeiro. O motivo cromático enunciado pela flauta solo (cc.65) tem paralelo no fagote, por movimento contrário até ao registo agudo. O movimento sincopado entre o par flauta solo - oboé 1, realiza um momento contrapontístico com os acordes em ostinato das cordas. Os metais acentuam a chegada a dó e gradualmente desvanecem-se.

## **2º Andamento – *Larghetto Espressivo***

Joaquim dos Santos inicia este andamento com um cânone, à quinta, entre a flauta (exemplo 49) e o clarinete (cc.4). No compasso 7, o oboé apresenta o sujeito de forma mais abreviada e surge apenas a cabeça do sujeito (cc.10).

The image shows a musical score for Example 49, titled 'Sujeito do cânone, flauta, compassos 1 a 4'. It is a single staff for Fl. (Flute) in 3/4 time. The melody is a descending chromatic line: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3.

**Exemplo 49 - Sujeito do cânone, flauta, compassos 1 a 4.**

A partir do compasso 12 o compositor elabora um episódio, uma zona livre onde explora um dos elementos do sujeito, o motivo de 2ª menor, neste caso nas cordas. A linha diatónica inferior, no violoncelo centra-se, como centro tonal, em dó menor. Em oposição concertante, as madeiras reforçam o motivo de 2ª menor com

entradas sucessivas e canônicas estabelecendo, de alguma forma, a transição para o mesmo gesto, outrora nas cordas, para os metais, cc.17-18 (exemplo 50).

The image shows a musical score for Example 50. It features two systems of staves. The first system includes Violin (VI.), Viola, and Violoncello (Vlc.). The second system includes Flute (Fl.), Flute 2 (Fl. 2), Oboe 1 (Ob. 1), and Oboe 2 (Ob. 2). The score spans measures 12 to 15. Circled notes in the string parts indicate the '2ª menor' motif, which is then repeated by the woodwinds in measures 15 and 18.

Exemplo 50 - Motivo de 2ª menor, nas cordas. Motivo iterado através do *Stretto*.

No compasso 18, reaparecem os motivos de 2ª menor nas flautas e oboé, encadeados com um pequeno cânone de transição. Nos metais, no compasso 24, o motivo inicial é enunciado.

Em sequência, o clarinete repete a cauda do sujeito (exemplo 51), enquanto as cordas apoiam com acordes em *divisi* e *stacatto*.

The image shows two musical phrases for Example 51. The first phrase is labeled 'Cauda do Sujeito, Flauta, cc.3' and is written in treble clef with a 3/4 time signature. The second phrase is labeled 'Cauda do Sujeito, Clarinete, cc. 26' and is written in bass clef with a 3/4 time signature. Both phrases consist of a sequence of eighth notes.

Exemplo 51 – O compositor desenvolve o motivo da cauda do sujeito, em sequência.

No compasso 29, o motivo cromático surge nas madeiras e em movimento contrário, e as cordas respondem. Este andamento termina com a cauda do sujeito com o acorde de dó maior com 7ª.

### 3ª Andamento – *Allegretto Cantabile*

Este andamento tem como solistas a flauta e o violino solo. Nos primeiros 4 compassos, o compositor apresenta no violino o motivo, do qual extrai o material composicional para todo o andamento: intervalo de 7ª maior, o motivo cromático e o intervalo de 3ª (exemplo 52).

The image shows a musical score for Example 52 in the violin part (Vln.). The score is in treble clef with a 2/4 time signature and a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. Three specific elements are highlighted with boxes: a 7th major interval (7ª Maior), a chromatic scale (Cromatismo), and a 3rd minor interval (3ª menor).

Exemplo 52 - O motivo de 7ª maior; o cromatismo e a 3ª menor.

Uma frase de transição na flauta, compassos 3 a 6, conduz-nos ao motivo inicial, por movimento retrógrado (c.7-9). No compasso 7, como contrasujeito, um

fragmento melódico acompanha a intervenção do sujeito, arpejo do acorde aumentado com 7<sup>a</sup>. O mesmo motivo surge uma vez mais nas cordas e em *stretto*, c.11 a 12 (exemplo 53).

Exemplo 53 - Entrada em *stretto* do contrasujeito, violino e viola (cc.11 a 12).

Um novo motivo é apresentado no compasso 13, com o motivo de 2<sup>a</sup> menor mas em contornos angulosos, no par violino-flauta, processo que é repetido até ao compasso 18. Um pequeno episódio é elaborado a partir deste compasso, o motivo é dividido em dois segmentos que são repartidos nos dois oboés. Intensificando o discurso, o violino acrescenta uma dimensão harmónica, e nos compassos 19 a 21, a viola e o violoncelo seguem o gesto anterior ( nos oboés).

No compasso 21, o compositor volta ao motivo inicial; o motivo é imitado e repetido na sequência violino-flauta (exemplo 54).

Exemplo 54 - Motivo de 2<sup>a</sup> menor, uso do movimento contrário na flauta.

A partir do compasso 25, o motivo é fragmentado nos oboés e sustentado pelos acordes de 7<sup>a</sup> (exemplo 55), que termina sobre o acorde de sol maior com 6<sup>a</sup>.

Exemplo 55 - Movimento cromático no par oboé-clarinete; o acorde arpejado e sustentado pelo par flauta-violino, acorde com 5<sup>a</sup> aumentada e 7<sup>a</sup> maior.

Dos compassos 34 até ao compasso 45, o violino e a flauta trocam o mesmo motivo de 2ª menor entre si, num discurso fragmentado. As cordas apoiam com um acorde maior de 7ª.

#### 4º Andamento - *Andantino Grazioso*

O uníssonos contrastante nas cordas, quebra com o gesto anterior. Joaquim dos Santos escreve para a flauta uma melodia *cantabile*, em compasso ternário, com contornos e ritmos quase valsados (exemplo 56). As cordas acompanham com acordes secos, em *pizzicato*, apenas e brevemente comentados pelos oboés.

Exemplo 56 - Melodia cantabile e valsada na flauta, motivos que o compositor reaproveita ao longo da obra. Nas cordas, acorde menor com sétima maior sobre a nota fá (presente a 6ª e a 9ª).

A partir do compasso 9, o violino, em cânone, repete a melodia apresentada anteriormente pela flauta, num registo sobreagudo. Nestes compassos a flauta interpola a melodia com um ostinato curto e cromático em figurações rápidas.

Após uma frase de transição, o violino prepara a secção seguinte através de um ostinato composto por um acorde com 4 sons (exemplo 57). A melodia principal é atribuída ao oboé e as restantes madeiras reforçam o papel do violino.

Exemplo 57 - Ostinato no violino por acordes com 4 sons.

No compasso 25, a melodia regressa à flauta e o violino justapõe uma melodia cromática, que é fragmentada até ao compasso 31.

O acorde apresentado nas cordas no compasso 32 dá o impulso para a nova secção. O par, clarinete-fagote, através do arpejo de acordes com 7ª (maiores,

menores ou aumentados), elemento que constitui uma das camadas (exemplo 58). No compasso 34 esta camada é elevada ao oboé e à flauta. O trompete e a flauta 1, em oitavas, pontuam o movimento do oboé e da flauta 2.

Exemplo 58 - Arpejo dos acordes de 7<sup>a</sup> (maiores, menores, aumentados).

No compasso 38, um *tutti* anuncia o acorde de dó maior com 7<sup>a</sup> e o gesto das figurações rápidas é atribuído pelo compositor ao fagote (exemplo 59). Os metais prolongam o efeito de ressonância. Este gesto é interrompido no compasso 45 por um *tutti*, centrado na nota sol (acorde menor com sétima maior).

Exemplo 59 - Figurações rápidas e arpejadas no fagote. O acorde de dó aumentado com sétima é prolongado através dos arpejos.

A partir do compasso 46, o fagote contraria o gesto anterior, agora em movimento descendente. No compasso 48, o *tutti* interpola o discurso do fagote com um acorde sobre a nota mib, com 7<sup>a</sup> maior. O gesto arpejado é devolvido ao fagote e ao clarinete que realizam uma transição para repetir uma ideia já apresentada no compasso 38: o par flauta e trompete à oitava e em stacatto pontuam as figurações rápidas. No compasso 55, o acorde em *tutti* foca a atenção na nota dó (exemplo 60).

Tutti - Redução  
cc. 38                      cc. 45                      cc. 48                      cc. 55

Arpejo sobre o acorde de dó menor

Exemplo 60 - Progressão harmónica dos *tutti*: arpejo estrutural sobre o acorde de dó menor.

Como coda, o motivo inicial é repetido no compasso 56, apoiado pelas cordas à oitava. Um gesto final cromático no violino conduz ao próximo andamento.

### 5º Andamento - *Andante Mosso*

O andamento inicia com um acorde em *tutti* que conclui o gesto anterior. Os trompetes apresentam o motivo, o arpejo do acorde de dó (sons reais) e as trompas e os tímpanos reforçam a ideia (exemplo 61).

Exemplo 61 - Arpejo ascendente sobre o acorde aumentado (dó).

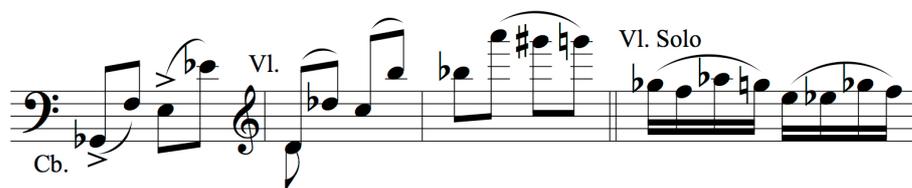
O trio oboé-clarinete-fagote, justapõe-se à ideia apresentada inicialmente e repete motivos anteriores, nomeadamente, o cromatismo descendente (exemplo 62).

Redução

Exemplo 62 - Motivo cromático descendente, ver exemplo 13.

Nos compassos 5 ao 45, o compositor repete a secção inicial do 1º andamento dos compassos 13 ao 33.

A obra termina com as cordas a introduzirem o motivo de 7ª maior, em sequência, do grave para o agudo, interpolado pelo movimento cromático (exemplo 63).



**Exemplo 63 - Motivo de sétima maior, do grave para o agudo. Este motivo é interpolado pelo violino solo, cromatismo sinuoso descendente.**

Os metais apoiam os acordes reforçados no tempo fraco pelas madeiras. O violino solo como frase de transição executa uma linha melódica descendente. Estes dois elementos são repetidos mas a melodia do violino é transferida para a flauta solo. No compasso 45, a flauta repete o motivo cromático e o motivo das cordas, 7ª Maior, que é transformado, por inversão, no movimento cromático reforçado à tripla oitava (exemplo 64).

**Exemplo 64 - Linha sinuosa e cromática da flauta acompanhada pelo cromatismo, à colcheia, nas cordas que dobram e triplicam a linha cromática.**

Do compasso 48 ao final o gesto marcial prolonga o acorde de sol maior, com muitas dobragens que garantem uma sonoridade muito intensa e incisiva.

### 3.7. *Scherzetto a tre*

#### Contextualização

*Scherzetto a tre* para oboé, clarinete e fagote foi escrito em 2002.

#### Características musicais

A obra, dividida em dois andamentos, caracteriza-se, na sua generalidade, por uma escrita predominantemente contrapontística, em estilo fugado, excetuando alguns momentos contrastantes em que o compositor utiliza a escrita homorrítmica (1º andamento, cc. 23 a 25; 2º andamento, cc. 11 a 12) e a melodia de timbres (1º andamento, cc.8 a 11).

No primeiro andamento, o motivo melódico, o sujeito, é definido por intervalos angulosos que progressivamente se dissolvem para uma linha mais cromática ambígua e linear (exemplo 65).

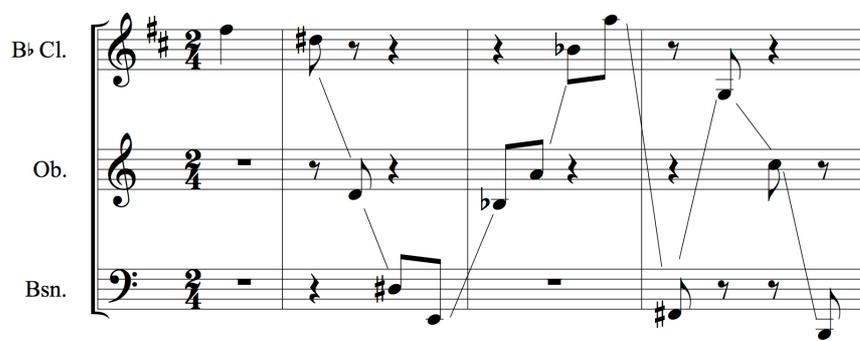
Andante ♩ = 60



Oboe

Exemplo 65 - Sujeito, os intervalos-chave são 5 diminuta, 7ª Maior e a 2º m.

A entrada canónica à 8ª do fagote (c.2) e do clarinete à 5ª, constituem a exposição do sujeito. A estrutura rígida imitativa é alternada com secções livres onde o compositor desenvolve, nos c.c 8 a 11, uma melodia que atravessa os três timbres, um breve momento de *Klangfarbenmelodie* (melodia de timbre), uma influência da escrita típica de Anton Webern (exemplo 66).



B♭ Cl.  
Ob.  
Bsn.

Exemplo 66 - Melodia de Timbres, linha aspergida por todos os instrumentos.

Um segundo momento imitativo, iniciado pelo fagote, nos compassos 12 a 15, é imitado pelo clarinete, no registo grave, e no oboé que executa as 4 primeiras notas do sujeito, a cabeça (exemplo 67).

Musical score for Example 67. It consists of three staves: B♭ Cl. (B-flat Clarinet), Ob. (Oboe), and Bsn. (Bassoon). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The B♭ Cl. staff has a box around measures 12-15. The Ob. staff has a box around measures 12-15, with the text 'Cabeça do Sujeito' written below it. The Bsn. staff has a box around measures 12-15. The music shows an imitative texture where the Bassoon starts a motif, followed by the Clarinet and then the Oboe.

Exemplo 67 - Contraponto imitativo, registo grave, no fagote e no clarinete.

Joaquim dos Santos enriquece o diálogo contrapontístico com uma frase de carácter mais virtuosístico (cc. 16 a 18). O fagote, como solista, executa uma linha melódica inspirada no motivo inicial (intervalos-chave), desenvolvido e repetido em sequência (exemplo 68).

Musical score for Example 68. It is a single staff for Bsn. (Bassoon) in 2/4 time. The key signature is one sharp (F#). The music shows a melodic line that is developed and repeated in sequence, characterized by specific intervals.

Exemplo 68 - Motivo inicial desenvolvido em sequência.

No extremo oposto, no clarinete, como resposta, surge novamente este motivo. Um dos instrumentos desenvolve uma frase, como contrasujeito, que acompanha o movimento do fagote (o clarinete, cc. 16 a 18) e posteriormente ao clarinete (o oboé, cc. 19 a 21).

A secção termina num clímax em que todos os instrumentos executam o mesmo motivo, em carácter homorrítmico sendo de assinalar o uso do movimento contrário entre os extremos (clarinete-fagote). O andamento encerra com ataques curtos que anunciam o seu final, numa relação tensão-distensão (exemplo 69).

B $\flat$  Cl. tensão

Ob.

Bsn. Movimento contrário

Exemplo 69 - Clímax sonoro e movimento cadencial dos compasso finais.

No segundo andamento, *piú mosso*, a estrutura contrapontística mantêm-se como processo de organização do discurso musical. Ocorre, em vários pontos do segundo andamento, uma troca intensa de motivos entre todas as vozes. Após os primeiros nove compassos, os materiais harmônicos tornam-se mais rarefeitos e existe uma maior alternância entre o estilo contrapontístico e o homorrítmico. A dimensão harmónica resulta, em grande parte, da sobreposição das várias camadas das linhas melódicas.

Nos primeiros compassos, o material motivico é apresentado no clarinete e imitado pelo oboé uma quarta abaixo (exemplo 70). O fagote, no compasso 3, adensa o discurso realizando um ostinato que é repetido com recurso a diversas transposições.

B $\flat$  Cl.

Ob.

Bsn.

Exemplo 70 - Nas vozes superiores, entrada imitativa à quarta, fagote executa ostinato baseado nos intervalos de 7<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup>m.

No compasso 8, a troca de motivos abrange todos os instrumentos e a secção é terminada abruptamente pela fixação do motivo no intervalo de 7<sup>a</sup> Maior (exemplo 71).

The image shows a musical score for three woodwind instruments: B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Oboe (Ob.), and Bassoon (Bsn.). The music is in 3/4 time and a key signature of one sharp (F#). The score spans measures 8 to 10. In measure 8, the B♭ Cl. and Ob. play a motif consisting of a quarter note followed by an eighth note. In measure 9, the Bsn. plays a similar motif. In measure 10, the B♭ Cl. and Ob. play a different motif, and the Bsn. plays a third motif. Circles and boxes highlight these motifs, and lines connect them to show the exchange between instruments.

**Exemplo 71 - A troca de motivos intensifica-se nos compassos 8 a 10.**

Dos compassos 11 a 13, surge uma secção homorrítmica em que o fagote desenha a progressão intervalar, 7<sup>a</sup> M e 2<sup>a</sup>M. A troca e permuta dos motivos, dos compassos 14 a 16, demonstra uma criatividade na criação de novas texturas e relações de timbre (exemplo 72).

The image shows a musical score for three woodwind instruments: B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Oboe (Ob.), and Bassoon (Bsn.). The music is in 3/4 time and a key signature of one sharp (F#). The score spans measures 14 to 16. In measure 14, the B♭ Cl. and Ob. play a motif consisting of a quarter note followed by a half note. In measure 15, the Bsn. plays a similar motif. In measure 16, the B♭ Cl. and Ob. play a different motif, and the Bsn. plays a third motif. Circles and boxes highlight these motifs, and lines connect them to show the permutation between instruments.

**Exemplo 72 - A permuta de motivos entre as vozes promove a diversidade tímbrica dos materiais melódicos.**

O mesmo motivo é explorado por efeito canónico nos c.c 16 a 18. No c. 19, o fagote sugere um gesto de transição, baseado nos intervalos-chave de 7<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup> diminuta, do registo grave ao agudo.

No compasso 22 um motivo cromático descendente é aspergido por vários registos e é finalizado pelo reforço à tripla oitava (exemplo 73).

**Tripla Oitava**

**Exemplo 73 - O motivo cromático é aspergido pelos 3 instrumentos, culmina com o reforço à tripla oitava.**

Após um jogo entre os acordes de dó Maior-menor (c. 23), o compositor repete uma secção homorrítmica, com algumas variações (repetição dos cc. 11 a 18). A obra finaliza estabilizando, em jeito de coda, três sons que compõem o último agregado vertical.

### **3.8. Concerto**

#### **Contextualização**

O *Concerto* para Clarinete e Orquestra de Sopros foi terminado a 3 de Setembro de 2003.

#### **Estreia e gravações**

A obra foi estreada a 21 de Março de 2005 na Igreja de Santa Cruz, em Braga, com a interpretação da Orquestra de Sopros da Academia de Música Valentim Moreira de Sá, sendo solista Domingos Castro (clarinete) sob a direcção do autor deste trabalho. A 23 de Setembro de 2003, a pedido do autor, o compositor termina a adaptação (mais do que mera redução) da obra para clarinete e piano. Esta versão teve a sua estreia na Igreja de Santo António dos Portugueses em Roma, a 21 de Abril de 2004. Foram intérpretes Vítor Matos (clarinete) e João Paulo Teixeira (piano). Deste concerto, surgiu um registo áudio editado pelo Instituto Português de Santo António de Roma com a referência CD200503.

A obra foi também incluída na colectânea intitulada *Cantabo Domino in Vita Mea*, editada pelo IPSAR, com a referência COFSPEC200601.

#### **Caraterísticas musicais**

##### **Análise a partir da redução para piano de Joaquim dos Santos.**

O concerto para clarinete é uma obra composta por um único andamento. De um modo geral, a obra é caracterizada pela descontinuidade e fragmentação de materiais. Apesar disso, a unidade da obra é obtida, em grande parte, pela coesão sonora, quer da fusão tímbrica dos instrumentos, quer dos materiais compositivos utilizados. O clarinete, como solista, apresenta o mote inicial e aguarda que os intervalos anunciados sejam extrapolados, permutados e transformados.

O aparecimento do clarinete é (quase sempre) antecedido por um pequeno interlúdio ou seção musical que procura caracterizar o espaço musical recorrendo a tipos de escrita diversos, nomeadamente, a textura homorrítmica, a melodia acompanhada e, mais raro, contraponto imitativo.

Cada secção da obra, salvo algumas exceções, é caracterizada pela indicação de andamento. O seguinte quadro resume as secções da obra e repetidos compassos:

**Tabela 21 - Resumo das secções que compõem a obra.**

<b>Secções</b>	<b>Indicação de Andamento</b>	<b>Compassos</b>
<b>I</b>	Andante com Spirito	[ 1 – 17 ]
<b>II</b>	Adágio	[ 18 – 26 ]
<b>III</b>	Meno Mosso	[ 26 – 40 ]
<b>IV</b>	Maestoso	[ 41 – 32 ]
<b>V</b>	a tempo	[ 32 – 51 ]
<b>VI</b>	Andantino, 1º Scherzo	[ 52 – 59 ]
<b>VII</b>	Lento	[ 60 – 63 ]
<b>VIII</b>	Andantino, 2º Scherzo	[ 64 – 71 ]
<b>IX</b>	Poco Mosso	[ 72 – 84 ]
<b>X</b>	a tempo	[ 84 – 87 ]
<b>XI</b>	Cantabile	[ 88 – 94 ]
<b>XII</b>	A tempo	[ 95 – 100 ]
<b>XIII</b>	[ --- ]	[100 – 108 ]
<b>XIV</b>	[ ... ]	[ 108 – 115 ]
<b>XV</b>	Con intensità	[116 – 120]
<b>XVI</b>	a tempo	[121 – 125]
<b>XVII</b>	Marziale a	[125 – 131]
<b>XVIII</b>	Marziale b	[131 – 138]
<b>XVIII</b>	Cantabile	[139 – 154]
<b>XIX</b>	(Marziale b) repetição	[155 – 162]
	Cantabile (repetição)	[163 – 179]
<b>XX</b>	1º tempo	[180 – 197]

Em cada secção, o compositor constrói e elabora um complexo jogo de relações entre os materiais apresentados. A análise pretende revelar alguns dos processos composicionais, tipos de escrita e técnicas de elaboração motivica, muitas delas oriundas do contraponto imitativo, que demonstrem ou relevem as principais características da linguagem composicional de Joaquim dos Santos.

## I – *Andante com Spirito* [ 1 –17 ]

O clarinete interrompe o silêncio e anuncia o mote inicial – um tetracorde cromático, composto por intervalos angulosos (4ª aumentada, 2ª menor e 7ª maior). O piano prossegue num gesto de resposta, agora descendente e pontua a ideia com um acorde com 7ª maior, em registo aberto (exemplo 74).

Clarinete em Si $\flat$

Piano

7

**Exemplo 74 - Motivo a, intervalos-chave – 4ª aumentada, 2ª menor e 7ª Maior; o piano imita em movimento contrário (eco do intervalo de 7ª).**

Um motivo de transição, no piano (c.2), prepara uma secção que explora dois elementos: o jogo de 3ª, 5ª, e a síncopa. Este segmento de duas frases é repetido por 3 vezes, numa sequência ascendente, em tons inteiros (exemplo 75).

Pno.

**Exemplo 75 - Dois planos sonoros: a repetição estática dos intervalos de 3ª Maior e 5ª perfeita; o movimento sincopado alternado (cc. 3-4).**

No compasso 9, o motivo inicial é reexposto, tal como aconteceu nos compassos 1 a 3. Uma nova sequência ascendente, agora a caminhar cada vez mais para o agudo, é ornamentada pelo clarinete, que realiza uma melodia em valores curtos, com ênfase virtuosística, conotado apontamentos heterofônicos.

## II – *Adagio* [ 18 – 26 ]

O compositor mantém o jogo de terceiras, na pauta inferior mais estáticas e na pauta superior em movimento oscilante (cc. 18 a 21). O clarinete, em movimento virtuosista, executa glosas heterofônicas extraídas dos acordes pianísticos (exemplo 76).

The image shows a musical score for B♭ Clarinet and Piano. The B♭ Clarinet part is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with ornaments labeled "Ornato Superior" and "Ornato Inferior". The Piano part is written in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#). It provides harmonic accompaniment with chords and a rhythmic pattern.

**Exemplo 76 - O acorde é ornamentado através de um movimento oscilante (ornato); O clarinete elabora uma melodia virtuosa com base na heterofonia (cc.18-20).**

A partir do compasso 22, no clarinete, uma melodia fragmentada e contrastante é seguida de um movimento contínuo, que utiliza o registo fixo. O piano revitaliza a melodia com um ostinato baseado no intervalo de 2ª menor, em galope, mais tarde, à colcheia, repousando finalmente (c. 26) numa semínima (exemplo 77).

The image shows a musical score for Piano. It consists of three measures. The first measure is labeled "cc. 22 a 26, clarinete" and shows a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The second measure is labeled "cc. 22, piano" and shows a rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The third measure is labeled "cc. 24, piano" and shows a rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

**Exemplo 77 . Registo fixo no clarinete; o ostinato que diminui a intensidade rítmica.**

### III – *Meno Mosso* [ 26 – 40 ]

Em gesto de expressividade a melodia do clarinete apoia-se na harmonia, extraída por princípios heterofónicos. O piano acompanha o solista através de acordes com 4 sons, em registo fechado, alternando terceiras e quintas em movimento cromático e bastante livre (exemplo 78). Este tipo de escrita mantém-se até ao compasso 40.

The image shows a musical score for B♭ Clarinet and Piano. The B♭ Clarinet part is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with ornaments. The Piano part is written in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#). It provides harmonic accompaniment with chords and a rhythmic pattern.

**Exemplo 78 - Acordes com 4 sons, em escrita homorrítmica; melodia expressiva baseada nas notas da harmonia (heterofonia).**

#### IV – *a tempo* [ 41 – 51 ]

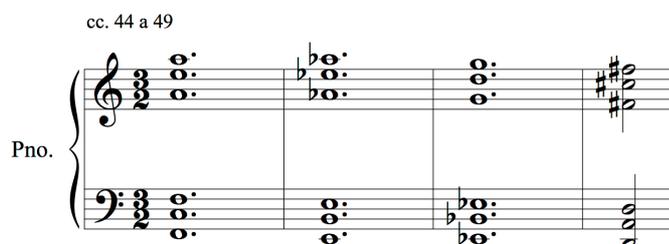
Os blocos harmônicos presentes no piano perpetuam o motivo anteriormente apresentado, uma oscilação ornamental baseada numa progressão diatónica. O desfasamento dos blocos harmônicos, entre as pautas inferior e superior (piano), torna o processo mais oculto. O clarinete, após uns breves momentos de pausa, inicia uma melodia com muitos grupetos e apogiaturas de inspiração diatónica e tonal (exemplo 79).



**Exemplo 79 - Movimento da melodia inferior (diatónico); utilização das escala menor e maior no clarinete (som real).**

#### V – *Maestoso* [ 41 – 51 ]

Esta secção, escrita unicamente para o piano, desenvolve a ideia da homorritmia, e apresenta uma textura homofónica baseada em acorde com 4 sons, encadeados de forma livre e cromática, com a utilização de enarmonia (exemplo 80).



**Exemplo 80 - Progressão diatónica descendente, onde o compositor favorece o cromatismo, por enarmonia, acordes maiores com 7ª maior.**

#### VI – *Andantino, 1º Scherzo* [ 52 – 59 ]

Nesta secção o compositor elabora um cânone à oitava, entre o clarinete e o piano (pauta inferior). No piano, o compositor acrescenta notas de apoio harmónico, de forma livre e variada (exemplo 8). O motivo do cânone é inspirado no motivo inicial (ver exemplo 74), e a partir do compasso 57 sofre algumas alterações rítmicas e intervalares.

**Exemplo 81 - Cânone à oitava entre o clarinete (som real) e o piano (pauta inferior). Na pauta superior, o compositor introduz notas de apoio harmônico (6ª e 3ª).**

**VII – Lento [ 60 – 63 ]**

Nestes compassos, Joaquim dos Santos elabora uma pequena secção de transição, só para piano, constituída por uma nota pedal sobre a nota mi (com oitava e quinta), repetida por 4 vezes. Na pauta superior o compositor acrescenta três quintas a partir da fundamental – acorde formado por sobreposição de quinta perfeitas (exemplo 82).

**Exemplo 82 - Acorde formado pela sobreposição de quintas, ciclo de quintas.**

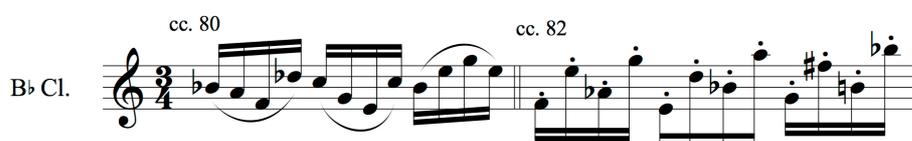
**VIII - Andantino, 2º Scherzo [60 – 63]**

O compositor repete o processo elaborado no 1º Scherzo mas inverte os papéis: o piano apresenta o motivo no registo agudo e o clarinete imita o motivo, em cânone, uma oitava abaixo. As notas de apoio acrescentadas, embora livres, resultam em acordes com sétimas, acordes aumentados e acordes com notas alteradas (exemplo 83).

**Exemplo 83 - Cânone à oitava, entre o piano e o clarinete (som real).**

### IX – *Poco Mosso* [ 72 – 84 ]

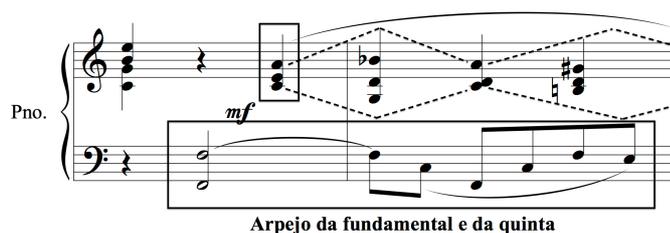
Estes compassos têm uma função semelhante à da secção VII. A nota pedal estabiliza a nota mi e a hemíola contribui para a diversidade métrica da frase. O motivo de ornato transmite a ideia de movimento. O clarinete realiza uma melodia virtuosa, num primeiro segmento mais diatónica e num segundo momento mais angulosa e rústica, predominantemente com intervalos de 7ª maior (exemplo 84).



