

Filipe José Andrade  
Cerqueira

**A obra para piano solo de Joaquim Gonçalves dos Santos  
(1936 – 2008)**

MMIA. 2016

Dissertação para a obtenção do grau de Mestre  
em Música - Interpretação Artística  
Especialização Piano

Autoproposto



# Epígrafe

*“A Música tem de ser sofrida, ser a própria vida.  
Só o que é feito por nós nos dá mais alegria e felicidade.”*

Joaquim Gonçalves dos Santos  
(1997)



# Agradecimentos

Dedico esta Tese à Minha Mãe, ao Meu Pai e ao Meu Irmão.

Sem eles, eu não tinha conseguido realizar este trabalho.

Foram várias as pessoas que, em diversos momentos, se tornaram importantes na consecução deste trabalho. Aqui fica registado o seu nome para memória futura:

- Professores: João Duque; Ana Telles; Vítor Matos; José Carlos de Miranda; Padre Pedro Miranda; Eugénio Amorim; Sofia Lourenço; Miguel Ribeiro Pereira; Carlos Dobreira; Paulo Almeida; Carminda Andrade.

- Instituições: IPSAR, na pessoa de Monsenhor Agostinho Borges; mpmp, na pessoa de Duarte Martins, Filipe Chaves e Edward d'Abreu.

Agradeço à irmã do compositor, Maria Gonçalves dos Santos, a sua simpatia, a sua disponibilidade, o carinho com que fui recebido em sua casa e todas as histórias que me contou.

Agradeço ao Tiago Cortez a ajuda no trabalho técnico de análise e edição deste trabalho.

Agradeço ao Nuno Costa a sua abnegada dedicação na cedência de direitos de utilização das fotografias, das partituras e de todo o manancial de informação que partilhou comigo. A obra de Joaquim dos Santos está em boas mãos.

Agradeço a amigos e familiares, de Portugal à Suíça.

Je remercie Mme Manz et Vincent Lagaf<sup>7</sup>.



# Resumo

A presente dissertação de Mestrado consiste no primeiro trabalho académico realizado sobre as obras para piano solo do compositor Joaquim Gonçalves dos Santos, relevante autor de obra coral-litúrgica, coral-sinfónica e camerística.

Após intensa e exaustiva recolha de fontes primárias e secundárias, tal como de fontes coevas, elaborou-se um aprofundado estudo biográfico, o mais completo até ao presente momento, desde os seus primeiros anos de seminário em Braga, até aos seus últimos anos de vida, vividos em estreita colaboração com o Instituto Português de Santo António em Roma.

Partindo de uma abordagem metodológica de tratamento musicológico das fontes primárias, secundárias e coevas disponíveis (programas de concerto, entrevistas do autor, artigos publicados na imprensa, conferências, teses sobre o autor), procedeu-se ainda para uma análise das técnicas composicionais empregues por Joaquim dos Santos nas três obras para piano que o compositor nos deixou até ao presente em manuscrito, nomeadamente, por ordem cronológica de composição: “*Prologus - 6 Impressões musicais do Evangelho de São João*”, “*Servite Domino in Lætitia - Impressões Bíblicas para piano*” e “*Ludus Atonalis*”, que se encontram no repertório e espólio do compositor, constante do Arquivo Diocesano de Vila Real.

Em conformidade com a mesma problemática, é ainda incluído um estudo comparativo das referidas obras ao nível da relação com textos sagrados e das suas características composicionais, tal como a sua inserção no contexto da produção do compositor.

As conclusões finais apontam para a relevância e a originalidade do compositor e das obras em apreço, no âmbito da literatura portuguesa para piano, sacra e secular.

## Palavras-chave

Joaquim dos Santos, obras para piano solo, música portuguesa, estudo analítico, interpretação, Roma, Século XX.



# Abstract

This Master's thesis is the first academic study on the works for solo piano from the composer Joaquim Gonçalves dos Santos, relevant author of coral-liturgical work, choral-symphonic and chamber music.

After extensive and comprehensive collection of primary and secondary sources, such as coeval sources, it was elaborated a detailed biographical study, the most comprehensive to date, from the first years of seminary in Braga, until the last years of his life, lived in close collaboration with L'Istituto Portoghese di Sant'Antonio in Rome.

From a methodological approach to musicological treatment of primary, secondary and coeval sources (concert programs, composer's interviews, press articles, conferences, theses about the composer), we proceeded further to an analysis of compositional techniques employed by Joaquim dos Santos in the three piano works that he left to the present in manuscript, in particular. From a methodological approach to musicological treatment of primary, secondary and coeval sources (concert programs, author interviews, press articles, conferences, theses about the author), a musical analysis of three works for piano that the composer left us in manuscript, in particular, in chronological order of composition: "*Prologus - 6 Impressões musicais do Evangelho de São João*", "*Servite Domino in Lætitia - Impressões Bíblicas para piano*" and "*Ludus Atonalis*", which are the repertoire and collection of the composer contained in the Diocesan Vila Real's Archives.

In accordance with the same problem, it is also included a comparative study of these works in terms of the relationship with the sacred texts and their compositional characteristics, such as its inclusion in the context of the composer's production.

The conclusions point to the relevance and originality of the composer and the works in question within the Portuguese literature for piano, sacred and secular.

## Keywords

Joaquim dos Santos, works for solo piano, Portuguese music, analytical study, interpretation, Rome, 20th century.



# Índice de Exemplos

Exemplo 1 – Cc. 1 e 2: Estilo de influência gregoriana, melodia por graus conjuntos, notas oitavadas; acordes maiores; articulação pesada. ....	82
Exemplo 2 – Cc. 3 e 4: Introdução de movimento com uma tercina de semínimas.....	82
Exemplo 3 – C. 5: Acorde aumentado sobre Dó; junção, no registo grave, entre o pé métrico peon e o dáctilo.....	83
Exemplo 4 – Cc. 9 e 10: Mistura real de acordes de 6 <sup>as</sup> ; motivo melódico da mão esquerda transcrito uma 4 <sup>a</sup> diminuta do c. 9 para o 10; verticalidade com acordes. ....	83
Exemplo 5 – Cc. 12 e 13: Escala descendente.....	84
Exemplo 6 – Cc. 15 e 16: Passagem entre modo maior e menor de Lá bemol e Ré bemol; dicotomia de articulação; hemíola rítmica no registo grave. ....	84
Exemplo 7 – Cc. 30 e 31: Citação do material inicial da peça; notas oitavadas, acrescentando maior veemência; não é sinalizado o arpejo para o início do c. 31. ....	85
Exemplo 8 – Cc. 1 (com anacrusa) e 2: Gesto de entrada em anacrusa, maior movimento; ritmo pontuado; acordes de 7 <sup>a</sup> maior; motivo rítmico registo mais agudo. ....	86
Exemplo 9 – Cc. 3 e 4: Acordes arpejados na mão direita e motivo ondulado na mão esquerda, no âmbito pentatónico. ....	86
Exemplo 10 – Cc. 15 e 16: Motivo ondulado pontuado por acordes acentuados no tempo fraco do compasso, realizando uma mistura real de 6 <sup>as</sup> . ....	86
Exemplo 11 – Cc. 19 a 21: Citação dos cc. 9 e 10 da Peça I; mutação no c. 21, na oitava realizada pela mão esquerda no 2 <sup>o</sup> tempo.....	87
Exemplo 12 – C. 25: Sinal de repetição; Acorde de 7 <sup>a</sup> maior; dois ritmos novos; escala octatónica descendente. ....	87
Exemplo 13 – C. 38 com duas versões: Utilização diferenciada da harmonia para a entrada na secção b2, em Sol bemol.....	88
Exemplo 14 – Página inicial da peça <i>Fiore de Lino</i> de Joaquim dos Santos, onde se encontra o característico ritmo pontuado invertido.....	88
Exemplo 15 – C. 31 e 32: Ritmo pontuado invertido, acompanhado por excertos cromáticos, numa elaboração realizada em sentido ascendente por 4 <sup>as</sup> sobre a relação intervalar apresentada na figura rítmica de quintina.....	88
Exemplo 16 – C. 35: Acordes charneira na organização estrutural harmónica da Peça II: Célula Z – dicotomia maior/menor sobre Si bemol. ....	89
Exemplo 17 – C. 36: Apontamento pontilhístico com intervalos de 7 <sup>a</sup> maior. ....	89
Exemplo 18 – Cc. 44 (com anacrusa) a 45: Final em cadência para Si bemol maior, em oposição ao final da secção B em Si bemol menor. ....	89

Exemplo 19 – Cc. 1 e 2: Contraponto imitativo; inversão da ordem dos intervalos; melodia destacada por articulação acentuada. ....	90
Exemplo 20 – Cc. 9 e 1ª nota do 10: Cromatismo isolado; articulação da 2ª voz.....	91
Exemplo 21 – C. 11: Isolamento do cromatismo, trocando a articulação da primeira nota por uma pausa curta; isolamento do intervalo de 4ª perfeita. ....	91
Exemplo 22 – Cc. 15 e 16: Isolamento do ritmo utilizado no tema inicial da Peça II mais o ritmo pontuado, compostos pelos intervalos isolados anteriormente. ....	91
Exemplo 23 – Cc. 19 a 1ª nota do 22: Contraponto imitativo estrito; acorde de Sol maior com 7ª maior e reinício do contraponto e da melodia iniciais, num registo mais grave.....	91
Exemplo 24 – Cc. 26 e 27: 1ª fase de construção; jogo tímbrico.....	92
Exemplo 25 – C. 29: 2ª fase de construção; verticalização do discurso.....	92
Exemplo 26 – Anacrusa para c. 33, até 1ª nota c. 35: Contraponto imitativo. ....	92
Exemplo 27 – Cc. 38 a 43: Coda.....	93
Exemplo 28 – Cc. 1 (com anacrusa) a 3: Tema inicial do <i>ricercare</i> .....	94
Exemplo 29 – Cc. 10 e 11: Mutação de notas em comparação ao meio do tema apresentado nas vozes 1, 2 e 3, no 2º tempo do c. 10 com intervalo de 4ª perfeita Mi - Lá.....	95
Exemplo 30 – Cc. 10 (com anacrusa) a 1ª nota do 11: Acordes por graus conjuntos.....	95
Exemplo 31 – Cc. 12 e 13: Escala cromática em registos descontinuados. ....	95
Exemplo 32 – C. 25: Final em uníssono, através do intervalo de 7ª maior.....	96
Exemplo 33 – Cc. 39 a 41: Intervalos de 2ª menor em escrita pontilhística. ....	96
Exemplo 34 – Cc. 1 e 2: Pontilhismo com intervalos de 4ª A/5ª D, com acentuações em todas as notas, em sentido descendente. Total cromático quase completo, exceção nota Dó. ....	97
Exemplo 35 – C. 3: Distribuição por 2 mãos de acordes arpejados, sentido ascendente. ....	97
Exemplo 36 – Cc. 6 e 7: Pontilhismo inicial aumentado na duração rítmica; acordes aumentados e maiores intercalados de 3 em 3 tempos.....	98
Exemplo 37 – C. 13: Aumentação do motivo 1, não oitavado; acompanhamento realizado com motivo de 5 notas no registo de “ <i>contralto/tenor</i> ”. ....	98
Exemplo 38 – Cc. 19 e 20: Acordes acentuados; escrita vertical e homorrítmica, numa reorganização de algumas das sequências estabelecidas na secção A; indicação <i>Marziale</i> .....	99
Exemplo 39 – Cc. 1 e 2 da obra <i>Minuetto</i> .....	99
Exemplo 40 – Cc. 21 e 22 da Peça VI: Início de citação, sem a utilização do ritmo pontuado da obra <i>Minuetto</i> demonstrado no referido exemplo 39. ....	99
Exemplo 41 – Cc. 9 e 10 da obra <i>Minuetto</i> : Utilização de figuração rítmica similar à referida para a obra <i>Fiore de Lino</i> , no exemplo 14. ....	100
Exemplo 42 – Cc. 33 e 34 da Peça VI: Estilização vertical dos cc. 9 e 10 da obra <i>Minuetto</i> ; utilização do gesto sincopado entre os dois registos.....	100
Exemplo 43 – Cc. 11 e 12 da obra <i>Minuetto</i> .....	100

Exemplo 44 – Cc. 27 e 28 da Peça VI.....	101
Exemplo 45 – C. 39 da obra <i>Minuetto</i> . .....	101
Exemplo 46 – C. 35 da Peça VI: Acordes aumentados e menores arpejados, de forma descontinuada pelas duas mãos, numa textura mais movimentada e leve. ....	101
Exemplo 47 – Cc. 40 e 41: Notas de passagem no registo grave. ....	102
Exemplo 48 – C. 50: cromatismo oitavado, arpejos aumentados.....	102
Exemplo 49 – C. 1 (com anacrusa): Harmonia inicial no tom de Sol menor com 7 <sup>a</sup> maior.....	106
Exemplo 50 – C. 3 (com anacrusa): Melodia no registo agudo com harmonia em tom de Dó menor. ....	106
Exemplo 51 – Cc. 1 (com anacrusa) a 3.....	107
Exemplo 52 – Cc. 4 para 5: Elemento temático por semicolcheias. ....	107
Exemplo 53 – Cc. 8 e 9: Complementaridade entre escrita vertical, horizontal e articulação diversa. ....	108
Exemplo 54 – C. 10: Estrutura em fole e acorde culminante aumentado sobre Dó. ....	108
Exemplo 55 – C. 11: Articulação rítmica equivalente à métrica de pé iambo. ....	108
Exemplo 56 – C. 14: Acordes maiores e aumentados apresentados através de arpejo. ....	109
Exemplo 57 – C. 15: 2º tempo do compasso com pequena cadência Lá – Ré, .....	109
Exemplo 58 – Cc. 19 a 29. ....	109
Exemplo 59 – Apresentação de total cromático no sujeito principal, de Dó [0] a Si [11]; a simetria intervalar [2 <sup>a</sup> menor, 5 <sup>a</sup> diminuta] entre os cc. 19 a 22.....	110
Exemplo 60 – Cc. 29 (final) a 1 <sup>a</sup> nota do c. 32: Sujeito principal na mão esquerda a partir do c. 30; acompanhamento no registo mais agudo. ....	110
Exemplo 61 – Cc. 39 e 40: Mudanças de tipo de compasso, por forma a manter a entrada em <i>anacrusa</i> da cabeça do sujeito. ....	111
Exemplo 62 – Cc. 43 e 44: Escala cromática realizada pela mão esquerda. ....	111
Exemplo 63 – Cc. 45 e 46: Continuação da escala cromática pela mão direita. ....	111
Exemplo 64 – Cc. 47 a 1 <sup>a</sup> nota do c. 50: Acordes maiores em misturas de oitavas. ....	111
Exemplo 65 – Cc. 51 e 52: Elaboração da cabeça do sujeito; acordes maiores na esquerda; célula Z, maior/menor, resultante da sobreposição dos acordes. ....	112
Exemplo 66 – Cc. 68 a 70: A relação intervalar do movimento cadencial da secção b1', 4 <sup>a</sup> perfeita e 2 <sup>a</sup> menor, caracteriza de igual forma o percurso realizado na secção c1.....	112
Exemplo 67 – Cc. 75 e 76: Inversão do sentido entre si e também em relação ao c. 69. Criação de acorde maiores, menores, com 6 <sup>a</sup> , de forma intercalada entre registos.....	113
Exemplo 68 – Cc. 82 e 83: Final da secção c1 e início da secção c1'. ....	113
Exemplo 69 – Cc. 84 até início c. 86: A mão direita realiza, desde o c. 82, em transposição de uma 5 <sup>a</sup> perfeita acima em relação à secção c1. ....	113
Exemplo 70 – Cc. 94 a 97: Acorde aumentado sobre Dó; pequeno motivo cadencial com reminiscências do barroco, através do retardo superior sobre a 5 <sup>a</sup> do acorde. ....	114

Exemplo 71 – Cc. 1 (com anacrusa) a 3: Registo médio do piano explorado por intervalos de menor âmbito no c. 2 e maior âmbito no c. 3.....	115
Exemplo 72 – Cc. 5 (com anacrusa) e 6: Acordes em caminho descendente.....	115
Exemplo 73 – Cc. 12 e 13: Ciclo de 5 <sup>as</sup> perfeitas realizado através da transcrição do motivo cromático descendente de 3 notas; apontamento vertical em tom maior.....	115
Exemplo 74 – Cc. 16 a 20: Sequência cromática distribuída pelas duas mãos.....	116
Exemplo 75 – Cc. 22 e 23: Elaboração rítmica sobre o c. 3.....	116
Exemplo 76 – Cc. 26 e 27: Utilização do motivo de 3 notas cromáticas descendentes, intercalado por grupos articulados de 2 em 2 notas com intervalo de 7 <sup>a</sup> maior.....	116
Exemplo 77 – Cc. 33 e 34: Escrita vertical, com intervalos de âmbito cada vez menor e finalização num acorde aumentado sobre Dó.....	117
Exemplo 78 – Cc. 36 e 37: Utilização da síncopa em sentido descendente e ascendente; motivo de 3 notas diatónicas demonstrado no c. 37.....	117
Exemplo 79 – Cc. 41 e 42: Motivo de 2 colcheias com que são apresentados os intervalos de 7 <sup>a</sup> e 3 <sup>a</sup> no c. 3 são isolados.....	117
Exemplo 80 – Cc. 47 a 51: Final da 2 <sup>a</sup> parte; apontamentos harmónicos por oitavas e 6 <sup>as</sup> , utilizando uma lógica octatónica.....	118
Exemplo 81 – Cc. 53 a 61: Utilização do gesto sincopado; percurso harmónico realizado através do ciclo de 4 <sup>as</sup> perfeitas.....	118
Exemplo 82 – Cc. 72 e 73.....	119
Exemplo 83 – Cc. 79 a 82.....	119
Exemplo 84 – Cc. 1 (com anacrusa) a 4: Sujeito na 1 <sup>a</sup> voz; a cauda do sujeito apresenta uma subida de 4 <sup>a</sup> perfeita, através de 3 <sup>a</sup> maior e 2 <sup>a</sup> menor.....	120
Exemplo 85 – Cc. 4 a 1 <sup>a</sup> nota do c. 8: Final da 1 <sup>a</sup> voz em simultâneo ao início da 2 <sup>a</sup> voz.....	120
Exemplo 86 – Cc. 8 (final) e 9: Início do sujeito em anacrusa; acompanhamento em síncopa; escrita polifónica.....	121
Exemplo 87 – Cc. 12 e 13: Início do sujeito em anacrusa; acompanhamento polifónico por acordes.....	121
Exemplo 88 – Cc. 14 e 15: Final da 4 <sup>a</sup> voz num acorde aumentado sobre Dó; cauda do sujeito no registo mais agudo.....	121
Exemplo 89 – Cc. 15 (final) e 16: Acordes aumentados arpejados no âmbito de 6 <sup>a</sup> .....	122
Exemplo 90 – Cc. 17 a 19: Acordes aumentados arpejados num âmbito intervalar de 7 <sup>a</sup> .....	122
Exemplo 91 – C. 20: Simultaneidade entre final do motivo de ponte temática e cabeça do sujeito, realizados através do intervalo de 3 <sup>a</sup> .....	122
Exemplo 92 – Cc. 22 e 23: Motivo cromático ascendente.....	122
Exemplo 93 – Cc. 36 a 38: Utilização do ritmo sincopado, enfatizado pela articulação <i>staccato</i> seguida de acentuação pesada.....	123
Exemplo 94 – Cc. 39 (final) a 41: 3 <sup>a</sup> voz diatónica em Sol menor, no registo de tenor.....	123

Exemplo 95 – Cc. 43 (final) a 45.....	123
Exemplo 96 – Cc. 47 e 48: Alternância de acordes de 6ª maior e menor.....	123
Exemplo 97 – C. 46: Pequeno movimento cadencial para Lá. ....	124
Exemplo 98 – Cc. 52 a 55: Mistura modal de acordes; oitava de Ré enquanto nota pedal; célula Z maior/menor com mutação da nota Fá sustenido para natural do c. 54 para o 55. ....	124
Exemplo 99 – Cc. 56 (em anacrusa) a 58: Forma coral; melodia de carácter/influência popular no registo agudo; percurso independente por parte do baixo.....	124
Exemplo 100 – Cc. 59 e 60: Ponto de viragem harmónica de Lá para Sol. ....	125
Exemplo 101 – Cc. 72 e 73: Final da estrutura coral. ....	125
Exemplo 102 – Cc. 73 (final) a 1ª nota do c. 80: Sequência por 4ªs e 5ªs perfeitas. ....	126
Exemplo 103 – Cc. 87 a 89: 7ªs maiores no registo grave; articulação oposta entre a melodia no contralto, destacada com acentuação e a extensa ligadura de expressão do registo mais agudo. ....	126
Exemplo 104 – Cc. 90 e início c. 91: Final da secção b2 com melodia do contralto a derivar para a 3ª do acorde de Sol Maior. Início, da secção b3 com gesto em anacrusa.....	126
Exemplo 105 – Cc. 97 a 101: Motivo B.A.C.H. no registo grave - c. 97: Dó bequadro, Si, c. 98: Ré bequadro, Dó sustenido. ....	127
Exemplo 106 – Cc. 1 a 3: Motivo em síncope; a redução rítmica cria alguma expectativa pela sucessão de 3ªs e é reforçada pela indicação de dinâmica <i>cresc.</i> ....	130
Exemplo 107 – C. 5: Dicotomia maior/menor no tom de Fá, com a célula Z; utilização da sobreposição de 3ª em dois acordes, com âmbitos opostos.....	131
Exemplo 108 – Cc. 10 a 12: Registo grave com caminho percorrido através da inversão do motivo de B.A.C.H., oitavado a partir do c. 12.....	132
Exemplo 109 – Cc. 13 e 14: Distribuição rítmica entre ambas as mãos. ....	132
Exemplo 110 – Cc. 17 e 18. ....	133
Exemplo 111 – C. 20: Utilização da quintina, fornecendo horizontalidade ao discurso musical; contraponto imitativo. ....	133
Exemplo 112 – C. 21: Acorde de Sol menor com 7ª maior apresentado na 2ª inversão. ....	134
Exemplo 113 – C. 23: Ao contrário do apresentado no motivo I, o compositor mantém a mesma figuração rítmica; conjugação de intervalos que remetem para a escala octatónica do motivo II. ....	134
Exemplo 114 – Cc. 29 a 32: Arpejos descontínuos e utilização do motivo V realizados pela mão esquerda; acompanhamento heterofónico realizado pela mão direita.....	134
Exemplo 115 – Cc. 33 a 36: O percurso realizado do c. 33 ao 34 é invertido na sua ordem nos cc. 35 e 36 uma 2ª maior acima; indefinição harmónica maior/menor sobre Ré. ....	134
Exemplo 116 – C. 37: Justaposição de 3ªs menores realçando tensão maior/menor sobre Mi.....	135
Exemplo 117 – Cc. 38 a 40: Grande diversidade de acordes. ....	135
Exemplo 118 – C. 50 com anacrusa e c. 52 com anacrusa: Transposição e inversão retrógrada da leitura intervalar; escrita de grande variação tímbrica e de textura musical.....	135

Exemplo 119 – Cc. 53 a 56: Acordes maiores intercalados por acordes aumentados entre cc. 53 e 54, passando somente a acordes maiores com 7ª maior entre cc. 55 e 56.....	136
Exemplo 120 – Cc. 60 e 61: Utilização, intercalada, dos intervalos de 2ª e 7ª no c. 60 com o motivo rítmico e harmónico IIIb no c. 61.....	136
Exemplo 121 – Cc. 74 e 75.....	137
Exemplo 122 – Cc. 78 a 82.....	137
Exemplo 123 – C. 84 (com anacrusa): Citação do nome de BACH, no registo grave, executado pela mão esquerda, segundo a tradição alemã musical:.....	138
Exemplo 124 – Cc. 96 (com anacrusa) a 1ª nota c. 100: Apresentação integral da 4ª voz.....	138
Exemplo 125 – Cc. 100 (com anacrusa) e 101: Elaboração rítmica, com entradas em <i>stretto</i> , do motivo de 3 notas que comenta o final de cada sujeito. ....	139
Exemplo 126 – Cc. 105 e 106: Início de secção de contraponto imitativo. ....	139
Exemplo 127 – C. 108.....	139
Exemplo 128 – C. 113: Sequência octatónica a partir da 2ª nota da mão direita.....	140
Exemplo 129 – Cc. 124 e 125: <i>trilo</i> entre Sol e Sol bemol, em conjunto com 7ª maiores no registo grave, cria indefinição entre os tons de Sol (maior e menor) e Mi bemol (maior e menor). ....	140
Exemplo 130 – Cc. 131 a 133: a entrada do tema de B.A.C.H. dá-se no registo grave mas com uma pequena mutação rítmica, no 2º tempo do c. 131.....	141
Exemplo 131 – Cc. 140 a 142: dicotomia entre os tons de Dó maior/menor no 2º tempo do c. 140 e a dicotomia de Lá bemol maior/menor no c. 142.....	141

# Índice de Figuras

Figura 1: Joaquim dos Santos por altura da sua ordenação enquanto sacerdote. ....	28
Figura 2: Igor Stravinsky recebendo a bênção de Sua Santidade, o Papa Paulo VI, no Concerto Ecuménico de 1965, na companhia do compositor Gian Francesco Malipiero. ....	31
Figura 3: Joaquim dos Santos enquanto maestro da Banda Cabeceirense. ....	36
Figura 4: Joaquim dos Santos e a Igreja de Santo António dos Portugueses em Roma. ....	41
Figura 5: Joaquim dos Santos no seu atelier de composição (2007). ....	44
Figura 6: Joaquim dos Santos ao piano, no seu estúdio de trabalho em Roma, enquanto estudante do PIMS. ....	73



# Índice

Epígrafe .....	3
Agradecimentos .....	5
Resumo .....	7
Palavras-chave .....	7
Abstract.....	9
Keywords.....	9
Índice de Exemplos .....	11
Índice de Figuras .....	17
Índice.....	19
Introdução.....	23
1. Estudo biográfico de Joaquim Gonçalves dos Santos (1936 – 2008) .....	25
1.1. Primeiros estudos .....	25
1.1.1. Braga - Seminários (1950 – 1961).....	25
1.2. Roma – Pontificio Istituto di Musica Sacra (1963 – 1969) .....	28
1.2.1. Estudos .....	28
1.2.1. Vivências e atividades .....	30
1.3. Regresso a Portugal .....	33
1.3.1. Braga (1969 – 1971).....	33
1.3.2. Cabeceiras de Basto (1971 – 2008).....	34
1.3.2.1. Atividades (1971 – 1998).....	34
1.3.2.2. Produção musical (1970 – 2000).....	36
1.3.2.3. Parcerias e homenagens.....	39
1.4. Colaboração com o Istituto Portoghese di Sant’Antonio in Roma (2000 – 2008).....	40
1.4.1. Últimos concertos e homenagens .....	42
2. Fontes primárias e secundárias .....	43
2.1. Fontes primárias: partituras .....	43

2.2. Fontes primárias: textos.....	45
2.3. Fontes primárias: entrevistas .....	48
2.4. Fontes primárias: discografia .....	53
2.5. Fontes secundárias.....	54
3. Influências composicionais.....	65
3.1. Manuel Faria.....	65
3.2. Igor Stravinsky .....	68
3.3. Outros compositores .....	69
4. O piano na obra de Joaquim Gonçalves dos Santos .....	73
4.1. A relevância das obras para piano solo .....	74
4.2. Escrita idiomática para piano .....	75
4.3. Principais características.....	76
4.4. Relações texto/música na obra para piano solo de Joaquim dos Santos .....	79
4.5. Análise das três obras para piano solo.....	81
4.5.1. <i>Prologus - 6 Impressões musicais do Evangelho de São João</i> .....	81
4.5.1.1. Questões interpretativas no caso da obra “Prologus” .....	102
4.5.2. <i>Servite Domino in Lætitia - Impressões Bíblicas para piano</i> .....	105
4.5.2.1. Questões interpretativas no caso da obra “Servite Domino in Lætitia” .....	127
4.5.3. <i>Ludus Atonalis</i> .....	129
Reflexões finais .....	143
Referências documentais .....	145
Musicografias .....	147
Fontes primárias: textos e entrevistas .....	148
Discografia.....	149
Documentação diversa.....	150
Revistas e periódicos .....	151
Cibernética.....	152

**Anexos**.....157



# Introdução

Esta dissertação tem como objeto de estudo a obra para piano solo do compositor português do século XX, Joaquim Gonçalves dos Santos. O seu repertório abarca diversos géneros, desde o coral-litúrgico, coral-sinfónico à música camerística e solista. As suas obras para piano solo foram-me dadas a conhecer pelo meu amigo Nuno Costa, que o conheceu pessoalmente e foi seu discípulo direto na última década de vida. É, desde sempre, um dos principais embaixadores e divulgadores do seu vasto repertório, principalmente coral, através da sua análise, catalogação, edição, publicação e interpretação.

A ideia primacial para a autoria desta dissertação surgiu após o meu regresso de Budapeste, onde realizei o 3º e último ano de Licenciatura através do programa ERASMUS. O contacto com uma mentalidade que preza a defesa e a promoção da sua cultura fez aumentar o gosto pela literatura portuguesa para piano que me fora incutido no Conservatório de Música do Porto pelas minhas professoras de piano Teresa Xavier e Fátima Travanca. Decorrente desse motivo, empreendi uma pesquisa pelo repertório português existente para o piano e a escolha recaiu sobre as obras do compositor bracarense. Numa primeira abordagem, foi possível verificar um motivo de âmbito mais sentimental para uma imediata filiação: as minhas origens familiares são da mesma região de Basto onde se inserem as do compositor, o que se revelou importante para poder aplicar a necessária dedicação apaixonada num trabalho desta magnitude.

Houve outros fatores, mais objetivos, que concorreram para a sua escolha: conhecer pessoalmente um dos seus principais discípulos; contactar com uma prática composicional que me era então desconhecida, no âmbito da música secular de influência sacra; ter a oportunidade de dar a conhecer uma obra que ainda se encontra pouco (re)conhecida no meio musical português; tomar contacto com uma personalidade musical não inserida no cânone português; contar com o apoio proporcionado pelo meu professor de piano Pedro Burmester.

A presente dissertação de Mestrado insere-se na procura da diversidade e qualidade existente dentro do panorama nacional e no objetivo de dar a conhecer um claro exemplo da sua representatividade. A estrutura deste trabalho académico, que doravante se apresenta à comunidade científica e ao leitor interessado, está organizada em 4 capítulos e documentação anexa.

No capítulo 1, o leitor irá encontrar um aprofundado estudo biográfico de Joaquim dos Santos, o mais completo até ao presente momento, desde os seus primeiros anos de seminário em Braga, até aos seus últimos anos de vida, vividos em estreita colaboração com o Instituto Português de Santo António em Roma.

No capítulo 2, encontram-se os elementos constantes da abordagem metodológica de tratamento musicológico das fontes primárias, secundárias e coevas disponíveis (programas de concerto, entrevistas do autor, artigos publicados na imprensa, conferências, teses sobre o autor).

O capítulo 3 apresenta uma das diversas influências composicionais que se podem encontrar na generalidade do repertório de Joaquim dos Santos e as características que se afiguram mais presentes e importantes nas obras para piano solo.

O capítulo 4 representa o corpo essencial da presente dissertação de Mestrado: a análise da prática composicional de cada uma das 3 obras para piano solo, numa intersecção com as suas características para-textuais. Os elementos constantes desse capítulo pretendem revelar os principais elementos a ter em consideração em futuros trabalhos de análise e de interpretação.

O capítulo “Anexos” pretende revelar documentação variegada, que consubstancia a informação apresentada nos capítulos acima citados. Apresenta o manuscrito de cada uma das obras analisadas.

## **1. Estudo biográfico de Joaquim Gonçalves dos Santos (1936 – 2008)**

Joaquim Gonçalves dos Santos nasceu a 13 de abril de 1936 no lugar de Vilela, na freguesia de Serrana de Riodouro, pertencente ao concelho de Cabeceiras de Basto. Os seus pais, António Thomáz dos Santos (agricultor) e Beatriz Gonçalves Pereira Basto (doméstica), mudaram-se para a aldeia de Moimenta, Freguesia de Cavês, quando Joaquim dos Santos tinha 6 meses. Nos serões familiares a música estava sempre presente, já que o seu avô paterno, Joaquim Thomáz dos Santos, tinha alguns conhecimentos musicais e tocava flauta, guitarra portuguesa e harmónica; ao mesmo tempo, o seu pai “*tocava guitarra portuguesa e flauta transversal, sem qualquer formação académica.*” (Simões, 2000, p. 2). Os momentos de prática informal e amadora de música eram partilhados com a sua irmã mais velha, Maria Gonçalves dos Santos:

A nossa mãe gostava de cantar enquanto o nosso pai tocava flauta, ele que até mostrava algum virtuosismo por estar na Banda Cabeceirense. Eu e o meu irmão ficávamos a ouvi-lo, a música entrava em nós e o meu irmão só falava da música «é linda..., linda!...» (Santos M. G., 2013).

As festas populares e eclesiásticas marcaram bastante o imaginário musical do jovem Joaquim dos Santos, que ficou fascinado tanto com a música interpretada pelas bandas filarmónicas, como quando ouviu pela primeira vez um organista com atenção: “*Era uma harmonia tão linda, tão linda: Meu Deus eu creio, adoro e amo-vos!*” (Ramos, Moura, & Leite, 1997).

### **1.1. Primeiros estudos**

#### **1.1.1. Braga - Seminários (1950 – 1961)**

Após a conclusão do ensino primário, foram-lhe reconhecidas qualidades e capacidades suficientes para prosseguir os estudos. Por sugestão da professora primária e com aprovação da

família, Joaquim dos Santos fez o pedido da admissão ao Seminário de Braga<sup>1</sup>, a 3 de outubro de 1950. Nessa instituição de ensino realizou o Curso de Humanidades, cujo currículo de 5 anos incluía, à época, as disciplinas comuns dos cursos lecionados no ensino público, tais como matemática, português e diversas línguas (Simões, 2000, p. 3). Com um percurso escolar sem retenções, Joaquim dos Santos adotou no Seminário o gosto pelo trabalho ao raiar do dia e a vontade em desenvolver o estudo pela música: “*devo dizer com toda a verdade e justiça: se não tivesse entrado para o Seminário, penso que nunca teria seguido música.*” (Esteves, 2007, p. IV).

Entre as diversas disciplinas, estudou prática coral com Alberto José Brás<sup>2</sup>, Harmónio com os professores Manuel Gonçalves Jorge e Manuel de Faria Borda<sup>3</sup> e Solfejo com Manuel Faria, uma disciplina obrigatória para poder estudar um instrumento. A prática do harmónio era considerada, à época, uma atividade de lazer, mas Joaquim dos Santos foi autorizado a estudá-lo por demonstrar, desde cedo, ser um dos melhores alunos do curso (Simões, 2000, p. 6). Quando, em 1956, Joaquim dos Santos entrou para o Curso de Filosofia no Seminário de S. Tiago, as suas qualidades de liderança despertaram a atenção de Manuel Faria, que o designou como responsável pelo naipe dos baixos no coro que aí dirigia. Joaquim dos Santos entrou para a classe de Harmonia de Manuel Faria, professor pelo qual passavam, obrigatoriamente, todas as composições realizadas pelos alunos, a fim de serem sujeitas a uma apreciação e aprovação escrita para posterior apresentação pelo Orfeão do Seminário nas suas cerimónias, em consonância com as especificidades e as necessidades dessa instituição. No caso de Joaquim dos Santos, todas as suas obras, criadas durante esse período de estudos, foram aprovadas e posteriormente interpretadas, como motetes e cânticos litúrgicos. São disso exemplo: *Tantum ergo* para coro masculino a 3 vozes e órgão; cântico *Jesus é meu* (1957), para coro de crianças e órgão, onde é apresentada uma oração com texto do próprio compositor para a Celebração da Comunhão Solene.

---

<sup>1</sup> Também apelidado de Seminário Menor de Braga, Seminário de Nossa Senhora da Conceição ou Seminário da Tamanca.

<sup>2</sup> (n. 1900; m. 1976) Padre, compositor de música sacra, professor e musicólogo. Foi aluno de Manuel Alaio no Seminário de Estudos Preparatórios e professor, entre outros, de Manuel Faria e Benjamin Oliveira Salgado, tendo sido autor do Hino do Seminário Conciliar de Braga. Foi diretor do Grupo Coral Polifónico de Viana do Castelo.

<sup>3</sup> (n. São Paio de Fão, 07 jul. 1914; m. Fão, 06 mar. 1992) Padre, compositor de música sacra, pedagogo e regente de coros. Entre outros estudos, aprendeu canto gregoriano no Seminário de Braga e as disciplinas de piano, harmonia, contraponto e fuga no Conservatório de Música do Porto. Fez parte da Comissão Bracarense de Música Sacra (CBMS). A sua música apresenta o cantochão como modelo de canto, influências do canto popular tradicional do Minho e uma preferência pelo órgão ou o harmónio para o seu acompanhamento. As suas composições e a sua atividade pedagógica fizeram dele uma das figuras mais populares da “Escola de Braga”.

Joaquim dos Santos transitou para o Seminário Conciliar de Braga no ano letivo de 1960/1961, onde finalizou os estudos de Teologia. A 18 de Março de 1961, foi promovido um concerto em honra de S. José no Seminário Conciliar pelos alunos finalistas, no qual foram estreadas duas composições para coro a vozes iguais de Joaquim dos Santos, numa estreia no tratamento de temas populares: *Cantigas da minha terra*, com texto de Jorge Coutinho; *Viva a pândega*, um arranjo sobre a canção popular portuguesa homónima. Noutra concerto, em honra de Santa Cecília ocorrido a 6 de dezembro de 1961, Joaquim dos Santos apresentou a cantata *Cecília Virgem*, para 2 solistas e coro a quatro vozes: “*O poema, escrito por um condiscípulo meu, referia «... Roma, a nobre capital ... que Deus fizera eterna e sem igual...» ...E, passados dois anos, Poeta e Músico viajavam rumo à Cidade Eterna!*”. O poeta mencionado tratar-se-ia de Manuel Isidro Araújo Alves<sup>4</sup> (Santos J. d., 1955-1961). Sobre essa cantata, as notas de programa foram as seguintes: “*Composição de bastante folego [sic], de estrutura moderna, não há nela uma frase, membro, inciso ou nota que esteja fora do seu lugar. Nem parece dum [sic] principiante. É discípulo de Manuel Faria...Está tudo dito*” (Simões, 2000, p. 7).

Nomeado professor de Música no Seminário de Filosofia no ano letivo de 1961/62, acumulou no ano seguinte as disciplinas de Canto Gregoriano, Solfejo, Harmónio e exerceu a docência, por diversas vezes, da disciplina de Coro. 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, a “Missa Nova”, realizou-se 10 dias depois na Capelinha das Aparições em Fátima. No ano letivo seguinte, 1962/1963, Joaquim dos Santos matriculou-se no Conservatório de Música da Cidade de Braga<sup>5</sup>, por forma a manter, aprofundar e enriquecer os seus estudos. Como professores teve, entre outros: Filipe Pires em Harmonia, Composição e Piano; Rigaud de Sousa em História da Música; Isabel Malaguerra em Canto; Costa Santos em Solfejo (Simões, 2000, p. 8). Como exemplo de reconhecimento da sua aprendizagem, a disciplina de Solfejo foi realizada integralmente num ano, contendo o exame final a matéria dos 3 anos curriculares e no qual obteve a classificação de dezanove valores (Matos, 2014, p. 10). Os bons resultados demonstraram ser um excelente prenúncio para a consecução de uma grande mudança no percurso de vida de Joaquim dos Santos: a continuação dos seus estudos em Roma.

---

<sup>4</sup> (n. Viana do Castelo, 13 jan. 1940; m. Almada, 16 mar. 2002). Padre, professor, conferencista. Realizou os estudos preparatórios de Humanidades, de Filosofia e de Teologia nos Seminários Arquidiocesanos de Braga. Licenciou-se em Teologia e em Ciências Bíblicas. De 1970 a 1979 associou atividades de docência no Seminário Conciliar de Braga, no Instituto Superior de Estudos Teológicos, em Lisboa, e no Instituto Superior de Teologia de Braga. Foi reitor da Universidade Católica entre 1996 e 2000.

<sup>5</sup> Instituição designada, atualmente, por Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga (Caldeira, 2012).



Figura 1: Joaquim dos Santos por altura da sua ordenação enquanto sacerdote.

## **1.2. Roma – Pontificio Istituto di Musica Sacra (1963 – 1969)**

### **1.2.1. Estudos**

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 [atual 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. (Esteves, 2007).

Incentivado pelo seu professor de Harmonia, Manuel Faria, referido na citação acima e com o total apoio da família e amigos, Joaquim dos Santos partiu no dia 12 de outubro de 1963 para Roma. Ao chegar da viagem de comboio, ficou instalado no Pontifício Colégio Português, local onde ficavam alojados todos os padres das dioceses portuguesas que se deslocavam a Roma para se graduarem. Conta Joaquim dos Santos que o princípio da temporada nessa cidade *“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.”* (Esteves, 2007). A bolsa de estudo atribuída pela Fundação Calouste Gulbenkian foi designada para o quadriénio de 1964 – 1968 e proporcionou uma situação financeira estável, tornando mais exequível a sua dedicação aos estudos e a própria participação na vida musical.

Joaquim dos Santos foi estudar para uma instituição criada de raiz para a formação de mestres especializados em música sacra<sup>6</sup>, o “Pontificio Istituto di Musica Sacra” (PIMS). A sua história remonta a 4 de maio de 1931, com a Constituição Apostólica “Deus Scientiarum Dominus” do Papa Pio X, onde é designada a nova Escola Superior de Música Sacra como “Pontificium Institutum Musicae Sacrae”<sup>7</sup>. Dos seus primeiros professores, alguns deram aulas a Manuel Faria, como Cesare Dobici (1973 – 1944) e Licinio Refice (1883 – 1954) (Pereira A., 2009, p. 17). No caso de Joaquim dos Santos, os que mais se destacaram, entre os professores de grande renome na música sacra, foram os seguintes: Ferruccio Vignanelli<sup>8</sup> e Alessandro Santini<sup>9</sup> em Órgão; Monsenhor Higinio Anglés Pamies<sup>10</sup> em Musicologia; Pe. Eugène-Alexandre Cardine<sup>11</sup> em Paleografia gregoriana; Armando Renzi<sup>12</sup> em Composição (Simões, 2000, pp. 13-14).

A primeira obra composta em Roma, enquanto aluno do PIMS, foi *A corda tensa que eu sou*, para coro a vozes iguais e piano (1966), com texto musicado da autoria de Sebastião da Gama<sup>13</sup> (Matos, 2014, p. 13). Apresentada a 22 de maio de 1966 no Instituto Pontifício e inserida na temporada “Il Manifestazione artistica degli alumni”, foi interpretada pelo Coro dos Alunos do Instituto, sob a direção do próprio compositor, acompanhado ao piano por Luca Lombardi (n. 1945). Baseia-se no primeiro poema, “Serra-Mãe”, retirado da primeira obra homónima do poeta português. Essa obra representou um problema para a Instituição porque o compositor escolheu o piano em detrimento do harmónio. Tal como sucedido no período de estudos dos Seminário, apesar de fazer parte do currículo do curso, o piano não era considerado

<sup>6</sup> Anteriormente à criação do PIMS, só existiam, em Roma, escolas de ensino de música indiferenciado, fosse de cariz sacro ou secular (Pontificio Istituto di Musica Sacra, 2011).

<sup>7</sup> Os objetivos primeiros e primordiais da instituição de ensino do PIMS, inscritos na sua página online oficial, são os seguintes: “ensinar as disciplinas litúrgico-musicais em termos práticos, teoria e história; promover o conhecimento e a divulgação do património tradicional de música sacra e incentivar a expressão artística adequada para culturas de hoje; fazer, em nome da igreja matriz de Roma, um serviço às Igrejas locais em todo o mundo, tendo em vista os músicos da igreja e formação de futuros professores no campo da música sacra.” (Pontificio Istituto di Musica Sacra, 2011)

<sup>8</sup> (n. Civitavecchia, 4 out. 1903; m. Roma, 5 mai. 1988). Organista e cravista, estudou no PIMS com, entre outros, Cesare Dobici e Licinio Refice. Foi promotor da prática interpretativa historicamente informada do cravo na primeira metade do século XX.

<sup>9</sup> (n. Arezzo, 22 Set. 1906; m. Arezzo, 17 Jul. 1972). Organista, foi diplomado no PIMS em canto gregoriano com Ferretti, em composição com os maestros Dagnino, Casimiri e Refice, e em órgão com Manari.

<sup>10</sup> (n. Tarragona, 1 jan. 1888; m. Roma, 8 dez. 1969). Musicólogo de música antiga espanhola, foi diretor do PIMS de 1947 a 1969.

<sup>11</sup> (n. Courseulles-sur-Mer, 11 Abr. 1905; m. Solesmes, 24 Jan. 1988). Musicólogo, dedicou-se à transcrição, análise e prática do canto gregoriano, mormente na abadia de S. Pedro de Solesmes. Deu a conhecer a sua nova ciência de semiologia gregoriana e noções teóricas sobre o ritmo gregoriano, renovando por completo o conhecimento sobre essas áreas.

<sup>12</sup> (n. Roma, 22 jul. 1915; m. Roma, 2 jun. 1985). Compositor de música sacra, profana e cinematográfica. Estudou piano com Alfredo Casella na Academia de Santa Cecília. Foi pianista da orquestra da rádio pública italiana (RAI), primeiro organista do Vaticano e Mestre-capela da Venerável Capela Sistina da Basílica de S. Pedro.

<sup>13</sup> (n. Vila Nogueira de Azeitão, 10 abr. 1924; m. Lisboa, 07 fev. 1952). Poeta, professor e ativista ambiental.

um instrumento sacro. Porém, a confiança e o total apoio depositados em Joaquim dos Santos pelo seu professor de composição foram fundamentais para defender a sua apresentação. No final desse concerto, Armando Renzi 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. 14). A obra foi importante a vários níveis: utilização de um texto literário não sacro; uma demonstração do seu interesse e gosto por literatura portuguesa; primeiro exemplo de texto literário musicado por si; utilização do piano enquanto instrumento acompanhador. Tal como sucedido no tempo dos seus primeiros estudos nos Seminários, todas as obras criadas, enquanto estudante em Roma, foram estreadas, como por exemplo: *Preludio, quasi fantasia*, para órgão, a 23 de maio de 1967; *Preludio, Ricercare, Passacaglia e Finale* para órgão, juntamente com *Toadas de Natal*, para coro a 7 vozes mistas e dois pianos, a 24 de maio de 1968; *Cinco minutos* (1969), para violino e piano, a 22 de maio de 1969. Essa época foi, assim, caracterizada pela escrita instrumental para órgão, música de câmara e formações corais.

### 1.2.1. Vivências e atividades

Aquando da sua ida para Roma, Joaquim dos Santos pretendeu encontrar novos estilos e formas dentro da área da composição, apoiado pelos conselhos de Manuel Faria. Revelou-se uma oportunidade para o compositor de se dar a conhecer outros ambientes culturais e para desenvolver o seu pensamento musical. Itália era, no período histórico pós-2ª Guerra Mundial época, uma das nações que se considerava sinónimo de vanguarda e abertura a novos estilos de escrita musical. Em contraponto, o PIMS não se inscrevia na abertura para a contemporaneidade, tal como se pôde verificar anteriormente. Tratando-se de um país com grande tradição musical, sacra e secular, o espírito de abertura na sociedade proveniente do pós-guerra proporcionou um fervilhar de manifestações artísticas em Roma. Joaquim dos Santos teve, assim, a oportunidade de absorver o que de mais importante se realizava nessa cidade nessa época em termos artísticos<sup>14</sup>, tornando-se um frequentador assíduo de inúmeros eventos, como o comprovam as largas dezenas de programas de concerto deste período que fazem parte do espólio da casa do compositor. Joaquim dos Santos viveu o apelo, que ocorria por essa altura em toda a Itália, da renovação de uma tradição de composição de música de câmara e sinfónica que fora interrompida durante um século em detrimento da ópera. Essa vivência

---

<sup>14</sup> Dessas manifestações artísticas deu conta Joaquim dos Santos ao seu amigo Manuel Faria de forma contínua, através de correspondência, envio de gravações, artigos de jornal e programas de concertos, como consta do espólio de ambos os compositores.

consubstanciou-se na audição de música de compositores italianos tão diversos como Bruno Maderna (1920 – 1973), Luigi Nono (1924 -1990), Nino Rota (1911 – 1979), Ildebrando Pizzetti (1880 – 1968) e Ottorino Respighi (1879 - 1936), além de obras dos compositores analisados nas aulas. Nos programas de concerto, constam variadíssimos nomes de músicos instrumentistas, orquestras e maestros de renome internacional, entre os quais se encontra o nome de Ernest Ansermet, que após ter ouvido a estreia de algumas obras de Joaquim dos Santos, lhe terá sugerido estudar a obra de Frank Martin (1890 – 1974) (Simões, 2000, p. 15).

Um dos eventos mais importantes em Roma, a que Joaquim dos Santos teve o privilégio de poder estar presente, foi o Concerto Ecuménico, promovido pela RAI em homenagem ao Papa Paulo VI e aos Padres Conciliares, realizado em Roma a 12 de junho de 1965 (Costa N. , 2010). Foi um momento histórico, pela possibilidade de poder reunir no mesmo evento músicos com diversas sensibilidades religiosas. Como o referiu Joaquim dos Santos, “*lá estavam os ortodoxos com Igor Stravinsky, os protestantes com Sibelius, os judeus com Darius Milhaud e os católicos com Malipiero*<sup>15</sup>.” (Costa N. , 2010).



Figura 2: Igor Stravinsky recebendo a bênção de Sua Santidade, o Papa Paulo VI, no Concerto Ecuménico de 1965, na companhia do compositor Gian Francesco Malipiero.

---

<sup>15</sup> No caso do compositor Jean Sibelius, a sua presença fez-se representar através da interpretação de duas peças da sua obra n.77, *Laetare anima mea* e *Devotion (Ab imo pectore)*, para violino ou violoncelo e orquestra.

Outra personalidade importante, no âmbito da música, com quem Joaquim dos Santos contactou, foi o Professor Domenico Bartolucci<sup>16</sup>. Os seus ensinamentos, tal como as suas obras, foram fundados na tradição do canto Gregoriano e da Polifonia do compositor Giovanni Pierluigi da Palestrina<sup>17</sup>. A pesquisa e análise das obras apresentadas nas suas aulas levaram Joaquim dos Santos a tomar contacto com a tradição do liricismo referente à “Escola de Roma” e aumentar o fascínio do estudante português pela música Palestrina, que promoveu e manteve ao longo da vida.

Paralelamente aos estudos no PIMS, Joaquim dos Santos também frequentou o Conservatório de Santa Cecília, onde realizou o Curso de Direção e de Interpretação Polifónica. No entanto, a sua atividade abrangeu outras áreas. Foi organista da Igreja de Bambino Gesù a partir de 1966, a convite do pároco Giuseppe Simonazzi. Participou na celebração eucarística para as crianças, aos domingos, e ficou encarregado, no ano seguinte, de criar um coro infantil, com idades compreendidas entre os sete e os quinze anos. Foi uma oportunidade de poder divulgar um pouco mais as suas composições e os seus arranjos de música sacra e profana, tal como para desenvolver as suas capacidades enquanto organista e pedagogo. Também em 1966, devido a um erro na contagem do tempo para usufruto da bolsa de estudo por parte da Fundação Calouste Gulbenkian, Joaquim dos Santos começou a exercer o cargo de professor de Formação Musical no Colégio de S. Pietro (pertencente ao Vaticano), atividade que se tornou temporária até à resolução do problema, que veio a ocorrer em poucos meses. A partir de julho de 1968, Joaquim dos Santos passou a viver em Portugal, deslocando-se a Roma em 1969 para realizar os exames finais. Embora sendo visto pelos seus professores como um aluno inovador e ousado nas suas composições, que apresentavam alguma radicalidade dentro do próprio PIMS, a avaliação foi, na maioria das vezes, com a nota máxima. No ano letivo de 1968/69 o compositor concluiu a *Licenza in Canto Gregoriano*, com a avaliação *Magna cum laude probatus* e também os Cursos de Composição e Órgão (Matos, 2014, p. 12).

---

<sup>16</sup> (n. Florença, 7 mai. 1917; m. Roma, 11 nov. 2013). Compositor, maestro, professor e conferencista. Exerceu docência de várias disciplinas no Conservatório de Santa Cecília e no Pontifício Instituto de Música Sacra Foi diretor da Academia Nacional de Santa Cecília. Diplomou-se em composição e direção pelo Conservatório de Florença com Vito Frazzi. Eleito, pelo Papa Pio XII, diretor permanente da Capela Musical Sistina após a morte de Lorenzo Perosi. Nomeado Cardeal pelo Papa Bento XVI.

<sup>17</sup> (n. Palestrina, 3 fev. 1525; m. Roma, 2 fev. 1594). Foi um dos maiores representantes da escola polifónica do século XVI, ao lado de figuras como William Byrd e Orlando di Lasso.

## 1.3. Regresso a Portugal

### 1.3.1. Braga (1969 – 1971)

O regresso definitivo a Portugal de Joaquim dos Santos foi digno de referência e destaque na cidade de Braga: “*Entre os valores musicais de que a nossa terra se pode orgulhar destaca-se J. Santos chegado, há poucos meses de Roma, onde se formou.*” (Diário do Minho, 1969). O compositor teve oportunidade de regressar ao Seminário Conciliar de Braga, agora enquanto residente e para o qual foi convidado a iniciar um trabalho de docência enquanto professor de Solfejo, Órgão, Composição e Direção Coral. Imbuído de novas ideias, Joaquim dos Santos começou por tomar contacto com algumas das necessidades do panorama musical litúrgico na diocese de Braga, por comparação com o fenómeno da criação artística em Roma.