Exemplo 84 - Evolução da linha melódica do clarinete, primeiramente em legato e diatónica, no segundo, stacatto e mais angulosa.

### X – *a tempo* [ 84 – 87 ]

Uma frase de transição prepara a secção seguinte. No piano, na pauta inferior, o compositor realiza uma sequência que arpeja o acorde base da frase. Na pauta superior, o jogo de tensão-distensão define o ritmo harmónico que estrutura a frase. Os acorde de 7ª Maior inicial é expandido através de ornamentos melódicos (exemplo 85).



Exemplo 85 - Sequência de transição: na pauta superior o acorde é prolongado através do movimento ornamental melódico; na pauta inferior a fundamental e quinta são arpejadas.

### XI – *Cantabile* [ 88 – 94 ]

O compositor apresenta um novo motivo no clarinete, que se repete de dois em dois compassos. O motivo é composto pelo arpejo de um acorde de 7ª Maior. A

voz inferior conduz a harmonia numa descida cromática entre a nota dó e o lá (exemplo 86). Um arpejo descendente do clarinete concluiu esta secção.

cc.88, clarinete      cc. 88 a 94, piano (pauta inferior)

B♭ Cl.      Arpejo, acorde 7ª Maior

**Exemplo 86 - Motivo arpejado no clarinete (acorde maior com 7ª Maior); movimento descendente cromático na linha inferior do piano.**

## XII – *a tempo* [ 95 – 100 ]

Esta sequência estabiliza, como eixo tonal, a nota Lá. A ambiguidade harmónica desta secção é aparente: a oscilação entre o réb e o dó# oculta o acorde pedal de Lá maior. O clarinete acrescenta o fá#, em trilo, como conclusão da frase da secção anterior (exemplo 87).

cc. 95      cc. 99

B♭ Cl.      Pno.

**Exemplo 87 - O clarinete termina a secção anterior; o piano expande o acorde pedal de Lá Maior.**

## XIII - (*a tempo*) [ 100 – 108 ]

A melodia angulosa apresentada no clarinete é baseada na combinação intervalar: 2ª m – 7ª M – 2ª m. Este motivo é apresentado em movimento contrário, transposto e invertido (exemplo 88). O discurso fragmentado do clarinete é clarificado com as breves intervenções pianísticas, em acordes abertos, com 7ª maior.

cc. 100 cc. 102 Movimento Contrário

Exemplo 88 - Joaquim dos Santos elabora o motivo com as técnicas de escrita contrapontística.

#### XIV (a tempo) [ 108 –115]

O compositor explora, após uma melodia de transição (cc.108-109), vários planos sonoros da seguinte forma: elemento a, intervalo de 3<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup>; elemento b, melodia cromática descendente, no âmbito de 5<sup>a</sup>, acompanhada por um arpejo de um acorde na 2<sup>a</sup> inversão; elemento c, o trilo (2<sup>a</sup> menor) no registro agudo, no clarinete (exemplo 89).

Exemplo 89 - Elemento a, 3<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup>; elemento b, cromatismo; elemento c, trilo e 2<sup>a</sup> menor.

Todos os elementos estão dispostos por seqüências que produzem o efeito de continuidade. Na segunda parte da seqüência a melodia do clarinete torna-se muito angulosa, explorando o motivo de 2<sup>a</sup> menor e de 7<sup>a</sup> maior.

#### XV – *Con intensità* [116 – 120]

O motivo em trilo regressa ao clarinete que executa um movimento descendente até ao registro grave. O piano, escrito a partir de 3 elementos base: a 7<sup>a</sup> maior, c, o motivo 2<sup>a</sup>menor e 7<sup>a</sup>Maior, d e o acorde 7<sup>a</sup> Maior, e (exemplo 90). Estes elementos garantem a unidade e coerência dos elementos pela coerência intervalar – a 2<sup>a</sup> menor.

Exemplo 90 - Elemento c, intervalo de 7ª Maior; d, 2ª menor e 7ª maior; elemento e, acorde Maior com 7ª Maior.

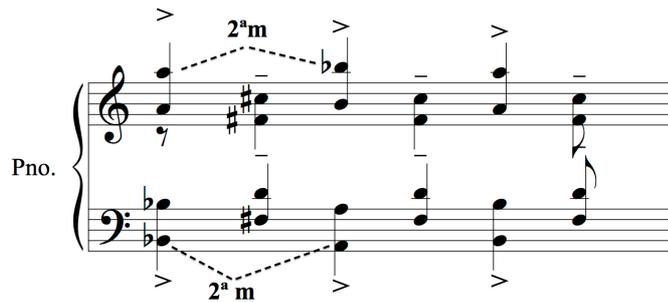
### XVI - *a tempo* [121 – 125 ]

O motivo de 7ªM é exposto no clarinete e reforçado no piano, uma oitava superior, como um breve efeito de *delay*. O motivo do compasso 116 é repetido na pauta inferior do piano (elemento d). Na parte final a melodia torna-se descendente e o piano acompanha por blocos harmónicos, constituídos por acordes maiores ou aumentados com sétima (exemplo 91).

Exemplo 91 - O piano reforça o movimento presente no clarinete, o motivo de 7ª maior.

### XVII – *Marziale a* [ 125 – 130 ]

Nos primeiros quatro compassos, a oscilação entre o sib e o lá (2ª menor) cristaliza esta secção da obra. Em contraste com as oitavas oscilantes, o compositor interpola terceiras sincopadas que completam o gesto repetitivo (exemplo 92).



Exemplo 92 - O compositor elimina, progressivamente, algumas das camadas que definem o gesto até atingir o motivo na sua essência, a 2ª menor.

### *Marziale b* [ 131 – 138]

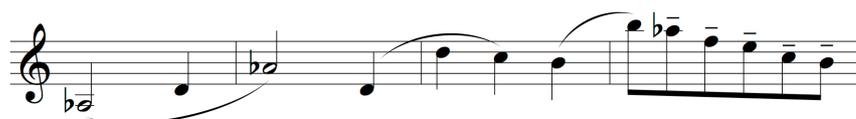
O compositor apresenta no clarinete uma melodia sinuosa no registo médio que é intensificada à semicolcheia. No piano, o gesto oscilatório minimal prossegue até repousar no sib. Joaquim dos Santos, no compasso 134, interrompe o gesto anterior mas mantém um dos elementos, a síncopa. O motivo sincopado é reduzido à sua essência, um jogo de 2ª menor elabora um cenário de expectativa para o próximo momento (exemplo 93).



Exemplo 93 - O compositor elimina, progressivamente, algumas das camadas que definem o gesto até atingir o motivo na sua essência, a 2ª menor.

### XVIII – *Cantabile* [139 – 154 ]

O clarinete inicia uma melodia em valores longos, neste caso específico, com o modo Troqueu (Longo–Breve), e intensifica, linearmente, o discurso musical (exemplo 94).



Exemplo 94 - Intensificação do discurso musical no clarinete, compassos 139 a 142.

Os graus disjuntos utilizados visam a mudança de registo. No compasso 147 inicia-se uma secção homofónica, elaborada a partir do motivo enunciado no compasso 125 (secção XVII). O motivo de oscilação tem como centro a nota Mi e prepara a entrada no clarinete. A melodia idiomática, arpejada e virtuosa, é elaborada a partir de uma harmonia ambígua, que oscila em torno do eixo mi (exemplo 95).

**Exemplo 95 - Sobre a oscilação em torno da nota mi, o clarinete executa uma melodia virtuosa com carácter improvisativo, tipo glosa.**

Através do processo anteriormente referido, o compositor regressa ao motivo de transição enunciado no compasso 138.

#### **XIX – *Marziale b* [ 155 – 162 ] e *Cantabile* [163 – 178]**

O compositor repete as secções *Marziale b* [131-138] e *Cantabile* [139 a 154]. (Esta divisão é referida na análise como forma de facilitar a compreensão da forma)

#### **XX – *1º tempo* [180 – 197 ]**

De volta ao início da obra, Joaquim dos Santos, repete a secção inicial (cc.1 a 17), mas acrescenta uma sequência final. O clarinete termina em apoteose com uma melodia que explora o registo sobreagudo. A obra termina com o acorde de fá maior, com 7ª maior; o acorde-chave desta obra é um dos acordes de eleição de Joaquim dos Santos.

### 3.9. *Scherzetto*

#### Contextualização

*Scherzetto*, para dois clarinetes, obra terminada em 13 de outubro de 2003, foi dedicada aos intérpretes, com vista a ser estreada na cidade de Roma.

#### Estreia e gravações

Foi interpretada pela primeira vez a 21 de abril de 2004, sendo intérpretes Domingos Castro (clarinete) e Vítor Matos (clarinete), na Igreja de Santo António dos Portugueses. Deste concerto, surgiu um registo áudio editado pelo Instituto Português de Santo António de Roma com a referência CD200503.

A obra foi também incluída na coletânea intitulada *Cantabo Domino in Vita Mea* editada pelo IPSAR, com a referência COFSPEC200601.

#### Características musicais

O *Scherzetto* pode ser dividido em três secções, delimitadas na partitura pelas barras duplas:

**A** (c.1 ao c.32) | **B** (c.33 ao 48) | **A'** (c.49 ao 77)

Nesta obra, Joaquim dos Santos utiliza uma linguagem musical diversificada, pantonal, visível na utilização de cromatismos, quer na sua forma escolástica dodecafónica (exemplo1), quer pela sucessão comum, ou ainda, no recurso a passagens diatónicas, bem como no emprego de escalas de tons inteiros e de modos litúrgicos, unificada através de uma estrutura frásica em contraponto imitativo, estilo *fugato*. Este estilo de escrita imitativo define toda a estrutura frásica do *Scherzetto*.

#### Secção A (c.1 ao c.32)

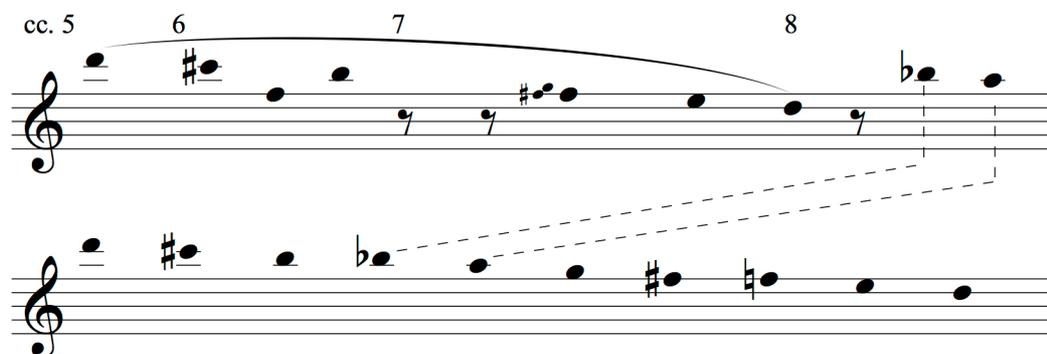
A série dodecafónica é apresentada pelo 2º Clarinete, nos compassos 1 a 5.

Eixo de Simetria

\* mutação intervalar

Exemplo 96- O sujeito pode ser dividido por 4 tríades, a b b a. A tríade a é formada por intervallos de âmbito reduzido que contrastam com b, por intervallos mais angulosos.

A resposta, no 1º clarinete, compassos 5-9, utiliza uma transposição à 4ª Perfeita [P5] da série original. Nos compassos 6 a 8, o contrasujeito desvia-se do material dodecafônico original e apresenta uma estrutura diatônica baseada nos modos maior / menor de ré (exemplo 97).



Exemplo 97– A escala descendente de ré, divergente no modo, devido às alterações cromáticas nos graus modais (iii e vi graus).

A estrutura contrapontística prossegue, nos compassos 9 a 13, onde ocorre uma segunda apresentação do *sujeito*, no 2º clarinete, que é invertido e transposto à 4ª perfeita [ I5]. O *contrasujeito* (cc. 10 a 12) é transposto uma 4ª perfeita acima, com pequenas exceções. A resposta (cc. 13 a 17) , no 1º clarinete, ainda de carácter cromático, abandona a processo dodecafônico mas mantém, na sua generalidade, a coerência intervalar. O *contrasujeito* surge, uma vez mais, no 2º clarinete (cc. 14 a 16), por movimento contrário.

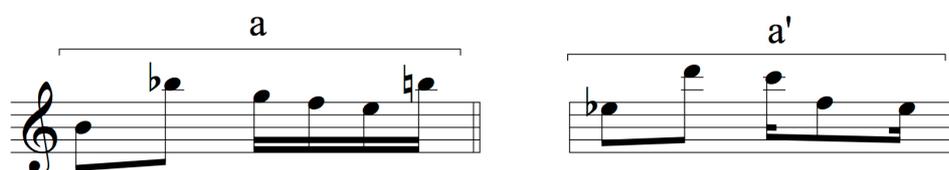
Um episódio é elaborado com recurso a um novo motivo predominantemente ascendentes, enunciado no compasso 17, com figurações à semicolcheia, (exemplo 98).



Exemplo 98– Movimento cromático com intervalos de 2ª menor.

Este motivo é justaposto ao *contrasujeito*, ritmicamente acelerado, nos compassos 22 a 23, através da fragmentação do discurso musical até se iniciar uma *sequência*. Este novo motivo, *a*, conduz o diálogo entre os clarinetes para a próxima secção em que a imitação se intensifica gerando o efeito de eco. Este momento poder-

se-á dividir em 2 momentos: o primeiro, *a*, com recurso ao motivo com intervalo muito anguloso (7ªM) que se torna ritmicamente mais intenso, de colcheias para semicolcheias e, um segundo, *a'*, com uma pequena variação rítmica sincopada (Exemplo 99).



Exemplo 99– O motivo [a] e respetiva variação rítmica [a'], os intervalos são permutados, na segunda parte do motivo (5ª e 2ªM).

O diálogo imitativo entre os dois clarinetes é estruturado pelo movimento descendente, por tons inteiros, que mantêm uniformemente a coerência intervalar de 7ª Maior (cc. 24 a 32). A integração da escala de tons inteiros no discurso musical revela a influência do primeiro modernismo e confere uma maior diversidade no uso do cromatismo. A soma resultante entre a progressão de 7ª Maior paralela é o total cromático (exemplo 100).



Exemplo 100– O diálogo é estruturado através do motivo de 7ª Maior que é permutado entre os dois clarinetes, realizando a escala descendente de tons inteiros (1º tempo, dos cc. 24 a 32).

### Secção B (c.33 ao 48)

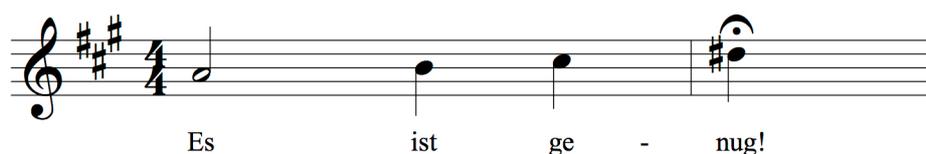
Um novo sujeito é enunciado, pelo 1º clarinete, em movimento predominantemente ascendente, parecendo ser baseado no primeiro tetracorde do modo frígio (exemplo 101).



**Exemplo 101– A cabeça do sujeito, tetracorde Frígio (transposto uma 2ª M) e o salto de quarta aumentada.**

Poderemos dividir este motivo em duas partes, a cabeça do sujeito, com o enunciado tetracorde e o salto de trítono, a cauda do sujeito, a escala de ré m natural.

O motivo melódico da cabeça do sujeito poderá ser uma citação do coral *Es ist genug*, da cantata *Ewigkeit, du Donnerwort II*, BWV 60 de J. S. Bach, que harmoniza uma melodia de Johann Rudolf Ahle (1625-1673).



**Exemplo 102– Melodia do Coral “Es ist genug”.**

À semelhança da secção anterior, a secção B é elaborada em estilo contrapontístico imitativo. O sujeito é apresentado no primeiro clarinete, nos compassos 33 a 36, seguido da *resposta* canónica, com um compasso de desfasamento, à 4ª perfeita inferior. Num segundo momento (cc. 36 a 38) a 2ª parte do sujeito é exposta uma 2ª M sendo imitada pelo segundo clarinete que relembra o motivo inicial. Inicia-se um novo período, em que o contraponto se torna mais elaborado e intenso, quer pelas constantes transposições utilizadas, quer pelo tipo de técnica recorrente para a elaboração. O sujeito é novamente exposto no clarinete 1, uma 8ª acima; intensificando-se desta forma o gesto com a sobreposição da 2ª Parte do motivo (exemplo 103).

**Exemplo 103– Sobreposição do sujeito – *Stretto*.**

De seguida, este processo é repetido uma 4ª perfeita acima. Uma exposição final do sujeito serve de transição à parte final desta secção. Joaquim dos Santos recorre ao motivo *a*, enunciado no c. 22, utilizando-o em movimento retrógrado para elaborar uma nova sequência. As semicolcheias, neste caso, são intensificadas pelo recurso a cromatismo. Estruturalmente, o movimento descendente do diálogo imitativo corresponde ao arpejo do acorde aumentado formado sobre a nota réb (exemplo 104). A fusão para o unísono marca o fim desta secção e o cromatismo serve de transição para a reexposição (c.48).

**Exemplo 104– Arpejo descendente do acorde de quinta aumentada. A fusão das linhas polifónicas para o unísono.**

### A' (c.49 ao 77)

Nesta secção, recuperando novamente o andamento e compasso iniciais, o sujeito é transposto uma 3ª diminuta (1 tom) acima no 2º clarinete (c. 49). O primeiro clarinete, por imitação, regressa ao motivo inicial, desta vez, uma oitava abaixo, por enarmonia (cc.50).

**Exemplo 105 – No segundo clarinete (cc.49), a cabeça do sujeito é transposta uma 7ª menor abaixo do motivo inicial, que é apresentado pelo 1º clarinete (cc.50).**

A partir do compasso 51, o motivo cromático é desenvolvido e intensificado no registo médio-grave do clarinete, uma ponte para o registo agudo onde ocorre uma estabilização sobre a nota Si<sub>4</sub>, que executa uma nota pedal em forma de *trilo*, movimento esse, imitado no 2º clarinete, uma terceira menor abaixo.

É de referir o compassos 55 e 56, onde o arpejo do primeiro clarinete, explora, em vários registos, as notas Si e Mi, esta frase, de forma evocativa, anuncia a *reexposição*. Apesar do regresso às células iniciais do motivo, os compassos 49 a 56 sugerem um *elaboratio*, uma secção que contempla a exploração de diversos motivos apresentados. Nesta secção o compositor emprega o cromatismo (cc.50, 2º clarinete) e a nota pedal (cc. 53).

De regresso à série dodecafónica, esta é apresentada no primeiro clarinete na forma O8, seguida de uma *resposta*, no segundo clarinete, com a forma I0. Este regresso ao sistema dodecafónico é esporádico, regressando novamente a um sistema livre, que utiliza o motivo anteriormente exposto, a nota pedal em forma de *trilo*, imitada logo de seguida pelo segundo clarinete (transposto uma 3ª m abaixo).

Uma pequena ponte (cc.70) enuncia uma coda final, em que a cabeça do tema é apresentada em *stretto*, sem recurso à série.

**Exemplo 106 – Cabeça do Sujeito apresentada em *Stretto*.**

A peça termina com uma imitação em eco dos intervalos angulosos (4ªP e 7ªM), sempre em movimento ascendente, um crescendo contínuo que termina numa apoteose, com um intervalo de oitava.

### **3.10. *Filigrana sonora***

#### **Contextualização**

*Filigrana Sonora*, para clarinete, violino e piano. foi terminada a 1 de Novembro de 2004.

#### **Estreia e gravações**

Dedicada aos intérpretes, foi estreada a 16 de Abril de 2005. A interpretação esteve a cargo de Vítor Matos (clarinete), Yacov Marr (violino) e João Paulo Teixeira (piano). Deste concerto, surgiu um registo áudio editado pelo Instituto Português de Santo António de Roma com a referência CD200611.

A obra foi também incluída na coletânea intitulada *Cantabo Domino in Vita Mea*, editada pelo IPSAR, com a referência COFSPEC200601.

#### **Características musicais**

Nesta obra, Joaquim dos Santos retrata o simples e o complexo como elementos processuais e condutores do discurso musical. A variedade de texturas, bem como a diversidade de tipos de escrita assemelham-se à estrutura da filigrana, peça única, frágil mas de textura complexa, trabalhada. A divisão das secções apresentadas na análise segue as alterações de andamento.

#### ***Andante Tranquilo* [c.1 a 15]**

A profusão inicial do motivo *a*, em *stretto*, permite a Joaquim dos Santos elaborar uma textura complexa gerada a partir de um elemento simples. O motivo *a* percorre vários timbres e registos predominantemente em sentido ascendente (exemplo 107).

Clarinete em Si $\flat$

Violino

Piano

Motivo a

*mf*

Exemplo 107 - Motivo a [7<sup>a</sup>M e 2<sup>a</sup>] e imitação por movimento contrário (c.1)

Alguns momentos de suporte harmônico surgem no piano (exemplo 108), nomeadamente, acordes resultantes da sobreposição de quintas (c.2), acordes Maiores com terceira menor (c.2, terceiro tempo) e acordes aumentados (c.3).

Pno.

Quintas sobrepostas

Acorde Maior com 3º menor

Acorde aumentado

Exemplo 108 - Variedade harmónica presente nos compassos 2 a 3.

No compasso 6, o motivo a é entrelaçado e imitado no clarinete e no violino lembrando a estrutura “da filigrana” (exemplo 109) .

B $\flat$  Cl.

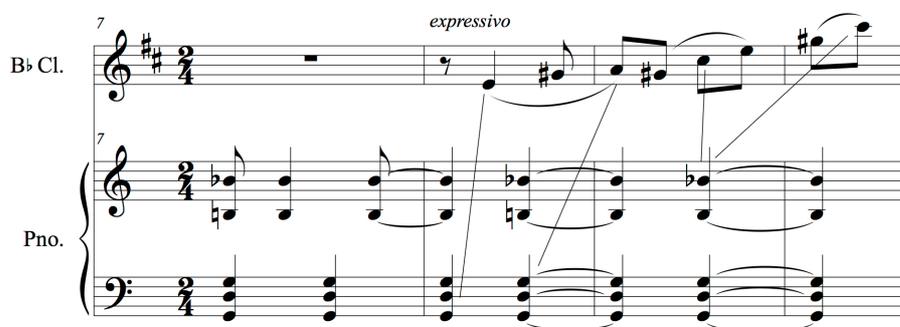
Vln.

Exemplo 109 - Variedade harmónica presente nos compassos 2 a 3.

Do compasso 10 ao 15, as matérias melódicos são partilhados por todos os instrumentos, nomeadamente a melodia baseada no material cromático.

### *Adagio Assai* [16 a 64 ]

A secção inicia-se com um motivo harmónico no piano que explora o acorde maior com 3ª menor. O clarinete apresenta uma melodia diatónica baseada na escala de sol menor (exemplo 110).



The image shows a musical score for two instruments: Bb Clarinet (Bb Cl.) and Piano (Pno.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The piano part starts with a harmonic motif of a major triad with a minor third (e.g., G4-B4-D5 with F#4). The clarinet part has a melodic line starting in measure 7, marked 'expressivo'. The piano part continues with this harmonic motif throughout the measures shown.

Exemplo 110 - Acorde maior com 3ª menor, melodia diatónica (sol menor).

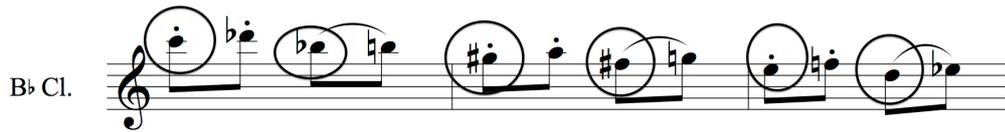
Este processo é repetido como ostinato e a melodia é transferida para o violino. A deslocação métrica do compasso 25 propicia o estilo imitativo e quebra a monotonia do estatismo que advém dos acordes homofónicos e pianísticos. Nos compassos 30 a 32, a deslocação métrica e o efeito sincopado do piano em relação ao pulsar estático do violino e do clarinete (7ªM-3ªm), criam a tensão necessária para o aparecimento da nota pedal – Dó, no compasso 33 (exemplo 111).



The image shows a musical score for three instruments: Bb Clarinet (Bb Cl.), Violin (Vln.), and Piano (Pno.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The piano part features a harmonic motif of a major triad with a minor third, alternating between 7th and 3rd intervals. The violin part has a melodic line with notes marked '7ª M' and '3ª M'. The clarinet part has a melodic line. The piano part has a pedal point (Dó) in measure 33.

Exemplo 111 - Alternância entre o intervalo-chave - 7ª Maior e 3ª (com algumas variações), compassos 31 a 33.

O contraponto das vozes superiores, até ao compasso 37, quebra o estatismo da nota pedal. A escrita para piano torna-se rarefeita e o discurso descontínuo, rivalizando com o clarinete, que executa uma melodia cromática que permite vislumbrar a escala pentatónica (exemplo 112).

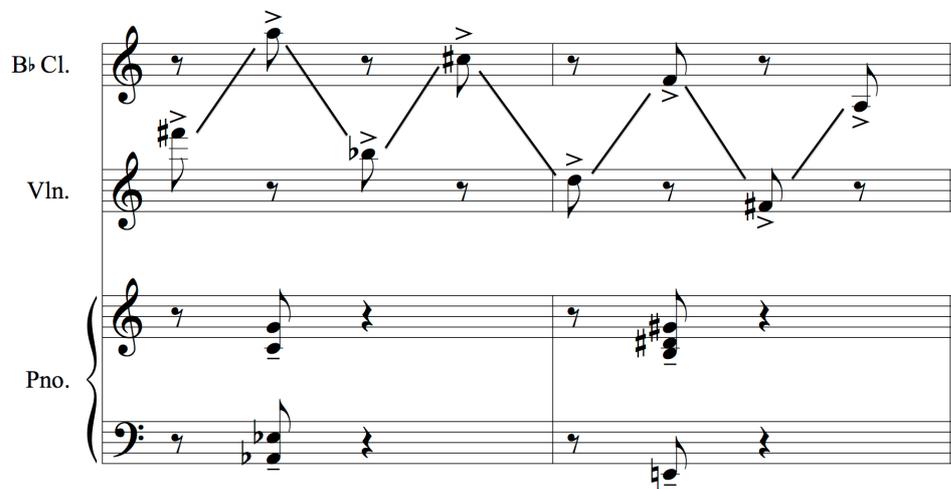


Exemplo 112 - Escala de tons inteiros na base do movimento cromático (cc. 37 a 39).

A partir do compasso 41, o piano explora o pulsar entre a 3ª e a 7ª maior. O discurso musical torna-se mais fragmentado e os materiais composicionais parecem reduzidos ao elementar – a 7ª opõe-se à 3ª que, de certo modo, se complementam.

***Più Mosso* [65 a 85]**

No compasso 65, o clarinete e o violino (à oitava) opõem-se à escrita do piano que prossegue em movimento contrário. Após estes momentos iniciais (c.65), o compositor abandona a escrita horizontal em prol da vertical e apoia as vozes superiores através dos acordes maiores com 3ª menor. O arpejo, em staccato, desenvolvido e imitado no clarinete e no violino (cc. 69 a 71), contraria o movimento estático do piano; sendo este processo repetido nos compassos 73 a 75. A polarização do motivo de 7ª nos compassos 76 e 77 sugere uma textura pontilhistas (exemplo 113).



Exemplo 113 - Melodia fragmentada por dois instrumentos, pontilhismo.

Nos compassos 81 a 84, a escrita para piano é contrastante e o compositor abandona a escrita homofónica e apresenta duas linhas melódicas, constituindo, deste modo, com o clarinete e o violino, uma escrita a quatro partes (exemplo 114).

The image shows a musical score for three instruments: B♭ Clarinet (Cl.), Violin (Vln.), and Piano (Pno.). The piano part is written on a grand staff (treble and bass clefs) and is enclosed in a large bracket, signifying its melodic role. The piano part begins with a dynamic marking of *p* (piano). The violin and clarinet parts also feature melodic lines, with the violin part starting with a dynamic marking of *p*.

Exemplo 114 - Novo papel do piano com duas linhas melódicas.

**Largo [86 a 94 ]**

O papel harmónico é definido no piano que, em hemíola, realiza uma progressão harmónica que alterna acordes, em registo aberto, com 3<sup>a</sup> maior e menor e acordes, em registo fechado, de 7<sup>a</sup> com quinta aumentada (exemplo 115) .

The image shows a musical score for the piano part (Pno.) on a grand staff. It illustrates two chords: one in an open register (Registo Aberto) and one in a closed register (Registo Fechado). The piano part is written on a grand staff (treble and bass clefs). The chords are shown with their respective notes and dynamics.

Exemplo 115 - Motivo da sequência final; acorde com quinta aumentada.

O andamento conclui-se com a sobreposição dos elementos enunciados: o violino reforça o gesto do piano, caracterizado por uma escrita de dimensão harmónica de sonoridade politonal; o clarinete pontua a cadência final, com uma melodia curta e fragmentada por pausas; o acorde final, em *pp*, revela características politonais e é composto por 13 sons, abrangendo os registos Ré1 a Dó5.

### **3.11. *Variações Bachianas***

#### **Contextualização**

*Variações Bachianas*, para clarinete, violino e piano, foi terminada em 23 de outubro de 2004 e é dedicada aos intérpretes.

#### **Estreia e gravações**

A obra foi estreada a 16 de Abril de 2005. A interpretação esteve a cargo de Vítor Matos (clarinete), Yacov Marr (violino) e João Paulo Teixeira (piano). Deste concerto, surgiu um registo áudio editado pelo Instituto Português de Santo António de Roma com a referência CD200611.

A obra foi também incluída na coletânea intitulada *Cantabo Domino in Vita Mea*, editada pelo IPSAR, com a referência COFSPEC200601.

A 6 de julho de 2013, na Igreja do Mosteiro de São Miguel de Refojos em Cabeceiras de Basto, a obra foi novamente interpretada por Vítor Matos (clarinete), Eduardo Sousa (violino) e Ângelo Martingo (piano).

Este concerto de homenagem ao compositor Joaquim dos Santos surgiu no contexto do 2º recital do doutoramento em interpretação na Universidade de Évora, resultando do mesmo uma gravação áudio e vídeo, editada e gravado em exterior por Pedro Mouga e misturado por SPL Estúdio.