Em consonância com a sua vontade em ajudar a melhorar o nível e em aumentar a quantidade de obras disponível de música para a liturgia, Joaquim dos Santos empreendeu um vasto trabalho de composição que aumentou de forma exponencial o seu repertório para coro litúrgico, com ou sem acompanhamento de órgão. Logo após o seu regresso à cidade de Braga, Joaquim dos Santos tornou-se membro da Comissão Bracarense de Música Sacra (CBMS), para onde foi convidado a trabalhar e publicar ao lado de nomes importantes da música sacra portuguesa, tais como Manuel Faria, Joaquim de Carvalho, Sebastião Faria, Manuel Silva, Manuel Luís, Manuel Simões, Benjamim Salgado, Cândido Lima e Azevedo Oliveira. Esse trabalho teve, como veículo de divulgação, a Nova Revista de Música Sacra (NRMS), publicação criada em 1971 e editada pela CBMS e na qual Joaquim dos Santos participou desde a sua fundação, enquanto membro da direção e colaborador na publicação de obras suas. Além da sua colaboração com a NRMS, Joaquim dos Santos fez parte, em 1986, da fundação de uma nova revista de música litúrgica, Música Nova, que durou quatro anos, na qual publicou em conjunto com David Oliveira, Mendes de Carvalho e Sousa Marques. Posteriormente, publicou cânticos da sua autoria na Revista da Academia Martiniana (1999 – 2003) (Costa N. , 2010); nas publicações do Secretariado Nacional de Liturgia onde é identificado como “J. Santos”; no cancionário antológico - repertório coral - da ACAL (Associação de Coros da Área de Lisboa), nomeadamente nos 3 primeiros volumes que começaram a ser editados desde 1999<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Com a criação, em 2013, da associação Libellus Usualis e da sua revista homónima em 2014, alguns inéditos de Joaquim dos Santos têm vindo a ser publicados após o seu falecimento, através da ação do seu último discípulo Nuno Costa (Libellus Usualis, 2014-2016).

### **1.3.2. Cabeceiras de Basto (1971 – 2008)**

Joaquim dos Santos regressou à sua terra natal, em 1971, por razões profissionais e pessoais. O trabalho realizado na NRMS passou a ser realizado a partir da aldeia de Moimenta, onde se instalou numa casa plurissecular, que fazia parte da sua família desde 1703, a “Casa da Casinha”. Passou a viver na companhia da sua irmã, cuja presença foi importante pelo apoio e cumplicidade nas tarefas do quotidiano. A partir desse ano, todas as obras que Joaquim dos Santos aí compôs foram assinadas com o nome *Casa da Casinha*. Sem paróquia atribuída por parte da diocese de Braga, Joaquim dos Santos não deixou de realizar missa, fosse na capela particular da sua casa, fosse na substituição de algum dos seus pares.

#### **1.3.2.1. Atividades (1971 – 1998)**

A vida de Joaquim dos Santos multiplicou-se por diversas atividades desde 1971. A prática pedagógica, iniciada em Roma e com breve passagem por Braga, continuou em Cabeceiras de Basto. Nesse ano foi colocado em duas escolas dessa cidade: no Colégio Arquidiocesano de S. Miguel de Refojos, a lecionar as disciplinas de Educação Musical e de Moral e Religião Católica; na Escola Básica 2.3 a lecionar a disciplina de Educação Musical, neste último caso até ao ano letivo 1998/1999. Anos mais tarde, aceitou o convite para ser professor de Educação Musical na Escola Superior de Educação de Fafe, onde orientou vários estágios de Professores de Educação Musical. Entre 1983 e 1987, Joaquim dos Santos assumiu as disciplinas de Composição, História da Música, Piano e Órgão no Instituto Superior de Teologia de Braga da Universidade Católica Portuguesa. Aquando da necessidade de realizar a profissionalização em serviço, Joaquim dos Santos apresentou, em junho de 1996, um Relatório Crítico da Atividade Docente para passagem ao 8º escalão. Nesse relatório, realizado enquanto professor da Escola Básica 2.3 de Cabeceiras de Basto, consta o trabalho de recolha, harmonização e arranjo de diversas canções populares, portuguesas e estrangeiras, para diversos conjuntos de vozes mistas. É disso exemplo a obra *Rapsódia Campestre* (publicada no 2º volume da coleção ACAL, que reúne 8 canções populares e sobre a qual o compositor escreveu, no original:

As canções que formam esta Rapsódia Campestre foram recolhidas na zona de Basto, tal e qual os antigos as executavam, tanto na melodia como no texto. A par da

harmonização para coro, juntei-lhe na altura um complexo instrumental (metais, palhetas e percussão) de que agora se prescindiu. Espero, mesmo assim, não terem perdido a candura e o encantamento próprios. (Santos J. d., 1982)

Além destas harmonizações, Joaquim dos Santos transpôs várias melodias populares para conjuntos instrumentais, como é disso exemplo a obra *Cantiga de S. João, quadro rústico* para 12 metais e tímpanos.

A sua prática enquanto professor foi pautada por um trabalho empenhado, onde procurou cativar e entusiasmar os alunos através de inúmeras atividades, nas quais utilizou, por diversas vezes, materiais didáticos baseados em obras da sua autoria. Foi desta forma que criou uma parte substancial da sua obra didática para a infância, de que são exemplos as seguintes obras: *As flores do meu jardim*, hino da EB 2.3 de Cabeceiras de Basto; *O Natal na minha escola* (1985) e *Sons pr'á Guitarra da boneca* (1999), ambas para coro e piano. A inclusão de coro de crianças é frequente no repertório vocal de Joaquim dos Santos. Por forma a complementar e atualizar os seus conhecimentos na área de docência, frequentou os cursos de Pedagogia Musical com o pedagogo belga Jos Wuytack.

No ano de 1971, Joaquim dos Santos iniciou uma nova vertente na sua prática musical: a direção da Banda Cabeceirense. O apoio dado a esta formação surgiu, nas palavras do compositor: “*Por solicitação, o que fiz de bom grado e que me deu a oportunidade de entrar mais em contacto com esse tipo de instrumentos que compõem a Banda.*” (Costa N., 2011). Foi membro responsável pela formação musical dos instrumentistas mais jovens e diretor musical para as cerimónias litúrgicas<sup>19</sup>. Do trabalho aí realizado e dada a necessidade de se criar uma formação coral que pudesse reforçar e acompanhar as atuações da Banda, Joaquim dos Santos ajudou à criação, em 1978, do Coro de São Miguel de Refojos<sup>20</sup>, apesar da má vontade e descrença de alguns (Simões, 2000, p. 28). Segundo Joaquim dos Santos, “*De toda esta minha atividade na Banda, onde me sinto como em família, nasceu a ideia de concretizar em Cabeceiras a formação de um Coral.*” (Costa, 2011). Neste sentido, o compositor alargou o âmbito do seu repertório com obras para esta formação de banda, como: *Laudate Dominum*, salmo para coro a 4 e 8 vozes mistas e Banda (1977); *Imagens de Concerto – Preludio, Fuga, Rondo e Final*, para Banda (1984); *Música de Natal*, para solista, coro e Banda (1996).

---

<sup>19</sup> Essa ligação manteve-se até ao final da sua vida, tomando Joaquim dos Santos, nos últimos anos, somente um papel de conselheiro quanto à escolha do repertório e de instrumentistas (Matos, 2013).

<sup>20</sup> Designado posteriormente com o nome de Grupo Coral e Instrumental de São Miguel de Refojos.



Figura 3: Joaquim dos Santos enquanto maestro da Banda Cabeceirense.

Outro exemplo de solicitação para colaborações apresenta-se na ligação de Joaquim dos Santos ao Coral Santo Condestável, da cidade de Fafe, o qual dirigiu entre 1986 e 1989. A multiplicidade de trabalhos e atividades também se manifesta nos complexos instrumentais e vocais para os quais, de forma constante, o compositor realizou variadíssimos arranjos e transcrições. A disponibilidade e variedade de instrumentistas de que dispunha era, muitas vezes, insuficiente para concretizar algumas apresentações, tal como algumas dificuldades financeiras em obter meios humanos e materiais num meio mais rural. Noutras ocasiões, as obras encomendadas por parte de instituições públicas, de entidades privadas ou particulares eram para formações específicas, levando o compositor a inovar e ajustar a sua prática composicional.

### **1.3.2.2. Produção musical (1970 – 2000)**

A década de 1970 viu surgirem estreias do compositor no género da música vocal de carácter sacro, com a *Missa Simples*, para coro a 2 vozes mistas e órgão (1976); *Te Deum* para coro a 4 vozes mistas, com canto gregoriano e duplo quarteto de cordas e metais (1977); *Paixão* sobre S. Mateus, para leitores, quatro vozes mistas e órgão (1977). Paralelamente, a produção composicional de obras de género secular também viu ser alargada, havendo uma intersecção entre o género vocal e instrumental. São disso exemplo: *Três Cânticos de Natal*, para 2 vozes

mistas e órgão (1969); *Vilancete de Abel Pastor*, um texto retirado do *Auto da Historia de Deus* de Gil Vicente, para coro, flautas de bisel e instrumentos de conjunto Orff (1976).

Na década de 1980, encontramos bastantes obras para formações camerísticas. A variedade temática faz-se novamente sentir neste género. Através dos seguintes exemplos musicais será possível empreender um conhecimento que ilustrará, ainda que de forma parcial, as reflexões e ideias sobre vários elementos da vivência de Joaquim dos Santos: *Quatro Canções de Natal*, para coro, piano e flautas de Bisel (1982); *Diálogo-nº1*, sobre a ode *Sol nulo dos dias vãos* de Fernando Pessoa, para um complexo instrumental de câmara composto por voz, violino, flauta, clarinete e piano (1985). Noutras obras, o compositor explora as capacidades expressivas, expositivas e de elaboração motívica potenciadas por forma musicais, como, por exemplo: *Minuetto*, para flauta e piano (1986); *Invenção*, duo para violas d’arco (1987); *Impressões*, para clarinete e piano (1987).

Após o falecimento de Manuel Faria em 1983, Joaquim dos Santos foi convidado pela CBMS a terminar obras do seu “Mestre”. Numa primeira fase, entregaram-lhe vários salmos, responsórios e antífonas para finalizar ou fazer a instrumentação a partir da formação original para coro e órgão. Numa 2ª fase, entregaram-lhe a *Missa em Honra de Nossa Senhora de Fátima*, para orquestrar a versão para coro e órgão de 1944, um sonho antigo de Manuel Faria que tinha ficado interrompido. Sobre a cumplicidade em termos estéticos e de prática composicional patente entre os dois compositores bracarense, manifestada na escolha do compositor para realizar o trabalho de orquestração, Joaquim dos Santos referiu:

Atrevo-me até a dizer que certamente não me regatearia os aplausos, de modo especial pelas suas obras inacabadas (Antífonas, Salmos e *Missa em Honra de Nossa Senhora de Fátima*) que vieram parar às minhas mãos para as concluir ou orquestrar. (Esteves, 2007, p. V).

Virtude da sua generosidade, o compositor adaptou-se a todo o tipo de solicitações e colaborações. O seu repertório, a partir do seu regresso à terra natal, demonstra uma grande disponibilidade e versatilidade de géneros utilizados, com um constante intercâmbio entre os domínios da música sacra e os da música profana e secular, tal como uma grande diversidade temática, patente nos seguintes exemplos: *Recordação Romana*, para clarinete e orquestra de cordas<sup>21</sup> (1974); instrumentação para Banda (1977) da *Missa Simples*; duas transcrições da

---

<sup>21</sup> Transcrição da obra *5 Minutos*, para violino e piano (1969), criada em homenagem a Carlos Seixas (1704 – 1742). Existe outra transcrição, de 1972, para clarinete solista e quarteto de cordas.

obra *Paixão* sobre S. Mateus - para duas vozes iguais e órgão - para quatro vozes mistas e órgão; *Os Pobrezinhos*, do texto *Os Simples* de Guerra Junqueiro, para tenor e soprano solo, coro e instrumentos de sopro (1979)<sup>22</sup>; *Cantare Amantis Est*, pequena Ode para coro, solistas e dez instrumentos de sopro (1982)<sup>23</sup>; *Capriccio a Tre*, para flauta, violino e piano<sup>24</sup> (1985); *Nocturno*, de voz recitante, flauta e piano (1985), sobre texto de Fernando Pessoa, para voz recitante e Orquestra (1996); *Do Piano ao Complexo Instrumental (4 peças do séc. XX)*<sup>25</sup> (1995).

A década de 1990 apresenta uma continuação da escrita camerística, coral e orquestral, exemplificada aqui com algumas obras: *Arma Viroque Pariter Insignes*, sobre uma proposição de *Os Lusíadas*, de Luiz Vaz de Camões, para 3 vozes femininas e órgão (1995); *Prelúdio e Fuga*, para viola dedilhada, flauta, violino, violoncelo e orquestra (1996); *Variações sobre o nome de Bach*, para orquestra (1996); *Cinco poemas de Miguel Torga*, para coro misto “a cappella” (1997), uma das obras mais apresentadas do seu repertório, graças às gravações<sup>26</sup> realizadas pelo grupo vocal *Ançã-ble*<sup>27</sup>; a cantata *O Sonho do Infante*, em duas versões: para barítono solo e coro misto “a capella” e para soprano solista, coro a 4 vozes mistas, coro de crianças, ballet e orquestra (1998); *Teatro óptico* [sic], sobre texto de António Gedeão, para coro e piano (1999). Nessa década de 1990, dá-se a estreia do compositor na composição de *Stabat Mater*: para barítono, coro e orquestra, “dedicado a todas as Mães” (Santos J. d., 1995); para coro a 4 e 8 vozes mistas, soprano solista e órgão (1995).

---

<sup>22</sup> Obra transcrita para coro, solistas, flauta, clarinete, saxofone alto e piano (1984) e para coro, solistas e orquestra (2000). Na partitura desta última transcrição, o compositor referiu o seguinte: “Em 1984 foi-me pedida, pelo meu caríssimo amigo professor António Costa Gomes, uma versão [...] 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” (Santos J. d., 2000).

<sup>23</sup> Obra transcrita para coro, solistas, piano e trompete (1983). O texto musicado é da autoria do próprio compositor.

<sup>24</sup> Obra adaptada em 2004, passando a parte da flauta para clarinete.

<sup>25</sup> *Transcrição de quatro obras do século vinte*, para ensemble de sopros e cordas, é uma obra que remete para várias criações para o piano dos compositores Zoltán Kodály (1882 – 1967), Alfredo Casella (1883 - 1947) e Hanns Jelinek (1901 - 1969). Do primeiro, Joaquim dos Santos transcreveu um *Estudo* para Flauta, Clarinete, Oboé, Corne Inglês, Saxofone soprano, Saxofone alto, Saxofone tenor, Fagote e Violoncelos. De Alfredo Casella transcreveu a obra *Bolero* para Flauta, Clarinete, Oboé, Corne Inglês, Saxofone alto, Fagote e Violoncelo. De Hanns Jelinek, o compositor transcreveu duas obras: *Invenção*, para Flauta, Clarinete, Oboé, Corne Inglês, Trompete, Fagote e Violoncelo; *Estudo*, para Clarinete e Fagote.

<sup>26</sup> Registo discográfico com a referência COFSPEC200601, de janeiro de 2006, intitulado: *Cantabo Domino in Vita Mea*. O 1º CD contém as seguintes obras: Cantata *Santo António dos Portugueses* para barítono solo, coro e orquestra (2002); *Tormenta e Largada* (da obra *Cinco poemas de Miguel Torga*, de 1997); *Crucem tuam [adoramus]* e *Christus factus est*, dois motetes para solista, coro e órgão (2000); *Nasceu o sol da Páscoa*, música para a liturgia para solista, coro e órgão (1979, versão para coro); *Sinfonia do Silêncio* para barítono solo, violino e órgão e com poesia de Pe. Fernando Martins (2002); cantata *Lamentationes Jeremiae Prophetiae* (1994).

<sup>27</sup> Grupo vocal constituído por Margarida Miranda (soprano), Carlota Miranda (contralto), Tiago Miranda (tenor), Isaiás Hipólito (órgão), José Carlos Miranda (baixo) e Pedro Miranda (tenor e direção). Apresenta, regularmente, obras de Joaquim dos Santos.

### 1.3.2.3. Parcerias e homenagens

A década de 1990 revelou-se como ponto de partida para mais duas colaborações: com a Orquestra de Câmara de Braga e com a Academia de Música Valentim Moreira de Sá, que vieram dar um grande impulso ao aumento do volume de obras encomendadas e a alargar o âmbito de produção musical de Joaquim dos Santos para obras concertantes como os Concertos para Clarinete e orquestra de sopros (2003) e um crescimento no género coral-sinfónico, cujos exemplos mais significativos se apresentam de seguida: *Juxta Crucem*, uma prece para voz recitante e orquestra (1993); *Tantum Ergo*, para coro a 4 vozes mistas e orquestra (1994); *Lamentationes Jeremiae Prophetarum*, cantata para tenor solo, coro misto e orquestra (1994); cantata *Carmen Fatimale* (1997), para coro misto e orquestra<sup>28</sup>, com poema sobre a Mensagem de Nossa Senhora de Fátima da autoria de Castro Gil<sup>29</sup>; *Passio et mors Domini Nostri Jesu Christi secundum Lucam*, narração em língua portuguesa da Paixão de Cristo para cinco solistas, coro misto e orquestra (1999). Sobre esta última partitura, a nota introdutória indica que foi “o culminar de um antigo e lindo sonho” (Santos J. d., 1999). Inspirada na “Paixão segundo S. Lucas” de Penderecky<sup>30</sup>, foi desta obra que retirou o material que havia sido coligido e selecionado por teólogos de renome.

A década de 1990 foi, também, pontuada por algumas homenagens. Joaquim dos Santos foi tornado membro honorário e homenageado, a 21 de novembro de 1993, pela Associação Portuguesa dos Amigos do Órgão (APAO), numa cerimónia realizada na Sé Catedral de Braga, durante o II Congresso da APAO<sup>31</sup>. Devido aos seus conhecimentos, Joaquim dos Santos foi variadas vezes requisitado por organistas, ao longo da sua carreira, para aconselhamento sobre o funcionamento do órgão de tubos e escolha de instrumentos para empreitadas de renovação e/ou construção, na companhia ou em substituição do seu “Mestre” Manuel Faria.

No seu último ano enquanto professor do ensino público (1998/1999), Joaquim dos Santos foi agraciado, pelo município de Cabeceiras de Basto, com a medalha de Mérito Concelhio, grau de ouro, numa deliberação de 10 de fevereiro de 1999 (de acordo com

<sup>28</sup> Existe uma redução de 2008 para coro e acompanhamento de órgão ou piano, da autoria de Nuno Costa.

<sup>29</sup> Pseudónimo do Cónego Amadeu Rodrigues Torres (n. Viana do Castelo, 25 nov. 1924; m. Braga, 9 fev. 2012). Professor, escritor e conferencista. Licenciou-se em Filosofia pela Faculdade de Filosofia de Braga e pela Universidade Católica. Doutorou-se em letras clássicas pela Universidade de Lisboa.

<sup>30</sup> *Passio et mors Domini nostri Jesu Christi secundum Lucam* (1966) é uma obra de Krzysztof Penderecky (n. 1933) para solistas, quatro coros e orquestra. Joaquim dos Santos assistiu à sua apresentação em Roma, na Academia de Santa Cecília, sob a direção do maestro Jerzy Semkow.

<sup>31</sup> Exemplo da importância de Joaquim dos Santos na composição de música para órgão, João Duque apontou-o como um dos compositores contemporâneos que explorou “campos novos nas antigas sonoridades que habitam estes colossos.” (Duque, Órgão Ibérico, 2007)

documento oficial do Município de Cabeceiras de Basto) que teve, a 27 de fevereiro de 1999, a data da sua celebração, na qual Joaquim dos Santos foi homenageado pela EB 2 e 3 de Cabeceiras de Basto. Nessa sessão, Joaquim dos Santos foi referido como alguém com “*uma prevaecente dignidade*” e que lutou “*contra a tirania da indiferença, do imediato e do superficial*”, num claro exemplo de reconhecimento pelo seu trabalho pedagógico na comunidade. Após a sua aposentação, Joaquim dos Santos continuou a receber em sua casa, sempre que possível, antigos e novos alunos que precisassem de ajuda ou fossem à procura de tomar contacto com os seus conhecimentos.

#### **1.4. Colaboração com o Istituto Portoghese di Sant’Antonio in Roma (2000 – 2008)**

Joaquim dos Santos empreendeu, a partir do ano 2000, uma colaboração com o Instituto Português de Santo António em Roma (IPSAR) que lhe veio a propiciar um regresso, já enquanto compositor, à capital de Itália. Essa colaboração deveu-se à ação de um antigo aluno seu, o organista Isaías Hipólito que, enquanto encarregue dos serviços litúrgicos na Igreja de Santo António dos Portugueses em Roma, sob a alçada do IPSAR, apresentou em 1999 a partitura da cantata *Lamentationes Jeremiae Prophetiae* a Monsenhor Agostinho Borges<sup>32</sup>, reitor do mesmo Instituto<sup>33</sup>. Devido ao grande fascínio que a obra lhe suscitou, o reitor organizou um concerto na Igreja de Santo António dos Portugueses, a 10 de Junho de 2000, onde a mesma foi apresentada e no qual foi estreada a cantata *A Noiva do Marão*, para soprano e barítono solo, coro e orquestra (1999), com texto de D. Joaquim Gonçalves, à época Bispo de Vila Real.

Foi o princípio de apresentações regulares em Roma de obras do compositor bracarense sob o mecenato do IPSAR, através do qual Joaquim dos Santos teve um crescimento exponencial do seu repertório, a possibilidade de ver obras suas serem gravadas em registo discográficos, divulgadas e conhecidas além-fronteiras, com apresentações noutros países. Obras do seu primeiro período em Roma tiveram oportunidade de ser reapresentadas. Foi o período em que

---

<sup>32</sup> (n. 1958) Formado em Teologia pelo Instituto de Ciências Humanas e Teológicas, no Porto. Entre 1984 e 1994 foi enviado a Paris para a Comunidade Portuguesa de Paris XVI, tendo frequentado o Institut Catholique de Paris, o Institut de Musique Liturgique e o Institut Supérieur de Liturgie. Foi professor na Association Portugaise d'Entraide et Culture, que dirigiu entre 1989 e 1994. É, desde 1994, Reitor de Santo António dos Portugueses e, desde 1995, Adido Cultural da Embaixada de Portugal junto da Santa Sé.

<sup>33</sup> Na génese do IPSAR encontra-se a prática do acolhimento dos peregrinos portugueses. “*A Igreja faz parte do IPSAR, cuja vocação natural é servir de espaço de acolhimento a investigadores, académicos, professores e doutorandos de todas as áreas, de todos os pontos de Portugal*” (Ramos R. , 2010).

através de uma parceria incondicional e ininterrupta de mecenato, Joaquim dos Santos viu ser reconhecido o seu valor e as suas qualidades enquanto compositor. Desse substancial apoio surgiram inúmeras obras, muitas delas estreadas em Roma, que alargaram os âmbitos camerísticos e orquestrais do seu repertório, como por exemplo: *sinfonia Roma Eterna* (2001); *Prologus - 6 Impressões musicais do Evangelho de São João*, para piano solo (2001)<sup>34</sup>; *Raminho de Flores*, para flauta doce e cravo (2002); *Fiore de Lino – Canto della campagna romana* para duas violas e três violoncelos (2003)<sup>35</sup>; *Concerto para piano e orquestra* (2003); *Variações Bachianas*, para clarinete, violino e piano (2004); *Travessia*, oratória para soprano e tenor solo, coro e orquestra (2005); *Quatro poemas indianos*, para voz solo, violino, clarinete, saxofone e piano (2006); *Concerto para flauta e orquestra* (2006); *Concerto para dois pianos e orquestra* (2007); *Servite Domino in Lætitia - Impressões Bíblicas para piano*, para piano solo (2007)<sup>36</sup>; *Paixão de N.S.J.C segundo S. João para 3 solistas*, coro a 3 vozes mistas, violoncelo e órgão (2008)<sup>37</sup>; *Ludus Atonalis*, para piano solo (2008)<sup>38</sup>.



Figura 4: Joaquim dos Santos e a Igreja de Santo António dos Portugueses em Roma.

<sup>34</sup> Analisada pelo autor desta dissertação no capítulo 4.5.1.

<sup>35</sup> Criada em homenagem a Goffredo Petrassi, trata-se de uma versão instrumental, em variações, de Joaquim dos Santos sobre o seu próprio arranjo, para coro a 4 vozes mistas, de 1979. Esse tema tradicional italiano encontra-se na coletânea “Canti della campagna romana”, cuja edição consta no espólio da “Casa da Casinha”.

<sup>36</sup> Analisada pelo autor desta dissertação no capítulo 4.5.2.

<sup>37</sup> Essa obra, com texto em vernáculo e uso na Liturgia, “*surgiu duma insistente solicitação do meu bom amigo Nuno Filipe Faria Costa. Fi-la com todo o gosto e entusiasmo, procurando, através da linguagem musical, extrair do texto o dramatismo, real e profundo, que ele encerra*” (Santos J. d. , 2008).

<sup>38</sup> Analisada pelo autor desta dissertação no capítulo 4.5.3.

### 1.4.1. Últimos concertos e homenagens

A 13 de Abril de 2007, data do 71º aniversário de Joaquim dos Santos, foi promovido um concerto de homenagem ao compositor organizado por Nuno Costa e a Câmara Municipal de Cabeceiras de Basto. Decorrido na Igreja de S. Miguel de Refojos, Joaquim dos Santos foi agraciado, pelo Presidente da edilidade Joaquim Barreto, com uma peça em prata simbolizando a última Ceia. A 5 de Dezembro de 2007 teve oportunidade de assistir, pela última vez, à interpretação de obras suas em Roma, com a estreia do *Concerto para Violoncelo e Orquestra* (2006), pelo dedicatário Simonpietro Cussino<sup>39</sup>. A 14 de Junho 2008, Joaquim dos Santos assistiu ao último concerto em Portugal, numa interpretação organizada, enquanto oferta musical, pelo Coral de Chaves na Paróquia de Sambade (Alfândega da Fé). Do compositor bracarense foram interpretadas as seguintes obras: *Acorda, acorda pecador* (arranjo sobre canto popular); *Paixão de N.S.J.C segundo S. João*; *In Ressurrectione Domini*, motete para solista, coro a 4 vozes mistas, órgão e violoncelo.

Joaquim dos Santos faleceu aos 72 anos, na manhã de 24 de junho de 2008, no seu período composicional e artístico mais próspero e produtivo. Foi homenageado, a título póstumo, em diversas ocasiões. Em outubro de 2009 foi inaugurado pela então Ministra da Educação, Maria de Lurdes Rodrigues, o Centro Escolar Padre Dr. Joaquim Santos. O seu nome foi honrado na toponímia do Concelho de Cabeceiras de Basto, passando uma rua da freguesia de Cavez a ser designada por “Rua Pe. Dr. Joaquim Santos”. O hino oficial de Cabeceiras de Basto, cuja letra é de Padre Valdemar Gonçalves e a música de Joaquim dos Santos, foi cantado e interpretado pela Banda Cabeceirense, pela 1ª vez em público, a 29 de setembro de 2008, nas Festas de S. Miguel (Município de Cabeceiras de Basto, s.d.).

---

<sup>39</sup> Registo discográfico com a referência CD200902, intitulado: *Concerto Dell Immacolata - in memoria del Maestro Joaquim dos Santos* (2009).