#### **Características musicais**

Esta obra, em gesto bipartido, presta homenagem a J. S. Bach. A estrutura em dois andamentos, à semelhança do Prelúdio e Fuga, inicia-se com *Largo con espressione*”, em estilo livre, seguido de *Andante cantabile*, a fuga. Sobre esta obra existe uma nota de programa, referida no blogue do compositor:

As Variações Bachianas iniciam-se com um “Largo con espressione”, nostálgico, rico em cromatismo, escrito num fugato elaborado. Segue-se um “Andante cantabile”, onde o tema anterior é desenvolvido e apresentado em forma de fuga. Aqui o contraponto vai-se desenvolvendo progressivamente em sucessivos episódios em crescendo até ao final da peça.

Joaquim dos Santos, nas 4 primeiras notas que surgem no clarinete, presta a primeira homenagem a J. S. Bach ao citar as iniciais - BACH (exemplo 116).

Som Real

Clarinete em Sib

B    A    C    H

**Exemplo 116 - Citação do nome de BACH, segundo a tradição alemã musical; de Lá-A; Sib-B; Si – H; Dó-C; Ré- D; Mi- E; Fá-F; Sol – G.**

O motivo é repetido 3 vezes no clarinete, completando, deste modo, o total cromático. O motivo inicial é enunciado no violino por diminuição (cc.2). Estes dois instrumentos, o clarinete e o violino, alternam as frases numa perspectiva de pergunta-resposta. No piano, o compositor define dois gestos musicais que conferem diversidade: o primeiro, homofónico, acordes com 4 sons; o segundo, um arpejo de um acorde aumentado e 7ª Maior (exemplo 117).

**Exemplo 117 - No violino, o motivo inicial surge por diminuição; o piano opõe dois tipos de escrita: homofónico e a melodia acompanhada.**

Apesar dos papéis diferentes atribuídos a cada um dos 3 instrumentos, o discurso musical torna-se contínuo através da noção de complementaridade, evitando assim interrupções do fluir do discurso musical (exemplo 118).

The image shows a musical score for three instruments: Clarinete, Violino, and Pno. (Piano). Below them is a 'Redução Rítmica' (Rhythmic Reduction) staff. The Clarinete and Violino parts are in 2/4 time and feature a melodic motif starting with a half note followed by two eighth notes. The piano part provides harmonic support with chords and arpeggios. The rhythmic reduction staff uses 'x' marks to represent the rhythmic patterns of the instruments, showing how they complement each other to create a continuous texture.

**Exemplo 118 - O discurso contínuo é assegurado pela noção de complementaridade rítmica, como se pode constatar na redução rítmica (pauta inferior).**

No compasso 10, o clarinete e o violino trocam de papéis: o clarinete explora o motivo por diminuição; o violino repete o motivo inicial de forma mais livre, elevando-o até ao registo agudo (lab5). Esta seção termina no compasso 18.

Joaquim dos Santos reveste o motivo inicial com a textura de melodia acompanhada, coloridas por acordes aumentados (exemplo 119).

The image shows a piano score for Example 119. The tempo is marked 'Più mosso' and the dynamics are 'f'. The score highlights the 'Motivo Inicial' (initial motif) in the right hand. The left hand features a '7' chord with a sharp fifth (A7#5) and arpeggiated chords. The right hand also features arpeggiated chords.

**Exemplo 119 - O motivo inicial apoiado por um Acorde com 7 com 5ª aumentada; arpejos de acordes aumentados (cc.17-18).**

O motivo prossegue no compasso 19, em ritmo sincopado, repetido no piano, sem a relação intervalar anterior. O segundo motivo, dos acordes aumentadas arpejados, é transferido para o clarinete. O violino reforça o gesto do piano (c.20). No compasso 23 um motivo de transição iniciado no clarinete é imitado no piano. A ideia é concluída com o movimento cromático no clarinete, no registo agudo (exemplo 120).

The image shows a musical score for three instruments: B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Violin (Vln.), and Piano (Pno.). The B♭ Clarinet part features a rhythmic motif consisting of eighth notes. The Violin part has a melodic line with a chromatic passage labeled 'Cromatismo'. The Piano part has an arpeggiated chord and a chromatic motif.

**Exemplo 120 - O motivo inicial (na sua forma rítmica) no clarinete; a troca de motivo arpejado (acorde m) entre o violino e o piano; o motivo cromático de caráter conclusivo no violino.**

O clarinete, do compasso 27 até ao compasso 33, repete de forma linear, quase em ostinato, o motivo sincopado. O violino apresenta uma melodia de amplo fôlego, independente das outras vozes. No piano, o motivo cromático é elaborado e sequenciado (exemplo 121).

The image shows a musical score for three instruments: B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Violin (Vln.), and Piano (Pno.). The B♭ Clarinet part has a syncopated motif. The Violin part has a diatonic motif. The Piano part has a chromatic motif.

**Exemplo 121 - A estrutura frásica definida pela composição por camadas que sobrepõem diferentes tipos de motivos e materiais.**

No compasso 33, o compositor conclui esta seção, em que o piano e o violino realizam um pequeno *stretto* temático que termina com um gesto cromático em movimentos contrastantes. Dos compasso 34 a 37 o compositor recorda, como eco distante, a sequência inicial (cc. 30) de modo mais breve, repousando sobre o acorde formado a partir da nota dó.

Joaquim dos Santos elabora, a partir do compasso 38, duas sequências: apesar de uma aparência contrastante, as sequências estão ligadas entre si. A primeira sequência tem lugar dos c.c. 38 ao 41, sendo caracterizada pelo movimento cromático ascendente, conduzida pelo piano. O violino contém o motivo inicial e o clarinete explora as terceiras, elementos que advêm do motivo inicial (exemplo 122).

**Exemplo 122 - O motivo inicial, no violino; o piano arpeja o acorde 7 com 5ª aumentada, em dois registos, do médio-grave para o agudo; e o clarinete num comentário heterofónico.**

Na segunda sequência, Joaquim dos Santos elabora no piano uma progressão cromática descendente (exemplo 123). O motivo inicial surge no clarinete, permanecendo em registo fixo, e o violino executa uma melodia ornamentada, em glosa.

**Exemplo 123 - Progressão cromática descendente (cc.42 a 45).**

Na secção final deste andamento, o movimento cromático do violino intensifica e transmite a sensação de repouso à medida que regressa ao registo médio (cc. 46 a 51). Como coda final, o motivo inicial regressa no piano; agora oitavado, surgindo em diferentes registos em contraponto imitativo (exemplo 124).

**Exemplo 124 - Motivo inicial reforçado à oitava**

### ***Andante cantabile (fuga)***

A estrutura deste andamento, tal como o compositor indica, é aparentada com a Fuga. Joaquim dos Santos, aflora livremente o carácter estrito do género e recorre às técnicas de contraponto imitativo para elaborar o sujeito (ou parte dele).

O sujeito é apresentado no registo grave e sonoro do clarinete, nos compassos 53 a 58. O piano, predominantemente no 2º tempo, apoia o sujeito com acordes de 7, maiores ou menor, numa escrita marcial (exemplo 125).

**Exemplo 125 - O sujeito elaborado a partir do motivo inicial (transposto uma 3ª menor); acordes de 7 que apoiam harmonicamente o sujeito.**

A resposta é desencadeada pelo violino uma 5ª acima (cc. 58 a 62). O piano prossegue o seu papel de suporte harmónico e duplica a linha do violino, uma oitava acima, em determinados pontos estratégicos do sujeito. O clarinete, no papel de contrasujeito, executa uma linha melódica livre com apontamentos heterofónicos (exemplo 126).

**Exemplo 126 - A resposta no violino, reforçada pelo piano (uma 8ª acima); O clarinete (sons reais) executa apontamentos heterofónicos oriundos dos blocos harmónicos.**

O sujeito surge no piano, no compasso 63, de forma elaborada (exemplo 127). O clarinete prossegue com o esquema anteriormente apresentado (apontamentos heterofónicos) e o violino apresenta ritmicamente uma memória vaga do sujeito.

**Exemplo 127 - O sujeito, novamente, no piano, reforçado à oitava; o clarinete (sons reais) executa apontamentos heterofônicos oriundos dos blocos harmônicos.**

No compasso 68 o sujeito surge, uma vez mais, no piano no registo grave, oitavado, com algumas transformações intervalares. O violino assume funções harmónicas, sustentando uma progressão de sextas. O clarinete estende uma melodia de carácter mais virtuoso e arpejada. No registo agudo, cita a cabeça do sujeito (cc.71).

Um motivo de transição, nos compassos 73 a 75, interrompe de forma contrastante o discurso musical e Joaquim dos Santos verticaliza o sujeito em acordes cheios, em registo aberto (exemplo 128).

**Exemplo 128 - Os acordes são formados a partir do motivo inicial; Ocorrem algumas mudanças de direção das linha melódicas sem, no entanto, afetar a coerência intervalar.**

Um episódio inicia-se no compasso 77, um diálogo entre o violino e o clarinete, relembrando o tipo de escrita que encontramos nas invenções a duas partes de J. S. Bach (exemplo 129). Neste compasso, o piano sustém harmonicamente o diálogo, com acordes semelhantes aos enunciados no início da fuga (exemplo 125).

**Exemplo 129 - Esquema frásico pergunta-resposta; acordes homofônicos, em registo aberto, revelam encadeamentos cromáticos.**

Uma nova entrada do sujeito, no compasso 81, marca o início de dois períodos: a primeira, em contraponto imitativo, o motivo inicial gera um dueto entre o violino, c.81, e o clarinete, c.82; o segundo, um motivo cromático iniciado no clarinete, c. 86, é imitado no violino, c.87 (exemplo 130). Estes dois momentos são interpolados por um acorde aumentado que explora um registo bastante amplo, de Sib1 a Sib5. Esta secção termina no compasso 90, com a recapitulação do acorde-chave, com terceira Maior /menor e com 5ª aumentada (c.90).

**Exemplo 130 - O sujeito surge nos dois segmentos apresentados. No primeiro, de forma mais direta, em contraponto imitativo; no segundo, disperso, com alguma transformação intervalar.**

Um novo sujeito (b) apresentado pelo clarinete (c. 91) vai ser alvo de elaboração nos compassos seguintes. O piano apresenta-o em primeiro lugar, no compasso 93, sendo o sujeito b, transferido para o violino (exemplo 131).

**Exemplo 131 - A imitação não é direta, mas o compositor recorre aos mesmos intervalos de forma permutada.**

Mais tarde, é o clarinete que prossegue o motivo. O piano, nos compassos 95 a 105, desenha estruturalmente uma linha melódica cromática com efeito circular (exemplo 132).

**Exemplo 132 - Movimento estrutural cromático, um dos recursos iterados por Joaquim dos Santos.**

No compasso 106, no piano, uma nova entrada do sujeito *b* é reforçada pelo violino. O compositor, a partir do compasso 110, abandona o motivo pianístico em oitavas e regressa à escrita homofônica verticalizada, valorizando a síncopa e a acentuação do tempo fraco (exemplo 133).

**Exemplo 133 - O piano acompanha o violino e o clarinete com acordes diatônicos em contratempo.**

O compositor, no compasso 114, relembra, uma vez mais o sujeito a, (perspetiva rítmica) e realiza uma síntese de alguns elementos apresentados. No piano é apresentado como contrasujeito um novo segmento melódico (exemplo 134).

The image shows a musical score for three instruments: Bb Clarinet (Bb Cl.), Violin (Vln.), and Piano (Pno.). The Bb Cl. part has a melodic line with a slur over the first three notes. The Vln. part has a melodic line with a slur over the last three notes. The Pno. part has a melodic line with a slur over the last three notes. A box highlights a new melodic segment in the piano part, labeled 'contrasujeito'.

Exemplo 134 - Um novo motivo é apresentado como o contrasujeito.

O sujeito a é apresentado no piano no compasso 130, comentado por um eco contrapontístico no clarinete, prepara a secção final.

Joaquim dos Santos desenvolve uma sequência final onde acelera a cabeça do sujeito, agora em semicolcheias, e fragmenta o mesmo motivo no violino e no clarinete, em semínimas (exemplo 135).

The image shows a musical score for three instruments: Bb Clarinet (Bb Cl.), Violin (Vln.), and Piano (Pno.). The Bb Cl. part has a melodic line with a slur over the last three notes. The Vln. part has a melodic line with a slur over the last three notes. The Pno. part has a melodic line with a slur over the last three notes. A box highlights a sequence of notes in the piano part, labeled 'mf' and 'B A C H'. Dashed lines connect these notes to the violin and clarinet parts.

Exemplo 135 - Elaboração das linhas melódicas que relembram o motivo inicial.

Após uma pausa geral com efeito de grande surpresa, a obra termina com o acorde que Joaquim dos Santos utiliza frequentemente noutras obras - acorde de 7ª Maior, neste caso, sobre a nota mib.

### **3.12. *Capriccio a Tre***

#### **Contextualização**

*Capriccio a Tre*, obra composta por volta do Natal de 1985 está escrita para violino, flauta e piano. Nunca tendo sido interpretada em público, após uma conversa com o compositor em que este facto foi relatado, surgiu o desafio de alterar a instrumentação, substituindo a flauta pelo clarinete.

#### **Estreia e gravações**

A partitura da nova versão foi terminada a 27 de outubro de 2004 e a estreia desta obra ocorreu na igreja de Santo António dos Portugueses em Roma, em 16 de Abril de 2005, tendo como intérpretes Vítor Matos (clarinete), Yacov Marr (violino) e João Paulo Teixeira (piano). Deste concerto, surgiu um registo áudio editado pelo Instituto Português de Santo António de Roma com a referencia CD200611.

Posteriormente, para a celebração do septuagésimo aniversário do compositor em 2006, a obra foi incluída na colectânea intitulada *Cantabo Domino in Vita Mea editada*, pelo IPSAR, com a referência COFSPEC200601, que reúne uma parte significativa da obra do compositor Joaquim dos Santos.

#### **Características musicais**

Esta obra está dividida em três secções:

**A** [1 a 45] | **B** [46 a 88] | **A'** [89 a 136].

#### **A [1 a 45]**

No violino é apresentado o tema que será, posteriormente, desenvolvido e trabalhado ao longo da obra. O tema contém todas notas do total cromático (cc.1 a 2) . Um segundo motivo, baseado no arpejo do acorde de 7<sup>a</sup> maior com a quinta aumentada é apresentado no piano (exemplo 136).

Exemplo 136 - Tema inicial constituído por 3 elementos – o intervalo de 7ª e 3ª Maior e o cromatismo. Um segundo motivo, *b*, arpejado é apresentado no piano.

O motivo inicial é repetido no piano, com pequenas deslocções intervalares. Uma segunda linha melódica, como contrasujeito, derivada do motivo principal, é caracterizada pelas cores diatónicas e modais (exemplo 137).

Exemplo 137 - O motivo inicial explorado no piano, o aparecimento de linhas melódicas diatónicas e modais, compassos 5.

No compasso 7, o motivo inicial reaparece no clarinete por movimento retrógrado, enquanto no violino é justaposto o motivo *b*. No piano, o acorde de Réb M com sétima maior é cristalizado (exemplo 138).

Exemplo 138 - Motivo inicial, movimento retrógrado, no clarinete; motivo *b*, violino; acorde de réb Maior com sétima.



cada vez mais ténues. O piano sustém um breve ostinato, que apoia de forma regular as vozes superiores.

### B [46 a 88 ]

O papel preponderante nesta secção é dado ao diálogo que ocorre entre o clarinete e o violino. O discurso musical torna-se mais denso e virtuosístico, e o piano explora a dimensão métrica de forma a reforçar ou a opor-se às linhas melódicas superiores.

O clarinete retoma o papel principal, apresentando uma melodia com características da música de dança, valsada. O piano, a partir do compasso 50, executa breves e pontuais apontamentos melódicos e harmónicos.

No compasso 53, os papéis são invertidos. O clarinete contraria a frase do violino ao executar uma escala cromática em movimento contrário (exemplo 141). O cromatismo é partido em breves e curtos melismas, apontamentos cromáticos que revelam um discurso descontínuo.

Musical score for Example 141, measures 53-54. The top staff is for Bb Clarinet (Cl.) and the bottom for Violin (Vln.). The Cl. part starts with a piano (*p*) dynamic and plays a descending chromatic scale. The Vln. part starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and plays a melodic phrase with an 8va octave marking.

Exemplo 141 - Melodia em destaque no violino; melismas cromáticos descendentes no clarinete.

No compasso 63 o acorde com 4 sons no violino anuncia um ostinato que se sobrepõe ao único momento solístico do piano, o tema dançante, apoiado por acorde com 5<sup>a</sup> aumentada e 7<sup>a</sup> maiores. Dos compassos 69 ao 79, o clarinete recupera a melodia principal, agora numa exuberante e mais sonora oitava superior, interagindo com o violino, que se opõe com figurações cromáticas (exemplo 142).

Musical score for Example 142, measures 63-64. The top staff is for Bb Clarinet (Cl.) and the bottom for Violin (Vln.). The Cl. part starts with a forte (*f*) dynamic and plays a melodic phrase. The Vln. part starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and plays a chromatic scale.

Exemplo 142 - Melodia em destaque no clarinete; melismas cromáticos descendentes no violino.

Nos compassos 76 a 81 o piano executa, idiomáticamente, arpejos constituídos por 3<sup>a</sup> sobrepostas (na generalidade).

A secção termina com o clarinete a citar o motivo inicial da obra (secção A), O piano, em tripla oitava, reforça o gesto cadência final (exemplo 143) .

The image shows a musical score for three instruments: Bb Clarinet (Cl.), Violin (Vln.), and Piano (Pno.). The Bb Clarinet part is in the treble clef and features a melodic line with a long note followed by a descending chromatic scale. The Violin part is also in the treble clef and plays a simple harmonic accompaniment. The Piano part is in the grand staff (treble and bass clefs) and features a complex arpeggiated texture with triple-octave intervals.

**Exemplo 143 - Motivo inicial no violino; oitavas diatónicas no piano, reforçam a conclusão da frase.**

#### **A [ 89 a 136 ]**

Dos compassos 89 a 120, Joaquim dos Santos repete a primeira secção, dos compassos 9 a 45, com algumas variações.

Nos compassos 120 a 145, como coda, o compositor desenvolve o motivo de 7<sup>a</sup>, agora reforçado à 8<sup>a</sup> (cc. 120 a 122), do grave para o agudo, alternando com o gesto sinuoso e cromático do violino (cc. 123 a 125). No compasso 126, os dois gestos anteriores são sobrepostos elevando o discurso para um registo sobreagudo. Seguidamente, é apresentado no clarinete o motivo cromático descendente (129 a 131). A obra termina em grande apoteose, culminando com o piano e violino desenvolvendo o discurso a partir do motivo das 7<sup>as</sup> Maiores, reforçado com tripla oitava, enquanto o clarinete sobrepõe o motivo cromático descendente (exemplo 144). Após uma pausa que provoca tensão, a obra é concluída por acorde diatónico ténue, que tem como centro a nota sol, o mesmo ponto de partida para o motivo inicial (exemplo 136).

The image shows a musical score for three instruments: Bb Clarinet (Bb Cl.), Violin (Vln.), and Piano (Pno.). The score is written in a single system with three staves. The Bb Cl. staff is in treble clef and contains a chromatic eighth-note motif starting on a whole note, marked with a forte *f* dynamic. The Vln. staff is in treble clef and contains a melodic line with a forte *sf* dynamic, featuring a 7th interval that is reinforced by the piano. The Pno. staff is in grand staff (treble and bass clefs) and contains a tri-octave 7th interval in the bass register, also marked with a forte *f* dynamic. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and accents.

**Exemplo 144 - O motivo cromático, no clarinete; o motivo de 7ª em tripla oitava, no piano; o violino reforça o gesto do piano.**

### **3.13. *Fantasia Concertante***

#### **Contextualização**

*Fantasia Concertante*, para 2 clarinetes, violela e piano, foi terminada a 14 de março de 2005, e dedicada aos intérpretes.

#### **Estreia e gravações**

Foi estreada a 16 de abril de 2005. A interpretação esteve a cargo de Vitor Matos (clarinete), Domingos Castro (clarinete), Yacov Marr (violino) e João Paulo Teixeira (piano). Deste concerto, surgiu um registo áudio editado pelo Instituto Português de Santo António de Roma com a referência CD200611.

A obra foi incluída na coletânea intitulada *Cantabo Domino in Vita Mea*, editada pelo IPSAR, com a referência COFSPEC200601.

A 6 de julho de 2013, na Igreja do Mosteiro de São Miguel de Refojos em Cabeceiras de Basto, a obra foi novamente executada pelos interpretes seguintes: Vitor Matos (clarinete), Domingos Castro (clarinete), Eduardo Sousa (violino) e Ângelo Martingo (piano).

Este concerto de homenagem ao compositor Joaquim dos Santos surgiu no contexto do 2º recital do doutoramento em interpretação na Universidade de Évora, resultando do mesmo uma gravação áudio e vídeo, editada e gravada em exterior por Pedro Mouga e misturada por SPL Estúdio.

#### **Características musicais**

Esta obra divide-se em três andamentos:

1º Andamento – *Allegretto*; 2º Andamento – *Adagio Cantabile*; 3º Andamento – *Poco Allegro*.

#### **1º Andamento – *Allegretto***

Os primeiros materiais sonoros constituem o primeiro grupo temático deste andamento: acordes homofónicos e homorrítmicos em registo aberto, anacrusa inicial; os cromatismos em valores curtos, semicolcheias (cc. 1); os breves motivos de 7ª Maior que interpolam o discurso, c.1, 2º tempo (exemplo 145).

Clarinete em Si $\flat$  1

Clarinete em Si $\flat$  2

Viola

Piano

7ª Maior

7ª Maior

Cromatismos

*mf*

*f*

Acorde

7ª Maior

**Exemplo 145 - Os três primeiros elementos apresentados.**

Do sexto ao décimo nono compasso é atribuído, ao piano, o papel de sustentação harmónica. A progressão dos acordes é livre e ritmicamente sincopada (até ao compasso 13), originado o efeito de *hemíola*. A elaboração harmónica é construída em dois planos: o primeiro, a fundamental, reforçada à 8ª e 5ª, na pauta inferior; o segundo, a 7ª Maior, na pauta superior, que provoca o jogo maior/menor, por enarmonia (exemplo 146).

7ª Maior

Pno.

LaB Maior

5

**Exemplo 146 - Progressão harmónica livre baseada no acorde Maior e no intervalo de 7ª Maior (cc.6).**

Nestes compassos, os clarinetes e a viola reforçam o gesto homofónico do piano, apresentando também uma estrutura homofónica baseada no mesmo conjunto intervalar. Este reforço desvanece e é substituído por motivos contrastantes, numa escrita rarefeita e imitativa (compassos 8 a 11).

Na segunda parte desta secção, a viola e o segundo clarinete realizam um ostinato que, metricamente, contrasta com a escrita pianística. (exemplo 147).

**Exemplo 147 - Estrutura frásica procedem de forma isorrítmica (Talea)- a repetição desfazada entre as vozes extremas e a repetição em ostinato do clarinete 2 e viola (sons reais).**

O piano, nos compassos 20 a 24, apresenta uma textura de melodia acompanhada que contrasta com a secção anterior. O trio formado, nos compasso 24 a 34, pelos clarinetes e viola garante uma textura diversificada. Deste forma, sem o timbre pianístico, a polifonia imitativa regressa, desta vez em cânone (exemplo 148).

**Exemplo 148 - Imitação canónica, por movimento contrário, cc. 24 a 28.**

O trio é interrompido, no compasso 30, pelo piano, com o intuito de relembrar o acorde-chave desta obra – o acorde maior com 3ª menor (exemplo 149). As intervenções tornam-se mais frequentes a partir do compasso 34 e a imitação mais distante e pontual. Dos compassos 36 ao 39, os materiais melódicos diluem e desvanecem, preparando o ouvinte para um maior contraste.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Vla.

Pno.

Acorde Maior  
com 3ª menor

**Exemplo 149 - No compasso 30, o acorde-chave interrompe o trio como forma de preparar o próximo gesto.**

Do compasso 39 ao final do andamento, Joaquim dos Santos alterna diversos tipos de escrita, resultando esta num discurso variado e criativo: a secção homofónica e homorrítmica, que explora diversos tipos de acentuação (c.39); a monodia, como elemento de maior contraste (c.43); a melodia acompanhada com a acentuação do 2º tempo do compasso (exemplo 150).

cc. 39      cc. 43, 2º tempo      cc. 49

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Vla.

Pno.

*p*

**Exemplo 150 - Diferentes tipos de textura evidentes na escrita de Joaquim dos Santos.**

Através do processo de cristalização, o andamento termina com a estabilização de um conjunto sonoro através da repetição. O andamento termina sobre a nota Fá, com o acorde-chave (exemplo 151).

3ª menor

B♭ Cl. 1

3ª Maior

B♭ Cl. 2

Vla.

Pno.

**Exemplo 151 - Acorde-chave, acorde maior com 7ª e 3ª menor.**

## 2º Andamento - *Adagio Cantabile*

A viola assume o papel de sustentação harmónica, sob a qual o primeiro clarinete explora um pequeno motivo anguloso, movimento melódico reforçado pelo segundo clarinete (exemplo 152).

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Vla.

**Exemplo 152 - Dois planos sonoros – a viola, linha de sustentação (7ª Maior e 2ª menor); A melodia principal no clarinete 1 e o reforço harmónico do clarinete 2.**

No quinto compasso, o compositor acrescenta uma linha melódica sinuosa no piano, baseada no motivo de 7ª. Do grave para o médio-agudo, esta linha melódica transfere-se para os clarinetes que continuam o processo até ao registo agudo. No piano torna-se visível a escrita heterofónica (exemplo 153).

**Exemplo 153 - Mudança de registo, através do movimento anguloso de 7ª intercalado por uma 3ª Maior.**

Uma frase de transição monódica, primeiramente no piano e depois no clarinete 2, conduz-nos à próxima secção.

Nos compassos 10 a 16, o compositor, recorrendo à escrita imitativa, varia de textura. O papel principal é dado aos clarinetes e à viola, que são pontuados por breves inserções pianísticas. A partir do compasso 17 verifica-se uma frequente e intensa troca de motivos entre o clarinete 1, clarinete 2 e, em movimento contrário, a viola. O piano, em escrita homofónica, sustenta o diálogo concertante formado por acordes de sétima, baseados na relação tonal dominante-tónica (exemplo 154).

**Exemplo 154 - Imitação do motivo de 7ª entre os clarinetes; o motivo por movimento contrário na viola; a linha inferior no piano com a relação tonal.**

O compositor, dos compassos 23 ao 28, explora no piano rítmica e metricamente um agregado de cor politonal, resultante da sobreposição de dois acordes maiores com 7ª Maior (exemplo 155).

Exemplo 155 - Sobreposição de acordes com 7ª maior, perspectiva politonal.

A partir do compasso 30, Joaquim dos Santos retoma a escrita imitativa. O piano alterna alguns tipos de escrita, mas num plano sonoro diferente, garantindo o apoio harmónico das linhas superiores. Nos compassos finais, nos compassos 34 ao 42, a troca de motivos intensifica-se e a obra termina com um acorde de sonoridade politonal.

### 3º Andamento – *Poco Allegro*

O andamento inicia-se com um cânon à 8ª entre os dois clarinetes. Este cânon é acompanhado livremente pela viola, que nos primeiros quatro compassos surge na parte fraca do tempo, e nos restantes oito, surge metricamente diversificada, ou por acordes ou por notas isoladas (exemplo 156).

Exemplo 156 - Cânone à oitava entre os clarinetes (som real); ostinato na parte fraca do tempo, na viola.

Dos compassos 12 ao 17, o piano explora a textura homofônica, com acordes tensos, que contêm sempre o intervalo de 7<sup>a</sup>, tendencialmente em posição fechada (exemplo 157).

Exemplo 157 - Acordes em algumas inversões mais tensas (2<sup>a</sup> inversão do acorde de sétima).

No compasso 17, o compositor inicia uma secção livre, estruturada por camadas sobrepostas. A viola inicia um motivo à colcheia e os clarinetes recorrem ao motivo de 7<sup>a</sup> maior, neste caso verticalizado. No piano há uma alternância constante entre diversos tipos de escrita: homofônica, cc. 20, 26, 39; melodia acompanhada, cc. 23; monódica, cc. 34 a 38 (exemplo 158).

Exemplo 158 - Variedade de tipos de escrita: melodia acompanhada, cc.23; homofônica, cc.26; monódica, cc.

A figuração de tercina, a partir do compasso 34, acelera o discurso musical. A oposição entre as memórias de motivos anteriores, a 7<sup>a</sup> e a 3<sup>a</sup> maior, e a curvatura sinuosa das tercinas, que realizam o arpejo de acordes aumentados, conferem e caracterizam o ambiente sonoro nostálgico da escrita concertante. A obra termina, tal como aconteceu no 1<sup>o</sup> andamento, com o acorde-chave, referido no compasso 30 (exemplo 146), acorde maior com 3<sup>a</sup> menor, ao qual Joaquim dos Santos adiciona a 4<sup>a</sup> aumentada.

### 3.14. *Meditação*

#### Contextualização

*Meditação* foi composta a 16 de Abril de 2005, com o propósito de ser interpretada na cerimónia religiosa celebrada por Sua Eminência o Cardeal Patriarca de Lisboa, Dom José Policarpo, na Igreja de Santo António dos Portugueses em Roma. Esta cerimónia decorreu nos dias que precederam o conclave que elegeu Sua Santidade o Papa Bento XVI.

#### Estreia e gravações

Na referida cerimónia litúrgica (a 17 de Abril de 2005), a obra foi interpretada por Vítor Matos, Domingos Castro (clarinetes) e Luís Ribeiro (saxofone alto).

#### Características musicais

Esta obra, de carácter breve e reflexivo, apresenta uma estrutura simétrica tripartida, com coda. O esquema formal pode ser resumido no seguinte exemplo:

A [1 a 12] B [13 a 24] A (da *capo*) e Coda [25 a 29]

#### A [1 a 12]

O motivo base é apresentado, no saxofone-alto, numa textura típica de melodia acompanhada (exemplo 159). A condução das linhas melódicas tendem para a resolução da pedal de sol (saxofone-alto) no acorde diatónico maior. O movimento de 2ª menor descendente está presente nos clarinetes, como ecos do motivo inicial.

Exemplo 159 - Motivo *a*, ténue ornamentação sobre a nota sol; acorde diatónico maior como centro tonal.

No terceiro compasso, o motivo inicial percorre todos os instrumentos, recriando uma textura imitativa (exemplo 160).

Exemplo 160 - Textura imitativa, que o compositor vai desenvolver noutros pontos da obra.

O compositor, no quarto compasso, expõe novamente o motivo inicial, sobre a nota dó (som real). A partir do compasso 6, o estilo imitativo é mais usado, com o qual Joaquim dos Santos terminará a primeira secção. O discurso é progressivamente acelerado: semínima, cc 1-2; colcheias, cc. 4-5; e semicolcheias, c.7 (exemplo 161).

Exemplo 161 - O aceleração progressivo do discurso musical: cc. 1-2, semínimas; cc.4, colcheias; cc. 7, semicolcheias.

A partir do compasso 6, o compositor regressa ao estilo imitativo, numa estrutura semelhante à do cânon. A entrada em *stretto* (c.8) demonstra o gosto que o compositor revela pelas técnicas contrapontísticas. (exemplo 162).

Exemplo 162 - Motivo de 7ª Maior, com entradas sucessivas em *stretto* (sons reais).

Dos compassos 9 ao 12, Joaquim dos Santos concentra-se no motivo inicial que é expandido, da 2ª menor para a sua inversão, a 7ª Maior. Este processo é desenvolvido e expandido a partir da ideia apresentada no terceiro compasso: a imitação do motivo por todas as vozes, em diferentes registos. A secção termina com gesto homorrítmico composto por acordes muito tensos, onde a oposição de quintas, nas vozes extremas, transmite a ideia de chegada.

### B [13 a 24]

O clarinete 1 inicia esta secção com uma linha melódica angulosa, marcada pelo recurso ao motivo de 7ª Maior (uma inversão intervalar da 2ª menor). O clarinete 2, num segundo plano, recorre a linhas cromáticas que se opõem ao gesto anterior (exemplo 163).

Exemplo 163 - Motivo de 7ª Maior, no cl 1; linha melódica com recurso a movimentos cromáticos, cl 2.

No compasso 15, uma vez mais, a entrada canónica organiza a estrutura frásica, do agudo para o grave (exemplo 164).

**Exemplo 164 - Entrada canónica, do agudo para o grave, cc. 15(sons reais).**

O discurso intensifica-se com o aparecimento de um motivo composto por valores curtos que ornamenta a linha melódica. No compasso 18, o clarinete apresenta o motivo de 2ª menor, onde o compositor relembra os momentos iniciais da obra. A secção finaliza com uma melodia diatónica no saxofone-alto, acompanhada pelos clarinetes, que realizam uma harmonia oscilante entre a 7ª e a 3ª maior (exemplo 165).

**Exemplo 165 - Oscilação entre a 7ª Maior e 3ª Maior; melodia diatónica no saxofone-alto, cc. 22 (sons reais).**

### **Coda [cc. 25 a 29 ]**

O compositor, nestes momentos finais, relembra o motivo inicial sobre uma estrutura harmónica que estende o acorde de dó, oscilante, entre os modos maior e menor. Sobre cada nota do acorde, o compositor ornamenta a frágil e singela linha melódica (exemplo 166).

Som real      Ornato Superior

Clarinete em Si $\flat$  1

Ornato inferior

Clarinete em Si $\flat$  2

Or. Inf      Or. Sup.

Saxofone Alto

*pp*      *pp*      *pp*

**Exemplo 166 - O acorde de dó Maior é estendido, acorde pedal; ornamentação das linhas melódicas.**

O acorde final transmite a sensação de repouso e clareza, devido à presença da 3<sup>a</sup> Maior.

### 3.15. *Ubi caritas*

#### Contextualização

Composta em 2005, para dois clarinetes em si bemol a obra é dedicada a João Paulo Teixeira, por ocasião do seu casamento com Sara Maria Soares Cardoso.

#### Estreia e gravações

A obra foi interpretada pela primeira vez a 28 Maio de 2005 na Igreja das Antas Porto por Vitor Matos (clarinete) e Domingos Castro (clarinete).

#### Características musicais

Subintitulado *Organum*, este curto trecho é revestido de simplicidade oriunda do tratamento do cântico, não sem invocar a humildade subjacente à cerimónia do lava-pés, da Quinta-feira Santa, a que esta antífona está associada na liturgia católica. Eis o aspecto que a melodia assume no *Liber Usualis* (edição de 1961):



Figura 6 - Antífona (da cerimónia do Lava-Pés de 5ª feira-santa).

Trata-se de um cântico hexacordal, escrito em modo de Fá plagal, com a substituição do si natural pelo si bemol. Apesar da simplicidade da peça, é possível observar que Joaquim dos Santos não se atém ao mero diatonismo, considerando igualmente o cromatismo e o modalismo.

O seguinte quadro resume a estrutura formal da obra:

Estrutura	A	B
Compassos	[ 1 a 19]	[20 a 30]

Esta obra, escrita para dois clarinetes em Sib, assemelha-se à técnica de escrita de um *Organum*: uma voz principal, o *cantus firmus*, na voz inferior; na voz superior uma melodia desenvolve-se a partir de valores rítmicos mais curtos, tendencialmente melismática. O 2º clarinete apresenta como *cantus firmus* o tetracorde descendente, na relação *Finalis-Tenor*, enquanto o 1º clarinete, desenvolve à colcheia uma melodia de âmbito reduzido - terceira maior (exemplo 167). A primeira frase, dos compassos 1 a 7, está no modo de fá (sons reais).

Exemplo 167– *Cantus firmus* no primeiro clarinete, a partir do hexacorde descendente, da *finalis* para o tenor; no 2º clarinete um melodia à colcheia (2/1) com âmbito reduzido (3ª).

Nos compassos 7 a 10, o compositor introduz uma frase de transição em que predominam as sétimas maiores e onde são adicionadas notas complementares, pela ordem do círculo das quintas, com a notável exceção do si natural, que aparece em último lugar forçando a modulação para o tenor – dó (exemplo 168). O esquema frásico imitativo organiza o discurso musical, num conjunto pergunta-resposta, primeiro em movimento ascendente e seguidamente descendente.

Exemplo 168– Diálogo imitativo entre os dois clarinetes, compassos 7 a 8, em progressão para o tenor (dó).

De regresso à frase inicial, os papéis são agora invertidos (exemplo 169): o 2º clarinete apresenta a melodia diatónica sobre o tenor, e o primeiro executa o *cantus firmus*, com valores mais longos (cc.10 a 14).

Exemplo 169– O *cantus firmus* surge no clarinete 1 e a melodia *organalis*, no clarinete 2.

Uma passagem análoga à dos cc. 7-10, mas com carácter menos tenso, realiza a transição para a secção *B*. O motivo de sétima é substituído pela 6ª maior. O carácter imitativo mantém-se, alternando o motivo de 6ª maior. Este gesto é intensificado pelo cromatismo que surge no compasso 17 (exemplo 170).

Exemplo 170 - A troca de motivos entre os clarinetes: nos compassos 15 a 17, o motivo de 6ª que substitui a 7ª; nos compassos 17 a 19, o motivo cromático.

A frase *B* inicia-se como um regresso ao *organum*: o 1º clarinete executa a melodia em colcheias, baseado no modo de fá; o 2º clarinete justapõe uma 5ª perfeita que se afasta de fá, que, com um ritmo sincopado, enriquece a melodia principal. Nos compassos 20 a 22, uma sonoridade polimodal emancipa-se neste cenário (exemplo 171).

Exemplo 171– No primeiro clarinete, o compositor repete a melodia *organalis*, uma 8ª acima; no segundo clarinete, uma voz sincopada apoia a melodia sobre as notas sol-ré (sons reais).

No compasso 23, um breve apontamento homofónico conclui esta secção. Este efeito conclusivo é reforçado pelo contorno melódico do clarinete que repousa na *finalis*, explorando um registo sonoro médio-agudo (exemplo 172).

**Exemplo 172– Primeiro momento da obra onde surge a homorritmia, reforçando deste modo o efeito conclusivo (sons reais).**

A partir do compasso 25 toda a elaboração frásica é predominantemente descendente. A secção final explora o intervalo de 4ª perfeita, em diálogo imitativo, uma sequência que conduz à coda.

**Exemplo 173– Secção imitativa, compassos 25 a 27, onde o compositor explora o intervalo de 4ª perfeita.**

O gesto imitativo final é representativo das técnicas contrapontísticas do compositor: Joaquim dos Santos inicia a coda (c. 27) com o motivo melódico de 3ª maior, oriundo da voz *organalis*, e termina a obra com um último apontamento imitativo, por movimento contrário (exemplo 174).

The image shows a musical score for two Clarinet parts, Cl. Sib 1 and Cl. Sib 2. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The score consists of two staves. In the first staff (Cl. Sib 1), the notes are G4, A4, Bb4, and C5. In the second staff (Cl. Sib 2), the notes are G4, A4, Bb4, and C5. A box labeled 'Motivo de 3ª' is drawn around the first three notes (G, A, Bb) in both staves. A dashed line connects the Bb4 note in the first staff to the Bb4 note in the second staff, illustrating a tritone resolution. A circled motif of three notes (A, Bb, C) is shown in both staves, with a dashed line connecting the A note in the first staff to the A note in the second staff, illustrating a 3rd interval motif.

**Exemplo 174 – Coda final: o motivo de 3ª surge como breve memória; o motivo ornamental é imitado; a resolução do trítone para a 6ª maior.**

### **3.16. *Rondó Canónico***

#### **Contextualização**

*Rondó Canónico* foi terminada a 10 de Dezembro de 2005, e encontra-se escrita para violino, clarinete, saxofone alto, clarinete baixo e piano.

#### **Estreia e gravações**

Dedicada aos intérpretes, foi executada pela primeira vez no IPSAR em 22 de Abril de 2006, por Vítor Matos (clarinete), Domingos Castro (clarinete baixo), Yacov Marr (violino), Luís Ribeiro (saxofone alto) e Ângelo Martingo (piano).

A 6 de julho de 2013, na Igreja do Mosteiro de São Miguel de Refojos em Cabeceiras de Basto, a obra foi novamente interpretada por Vítor Matos (clarinete), Domingos Castro (clarinete baixo), Eduardo Sousa (violino), Rui Leal (saxofone alto) e Ângelo Martingo (piano).

Este concerto de homenagem ao compositor Joaquim dos Santos surgiu no contexto do 2º recital do doutoramento em interpretação na Universidade de Évora, resultando do mesmo uma gravação áudio e vídeo, editada e gravada em exterior por Pedro Mouga e misturada por SPL Estúdio.

#### **Características musicais**

*Rondó Canónico* caracteriza-se, como o seu título indica, pelo recurso a técnicas de imitação rigorosa, a diversos intervalos, por movimentos direto e contrário.

A variedade necessária é conseguida, no detalhe, pela mudança do intervalo da imitação, pelas terminações livres de algumas frases, e pelo uso da técnica imitativa, produzindo, sobretudo no caso do refrão, quiasmos, cruzamentos em forma de cruz, bastante nítidos. A nível da grande forma, há que notar que o refrão, escrito para a totalidade do efetivo, alterna com secções de instrumentação sempre variada. Embora o refrão seja sempre repetido literalmente, não é estanque (iniciando com acordes da

dominante) e possui um cuidadoso plano tonal (sintetizado no quadro seguinte),<sup>46</sup> o que faz com que o efeito do seu retorno apareça sempre como variado.

SECÇÃO	INSTRUMENTAÇÃO	CENTRO TONAL	FUNÇÃO
Refrão ( <i>Andante giocoso</i> )	Tutti	Fá	T
Copla 1 ( <i>Adagietto</i> )	Violino, clarinete baixo	Sol	SD
Refrão	Idem	Idem	T
Copla 2 ( <i>Allegretto</i> )	Clarinete, Saxofone alto	Lá	D
Refrão	Idem	Idem	T
Copla 3 ( <i>Adagio</i> )	Violino, saxofone alto	Sib	SD
Refrão	Idem	Idem	T

De notar que, na partitura, a parte de clarinete baixo aparece escrita com a notação alemã (soando uma 2ª maior abaixo quando em clave de fá, e uma 9ª maior abaixo quando em clave de sol).

### ***Andante Giocoso* [cc. 1 a 19 ]**

Joaquim dos Santos, nos primeiros dois compassos, enuncia 4 elementos que são desenvolvidos ao longo de toda esta secção: o primeiro, o acorde com sétima maior, em registo aberto, com ritmos curtos, que evolui para um acorde na primeira inversão; o segundo, um breve apontamento melódico no clarinete que arpeja um acorde diminuto, reforçado pelos restantes instrumentos por um acorde com sétima na 3ª inversão; o terceiro, o motivo cromático que é sustentado por um acorde maior com 3ª menor, em ostinato; o último elemento constitui-se por um jogo rítmico que opõem

<sup>46</sup> Segue-se aqui a abordagem do musicólogo Ernő Lendvai. Cf. Lendvai, Ernő (1971), *Béla Bartók: An Analysis of His Music*, Introduction by Alan Bush, London: Kahn & Averill.

uma 6ª e 3ª (exemplo 175). Este processo continua de forma variada, ou seja, os vários elementos são permutados em diferentes instrumentos (cc. 3 a 4).

**Exemplo 175 – a) acorde 7 (resolve para 6); b) arpejo no clarinete, acorde diminuto, acorde 7 nos restantes instrumentos; c) motivo cromático; d) Acorde maior com 3ª menor (ostinato); e) jogo rítmico entre a 6ª e uma 3ª.**

A partir do compasso 5, o jogo rítmico, a tempo e fora de tempo, prossegue no piano, onde é cristalizado o intervalo de 6ª menor e disposto em oposição cromática. Sobre esta pedal, o compositor realiza uma síntese dos momentos anteriores (exemplo 176).

**Exemplo 176 – Cristalização do intervalo de 6ª; motivo em quiasmo, no saxofone alto.**

No compasso 7, o compositor desenvolve no piano o motivo arpejado, sustentado por acorde maior com 3ª menor. Este tipo de escrita contagia os restantes instrumentos que, através do jogo contrapontístico imitativo, orientam o discurso musical (exemplo 177).

**Exemplo 177– Jogo contrapontístico entre o clarinete baixo e o saxofone alto (cc. 8).**

O ostinato iniciado no compasso 10 contrasta com a escrita anterior, predominantemente polifônica. As notas do ostinato são oriundas do acorde que surge no piano, como prolongamentos heterofônicos (exemplo 178).

**Exemplo 178– Prolongamentos heterofônicos oriundos do acorde pianístico (sons reais).**

O discurso musical é fragmentado a partir do compasso 12, aproveitando o compositor efeitos tímbricos para salientar a escrita contrapontística, gerando ecos imitativos (exemplo 179).

**Exemplo 179 – Imitação entre o piano e o clarinete baixo (sons reais).**

No compasso 15, o efeito imitativo em escada, do grave para o agudo, a partir, do motivo cromático, realiza uma transição para a coda final (exemplo 180). O acorde de fá maior com 7ª é prolongado como nota pedal e termina de forma abrupta no tempo forte.

sons reais

Vln.

B♭ Cl.

A. Sx.

Cl. B.

Exemplo 180 – Efeito em escada, através da entrada sucessiva do motivo cromático (*Stretto*).

### *Adagietto* [ 20 a 38]

O cânone para dois instrumentos, neste caso, para violino e clarinete baixo, contrasta com a liberdade de escrita anterior. O sujeito do cânone é definido pelo intervalo de 6<sup>a</sup> e de 3<sup>a</sup>. O contrasujeito, o quiasmo, ornamenta a linha melódica e eleva-a ao registo agudo. O salto de 7<sup>a</sup> permite a passagem de um elemento para o outro (exemplo 181).

Vln.

Cl. B.

quiasmo

Exemplo 181 – Cânone à oitava; quiasmo como contrasujeito (cc.1 a 2).

No compasso 23, o motivo cromático descendente é intensificado pelo salto de 7<sup>a</sup> menor. O discurso musical é elaborado com a técnica da variação, que ocorre no segundo tempo de cada compasso: o motivo das colcheias é modificado primeiramente para uma síncopa de um tempo e seguidamente para o galope pontuado (exemplo 182).



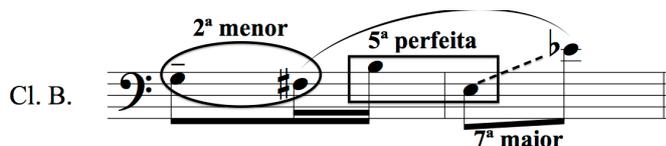
**Exemplo 182 – O segundo tempo de cada compasso é variado e intensificado: colcheia(cc.23); sincopa (cc.24); galope (cc.25).**

Esta secção do cânon termina no compasso 29, onde as duas vozes se encontram pela primeira vez num uníssonos (à oitava). O compositor recorda o motivo inicial deste andamento como transição para o próximo momento (exemplo 183). O acorde de 6ª aumentada cria a tensão para a nota sol (resolução esperada).



**Exemplo 183 – O compositor prepara a secção final do cânone, recorda o motivo inicial no violino e o acorde de transição de 6ª aumentada tende a resolver para a nota seguinte (sol).**

A segunda parte do cânone inicia-se no compasso 32, onde o compositor enuncia um novo sujeito. A linha melódica sinuosa do sujeito tem uma progressão intervalar crescente: 2ª menor; 5ª perfeita e 7ª maior por enarmonia (exemplo 184). O sujeito é interpolado pelo motivo cromático descendente.



**Exemplo 184 – Progressão intervalar crescente: 2ª menor; 5ª perfeita e 7ª maior.**

No compasso 36, de forma canónica, o compositor conduz a linha melódica para a nota mais grave do violino, alternando o motivo de 7ª maior e 5ª diminuta, com uma progressão por quartas. No clarinete, o motivo de 2ª menor e trítono reforçam o gesto por movimento contrário. O andamento termina sobre a nota sol.

***Allegretto* [ cc. 58 a 86]**

O tipo de escrita desta secção é semelhante ao da invenção número 13 de J. S. Bach, nomeadamente ao nível da figuração e das construções frásica e rítmica (exemplo 185).

Invenção n.º 13, J. S. Bach

Allegretto (Rondó Canónico), Joaquim dos Santos

Pno.

**Exemplo 185 – Alguma semelhança ou mesmo inspiração, relativamente ao tipo de escrita da Invenção n.º 13 com o motivo apresentado neste andamento (sons reais).**

A exposição do sujeito (cc. 58 a 60) é realizada em dois planos: no saxofone alto o motivo é descendente e anguloso, constituído por intervalos de 7ª maior – Trítono e 7ª maior; o motivo cromático ascendente introduzido pelo clarinete contrasta com o anterior. No segundo compasso os papéis são invertidos e o compositor recorre ao movimento contrário. Seguidamente, no terceiro compasso, como transição, o compositor reparte o sujeito pelos dois instrumentos (exemplo 186).

Cl. Sib

A. Sax.

**Exemplo 186– O sujeito é repartido pelos dois instrumentos (elaboração contrapontística).**

Após a exposição do sujeito surge um episódio, compassos 61 a 64, que alterna dois elementos. O primeiro, no saxofone alto, o arpejo do acorde maior com sétima. O segundo, no registo grave do clarinete, o motivo anguloso, mas com intervalos menos tensos e mais diversificados: 5ª P - 3ª m - 6ª M (exemplo 187).

Exemplo 187 – Episódio, cc. 61 a 64: sax. alto e clarinete.

No compasso 63, o motivo arpejado é substituído por um movimento anguloso, predominantemente em 7ª menor. Dos compassos 65 a 69, o compositor define uma sequência que conduz à próxima exposição. A sequência é baseada no arpejo de acordes de sétima maior, descendentes (exemplo 188). O discurso intensifica-se e o compositor utiliza o motivo arpejado em ambos os instrumentos e por movimento contrário.

Exemplo 188 – O motivo da sequência é baseado no arpejo do acorde de 7ª maior com quinta aumentada.

Uma nova exposição do sujeito (cc. 70 ao 73) define a secção central, mais alargada, elevando o motivo anguloso, no clarinete, numa progressão ascendente contrariada apenas pelo motivo cromático, descendente, no saxofone alto (exemplo 189). No compasso 72, os papéis invertem-se, como tinha acontecido anteriormente.

Exemplo 189 – O movimento contrário do saxofone contraria os saltos angulosos no clarinete.

No compasso 73 tem início um novo episódio, desta vez, um diálogo entre os dois instrumentos com aproveitamentos imitativos por movimento contrário (exemplo 190). O diálogo termina num intervalo de 7ª maior.

**Exemplo 190 – Episódio que alterna em diálogo o mesmo motivo por movimento contrário.**

De forma livre, o compositor explora nos compassos 77 a 80 o motivo de 2ª menor, em forma de trilo, nos dois instrumentos (exemplo 191). A estrutura homorrímica contrasta com toda a polifonia horizontal apresentada anteriormente.

**Exemplo 191– Motivo de 2ª menor expandido, dos compassos 77 a 80.**

O compositor termina a obra com uma exposição final, em movimento contrário, ou seja, descendente e por tons inteiros. Este movimento inicia-se no saxofone e prossegue no clarinete, por imitação canónica (exemplo 192). A obra termina sobre a nota lá.

**Exemplo 192 – Progressão intervalar de 7ª maior em movimento paralelo descendente por 2ª maiores (tons inteiros).**

*Adágio* - [cc. 106 – 142 ]

Escrito para violino e saxofone alto, este andamento também apresenta uma estrutura imitativa, concretamente, em cânone. O sujeito apresentado é constituído por intervalos disjuntos – 3ª m- 6ª m – 3º m (exemplo 193).

The image shows two staves of music. The top staff is for Violin (Vln.) and the bottom staff is for Alto Saxophone (A. Sx.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Violin part starts with a melodic line: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter). Above the first three notes, there is a box containing '3ª m' and '> 3ª m'. Below the first two notes, there is a box containing '6ª m'. The Alto Saxophone part starts with a whole rest in the first measure, then imitates the Violin's melodic line starting from the second measure: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter). A dashed line connects the first measure of the Violin part to the second measure of the Alto Saxophone part, indicating the imitation.

**Exemplo 193 – Estrutura canônica, com imitação à distância de 2ª maior. O sujeito apresenta uma linha melódica sinuosa constituída por intervalos angulosos.**

O discurso musical é progressivamente acelerado: no compasso 106, semínimas; no compasso 108, as colcheias; no compasso 116, as semicolcheias; no compasso 118, a síncopa de um tempo (exemplo 194).

The image shows a single staff of music for Violin (Vln.) in 2/4 time. The key signature has one sharp (F#). The notation is divided into four measures, each labeled with its measure number: cc. 106, cc. 108, cc. 116, and cc. 118. In measure 106, the Violin plays a half note (semínima). In measure 108, it plays a quarter note (colcheia). In measure 116, it plays an eighth note (semicolcheia). In measure 118, it plays a dotted quarter note (síncopa de um tempo).

**Exemplo 194 – Joaquim dos Santos acelera progressivamente o discurso musical.**

No compasso 133, o compositor interrompe o cânone e repousa sobre a sonoridade, acorde de dó maior (sem 5ª). O sujeito do cânone é novamente apresentado no saxofone alto (c.134) e imitado pelo clarinete (cc.136). No compasso 141 o compositor termina o cânone com um apontamento homorrítmico numa progressão intervalar – 3ª menor – 5ª Perfeita – 8ª Perfeita, em sib (exemplo 195).

The image shows two staves of music. The top staff is for Violin (Vln.) and the bottom staff is for Alto Saxophone (A. Sx.). The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The Violin part consists of three whole notes: Bb3, C4, and Bb3. The Alto Saxophone part consists of three whole notes: Bb3, C4, and Bb3. Above the Alto Saxophone part, the text 'Sons reais' is written. Below the Alto Saxophone part, the intervals are labeled: 3ª m, 5ª Perf., and 8ª Perf.

**Exemplo 195 – O compositor conclui a obra com uma progressão intervalar com reminiscências medievais (*organum*)- progressão de 3ª menor, 5ª e 8ª perfeitas.**

### **3.17. *Quatro poemas indianos***

#### **Contextualização**

*Quatro poemas indianos* é uma das últimas obras escritas por Joaquim dos Santos e integra o conjunto das últimas estreias às quais o compositor assistiu em Santo António dos Portugueses. Terminada a 15 de Outubro de 2006, para voz, violino, clarinete em sib e clarinete-baixo, saxofone alto e piano, foi dedicada aos intérpretes.

#### **Estreia e gravações**

Foi executada pela primeira vez a 23 de Fevereiro de 2008 no IPSAR. Foram intérpretes: Vítor Matos (clarinete), Domingos Castro (clarinete baixo), Yacov Marr (violino), Luís Ribeiro (saxofone alto), Ângelo Martingo (piano), Nora Tabbush (soprano) e Ilaria Patassini (soprano e voz recitante). Deste concerto, surgiu um registo áudio editado pelo Instituto Português de Santo António de Roma com a referência CD200808.

#### **Caraterísticas musicais**

Sobre esta obra, o compositor responde a uma entrevista conduzida por Luís Esteves (2007):

L.E. - E ultrapassou as fronteiras das religiões monoteístas musicando poemas de Tagore. Porquê?

J.S - Se ultrapassei ou não as fronteiras das religiões monoteístas, os próprios textos, melhor do que eu, o poderão revelar. De qualquer modo, trata-se de Poemas que possuo desde 1968 e que já li e reli muitas vezes. Esperei apenas pela ocasião certa para musicá-los. Em nota à publicação de 4 Poemas Indianos, agora referidos, escrevi: “Foram eles que me apontaram o caminho para, discretamente, acompanhar o sonho, o encantamento, a gratidão e o louvor de Tagore, rumo ao infinito...”. Usei mesmo, nesta composição para soprano solista, clarinete, saxofone e piano, dois temas gregorianos: Veni Sancte Spiritus e Te Deum laudamos, pois parecem sublinhar todo o sentido transcendental de uma “amorosa mensagem de uma remota terra...” (p. VI).

A seguinte análise procura dar relevo à relação estrutural entre o texto, o programa, e a música, os gestos e acontecimentos musicais. Os seguintes quadros resumem os quatro poemas propostos e respetiva relação com a instrumentação. Seguidamente, relevam-se os momentos marcantes destas mesmas relações.

<b>Canto dei Rishi (Saggi)</b>			
Texto	Andamentos	Instrumentação	Compasso
	Allegro (e = 120)	Violino Clarinete Saxofone Soprano Piano	1 - 24
Il mundo è nato dalla grande gioia, il mundo è conservato dalla grande gioia, e nella grande gioia entriamo dopo la morte.		Recitante Piano	24 - 55
Il mundo è nato dalla grande gioia, il mundo è conservato dalla grande gioia, e nella grande gioia entriamo dopo la morte.	Larghetto (q = 60)	Canto Piano	1 - 9
		Violino 1º e 2º Clarinete Saxofone Soprano Piano	10 - 24

### ***Allegro* [cc. 1 – 55]**

Após um momento reflexivo, introduzido pelo saxofone soprano (cc. 1 – 8), o violino inicia, nos compassos 9 a 10, o motivo-chave da obra (exemplo 196).

**Exemplo 196 - Motivo-chave: 5ª diminuta, 7ª maior; 2ª menor; 6ª maior.**

Nos compassos seguintes ocorrem alguns momentos imitativos que repousam sobre a nota sol (cc.18). Esta secção introdutória termina com a repetição do motivo-chave (cc.19 a 24).

A partir do compasso 24, surge, no piano, o acorde que Joaquim dos Santos utiliza com grande frequência, nomeadamente, o acorde maior com 3ª menor. O recitativo falado (com ritmo definido) é interpolado pelo referido acorde (exemplo 197).

Exemplo 197 - O acorde maior com 3ª menor interpola as frases do recitante.

No compasso 43, sem o recitante, o compositor explora no piano o motivo de 7ª maior, pela oposição de planos. Numa segunda fase, a sequência cromática em contraponto imitativo intensifica-se através da sobreposição de camadas que culminam num acorde formado por 5ª sobrepostas (exemplo 198). Após a repetição dos compassos 19 a 23, Joaquim dos Santos termina esta secção sobre a nota dó.

Exemplo 198 - Motivo de 7ª Maior; sequência em segundas menores; 5as sobrepostas.

### *Largetto* [ 1 – 24 ]

A primeira secção da peça inicia com o piano e o cantor. O motivo de 7ª maior, duas sétimas sobrepostas, completa o acorde diatónico de ré menor com 9ª e 7ª Maior. O motivo do saxofone soprano apresentado nos primeiros compassos do Andante surge por diminuição (c.2-3). O acorde final, diatónico, com 7ª maior, conclui a frase (exemplo 199).

Exemplo 199 - Motivo de 7ª Maior; acordes diatónicos com 5 e 4 sons; motivo por diminuição (ver exemplo 196).

O cantor repete, como eco, o último motivo apresentado pelo piano, estabelecendo uma relação pergunta-resposta (cc. 2-3). O piano antecipa desenhos

melódicos cromáticos que interligam as frases do cantor (exemplo 200) resultando num discurso contínuo. A partir dos compasso 10, os outros instrumentos acompanham o papel do piano.

The image shows a musical score for two parts: Soprano (S) and Piano (Pno.). The Soprano part has two phrases of the lyrics 'na - to'. The Piano part has a complex melodic line with a '7ª Maior' chord indicated below it. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

**Exemplo 200 - Motivo de 7ª Maior; acordes diatônicos com 5 e 4 sons; motivo por diminuição (ver exemplo 196).**

O ponto clímax ocorre no compasso 14, um melisma virtuoso executado pelo cantor exprime o valor da palavra *gioia* - alegria, exultação (exemplo 201).

The image shows a musical score for a Soprano (S) part. It features a melisma for the word 'gioia', with the lyrics 'gio - - - - ia,' written below the notes. The melisma consists of a series of eighth notes on a single pitch, followed by a final note and a rest.

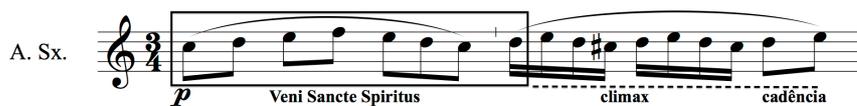
**Exemplo 201 - Motivo por diminuição a partir do motivo apresentado no 1º andamento, no saxofone soprano (cc.1-8).**

No texto, a palavra *morte*, acompanhada apenas pelo piano, é sublinhada pelo grupo instrumental com o acorde maior (com 6ª) sobre a nota ré, como um indicativo de esperança.