## 2. Fontes primárias e secundárias

No âmbito desta dissertação foram consideradas fontes primárias as partituras escritas pelo punho do compositor constantes do seu espólio, as entrevistas dadas a jornais e à rádio, os registos discográficos gravados pelo Instituto de Santo António dos Portugueses em Roma onde se encontram obras para piano solo e correspondência diversa encontrada no espólio. Foram consideradas fontes secundárias artigos e notícias publicadas nos órgãos de comunicação social, de relevância para maior conhecimento sobre o compositor. A documentação manuscrita constante do espólio 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, num procedimento 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 e o apoio pontual da Dra. Florinda Fontoura. Para efeitos de catalogação, foi considerada a seguinte nomenclatura, que foi utilizada nesta dissertação: VRad – Vila Real Arquivo Diocesano; pn – Piano; JS – Joaquim dos Santos. Atualmente, o espólio do compositor Joaquim dos Santos é propriedade da 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.

### 2.1. Fontes primárias: partituras

O repertório do compositor Joaquim dos Santos contém somente três obras para piano solo, escritas a partir do começo da parceria com o IPSAR, estando confinadas num espaço de tempo mais curto (2001 a 2008) em comparação com a restante produção musical para outros instrumentos e formações. O espólio musical de Joaquim dos Santos é constituído por manuscritos, *fac-similes*, edições e partes cavas de autor ou copiadas a seu pedido, de todas as obras até agora conhecidas. Excetuando algumas edições de autor, realizadas por encomenda, todas as obras foram escritas à mão, sem o recurso à edição musical informatizada. A sua escrita é ordenada e rigorosa, literalmente elaborada a régua e esquadro, objetos que estiveram sempre presentes na sua mesa de trabalho, na qual deixou, ainda, trabalho composicional por concluir.



Figura 5: Joaquim dos Santos no seu atelier de composição (2007).

**VRad-js-001** - *Prologus - 6 Impressões musicais do Evangelho de São João*

Instrumentação: 1pn

Dedicatória: *Dedico este Prologus à excelente pianista Ana Isabel Telles Antunes, para que o seu talento e arte transfigure estas páginas em sonoridades de encantamento e beleza*

Descrição: Partitura com 21 páginas, 119 sistemas e 254 compassos.

Data e local: Natal de 2001, Cabeceiras de Basto, Moimenta – Casa da Casinha

Duração: [ca. 12'30'']

Primeira audição: 7.2.2002, Igreja de Santo António dos Portugueses, Roma.

Ana Telles, pn.

Observação: Contém duas páginas com sucinta descrição do currículo do compositor e uma lista do seu catálogo de obras de à data desta composição.

**VRad-js-002** - *Servite Domino in Lætitia - Impressões Bíblicas para piano*

Instrumentação: 1pn

Dedicatória: *Estas Impressões Bíblicas para piano nascem em Vila Real, quando, ao terminar o concerto do meu Oratório Travessia (22.06.2006), o caríssimo amigo Gianpaolo [sic] Di Rosa – organista, pianista e cravista italiano – professor na Universidade Católica no Porto, me pediu que escrevesse para piano algo de carácter religioso que gostaria de tocar nos seus*

*concertos, a seguir à execução integral da obra pianística de Mozart que estava a fazer em Santo António dos Portugueses em Roma. Eis, portanto, estas breves notas musicais - apontamento simples e desprezioso da minha leitura dos Três Salmos agora apresentados. As anotações feitas aos mesmos têm como fonte “Salmos”, Introducciones y notas de Luís Alonso Schökel. Espero ter contribuído para a realização do sonho do meu amigo Gianpaolo [sic], a quem dedico estas páginas. Que ele, pela sua arte, servida com extrema competência, entusiasmo e generosidade, transmita a cada um de nós, seus ouvintes, a grande mensagem de amor e alegria nesta nossa peregrinação pelos caminhos de Cristo.”*

Descrição: Partitura com 15 páginas, 86 sistemas e 280 compassos

Data e local: 11.2.2007, Cabeceiras de Basto, Moimenta – Casa da Casinha

Duração: ca. 15'00''

Primeira audição: 23.2.2008, Igreja de Santo António dos Portugueses, Roma.

Ângelo Martingo, pn.

Observação: Contém, ao início, uma página com índice da obra e, no final, três páginas com o texto dos salmos 1, 132, e 99 em latim. A indicação de minutagem é do próprio compositor.

### **VRad-js-003 - Ludus Atonalis**

Instrumentação: 1pn

Dedicatória: [Ângelo Martingo]<sup>40</sup>

Descrição: Partitura com 13 páginas, 50 sistemas e 142 compassos

Data e local: 9.5.2008, Cabeceiras de Basto, Moimenta – Casa da Casinha

Duração: [ca. 6'20'']

Primeira audição: 9.5.2009, Igreja de Santo António dos Portugueses, Roma.

Ângelo Martingo, pn.

## **2.2. Fontes primárias: textos**

As fontes primárias às quais foi possível aceder são compostas por um parco número de documentos, resultado de uma reduzida produção própria, quer em trabalhos sobre outros compositores ou outras obras, quer muito menos ao nível da análise das suas obras

---

<sup>40</sup> A informação sobre o dedicatário não se encontra presente na partitura. Foi confirmada e certificada, no âmbito deste trabalho académico, por Nuno Costa (Costa, 2013). O dedicatário, após sucessivos e infrutíferos contactos, revelou-se indisponível para colaborar na investigação sobre o tema desta dissertação de mestrado.

(autoexplicativo). No entanto, ficam aqui demonstradas algumas das linhas que regeram o pensamento e que definiram a ação do compositor. No caso de estudo em concreto, as fontes primárias que se consideraram são constituídas por entrevistas feitas ao compositor, realizadas por jornais locais, tal como trabalhos académicos realizados pelo compositor e registos discográficos com obras suas. Ao nível dos trabalhos académicos realizados por Joaquim dos Santos, além daqueles realizados enquanto aluno, tanto em Braga como em Roma (que foram sendo esquecidos ou abandonados), os trabalhos que contém algum valor intrínseco e que se destacam datam maioritariamente da década de 1980, um período onde o compositor estava plenamente instalado na sua vida em Cabeceiras de Basto.

Em maio de 1982 surgiu um trabalho sobre o compositor Igor Stravinsky (1882 – 1971), a propósito do centenário do seu nascimento, utilizado no contexto da lecionação da disciplina de Educação Musical na então Escola Preparatória de Cabeceiras de Basto. A estrutura de elaboração, o nível de empenho e de pormenor aí revelados demonstram, factualmente, o espírito de missão de um compositor permanentemente dedicado ao seu desenvolvimento artístico e aprimoramento do conhecimento. Realçam-se os aspetos interdisciplinares do trabalho, desenhando a ponte entre as artes da música e da pintura (um passo à frente do seu tempo), ao mesmo tempo que procedendo uma cooperação entre a procura e o uso de uma vasta bibliografia. A modéstia de Joaquim dos Santos e a sua admiração por Igor Stravinsky estão bem patentes na nota introdutória desse trabalho:

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 ações mais belas e grandes, no dizer do próprio Stravinsky na sua Poética Musical. (Santos J. d., 1982).

Outro trabalho, realizado no ano letivo 1982-1983, intitulado “*Na Educação Está o Futuro*” - *Análise Crítica dos Problemas Decorrentes do Actual [sic] Sistema Educativo - Para a Sua Verdadeira Renovação e Completa Estabilidade*, revela-se como uma reflexão sobre a educação, onde o autor expõe a sua visão sobre o processo educativo e o papel da família, da escola e da sociedade enquanto elementos essenciais no espectro da educação. 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. d., 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 [sic] correcta [sic] do seu desenvolvimento global, perfeito e harmonioso*” (Santos J. d., 1983, p. 8), demonstrando estar, mais uma vez, de mente aberta para a contemporaneidade e para a conquista do saber por parte dos alunos.

Encontra-se outro exemplo de produção académica relevante na “Separata da Revista Bracara Augusta”, Volume XXXVIII - Fasc. 85-86 (98-99), janeiro-dezembro [sic] de 1984 (embora assinado “Cabeceiras de Basto, Dezembro [sic] de 1982”) (Santos J. G., 1984, p. 12), intitulado: *Música do séc. XVI - A Europa do Renascimento e a sua música*. Encontra-se dividido em três partes: A canção do século XVI na Europa Central e na Península Ibérica (Santos J. G., 1984, p. 3); Seus autores (Santos J. G., 1984, p. 6); Nota final sobre a Música Portuguesa e os descobrimentos (Santos J. G., 1984, p. 10). O compositor aborda a música religiosa e profana, vocal, instrumental do século XVI, realizando uma breve biografia dos autores, tanto de portugueses como estrangeiros, tal como uma resenha especial sobre o estilo da canção nesse século, onde refere que:

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. G., 1984, p. 4).

Na parte final, dedicada à música portuguesa e aos Descobrimientos, Joaquim dos Santos refere que “*De facto, embora desconhecendo grande parte das obras dessa altura, não podemos negar-lhe ter sido a época mais esplendorosa da música portuguesa.*” (Santos J. G., 1984, p. 12).

A 11 de Dezembro de 2007, Joaquim dos Santos publicou no sítio da Internet “Agência Ecclesia” um artigo intitulado “Esperando o Natal da Música” onde reflete sobre a temática da música de Natal, o seu carácter e a sua finalidade, tal como a qualidade e a defesa de uma verdadeira estética para as celebrações litúrgicas nessa época, a fim de nelas promover o belo e o serviço abnegado a Deus. Para o compositor:

É indispensável redescobrir o canto-oração, o silêncio e a serenidade contemplativa, é urgente restaurar e enriquecer o culto daquilo que é essencial à sua própria natureza: a

dignidade, a santidade e a beleza, pois estamos perante os mistérios mais sublimes e daí todo o nosso empenho, respeito e amor pelas coisas santas que devem ser tratadas santamente. (Santos J. d., 2007).

### **2.3. Fontes primárias: entrevistas**

Elencam-se de seguida algumas entrevistas realizadas a Joaquim dos Santos, de conteúdo particularmente relevante para o contexto desta dissertação de mestrado.

#### Joaquim dos Santos, o compositor (página web)

Nessa entrevista, publicada a 9 de fevereiro de 1980 e republicada, de forma editada, nesse sítio na Internet, Joaquim dos Santos é questionado sobre a sua colaboração com a Banda Cabeceirense e o Grupo Coral e Instrumental de São Miguel de Refojos, tal como sobre a sua atividade enquanto compositor. Salienta que “*o meu maior gosto sempre foi o de escrever música.*” e que dessa atividade “*deriva uma colaboração permanente na Revista de Música Sacra, de Braga, e também elaboração de trabalhos que me são pedidos para várias paróquias ou agrupamentos corais.*” (Costa N. , Entrevista realizada a 9 de Fevereiro de 1980, 2011).

#### 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. Nessa entrevista, Joaquim dos Santos aborda, com a humildade que lhe é característica, o seu percurso pessoal e académico até àquela data. De origens rurais, mencionou ser 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. O compositor refere Manuel Faria e Armando Renzi como as figuras por quem nutria uma admiração muito especial e que tomou como as suas maiores influências. (Santos J. d., 1996).

### Forum Cabeceirense

Entrevista de vida realizada por Paulo Ramos, Tozé Moura e Mário Leite e publicada nesse jornal a 1 de julho de 1997. Nela é recordada a infância, o meio familiar e escolar onde viveu antes de ir para o Seminário, que forneceram os primeiros contactos com a música. É referido que, na altura em que o jovem Joaquim dos Santos escolheu a vida eclesiástica, este teve as suas dúvidas, “*não haverá ninguém que não tenha dúvidas, mas fiz a minha opção*” (Ramos, Moura, & Leite, 1997, p. 7). É notado que, ao ser ordenado sacerdote em 1962, celebrou Missa Nova em Fátima, ao contrário do que é habitual. A explicação é dada em seguida: “*é uma festa muito grande, com muitos convidados, com muitas prendas, mas [eu] não quis assim. Tinha a obrigação de fazer qualquer coisa de diferente. Sem nada disso. Tinha de agradecer a Nossa Senhora de Fátima que me marcou intensamente.*” (Ramos, Moura, & Leite, 1997, p. 7). Sobre o tempo passado em Roma, afirmou que “*Não se passa um dia da minha vida que eu não recorde o tempo que lá passei*” (Ramos, Moura, & Leite, 1997, p. 7).

Sobre o seu papel enquanto pedagogo, diz sentir-se “*realizado ao tratar com crianças, embora seja um pouco antigo na forma de ensinar, mas actualizado [sic] no ensino da música*” (Ramos, Moura, & Leite, 1997, p. 8). Lamenta, porém, a falta “*de muitas coisas, não corre tudo como gostaríamos. As crianças têm muitos vícios, têm grande dependência das coisas da televisão, coisas sem sentido*”, o que só demonstra conhecimento dos problemas no panorama escolar (Ramos, Moura, & Leite, 1997, p. 8). Fazendo um balanço de vida, refere que:

A vida é feita de tudo. Momentos com muitas palmas e até raminhos de flores, outras com coisas que não foram conseguidas. Se calhar mais baixos que altos (...) A música tem de ser sofrida, ser a própria vida. Só o que é feito por nós nos dá mais alegria e felicidade (Ramos, Moura, & Leite, 1997, p. 8).

### Forum Cabeceirense

Entrevista realizada entre Guimarães e Roma, pela jornalista Margarida Salvador, do semanário “O Povo de Guimarães”, intitulada “Em entrevista” e publicada a 1 de setembro de 2004 no jornal Forum Cabeceirense. Além de conter uma biografia sobre o compositor e de referir que Joaquim dos Santos estaria em Roma para assistir à estreia de uma obra sua<sup>41</sup>, a

---

<sup>41</sup> Pela consulta dos registos discográficos com obras de Joaquim dos Santos, é possível certificar essa informação. Trata-se da obra *4 Canções per barítono ed organo (Pomba da paz; Doação; Variações sobre um velho tema e Jesus do Monte)*, interpretada por José Carlos de Miranda (barítono), Caroline di Rosa (flauta de bisel) e Giampaolo di Rosa (órgão). Encontra-se inserida num registo discográfico com a referência CD200810, de 16 de outubro de 2004, intitulado: *Concerto Per Baritono, Flauto a becco ed Organo*.

jornalista apresenta perguntas sobre os primeiros estudos realizados e as primeiras obras apresentadas pelo compositor. Questiona sobre o processo de composição, dado estar dedicado exclusivamente a essa área após a aposentação em 1998, ao que Joaquim dos Santos refere ter um estilo de vida organizado e vários pedidos de obras por concretizar. Para ele, “*a inspiração, no sentido vulgar de que normalmente se fala, não existe*”, havendo, por vezes, que ter “grande esforço de superação e renúncia, sensibilidade e vontade forte para a realização de um sonho, nem sempre fácil de concretizar” (Salvador, 2004, p. 4). Mais adiante, o compositor salienta que:

cada vez mais, músicos, instrumentistas e cantores procuram conhecer a minha obra e me solicitam que escreva para as mais diversas formações instrumentais. Isto dá-me grande prazer, pois sempre gostei do imprevisto, do desafio e mesmo de arriscar, responsabilmente, naquilo que eu próprio sinto como profunda exigência no domínio da expressão sonora dos meus trabalhos, não cedendo, naturalmente, àquilo que, porventura, as pessoas mais gostariam de ouvir (Salvador, 2004, p. 4).

Mais adiante, refere que, “*felizmente, não me faltam pedidos para mais trabalhos, quer de música coral-sinfónica quer de câmara e também para as mais diversificadas formações e instrumentistas, tanto portugueses como estrangeiros.*” (Salvador, 2004, p. 5).

#### Jornal Sons da Academia

Entrevista realizada a 26 de julho de 2006 por André Rodrigues, à época professor de Análise e Técnicas de Composição na Academia de Música Valentim Moreira de Sá, em Guimarães. Nessa 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 foram a profunda necessidade de comunicação através da música, feita com alegria, entusiasmo, renúncia e, por vezes, dificuldades, tal como também foram os muitos e variados pedidos que lhe faziam. Na entrevista é 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. O compositor enumera os compositores com quem teve a oportunidade de contactar nesta cidade, tais 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).

### Diário do Minho

Entrevista realizada por Luís Esteves, (referido como Padre Dr. Luís Esteves) publicada a 1 de agosto de 2007 neste jornal bracarense. Após fazer uma breve introdução, onde refere que o compositor granjeia prestígio e reconhecimento, mas cuja “*simplicidade também deixa transparecer de forma evidente*”, é abordado nesta entrevista o diálogo inter-religioso e o ecumenismo presente em algumas composições de Joaquim dos Santos, em particular na obra *Le forme dello Spirito*, na opinião do entrevistador. 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 pela RAI em homenagem ao Papa Paulo VI e aos Padre Conciliares, realizado em Roma a 12 de junho de 1965 e em que no programa interpretado “*não destoariam «Le Forme dello Spirito», como elemento de um projecto [sic] de diálogo inter-religioso entre as religiões monoteístas: judaísmo, cristianismo e islamismo.*” (Esteves, 2007, p. I).

A propósito do intercâmbio entre o texto literário bíblico e a composição musical na obra *Prologus: 6 impressões sobre o Evangelho de S. João*, Joaquim dos Santos salienta que a música “*virá a constituir uma «fonte de inspiração» para o compositor, na medida em que irradia impressões, reflexos e ideias para a criação musical, sem que esta venha a tornar-se um retrato do mesmo texto literário.*” (Esteves, 2007, p. IV). Joaquim dos Santos demonstra grande abertura quando chega a ultrapassar as fronteiras das religiões monoteístas, musicando, em *Quatro Poemas Indianos*, poemas de Rabindranath Tagore. Quando demonstra ter amizades de longa data que professam diversas religiões, Joaquim dos Santos faz jus à sua mentalidade despreziosa: “*A universalidade do meu olhar, atrás sublinhada, vem certamente de longe, ainda dos tempos de estudante de Roma*” (Esteves, 2007, p. IV). A Casa da Casinha é acarinhada pelo compositor com respeito e veneração e referenciada em todas as assinaturas nas suas composições. A tranquilidade aí presente ajudam o compositor a referir o seguinte: “*como poderia eu escrever tantas obras fora do cenário da paz, serenidade e encanto da minha casa? Nunca senti o impulso nem a necessidade em sair para outro mundo.*” (Esteves, 2007, p. VII). Nessa entrevista, Joaquim dos Santos refere que a obra que melhor o retrata é o Oratório *Travessia*: “*Aquela que poderá constituir uma espécie de auto-retrato [sic] mais perfeito e acabado, como referiu, será o Oratório Travessia*” (Esteves, 2007, p. V).

Quanto às suas maiores influências, o compositor refere o Cónego Dr. Manuel Faria, o seu professor de Composição em Roma, Armando Renzi e o compositor Igor Stravinsky, “*de quem me orgulho de ter na minha posse o seu autógrafo na primeira página da sua Sinfonia dos Salmos*” (Esteves, 2007, p. V). Para além desses compositores, Joaquim dos Santos refere

ainda Darius Milhaud, Benjamin Britten, Maurice Ravel, Francis Poulenc, Olivier Messiaen, Luigi Dallapiccola, Goffredo Petrassi e Claude Debussy “*cujas obras sempre me têm fascinado*”. (Esteves, 2007, p. VI). É abordada a sua prolífica criação de música para poemas, de literatura da sua predileção, em várias línguas, incluindo a portuguesa, tal como a ampla e diversificada lista de intérpretes da sua obra. De Roma, Joaquim dos Santos faz questão de frisar que guarda

as melhores e mais belas recordações da minha vida, desde os grandes mestres, aos inesquecíveis concertos [...] procurei estar sempre ao corrente do que se ia publicando, em partituras ou discos, e fui adquirindo um bom número desse material que sempre considerei e considero muitíssimo precioso para mim. (Esteves, 2007, p. VII).

A relação com o clero bracarense é referida pelo entrevistador, a propósito do convite endereçado ao compositor para dar aulas na Faculdade de Teologia de Braga e por, segundo o entrevistador, não ter o devido reconhecimento ou ser ignorado entre os seus, nomeadamente no contexto da Igreja de Braga, de que é membro ilustre, revelando uma relação que nem sempre foi pacífica. A modéstia que caracteriza o discurso de Joaquim dos Santos ajuda a refutar esta opinião, referindo que “*não me sinto assim tão mal como parece*” (Esteves, 2007, p. VII), citando exaustivamente as obras estreadas em Braga e Guimarães. Joaquim dos Santos considera que as experiências enquanto professor constituem o maior e mais precioso contributo para o seu trabalho diário de composição musical e refere não ter a menor dúvida em como a sua linguagem musical era atual e que tal característica da sua música era confirmada por vários críticos.

#### Universidade de Aveiro

Entrevista realizada a 21 de dezembro de 2007 por Celina Martins Teixeira, inserida na sua tese de Mestrado intitulada “O tríptico para órgão de Manuel Faria no contexto do repertório organístico do séc. XX”, de 2008, nas páginas 128 a 132. Nessa conversa informal, além da resposta a questões relacionadas com a relação de Joaquim dos Santos com Manuel Faria enquanto seu estudante e posteriormente amigo, houve a participação de Domingos Peixoto (antigo aluno de Manuel Faria em Harmonia), que se referiu a Joaquim dos Santos como “*o principal e mais direto discípulo de Manuel Faria.*” (Martins, 2008, p. 128) e que lembrou as diversas ocasiões em que o viu apresentar-se a tocar piano nas festas do Seminário, ao que Joaquim dos Santos acrescentou: “*É verdade. Mas quando me comecei a dedicar mais a sério*

à composição – que me interessava mais –, o piano foi ficando para trás!” (Martins, 2008, p. 128). Posteriormente, a propósito dos seus estudos em Roma, Joaquim dos Santos referiu que Manuel Faria lhe dizia “*Oh Santos, tu informa-me do que se passa!*” (Martins, 2008, p. 129) dando como exemplo, que “*mandava-lhe programas de concertos; mandava também coisitas que eu ia fazendo e, por vezes, recortes de jornais com a minha crítica*” (Martins, 2008, p. 129).

## 2.4. Fontes primárias: discografia

Uma das principais fontes respeitantes à promoção e pesquisa do compositor é a sua vasta discografia que, com exceção de um registo, pela editora Numérica, remete-se à edição da alçada do IPSAR. Um dos grandes entusiastas e responsável por esta edição discográfica de Joaquim dos Santos foi o Reitor desse 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, atualmente, por 28 registos fonográficos. São referidos de seguida, por ordem cronológica, os registos discográficos editados onde se encontram gravações de obras para piano solo:

- **CD com a referência COF200301**, gravado entre os dias 17 e 24 de outubro de 2002, intitulado: *1º Festivale di Musica*. Nesta coletânea de 3 CD encontra-se editada a obra *Prologus – 6 Impressões musicais do Evangelho de S. João*, interpretada por Ana Telles.
- **CD com a referência CD200304**, de 22 de maio de 2003, intitulado: *La Musica Portoghese Antica e Moderna nel Panorama Europeo*. Neste CD encontra-se editada a obra: *Prologus, 6 Impressões musicais do Evangelho de S. João*, interpretada por Rosa Villar Cordova.
- **CD com a referência COFSPEC200601**, de janeiro de 2006, intitulado: *Cantabo Domino in Vita Mea (Rev.i P.is Joaquim dos Santos- Opera Selecta, felecitarque edita Septuagesimo aetatis suae vertente anno, Ab Instituto S. Antonii Lusitanorum in Urbe)*. Nesta coletânea de 4 CD encontra-se editada, no 2º CD, a obra *Prologus – 6 impressões sobre o Evangelho de S. João*, interpretada por Rosa Villar Cordova<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> A informação sobre quem interpreta essa obra não consta da edição discográfica. Foi confirmada e certificada, no âmbito deste trabalho académico, por Monsenhor Agostinho Borges (Borges, 2013).

- **CD com a referência CD200808**, de 23 de fevereiro de 2008, intitulado: *Musica ispirata e ricercata per il tempo di Quaresima*. Neste registo discográfico encontra-se editada a obra *Servite Domino in Laetitia – Três impressões per pianoforte [sic] (Salmo 1; Salmo 132; Salmo 99) [estreia absoluta]*, interpretada por Ângelo Martingo.

## 2.5. Fontes secundárias

As fontes secundárias são compostas por notícias e artigos publicados na imprensa nacional e internacional, apresentados por ordem cronológica e organizados em duas partes: 1ª Parte de autoria variada; 2ª Parte de autoria do autor desta dissertação.

1ª Parte:

### L'Osservatore Romano

Nessa publicação, de 29 de maio de 1968, tendo como título “Manifestazione artistica degli alunni”, o jornal refere 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.

### Forum Cabeceirense

Num artigo publicado a 1 de abril de 1999, intitulado “Professores distinguidos com Medalha de Ouro”, o jornal reporta a homenagem realizada pela Escola Básica 2 e 3 de Cabeceiras de Basto aos seus professores Dr. Joaquim dos Santos e Padre Avelino Vilela, por ocasião da sua aposentação. É citado o discurso do professor representante da comissão organizadora da homenagem, o Dr. Artur Fernandes, onde manifestou o reconhecimento e a gratidão pelos contributos de

duas personalidades íntegras, dois competentes professores que disponibilizaram todos os seus conhecimentos e qualidades profissionais em prol da formação de várias levas de alunos que passaram pelas suas aulas [...], que, embora possuidores de elevada competência científica e pedagógica, sempre se pautaram por uma postura discreta. Exemplos de uma prevacente dignidade (Forum Cabeceirense, 1999, p. 9).

É também citado o discurso do professor da mesma escola e do Externato de São Miguel de Refojos, Gaspar Miranda Teixeira, que se referiu a Joaquim dos Santos como alguém que lutou “*contra a tirania da indiferença, do imediato e do superficial, tentando a todo o transe corrigir desigualdades e regular complexidades e conflitualidades*”, num “*espírito de missão*” (Forum Cabeceirense, 1999, p. 9). Associando-se a essa homenagem, a Câmara Municipal deliberou atribuir aos eclesiásticos a Medalha de Ouro de Mérito Concelhio, em cerimónias decorridas a 27 de fevereiro, com a celebração de uma Missa no Mosteiro de Refojos, uma cerimónia oficial nos Paços do Concelho e um almoço-convívio na EB 2 e 3 daquele concelho.

#### Forum Cabeceirense

Num artigo publicado a 1 de julho de 2000, intitulado “*Lamentações do Pe. Joaquim Santos numa igreja em Roma*”, o jornal noticia o concerto realizado a 10 de Junho do mesmo ano, onde foi apresentada a obra *Lamentationes Jeremiae Prophetae*, lembrando a primeira passagem do compositor por Roma enquanto estudante.