La Luce d'innumeri Giorni			
Texto	Andamentos	Instrumentação	Compasso
La luce d'innumeri giorni, Donato avevi ai miei occhi Sapevo che dovevo rimettere i miei debiti! Ecco, O Signore, oggi li esigi E tuttavia, perchè l'ombra tua Cade sulla mia lucerna ?	Andante Calmo ( e = 80)	1º Clarinete 2º Clarinete Saxofone Alto Recitante	Livre
Instrumental	Adagio ( e = 65)	1º Clarinete 2º Clarinete Saxofone Alto Recitante	Livre
Solo un ospoite son di questo mondo, Che della luce tua è creatura.			
Instrumental			
Nella polve, ove si ferma Del cocchio tuo l'ultima orma, Fa che resti un po' di luce, d'ombra d'illusione !			
Instrumental			
In quel sentiero d'ombra, dietro la spenta luce, Raccoglie rai forse qualcosa – Una esigua macchia, resti ciò che ti devo.	Com piano		

### *Andante Calmo* [ Livre ]

Um breve gesto imitativo inicia esta secção. O motivo base é retirado, tal como o compositor refere na partitura, da sequência *Veni Sancte Spiritus*. A melodia original gregoriana é repartida em dois segmentos e interpolada pelo motivo inicial, um melisma conduz ao clímax e seguidamente repousa na 2ª Maior. (exemplo 202). Esta breve introdução instrumental termina na *finalis*, ré, reforçada à oitava superior.



Exemplo 202 - Citação da melodia *Veni Sancte Spiritus*; o melisma, à semicolcheia, representa o ponto clímax; repouso cadências na 2ª Maior.

O recitativo falado é pontuado por acordes diatónicos maiores, numa progressão harmónica de terceira menor. O último acorde com 5ª e 4ª suspende a frase de acordo com a questão formulada no texto: “E tuttavia, perchè l'ombra tua cade sulla mia lucerna?”(exemplo 203).

3ª menor

Acorde Instável

Réb M      Mi M      F#  
5  
4

**Exemplo 203 - Por enarmonia, progressão de acordes por 3ª menor; Acorde instável com 5ª e 4ª sem resolução.**

**Adagio [ Livre ]**

Um breve cânon dá início a primeira parte desta secção, do agudo para o grave, termina num acorde menor na 1ª inversão. Este acorde serve de suporte a um momento de recitativo. O “trio” de sopros, concluiu esta secção com alguns momentos de imitação livre que repousam num acorde na primeira inversão (exemplo 204).

Clarinete, Canon

Trio Sopros Clarinete

Trio Sopros

*p* 2ª menor

Láb 6

2ª menor

Dó m 6

**Exemplo 204 - Sujeito (motivo de 2ª menor, Cântone); Acorde 6(Trio Sopros); motivo 2, imitação livre.**

Seguidamente, o compositor cita a melodia gregoriana, desta vez, repartida pelos dois clarinetes. A cadência final desta parte repousa em ré.

Clarinete 2

Clarinete 1

(Con - so - lá - tor óp - ti - me, dúl - cis hós - pes à \_\_\_\_\_ ní(...))

**Exemplo 205 - Citação da melodia gregoriana repartida pelos dois clarinetes.**

Após estes momentos instrumentais, o recitante é comentado pelo movimento ágil dos sopros que interpolam um motivo tenso baseado no intervalo de 2ª menor. A alternância dos planos sonoros constitui um diálogo contínuo visível na dupla: recitante e *acompanato* (exemplo 205). Esta relação é visível nos compassos subsequentes.

Exemplo 206 - Recitativo e *acompanato*, motivo tenso baseado na 2ª menor.

Um dos momentos onde a relação texto/música é relevante ocorre na frase – *Fà che resti un po'di luce*, que é consonante com o movimento do primeiro clarinete que se eleva ao registo agudo, em busca da claridade e luz (exemplo 207).

Exemplo 207 - O gesto musical acompanha a ideia do texto.

Um outro segmento do texto, cuja relação com o gesto musical é clara, acontece na palavra *d'illusione*, onde o compositor parece iniciar uma textura contrapontística, mas em que os desenhos melódicos se aproximam mais de uma textura minimalista, onde o mesmo motivo é repetido e adensado por camadas (exemplo 208). Termina, uma vez mais, em torno da nota ré, neste caso, o acorde de ré menor.

B♭ Cl.

S. Sx.

S

d'il - su - sio - ne!

**Exemplo 208 - Motivo *a*, ornato superior e inferior sobre a nota dó é repetido em sequência; *a1*, motivo por movimento contrário; 1º clarinete, motivo original em Lá.**

O recitante, em estilo silábico, declama o texto sobre o ritmo definido. Nesta secção não existe um diálogo entre os sopros e o recitante. A estrutura instrumental é homorrítmica e a escrita das linhas é diatónica. A última frase é acompanhada pelo piano, que executa linhas modais em torno do modo de ré. O violino executa uma melodia no registo sobreagudo e o andamento termina sobre o acorde de ré M.

<b>Ricevuto Ho In Questa Vita Il Dono Del Bello</b>			
Texto	Andamentos	Instrumentação	Compasso
Instrumental	Largo ( q. = 50)	Saxofone Soprano Piano	1 - 9
Ricevuto ho in questa vita il dono Del Bello,		1º Clarinete 2º Clarinete Saxofone Soprano Recitante	10 - 15
Instrumental		Sem recitante	16 - 23
Nell'insopportabile giorno del dolore, Son venuto a conoscere l'anima Che oltre la sconfitta, oltre l'offesa vive.		1º Clarinete 2º Clarinete Saxofone Soprano Recitante	24 - 37
Instrumental		Sem recitante	38 - 45
L'incombente ombra del giorno di Morte mi sfiorò. Non sono stato privato del tocco dell'Uomo Supremo		1º Clarinete 2º Clarinete Saxofone Soprano Recitante	46 - 58
Instrumental		Sem recitante	59 - 67
Il suo eterno messaggio ho accolto nel cuore E in grato ricordo mi conforto dei doni Ricevuti dal Signore della Vita.		1º Clarinete 2º Clarinete Saxofone Soprano Recitante	68 - 89

### *Largo*

O compositor divide o texto em quatro segmentos e alterna os segmentos com secções instrumentais, sem recitante. Estas secções têm uma dupla função: a primeira, de *ritornello* que interpolam o recitante /canto, a segunda, de preparar o momento seguinte. O piano inicia uma secção estrutural em acorde maiores e menores com 7, numa progressão livre, unificada pelo ritmo fluente à colcheia. O saxofone soprano, inicia com um arpejo sobre o acorde de dó e prossegue com o motivo cromático que prepara a entrada do cantor (exemplo 209).

Pno.

Mi M  
7

Si M  
7

Solb M  
7

Exemplo 209 - Progressão livre a partir de acordes de 7ª (cc. 1 a 2).

O piano assume o papel de acompanhador, com progressões harmónicas constituídas por acordes de 7ª e 6ª (exemplo 210). Os sopros, a partir dos motivos enunciados pelo cantor, executam um breve cânon, com a exceção do primeiro clarinete, que reforça a linha melódica.

S. Sx.

S.

Pno.

Redução

Mi M  
7

Si M  
7

Dó m  
6

Ri - ce - vu - to ho iu que - sta vi - ta

Exemplo 210 - Cânone entre o solista e o saxofone soprano; linha melódica frígia; harmonia constituída por acorde maiores com 7, na cadência acorde menor na 1ª inversão.

O gesto musical que o compositor realiza sobre a palavra *Bello* é colorida pelo tonalismo; ainda que o compositor não coloque a sensível, a progressão cadencial repousa no acorde de dó maior. (exemplo 211).

S

Bel - - - lo,

Pno.

ii  
5

v

I

**Exemplo 211 - Progressão cadêncial autêntica perfeita, excetuando a falta da sensível, que confere à cadência uma cor modal.**

No compasso 16, os clarinetes executam um cânone, acompanhados pelo saxofone soprano, que realiza um ostinato. No piano, o compositor explora o motivo de 2ª menor em contratempo, o cromatismo intensifica-se e a frase termina num clímax, através do movimento ascendente e por movimento contrário (exemplo 212). No compasso 21, o clarinete 1 realiza uma ponte para a próxima secção. O movimento cromático é transferido para o cantor.

Pno.

motivo 2ª menor

**Exemplo 212 - Motivo de 2ª menor, reforçado à oitava em movimento contrário com o movimento cromático na linha superior.**

O compositor estabelece vários planos sonoros, nomeadamente nos compassos 28 a 33, onde os clarinetes executam um ostinato que reforça à oitava os motivos usados no piano. No piano, na pauta inferior, uma cristalização sobre a nota lá, a partir do desenho arpejado. As frases são estruturadas de modo a obter um contínuo até atingir o repouso no acorde de dó maior com sétima. Este gesto coincide com a palavra “vive” (exemplo 213).

Som real

Cl. em Si $\flat$  1

Cl. em Si $\flat$  2

Sax. Sop.

S.

Piano

Acorde arpejado Sol Maior

Acorde de 7 Maior

ol - tre l'of - fe - sa vi - ve.

**Exemplo 213 - Os clarinetes dobram notas dos acordes enunciados no piano; o saxofone soprano dobra o cantor; o acorde final de dó maior com 7.**

A partir do compasso 38, os materiais tornam-se mais rarefeitos, e pouco a pouco o ostinato desvanece e o compositor fica só com um dos instrumentos, o clarinete, que executa uma melodia em ambiente nostálgico que relembra o motivo de 2<sup>a</sup> menor.

B $\flat$  Cl. 2

**Exemplo 214 - Motivo de 2<sup>a</sup> menor é recorrido várias vezes ao longo da obra.**

De volta ao recitativo falado, nos compassos 43 a 58, o compositor apoia as respirações com acordes de 7<sup>as</sup> maiores, numa progressão estrutural de 2<sup>a</sup> menor. Nos compassos 54 a 58 o acorde pedal de dó maior anuncia o final do recitativo. Os sopros realizam transições entre as frases e prolongam os acordes heterofônicos.

S.   
 dell no - mo Su - pre - mo.   
 Sopros

Pno.

Exemplo 215 - Acordes nos sopros reforçam, à oitava, o motivo no piano.

A secção termina com o piano a reforçar alguns dos motivos, a síncopa altera a estrutura homorrítmica. No compasso 71, inicia-se um breve cânon que antecede a última secção cantada que se torna mais tonal. Os sopros surgem com breves motivos que interpolam com a voz.

B $\flat$  Cl. 1   
 B $\flat$  Cl. 2   
 S. Sx.

Exemplo 216 - Cânone, com algumas mutações intervalares, que antecede a secção final.

Joaquim dos Santos, no final desta peça, confirma a textura predominante. O primeiro clarinete realiza um cânon com o cantor. Um dos instrumentos reforça a linha do cantor. As outras partes realizam transições ou preparam antecipadamente os gestos musicais. No compasso 86, a secção mais tonal da obra, o compositor harmoniza a linha melódica em mi menor, terminando com uma cadência plagal.

Di Fronte Si Stende – L’Oceano di Pace			
Texto	Andamentos	Instrumentação	Compasso
Instrumental	Largo ( h = 56)	1º Clarinete 2º Clarinete Saxofone Alto Violino Piano	1 - 13
Di fronte si stende l’oceano di Pace. O Timoniere, salpa verso l’alto mare, tu sarai il mio eterno compagno – Prendi, o predimi nelle tue braccia. La Stella Polare brillerà Illuminando il sentiero verso l’Eternità.		1º Clarinete 2º Clarinete Saxofone Alto Recitante Violino Piano	14- 43

O Dio di misericordia, il tuo perdono, la tua piet� saranno il perenne mio sstegno nel viaggio si lidi dell'Eternit�. nel viaggio si lidi dell'Eternit�.	Marziale	1� Clarinete 2� Clarinete Saxofone Soprano Recitante Violino	44 - 67
Instrumental		Sem recitante	68 - 83
Possano i lgami terreni sciogliersi, il possente Universo prendermi fra le sue braccia, ed io venga a conoscere senza timore il Grande Ignoto.		1� Clarinete 2� Clarinete Saxofone Soprano Recitante	84 - 96
Instrumental		Sem recitante	97 - 113
O Dio di misericordia, il tuo perdono, la tua piet� saranno il perenne mio sstegno nel viaggio si lidi dell'Eternit�.		1� Clarinete 2� Clarinete Saxofone Soprano Recitante	113 - 135
Instrumental		Sem recitante	135 - 144

### *Largo*

Nesta sec o da obra, Joaquim dos Santos constrói um cenário evocativo de grande profundidade. No ambiente sonoro descrito no piano, o oceano   realçado pelo movimento da voz inferior, que progride até   nota Si(-1) (exemplo 217). A harmonia baseia-se, uma vez mais, nos acordes de 7  Maior ou na sobreposi o de intervalos de 7  Maior.

The musical score for piano (Pno.) is in 2/2 time and marked *mf*. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The right hand plays a melodic line with quarter notes. The left hand plays a bass line that descends chromatically, reaching the note Si(-1). The harmony is based on a 7th major chord (Acorde Sib Maior 7). The score includes a dynamic marking of *mf* and a tempo marking of *Largo*.

Exemplo 217 - Acorde de 7  Maior; movimento da linha inferior até   nota Sib-1.

As vagas do oceano são retratadas nos compassos 10 a 13, numa escrita diagonal em que os acordes se tornam complexos através da sobreposi o de camadas: a primeira, a linha inferior,   oitava e em movimento cromático descendente; a segunda, a nota pedal Si-Sib, no registo médio; a terceira, o acorde com 7 maior sobre o r , e por fim, a quarta camada, o par l -l b. Neste contexto, tem início o recitante (cc. 10 a 14). O recitativo falado completa a frase (exemplo 218).

**Exemplo 218 - As várias camadas propostas por Joaquim dos Santos: movimento cromático descendente na linha inferior; Acorde de 7ª maior; motivo de 7ª maior.**

No compasso 20, o piano antecede os motivos explorados na voz, uma melodia dançante, tonal, que sugere a tonalidade de fá menor (exemplo 219). No piano, as progressões harmônicas seguem um padrão: acordes maiores com encadeamentos à terceira, seguidos de acordes na primeira inversão.

**Exemplo 219 - Joaquim dos Santos antecipa no piano os motivos do cantor. Progressões de acordes por 3ª (enarmonia) e cadência na primeira inversão.**

Nestes compassos o violino executa um desenho em ostinato, figurações arpejadas, rápidas, apoiadas por acordes de 3 sons. Os sopros, a tempo ou em contratempo, reforçam os acordes que surgem no piano, uma oitava acima. Estas camadas descrevem a ondulação do alto mar (exemplo 220).

**Exemplo 220 - Ao longo dos compassos 24 a 29, os elementos referidos contribuem para a ilustração musical do “alto mare”.**

No compasso 30 as progressões harmónicas tornam-se intensas, com súbitas mudanças de cor, descrevendo alguma incerteza mas conferindo uma direção. Na última palavra do texto – *braccia* surge o acorde de Dó maior, simbolicamente nesta obra um sinal de uma remanescente esperança (exemplo 221). Os acordes nas vozes superiores intensificam e pontuam este momento decisivo.

**Exemplo 221 - As progressões harmónicas são livres, alternam acordes com 4 e 3 sons. Na cadência ocorre um encadeamento de 3ª. O acorde final, Dó Maior, recorrido pelo compositor para transmitir a sensação de repouso.**

Outro momento em que se verifica a relação entre a palavra e o gesto musical ocorre nos compassos 36 a 38. Nas palavras – *La stella Polare brilharà* – o cantor realiza um arpejo do acorde de Sol maior sendo esta linha melódica reforçada à oitava no piano. O “brilho” é enriquecido pela cadência de cor frígia, que resolve no acorde de ré Maior (exemplo 222). A ideia do brilho é prolongada pelo violino, que irrompe do grave para o sobregado. Esta secção da obra termina no acorde de Mi maior.

**Exemplo 222 - Os três elementos que descrevem a estrela polar: o arpejo do acorde de Sol maior, com fundamental dobrada; o acorde de Ré Maior; a linha melódica do violino.**

Um segundo andamento, *Marziale*, escrito homofonicamente, com características corais, surge como um hino de louvor a Deus, harmonizado a 4 partes. De forma nostálgica, Joaquim dos Santos recorda o tonalismo e respetivas relações e encadeamentos harmónicos. Este andamento é estruturado pelo compositor da seguinte forma: um breve cânon é realizado entre o cantor e o violino (cc.44 a 57); os sopros têm o papel de pontuar, em gesto cadencial, os finais das frases. No compasso 58, o violino reforça à oitava superior a linha melódica do cantor. A secção termina no compasso 67, com uma cadência plagal, religiosamente, “Ámen” (exemplo 223).

**Exemplo 223 - Joaquim dos Santos concluiu este hino com uma cadência plagal.**

Após uma frase de transição, o compositor, nos compassos 72 a 96, regressa ao motivo inicial das vagas e repete as secções anteriores, dos compassos 1 a 20, ainda que a secção do recitativo esteja mais alargada. Seguidamente, o compositor repete mais uma vez a secção inicial do Hino. A obra termina com uma coda final, em

que o compositor realiza uma sequência em movimento ascendente que sumariamente realiza o movimento circular entre láb e dó. Esta sequência é baseada na escala hexáfona, sempre ascendente, repousando sobre a nota dó, no acorde de sétima maior (exemplo 224).

The musical score is for piano (Pno.) in 9/4 time. It features two staves. The right staff (treble clef) is labeled 'Redução' and contains a sequence of parallel major chords. The left staff (bass clef) is labeled 'Escala cromática' and contains a chromatic scale. Below the staves, the text 'Acordes Maiores Paralelos' is aligned with the right staff, and 'Escala de tons inteiros' is aligned with the left staff.

**Exemplo 224 - A diversidade da linguagem de Joaquim dos Santos: uso da escala de tons inteiros combinada com a escala cromática e apoiada por acordes perfeitos paralelos.**

### **3.18. *Torre della Scimmia***

#### **Contextualização**

*Torre della Scimmia*, obra terminada a 7 de Maio de 2008, para clarinete solo, é baseada numa lenda romana. Foi dedicada ao autor deste trabalho.

#### **Estreia e gravações**

O compositor já não assistiu à estreia desta obra, que decorreu na Igreja de Santo António dos Portugueses em Roma, a 9 de Maio de 2009 num concerto em sua homenagem.

#### **Características musicais**

A *Torre della Scimmia*, para clarinete solo, composta em 2008, tem uma tipologia programática. O programa é referido por Joaquim dos Santos em epígrafe - “commento musicale da un racconto romano”. Desta forma, a análise desta obra está intrinsecamente relacionada com o referido conto, e por esta razão o transcrevemos:

Há alguns séculos atrás, uma família viveu numa torre que, talvez observando uma frívola e exótica fascinação, própria de sua época, comprou um engraçado macaco, chamada de Hilda. A Hilda tornou-se domesticada e foi-lhe permitido vaguear pela casa seguindo todos os membros família (...) A família teve uma nova criança pouco meses depois e, claramente, o bebé atraiu a atenção de todos, incluindo de Hilda – desde sempre o macaco foi mantido afastado da criança. Mas, como todos sabem, os macacos querem imitar tudo o que os seus donos fazem. Hilda desejava imitar a mãe da criança mudando a fralda do bebé, mas obviamente que este seu desejo foi sempre negado. Um dia, num momento de descuido parental, o bebé foi deixado sozinho com o macaco. Hilda, aproveitando esta grande oportunidade, moveu a criança esperando mudá-la; mas, provavelmente foi interrompida, e por isso decidiu sair pela janela e subir até ao parapeito da torre, carregando o pequeno bebé. Assim que o alarme foi dado, os pais vieram, movidos pelo desespero, vendo o seu filho suspenso no topo superior da torre (...). Num momento de terrível ansiedade, os pais clamaram pela Virgem Maria, juraram que, se o seu bebé fosse restituído e salvo, eles construiriam uma estátua dela no ponto da torre onde se encontrava Hilda segurando o bebé, como gratidão à Virgem, com uma lâmpada eternamente acesa.

A lenda conta que, através de um usual apito de chamada, o macaco deixou o bebé suavemente no chão da torre e, sem hesitação, voltou para a sua dona. O bebé foi salvo. E a

promessa não foi quebrada, no topo da “Torre do Macaco”, ainda hoje, encontra-se uma estátua de Nossa Senhora, e a seu lado uma lâmpada a brilhar acesa<sup>47</sup> (tradução do autor).

Esta obra está dividida em dois andamentos, com compassos e motivos diferentes. O primeiro, *Andante Sostenuto*, num ambiente mais incerto, inconstante, com intervalos angulosos; o segundo, *Andante Cantabile*, com motivos menos densos e intervalos de âmbito reduzido, onde há lugar para a prece, devoção e esperança, sendo estes elementos encontram-se muito presentes ao longo de toda a lenda enunciada.

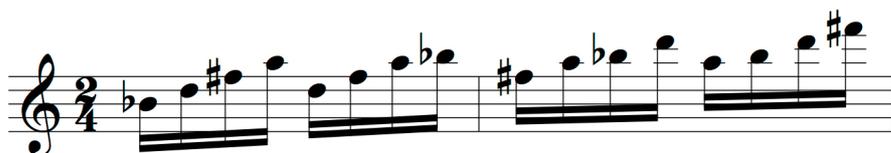
No primeiro andamento, o compositor recorre às técnicas dodecafónicas, de forma bastante livre, como aliás já tinha noutras obras, nomeadamente no *Scherzetto*. Utilizou a série [Fá-Mi-Fá#-Sib-Lá-Réb-Sol-Láb-Ré-Mib-Dó-Si] e respetivas formas: I3; RI5 e I11. De seguida, o compositor usa o cromatismo de forma livre, mas sem utilizar o sistema schoenbergiano. Esta secção inicial, termina com uma frase que explora vários registos do clarinete, do médio-grave para o extremo agudo, num movimento circular, possivelmente representando a torre onde vivia a família. A progressão do cromatismo perfaz uma contagem decrescente (11-10-9-8-7-6-5-4-3-2-1-0), como se enunciasse que algo estranho e bizarro estivesse pronto a acontecer, compasso 17.



Exemplo 225 - Progressão cromática numericamente por ordem decrescente.

Após esta primeira secção, a linguagem harmónica utilizada expande-se, alternando diversos materiais, agora mais distantes da rigidez do contraponto imitativo ou do sistema cromático dodecafónico. Uma dessas expansões será a inserção de motivos arpejados sobre acordes aumentados, cc. 25 a 27 (exemplo 226), parecendo os contornos melódicos descrever a liberdade de Hilda a vaguear por toda a torre (até ao cc. 32).

<sup>47</sup> <http://legendaryrome.blogspot.it/2013/06/the-tower-of-monkey.html>

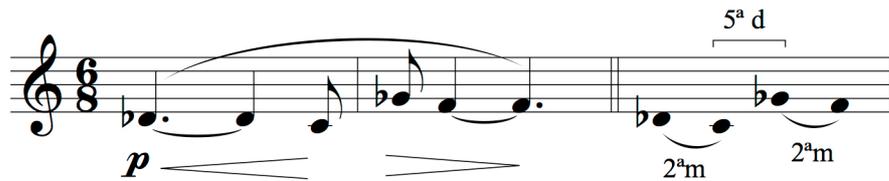


Exemplo 226 - Acorde aumentado arpejado (cc.25 e 26).

O conteúdo programático e a carga emotiva que lhe está subjacente caracterizam o gesto musical e a direção das linhas melódicas que percorrem inúmeros registos, ora em expansão ou em contração, ora em movimentos luminosos ascendentes ou em deslizantes cromatismos que expressam a dor. O seguinte quadro resume alguns dos momentos em que a relação texto/música, no primeiro andamento, poderá sugerir alguma relação entre o conto e a arte da representação musical, neste caso, representado nos gestos musicais.

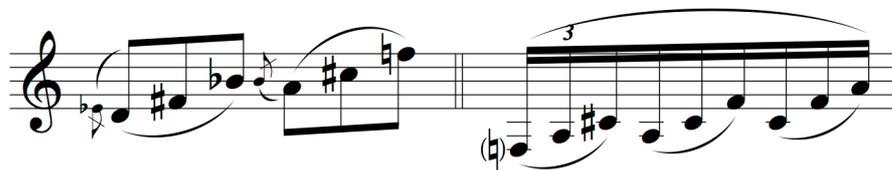
Texto / Emoções	Gesto musical	Clarinete	Comp.
Os pais vendo o filho suspenso na torre	As suspensões nas notas fá# e Fá bequadro 5.	Registo agudo intensifica a dor e a perplexidade	c.38
A chegada dos pais	Um glissando (cromático) em semifusas	Registo sonoro e cheio	c. 43
A ansiedade	O trémulo – grave e profundo.	Registo grave e produzindo até ao médio-agudo (Mi4)	cc. 57 a 65
A prece	Intervalos angulosos – alternância entre 2 <sup>a</sup> m (a dor) e 7 <sup>a</sup> M (angústia)	Grande amplitude de registo – Fá2 a Lá5	cc. 70, 71 e 75
O apito	A nota dó 6 – poderá simbolizar o som do apito	Clímax, momento de exigência técnica.	c. 81

A segunda secção, *B*, inicia-se com um motivo melancólico expressivo que contrasta com toda a ação desencadeada anteriormente, um movimento do exterior (cenário) para o interior psicológico dos pais (exemplo 227). Aguardando uma resposta às suas preces, os motivos são repetidos, várias vezes, em registos cada vez mais agudos (cc. 92 a 98).



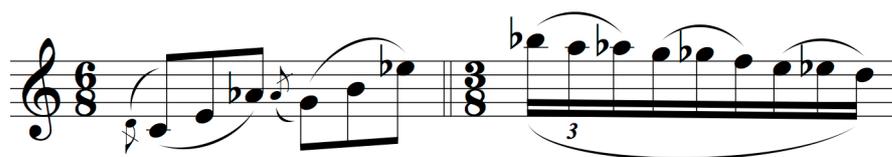
Exemplo 227 - Motivo baseado na 2ª m (representação da dor) e 5ª diminuta (tensão).

Um dos momentos relevantes desta obra é o da intensificação rítmica, ocorrida nos compassos 118 a 121 e nos compassos 122 a 123. O motivo de colcheias é subdividido pelas tercinas de semicolcheias que aceleram a ação e o sentimento de grande ansiedade. O movimento arpejado, já tinha sido enunciado nos compassos 25 e 26 é agora desenvolvido, no registo médio-agudo.



Exemplo 228 - Intensificação rítmica (arpejos de acordes aumentados), cc.118 e 122.

Nos compassos 135 a 142, regressa o motivo das colcheias (acordes aumentados) mas a intensificação rítmica acompanha os contornos melódicos arpejados que são agora substituídos pelo cromatismo, do agudo para o grave, (sib4 a fá2), como se por intervenção milagrosa do alto da torre, o bebé foi restituído a seus pais.



Exemplo 229 - Intensificação rítmica (arpejos de acordes aumentados), cc.118 e 122.

Na coda final há um retorno ao motivo da prece que alterna com um grupo de tercinas de semicolcheia, explorando, pela repetição, os registos mais graves do clarinete, sonoro e intenso, culminando num momento de descanso e estatismo, numa nota pedal Sol. Em última análise, poderá existir alguma relação entre a lâmpada sempre acesa e a nota sol, por analogia, o grande luminar diurno.

### 3.19. *Trio concertato*

#### Contextualização

*Trio Concertato*, para Violino, clarinete e piano, foi terminada a 17 de Maio de 2008.

#### Estreia e gravações

Dedicada aos intérpretes, foi estreada na igreja do santo António dos Portugueses em Roma, a 9 de Maio de 2009, num concerto de homenagem ao compositor. Executaram-na Miguel Simões, (violino), Vítor Matos (clarinete) e Ângelo Martingo (piano).

#### Características musicais

##### *Larghetto Marziale*

As oitavas marciais anunciam e caracterizam o cenário proposto para esta obra: o recurso ao total cromático (exemplo 230), a simetria das linhas melódicas monódicas; os agregados verticais homofónicos (cc. 9 e 10) e a textura imitativa (cc. 11 a 12). Todos estes elementos são repetidos e alternados de forma a construir uma forma musical coerente e coesa.

The image shows a musical score for piano in bass clef, 6/4 time signature. The melody is a chromatic scale starting on D4 and ending on B4. The notes are: D4 (5), E4 (4), F4 (10), G4 (9), A4 (3), B4 (2), C5 (8), D5 (7), E5 (1), F5 (0), G5 (6), A5 (11). The notes are grouped into pairs of eighth notes. The dynamic marking is *mf*. The score is labeled 'Piano' on the left.

Exemplo 230–Total cromático, de Dó [0] a Si [11]; a simetria, [2<sup>a</sup>m, 5d] e a monodia, reforçada à oitava, compassos 1 a 8.

O clarinete e o violino, trocam entre si o motivo marcial, sem as oitavas, numa perspetiva contrapontística que contrasta com os primeiros momentos da obra (a partir do compasso 12). O piano pontua o diálogo, resultante do contexto imitativo, com acordes de sonoridades cheias que exploram a acentuação métrica de forma variada (exemplo 231).

Vln.

B♭ Cl.

Pno.

Tempos: 2º      1º      3º

**Exemplo 231 – Contraponto imitativo entre o clarinete e o violino; acentuação métrica diversificada no piano; apontamento heterofônico no clarinete (cc. 10 a 11).**

No compasso 14, Joaquim dos Santos relembra o motivo inicial, as oitavas marciais, que desaparecem no registo grave (cc.15). Num novo gesto musical, o violino assume funções harmónicas e o clarinete estabelece uma relação de complementaridade com o violino (exemplo 232).

Vln.

B♭ Cl.

Pno.

**Exemplo 232– No piano, as oitavas marciais; a relação de complementaridade entre o violino e o clarinete.**

Esta estrutura do discurso musical prossegue até ao compasso 18. Um motivo de transição elaborado a partir do arpejo de intervalos de 3ª conclui a primeira secção do andamento. No compasso 20, o piano regressa à estrutura homofónica que, de um modo dinâmico, surgem em tempos diferentes de forma a variar a acentuação métrica da frase. Por contraste, os fragmentos melódicos do violino e do clarinete tornam-se

mais abertos e angulosos, num discurso que envolve diversas iterações imitativas (exemplo 233).

**Exemplo 233 – A imitação no clarinete e no violino; o piano apoia a frase em tempos diferentes, contribuindo para a diversidade métrica.**

O ritmo sincopado dos compassos 26 a 27 esbate a escrita homorrítmica, promovendo uma oscilação entre o ostinato, que alterna tríades maiores, menores e diminutas, e a linha de sustentação harmónica na pauta inferior (exemplo 234).

**Exemplo 234 – o ritmo sincopado, linha melódica com a progressão intervalar, 7ª e 3ª Maior; o desfasamento da escrita homorrítmica obtém uma variedade métrica.**

O motivo inicial é retomado no piano (cc. 28), com duas linhas distintas, enquanto o violino assume uma escrita de tipo de vertical. O clarinete, através de uma melodia cromática, reforça a sonoridade vertical de quinta aumentada. Os desenhos melódicos (c.32), do agudo para o grave, exploram os intervalos de 7ª e de 3ª menor, aqui verticalizada (exemplo 235).

The image shows a musical score for three instruments: Violin (Vln.), B-flat Clarinet (B♭ Cl.), and Piano (Pno.). The Vln. staff features a circled chord labeled '7ª Maior' and a circled interval labeled '3ª Maior'. The B♭ Cl. staff has a circled interval labeled '3ª Maior'. The Pno. staff has a circled chord labeled '7ª Maior'.

**Exemplo 235 – A verticalização do motivo melódico de 3ª e a condução do motivo de 7ª Maior.**

A textura a partir do compasso 35 é menos densa e cada camada tem, uma vez mais, o seu papel: o violino, onde são explorados os intervalos de 3ª; o clarinete adensa o discurso, repetindo um motivo curto e instável; o piano alterna diferentes sonoridades sobre a 5ª, ré-lá, que resolvem no acorde de dó maior, com 7ª maior.

A partir do compasso 40 o compositor recorre a uma textura mais densa, contrapontística, em *stretto*, alternando o diálogo entre os vários instrumentos (exemplo 236). O ponto culminante ocorre no compasso 44, onde o compositor obtém o acorde de Mib menor, com 7ª.

The image shows a musical score for three instruments: Violin (Vln.), B-flat Clarinet (B♭ Cl.), and Piano (Pno.). Each instrument has a circled motif.

**Exemplo 236 – Motivo, repetido em *stretto* nos 3 instrumentos.**

No compasso 45 o compositor relembra, no clarinete, o motivo inicial, mas transporta-nos para contornos arpejados, em primeiro lugar ascendentes e, em segundo, no violino, descendentes, intensificando o discurso ao introduzir um diálogo por oposição dos gestos. O motivo homorrítmo do compasso 48 é retomado, mas

enfrenta a oposição do clarinete e do violino que serpenteiam arpejos descontínuos, com quebras de registo (exemplo 237).

The musical score for Example 237 consists of three staves. The top staff is for Violin (Vln.), the middle for B♭ Clarinet (B♭ Cl.), and the bottom for Piano (Pno.). The Vln. and B♭ Cl. parts feature discontinuous arpeggios with dashed lines indicating register breaks. The Pno. part provides a harmonic accompaniment with chords in both hands.

Exemplo 237 – Arpejos descontínuos e ritmo harmónico mais lento.

A partir do compasso 53 o clarinete e o violino intensificam o discurso musical, quer pelo reforço de movimento que ocorre, quer pela oposição que oferece. A obra termina com um acorde diatónico de dó Maior, com a terceira duplicada no registo agudo.

### *Scherzo*

O contraste de escrita entre o Scherzo e o primeiro andamento, nomeadamente as figurações curtas, o *stacatto*, o discurso descontínuo, revela um carácter leve e jocoso (exemplo 238).

The musical score for Example 238 shows two staves: Violin (Vln.) and B♭ Clarinet (B♭ Cl.). Both parts are characterized by short, staccato figures and a fragmented, discontinuous discourse. The Vln. part uses slurs and accents to highlight specific rhythmic patterns.

Exemplo 238 – Figurações curtas e o discurso quebrado, descontínuo (cc.1 e 2).

No c.5, no piano, o compositor prossegue com os mesmos gestos musicais anteriores, acrescentando apenas acordes, marcadamente diatónicos, com ênfase cadencial de sonoridade claramente tonal. O clarinete e o violino realizam breves comentários heterofónicos (exemplo 239).

The image shows a musical score for three instruments: Violin (Vln.), B-flat Clarinet (B♭ Cl.), and Piano (Pno.). The piano part is divided into two systems. The first system shows a melodic line with a chromaticism (Cromatismo) and a chord. The second system shows a similar melodic line with another chromaticism and a chord. The piano part also features heterophonic chords (acordes heterofônicos) in measures 5 and 6. Boxes highlight specific notes and chords, and dashed lines connect them across measures.

**Exemplo 239 – Cromatismos; acordes diatônicos (subdominante-tônica); apontamentos heterofônicos (cc. 5 a 6).**

O gesto dos compassos 3 e 4 é repetido, no piano, nos compassos 7 e 8. No compasso 9 é apresentado um motivo composto por uma 5ª diminuta e uma 2ª menor. Este motivo é alvo de elaboração, aparecendo por imitação nos três instrumentos. O discurso musical é orientado pela alternância de motivos, surgindo em aglomerados contrapontísticos ou em movimentos melódicos diagonais. (exemplo 240).

The image shows a musical score for three instruments: Violin (Vln.), B-flat Clarinet (B♭ Cl.), and Piano (Pno.). The piano part is divided into two systems. The first system shows a melodic line with a diagonal juxtaposition of motifs. The second system shows a similar melodic line with a diagonal juxtaposition of motifs. Boxes highlight specific notes and motifs, and dashed lines connect them across measures.

**Exemplo 240 – O motivo surge no contexto imitativo; perspectiva diagonal da justaposição de motivos melódicos.**

Joaquim dos Santos promove no piano, nos compassos 14 a 17, uma escrita vertical homofônica, que mantêm a cor e coerência harmônica da obra. A partir do compasso 18, o compositor alterna duas secções contrastantes: a primeira, de caráter mais polifônico, contém três camadas diferentes: o piano, com motivos arpejados ascendentes; o clarinete, em colcheias regulares com caráter diatônico; e o violino em

oitavas sincopadas. A segunda, através de entradas canónicas, onde motivo inicial é lembrado e prolongado através de trilos (exemplo 241).

The image shows a musical score for three instruments: Violin (Vln.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), and Piano (Pno.). The score is in 2/4 time and is divided into two sections. The first section, labeled 'Secção por camadas', consists of measures 19 and 20. The second section, labeled 'Secção contrapontística', consists of measures 21, 22, 23, and 24. In the first section, the Violin and Bass Clarinet play a melodic line with eighth notes, while the Piano plays a harmonic accompaniment. In the second section, the Violin and Bass Clarinet play a melodic line with a trill, while the Piano plays a harmonic accompaniment with a trill.

Exemplo 241– Primeiro segmento, c. 19 em oposição com a secção contrapontística, cc. 21 a 24.

O andamento termina com a repetição, ainda que desenvolvida, dos compassos 18 a 21. O último elemento do piano é o motivo inicial em movimento retrógrado.

### *Meno Mosso*

Neste andamento final o ritmo harmónico torna-se mais lento e serve de suporte para o diálogo contrapontístico entre o clarinete e o violino. Na perspectiva vertical registam-se acordes com sonoridades modernistas, ou seja, o emprego de acordes com sétimas maiores, muitas vezes com quinta aumentada. Os apontamentos melódicos das vozes superiores derivam das estruturas verticais, um tipo de escrita heterofónico (exemplo 242).

The musical score for Example 242 consists of three staves: Violin (Vln.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), and Piano (Pno.). The Vln. staff has a whole rest in the first measure, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, all beamed together. The B♭ Cl. staff has a quarter rest in the first measure, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, all beamed together. The Pno. staff has a whole chord in the first measure, consisting of G2, B2, D3, F3, A3, and C4. In the second measure, the Vln. and B♭ Cl. have a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, all beamed together. The Pno. staff has a whole chord in the second measure, consisting of G2, B2, D3, F3, A3, and C4. Dashed lines connect the notes between the Vln. and B♭ Cl. staves, highlighting their heterophonic relationship.

**Exemplo 242 – Acorde com sonoridade modernista; melodias heterofônicas, no clarinete e no violino.**

O discurso dialogante é alternado com momentos homorrítmicos sincopados onde ocorrem progressões diatônicas e cromáticas. Ouvem-se ecos resultantes de alguns momentos imitativos enquanto o piano, pouco a pouco, intensifica o gesto através do reforço das oitavas, em posição aberta (exemplo 243).

The musical score for Example 243 consists of three staves: Violin (Vln.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), and Piano (Pno.). The Vln. staff has a quarter rest in the first measure, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, all beamed together. The B♭ Cl. staff has a quarter rest in the first measure, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, all beamed together. The Pno. staff has a whole chord in the first measure, consisting of G2, B2, D3, F3, A3, and C4. In the second measure, the Pno. staff has a whole chord in the second measure, consisting of G3, B3, D4, F4, A4, and C5. In the third measure, the Pno. staff has a whole chord in the third measure, consisting of G4, B4, D5, F5, A5, and C6. The Vln. and B♭ Cl. staves have a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, all beamed together. Dashed lines connect the notes between the Vln. and B♭ Cl. staves, highlighting their contrapuntistic relationship.

**Exemplo 243 – No piano as oitavas intensificam-se; ecos contrapontísticos no violino e clarinete.**

A partir do compasso 17, o ritmo harmónico abranda, dando lugar ao aparecimentos de notas-pedal, concluindo a obra ao cristalizar o acorde de dó maior, com 7ª maior. Tanto o violino como o clarinete, em sextas paralelas, reforçam o gesto final.

## 4. A edição de trabalho das obras para clarinete de Joaquim dos Santos

### 4.1. Princípios gerais

Como foi referido no capítulo 1.2.1., o Espólio de Joaquim dos Santos encontra-se em tratamento, sendo a sua manutenção da responsabilidade do compositor Nuno Costa.

As obras para clarinete encontram-se em bom estado de conservação; no entanto, apenas duas obras foram editadas pela editora AVA (*Scherzetto* e *Ubi Caritas* para dois clarinetes). Urge a publicação das restantes obras para divulgar a obra do compositor.

Posto isso, foi fundamental realizar uma entrevista ao compositor Nuno Costa, de modo a conseguir auscultar a problemática existente na manutenção, catalogação e divulgação da obra do compositor.

Segundo ele, o projeto de edição das obras de Joaquim dos Santos nasceu à medida que o próprio mestre lhe ia pedindo trabalhos com o intuito de se realizarem as partes cavas, poupando desta forma tempo. Com o passar dos anos, o projeto foi ganhando dimensão, alargando-se cada vez mais a outras partituras, não se encontrando ainda concluído.

O espólio, e citando Nuno Costa (2014), na entrevista que concedeu ao autor desta tese,

(...) encontra-se na fase de preservação e estudo. Fisicamente, os documentos encontram-se catalogados e ordenados consoante a atribuição que foi feita por mim e devidamente seguida por uma equipa de especialistas em arquivística. Posteriormente, proceder-se-á à digitalização de todos os documentos segundo as normas que permitirão uma consulta abrangente dos mesmos no suporte digital e,

depois, espero avançar com a publicação do catálogo e conseqüentemente estudar os filões do Espólio onde o interesse se for focando.

Por outro lado, Nuno Costa (2014) refere também que a finalidade da edição da obra do compositor é a sua divulgação:

Nos dias que correm, apresentar um manuscrito pode ser meio caminho andado para que uma obra não seja apresentada. Independentemente da caligrafia limpa do Maestro, há sempre um detalhe ou outro que, numa boa edição, é visto e entendido rapidamente e assim alcançam-se resultados musicais com menores perdas de tempo. Atualmente os ensaios são sempre poucos e é necessário garantir máxima eficácia na apresentação de cada obra. A complexidade de interpretação das suas obras deve ser a prioridade e não a descodificação do texto musical. Por este motivo e de forma a garantir o máximo de qualidade nas apresentações das obras, convém que haja um trabalho de fundo realizado *a priori*.

#### **4.2. Problemas específicos**

O compositor Joaquim dos Santos tinha uma escrita muito clara e precisa, não causando dificuldades significativas no que respeita à decifragem dos manuscritos. No entanto, naturalmente, vezes há em que surgem dúvidas, sendo necessário analisar a situação comparando as suas fontes, tendo em atenção um conhecimento da linguagem musical do compositor para encontrar a solução mais adequada. Nuno Costa (2014) refere:

Na realidade, e como já tinha referido, trabalhar sobre os manuscritos do Maestro é um prazer que não representa grandes dificuldades no que diz respeito à sua descodificação. A sua caligrafia é perfeita, muito limpa e completamente asseada. Conhecendo um pouco a forma de trabalho do Maestro, sabe-se que o processo de cópia era visto pelo mesmo como um ritual repleto de dignidade. Contudo, e como já mencionei anteriormente, há momentos em que surgem dúvidas no texto musical ou mesmo no texto literário e, para sanar estas questões, é necessário consultar a documentação existente, quer ao nível literário com a consulta das publicações disponíveis, quer ao nível musical com a tentativa de se perceber se existem situações semelhantes do texto musical em outras partes da obra ou se outras obras podem ajudar a optar pela melhor solução.

A resolução de problemas específicos e de um ou outro detalhe passou necessariamente, e sempre que possível, por comparação de fontes, tendo sempre como prioridade o recurso à edição mais completa do texto para efetuar essa correção.

A comparação também é realizada no próprio manuscrito. Isto é, numa obra como *Impressões*, por exemplo, em que apresenta uma reexposição da primeira parte no final da peça, o confronto entre estas duas é inevitável. Coisas óbvias, como as indicações de Tempo (c. MM. 100 do Allegretto versus c. MM. 41 do Largo), em que é necessário escrevê-la neste último compasso; bem como articulações que são apresentadas nos c. 51 e 52, por exemplo, e que não o são nos c. 19 e 20. Neste caso, trata-se apenas da confrontação, já que se deixará como o autor escreveu, valendo-nos do princípio, não canonizado de, na repetição, variar. O mesmo se verificará nos c. 50, 51 do *Largo* em comparação com os dois anteriores.

Exemplos de maior dúvida encontram-se no confronto de compassos como o 7 e o 39, em que o piano executa praticamente a mesma série de notas mas alterna entre um bemol no si (c. 7), com um bequadro no c. 39. Porém, a dúvida poderá desfazer-se com a leitura do c. 38 do andamento *Largo*. Todas estas nuances deverão ter estes apontamentos indicados em qualquer publicação que venha a ser realizada futuramente. (Costa, 2014)

Neste âmbito da comparação de fontes, há um exemplo paradigmático na obra de Joaquim dos Santos, referido por Nuno Costa (2014):

O seu Concerto para Clarinete e Piano não é a única obra nestes termos, mas será das mais interessantes neste âmbito e merecerá uma análise futura no que respeita a alterações nas suas duas versões Piano *versus* Banda. Desde a articulação que começa por ser *staccato*, no c. 17 da versão para piano, e *tenuto*, no mesmo compasso, na versão para Banda, passando pela alternância de motivos melódicos que, na versão para Banda, pertencem ao tecido orquestral e, na versão para piano, passam a fazer parte do léxico do clarinete, vendo-se o piano a desempenhar funções que, numa transcrição fiel, seriam do clarinete. É, por exemplo, o caso do c. 52, em que o clarinete começa por executar a parte que pertencia à flauta. Para não falar nas inúmeras alterações de alturas de sons que numa e noutra versão se perdem em confrontos, alternando-se assim durante o desenvolvimento da obra (por exemplo, c. 39, 56, 57, 58, 59, etc... 113, 119, 123...). Independentemente de se tratar da mesma

obra, que efectivamente o é, as duas serão tratadas com todas as suas diferenças. Visto que a versão para piano foi realizada primeiro que a versão para banda, é natural este tipo de procedimentos pela parte de um compositor mas não deixa de ser, igualmente, curioso o confronto.

Se as dificuldades de decifragem foram residuais, já as dificuldades económicas, com vista a uma edição profissional da obra do compositor, são imensas. Nuno Costa (2014) salienta que:

as dificuldades foram, e são ainda, algumas, principalmente no que respeita à parte financeira, visto que conta apenas com o meu investimento e da ajuda de um grupo de amigos que reuni e se dedica a esta temática como se de uma causa se tratasse. E para mim/nós é, de facto, uma causa. Causa pela música portuguesa em geral mas sobretudo, e em especial, pela música de um Amigo que me acompanhará o resto da vida.

### **4.3. Dúvidas textuais**

Como já foi repetidamente referido, a escrita limpa do compositor não deixa espaço para muitas dúvidas ao nível do texto; no entanto, caracteristicamente, o compositor Joaquim dos Santos apresentava pormenores que podem induzir em erro os intérpretes, de que se oferece um exemplo: numa partitura vocal a quatro partes escrita de forma homofónica, muitas vezes apenas apresenta indicações de dinâmica ou agógica nas vozes centrais ou extremas; no entanto, estas indicações deverão ser interpretadas como afetando todas as vozes. Outro exemplo é a ocasional ausência de acidentes no seu texto musical. Paralelamente são frequentes erros de cópias nas partituras de Joaquim dos Santos.

Estas situações levaram à necessidade de acrescentos editoriais, de modo a facilitar a tarefa interpretativa.

Como exemplo prático, pode fazer-se, aqui, referência à obra *Variações Bachianas*, em que se utiliza esta sinalética no c. 92. Uma forma de poupar tempo ao intérprete, uma vez que à introdução de novo material temático, no clarinete, o editor considera que esta exposição é feita à luz de um tempo estável e não na diluição do *rallentando* que vem de trás. Outro uso desta sinalética é muito frequente para acidentes que, à partida, foram esquecidos pelo compositor. Nesta mesma obra, por exemplo, no c. 113, acrescentou-se

o bemol ao Mi que já vinha assim assinalado de trás. Este esquecimento, por parte do compositor, não terá que se revelar em perda de tempo de ensaio, uma vez que o pianista, em algum momento, teria que parar e confrontar. (Costa, 2014)

## **5. A problemática interpretativa nas obras para clarinete de Joaquim dos Santos**

### **5.1. Considerações gerais**

Não se poderia concluir o presente trabalho sem algumas breves observações acerca da interpretação das obras para clarinete de Joaquim dos Santos, não se tendo pretensão maior do que a de fornecer achegas num domínio que, espera-se, seja cada vez mais explorado, à medida que a obra do compositor encontre a divulgação que merece. Estas indicações baseiam-se, por um lado, no estudo das partituras, mas também em comunicações pessoais do próprio autor. Alguns destes pontos serão, obviamente, válidos para outros meios instrumentais e vocais, mas pensamos que não será despropositado lembrar a preferência confessada de Joaquim dos Santos pelo clarinete, que considerava um dos seus instrumentos de eleição, porque, segundo dizia, o achava particularmente próximo da voz humana.

### **5.2. Sonoridade e fraseado**

As questões de sonoridade afiguram-se como extremamente importantes, tanto mais que a frase típica de Joaquim dos Santos aparece, a um olhar superficial, como relativamente uniforme, devido até a uma voluntária ausência de indicações dinâmicas. Embora possa aparecer, à primeira vista, como fraseio de motivos curtos, essa frase deve ser abordada como uma grande linha; "la grande période" à Messiaen, mais do que um mosaico à Stravinski. A abordagem ao registo médio *chalmereau* do instrumento deve ser cuidadosa e rica em cor; por outro lado, adentro desse *legato* devem ser articulados os motivos, sem quebra do mesmo. Um pouco à maneira do canto gregoriano, que tanto inspirou o compositor, os "neumas" (as pequenas fórmulas melódicas) devem ser distintos mas nunca abruptamente justapostos. A importância do correto equilíbrio da articulação, nem obliterada, nem demasiado

enfática, é fundamental no fraseio desta música. Aconselhando os intérpretes, aquando da execução dos "Quatro poemas indianos", Joaquim dos Santos usava a seguinte expressão:

A música está sempre com o texto, o texto literário, regra geral, é usado na composição musical como parte integrante da mesma, seja cantado, declamado, etc. pela voz humana. É dele que a música deve nascer, atendendo a determinados princípios, como a acentuação ou fraseado; (...) (Esteves L. , 2007)

Fica assim evidente o relevo do modelo da frase literária, na sua continuidade mas também na sua articulação.

A precisão e a variedade das articulações revela-se igualmente necessária para a clarificação do tecido polifónico, característico desta escrita.

### **5.3. Tempo e ritmo**

Mesmo numa primeira abordagem, há que constatar que a escrita rítmica de Joaquim dos Santos pouco deve à "inquietação rítmica" de um Messiaen, compositor que noutros aspectos, mais estéticos e teológicos do que técnicos, nele exerceu inegável influência. Mas há que notar que essa escrita rítmica é um corolário do referido detalhe da articulação e da liberdade, sobretudo dinâmica, dada ao intérprete. Uma e outra, sobretudo a primeira, são de importância capital para apagar a percepção de uma quadratura, que se pode revelar excessiva numa interpretação menos cuidada. Pode-se assim conseguir um ideal de "prosa musical" caro a uma personalidade que era igualmente um excelente cultor da língua literária. É curioso verificar a preferência do compositor pela divisão binária, e pela solenidade e solidez do dáctilo e do troqueu com a longa aumentada, expressa aliás em diferentes agógicas.

As indicações de tempo muito raramente são metronómicas, baseando-se nas tradicionais expressões em italiano, indicando amiúde o carácter do trecho, precioso indício que há que ter sempre em consideração; os três parâmetros da articulação, do ritmo e da pulsação devem interagir para criar a desejada flexibilidade, sem a qual esta música corre o risco de ser um tanto seca e rebarbativa.

#### **5.4. A liberdade dinâmica**

Ao contrário da de muitos outros compositores contemporâneos, que recheiam as suas partituras de indicações dinâmicas (que muitas vezes indicam um fraseado que não se torna evidente por falta de tradição interpretativa), a música de Joaquim dos Santos prima pela sua parcimónia. O autor conta com a musicalidade do intérprete que, a nosso ver, se pautará pelos parâmetros atrás referidos, como ferramentas para dar vida ao discurso musical. Discurso esse que, segundo o próprio compositor, deve "dar valor a cada nota" e que tem como modelo a vocalidade. O autor considerava a voz "a máquina musical mais elaborada que existe"; a voz como modelo, não só a voz que canta mas também a voz que articula um texto, seja ele literário ou musical, em perpétua modulação, no sentido medieval do termo, numa espécie de expressionismo domesticado.

#### **5.5. Questões técnicas**

Numa obra nitidamente concertante, como o "Concerto para clarinete", a exploração técnica do instrumento nunca é o objetivo primeiro. Singularmente desprovida dos lugares comuns do virtuosismo, a partitura pode-se até revelar, nas mãos de um intérprete experiente, de uma facilidade enganadora, mas mais uma vez o discurso corre o risco de ser banal se não se der a ênfase necessária a toda a sintaxe musical. O "varrimento" dos diversos registos (registos esses que, no clarinete, são marcadamente caracterizados), abordado de maneira algo pausada, é prova do insofismável idiomatismo da escrita e necessita de uma grande atenção à questão da colocação, de modo a se conseguir a variedade, sem rupturas inopinadas. O desafio verdadeiramente virtuoso consiste aqui, mais uma vez, em dar vida ao texto, nunca imperando a mera destreza digital. Torna-se premente um grau de sofisticação na sonoridade e articulação que torne natural e aparentemente sem esforço o fraseado sinuoso e as arestas da escrita.

#### **5.6. O conhecimento da vertente extra-musical**

Para uma perfeita inteligência interpretativa não são apenas as questões estritamente musicais que devem merecer a atenção do músico. No caso de Joaquim dos Santos há que considerar toda uma rica série de referências que permeiam a sua

obra e que o intérprete deve assimilar. O exemplo notório é o das citações do reportório gregoriano; o conhecimento do texto e do contexto (inclusive litúrgico) dos cantos eclesiais é fundamental. Nos *Quatro poemas indianos* o uso do “Veni Sancte Spiritus”<sup>48</sup>, apresentado pelo saxofone alto e clarinetes, logo no início do segundo andamento – “La luce d'innumeri giorni”<sup>49</sup> – e o “Te Deum laudamus”<sup>50</sup>, introduzido pelo piano no último andamento – “Di fronte si stende l'oceano di pace”<sup>51</sup>, prestam-se a interpretações mais pessoais acerca do pensamento extramusical que terá levado o compositor a escolher estes temas Gregorianos e a aplicá-los nestes andamentos.

É interessante verificar que o tema “Veni Sancte Spiritus” é usado em conjunto com uma poesia que inicia com o verso “La luce d'innumeri giorni”; uma vez que a Sequência do Espírito Santo, por diversas vezes, se enreda na temática da Luz – “(...) acendei na terra vossa luz fulgente.” (...) “Luz de santidade, que no Céu ardeis (...)”, não é de estranhar a escolha deste tema Gregoriano que, à partida, se coloca em concordância com o conteúdo do texto poético. Indo mais além, são os instrumentos de sopro que introduzem este andamento e, associado ao Espírito Santo, documentando-nos na Sequência de Pentecostes, sabemos que “no calor sois brisa”, podendo assim concluir que é o próprio Espírito Santo que sopra a sua brisa nos instrumentos em causa. O último andamento – “Di fronte si stende l'oceano di pace” – que faz uso do tema “Te Deum laudamus” é precedido por outro andamento cujo nome é “Ricevuto ho in questa vita il dono del bello”<sup>52</sup>. Sabendo nós que o *Te Deum* é um hino de louvor por graças obtidas, não deixa de ser curioso que o compositor se veja comprometido no seu próprio *Hino de Louvor* pelo que de belo recebeu na sua própria vida e que, como quem se aproxima do fim terreno, já pede as graças que obterá quando estiver de frente para o grande oceano de paz.<sup>53</sup>

---

<sup>48</sup> *Vinde, ó Santo Espírito.* (Tradução do Autor) Liber usualis, Edited by the Benedictines of Solesmes, Desclee Company – Belgium, 1961. p. 880.

<sup>49</sup> *A luz dos inúmeros dias.* (Tradução do Autor)

<sup>50</sup> *Nós vos louvamos.* (Tradução do Autor) Liber usualis, Edited by the Benedictines of Solesmes, Desclee Company – Belgium, 1961. p. 1832.

<sup>51</sup> *De frente, estende-se o oceano de paz.* (Tradução do Autor)

<sup>52</sup> *Recebi, nesta vida, o dom do belo.* (Tradução do Autor)

<sup>53</sup> Notas de conversa com Nuno Costa a 14 de Abril de 2014, Cerva.

O incrustar de um texto oriundo de uma tradição espiritual não-cristã é um poderoso símbolo ecuménico, o da soberana liberdade do Espírito que sopra por onde quer.

Obviamente, mesmo quando se não é cantor, a familiaridade com o texto utilizado, assim como a análise da encenação feita por Joaquim dos Santos, é essencial para o estabelecimento das opções interpretativas.

Do mesmo modo, e independentemente das opções filosóficas e religiosas de cada um, há uma mundivisão do acto de compor, que deve inspirar igualmente o intérprete. Dando a palavra ao compositor, que se exprimiu nos versos de Sebastião da Gama:

*A corda tensa que eu sou,  
o Senhor Deus é quem  
a faz vibrar...*

*Ai linda longa melodia imensa!...  
Por mim os dedos passa Deus e então  
já sou apenas Som e não  
se sabe mais da corda tensa<sup>54</sup> ...*

O intérprete não pode mais que ambicionar ser a corda tensa que se perde, usando todas as suas ferramentas em prol da obra e sua visão: humilde servidor de uma humilde servidora.

---

<sup>54</sup> Poesia de Sebastião da Gama – 1924-1952

## 6. Conclusões

As palavras pluralidade, unidade e diversidade podem constituir-se como vetores identitários do pensamento musical de Joaquim dos Santos.

Ao longo desta tese ficou evidente a ausência de material bibliográfico relativo à obra deste compositor. Assim, a maior parte das fontes utilizadas assentaram no contacto privilegiado do autor com Joaquim dos Santos e sobre o que ele «disse» ou outros «disseram» dele. O facto de ser padre católico empurrou a sua veia artística para uma grande quantidade de obras de cariz religioso, em número muito superior às de cariz profano ou popular. Mantêm-se «escondidas» no seu espólio um número significativo de composições, maioritariamente camerísticas, aguardando ainda uma primeira interpretação.

Embora seja claro para os intérpretes que tocam peças de Joaquim dos Santos que o compositor utilizava uma linguagem com características rítmicas e agógicas vincadas, facilmente identificáveis, que se repetem de obra para obra, a definição estilística e estética do autor é uma tarefa árdua, dada a diversidade de recursos e técnicas de composição utilizados pelo compositor.

Em todas as obras analisadas, no âmbito desta tese doutoral, o clarinete foi objeto de bastante atenção por parte do compositor. De um modo geral, o tipo de escrita para este instrumento é bastante convencional, sem que tenha utilizado efeitos experimentais, como o ruído, ou o recurso a multifónicos ou mesmo a sons espectrais. Joaquim dos Santos explora, constantemente, os vários registos do clarinete que, para o executante treinado, não constituirá um grande problema, a não ser o do domínio das técnicas básicas do instrumento. No entanto, para uma *performance* musical de sucesso, o músico deverá considerar o contexto estrutural em que o compositor o coloca, bem como o estilo interpretativo, o género e a forma. Uma vez que o clarinete enuncia, em muitas obras, os motivos e materiais iniciais da obra, cabe ao intérprete reconhecer alguns dos processos composicionais utilizados e estabelecer algumas

relações entre os motivos geradores e a estrutura frásica e entre as secções e respetivos andamentos.

Ao longo das obras analisadas, um dos procedimentos a que o compositor mais recorreu para uma construção dinâmica e coerente foi o da escrita em contraponto imitativo. Este facto originou, em muitos contextos, momentos fugados, canónicos e de imitação livre, de pergunta (*dux*) e resposta (*comes*). Um outro processo relevante foi o da sobreposição de camadas, isto é, o produto final é resultante da sobreposição de várias linhas melódicas de forma a gerar um contínuo constante.

Em vários momentos diferentes das obras e andamentos de Joaquim dos Santos, constata-se que quatro elementos constituem uma espécie de tronco-comum transversal a todos eles que caracterizam a sua linguagem musical: o primeiro, o motivo de 7ª maior, recorrido não só pela angulosidade do intervalo mas pelo carácter cromático. O segundo, uma base harmónica que utiliza, frequentemente, acordes com 4 sons, acordes com 7ª maior formados a partir de acordes aumentados, menores e maiores. Um outro elemento será a utilização de fragmentos melódicos cromáticos como forma de colorir determinadas passagens. E, por último, a utilização do ciclo de quintas ou de quartas, como forma de gerar o total cromático e, em determinados casos, o aparecimento da escala pentatónica. Estes elementos promovem a coerência do discurso musical de Joaquim dos Santos e unificam o conjunto de obras analisadas.