#### Forum Cabeceirense

Num artigo publicado a 1 de abril de 2001, intitulado “*Música portuguesa levada a concertos em Roma*” e assinado por “Um Amigo”, é referida a obra *Pequena fantasia* para marimba e órgão, cuja nota introdutória transcreve do próprio compositor: “*Esta Pequena Fantasia para Marimba e Órgão nasce, curiosamente, dum proposta que me foi apresentada por um amigo meu, português, residente em Roma, para que um organista italiano e um marimbista espanhol viessem a executá-la, brevemente, na Alemanha.*” (Forum Cabeceirense, 2001, p. 10). Seguidamente, é referido que a obra se encontra articulada em quatro partes: Prelúdio, Ricercare, Fuga e Finale e, logo de seguida, uma nota do compositor: “*Chamei-lhe Fantasia pelo seu carácter imaginativo, caprichoso e sonhador, aliado a um estilo harmónico algo ousado e contrastante, dentro dum forma musical de estilo francamente livre.*” (Forum Cabeceirense, 2001, p. 10). É referida a ligação do compositor com o IPSAR através dos concertos realizados até àquele momento, a publicitação de novas apresentações de obras suas, a estreia de *Dois motetes* para solistas, coro e órgão, escritos para o ensemble vocal Ançã-ble e a apresentação de *Ricercare e Passacaglia* para órgão.

#### Forum Cabeceirense

Numa carta publicada a 1 de Julho de 2002, intitulada “*Joaquim dos Santos: embaixador da Música Portuguesa*”, enviada pelo leitor António Costa Gomes, de Braga, são referidas

várias obras inéditas enviadas pelo compositor a este seu leitor e amigo: *Capriccio*, para bandolim, bandolocelo [*sic*] e piano, dedicada ao maestro Álvaro Ferreira (2002); *Raminho de Flores* para flauta doce e cravo, dedicada ao pianista e organista Giampaolo di Rosa (2002); *Prologus* para piano, dedicado a Ana Telles (2001); *Santo António dos Portugueses*, cantata para barítono solista, coro e orquestra, com texto de D. Joaquim Gonçalves (2002) (do qual cita um grande excerto); *Laudes Creaturarum*, cantata para barítono solo, coro e orquestra, dedicada ao maestro Massimo Scapin (2002). Neste texto, o leitor descreve Joaquim dos Santos como uma personalidade cuja “*humildade, simplicidade e fino trato cativam*” e regozija-se por verificar que o compositor “*se encontra numa fase de próspera criatividade musical, talvez a mais abundante da sua vida. [...] talvez o mais lídimo retrato do nosso Mestre*” (Gomes A. C., 2002, p. 19), isto a propósito da celebração dos 20 anos do falecimento de Manuel Faria, que viria a acontecer em 2003.

#### Forum Cabeceirense

Numa carta publicada a 1 de agosto de 2002, intitulada “Recital em Cabeceiras de Basto”, enviada por P. A. A. A. (Professor de Música), confirmado posteriormente pelo autor desta dissertação como sendo de Paulo Almeida, este dá conta de um concerto realizado no dia 29 de junho de 2002 com dois estudantes de música, Hélder Gonçalves em clarinete e Eduardo Regula ao piano. Refere que foi interpretada a obra *Impressões*, para clarinete e piano, de Joaquim dos Santos e que o seu autor esteve presente na assistência. Salientando a importância do acontecimento, Paulo Almeida apresenta uma breve biografia do compositor bracarense e refere que a sua obra tem vindo a ser divulgada em diversos países, destacando que só em Roma somava, desde junho de 2000 até àquele momento, sete concertos de composições suas com a edição discográfica das mesmas.

#### Diário do Minho

Num artigo de Luís Esteves, publicado em 22 de outubro de 2002, o jornalista salienta o facto de terem sido executadas na igreja de Santo António dos Portugueses em Roma, “*obras de dois compositores bracarenses: o Cónego Doutor Manuel Faria e o Doutor Joaquim dos Santos*” (Esteves, 2002, 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).

— Artigo de Luís Esteves, três dias depois, dando destaque ao concerto que decorreria nessa semana, em Roma, na Igreja de 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. A pianista confessa, neste artigo, apreciar e gostar da obra.

#### Diário do Minho

Artigo de Paulo Gomes 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] [...] *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*” (Gomes P. , 2003, p. 12). Acerca dessa obra, Joaquim dos Santos salienta que “não é para receber palmas, mas para rezar” (Gomes P. , 2003, p. 7).

#### Forum Cabeceirense

Num artigo publicado a 1 de Julho de 2003, intitulado “Dr. Joaquim Santos *dá Música em Roma*” e assinado por P. A. A. A. (Professor de Música), confirmado posteriormente pelo autor desta dissertação como sendo de Paulo Almeida, este dá a notícia de um concerto realizado a 7 de Junho desse ano no Instituto Português de Santo António dos Portugueses, em Roma, onde foram apresentadas as obras *Roma Eterna* de Joaquim dos Santos e orquestração deste compositor da *Missa de Nossa Senhora de Fátima* de Manuel Faria, uma interpretação a cargo da Orquestra Nova Amadeus de Roma, pelo coro SAPOR e dirigidas pelo maestro Massimo Scapin. Sublinha que a obra *Roma Eterna*:

é como que um registo musical de tudo o que o nosso estimado Dr. Joaquim Santos viveu e aprendeu, quer na escola institucional, quer nos concertos onde conheceu os mais famosos artistas dos anos 60, em todos os campos da arte musical, durante os seis anos que passou em Roma (Forum Cabeceirense, 2003).

Paulo Almeida menciona ter decorrido na cidade Braga, no mesmo dia, uma gravação de 10 canções para vozes infantis e piano, com texto da autoria da poetisa Matilde de Rosa Araújo e música da autoria de Joaquim dos Santos, a juntar à edição de um livro (que viria a ser publicado em dezembro desse ano com o nome “Sons p’rá Guitarra da Boneca” por Carla

Simões). É mencionado que “*irá ser também estreado em Paris, e posteriormente executado em Lisboa e Roma, um Concerto para Piano, Harpa e Orquestra*”. Essa informação sobre o concerto para piano foi verificada como se tratando, de facto, da obra *Concerto para pianoforte ed orchestra*, dedicado à pianista Ana Telles e por ela estreada a 9 de junho de 2004, com a Orchestra Nova Amadeus, dirigida pelo maestro Jean Sebastien Béreau.

#### Forum Cabeceirense

Num artigo publicado a 1 de Fevereiro de 2004, intitulado “«Novas» da Grande Música” e assinado por Paulo Almeida, é citada a informação do artigo publicado a 1 de Julho de 2003 no mesmo jornal, tal como são citadas várias obras que entretanto foram apresentadas em público, na Alemanha em Munster e em Portugal, no Teatro Gil Vicente de Coimbra: *Prologus: 6 Impressões Sobre o Prólogo [sic] do Evangelho de S. João; Diálogo para Marimba e Piano*; harmonizações de canções de Zeca Afonso, bem como canções originais compostas em homenagem ao grande Manuel Faria, com poesia de Mário Garcia; uma peça para dois clarinetes; *Impressões para Clarinete e Piano*; um Concerto para clarinete e piano; 10 canções para crianças do livro “Sons p’rá Guitarra da Boneca”, resultado de um trabalho da Dra. Carla Simões (Simões, 2000, p. 54). Menciona a entrada no mercado discográfico de um CD gravado em Roma, no dia 7 de junho, com as obras *Roma Eterna* e a orquestração da *Missa em Honra de Nossa Senhora de Fátima* de Manuel Faria.

#### Forum Cabeceirense

Num artigo publicado a 1 de agosto de 2004, intitulado “«Novas» da Grande Música do Dr. Joaquim Santos” e assinado por Paulo Almeida, comunica-se que foi estreada mais uma obra do compositor bracarense no IPSAR, o *Concerto para Piano e Orquestra*, no dia 9 de junho desse ano, com a Orquestra Nova Amadeus e a pianista Ana Telles, dirigidos pelo maestro Jean-Sébastien Béreau.

#### 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 de 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. Feita de propósito para esta missa, a peça foi composta de um dia para o outro.

#### Forum Cabeceirense

Num artigo publicado a 1 de maio de 2005, intitulado “Dr. Joaquim Santos continua a dar (boa) Música!”, o jornal noticia que irá estar patente no Museu das Terras de Basto, na Vila do Arco de Baúlhe, uma mostra de livros, vídeos, registos audiovisuais em DVD e discográficos, além de espólio vário, relacionado com a obra do Dr. Joaquim Santos, com data de abertura por definir.

#### Jornal Ecos de Basto

Num artigo publicado a 15 de Junho de 2006, intitulado “Novas da Grande Música”, o autor Paulo Almeida 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 Vítor Matos e Domingos Castro (clarinete), João Paulo Teixeira (piano), Luís Ribeiro (saxofone) e Yacov Marr (violino).

#### Jornal A Voz de Trás-os-Montes

Artigo publicado a 25 de janeiro de 2007, intitulado *CANTABO DOMINO IN VITA MEA* por Nuno Costa, discípulo do compositor e responsável pela organização do seu espólio. O autor 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, nas quais é evidenciada a obra do compositor organizada por 4 categorias: música sacra/litúrgica, música coral, sinfónica e de câmara. Esclarece os leitores que todas estas obras foram gravadas em direto, por intérpretes de várias nacionalidades.

#### Diário do Minho

Vasco António da Cruz Gonçalves publicou neste jornal, a 21 de março de 2007, o poema intitulado *Via pulchritudinis*. Escrito em Roma, é dedicado a Joaquim dos Santos.

— Valdemar Gonçalves, neste jornal, publica em abril de 2007 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*, que dedica ao compositor.

— No suplemento “Cultura” deste diário, de 1 de agosto de 2007, foi publicado o poema intitulado *Ao Consagrado Maestro e Compositor Dr. Joaquim dos Santos, em grata homenagem, no dia da Anunciação do Senhor 2007*, que Amadeu Torres (Castro Gil) dedica ao compositor.

#### Diário do Minho

A 11 de Novembro de 2007, Luís Esteves publicou um artigo intitulado “S. Martinho inspira outra partilha”, onde 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*, para instrumentos de sopro. Esta obra, solicitada por Vítor Matos, foi assim descrita: “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” (Esteves, 2007, p. 7). O autor apresenta ainda a estrutura da obra e compara-a ao *tríptico litúrgico* de Manuel Faria.

#### Jornal Ecos de Basto

A 15 de Novembro de 2007, Paulo Almeida publicou a notícia intitulada “Dr. Joaquim dos Santos apresenta *Fantasia conventual...*” Neste artigo, o autor informa que no decorrer do dia 10 de novembro, 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 [sic] do ano passado”.

— Paulo Almeida, a 3 de março de 2008, num artigo intitulado “Dr. Joaquim Santos apresenta obras em Roma”, noticia um concerto que decorreu no dia 23 de fevereiro de 2008, na igreja de Santo António dos Portugueses em Roma, onde foram ouvidas três obras em primeira audição: *Servite Domino in Laetitia* para piano solo, com o título de *Impressões Ibéricas para Piano* [sendo, na verdade, com o título *Servite Domino in Laetitia - Impressões Bíblicas para piano*]. *Quatro poemas Indianos* para voz, violino, 2 clarinetes, saxofones e piano e *Capriccio*, para violino e piano, tal como a apresentação da obra para piano solo *Impressões Bíblicas*. De acordo com a notícia, Paulo Almeida menciona a nota à partitura inscrita na obra *Servite Domino In Laetitia*.

### Diário do Minho

A 5 de Dezembro de 2007 noticia-se neste jornal que no próprio dia será estreada em Roma, na igreja de Santo António dos Portugueses, o *Concerto* para violoncelo e orquestra do padre-compositor bracarense Joaquim Santos, onde o solista seria um violoncelista italiano com uma orquestra romana, dirigida pelo maestro Massimo Scapin. O autor refere que “J. Santos já apresentou lá várias dezenas de obras onde se incluem um Concerto para piano e Orquestra. Soube pelo autor, que lá se encontra, que uma das melodias que aparece pertence aos martírios que são de Braga.”

— A 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. Após denunciar o facto de haver obras encomendadas a Joaquim dos Santos que não foram estreadas como previsto, Luís Esteves revela que o lema de Joaquim dos Santos, “*embora por humildade e modéstia não o exhiba, é «amar é servir e servir o Senhor com alegria é reinar»*. Este é o brasão de que entrega a sua vida, como Maria junto da Cruz.”.

### Agência Ecclesia (página web)

A 25 de Junho de 2008, numa notícia intitulada “Faleceu o padre-compositor Joaquim Santos”, é referido que o compositor bracarense faleceu no dia anterior. De seguida é apresentada uma sucinta biografia do compositor.

### Joaquim dos Santos, o compositor (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, num 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.

### Joaquim dos Santos, o compositor... (página web)

Nesse blogue de divulgação sobre Joaquim dos Santos, Nuno Costa noticia a 12 de julho de 2009 que decorreu no dia anterior um concerto de Homenagem ao Pe. Joaquim dos Santos, no Mosteiro da sua terra natal. Tendo como intérpretes o Coral de Chaves e o Coro Capela da Almas (Cerva), Cláudio Moreira (trompa), Tiago Ferreira (órgão) e Nuno Costa (direção e arranjos para trompa), o repertório apresentado, todo de Joaquim dos Santos, foi o seguinte:

*Levanto os meus olhos para os montes* (NRMS 70); *Parce Domine* inédito; *Confesso o meu pecado* (NRMS 61); *Christus factus est*, inédito; Improvisação em órgão sobre o tema popular *Acorda, Acorda pecador; Acorda, Acorda pecador*, inédito; *Corale per Fabrizzio* órgão solo, Primeira Audição inédito; *Tomai, Senhor, e recebei* (NRMS 70); *Senhor Jesus Cristo* (NRMS 55); *Nasceu o sol da Páscoa*, versão inédita; *Somos testemunhas* (NRMS 82-83); *Hino Jubilar Vila Real*, inédito.

### Agência Ecclesia (página web)

Numa notícia publicada a 15 de setembro de 2009, intitulada “Exposição biográfica sobre o Pe. Joaquim Santos”, é referida a inauguração, no dia seguinte, de uma nova Exposição Biográfica sobre o Compositor e Maestro, Padre Joaquim Gonçalves dos Santos, que irá estar patente até ao dia 16 de outubro de 2009.

### Correio do Minho

Num artigo publicado a 22 de novembro de 2009, intitulado “Pode haver compositores bracarenses por conhecer...”, o autor Rui Serapicos dirige uma entrevista a João Duque, a quem Joaquim dos Santos dedicou várias obras para coro. A propósito do tipo de obras e estilos que o grupo vocal Cappella Bracarensis apresenta no seu repertório, o seu maestro João Duque informa que, dos compositores do século XX, Manuel Faria e Joaquim dos Santos são “*compositores de topo a nível nacional e até são conhecidos e executados em Roma e em França. E têm uma certa variedade de obra. Têm obras mais populares e outras mais a rondar a vanguarda musical.*”

### Glosas

É publicado, em maio de 2010, o 1º número da Glosas, revista pertencente ao Movimento Patrimonial pela Música Portuguesa (MPMP), no qual se inclui um artigo de Nuno Costa sobre a vida e a obra de Joaquim dos Santos. O seu autor dá relevo ao percurso académico e eclesiástico, assim como à vasta produção artística do compositor bracarense.

### Jornal O Basto

Num artigo publicado a 20 de setembro de 2011, intitulado *Compositor Cabeceirense de renome internacional*, o jornal informa (sem indicação do autor do artigo) que vão ser disponibilizadas várias obras de Joaquim dos Santos pela editora musical «AVA Musical Editions», ao longo dos três anos seguintes, “*desde as obras corais até às mais variadas combinações da música de câmara*”. As primeiras obras editadas foram *Dois motetes* para coro misto e órgão e as obras *Ubi Caritas* e *Scherzetto* para dois clarinetes em Si bemol. É apresentada uma pequena biografia sobre o compositor.

### Jornal O Diabo

Numa notícia de 17 de abril de 2012, sob o título *Joaquim dos Santos revisitado*, António Miranda (pseudónimo de José Almeida) faz alusão ao concerto que decorrera 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 o pianista, que foi intercalando a interpretação das obras com algumas explicações sobre as obras, o seu contexto histórico e analítico, “*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.*”

### Na Outra Margem (programa radiofónico)

Neste programa de rádio emitido na Rádio Europa Lisboa a 16 de novembro de 2012, Manuela Paraíso entrevista a pianista Ana Telles a propósito do concerto que se irá realizar no dia seguinte, onde será apresentada pela primeira vez em Portugal a obra *Concerto para Piano e Orquestra* do compositor Joaquim dos Santos. A pianista será acompanhada pela Orquestra de câmara da Guarda Nacional Republicana, dirigida pelo maestro Jean-Sébastien Béreau. Ana Telles tece algumas considerações a propósito da sua carreira e da sua relação privilegiada com o compositor, do qual é dedicatária do *Concerto para Piano e Orquestra*. Acerca do

compositor, a pianista afirma que, “*com conceitos base simples consegue resultados majestosos, muito invocativos*” (Telles, 2012).

#### Diário do Minho

Num artigo publicado a 27 de janeiro de 2013, intitulado “Iniciativa aborda vida e obra do musicólogo - Cabeceiras dedica conferências ao Padre Joaquim Santos”, o jornal informa sobre o ciclo de conferências intitulado “Invocação Internacional de Joaquim Gonçalves dos Santos (1936 – 2008)”. São referidas as conferências e atividades já realizadas e promovida uma conferência que seria realizada pelo autor desta dissertação.

#### Jornal do Agrupamento de Escolas de Cabeceiras de Basto “O Rouxinol”

Num artigo publicado na 33ª edição deste jornal, em maio de 2013, intitulado “Invocação Internacional de Joaquim Gonçalves dos Santos (1936 – 2008)”. Os autores Paulo Almeida e Carlos Dobreira apresentam o supracitado ciclo de conferências, tal como uma biografia e um recorte de imprensa sobre o compositor.

#### 2ª Parte:

#### Semanário O Diabo

Num artigo intitulado “Maestro Joaquim dos Santos”, com data de 28 de agosto de 2012, o autor promove uma divulgação do compositor Joaquim Gonçalves dos Santos através de uma apresentação biográfica dos principais momentos de vida e das obras mais relevantes do catálogo composicional.

— Num artigo intitulado “Tríptico literário e musical”, com data de 13 de Agosto de 2013, o autor aponta 3 autores de língua portuguesa sobre os quais Joaquim dos Santos musicou textos literários: *Nocturno*, para voz recitante, flauta e piano (1985), sobre texto de Fernando Pessoa; *Cinco poemas de Miguel Torga*, para coro misto “a capella” (1997); *Sons pr’ à Guitarra da boneca*, para coro de crianças e piano (1999), sobre poemas de Matilde Rosa Araújo; *4 poemas de Miguel Torga*, para soprano e piano (2004).

— Num artigo intitulado “Joaquim dos Santos, obra para piano solo”, com data de 27 de agosto de 2013, o autor promove uma divulgação das 3 obras para piano solo desse compositor, através de uma breve apresentação, contextualização e análise do estilo composicional de cada uma das obras.

### 3. Influências composicionais

Joaquim dos Santos viveu num período histórico marcado pela profusão de estilos, escolas e experiências musicais. Concomitantemente, essas alterações aconteceram nos géneros da música profana e da música sacra, sendo nesta última principalmente ao nível das recomendações extraídas do Concílio Vaticano II<sup>43</sup>. A formação académica do compositor bracarense foi, desde sempre, direcionada para a criação de música sacra, através de uma educação balizada por uma tradição secular, escolástica e predominantemente conservadora quanto a mudanças na prática composicional de música sacra. A profissão de fé de Joaquim dos Santos, parte integrante do seu papel enquanto sacerdote, em conjunto com o seu carácter curioso e generoso para com as diferentes manifestações artísticas, ajudaram a torná-lo um compositor de grande abertura para a contemporaneidade e um clérigo inovador na cena musical bracarense da 2ª metade do século XX.

O facto de Joaquim dos Santos ter sido sacerdote terá dificultado, de sobremaneira, a sua aceitação e inserção na cena musical não religiosa do 4º quartel do século XX, tendo como pano de fundo as clivagens sociais por que Portugal passou nesse período histórico. Por outro lado, a escrita mais inovadora e moderna que o compositor adotou não foi apreciada em alguns núcleos do clero português marcadamente conservador, tendo-lhe valido alguns dissabores ao longo da sua carreira, principalmente no meio clerical.

#### 3.1. Manuel Faria

Esse caminho, caracterizado por uma presença de um espírito livre e autocrítico, foi preparado desde os seus primeiros estudos pelo compositor, pedagogo e cronista musical Cónego Manuel Ferreira de Faria (1916 – 1983), outro compositor que também sofreu alguns dissabores pela sua prática e atitude na área da composição sacra. Manuel Faria foi quem mais incentivou Joaquim dos Santos a desenvolver, ao longo de toda a sua vida, uma escrita que

---

<sup>43</sup> Desse Concílio saíram documentos importantes para a música praticada e ensinada no seio da religião católica. A Constituição Conciliar sobre a Sagrada Liturgia “*Sacrosanctum Concilium*” é um desses exemplos. No seu capítulo VI são indicadas algumas modificações no culto em geral da Igreja Católica, extraídas das reflexões dos participantes no Concílio (VI P. , 1963). Na Instrução sobre a música na sagrada Liturgia “*Musicam Sacram*”, surgida através da Sagrada Congregação para os Ritos e o Concílio, ficaram expressas as novas orientações litúrgico-musicais e explicações quanto à forma e natureza da música de prece, no âmbito da Constituição Conciliar “*Sacrosanctum Concilium*” (VI P. , 1967).

fosse aliase a modernidade com a tradição. Dos vários professores que fizeram parte do percurso académico inicial de Joaquim dos Santos, foi Manuel Faria aquele que pela sua ação se tornou, de facto, a sua primeira e mais duradoira influência musical durante todo o percurso de vida e a quem chamava, por diversas vezes, de “Mestre” (Matos, 2013).

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 (Esteves, 2007, p. V).

A relação de proximidade e de afinidade musical, que foi criada entre mestre e discípulo, foi de suma importância para o crescimento e enriquecimento musicais de Joaquim dos Santos. Desde o início, com as aulas de Harmonia, que Joaquim dos Santos tomou contacto da forma competente e apaixonada com que Manuel Faria transmitia o seu conhecimento. O profundo gosto e fascínio pela área da composição começou e cresceu desde essa altura, através das principais mudanças composicionais do primeiro quartel do século XX que Manuel Faria partilhava nas suas aulas. Numa primeira fase, foram apresentados a Joaquim dos Santos composições de alguns autores portugueses, denominados à época como modelos eclesiásticos da polifonia moderna portuguesa da primeira metade do século XX, como João da Cruz de Lima Torres<sup>44</sup> e Manuel de Carvalho Alaio<sup>45</sup>. Posteriormente, foram-lhe sendo apresentadas obras de grandes compositores italianos, como Lorenzo Perosi (1872 – 1956), Giovanni Pierluigi da Palestrina, Goffredo Petrassi (1904 – 2003) e Vito Frazzi (1888 – 1975) e da escola francesa, como Claude Debussy, Arthur Honneger, Darius Milhaud, Olivier Messiaen e Francis Poulenc (Santos J. d., 1955-1961).

Joaquim dos Santos foi bastante influenciado pelo exemplo do percurso académico realizado pelo seu “Mestre”, sendo a continuação dos seus estudos no Pontifício Instituto de Música Sacra (PIMS) uma prova desse facto. Manuel Faria, após ter realizado os seus estudos no Seminário Arquidiocesano de Braga, foi enviado para Roma, pela arquidiocese de Braga, a fim de estudar Canto Gregoriano e Composição no PIMS. Durante o período de estudos,

---

<sup>44</sup> (n. Barcelos, 20 out. 1888; m. Barcelos, mai. 1968). Foi capelão da “Casa do Menino Deus” das Franciscanas Missionárias de Maria, em Barcelos, durante várias décadas. Ocupa um lugar na bibliografia de música religiosa do século XX dedicada a Fátima.

<sup>45</sup> (n. Fão, Esposende, 7 dez. 1888; m. Fão, 17 mai. 1973). Padre, compositor, professor e regente de coros. Foi fundador do orfeão do Seminário Conciliar de Braga e teve um papel de relevo na “Escola de Braga”.

compreendido entre 1939 e 1945, a qualidade do seu trabalho foi reconhecida através de uma bolsa do Instituto de Alta Cultura e outra da Fundação Calouste Gulbenkian. No PIMS obteve o grau de Licenciatura em Canto Gregoriano com a classificação *Magna cum laude probatus* e, posteriormente, o diploma de “Magistério” em composição sacra, com a classificação máxima de *Summa cum laude probatus* (Melo, 2015, p. 9; 12).

Após o seu regresso a Portugal, Manuel Faria tentou, em certa medida, implementar “*alguma modernidade harmónica no universo da música religiosa*” (Ferreira M. P., 2007, p. 43), tornando-se o expoente máximo da chamada “Escola de Braga” através do seu trabalho desenvolvido na diocese bracarense. Fez parte, juntamente com os compositores Ferreira dos Santos<sup>46</sup> no Porto e Manuel Luís<sup>47</sup> em Lisboa, de um tríptico de padres-compositores que se destacaram e que foram, em grande medida, os maiores criadores e divulgadores de música sacra e dos que mais terão influenciado o rumo da música eclesiástica nacional a partir da década de 1960 e, principalmente, no último quartel do século XX.

A admiração de Manuel Faria por Joaquim dos Santos foi manifestada por diversas vezes, quer em público, quer junto do clero, fazendo questão de salientar as suas qualidades musicais e de o ajudar em variadíssimas ocasiões. Mesmo após a conclusão dos seus estudos, Joaquim dos Santos continuou a fazer-lhe pedidos de leitura das suas obras (Matos, 2013). Foi graças a Manuel Faria que Joaquim dos Santos teve a oportunidade de conhecer, por exemplo, o compositor Frederico de Freitas<sup>48</sup> (1902 – 1980), com quem manteve um vínculo de estima e respeito e por quem foi considerado como “*um jovem de grande talento no campo da composição*” (Simões, 2000, p. 20). Foi um dos raros compositores do meio musical lisboeta da altura a reconhecer e a prestar a devida atenção à obra de Joaquim dos Santos, contando neste leque com o também maestro e compositor Manuel Ivo Cruz (filho).

---

<sup>46</sup> (n. Trofa, 25 jun. 1936). Cónego da Sé Catedral do Porto, realizou o Curso Superior de órgão e de Música Sacra na Escola Superior de Música de Munique, tendo frequentado um curso internacional de órgão do Professor Emil Sauer. Fundou, no Porto, o Coro da Sé do Porto e a Escola Diocesana de Música Litúrgica. Foi membro fundador, em 1992, da Conferência Europeia para a Defesa e Promoção da Música da Igreja.

<sup>47</sup> (n. Turquel, Alcobaça, 8 jul. 1926; m. Lisboa, 5 jul. 1981). Foi um dos padres-compositores que mais impulsionou a criação de música litúrgica em língua portuguesa, após a abertura da liturgia às línguas comuns com o Concílio Vaticano II. Diplomou-se no PIMS em Canto Gregoriano e Composição Musical Sacra. Entre 1971 e 1973, publicou fascículos com os salmos responsoriais das missas da Quaresma/Páscoa, cuja edição completa para a missa, dos três anos litúrgicos, foi caso único à época.

<sup>48</sup> (n. Lisboa, 15 nov. 1902; m. Lisboa, 12 jan. 1980). Compositor, maestro, pedagogo, musicólogo, articulista e crítico musical. A sua vasta obra abrange todos os géneros musicais. Dirigiu a orquestra da Emissora Nacional, a Orquestra Sinfónica do Conservatório do Porto, fundou a Sociedade Coral de Lisboa, entre outras atividades de grande relevo no panorama musical português do século XX (Cascardo, 2003).