O tonalismo é recordado em muitos momentos pelo compositor como forma de organizar e estruturar o discurso musical. O aparecimento de muitos acordes maiores (quase sempre com uma sétima maior acrescida) nos *pontos cadencias* e a constatação de relações como subdominante, dominante e tónica revelam que Joaquim dos Santos não estava alheado da utilização revisitada do hierárquico sistema tonal e de suas implicações estruturais.

Especificamente em relação ao dodecafonismo, o compositor não o utiliza com a severidade da II Escola de Viena, nem pretende seguir os mesmos passos académicos e técnicos dos autores de referência, nomeadamente, Arnold Schoenberg ou de Anton Webern, nem ainda, os passos auspiciosos de *Pierre Boulez* ou de Karlheinz Stockhausen. Neste caso, a utilização do dodecafonismo é vista como um modo de gerar material novo e, ao mesmo tempo, manter a coerência da gramática musical. A técnica dodecafónica foi sempre empregue em pequenos momentos nas

obras e nunca foi utilizada como um fim, mas sim como meio de exprimir uma variedade de texturas e materiais. O recurso a esta técnica dodecafónica é particularmente visível nas obras *Torre della Scimia* e *Scherzetto*.

A diversidade do tipo de escrita e de texturas contribuiu para a organização formal. Através da alternância destes elementos, o compositor constitui unidades maiores que, por fim, caracterizam secções e andamentos.

Joaquim dos Santos insere-se numa estética denotada como “pluralismo” ou “multiplicidade”, que ganhou expressão a partir da década de setenta, em que diversos compositores procuraram realizar uma síntese ou a justaposição de elementos contrastantes nas suas obras, inclusive de estilos diferentes, citando música ou processos de composição do passado. Neste contexto, incluiu uma obra com carácter programático, quase teatral, *Torre della Scimia*, e uma obra operática, sem encenação, *4 Poemas indianos*. Se, por um lado, a utilização livre do dodecafonismo coloca este compositor próximo de Igor Stravinsky, por outro, coloca-o próximo de obras de Hans Werner Henze, Richard Rodney Bennett, Martin Christoph Redel e, em Portugal, de Filipe Pires.

A diversidade de materiais utilizados por Joaquim dos Santos, desde a inserção de melodias oriundas do cantochão, de progressões harmónicas e cadenciais típicas do tonalismo, do emprego de modos exóticos, como a escala de tons inteiros do mundo impressionista, do uso de cromatismos novecentistas e a recorrência a secções dodecafónicas expressionistas, representam uma perspetiva abrangente do pensamento musical do compositor.

Joaquim dos Santos foi um mestre que soube adaptar a sua arte ao tempo e às circunstâncias da sua vida. O seu humanismo, humildade e criatividade faziam com que as suas composições fossem tocadas tanto pelo Grupo Coral da sua aldeia e por outros congéneres, como pelos mais prestigiados *ensembles*. Esta característica, aliada ao rigor, seriedade e talento que punha em cada uma das obras, fez com que o compositor tivesse a satisfação de poder assistir à apresentação em palco da maior parte das suas criações. Foi certamente um dos autores portugueses da sua geração mais produtivo e mais tocado.

Sendo esta tese um primeiro trabalho que incide especificamente sobre a sua obra, terá talvez o seu maior mérito em ser o primeiro passo dado no sentido de

divulgar o seu legado clarinetístico e procurar assegurar que Joaquim dos Santos e as suas composições não caiam no esquecimento.

## Referências Bibliográficas

- Agência Ecclesia. Agência Ecclesia. Retirado de Agência Ecclesia: <http://www.agencia.ecclesia.pt>, 2007.
- Adorno, T. *Aesthetische Theorie*. Suhrkamp-Verlag. Frankfurt am Main, 1970.
- Almeida, P. *Dr. Joaquim dos Santos apresenta Fantasia conventual...*. Ecos de Basto, 2007.
- Almeida, P. *Dr. Joaquim dos Santos apresenta obras em Roma*. Ecos de Basto, 2008.
- Almeida, P. *Novas da Grande Musica (1)*. Ecos de Basto, 2005.
- Almeida, P. *Novas da Grande Música (2)*. Ecos de Basto, 2006.
- Almeida, P. *Novas da Grande Música*. Ecos de Basto , pp. 20-22, 2007.
- Basto, R. V. *Joaquim dos Santos*. (T. Moura, & P. Ramos, Interviewers), 1996.
- Bayer, Raymond. *Histoire de L Esthétique* Librairie Armand Colin, 1961.
- Bochmann, Christopher. *A Linguagem Harmónica do Tonalismo*. Juventude Musical Portuguesa. Lisboa, 2003.
- Carneiro, Álvaro. *A Música em Braga*. Braga: separata da revista Theologica, 1959.
- Castro, Paulo; Nery, Rui. *História da Música*. Imprensa Nacional- Casa da Moeda. Lisboa, 1999.
- Castro, I. «*Poemas de Fernando Pessoa : 1921-1930*». Lisboa: (Edição Crítica de Fernando Pessoa: série maior, vol. 3, t. 3), 2001.
- Costa, N. *A edição de trabalho das obras para clarinete de Joaquim dos Santos*. (V. Matos, Interviewer), 2014.
- Costa, N. Câmara Municipal de Cabeceiras de Basto. Retirado da pag. Web da Câmara Municipal de Cabeceiras de Basto: <http://www.cm-cabeceiras-basto.pt>, 2007.
- Costa, N. *Compositores a descobrir- Joaquim dos Santos*. Glosas, 2010.
- Costa, N. *Compositores a descobrir, Joaquim dos Santos*. Glosas 1 , pp. 68-72, 2010.
- Costa, N. *Entrevista com o padre Dr Joaquim dos Santos*. Cerva, 2011.
- Costa, N. *Projecto discográfico homenageia Padre Joaquim dos Santos*. (A. V.-o. Montes, Interviewer), 2007.
- Dahlhaus, Carl. *Was ist Musik?* Wilhelmshaven, Heinrichshofen s Verlag, 1985.
- Delgado, A. *A Sinfonia em Portugal*. Editorial Caminho. Lisboa, 2002.

Ernö Lendvai. Cf. Lendvai, Ernő (1971), *Béla Bartók: An Analysis of His Music*, Introduction by Alan Bush, London: Kahn & Averill

Eliade, Mircea. *Traité d'Histoire des Religions*. Editions Payot, 1949.

Esteves, L. , ...há um ano...| *Obras de Joaquim dos Santos em concerto Pascal* | 12.04.2008| Matriz de Chaves. Diário do Minho, 2008.

Esteves, L. *Entrevista com o Compositor ou... uma confissão humilde*. Diário do Minho , 4, 2007.

Esteves, L. *Joaquim dos Santos ao lado de Bach e Messiaen*, 2002.

Esteves, L. *Na Roma Eterna, não na Portuguesa...* Diário do Minho, 2002.

Esteves, L. *São Martinho inspira outra partilha*. Diário do Minho , p. 7, 2007.

Fernandes, F. *Dias de Roma, Policarpo ao som de Sax*. Correio da Manhã, 2005.

Ferreira, A. J. *Músicos Eclesiásticos*. Retirado de MELOTECA: <http://www.meloteca.com/musicos-ecclesiasticos.htm#borda>, 2009.

Gonçalves, V. A. *Via pulchritudinis a Joaquim dos Santos*. Diário do Minho , VII, 2007.

Gomes, P. *Hino da Senhora dos Milagres*. Diário do Minho, 2003.

Griffiths, P. *Modern Music: A concise history*. Thames and Hudson. Londres.

Inusual combinacion- *XIX Festival Internacional de Organo Catedral de Leon*, 2002.

Diario de Leon, 1986.

Lusitanum.. *Ponteficio Colégio dos Portugueses*. Retirado de <http://www.lusitanum.org>: [http://www.lusitanum.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=228&Itemid=1](http://www.lusitanum.org/index.php?option=com_content&view=article&id=228&Itemid=1), 2012.

L'Osservatore Romano. *La solene chiusura dell'anno accademico al Pontificio Istituto di Musica Sacra*. L'Osservatore Romano, 1968.

Miranda, A. *Joaquim dos Santos Revisitado*. O Diabo , p. 14, 2012.

O Basto. *Compositor Cabeceirense de renome internacional*. O Basto, 2011.

Oliveira, A. *Compositores e músicos portugueses brilham em Roma*. Diário do Minho, p. 6., 2001.

Peixoto, João da Silva. *Ritos In Dicionário da História Religiosa de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000.

Pereira, J. M. *Peregrinação ao Sameiro, termina com missa cantada por cinco coros*. Diário do Minho, 2004.

Santos, J. *"Na Educação está o Futuro". Análise dos problemas do actual sistema educativo.* Cabeceiras de Basto, Braga: Escola Preparatória de Cabeceiras de Basto, 1983.

Santos, J. *Concerto Per Baritono, Flauto a becco ed Organo.* [J. C. (barítono), C. d. bisel), & G. D. (órgão), Performers] Roma, Itália: IPSAR, 2004.

Santos, J.. *La Musica Portoghese Antica e Moderna nel Panorama Europeo.* [O. N. Amadeus, C. Sapor, Performers, & A. R. Overby, Conductor] Roma, Itália: IPSAR, 2002.

Santos, J. *1° Festival di Musica.* [G. D. (órgão), C. M. (barítono), R. R. (violino), & A. T. (piano), Performers] Roma, Itália: IPSAR, 2002.

Santos, J. *Cantus Passionis D.M.J.C & Aliae Portugalie Sacre Cantiones.* ["ANÇÃBLE", Performer, & P. Miranda, Conductor] Roma, Itália: IPSAR, 2002.

Santos, J. *Cantabo Domino in Vita Mea (Rev.i P.is Joaquim dos Santos- Opera Selecta, felecitarque edita Septuagessimo aetatis suae vertente anno, Ab Instituto S. Antonii Lusitanorum in Urbe).* Roma, Itália: IPSAR, 2006.

Santos, J. *Concerti per Diversi Flauti e Pianoforte Nella Chiesa Di S. Antonio Dei Portoghese in Roma.* [C. D. (flauta), & G. D. (piano), Performers] Roma, Itália: IPSAR, 2003.

Santos, J. *Concerto Del 9 Giugno 2004, In occasione della Giornata del Portogallo e della Comunità.* [O. N. Amadeus, A. T. (piano), Performers, & J.-S. Béreau, Conductor] Roma, Itália: IPSAR, 2004.

Santos, J. *Concerto Dell Immacolata- in memoria del Maestro Joaquim dos Santos.* [S. C. (violoncelo), O. S. Tiberina, Performers, & M. Scapin, Conductor] Roma, Itália: IPSAR, 2007.

Santos, J. *Concerto dell`Immacolata.* [C. f. Roma, O. S. Tiberina, Y. F. (soprano), Performers, & M. Scapin, Conductor] Roma, Itália: IPSAR, 2005.

Santos, J. *Concerto dell`Immacolata.* [C. f. Roma, O. S. Tiberina, M. D. (tenor), Performers, & M. Scapin, Conductor] Roma, Itália: IPSAR, 2006.

Santos, J. *Concerto di Quaresima 2006.* [S. d. Tiberina, R. T. recitante), Performers, & J. F. Lobo, Conductor] Roma, Itália: IPSAR, 2006.

Santos, J. *Concerto di Sant`Antonio, com a obra: Concerto per Violino e orchestra.* [O. N. Amadeus, E. S. (violino), Performers, & M. Scapin, Conductor] Roma, Itália: IPSAR, 2005.

Santos, J. *Concerto per due Clarinetti e Pianoforte*. [V. M. (clarinete), D. C. (clarinete), & J. P. (piano), Performers] Roma, Itália: IPSAR, 2004.

Santos, J. *Concerto per Flauto e Pianoforte*. [L. T. (flauta), & Á. L. (piano), Performers] Roma, Itália: IPSAR, 2004.

Santos, J. *Em os Pobrezinhos*. Partitura . Casa da Casinha, 2000.

Santos, J. [G. D. (Orgão), Performer] *On La Musica Portoghese Antica e Moderna per Organo nel Panorama Europeo*. Roma, Itália: IPSAR.

Santos, J. [G. V. Ançã-ble, Performer, & P. d. Miranda, Conductor] *On Portugaliae Sacre Cantiones – ab antiquis et hodiernis auctoribus conscriptae*. Roma, Itália: IPSAR, 2001.

Santos, J. [J. M. (marimba), & G. D. (orgão), Performers] *On La Musica Portoghese Antica e Moderna per Organo nel Panorama Europeo*. Roma, Itália: IPSAR, 2001.

Santos, J. *Festa dell'Immacolata Concezione- Patrona del Portogallo*. [O. N. Amadeus, C. S. Lucca, E. S. (soprano), G. E. (barítono), Performers, & M. Scapin, Conductor] Roma, Itália: IPSAR, 2000.

Santos, J. d. *Improviso*. Cabeceiras de Basto: Manuscrito do autor, 1988.

Santos, J. *Da Silva, Dos Santos, Milhaud, Marr e Mozart*. [V. M. (clarinete), D. C. (clarinete), & J. P. (piano), Performers] Roma, Itália: IPSAR, 2005.

Santos, J. *Danse Des Sylphes*. [A. Ferreira, & I. Crespi, Performers] Portugal, 2001.

Santos, J. *Diálogo n.º1*. Cabeceiras de Basto: Manuscrito do autor, 1985.

Santos, J.. *Improviso*. Cabeceiras de Basto: Manuscrito do autor, 1988.

Santos, J. *Homenagem a Igor Stravinsky. No centenário do seu nascimento* . Cabeceiras de Basto, Portugal: Escola Preparatória de Cabeceiras de Basto, 1982.

Santos, J. *La Musica Portoghese Antica e Moderna nel Panorama Europeo*. [R. V. (piano), Performer] Roma, Itália: IPSAR, 2003.

Santos, J. *La Musica Portoghese Antica e Moderna nel Panorama Europeo*. [m. e. Gianluca Ruggeri (xilofone, & Á. T. (piano), Performers] Roma, Itália: IPSAR, 2003.

Santos, J. *La Musica Portoghese Antica e Moderna nel Panorama Europeo*. [O. S. Amadeus, Performer, & O. D. (direcção), Conductor] Roma, Itália: IPSAR, 2003.

Santos, J. *La Musica Portoghese Antica e Moderna nel Panorama Europeo*. [P. D. (flauta), B. A. (violino), P. F. (viola), A. B. (violoncelo), & S. P. (harpa), Performers] Roma, Itália: IPSAR, 2004.

- Santos, J. *La Musica Portoghese Antica e Moderna nel Panorama Europeo*. [F. M. (mandolim), F. G. (mandoloncello), & Á. L. (piano), Performers] Roma, Itália: IPSAR, 2004.
- Santos, J. *Música do Séc. XVI*. Braga: Separata da Revista Bracara Augusta, 1984.
- Santos, J. *Musica ispirata e ricercata per il tempo di Quaresima*. [Y. M. (violino), V. M. (clarinete), D. C. (clarinete-baixo), L. R. (saxofone-alto), A. M. (piano), N. T. (soprano), et al., Performers] Roma, Itália: IPSAR, 2008.
- Santos, J. *Quintetto Musikalia, concerto per due Viole e tre Violoncelli*. [L. T. (viola), G. M. Antonio Loporchio, & A. M. (piano), Performers] Roma, Itália: IPSAR, 2004.
- Santos, J. *Travessia Oratório*. [C. d. Chaves, O. S. Tiberina, I. V. (soprano), F. G. (tenor), Performers, & M. Scapin, Conductor] Roma, Itália: IPSAR, 2007.
- Simões, C. *Um Compositor no Panorama Musical Português Contemporâneo (Vol. I)*. (U. d. Minho, Ed.) Braga: Departamento de Expressões Artísticas e Educação Física- Instituto de Estudos da Criança, 2000.
- Ramos, P, Moura, T., & Leite, M.. *Jornal Fórum Cabeceirense*, 1997.
- Rinaldi, M. *Un istituto che insegna e difende la música sacra*. *Il Messaggero*, p. 9, 1968.
- Rinaldi, M. *Un istituto che insegna e difende la musica sacra*. *Il Messaggero*, 1968.
- Rink, J. *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. University Press, Cambridge, 1995.
- Rodrigues, V. *A Terra e o Homen*. *Diário do Minho*, VII, 2007.
- Rodrigues, A. Entrevista: *Padre Joaquim Dos Santos*. (J. P. Guimarães, Ed.) *Sons da Academia*, 2, 2006.
- Torres, A. *Ao Consagrado Maestro e Compositor Dr. Joaquim dos Santos*. *Diário do Minho*, V, 2007.

## **7. Anexos**

Nos termos da Lei não é permitido aumentar o número de linhas deste papel ou escrever nas suas margens.



MANUEL DE ASCENÇÃO ANTUNES, Chefe de Secretaria do Conservatório Nacional, certifica, em cumprimento do despacho do Excelentíssimo Senhor Presidente da Comissão Directiva da Escola de Música que JOAQUIM GONÇALVES DOS SANTOS, natural de Riodouro, Cabeceiras de Basto, filho de António Tomaz dos Santos, fez neste Conservatório o exame do terceiro ano de Solfejo, no dia sete de Agosto de mil novecentos e sessenta e três, tendo obtido a classificação de "Quinze valores" (15). -----

Consta dos livros respectivos

Secretaria do Conservatório Nacional, 14 de Julho de 1977

confirmo.

*Caraca Peres*

*Ant* O Chefe da Secretaria





*2 fotocópias aos*



# PONTIFICIO ISTITUTO DI MUSICA SACRA

00186 ROMA - PIAZZA S. AGOSTINO, 20A

N. 2378

## CERTIFICATO

Si attesta che JOAQUIM GONÇALVES DOS SANTOS, nato a Rio d'Oro (Portogallo) il 13 Aprile 1936, é stato iscritto come Alunno Ordinario di questo Pontificio Istituto di Musica Sacra dal 1963 al 1969 per seguire i Corsi di Composizione Sacra e le varie discipline inerenti.

Nel corso dei suoi studi Dos Santos ha conseguito il 26/6/1965 la "LICENZA IN CANTO GREGORIANO" con la classifica "magna cum laude probatus" (media punti: 8.63 su 10/10) ed ha inoltre frequentato, sostenendone i relativi esami con esito positivo, le seguenti materie: Organo Liturgico A.I (punti: 9) e A.II (punti: 9), Armonia A.II (punti: 9), Armonia A.III (3 prove - media punti: 6.50), Contrappunto (punti: 8.50) e Fuga (punti: 6.75).

Il suddetto ha usufruito nel periodo scolastico di una borsa di studio concessa dalla "Fundação Calouste Gulbenkian.

Roma, 4 Giugno 1977

In fede .....



IL PRESIDE  
(Mons. Ferdinando II. ...)

*Ferd. Haberl*

Conferi duas fotocópias em 18/7/1977  
Cartório Notarial de Cabeceiras de Basto

O Notário,



IL SEGRETARIO  
(Aldo Bartocci)

*Aldo Bartocci*



## PONTIFICIO ISTITUTO DI MUSICA SACRA

00186 ROMA - PIAZZA S. AGOSTINO, 20A

N. 2557

### C E R T I F I C A T O

Si attesta che JOAQUIM GONÇALVES DOS SANTOS, nato a Rio d'Oro (Portogallo il 13 Aprile 1936, è stato iscritto come Alunno Ordinario di questo Pontificio Istituto di Musica Sacra dal 1963 al 1969 per seguire i Corsi di Composizione Sacra e le varie discipline inerenti.

Nel corso dei suoi studi Dos Santos ha conseguito il 26/6/1965 la "LICENZA IN CANTO GREGORIANO" con la classifica "magna cum laude probatus" (media punti: 8.63 su 10/10) ed ha inoltre frequentato, sostenendone i relativi esami con esito positivo, le seguenti materie:

Pratica Gregoriana A.I	punti: 8.50.=
Teoria gregoriana A.I	" : 8.=
Pianoforte A.I	" : 7.50.=
Pratica Gregoriana A.II	" : 8.50.=
Forme musicali gregoriane	" : 8.50.≠
Liturgia generale	" : 8.50.=
Storia del canto gregoriano	" : 9.=
Legislazione liturgico-musicale	" : 8.50.=
Armonia e contrappunto A.II	" : 9.=
Storia della Musica A.I	" : 8.=
Pianoforte A.II	" : 9.=
Paleografia Gregoriana	" : 8.=
Storia della Musica A.II	" : 8.=
Armonia e contrappunto A.III (4 prove)	" : 6.50.= (media)
Organo complementare A.I	" : 9.=
Organografia A.I	" : 8.=
Accompagnamento Gregoriano A.I	" : 7.=
Pianoforte A.III	" : 8.=

%



PONTIFICIO ISTITUTO DI MUSICA SACRA

00186 ROMA - PIAZZA S. AGOSTINO, 20A

segue  
N. 2557

Composizione A.IV (Pezzo)	punti : 6.50.=
" " " (Contrappunto)	" : 8.50.=
Fuga	" : 6.75.=
Organo complementare A.II	" : 9.=

=====

Roma, 27 Maggio 1981

In fede...



IL PRESIDE  
(Mons. Ferdinando Haberl)

*Ferd. Haberl*

IL SEGRETARIO  
(Mons. Ferdinando Haberl)

*Ferd. Haberl*

015180

SEGRETERIA DELLA S. CONGREGAZIONE  
PER L'EDUCAZIONE CATTOLICA

Si dichiara autentica la firma del  
Mons. Ferdinando Haberl  
Preside del Pontificio Istituto di  
Musica Sacra di Roma  
Roma 27 Maggio 1981

*Ferdinando Haberl*



PONTIFICIO ISTITUTO DI MUSICA SACRA  
ROMA - PIAZZA S. AGOSTINO, 20<sup>A</sup>

## II<sup>A</sup> MANIFESTAZIONE ARTISTICA

DEGLI ALUNNI

DEL PONTIFICIO ISTITUTO DI MUSICA SACRA

VENERDÌ 24 MAGGIO 1968 - ORE 17,30

INVITO

- **AURELIO SAGASETA**, Spagna (*Corso del M<sup>o</sup> Tosatti*)  
*Nunale basco, per organo*  
*Adagio: Prima di Natale (sec. XIV); Allegro: A Natale (sec. XVII); Adagio: Dopo Natale (sec. XIXXX).*  
Organista: ROSENDO AVNI
- **ANGELO BARJA** C. SS. R., Spagna (*Corso del M<sup>o</sup> Tosatti*)  
*Quedito, pazito, amor...*, Canción de cuna per coro e pianoforte  
Al pianoforte: VALENTINO MISERACHS
- **ANDREA SAINT-CYR** O. S. B., Canada (*Corso del M<sup>o</sup> Cammarota*)  
*Ad Te Domine*, Mottetto a 5 voci disp.
- **EMILIANO MISSORE** O. S. B. SILV., Italia (*Corso del M<sup>o</sup> Bartolucci*)  
*Surge, Illuminare Jerusalem* - Coro iniziale della «Cantata Epifania» per coro e organo

Dirigono gli Autori

Coro degli Alunni ed Alunne del Pontificio Istituto di Musica Sacra

## PROGRAMMA

### CANTO GREGORIANO (*Corso del P. Raffaele Baratta O.S.B.*)

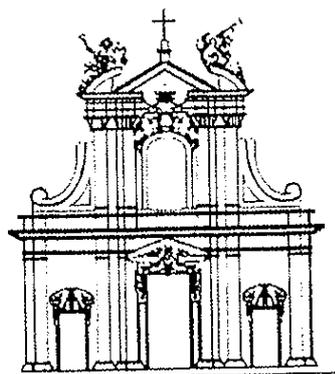
- **QUI SEDES, Graduale** - Tu Es Qui Venturus Es, Antif. col tono del Magnificat  
Dirige: D. VILHOS LEANTALUS (Ungheria)
- **EXURBE, Inno** - DICIT DOMINUS, Communio  
Dirige: D. ANTON VERNOOY (Olanda)
- **KYRIE IV ad lib.** - ALLELUIA: Domenica di Pasqua  
Dirige: P. DISSIO PASCARDI O.S.M. CAP. (Spagna)
- **EXALTEB EUM, Graduale** - CHRISTE REDEMPTOR OMNIUM, Inno  
Dirige: D. ANDREA SAINT-CYR O.S.B. (Canada)

### POLIFONIA SACRA (*Corso del M<sup>o</sup> Mons. Domenico Bartolucci*)

- **GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA** (*Palastrina, c.1525 - Roma, 1594*)  
*Ad Te Israel*, Offertorio a 5 voci  
Dirige: D. EMILIANO MISSORE, O.S.B. SILV. (Italia)

### COMPOSIZIONE (*Corsi dei Maestri: Bartolucci, Cammarota, Gigante, Renzi, Tosatti*) MUSICA D'INSIEME (*Corso del M<sup>o</sup> Armando Renzi*)

- **TUDORO PEREIRA** O.F.M. CAPP., India (*Corso del M<sup>o</sup> Gigante*)  
*Sonia*, per organo  
Organista: ANTON VERNOOY
- **VALENTINO MISERACHS**, Spagna (*Corso del M<sup>o</sup> Renzi*)  
*In exim Israel*, Salmo per coro, voce recitante e organo  
Organista: ROSENDO AVNI
- **ERNESTO RAYSON** S. S. S., Australia (*Corso del M<sup>o</sup> Renzi*)  
*Il buon Ladro*, Brano di Cantata per solo, coro, due pianoforti e organo  
Al pianoforte: EUGENIO G. PEPARDOS - M. LUKE BOSCHETTI M.S.C.  
Organista: ANTON VERNOOY
- **JOAQUIM DOS SANTOS**, Portogallo (*Corso del M<sup>o</sup> Renzi*)  
*Ricreare, Passacaglia e Finale*, per organo  
Organista: JANE CARLOS MENDES  
*Tonada de Natal*, per coro e due pianoforti  
Al pianoforte: MARCELO M. FERREIRA S.O.B. - ENESTO ESTRELLA



ISTITUTO PORTOGHESE  
DI SANT'ANTONIO

**Mercoledì 21 Aprile 2004, ore 21:00**

## CONCERTO

**Vítor Matos, *clarinetto***    **Domingos Castro, *clarinetto***

**João Paulo Teixeira, *pianoforte***

2, Via dei Portoghesi  
I-00186 Roma  
Tel.: (+39)06-68-80-24-96  
[www.ipsa-roma.com](http://www.ipsa-roma.com)

INGRESSO LIBERO

## PROGRAMMA

### I Parte

#### **Robert Schumann**

- Fantasiestücke, op. 73 per clarinetto e piano
- Zart und mit Ausdruck
  - Lebhaft, leicht
  - Rasch und mit Feuer

#### **Francis Poulenc**

- Sonata per clarinetto e piano
- Allegro tristemente( Allegretto)
  - Romanza ( très calme)
  - Allegro con fuoco (très animé)

### II Parte

#### **Joaquim dos Santos**

- Impressioni per clarinetto e piano
- Concerto per clarinetto e piano
- Scherzetto per due clarinetti

#### **Félix Mendelssohn-Bartholdy**

- Konzertstücke per due clarinetti n°2
- Presto
  - Andante
  - Allegretto grazioso



Sabato 22 Aprile 2006, ore 21:00

CONCERTO

Vitor Hugo Matos, *clarinetto*  
Domingos Castro, *clarinetto*  
Yakov Marr, *violino*  
João Paulo Teixeira, *pianoforte*  
Luís Ribeiro, *Sassofono Alto*

, Via dei Portoghesi  
00186 Roma  
tel.: (+39)06-68-80-24-96  
[www.ipsar.org](http://www.ipsar.org)

INGRESSO LIBERO

## PROGRAMMA

**L. Berio** (1925 – 2003), Lied, clarinetto solo (Domingos Castro)

**Ryo Noda** (1948), Phoenix, sassofono solo (Luís Ribeiro)

**Joaquim Santos** (1936-2008), - Arioso, per Violino Solo  
(Composto em Maio 2008) – *1ª esecuzione*

**Joaquim Santos**,  
Torre della Scimia. Commento musicale di un racconto romano  
per clarinetto solo (Vitor Matos)

**Joaquim Santos**, Ludus atonalis per pianoforte solo  
*Preludio – andante grazioso - scherzo – andante capriccioso*

**Joaquim Santos**  
Capriccio, per violino e pianoforte  
*Allegretto – moderato – ricercare*  
(Miguel Simões, violino e Angelo Martingo, pianoforte)

**Joaquim Santos**  
Trio Concertante per Violino, clarinetto e pianoforte  
*Larghetto musicale – allegretto con grazia*  
(Maggio 2008)- *1ª esecuzione*

**Joaquim Santos**  
Quatro poemas indianos, per canto, 2 clarinetti, sassofono, violino e  
pianoforte

1. Il mondo è nato dalla grande gioia (*allegro – larghetto*)
2. La luce d'inumeri giorni (*adagio*)
3. Ricevuto ho in questa vita il dono del Bello (*largo*)
4. Di fronte si stende l'oceano di pace (*largo – marziale*)



**Sabato 9 Maggio 2009, Ore 19**

Concerto in omaggio al M<sup>o</sup> Joaquim dos Santos

Angelo Martingo, *pianoforte*  
Miguel Simões, *Violino*  
Domingos Castro, *Clarinetto*  
Luis Ribeiro, *Sassofono*  
Vitor Matos, *Clarinetto*  
Nora Tabbush, *soprano*  
Ilaria Patassini, *soprano e voce recitante*

**Istituto Portoghese di Sant'Antonio in Roma**  
2, Via dei Portoghesi  
I-00186 Roma  
Tel.: (+39)06-68-80-24-96  
[www.ipsar.org](http://www.ipsar.org)  
[appuntamenti@ipsar.org](mailto:appuntamenti@ipsar.org)

INGRESSO LIBERO

## PROGRAMMA

- W. A. Mozart*      **Sonata em Sol M K.V 283**  
*Allegro – Andante - Presto*  
*Pianoforte: João Paulo Teixeira*
- E. Chauson*      **Andante et Allegro**  
*Pianoforte: João Paulo Teixeira*  
*Clarinete: Domingos Castro*
- Joaquim dos Santos*      **Sonata da Chiesa**  
*Pianoforte: João Paulo Teixeira*  
*Sassofono Baritono : Luís Ribeiro*
- Olivier Messiaen*      **Quatuor pour les fins du temps**  
**“ Abîme des Oiseaux”**  
*Clarinete: Vítor Matos*
- Yacov Marr*      **Intermezzo**  
**Reinadio (canção da Beira Baixa)**  
*Violino: Yacov Marr*  
*Clarinete: Vítor Matos*  
*Clarinete baixo: Domingos Castro*
- Joaquim dos Santos*      **Meditação**  
**Invenzione Concertata**  
**Rondò Canónico**

Entrevista a Nuno Costa  
Janeiro de 2014

### **1- Como nasceu o projeto de edição?**

O projeto de edição das obras do compositor Joaquim dos Santos nasceu de forma algo inconsciente. Isto é, numa primeira fase as edições foram realizadas à medida que o próprio Maestro me ia pedindo trabalhos com o único intuito de se realizarem as partes cavas, para lhe poupar o tempo de realizar esta tarefa que também executava à mão, de forma exímia, diga-se.