### 3.2. Igor Stravinsky

Um claro exemplo de abertura e liberdade, professadas por Joaquim dos Santos, verifica-se na amizade criada entre o compositor bracarense e Igor Stravinsky. Respetivamente cristão e ortodoxo, tiveram na música o elo de ligação, num tempo onde a união de civilizações, culturas e religiões estava a recuperar das feridas criadas com a 2ª Guerra Mundial. O privilégio de o conhecer pessoalmente foi um dos grandes marcos da passagem, enquanto estudante, de Joaquim dos Santos em Roma e a sua figura sempre o fascinou. Uma das situações onde se proporcionou encontrar-se com o compositor russo foi no concerto ecuménico (acima referido na página 28), onde o compositor russo dirigiu a sua *Sinfonia dos Salmos*. Foi por ocasião desse solene concerto que Joaquim dos Santos recebeu essa partitura assinada pelo seu autor e por Darius Milhaud (1892 - 1972) e que se encontra presente no espólio da “Casa da Casinha”.

Em termos estilísticos, a obra de Stravinsky demonstra uma grande adaptabilidade estilística. Uma das suas fases, neoclássica, caracteriza-se por um revivalismo da polifonia, em que o contraponto serve frequentemente como evocação da música barroca<sup>49</sup> e do qual surgem a forma e a construção arquitetónica. Para ele, “*as regras e restrições da escrita serial diferem pouco da rigidez [da] escola do contraponto de outrora*” (Stravinsky & Craft, 2004). A obra de Joaquim dos Santos apresenta características musicais de verosimilhança com essa fase de Stravinsky, através de ruturas rítmicas, de pulsação e noção de equilíbrio, mas também através do seu neoclassicismo na estrutura e na forma. Nas obras de Stravinsky, Joaquim dos Santos apreciou a orquestração brilhante e a capacidade de mostrar o que há de prospetivo em instrumentos, técnicas e conceções que remontam, por vezes, a vários séculos. Dele retirou o tratamento diferenciado dos sopros e as construções rítmicas extremamente sólidas e de grande diversidade, com ritmos a contratempo. Para João Duque, “*a beleza bucólica e simultaneamente arrojada com que [Joaquim dos Santos] joga com as madeiras*” é realizada “*em continuidade pessoal e inovadora de passagens típicas do compositor russo*” (Costa, 2013). Um dos exemplos em como Joaquim dos Santos aplicou e partilhou muitos dos seus ensinamentos e opiniões sobre a música consta no trabalho “A propósito do centenário de Igor Stravinsky”, de 1982 (página 43).

Desse trabalho há a destacar o facto de um professor de música numa instituição de ensino do interior do país sentir uma necessidade em partilhar, junto da sua comunidade,

---

<sup>49</sup> Arnold Schönberg também traduziu esse pensamento na sua “Teoria da Harmonia”: “*estamos a virar para uma nova época de estilo polifónico, e como em épocas anteriores, as harmonias serão o resultado de voice-leading*” (Stockhausen, 1979).

conhecimentos de enorme grandeza. É um dos exemplos em como Joaquim dos Santos foi um autêntico símbolo de generosidade: a sua generosidade era de igual para igual, leal tanto para com as crianças como para com os músicos profissionais: todos eram tratados quer com o mesmo profissionalismo, quer com o mesmo gosto e afã em promover a música.

### 3.3. Outros compositores

Conforme apresentado nas páginas 47 e 49, Joaquim dos Santos referiu em entrevista diversos compositores como fazendo parte das suas influências: Britten, Ravel, Poulenc, Messiaen, Dallapiccola, Petrassi e Debussy (Esteves, 2007). Do compositor Maurice Ravel (1875 – 1937), Joaquim dos Santos apreciou a sua orquestração prodigiosa e colorida, bem como as ousadas inovações harmónicas, além de apresentar uma relação de gosto pelo uso do tom modal. Neste âmbito, Joaquim dos Santos também recebeu influências do compositor português Joly Braga Santos (1924 – 1988), com a sua prática composicional próxima do neo-modalismo, da utilização de harmonias numa lógica de 5<sup>as</sup> e do uso de motivos populares estilizados. Ravel e Debussy (1862 – 1918) influenciaram o compositor bracarense no uso da escala octatónica e da escala pentatónica. Joaquim dos Santos ficou marcado, particularmente, pelas obras *Concerto para a mão esquerda* e *Bolero* de Ravel. Essa influência é mais marcante na linha melódica do que na harmónica, pois a sua harmonização tende a fugir dos modos gregorianos. Na questão formal, não existe a procura da liberdade da forma, que se manifesta nesses dois compositores franceses. Existe também a relação com o Pandiatonicismo, através do uso de um set diatónico sem uma certeza quanto à tónica onde se poderá basear o modo, prefigurado por Debussy e usado extensivamente por Stravinsky na sua fase neoclássica, entre 1920 e 1930. Outro ponto de contacto com Debussy relaciona-se com a faceta de recolhimento, tal como a transparência e limpeza nos seus rascunhos de trabalho e nas partituras autógrafas.

O exotismo é um dos pontos comuns entre Debussy e Messiaen (1908 – 1992). Este último teve duas fontes de inspiração muito destacadas: a música hindu no ritmo e o interesse pelos ruídos e sonorizações naturais que ouviu e transcreveu, ao longo da sua vida, de forma cada vez mais. A originalidade melódica, harmónica e rítmica está bem presente na música de Olivier Messiaen e fizeram deste compositor outra referência para Joaquim dos Santos, que tomou como exemplo as suas obras *O Despertar dos pássaros* de 1953, e *Livro de Órgão* de 1951. Em especial, Joaquim dos Santos teve presente a sua nova dimensão de côm e de intensidade na música para órgão, bem como o seu frequente recurso a contrastes tímbricos. Embora numa

primeira abordagem seja possível constatar que a escrita rítmica de Joaquim dos Santos apresenta algumas técnicas patentes na escrita de Messiaen, a influência é maior no que respeita a aspetos estéticos e teológicos, em comparação com a “inquietação rítmica” de Messiaen.

Outro ponto caracterizador da generalidade da obra de Joaquim dos Santos é a presença da temática de procura da vitória sobre a guerra e consequente paz de espírito. Associadas a uma linguagem musical expressiva e dramática, *Oratório In Terra Pax* (1944) de Frank Martin, *War Requiem* (1961) de Benjamin Britten (1913 – 1976) e *Passio et mors Domini nostri Jesu Christi secundum Lucam* (1966) de Krzysztof Penderecky são alguns dos exemplos de obras que marcaram a preferência do compositor bracarense e que compõem o espólio que consta da “Casa da Casinha”. O uso do serialismo e da inserção do motivo de B.A.C.H. enquanto ponte entre elementos convencionais e mais experimentais é uma das facetas que advém da leitura de obras de Penderecky e que se encontram na obra para piano solo de Joaquim dos Santos.

Um dos compositores que mais deu a conhecer o panorama musical europeu a Joaquim dos Santos foi o seu professor de composição em Roma, o italiano Armando Renzi, que o marcou de forma indelével a nível pessoal e de estética, tendo a sua obra com piano algumas afinidades de estilo com as de Joaquim dos Santos. Com ele passou muitas horas a estudar e a analisar obras de Igor Stravinsky e de Olivier Messiaen. Foi nas suas aulas que tomou contacto com obras de vários compositores italianos, como, por exemplo: Ildebrando Pizzetti<sup>50</sup>, (que chegou a conhecer pessoalmente e que fora professor de composição de Armando Renzi), Gian Francesco Malipiero<sup>51</sup> e Alfredo Casella<sup>52</sup>. A respeitabilidade mútua e a comunhão de ideias eram bem frisadas pelo professor, como se pode verificar no capítulo biográfico. Por diversas vezes chegou a mencionar Joaquim dos Santos, em ocasiões públicas e de forma carinhosa, como “o meu aluno português” (Matos, 2013).

Compositor contemporâneo de Joaquim dos Santos, Luigi Dallapiccola (1904 – 1975) forneceu elementos diferenciadores que motivaram uma aproximação estética, à sua vida e obra, por parte de Joaquim dos Santos. Pertencente a uma geração intermédia que já tinha adquirido uma certa maturidade antes da 2ª Guerra Mundial e que não esperou pela palavra de ordem da vanguarda da década de 1950, Dallapiccola afirmou as suas prioridades entre as sucessivas múltiplas vagas estéticas, tendo sofrido algum desdém pela sua posição

---

<sup>50</sup> (n. Parma, 20 set. 1880; n. Roma, 13 fev. 1968). As suas obras apresentam uma incorporação da modalidade gregoriana.

<sup>51</sup> (n. Veneza, 18 Mar. 1882; m. Veneto, 1 Ago. 1973). As suas obras revelam uma conjugação entre canto gregoriano e uma recusa em praticar um desenvolvimento temático.

<sup>52</sup> (n. Turim, 25 jul. 1883; Roma, 5 mar. 1947). Apresenta nas suas obras, como uma das principais características do neoclassicismo italiano, uma procura de simplicidade na forma musical.

desconfortável no meio musical (Michel, 1996). Em muitos aspetos, a sua filosofia de vida plasma-se na de Joaquim dos Santos: uma forte personalidade impregnada na música, uma atitude humanista de alto valor moral, um pensamento rigoroso, coerente e leal e uma espiritualidade sem superficialidade, que elevaram a obra do compositor português, fazendo-o resistir de forma íntegra aos preconceitos de algum meio musical português. Através desse compositor, Joaquim dos Santos tomou contacto com o reviver dos modelos usados ao tempo do Renascimento, com as reedições históricas de obras de Monteverdi (1567 – 1643) por parte de Malipiero e com a criação de obras inspiradas nas formas do *ricercare*, da *toccatà*, da *partita*, por parte de Dallapiccola e de outros compositores italianos como Alfredo Casella, Giorgio Ghedini (1892 – 1965), Ottorino Respighi<sup>53</sup> e Goffredo Petrassi.

A utilização, a citação e o desenvolvimento das linhas melódicas, que caracterizam o Canto Gregoriano, foram uma constante na obra de Joaquim dos Santos, em consonância com as aprendizagens realizadas aquando do seu percurso académico. Podem aparecer em pequenos trechos, com execução *a cappella*, por vozes solistas ou pelo Coro; outras vezes estes temas encontram-se subjacentes ao discurso musical, tratados em diálogos entre vozes e instrumentos. A influência do canto gregoriano no seu trabalho composicional, tanto ao nível da música secular como ao nível da música sacra, revela um conhecimento fiel à «origem» do canto gregoriano e uma plena consciência da força e simplicidade dessas linhas melódicas. Joaquim dos Santos é, também, bastante minucioso no tratamento rítmico da percussão e o seu tratamento, numa apreciação do uso de instrumentos como a celesta, o xilofone e o vibrafone por parte de alguns compositores que ouviu e analisou, como Mahler, Britten, Strauss, Stravinsky, Schönberg, Boulez e Messiaen, do qual se presta à valorização e ênfase de instrumentos de percussão nas suas obras, chegando mesmo a tratá-los como solistas, ainda que em curtas intervenções.

---

<sup>53</sup> Estudioso da música italiana, em particular dos séculos XVI a XVIII. As suas obras apresentam influências de Richard Strauss, Max Bruch, da orquestração sumptuosa e de grande colorido advinda dos estudos realizados com o compositor Rimsky-Korsakov (do qual Igor Stravinsky foi aluno) e dos antigos modos do cantochão, num estilo que mistura impressionismo e neoclassicismo.



## 4. O piano na obra de Joaquim Gonçalves dos Santos

O vasto repertório composicional de Joaquim dos Santos, representado no capítulo 1, confirma a frequente utilização do piano durante toda a sua carreira. Com formação pianística e apresentações públicas enquanto acompanhador nas festas do Seminário, Joaquim dos Santos não veio a exercer, no entanto, a profissão de pianista: “*quando me comecei a dedicar mais a sério à composição – que me interessava mais –, o piano foi ficando para trás!*” (Martins, 2008, p. 128). Joaquim dos Santos raramente compôs utilizando o piano. Esse instrumento foi utilizado enquanto plataforma para realizar reduções de obras suas e de outros compositores e como confirmação harmónica de algumas partes já construídas. No caso das suas obras para música de câmara, o piano tem um papel de suporte harmónico, integração e contraponto com outros instrumentos. a escrita para piano revela um menor âmbito solista e inserção enquanto mais um elemento da instrumentação orquestral. mesmo em obras tradicionalmente propensas à oposição entre instrumentos, como o seu *Concerto para piano e orquestra*.

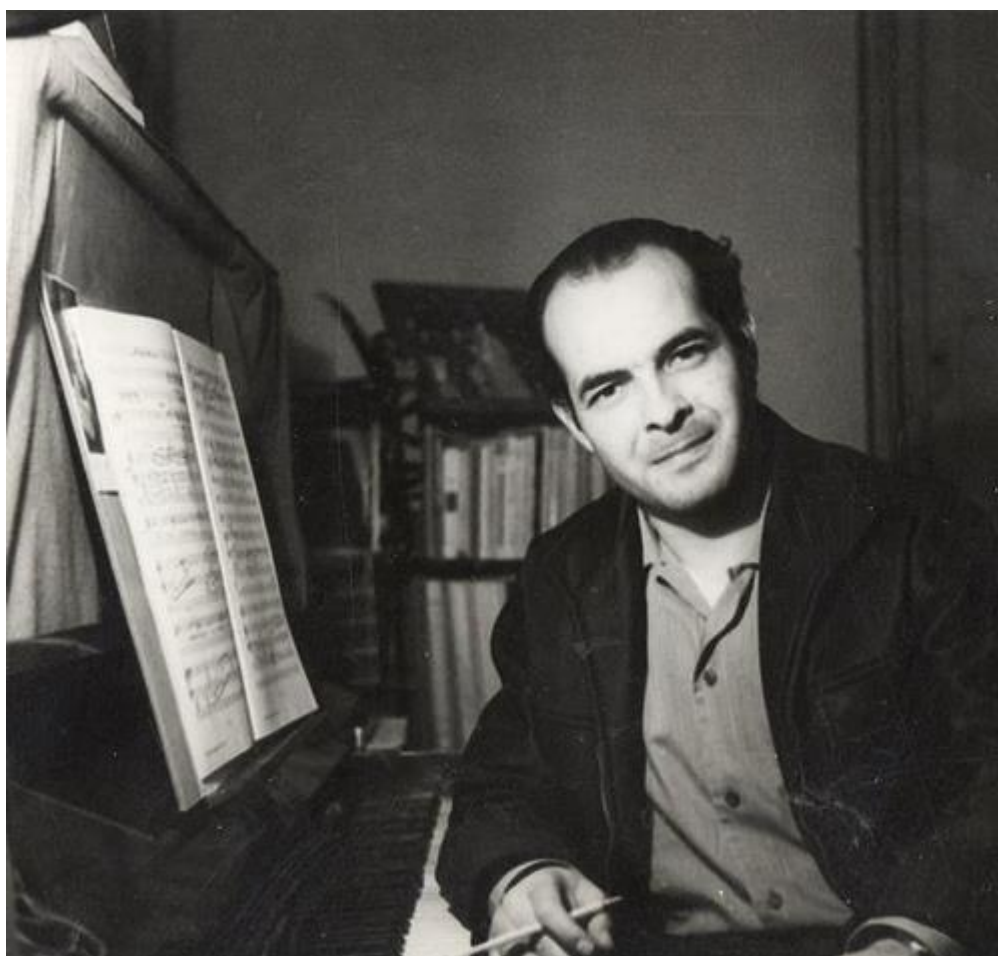


Figura 6: Joaquim dos Santos ao piano, no seu estúdio de trabalho em Roma, enquanto estudante do PIMS.

#### 4.1. A relevância das obras para piano solo

A análise das obras para piano solo de Joaquim Gonçalves dos Santos reveste-se de grande relevância para a compreensão da escrita composicional deste compositor. Através do seu estudo será possível compreender de forma mais aprofundada as técnicas utilizadas, tal como empreender uma visão estruturada sobre a escrita idiomática para piano e, por conseguinte, criar ferramentas de análise para o restante repertório onde se insere o piano. A análise das obras para piano solo apresenta-se, assim, como ponto central do qual se poderão retirar aprendizagens e conclusões que possam vir a ser elementos propiciadores para abordagens futuras às obras para piano que se inserem nos géneros de música de câmara, orquestral e de instrumento acompanhador para as obras corais seculares e litúrgicas.

Embora tendo tido uma maior atividade enquanto organista do que enquanto pianista, Joaquim dos Santos não deixou de se informar sobre a escrita para o piano. No espólio constante da “Casa da Casinha” encontram-se alguns manuais de ensino técnico pianístico que Joaquim dos Santos recolheu e utilizou maioritariamente nas suas aulas de Educação Musical, mas também a nível particular. As suas pesquisas e experiências também se debruçaram sobre a técnica de outros instrumentos, como violino ou marimba, tendo resultado algumas obras dessas investigações. No entanto, o compositor não utilizou, nas obras do seu repertório, efeitos experimentais como a utilização do ruído ou o recurso a multifónicos ou sons espectrais. O seu tipo de escrita é bastante convencional, nomeadamente no que toca à obra para piano solo.

Em contraponto com o seu “Mestre” Manuel Faria, Joaquim dos Santos compôs as suas obras para piano solo no período mais tardio da sua vida composicional, sendo as últimas duas, *Servite Domino in Lætitia - Impressões Bíblicas para piano* e *Ludus Atonalis*, pertencentes aos últimos dois anos de vida. As obras de Joaquim dos Santos não resultaram de exercícios académicos, como aconteceu com alguns casos da autoria de Manuel Faria, mas sim de encomendas ou sugestão de temas após um diálogo empreendido com diversos músicos sobre temas sacros. No panorama musical nacional, seja sacro ou secular, as três obras para piano solo de Joaquim dos Santos revestem-se de um carácter de destaque, quer pela sua originalidade, enquanto obras de um compositor sacro num género maioritariamente conhecido pelo meio musical não sacro, quer pelo maior volume de interpretações que as obras tiveram ao longo dos anos, em contraponto com obras do mesmo género criadas pelos seus pares do clero, que obtiveram uma menor expressão e divulgação além-fronteiras. A sua qualidade e diferenciação artística fazem destas obras exemplares de uma nova abordagem à escrita

pianística, que por ainda estar desconhecida, importa divulgar e dar a conhecer ao grande público da área musical.

As três obras analisadas nesta dissertação existem somente com uma única versão, final e em manuscrito, da pena de Joaquim dos Santos, numa catalogação anteriormente referida. A importância das suas obras para piano solo no contexto geral do seu repertório composicional encontra-se, também, intimamente ligada com o seu carácter tardio e escasso em número. Tal facto constitui uma oportunidade para proceder a uma análise e uma compreensão do seu estilo composicional na sua forma mais estilizada, através de uma perspectiva avaliativa de obras resultantes da colaboração com o IPSAR e de uma procura de síntese das várias características específicas da linguagem musical de Joaquim dos Santos.

## **4.2. Escrita idiomática para piano**

As obras para piano solo não apresentam lugares comuns do virtuosismo pianístico, mas sim uma exploração técnica concretizada na consecução e manutenção da polifonia, do contraponto, da diferenciação tímbrica e de carácter de cada passagem. Para um executante que detenha o domínio das técnicas básicas do instrumento e que esteja habituado à interpretação de diversos estilos composicionais, as obras de Joaquim dos Santos para piano solo serão objeto de relativa facilidade de leitura à primeira vista. Por forma a não ser seguido um caminho de facilitismo interpretativo, o músico deverá considerar o contexto estrutural em que o compositor o coloca, bem como o estilo interpretativo, o género e a forma. Será importante dar uma grande ênfase em toda a sintaxe musical, para que não seja apresentado um discurso interpretativo banal, mas sim abrangente e atrativo. As obras de Joaquim dos Santos exigem uma organização esquemática do seu conteúdo, uma capacidade de avaliação dos momentos mais importantes e uma planificação do caminho a percorrer pelos vários motivos inscritos na partitura.

Através do reconhecimento de alguns dos processos composicionais utilizados e estabelecendo algumas relações entre os motivos geradores e a estrutura frásica, o intérprete descobrirá que goza de uma certa liberdade interpretativa providenciada pelo compositor, pois este não apresenta sugestões quanto às dedilhações e raramente apresenta soluções para a distribuição de notas pelas duas mãos. As indicações de dinâmica são, também, apresentadas com parcimónia; no entanto, a compreensão da prática composicional deste compositor, numa linha influenciada pela escrita para tecla dos períodos barroco e clássico, revelará um pensamento bastante claro e intuitivo. Por fim e não menos importante, o compositor nunca

indica utilização de quaisquer pedais, que poderão ser utilizados para potenciar alguns dos elementos anteriormente referidos. Através das variadíssimas interpretações realizadas em espaços tão diferenciados pelo autor desta dissertação, foram encontrados momentos onde qualquer um dos 3 pedais pode ser inserido. Caberá a cada intérprete avaliar as suas ideias e realizar as suas escolhas.

### **4.3. Principais características**

A prática composicional, apresentada nas obras para piano solo, revela diversas características, das quais será importante realçar as seguintes: o motivo de 7<sup>a</sup> maior, utilizado não só pela angulosidade do intervalo, mas pelo carácter cromático; uma base harmónica que utiliza, frequentemente, acordes com 4 sons, apresentados em diversas formas – conjuntos verticais no âmbito de 6<sup>a</sup> e de 7<sup>a</sup>, seja no estado fundamental ou nas diversas inversões – arpejados no âmbito de 6<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> e 9<sup>a</sup>, de forma contínua ou descontinuada no mesmo registo do piano; acordes com 7<sup>a</sup> maior formados a partir de acordes aumentados, menores e maiores. Concomitantemente, são apresentados fragmentos melódicos cromáticos como forma de colorir determinadas passagens, caracterizados predominantemente pela utilização de um motivo ondulante cromático à volta de uma nota, uma das marcas de água do estilo composicional tardio de Joaquim dos Santos, nomeadamente a partir da 2<sup>a</sup> metade da década de 1990, tanto em obras solistas como camerísticas; a utilização do ciclo de quintas ou de quartas, como forma de gerar o total cromático.

O tipo de articulação revela uma preocupação em concentrar as notas em pequenos motivos, pequenas frases, dentro de uma grande estrutura harmónica. Desse modo, dentro de uma grande frase, as ligaduras de expressão alcançam poucas notas de cada vez. É muito característico da sua obra começar uma frase ou um motivo destacando a primeira nota e realizando ligaduras de expressão em seguida. 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. A precisão e a variedade das articulações revelam-se igualmente necessários para a clarificação do tecido polifónico. A escrita e improvisação organística influenciaram a criação de retardos e dissonâncias cadenciais, tal como o uso marcial de notas oitavas que, sem o devido respeito pela sua articulação, ficarão desligados do restante material musical.

A mudança de registo do piano é recorrente, mas o seu âmbito é, maioritariamente, inserido no registo médio. As obras para tecla (órgão, piano e cravo) são reflexo disso. As passagens onde os registos são intercalados deverão ter uma abordagem algo pausada, por forma a dar conta do idiomatismo da escrita. No que toca a indicações agógicas, destaca-se uma preferência por indicações de andamento à volta do tempo *Andante* e a não existência, no decorrer do interior das peças, de referências ao termo *accelerando*; as mudanças de velocidade ocorrem somente no seu oposto, com tradicionais expressões em italiano para atrasar a marcha, como *rall.<sup>o</sup>* e *rit.* As mudanças de velocidade e pulsação refletem-se nas indicações de andamento no início e a meio de cada peça, tal como no tipo de compasso e de batida metronómica. No caso da obra *Prologus*, não existem indicações metronómicas e cada peça representa um andamento.

Ao nível das indicações de dinâmica, a sua pouca utilização em certos casos, como *Salmo 1* e *Salmo 99*, não é sinónimo de escrita árida. Joaquim dos Santos é prolífico na utilização dos termos *cresc.* e *dim.*, por vezes de seguida. O seu âmbito é, em geral, à volta do *mf*. Os extremos acústicos raramente são apresentados: o mais piano – *pp* – aparece 2 vezes, uma no *Salmo 99* e outra no *Prologus*, enquanto que *ff* é inexistente.

A noção de movimento é apresentada através da utilização de ritmos cada vez mais curtos ao longo das peças, ora pontuados, ora sincopados. A utilização da figura da anacrusa também é frequente, proporcionando direção e horizontalidade. O ritmo apresenta algumas influências de Messiaen na sua organização. É curioso verificar a preferência do compositor pela divisão binária, pela solenidade e solidez do dátilo e do troqueu com a longa aumentada, alguns exemplos de pés métricos utilizados em conjunto com diferentes indicações agógicas. No entanto, a escrita rítmica é bastante convencional, sem que tenha utilizado efeitos experimentais, como o ruído, ou o recurso a multifónicos ou mesmo a sons espectrais, inovações do século XX. 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 são de capital importância para afastar uma perceção de quadratura para o ouvinte. Um dos objetivos será conseguir um ideal de “prosa musical”, caro a uma personalidade que era igualmente um excelente cultor da língua literária.

Um dos procedimentos a que o compositor mais recorre para uma construção dinâmica e coerente é o da escrita em contraponto imitativo. Este facto origina, em muitos contextos, momentos fugados, canónicos e de imitação livre, de pergunta (*dux*) e resposta (*comes*). Um outro processo relevante é o da sobreposição de camadas, proporcionando uma grande densidade que, conjugada com uma variação contínua, apresenta caminhos melódicos

geradores de uma linearidade constante. A breve duração de alguns motivos revela a capacidade de construção de frases através de princípios de economia. A maleabilidade de construção em espelho será, também, uma das suas características composicionais.

A variedade de materiais utilizados é grande: inserção de melodias oriundas do cantochoão mas também de inspiração popular; progressões harmónicas e cadenciais típicas do tonalismo; emprego de tons modais, alguns exóticos, como a escala de tons inteiros do mundo impressionista; alternância entre escalas octatónicas e pentatónicas; uso de cromatismos novecentistas; uso, de forma livre, dos 12 tons em *pitch-class*, revelando intervalos angulosos; recorrência a secções dodecafónicas expressionistas.

Especificamente em relação ao dodecafonismo, o compositor utiliza-o de forma livre, com conhecimento dos desenvolvimentos académicos e técnicos empreendidos por compositores de referência, como Luigi Dallapiccola, Arnold Schönberg (1874 – 1951), Anton Webern (1883 – 1945), Pierre Boulez (1925 – 2016) e Karlheinz Stockhausen (1928 – 2007). Esse conhecimento é aplicado na sua intenção 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 visível nas linhas que completam um total cromático. Este tipo de utilização coloca-o próximo de obras de Hans Werner Henze (1926 – 2012), Richard Rodney Bennett (1936 – 2012), Martin Christoph Redel (n. 1947) e Filipe Pires. Existem outros dois compositores com os quais se relaciona, não só pela vertente do dodecafonismo livre, mas também pela atitude perante a criação artística: Paul Hindemith (1895 – 1963) e Igor Stravinsky. Essa atitude caracteriza-se pela postura de prevalência do artesão sobre o artista, tal como Stravinsky<sup>54</sup> também o preconizava.

Por outro lado, o tonalismo é recordado em muitos momentos pelo compositor como forma de organizar e estruturar o discurso musical. Os momentos tonais, quando inseridos dentro de uma estética modal e atonal, são na sua essência apreendidos, pelos ouvintes, como momentos de repouso. 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

---

<sup>54</sup> Para Stravinsky, o título de artesão era conferido a quem detivesse “*o mais alto prestígio intelectual, o privilégio de passar por um puro espírito*”, termo “*absolutamente incompatível (...) com a condição do homo faber*” (Stravinsky & Craft, 2004). “*Apenas componho, não toco.*” disse por diversas vezes Joaquim dos Santos sobre o facto de não se querer imiscuir nos ensaios das suas obras (Matos, 2013).

do hierárquico sistema tonal e das suas implicações estruturais. As passagens tonais costumam ser apresentadas em corais. O formato coral foi bastante incutido por influência de Manuel Faria, tendo Joaquim dos Santos revelado ser um exímio criador deste género, ao mesmo nível do seu “Mestre”. Em termos estéticos, *esses momentos* criam uma forte ligação religiosa com os ouvintes.

Pela utilização diversificada de estilos composicionais, é coerente a não utilização de armação de clave nas suas obras. Por esse pressuposto, todas as alterações pretendidas pelo compositor são inscritas na partitura. No entanto, por vezes surgem dúvidas ao nível da primeira leitura. Como já foi referenciado na análise, Joaquim dos Santos utiliza recorrentemente a ferramenta da citação e auto-citação. Esta frequência constata-se na globalidade do seu repertório e encontra um nível de paralelismo tanto em compositores do estilo barroco, como no século XX com Alban Berg e Paul Hindemith. Em algumas dessas situações, o compositor altera uma nota de uma vez para a seguinte, com o intuito de manter um padrão rítmico ou harmónico ou até formal, ou seja, utiliza a técnica da mutação como recurso de escrita contrapontística, mantendo a coerência do material musical.

#### **4.4. Relações texto/música na obra para piano solo de Joaquim dos Santos**

As obras *Prologus - 6 Impressões musicais do Evangelho de São João e Servite Domino in Lætitia*, além das características musicais anteriormente referidas, revelam outro ponto em comum: surgem como resultado da leitura e interpretação de textos sacros. Joaquim dos Santos referiu, a propósito da relação entre texto e obra musical na generalidade do seu pensamento composicional, as seguintes considerações:

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; o contrário é que não: primeiro a música e depois o texto – isso de maneira nenhuma! – tanto na música sacra como na profana. Quando o texto é bíblico ou de carácter religioso, ou não, e usado para criação de música pura (isto é, sem texto a ser executado), virá a constituir uma «fonte de inspiração» para o compositor, na medida em que irradia impressões, reflexos e ideias para a criação musical, sem que esta venha a tornar-se um retrato do mesmo texto literário. Passando pela serenidade e criatividade do artista, capazes de encontrar

e acolher as sublimes mensagens que esses textos encerram, e transmiti-las, através do som, levam certamente o carácter pessoal no inesperado, no encantamento e na escrita do próprio compositor. (Esteves, 2007, p. IV).

O repertório de Joaquim dos Santos demonstra uma grande diversificação e abrangência quanto à origem dos vários textos religiosos adotados enquanto “*fonte de inspiração*”. No caso da obra para piano solo, as composições *Prologus* e *Servite Domino in Lætitia* inserem-se na leitura de textos oficiais da religião cristã e, conforme sugerido pelo compositor nas suas palavras acima citadas, o seu conhecimento revelar-se-á pertinente para a análise e interpretação das referidas obras. Por conseguinte, as possíveis relações entre texto e música, no caso dessas duas obras, são apresentadas nos respetivos subcapítulos “Questões interpretativas”.

A reflexão espelhada nas obras *Prologus* e *Servite Domino in Lætitia* pretendeu, fundamentalmente, realizar a passagem de um acontecimento concreto e único de um facto à avaliação da sua pertinência universal e, assim, situar a passagem do “facto” ao “mito” através de imagens metafóricas, enquanto passagem do concreto ao seu significado universal, do acontecido à sua narração de sentido. Essa procura de ambientes místicos foi frequente na música contemporânea e teve como um dos expoentes máximos, no campo da música religiosa, o compositor e organista francês Olivier Messiaen. Como forma natural e consequente de alguém que dedica toda a sua vida a Deus e aos valores religiosos, a sua vontade de apropriação de forma subjetiva de um texto sagrado, sem a necessidade de comunicar o respetivo conteúdo religioso de forma direta, aconteceu com frequência, com compositores abertamente laicos como Pierre Boulez (1925 – 2016), Mauricio Kagel (1931 – 2008) e Nino Rota. A tendência para utilizar textos bíblicos, e particularmente do Apocalipse, comprova o uso das formas e figuras da tradição religiosa como pretexto e sintoma tangível de uma inquietude que oscila entre o desejo, por vezes inconsciente, de reencontrar o ponto inicial duma tradição perdida e uma tentativa extrema de justificar a necessidade vital de uma tomada de posição distante em relação a essa temática e tradição.

## 4.5. Análise das três obras para piano solo

### 4.5.1. Prologus - 6 Impressões musicais do Evangelho de São João

#### Contextualização

Esta obra foi terminada na “Casa da Casinha” no Natal de 2001 e trata-se da primeira obra escrita por Joaquim Gonçalves dos Santos para piano solo. Tem como dedicatária a pianista Ana Telles, que a estreou a 7 de junho de 2002, na Igreja de Santo António dos Portugueses, em Roma. A dedicatória contém o seguinte texto: “*Dedico este Prologus à excelente pianista Ana Isabel Telles Antunes, para que o seu talento e arte transfigure estas páginas em sonoridades de encantamento e beleza*”. Foi alvo de várias gravações (como consta das páginas 50 e 51), onde se inclui a estreia da obra. A obra foi alvo de várias interpretações por parte do autor desta dissertação (veja-se o capítulo Anexos). Por ocasião do 10º aniversário da sua composição e do ano do 75º aniversário de Joaquim dos Santos, o autor desta dissertação organizou uma homenagem ao compositor, através da realização de 2 concertos, a 16 e 17 de dezembro de 2011, em parceria com o *mpmp* - Movimento Patrimonial pela Música Portuguesa. Inseridos no projeto desta dissertação de mestrado, deles resultou uma gravação áudio e vídeo, realizada e editada por Filipe Chaves e Duarte Martins (Cerqueira F. , 2011).

A partitura contém, em cada frontispício das 6 peças do “Prologus” uma frase em latim de S. João, juntamente com a sua tradução para português:

- I - *In principio erat Verbum* - No princípio era o Verbo
- II - *Omnia per ipsum sunt* - E todas as coisas por Ele foram feitas
- III - *In ipso vita erat* - E n'Ele está a vida
- IV - *Erat lux vera* - E [o Verbo] era luz verdadeira
- V - *Et Verbum caro factum est* - E o Verbo fez-se carne
- VI - *Et Vidimus Gloriam eius* - E vimos a Sua Glória

Nota de leitura: c. lê-se compasso / cc. lê-se compassos

## Análise

### Peça I

A estrutura formal da Peça I poderá dividir-se em três secções que se vão repetindo.

A {1 a 8}	B {9 a 13}	C {14 a 19}
B1 {20 a 24}	C1 {25 a 28}	A1 {29 a 34}

#### A {1 a 8}

Caracteriza-se pela apresentação de uma melodia de influência gregoriana, com retardos que proporcionam a criação de acordes de 7ª maior. A escrita é predominantemente vertical, com articulação pesada e pulsação a 3. A exploração de registos encontra-se confinada entre o grave e o médio do piano.

Exemplo 1 – Cc. 1 e 2: Estilo de influência gregoriana, melodia por graus conjuntos, notas oitavadas; acordes maiores; articulação pesada.

A linha melódica prossegue nos compassos seguintes com intervalos de maior âmbito e através de tercinas de semínima, o que proporciona horizontalidade em contraponto à verticalidade das oitavas. São apresentados acordes de 9ª e 7ª maior e uma dicotomia entre acorde maior/menor com célula Z para acorde de Lá.

Exemplo 2 – Cc. 3 e 4: Introdução de movimento com uma tercina de semínimas.



12 tratou-se de um lapso de edição, pois não se encontra na partitura original). Estes dois compassos são utilizados de forma temática, enquanto ponte, entre o Mi bemol da secção B e o acorde de Lá bemol com que inicia a secção C.



Exemplo 5 – Cc. 12 e 13: Escala descendente.

### C {14 a 19}

Caracteriza-se pelo minimalismo e pela repetição de uma linha melódica de 5 notas conectadas por uma ligadura de expressão. Essa linha é intercalada por um apontamento de 2 notas com articulação destacada. O apontamento aparece por 3 vezes e o seu total de 6 notas insere-se numa escala octatónica sobre Dó. Paralelamente, a linha melódica é acompanhada por 3 notas no registo grave que, juntamente com a melodia, perfazem um acorde de 7ª maior. O caminho harmónico desse acompanhamento passa pelos seguintes tons: Lá bemol, Ré bemol, Si bemol, Sol, Ré bemol. As duas notas destacadas (do caminho octatónico) servem como anacrusa à entrada de um novo acorde da mão esquerda. Existe uma dicotomia entre o modo maior e menor do caminho harmónico, consoante a conjugação entre a melodia e os acordes.



Exemplo 6 – Cc. 15 e 16: Passagem entre modo maior e menor de Lá bemol e Ré bemol; dicotomia de articulação; hemíola rítmica no registo grave.

Esta secção termina com uma citação harmónica correspondente ao início do c. 2, utilizando o mesmo elemento de arpeggio que já fora utilizado no c. 3.

A secção B1 {20 a 24} apresenta o material de B, transcrito um tom acima.

A secção C1 {25 a 28} apresenta o mesmo material de C, disposto uma 3ª menor acima.

## A1 {29 a 34}

Os cc. 1 e 2 da secção A são transcritos uma 3ª maior acima. No c. 31, o compositor cita os restantes compassos da secção A no tom original, com a particularidade de não apresentar o sinal de arpeggio como se encontra no c. 3. Numa análise às outras obras e atendendo à prática composicional de Joaquim dos Santos e à prática interpretativa de diversos músicos, tal facto poderá não se tratar de uma omissão do compositor, mas uma mutação.



Exemplo 7 – Cc. 30 e 31: Citação do material inicial da peça; notas oitavadas, acrescentando maior veemência; não é sinalizado o arpejo para o início do c. 31.

## Peça II

O esquema formal pode ser resumido em 2 partes, cada uma subdividida em 2 secções:

A		B	
A	b1	B	b2
{1 a 18}	{19 a 24}	{25 a 38}	{39 a 45}

É introduzida uma mudança de andamento com a indicação de “*Poco Andante*”, consubstanciada pela alteração do tipo de compasso: a partir da Peça II passa a ser do tipo binário simples, havendo uma redução no número de pulsações por compasso e a introdução da semínima como unidade de tempo. A harmonia baseia-se no tom de Si bemol, seja Maior ou menor e está construído predominantemente através de acordes polifónicos de 6ªs e 7ªs.

## Secção A {1 a 18}

O gesto inicial em anacrusa é propulsor para uma maior horizontalidade. A escrita é polifónica, com uma textura menos densa, com articulação em staccato e ligaduras de expressão em períodos curtos. Os acordes são em tom maior, seja com 6ª ou 7ª maior. A introdução do ritmo pontuado e as notas por graus conjuntos revelam alguma linearidade.



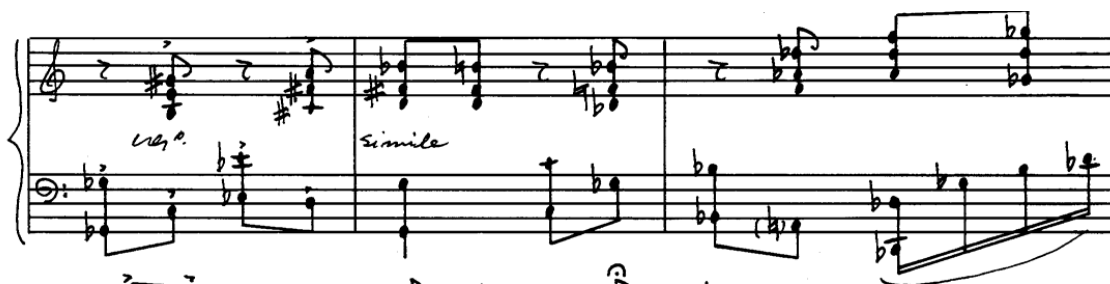
Exemplo 8 – Cc. 1 (com anacrusa) e 2: Gesto de entrada em anacrusa, maior movimento; ritmo pontuado; acordes de 7ª maior; motivo rítmico registro mais agudo.

A verticalidade reminiscente da Peça I é arpejada na mão direita a partir do c. 3. Paralelamente, surge um novo motivo: cromatismo de 4 notas à volta de um tom, do qual se retira, por enarmonia, uma escala no âmbito pentatónico - Dó sustenido, Mi bemol, Fá sustenido, Sol sustenido, Si bemol (organização da primeira nota de cada grupo de 4 semicolcheias por ordem ascendente da escala e não de chegada, dos cc. 3 ao 6). Este elemento temático, juntamente com os arpeggios, revelam um subtil jogo tímbrico.



## Secção b1 {19 a 24}

A mistura real de acordes de 6<sup>a</sup> criadora de tensão desemboca na secção b1 numa citação da Peça I, da secção B {9 a 13}. A citação apresenta as figuras rítmicas com metade do seu valor por comparação – semínima passa para colcheia – mantendo as notas, mas com uma exceção. Em nosso entender, essa mutação é um dos casos onde o compositor pretende fazer uma pequena alteração melódica para manter o caminho harmónico da secção anterior de Sol bemol.



Exemplo 11 – Cc. 19 a 21: Citação dos cc. 9 e 10 da Peça I; mutação no c. 21, na oitava realizada pela mão esquerda no 2º tempo.

## Secção B {25 a 38}

Principia com um acorde igual ao do c. 1 e uma melodia em escala octatónica, cujas notas são iguais, por enarmonia, ao 2º tempo do c. 1. É apresentada através de uma quintina de semicolcheias, uma nova figura rítmica utilizada pela primeira vez no c. 24, que só voltará a ser apresentada novamente, salvo a repetição, no c. 4 da Peça III. A secção B representa o único local onde o compositor inscreveu o sinal de repetição nas três obras em análise. Por esse motivo, são apresentados dois compassos para escolher entre a 1ª e a 2ª vez que se chega ao final da mesma. Em ambas as escolhas, o compositor utiliza a quintina e uma anacrusa, retirado do gesto inicial da peça.



Exemplo 12 – C. 25: Sinal de repetição; Acorde de 7ª maior; dois ritmos novos; escala octatónica descendente.



Exemplo 13 – C. 38 com duas versões: Utilização diferenciada da harmonia para a entrada na secção b2, em Sol bemol.

O c. 25 marca a estreia de outra figura rítmica: semicolcheia e colcheia com ponto. Esse ritmo remete para uma obra de Joaquim dos Santos, *Fiore di Lino* (página 38).

Exemplo 14 – Página inicial da peça *Fiore de Lino* de Joaquim dos Santos, onde se encontra o característico ritmo pontuado invertido.

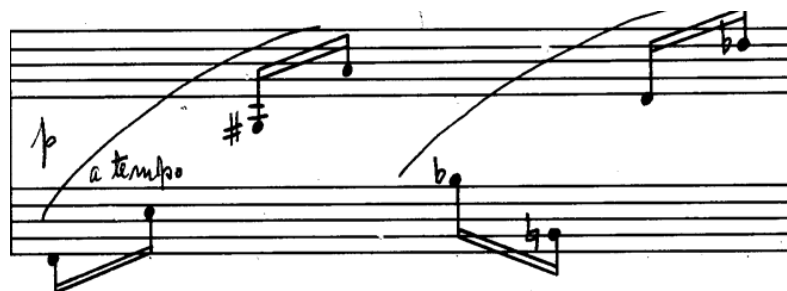
Exemplo 15 – C. 31 e 32: Ritmo pontuado invertido, acompanhado por excertos cromáticos, numa elaboração realizada em sentido ascendente por 4<sup>as</sup> sobre a relação intervalar apresentada na figura rítmica de quintina.

Em termos harmónicos, a secção B mantém uma relação entre os tons de Fá dos cc. 26 e 27 e o de Si bemol, seja maior ou menor, do c. 35. O cromatismo das últimas duas oitavas do c. 35, através da indicação de suspensão, representam uma outra forma de escrever o motivo rítmico do exemplo 15, numa referência aos cc. 22 e 23.



Exemplo 16 – C. 35: Acordes charneira na organização estrutural harmónica da Peça II: Célula Z – dicotomia maior/menor sobre Si bemol.

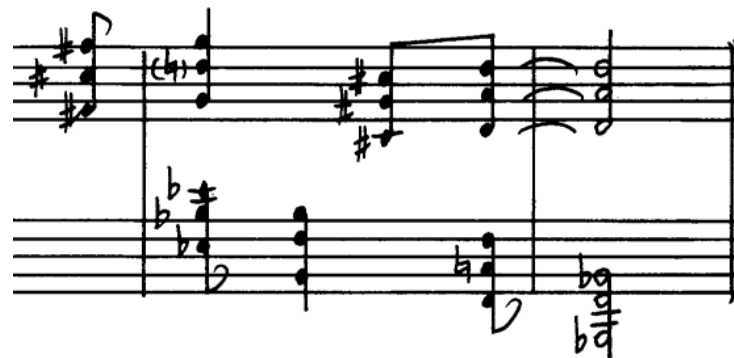
A secção B termina com acordes distribuídos de forma pontilhística entre as mãos.



Exemplo 17 – C. 36: Apontamento pontilhístico com intervalos de 7ª maior.

Secção b2 {39 a 45}

A secção b1 é citada de forma *ipsis-verbis*, à qual são acrescentados dois compassos que retomam o c. 35. O caminho harmónico revela o modo maior de Si bemol com 7ª maior, numa oposição maior/menor com a secção citada. A utilização de acordes alternados entre as mãos inculca verticalidade e sensação de não retorno temporal, numa celebração de 5ªs e 8ªs característicos da generalidade do repertório instrumental pianístico do compositor.



Exemplo 18 – Cc. 44 (com anacrusa) a 45: Final em cadência para Si bemol maior, em oposição ao final da secção B em Si bemol menor.

### Peça III

Apresenta uma forma tripartida com coda, que se poderá dividir nas seguintes partes:

A {1 a 25}	B {25 a 32}	A' {32 a 38}	Coda {38 a 43}
------------	-------------	--------------	----------------

É a primeira peça onde o contraponto imitativo é apresentado e desenvolvido em maior extensão de forma livre e estrita. As figuras rítmicas são mais curtas e os diferentes registos do piano têm uma exploração mais vincada e com maior dinamismo tímbrico. As dinâmicas centram-se em *p*, com uma pequena passagem para *mf*. A harmonia caracteriza-se pela sua cor modal.

#### A {1 a 25}

Os intervalos de 4<sup>a</sup> aumentada e 7<sup>a</sup> maior, utilizados frequentemente, são apresentados de forma estilizada, sem recorrer a arpejos ou acordes. Pela primeira vez, o compositor indica claramente uma voz principal através de uma melodia acentuada, com a indicação de *cantabile*. O contraponto imitativo, embora livre, segue algumas regras: a melodia, se inicia em sentido ascendente, logo de seguida inverte o sentido; se começa com notas em graus conjuntos, aumenta depois o âmbito intervalar e vice-versa. Quanto à 2<sup>a</sup> voz, caracteriza-se por um tratamento autónomo, que intercala intervalos de meio tom com a sua inversão, a 7<sup>a</sup> e assim sucessivamente para outros intervalos. O diálogo e a troca dos elementos são constantes, proporcionando bastante linearidade no discurso.

The image shows a musical score for a piece titled 'Allegretto'. The score is written for two staves, likely representing the right and left hands of a piano. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 2/4. The tempo marking 'Allegretto' is written above the first staff. The first few measures of the top staff are marked 'Cantabile' and feature a melodic line with a prominent accent on the first note. The bottom staff provides a counterpoint, with notes that are often inverted or related to the top staff's intervals. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Exemplo 19 – Cc. 1 e 2: Contraponto imitativo; inversão da ordem dos intervalos; melodia destacada por articulação acentuada.

A partir do c. 5, a ordem apresentada é invertida e transcrita meio tom acima. Mantém-se a uma articulação em staccato sobre a primeira nota da 2<sup>a</sup> voz, por forma a criar uma ligação

de 4 notas sempre em anacrusa para o tempo seguinte, criando um discurso orientado e direcionado horizontalmente. A partir do c. 9, os intervalos são isolados e tratados numa textura menos densa e mais espaçada no registo do piano.



Exemplo 20 – Cc. 9 e 1ª nota do 10: Cromatismo isolado; articulação da 2ª voz



Exemplo 21 – C. 11: Isolamento do cromatismo, trocando a articulação da primeira nota por uma pausa curta; isolamento do intervalo de 4ª perfeita.



Exemplo 22 – Cc. 15 e 16: Isolamento do ritmo utilizado no tema inicial da Peça II mais o ritmo pontuado, compostos pelos intervalos isolados anteriormente.

O compositor apresenta uma escrita imitativa estrita após o isolamento motivico, à volta dos tons de Mi e Lá, que culmina num acorde de Sol maior com 7ª menor no c. 21, onde é retomada a estrutura inicial, sem inversão.



Exemplo 23 – Cc. 19 a 1ª nota do 22: Contraponto imitativo estrito; acorde de Sol maior com 7ª maior e reinício do contraponto e da melodia iniciais, num registo mais grave.

B {25 a 32}

Numa textura oposta à secção A, apresenta-se um encadeamento de misturas reais de acordes de 7ª e 9ª. Numa primeira fase, são arpejados pela mão direita, numa elaboração mais enfática e em clara referência aos arpejos realizados na Peça II; ao mesmo tempo, a mão esquerda realiza acordes maiores arpejados no âmbito de uma escala octatónica em Mi. Numa 2ª fase, os acordes são todos realizados na vertical. O caminho harmónico situa-se entre Sol com 7ª maior e Lá bemol 7ª maior, numa textura por reverberação.



Exemplo 24 – Cc. 26 e 27: 1ª fase de construção; jogo tímbrico.



Exemplo 25 – C. 29: 2ª fase de construção; verticalização do discurso.

A' {32 a 38}

O contraponto imitativo reaparece através de um cânone à 4ª, não totalmente rígido na relação intervalar entre as duas vozes, mas fiel à utilização do mesmo motivo de ritmo pontuado, articulação e cromatismo vincados na parte A.



Exemplo 26 – Anacrusa para c. 33, até 1ª nota c. 35: Contraponto imitativo.

Quanto ao cânone, este termina no c. 38 em uníssonos, cromaticamente, uma raridade na escrita de Joaquim dos Santos, terminando com uma suspensão na nota Si 5.

## Coda {38 a 43}

A parte final da Peça III apresenta um elemento recorrente na obra para piano: os acordes arpejados de forma descontínua e com quebras de registo. Neste caso, são de 7ª e 9ª maiores, intercalados num diálogo cruzado entre as duas mãos. Apresentam também algumas particularidades:

Os acordes são transcritos em forma de cruz: 1º acorde da mão direita em sentido descendente, uma 3ª menor e depois uma 4ª aumentada; 1º acorde da mão esquerda em sentido ascendente, uma 4ª aumentada e depois uma 6ª maior (inversão de uma 3ª menor). Esta última transcrição é realizada em acorde não arpejado, mas vertical, já no c. 41. O resultado, pegando na 1ª nota de cada acorde, é uma tríade aumentada e insere-se numa escala octatónica sobre Dó.

A partir do c. 41, o compositor apresenta uma sucessão de acordes de 7ª maior pela mão direita e acordes perfeitos maiores pela mão esquerda. O ritmo utilizado e a forma intercalada entre as mãos são uma citação do final da Peça II. A surpresa acontece no tipo de articulação que o compositor escolheu para o último acorde. O penúltimo acorde é acentuado, com ligadura de duração para o último compasso e o último acorde fica rapidamente dissipado através do *staccato* utilizado, fazendo com que a oitava de Mi bemol fique mais salientada.

Exemplo 27 – Cc. 38 a 43: Coda.

## Peça IV

O título de andamento, *ricercare*, remete para uma forma instrumental imitativa onde a repetição é um princípio estrutural e um equivalente instrumental do motete. A estrutura da Peça IV remete para a sua forma mais característica, utilizada no século XVII: uma composição

de carácter relativamente breve e séria para órgão ou instrumento de tecla, na qual um tema é desenvolvido continuamente em imitação, fazendo parte das obras de estilo fugado e podendo tomar temas de carácter mais legato e sustentado. As diferentes vozes atuam de forma independente, enunciando o tema por entradas sucessivas. Uma clareza formal onde o tratamento harmónico é modal.

Apresenta uma estrutura tripartida:

A {1 a 12}	B {12 a 25}	A' {25 a 44}
------------	-------------	--------------

A {1 a 12}

Durante estes compassos, o tema inicial é apresentado em 4 vozes, seguindo um ciclo de 5ª perfeitas. O tema inicial caracteriza-se por ser apresentado com um gesto inicial em anacrusa; ligaduras de expressão a juntar vários grupos de notas com duração variável; cauda do tema com final com acorde maior com 7ª maior e conjunto de 4 notas em cromatismo.



Exemplo 28 – Cc. 1 (com anacrusa) a 3: Tema inicial do *ricercare*.

Compasso e nota inicial com que entram as vozes 2, 3 e 4.

2ª voz: c. 3 – Fá	3ª voz: c. 6 – Dó	4ª voz: c. 9 – Sol
-------------------	-------------------	--------------------

A ordem das notas do tema inicial engloba uma tentativa de total cromático, que só é realizada na sua totalidade na 4ª voz (1ª voz – falta o Sol; 2ª voz – Ré; 3ª voz – Lá). Nessa voz, o intervalo inicial não é de 3ª maior, mas sim de 5ª perfeita. Com essa mutação, o compositor realiza outra alteração a meio do tema, onde o intervalo realizado é de 4ª perfeita, quando em local idêntico nas outras vozes, o intervalo é de 3ª maior. Também realiza uma mutação de notas no 1º tempo do c.11, acrescentando uma nota no final, nesse caso o Si.



Exemplo 29 – Cc. 10 e 11: Mutações de notas em comparação ao meio do tema apresentado nas vozes 1, 2 e 3, no 2º tempo do c. 10 com intervalo de 4ª perfeita Mi - Lá.

Com essas mutações, o compositor destaca a 4ª voz pela inclusão do total cromático na sua plenitude. Como fatores de coesão, as peças II e IV começam em anacrusa e com a mesma articulação; o início da Peça IV apresenta as mesmas notas do final da Peça II. O acompanhamento das 4 vozes utiliza material da parte A' {32 a 38} da Peça III, tanto pelo cromatismo de motivos com 5 notas, como pelos apontamentos verticais, como acontece entre o 2º tempo do c. 9 e o 1º tempo do c. 11.



Exemplo 30 – Cc. 10 (com anacrusa) a 1ª nota do 11: Acordes por graus conjuntos.

B {12 a 25}

Esses compassos apresentam uma elaboração sobre o cromatismo pertencente à cauda do tema, com uma escala cromática linear descontinuada no registo pelas duas mãos.