Com o passar do tempo, depois de ganhar mais experiência e depois de bastante prática e pesquisa neste campo complexo que é o da edição de partituras, o projeto ganhou nova energia e qualidade.

### **2- Quais as principais dificuldades encontradas?**

As dificuldades foram, e são ainda, algumas, principalmente no que respeita à parte financeira, visto que conta apenas com o meu investimento e da ajuda de um grupo de amigos que reuni e se dedica a esta temática como se de uma causa se tratasse. E para mim/nós é, de facto, uma causa. Causa pela música portuguesa em geral mas sobretudo, e em especial, pela música de um Amigo que me acompanhará o resto da vida.

Ao nível do trabalho de edição propriamente dito, como bem se sabe, as partituras do Maestro proporcionam experiências muito agradáveis no que respeita à sua decifragem. Naturalmente, vezes há em que as dúvidas surgem e aí é necessário conhecer a linguagem do compositor para resolver cada situação e encontrar a solução mais adequada. Cada situação é singular.

Mesmo uma peça de simples decifração, como é o caso de *Scherzetto* para dois clarinetes, tem sempre alguma questão a resolver como é, por exemplo, o caso dos compassos 27 a 29, em que o segundo clarinete se desenvolve numa sucessão construída por intervalos de 5P (4P) seguido de 7M mas no c. 28 é quebrada por uma 7m que chama a atenção quando se contrapõe com o c. 27 e 29. Neste caso, opta-se

por assinalar com um bequadro, no respectivo Mi4, entre parêntesis rectos, indicando que se trata de um acréscimo do editor.

### **3- Em que estado se encontra o espólio do compositor Joaquim dos Santos?**

O Espólio encontra-se na fase de preservação e estudo. Fisicamente, os documentos encontram-se catalogados e ordenados consoante a atribuição que foi feita por mim e devidamente seguida por uma equipa de especialistas em arquivística. Posteriormente, proceder-se-á à digitalização de todos os documentos segundo as normas que permitirão uma consulta abrangente dos mesmos no suporte digital e, depois, espero avançar com a publicação do catálogo e conseqüentemente estudar os filões do Espólio onde o interesse se for focando.

### **4- Que desafios editoriais apresentou a descodificação dos manuscritos?**

Na realidade, e como já tinha referido, trabalhar sobre os manuscritos do Maestro é um prazer que não representa grandes dificuldades no que diz respeito à sua descodificação. A sua caligrafia é perfeita, muito limpa e completamente asseada. Conhecendo um pouco a forma de trabalho do Maestro, sabe-se que o processo de cópia era visto pelo mesmo como um ritual repleto de dignidade. Contudo, e como já mencionei anteriormente, há momentos em que surgem dúvidas no texto musical ou mesmo no texto literário e, para sanar estas questões, é necessário consultar a documentação existente, quer ao nível literário com a consulta das publicações disponíveis, quer ao nível musical com a tentativa de se perceber se existem situações semelhantes do texto musical em outras partes da obra ou se outras obras podem ajudar a optar pela melhor solução.

A comparação também é realizada no próprio manuscrito. Isto é, numa obra como *Impressões*, por exemplo, em que apresenta uma reexposição da primeira parte no final da peça, o confronto entre estas duas é inevitável. Coisas óbvias, como as indicações de Tempo (c. 100 do Allegretto *versus* c. 41 do Largo), em que é necessário escreve-la neste último compasso; bem como articulações que são apresentadas nos c. 51 e 52, por exemplo, e que não o são nos c. 19 e 20. Neste caso

trata-se apenas da confrontação já que se deixará como o autor escreveu valendo-nos do princípio, não canonizado, na repetição, variar. O mesmo se verificará nos c. 50, 51 do Largo em comparação com os dois anteriores.

Exemplos de maior dúvida encontram-se no confronto de compassos como o 7 e 39, em que o piano executa praticamente a mesma série de notas mas alterna entre um bemol no si (c. 7), com um bequadro no c. 39. Porém, a dúvida poderá desfazer-se com a leitura do c. 38 do andamento Largo. Todas estas nuances deverão ter estes apontamentos indicados em qualquer publicação que venha a ser realizada futuramente.

### **5- Durante este trabalho, houve comparações de fontes?**

Sim. Sempre que possível e se há material diversificado para uma partitura, a comparação é sempre tida em conta, pois, por mais que a escrita do Maestro seja legível, o facto de ser manuscrita poderá sempre apresentar um ou outro detalhe que merece uma comparação mais atenta. Ao nível do texto poético procura-se sempre ir à edição mais acabada do texto para poder inserir algum detalhe que esteja diferente. Em questões de texto, as atualizações destes ocorrem com maior frequência nos que têm cariz litúrgico.

Neste âmbito da comparação de fontes, há um exemplo paradigmático na obra do maestro Joaquim dos Santos. O seu Concerto para Clarinete e Piano, não é a única obra nestes termos, mas será das mais interessantes neste âmbito e merecerá uma análise futura no que respeita a alterações nas suas duas versões Piano *versus* Banda. Desde a articulação que começa por ser *staccato*, no c. 17 da versão para piano, e *tenuto*, no mesmo compasso, na versão para Banda, passando pela alternância de motivos melódicos que, na versão para Banda, pertencem ao tecido orquestra e, na versão para piano, passam a fazer parte do léxico do clarinete vendo-se o piano a desempenhar funções que, numa transcrição fiel, seriam do clarinete. É, por exemplo, o caso do c. 52, em que o clarinete começa por executar a parte que pertencia à flauta. Para não falar nas inúmeras alterações de alturas de sons que numa e noutra versão se perdem em confrontos, alternando-se assim durante o desenvolvimento da obra (por exemplo, c. 39, 56, 57, 58, 59, etc... 113, 119, 123...). Independentemente de se tratar da mesma obra, que efetivamente o é, as duas serão tratadas com todas as suas

diferenças. Visto que a versão para piano foi realizada primeiro que a versão para banda, é natural este tipo de procedimentos pela parte de um compositor mas não deixa de ser, igualmente, curioso o confronto.

## **6- Quais as razões dos acrescentos editoriais?**

Os acrescentos editoriais ocorrem numa perspectiva de tornar o texto musical mais claro ou, então, de se fazerem algumas atualizações que vão mais ao encontro da prática de edição atual. Por exemplo, no espólio do Maestro é normal encontrar numa partitura vocal a 4 partes escrita de forma homofónica indicações de dinâmica ou agógica apenas nas vozes centrais ou extremas. Isto é indicativo de que todas as vozes serão afectadas por tais indicações. Na edição tem-se este aspecto em consideração e marcam-se todas as vozes com a respectiva sinalética. Outras situações que impliquem a adição de acidentes ou o esclarecimento de alguma nota em específico também se sinalizam, entre outros. A sinalização dos devidos acrescentos editoriais (normalmente feita entre parênteses rectos) é sempre importante, visto que dá a conhecer ao intérprete que num ou noutra local há a intervenção de alguém para além do compositor.

Como exemplo prático, pode fazer-se, aqui, referência à obra *Variações Bachianas*, em que se utiliza esta sinalética no c. 92. Uma forma de poupar tempo ao intérprete, uma vez que à introdução de novo material temático, no clarinete, o editor considera que esta exposição é feita à luz de um tempo estável e não na diluição do *rallentando* que vem de trás. Outro uso desta sinalética é muito frequente para acidentes que, à partida, foram esquecidos pelo compositor. Nesta mesma obra, por exemplo, no c. 113, acrescentou-se o bemol ao Mi que já vinha assim assinalado de trás, este esquecimento, por parte do compositor, não terá que se revelar em perda de tempo de ensaio, uma vez que o pianista, e algum momento, teria que parar e confrontar.

## **7- Quais as finalidades da edição?**

A finalidade da edição é a divulgação da obra do Maestro. Nos dias que correm, apresentar um manuscrito pode ser meio caminho andado para que uma obra

não seja apresentada. Independentemente da caligrafia limpa do Maestro, há sempre um detalhe ou outro que, numa boa edição, é visto e entendido rapidamente e assim alcançam-se resultados musicais com menores perdas de tempo. Atualmente os ensaios são sempre poucos e é necessário garantir máxima eficácia na apresentação de cada obra. A complexidade de interpretação das suas obras deve ser a prioridade e não a descodificação do texto musical. Por este motivo e de forma a garantir o máximo de qualidade nas apresentações das obras, convém que haja um trabalho de fundo realizado a priori.

### **8- O que valoriza mais na escrita composicional de Joaquim dos Santos?**

Não há um aspecto isolado que se valorize mais na escrita. No compositor de música para a liturgia sempre me cativou a forma como faz uso da imitação. Para começar, uma divisão clara entre vozes femininas (fonte) e vozes masculinas (reprodução), a sua apresentação sucessiva e a escolha, nada inocente, dos intervalos (baseado nas famosas terceiras [e não só!]) que compõem cada uma das duas partes, que apenas têm paralelo nas vozes do povo que, na juventude de Joaquim dos Santos, animavam os dias das grandes celebrações religiosas nos adros das igrejas. Esta técnica apenas se encontra pontualmente noutras obras.

Outro aspecto que aprecio, com a devida reverência, na sua obra relaciona-se com a fluidez com que utiliza a forma coral em todos os géneros que escreve. Esta forma é transversal a toda a sua obra, desde um cântico com as funcionalidades litúrgicas próprias, até ao coral de um concerto para violino e orquestra ou a utilização do coral como interlúdio de uma ou outra passagem pianística.

A dualidade harmónica que se move entre a atonalidade e os modos gregorianos é outro aspecto que marca fortemente a identidade do Maestro. Aliando tudo isto à forma económica com que faz uso de todos os recursos, é-me impossível isolar um único aspecto de relevância na sua escrita.

## **9- Como descreve a importância de Joaquim dos Santos no panorama da composição religiosa?**

Quanto mais se conhece a obra de Joaquim dos Santos, mais se entende o seu alcance. Restringindo-nos apenas à ideia de música religiosa como aquela que realizou a pensar nas assembleias católicas, a descoberta é ainda mais espantosa.

Joaquim dos Santos, em conjunto com outros padres compositores, teve a “missão” de transportar o Concílio para a prática comum. Mesmo que este facto não seja de imediato reconhecimento, devido ao seu recato em Moimenta, a realidade é que a sua obra assim o mostra. Não é por acaso que foi o primeiro compositor que, depois do Concílio, apresentou a primeira Paixão vocacionada para a Liturgia em português, decorria o ano de 1977. Também não é por acaso que nas suas composições recorre a técnicas menos (ou nada) utilizadas pela grande maioria dos seus colegas... e falamos de coisas tão básicas como um acompanhamento organístico que não faz apenas o suporte ao coro mas que dialoga com este. Uma coisa tão simples como esta, no ambiente musical em questão, permite uma ação pedagógica forte quando bem exposta pelos respectivos maestros aos seus coros. Obriga a que haja verdadeira interação musical na interpretação de determinados cânticos.

Tal como nas suas obras de música de câmara, que tão bem conheces, na sua obra para a liturgia várias são as vezes em que se encontra o grande desafio da execução que, à partida, parece simples mas por diversas vezes obriga a diferentes visões interpretativas às pessoas a quem são destinados. O Maestro conhecia bem o panorama do cantor que o é em regime de serviço à fé e por essa mesma razão é que pôde estimular, aqui e além, e assim superar supostos limites que à partida são sempre vistos como insuperáveis.

## **10- Acompanhou de perto algum do processo composicional/criativo de Joaquim dos Santos, como o descreve? Como caracteriza a sua relação com os intérpretes?**

É verdade que tive o privilégio desse acompanhamento, mas à data era algo que via de forma inconsciente, isto é, não estava preocupado em caracterizá-lo como tal mas, de toda a forma, recordo-me da metodologia diária que passava por compor

de manhã e rever, copiar, fazer trabalhos mais pequenos ou descansar da parte de tarde. É sabido que o trabalho começava de manhã bem cedo e, acerca deste facto, lembro-me que num dia, enquanto estudante no Porto, acordei algo sobressaltado e inadequadamente cedo, para o meu hábito, com o sentimento de precisar de falar com alguém... ora, àquela hora, que rondaria as 5h30 da manhã, ousei em telefonar-lhe, pois sabia que estaria a preparar-se para iniciar mais um dia de trabalho... e assim foi! Esta passagem em nada responde à questão, mas abordar a temática dos seus horários trouxe-me à memória o sucedido.

Em relação ao processo composicional propriamente dito sei que a sua fluidez na escrita assentava em muitas horas de busca. A simplicidade que lhe reconhecemos era fruto de explorações que por vezes poderiam ser incessantes e mais inquietas. Na Casa da Casinha, o Maestro mostrava como vibrava com a música e com a vida. Tudo isso se encontra na sua música.

A relação com os intérpretes foi sempre de cordialidade e/ou amizade. Não conheço um único caso de mau relacionamento. O Maestro era, de facto, um homem de uma bondade extraordinária. Uma escola para a vida.

### **11- Para concluir, que balanço faz do processo de edição?**

O processo de edição tem sido lento, para o meu gosto pessoal, mas mediante os não apoios existentes tem sido extraordinário, pois há uma pequena equipa que trabalha comigo por amor à causa. Um grupo de amigos que se deixou contagiar pela paixão que me move quando o tema passa pela vida e obra de Joaquim dos Santos e têm sido amigos fiéis nesta ajuda e trabalho.

Graças a esta equipa há um número considerável de obras, sobretudo vocais de música de câmara, prontas a ser publicadas. Esforços neste sentido estão a ser realizados. Muito há ainda a fazer.

No presente ano de 2013, o Agrupamento de Escolas de Cabeceiras de Basto (Portugal), por intermédio do Subdepartamento de História e do Subdepartamento de Educação Musical, realiza um ciclo de conferências intitulada *Evocação Internacional de Joaquim Gonçalves dos Santos (1936 - 2008)*, cujos objetivos são evocar a vida e obra de Joaquim Gonçalves dos Santos, enaltecer a importância internacional da sua obra musical, posicionar Cabeceiras de Basto na vida cultural do país e desenvolver o espírito de trabalho de equipa nos alunos envolvidos.

Os professores responsáveis, Carlos Dobreira e Paulo Almeida

*A corda tensa que eu sou  
o Senhor Deus é quem  
a faz vibrar...*

*Ai linda longa melodia imensa!...  
... Por mim os dedos passa Deus e então  
já sou apenas Som e não  
se sabe mais da corda tensa...*

in Serra Mãe, Sebastião da Gama (1945)

Nota: Este concerto será filmado e gravado. Por favor, desligue o seu telemóvel

**ORGANIZAÇÃO:**

Agrupamento de Escolas de Cabeceiras de Basto  
Subdepartamento de Educação Musical e  
Subdepartamento de História



**APOIO:**

Câmara Municipal de Cabeceiras de Basto  
Emanuel Basto, S.L.M.  
Paróquia de São Miguel de Refojos  
Rádio Voz de Basto  
Mr. Piano - Planos Rui Macedo, Usaju, Lda.  
Pedro Mauça Produções



Agrupamento de Escolas de Cabeceiras de Basto (Portugal)

EVOCÇÃO INTERNACIONAL DE JOAQUIM GONÇALVES DOS SANTOS  
(1936 - 2008)

**CONCERTO DE HOMENAGEM  
a  
Joaquim Gonçalves dos Santos**

(Inserido na 2ª prova de recital do doutorando Vitor Hugo Matos-  
Universidade de Évora)



**Sábado, 6 de julho de 2013, 21:30h**  
**Igreja do Mosteiro de São Miguel de Refojos**

Mais recentemente, fez parte da Fundação Orquestra Estúdio que, por sua vez, integrou a programação do projecto Guimarães 2012 - Capital Europeia da Cultura. Como docente, desempenha funções na Academia de Música de Costa Cabral, na Escola de Música de Perosinho e na Academia de Música Valentim Moreira de Sá.

**RUI LEAL -saxofone alto**

Iniciou os estudos musicais aos 12 anos na escola da Associação Recreativa e Musical de Vilela, na classe de Saxofone do professor Hugo Marinheiro.

Em 2005, ingressa no Centro Cultural Musical (CCM/Artave), na classe do professor Fernando Ferreira, com quem trabalhou até ao ano de 2007.No mesmo ano ingressa na Escola Superior e Artes do Espetáculo (ESMAE-curso livre) na classe do professor Fernando Ramos.

Presentemente, trabalha com o professor Fernando Ferreira no Centro de Cultura Musical (CCM).

Participou em master-classes orientados pelos professores: Paulo Martins, João Figueiredo, Fernando Ramos, Arno Bornkamp, Manuel Silva, António Felipe Belijar, Otis Murphy, Henk van Twillert entre outros.Trabalhou Orquestração com o maestro e compositor Teo Aparício Barberan.

Integra a Banda de Amores como executante de saxofone.  
Leciona as disciplinas de saxofone e orquestra na Academia e Música da Banda de Fomalicão.

Estuda direção na Academia Portuguesa de Banda com o Mestre Paulo Martins.É atualmente maestro e diretor artístico da Orquestra de Sopros da Fundação A Lord.

**PATRÍCIA PIRES - flauta**

Nasceu em Burgdorf, na Suíça, em Julho de 1993, e iniciou os seus estudos musicais, em Flauta Transversal, aos 10 anos de idade na Sociedade Filarmónica de Vieira do Minho. Em 2007, ingressa na Academia de Música Valentim Moreira de Sá, na classe do professor Gil Magalhães.

Participou em vários estágios de Orquestra, entre eles o Estágio da OCPzero e também o da Orquestra sub-21 da CEC 2012 (Guimarães), colaborando ainda com a Orquestra Estúdio da CEC 2012.

Trabalhou com alguns professores como Pascale Feuvrier, Adriana Ferreira, Daniel Kessner, Stephanie Wagner, Ana Raquel Lima, Natália Monteiro e Vincent Lucas.

Atualmente estuda na Escola Superior de Música, das Artes e do Espetáculo do Porto, na Classe da professora Ana Raquel Lima.

**Programa:**

*Joaquim dos Santos*

*Concerto a Quatro, para voz, clarinete,  
saxofone alto e piano (1984)*

*Joaquim dos Santos*

*Impressões, para clarinete e piano (1986)*

*Joaquim dos Santos*

*Variações Bachianas, para violino,  
clarinete e piano (2005)*

Era membro da Comissão Arquidiocesana de Música Sacra de Braga e da direção da *Nova Revista de Música Sacra de Braga* da mesma cidade. Era colaborador permanente desta revista tendo aí sido publicadas numerosas composições da sua autoria.

Com o falecimento do grande Mestre Manuel Faria, em 1983, é chamado a lecionar História da Música na Faculdade de Teologia de Braga (Universidade Católica) e Composição, Piano e Órgão no Seminário. Na mesma altura é escolhido, entre os vários discípulos de

Manuel Faria, para "completar" parte da sua obra: *12 Antifonas e Salmos (Coro e Órgão)*, e realizar o grande sonho do seu mestre, a orquestração da grandiosa e belíssima obra-prima que é a *Missa de Nossa Senhora de Fátima* (escrita para Coro e Órgão).

A sua produção foi abundante e variada, tocando os vários sectores da arte musical desde a recolha e harmonia de várias Canções Populares, Canções Didáticas para Piano e/ou *Instrumentarium Off*, composições para Banda, Coro e Banda, Música de Câmara (para os mais variados complexos instrumentais) até à música Sinfónica ou Coral-Sinfónica.

As suas obras, para além de executadas em Portugal, têm-no sido especialmente no estrangeiro nomeadamente em Roma, no Instituto *Português* de Santo António, pela mão do Monsenhor Agostinho Borges.

A obra do compositor tem tido forte divulgação no estrangeiro salientando-se a Itália onde se têm feito várias edições fonográficas com edição do Instituto Português de Santo António. Entre essas edições, e a título de exemplo, queremos destacar o *Concerto di Quaresima* (2006), pela Orquestra Sinfónica Tiberiana com a direção do maestro José Ferreira Lobo, mas também *La Musica Portofese Antica e Moderna nel Panorama Europeo* (2003), pela Orquestra Sinfónica "Nova Amadeus", dirigida por *Ovidiu Dan Chirila* e a *Travessia-Oratório*, com textos de Dom Joaquim Gonçalves, bispo emérito, pela Orquestra Sinfónica Tiberiana e o Coral de Chaves, dirigidos por *Massimo Scapin*.

#### Intérpretes:

*Janete Ruiz, mezzosoprano*

*Angelo Martingo, piano*

*Ingrid Sotolarova, piano*

#### *Joaquim dos Santos*

Rondó Canónico, para violino, clarinete, saxofone alto, clarinete baixo e piano (2005)

#### *Luciano Berio*

Lied para clarinete solo (1983)

#### *Joaquim dos Santos*

Fantasia concertante, para viola d'arco, dois clarinetes e piano (2005)

#### *Joaquim dos Santos*

Capriccio a Tre, para violino, clarinete e piano (1987/2004)

#### *Joaquim dos Santos*

Diálogo, para voz, flauta, violino, clarinete, saxofone alto e piano (1985)

*Vitor Matos, clarinete*

*Domingos Castro, clarinete baixo*

*Eduardo Sousa, violino*

*Emídio Ribeiro, viola d'arco*

*Rui Leal, saxofone alto*

*Patrícia Pires, flauta*

#### JANETE COSTA RUIZ – Mezzosoprano

Natural do Porto, iniciou os seus estudos de Canto com a professora Palmira Troufa e diplomou-se em Canto na ESMAE na classe da professora Fernanda Correia. Frequentou *master classes* com Liliane Bizineche, João Paulo Santos, Rudolph Knoll, Rudolf Piernay, Gundula Janowitz, Jill Feldman, interpretação de Lied com Charles Spencer e interpretação de ópera com Enzo Ferroni.

Desenvolve uma carreira eclética que passa pela ópera, concerto e oratório. Integrou o *Ensemble Clepsidra* e o *Coro Casa da Música*, com os quais se tem apresentado em dezenas de concertos no país e no estrangeiro.

É licenciada em História da Arte pela Universidade do Porto, mestre em Ciências Musicais pela Universidade de Coimbra e doutoranda em Estudos da Criança - Educação Musical na Universidade do Minho.

É membro da *International Alliance for Women in Music*.

Leciona na Academia de Música Valentim Moreira de Sá, em Guimarães.

#### ÂNGELO MARTINGO – piano

*Doctor of Philosophy (PhD, University of Sheffield), Master of Music in performance (Reading), Diplôme Supérieur D'Enseignement (École Normale de Musique)*; Bacharel em Instrumento - piano (ESMAE). Gravou para a RDP, RTP, e DW (Deutsche Welle).

Paralelamente à concertística, é Professor Auxiliar Convidado da Universidade do Minho e investigador do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho (CEHUM).

Atualmente, Vitor Matos é Professor Convidado Equiparado a Auxiliar do Departamento de Música do ILCH da Universidade do Minho e Diretor Pedagógico na Academia de Música Valentim Moreira de Sá, em Guimarães.

Neste momento é Doutorando em Música pela Universidade de Évora.

#### DOMINGOS CASTRO - clarinete

Nasceu em 1979 na vila de Góidas das Taipas. Diplomado pelo Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga, pela Escola Superior de Música e das Artes do Espetáculo do Porto e pela Universidade Aberta (Profissionalização em Serviço). Estudou, a título particular, em Paris e Roma com Alessandro Carbonare. Leciona Clarinete na Academia de Música Valentim Moreira de Sá e na Academia de Música José Atalaya, em Fafe.

Exerce funções de Direção Pedagógica na Academia de Música Valentim Moreira de Sá.

#### EDUARDO NEVES DE SOUSA - violino

Nasceu em Braga a 24 de Junho de 1990. Iniciou os seus estudos musicais aos 6 anos de idade no Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga, na classe de violino da professora Ângela Neves. Teve aulas privadas com o professor Aníbal Lima, e estuda presentemente na Universidade do Minho, no Mestrado em Ensino da classe dos professores Elliot Lawson e Ilya Grubert.

Destaca-se ainda o seu trabalho na área de composição, tendo-se estreado desde cedo, aos 15 anos, com as peças *Momentum Perpetuum*, *CO2* e *Amazónia*, *Andante Religioso* e *Partimão* apresentadas em diversos locais como a Casa da Música no Porto, Aula Magna em Lisboa, Sé de Braga e Centro de Artes e Espetáculos da Figueira da Foz. Produz regularmente arranjos através de encomendas freelance, tendo já editado dois CD's de música religiosa com arranjos e peças da sua autoria.

#### EMÍDIO RIBEIRO - viola d'arco

Nasceu em Freamunde a 5 de Junho de 1990. Iniciou os seus estudos musicais aos 12 anos na Escola Profissional Artística do Vale do Ave, na classe de Viola d' Arco do Prof. Jorge Alves e, mais tarde na classe da professora Teresa Correia.

Mais tarde ingressou na Universidade do Minho e fez os dois primeiros anos da licenciatura em Música na classe dos professores Jorge Alves e Toby Hoffman. Terminou a Licenciatura em Música na classe dos professores Jorge Alves e Toby Hoffman. Terminou a Licenciatura em Música na classe de viola d' arco do professor Jorge Alves, com a classificação final de 19 valores. Realizou *Master Classes* com os professores R. Wójcicki, M. Tooten, Jorge Alves, Toby Hoffman, Avri Levitan, Diemut Popen, Ana Bela Chaves, Igor Sulyga, Luis Magin e Kenneth Martinson. Alcançou o 2.º Prémio - Categoria B do II Concurso Nacional Pegos' Premium, de Pegos de Brandão.

#### **INGRID SOTLAROVA - piano**

De origem checoslovaca, estudou piano na Escola musical básica, Conservatório Municipal de Música e na Academia Superior das Artes Musicais de Vanachek(JAMU), em Brno (República Checa) onde obteve a Licenciatura em Pedagogia e Interpretação Musical, na classe da professora Inessa Yanichkova, graduada em São Petersburgo e aluna de Heinrich Neigaus. Foi vencedora de vários Concursos Nacionais de Piano e a finalista mais nova do Concurso Internacional Prémio Beethoven (República Checa), em 1972.

Até 1992, trabalha como repertorista de ballet e ópera no Teatro Nacional de Brno e assistente especial na Academia Superior das Artes Musicais, também em Brno. Desde 1992, fixa a sua residência na Galiza, (Espanha) e em Portugal, onde realiza dezenas de recitais a solo e de música de câmara, assim como também atividade docente. Desde 2003, é pianista titular da Coral Casablanca, na Fundação Fucamer de Vigo. Tem atuado como pianista acompanhadora na Catalunha, Alemanha, República Checa e Grécia.

Atualmente, trabalha como professora de piano na Academia de Música Valentim Moreira de Sá, em Guimarães, e é pianista acompanhadora no Departamento de Música da Universidade do Minho.

#### **VÍTOR MATOS - clarinete**

Estudou nos Conservatórios de Música de Braga e do Porto, nas classes dos professores José Matos e Moreira Jorge, com quem concluiu o curso de clarinete.

Em 2001, obteve o diploma de Licenciatura na ESMAE e em 2008 o grau de Mestre em Educação Musical na Universidade do Minho.

Tem realizado diversos recitais em Roma, a convite do Instituto Português de Santo António, interpretando várias obras em primeira audição, destacando-se o Concerto para Clarinete e Orquestra que o compositor Joaquim dos Santos lhe dedicou.

A convite da Presidência da República, dirigiu a Orquestra do Norte no concerto do dia 10 de Junho em 2006 (Dia de Portugal). Foi nomeado, pela Guimarães Capital da Cultura 2012, Maestro e diretor artístico da Orquestra Sub-21.

#### **Biografia de Joaquim Gonçalves dos Santos**

Joaquim Gonçalves dos Santos nasceu em **Riadouro - Cabeceiras de Basto** em 13 de Abril de 1936 e faleceu em **Moimenta - Cavez - Cabeceiras de Basto** em 24 de Junho de 2008. Filho de uma família simples do campo, onde a música teve sempre um papel

preponderante e que, certamente o influenciou ao longo da sua vida de compositor.

Iniciou os seus estudos musicais nos seminários arquidiocesanos de Braga com o Maestro Manuel Faria.

Após a sua ordenação sacerdotal foi nomeado professor de música no seminário de Filosofia, frequentando, no conservatório da cidade, além de outros, os cursos de composição do professor Filipe Pires e de solfejo de Costa Santos.

Em 1963, segue para Roma, a expensas próprias, conseguindo nesse mesmo ano uma bolsa de estudos do Estado Italiano e logo a seguir (1964), até ao final do curso (1969), da Fundação Calouste Gulbenkian.

Obtém as licenciaturas em Canto Gregoriano e Composição e o Curso Complementar de Órgão pelo Pontifício Instituto de Música Sacra de Roma.

Em 1965 é premiado aí (com uma viagem de estudo à Alemanha) pelas suas composições -várias para Órgão, Piano e Violino, um Piano e dois Pianos, entre outras- executadas em concertos no mesmo Instituto.

Possuía ainda o Curso de Direção e Interpretação Polifónica do Conservatório de Santa Cecilia de Roma.

Fundou na sua terra, em sintonia com a banda musical da mesma, e com o referido colégio, o Grupo Coral-Instrumental de São Miguel, o qual vem a dar inúmeros concertos em todo o norte de Portugal e Galiza.

Foi-lhe atribuída a medalha de ouro de mérito concelhio.

#### **DIVULGAÇÃO INTERNACIONAL:**

[HTTP://WWW.LUCIANOBERIO.ORG/CALENDARIO](http://www.lucianoberio.org/calendario)

CENTRO STUDI LUCIANO BERIO – FIRENZE (ITÁLIA)

#### **Podes ver e ouvir em:**

<http://www.lucianoberio.org/calendario?page=1>