Exemplo 31 – Cc. 12 e 13: Escala cromática em registos descontinuados.

O acompanhamento é feito quer por intervalos angulosos, como 7ªs maiores, quer por 3ªs menores, que vão aumentando de amplitude. É uma parte onde existe a temática de pergunta e resposta, criando um diálogo que aumenta a tensão existente. O ponto culminante sucede

através de uníssono, seguido de sinal de respiração, tal como sucede no final da já citada parte A' {32 a 38} da Peça III.



Exemplo 32 – C. 25: Final em uníssono, através do intervalo de 7ª maior.

A' {25 a 44}

O tema inicial reentra na sua apresentação em 4 vozes, mas não segue a integralmente o ciclo de 5ªs entre cada voz, no caso entre a 2ª e a 3ª. Nos cc. 39 a 41, o compositor apresenta um pontilhismo por intervalos de 2ª menor, em sentido descendente. Todas as notas do total cromático são apresentadas, excetuando a nota Mi, a mesma que faltaria ao total cromático da 4ª voz da parte A {1 a 12}.



## Peça VI

A última peça representa uma total oposição de carácter com as restantes 5 peças. O seu andamento é *Allegro Vibrante*, a sua dinâmica começa com *f*. Os limites de utilização dos registos do piano são explorados de forma muito mais abrangente. A escrita é contrapontística e utiliza, de forma livre, séries dodecafónicas com a quase totalidade cromática. O tipo de compasso é 3/2, igual ao da Peça I, mas que, pelo seu carácter mais movimentado, sugere uma noção de pulsação onde cada compasso será estruturado enquanto uma única unidade de tempo.

Em termos macroestruturais, a Peça VI apresenta uma semelhança com a estrutura em espelho, com as seguintes secções:

A {1 a 16}	B {17 a 20}	C {21 a 39}	B' {40 a 47}	A' {48 a 54}
------------	-------------	-------------	--------------	--------------

Microestrutura da Secção A:

a1 {1 a 8}	a2 {9 a 16}
------------	-------------

a1 {1 a 8}

Apresentam-se dois motivos: 1º motivo: Conjugação de intervalos de 4ª aumentada e 2ª menor, que através de escrita pontilhística realiza duas escalas cromática paralelas, de duas em duas notas, ao estilo barroco, mas em *pitch-class*.



Exemplo 34 – Cc. 1 e 2: Pontilhismo com intervalos de 4ª A/5ª D, com acentuações em todas as notas, em sentido descendente. Total cromático quase completo, exceção nota Dó.

2º motivo: Acordes aumentados com 7ª maior, arpejados no âmbito de 10ª.



Exemplo 35 – C. 3: Distribuição por 2 mãos de acordes arpejados, sentido ascendente.

Os cc. 5 a 8 apresentam o pontilhismo inicial, oitavado e em aumento para o dobro do valor das figuras rítmicas.



Exemplo 36 – Cc. 6 e 7: Pontilhismo inicial aumentado na duração rítmica; acordes aumentados e maiores intercalados de 3 em 3 tempos.

a2 {9 a 16}

Os motivos 1 e 2 invertem o seu sentido. O pontilhismo aumentado reaparece somente depois do motivo 2. A escrita é polifónica e apresenta o motivo 1 com notas de passagem e reorganização da escala cromática e dos intervalos utilizados, numa linha de 5 notas. Existe uma mudança em termos de carácter, com uma textura mais densa e compacta pela proximidade de motivos e pelas indicações *sostenuto* e *cantabile*. É um período de suspensão da agitação que perpassa pela Peça VI.



Exemplo 37 – C. 13: Aumentação do motivo 1, não oitavado; acompanhamento realizado com motivo de 5 notas no registo de “contralto/tenor”.

B {17 a 20}

Joaquim dos Santos apresenta um encadeamento com uma mistura variada de 6<sup>as</sup> e 8<sup>as</sup>, criando acordes aumentados (com 7<sup>a</sup> maior) no 1<sup>o</sup> tempo e menores (com 7<sup>a</sup> maior) nos 2<sup>o</sup> e 3<sup>o</sup> tempos do compasso.



Exemplo 38 – Cc. 19 e 20: Acordes acentuados; escrita vertical e homorrítmica, numa reorganização de algumas das sequências estabelecidas na secção A; indicação *Marziale*.

C {21 a 39}

Nessa parte, Joaquim dos Santos empreende uma auto-citação da secção inicial da obra *Minuetto* (1986), onde o piano se apresenta a solo. O compositor realiza vários tipos de mutação no processo de auto-citação entre a obra *Minuetto* e a Peça VI. Um deles respeita ao nível do ritmo: na obra de 1986, aparece um ritmo pontuado no registo realizado pela mão direita entre os cc. 1 e 8, que não aparece nos cc. 21 a 28 da obra de 2001.

J. Santos  
- 1986

### MINUETTO

ANDANTE MAESTOSO

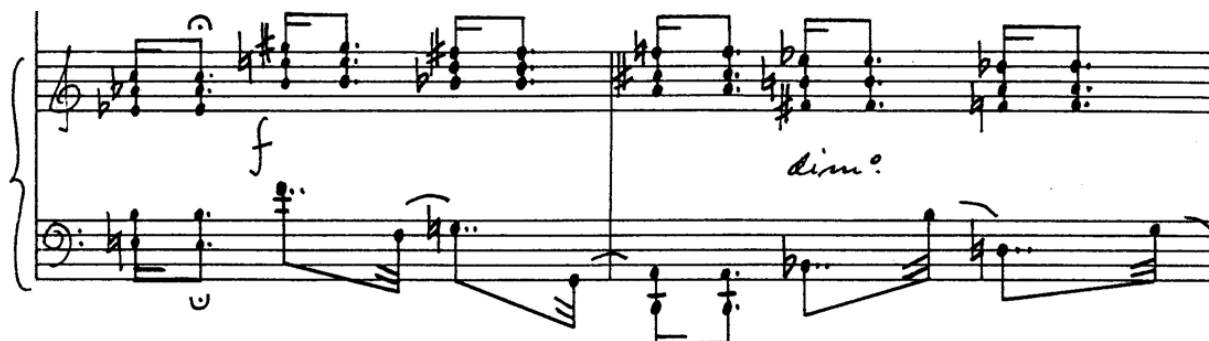
FLAUTA

PIANO

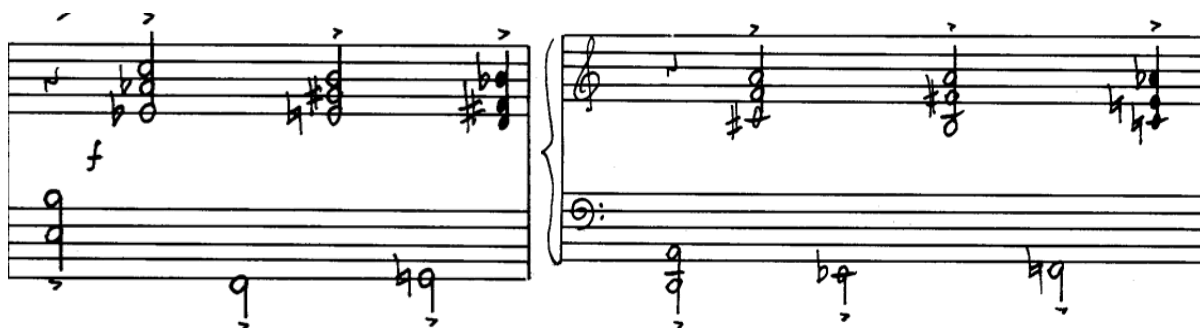
Exemplo 39 – Cc. 1 e 2 da obra *Minuetto*.

Exemplo 40 – Cc. 21 e 22 da Peça VI: Início de citação, sem a utilização do ritmo pontuado da obra *Minuetto* demonstrado no referido exemplo 39.

Ainda quanto ao aspeto rítmico, os cc. 9 e 10 da obra *Minuetto* aparecem com outra figuração nos cc. 33 e 34 da Peça VI.

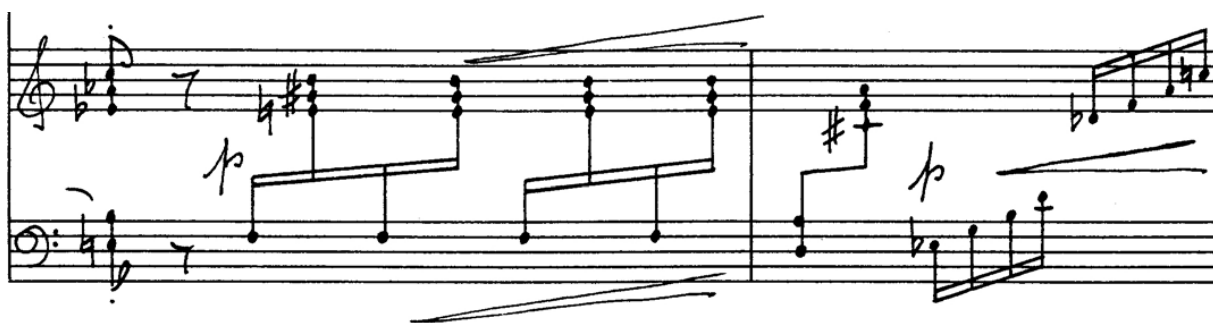


Exemplo 41 – Cc. 9 e 10 da obra *Minuetto*: Utilização de figuração rítmica similar à referida para a obra *Fiore de Lino*, no exemplo 14.



Exemplo 42 – Cc. 33 e 34 da Peça VI: Estilização vertical dos cc. 9 e 10 da obra *Minuetto*; utilização do gesto sincopado entre os dois registos.

Os cc. 11 a 14 da obra *Minuetto* aparecem transcritos para os cc. 29 a 32 com uma diminuição do valor das figuras rítmicas, mas de igual valor absoluto, se contadas as devidas diferenças entre um compasso 3/4 do *Minuetto* e 3/2 da Peça VI. É apresentado uma mistura de acordes de 7<sup>a</sup>, em registo vertical e arpejado.



Exemplo 43 – Cc. 11 e 12 da obra *Minuetto*.



Exemplo 44 – Cc. 27 e 28 da Peça VI.

Outro exemplo de semelhança ao nível da figuração acontece noutra parte da citação, onde existe uma transposição de figuras de semicolcheias da peça *Minuetto* para a sua escrita em colcheias na obra *Prologus*.

Exemplo 45 – C. 39 da obra *Minuetto*.

Exemplo 46 – C. 35 da Peça VI: Acordes aumentados e menores arpejados, de forma descontinuada pelas duas mãos, numa textura mais movimentada e leve.

Através de um olhar atento para a disposição dos exemplos 39 a 46, será possível encontrar outra mutação no processo de auto-citação: uma reorganização do material e inversão da ordem de apresentação, de uma obra para a outra.

B' {40 a 47}

Existe uma citação dos acordes apresentados na secção B {17 a 20}, mas com a ordem invertida nos dois registos, começando do final para o princípio de cada compasso e começando

no final da secção para o seu início e, a partir do c. 44, com a ordem original. Os últimos dois compassos da secção A' são uma auto-citação do c. 5 da peça I, como anteriormente referido.



Exemplo 47 – Cc. 40 e 41: Notas de passagem no registo grave.

A' {48 a 54}

É retomado o início da secção a2 {9 a 16}, com algumas notas oitavadas e com o cruzamento entre pontilhismo e acordes arpejados.



Exemplo 48 – C. 50: cromatismo oitavado, arpejos aumentados.

#### 4.5.1.1. Questões interpretativas no caso da obra “Prologus”

No caso da obra “Prologus”, o mote inicial deveu-se a um concerto da pianista Ana Telles com a obra *Couleurs de la Cité Celeste* de Olivier Messiaen. Criada para piano e pequena orquestra, a sua interpretação originou uma admiração e um fascínio em Joaquim dos Santos de tal maneira que, logo de seguida, o compositor bracarense “*quis pegar numa temática que de alguma maneira se relacionasse com isso*”. (Telles, 2012). A temática de que se trata na citação de Ana Telles é a do Apocalipse, como descrito no Evangelho de São João, constante da 2ª parte da Bíblia cristã, isto é, do “Novo Testamento”. A obra *Prologus: 6 impressões sobre o Evangelho de S. João* apresenta uma forte correlação com o texto bíblico, no que toca a alguns aspetos formais e motivicos. Através de uma análise sucinta ao Evangelho Segundo São João

será possível elencar alguns aspetos formais e motivicos com forte correlação com o texto musical.

O tema desse evangelho é parte integrante da teologia cristã e refere-se ao momento em que se apresenta, incarnado na figura de Jesus Cristo, o filho de Deus como o princípio da nova criação. De acordo com essa teologia, Deus criou o Mundo no início dos tempos; como a Humanidade lhe foi infiel e estragou o que fez, Ele começou tudo do início, através de um Homem e não com outro mundo. Para S. Paulo, Jesus Cristo é “*o Novo Adão, o Primeiro Homem, o primeiro mortal, o primeiro entre eles [os Homens]*”, sendo pela sua ressurreição que vem a nova criação. Dá-se a ressurreição de nós – Humanidade - através Dele. Depois da afirmação central – “*O Verbo fez-se carne e habitou entre nós*” (o que equivale à segunda criação, o Homem), dispõe-se o choque: “*A luz veio às trevas, mas as trevas não o quiserem receber*”, com Cristo a ser recusado pelo Homem como seu igual, levando à Sua morte. De seguida, “*Por Moisés nos veio a lei, mas por Jesus Cristo nos veio a Graça e a Verdade*”, revelando-se outro choque com a civilização. A mais importante afirmação que aparece no final do texto sagrado será a seguinte: “*Ele deu, àqueles que Nele acreditavam, o poder de se tornarem filhos de Deus, não pela carne, mas pelo espírito.*” Essas palavras do Prólogo do Evangelho de São João consubstanciam um grande resumo da história da criação e espelham o resultado de um longo processo de reflexão interpretativa sobre a vida, a ação, as palavras, a morte e a ressurreição de Jesus. É nessa linha de pensamento da teologia cristã que se inserem as frases retiradas do Evangelho de S. João e apostas pelo compositor no princípio de cada uma das seis peças de que compõem a obra *Prologus*.

No princípio era o Verbo; / e o Verbo estava com Deus; / e o Verbo era Deus. (...) / Por ele todas as coisas começaram a existir / e sem ele nada começou a existir (...) / E o Verbo se fez carne / e habitou no meio de nós. / E nós vimos a sua glória / a glória do Filho único que procede do Pai (Jo I)

Essa parte da história bíblica é caracterizada por uma inconstância em termos cronológicos, numa viagem temporal empreendida através de analepses e prolepses. Joaquim dos Santos, como foi referido anteriormente, utiliza diversas ferramentas de organização do material motivico, como o cânone, os estilos fugado, polifónico e o contraponto. São frequentes os apontamentos motivicos por acordes, como se de opiniões e considerações harmónicas se se

tratassem, num acompanhamento contrapontístico. Num diálogo metafórico dessas ferramentas com a história bíblica, o material litúrgico poderá ser caracterizado no texto musical através da ferramenta da auto-citação para as analepses e, no caso de prolepses, estas apresentadas metaforicamente através do germinar de motivos nas peças I e II, que ora são explorados durante a própria peça, ora são desenvolvidos nas peças seguintes. Ambos os casos são pontos-chave na orgânica e coesão da obra e funcionam como *leitmotiv* e exemplos paradigmáticos em como o decorrer da ação e da estrutura do texto sagrado são plasmados no discurso musical.

O exemplo de maior extensão e importância, quanto ao uso da citação, sucede da Peça I para V. Sendo, na sua globalidade, uma citação *ipsis verbis*, a Peça V contém pequeníssimas diferenças, sendo ao nível do título bíblico e indicação de andamento, tal como poucas mutações/alterações de notas e de dinâmica. O princípio do *Prologus*, com a indicação de andamento “*Maestoso e Solenne*”, sugere a criação de um ambiente de introspeção, com uma cadência rítmica serena e uma velocidade pausada que, durante a obra, revela uma aceleração progressiva do movimento e das figuras rítmicas utilizadas. A repetição de um andamento mais lento na Peça V sugere a estilização do mistério da criação e a renovação do princípio da história. A metáfora sobre a presença da bonança antes da tempestade, para depois se contrapor o tumulto e a finitude da Peça VI. A manifestação gloriosa, que marca toda a última peça de *Prologus*, consubstanciará a noção do seu fim – um fim não no sentido de aniquilação, mas no sentido de término do desenrolar do tempo, já que, após a plenitude, nada de novo poderá suceder. E sem acontecimentos novos não se dará o tempo, chegando, assim, o fim dos tempos.

Nessa 6ª peça sucede-se outra auto-citação de grande extensão e relevo, retirada da sua obra *Minuetto*, com a mesma velocidade e o mesmo ímpeto criador (e, ao mesmo tempo, destruidor); o carácter de fúria, com que é conotado o tema do Apocalipse, é apresentado em todo o seu esplendor. Os últimos compassos dessa obra, de 1986, remetem para uma chamada do destino, com acordes aumentados repetidamente apresentados. Na obra *Prologus*, o final é de igual força e magnitude, numa possível alusão ao choque entre Jesus Cristo e o mundo que o rodeia. O final é igual ao da Peça I e, por conseguinte, da Peça V. O objetivo de elaborar uma história orgânica e coerente será, assim, concretizado plenamente e em absoluto no final da obra.

No decurso da obra *Prologus*, a grande expressividade residirá, por diversas ocasiões, em momentos de maior dificuldade técnica, principalmente no que se refere à dificuldade digital em poder aglomerar ou manter diversas vozes numa das mãos; outro fator importante será a coerência necessária para a apresentação de todos os momentos autocitados, por forma a haver, paralelamente, diversidade e unidade com o mesmo material musical.

## 4.5.2. *Servite Domino in Lætitia - Impressões Bíblicas para piano*

### Contextualização

Este conjunto de 3 peças foi terminado na Casa da Casinha a 11 de fevereiro de 2007. Tem como dedicatário o organista Giampaolo di Rosa. Foi estreada pelo pianista Ângelo Martingo a 23 de fevereiro de 2008 na Igreja de Santo António dos Portugueses em Roma, em concerto gravado em CD pelo IPSAR, (páginas 50 e 51). O conjunto da obra foi alvo de várias interpretações por parte do autor desta dissertação (veja-se o capítulo Anexos). Por ocasião do ano do 75º aniversário de Joaquim dos Santos, foi organizada pelo autor desta dissertação uma homenagem ao compositor através da realização de 2 concertos, a 16 e 17 de dezembro de 2011, inseridos no projeto desta dissertação de mestrado, da qual resultou uma gravação áudio e vídeo, realizada e editada por Filipe Chaves e Duarte Martins (Cerqueira F. , 2011).

O frontispício de cada Salmo apresenta uma frase retirada da edição do texto sagrado em latim e uma frase retirada da edição em castelhano e traduzida pelo compositor.

Salmo 1: *Justorum sors bona; / impiorum mala. / Meditação sobre o destino dos bons e dos maus.*

Salmo 132: *Concordiæ fratrum jucunditas / Breve canto ao amor fraterno. A união fraterna é bênção de Deus e é vida.*

Salmo 99: *Jubilate Deo, omnis terra; / Servite Domino in lætitia. / Hino processional. / O Povo de Deus responde ao coro: / O Senhor é bom, / a Sua misericórdia é eterna.*

### Análise

#### **Salmo 1**

A sua estrutura pode ser dividida nas seguintes partes, seguindo as diferenças de andamento:

A {1 a 18}	B {19 a 68}	C {69 a 97}
------------	-------------	-------------

No que respeita à microestrutura, cada parte pode subdividir-se nas seguintes secções:

a1	a2	b1	b2	b1'	c1	c1'
{1 a 10}	{11 a 18}	{19 a 46}	{47 a 59}	{59 a 68}	{69 a 83}	{83 a 97}

Ao longo da peça, o tipo de compasso sofre várias alterações. Essa troca permite criar diferentes andamentos dentro da própria peça e potencializar a diversidade no tratamento dos temas. A escrita é polifônica e de textura densa. Aponte-se a particularidade de oferecer somente uma referência específica de espectro dinâmico, *mf*, com que a obra principia.

a1 {1 a 10}

O seu início em anacrusa congrega boa parte do material utilizado em toda a peça. Enarmonicamente, o que ambas as mãos apresentam são intervalos de 3ª Maior, criando tríades aumentadas. O som resultante é distintivo, característico de obras de Bartók. A secção a1 elabora um discurso entre dois tipos de acordes: 7ª maior com tríade aumentada e 7ª maior dominante. Com textura compacta, destaca-se a melodia composta por intervalos de âmbito curto e suas inversões, através da utilização de *pitch-class*, criando grande expressividade.



Exemplo 49 – C. 1 (com anacrusa): Harmonia inicial no tom de Sol menor com 7ª maior.

O seu início apresenta, como articulação, uma característica comum na escrita de Joaquim dos Santos: a 1ª nota destacada e um conjunto curto de notas com ligadura de expressão. Os cc. 1 (com anacrusa) e 2 são transpostos uma 4ª maior no registo grave e no agudo uma 3ª maior nos cc. 3 (com anacrusa) e 4, criando uma ligação por tons inteiros. A melodia é acompanhada por apontamentos de 3ª e 6ª, com a utilização de apogiaturas como elemento caracterizador, tal como utilizado na peça IV de *Prologus*.



Exemplo 50 – C. 3 (com anacrusa): Melodia no registo agudo, com harmonia em tom de Dó menor.

Em resumo, apresenta-se o seguinte exemplo sobre o início da Peça *Salmo 1*.

**Salmo 1**  
**juntorum sors bona; impiorum mala**

Joaquim dos Santos  
*A vermelho elementos melódicos importantes*

**Largo espressivo** (♩ = 50)

Os Elementos A, A' e A'' possuem as mesmas relações intervalares ou simétricas, podendo ser descritos harmónicamente como acorde menor com 7ma maior. Neste acorde encontra-se igualmente presente a triade aumentada constituída pelas 3ª, 5ta, e 7ma do acorde no estado fundamental.

Exemplo 51 – Cc. 1 (com anacrusa) a 3.

No 2º tempo do c. 4 é introduzida uma escala de 4 tons inteiros e 1 meio-tom, numa derivação da escala característica do estilo do compositor Alexander Scriabin (1872 – 1915).



Exemplo 52 – Cc. 4 para 5: Elemento temático por semicolcheias.

Nos cc. 8 e 9, Joaquim dos Santos incute maior movimento e linearidade ao discurso, através de um diálogo entre os registos agudo e grave do piano. Existe um alargamento do espaço, realizado através do ciclo de 4ªs e de um sub-set de escala octatónica, como por exemplo, na mão esquerda ao c. 9:

Sol bemol	Dó(descendente)	Si (ascendente)	Fá (descendente)
-----------	-----------------	-----------------	------------------

Notas subentendidas entre Sol b e Dó / Notas subentendidas entre Si e Fá

Fá	Mi bemol	Ré	Lá	Sol sustenido	Fá sustenido
----	----------	----	----	---------------	--------------



Exemplo 53 – Cc. 8 e 9: Complementaridade entre escrita vertical, horizontal e articulação diversa.

No c. 10, o compositor resume, em escrita homorrítmica e alternada, os acordes de 7ª maior e 4ª aumentada, terminando com uma tríade aumentada sobre Dó, um dos acordes mais comuns na obra para piano solo e frequentemente utilizado em momentos de tensão e finais de secção, como por exemplo: *Ludus Atonalis* – cc. 93, 104; *Prologus* - c. 5 da Peça I.



Exemplo 54 – C. 10: Estrutura em fole e acorde culminante aumentado sobre Dó.

a2 {11 a 18}

Elaboração sobre os intervalos de 7ª e as 3ª, retirando-lhes a simultaneidade e sobreposição, com um caminho cromático.



Exemplo 55 – C. 11: Articulação rítmica equivalente à métrica de pé iambo.

Com o c. 12, esses elementos são apresentados em *stretto* e surge, no registo grave, uma escala intercalada por tons inteiros e meios-tons no registo grave, ao estilo de Scriabin. No c.15 o compositor apresenta um elemento característico da sua escrita: acordes arpejados contínuos,

ora aumentados ora perfeitos. O percurso, invertido de 3 em 3 notas através de ligação cromática, finaliza com um pequeno momento cadencial em Ré maior. A secção a2 termina com uma transposição do c. 10, para uma 5ª perfeita acima, no c. 18.



Exemplo 56 – C. 14: Acordes maiores e aumentados apresentados através de arpejo.



Exemplo 57 – C. 15: 2º tempo do compasso com pequena cadência Lá – Ré, graus V-I; acordes com 7ªs maiores.

Parte B { 19 a 68 } caracteriza-se pela escrita em estilo fugado.

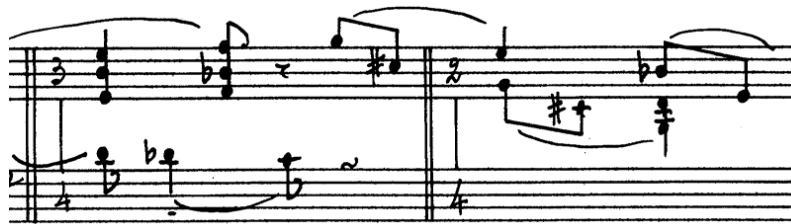
**andante grazioso** (♩ = 80)

Exemplo 58 – Cc. 19 a 29.

b1 { 19 a 46 }

A secção b1 inicia-se após a introdução de mudança de andamento, para *And.te grazioso* [*sic*] e após a utilização da célula Z, que revela a dicotomia maior/menor sobre o acorde de Lá.





Exemplo 61 – Cc. 39 e 40: Mudanças de tipo de compasso, por forma a manter a entrada em *anacrusa* da cabeça do sujeito.

O motivo ondulado sobre uma nota é reorganizado numa escrita cromática em progressão diatónica por tons inteiros. A sua realização é distribuída pelas duas mãos, criando linearidade do discurso. O início da escala é em Lá, muda de registo para Ré bemol e termina em Sol, através do elemento caracterizador do sujeito principal, o intervalo de 4ª aumentada.



Exemplo 62 – Cc. 43 e 44: Escala cromática realizada pela mão esquerda.



Exemplo 63 – Cc. 45 e 46: Continuação da escala cromática pela mão direita.

b2 {47 a 59}

A secção que se inicia no c. 47 apresenta novo material motivico: acordes construídos somente através de 5ªs e 8ªs perfeitas, distribuídos de forma intercalada pelas duas mãos. Esse material tem relação com os cc. 34 e 35 da peça II do *Prologus* e é comum noutras obras. Percorre um caminho harmónico entre os tons de Sol, Dó e Fá. A ligadura de expressão do 2º tempo do c. 49 com 1º tempo do c. 50 (exemplo 64) interrompe as acentuações e a verticalidade anteriores, numa relação harmónica com o início do *Salmo 1*.



Exemplo 64 – Cc. 47 a 1ª nota do c. 50: Acordes maiores em misturas de oitavas.

Os cc. 50 a 52 apresentam, na mão direita, uma elaboração da cabeça do sujeito através do ritmo sincopado apresentado nos acompanhamentos das vozes 2 e 4. Essa elaboração sincopada é reforçada, no tempo fraco, por acordes na mão esquerda.



Exemplo 65 – Cc. 51 e 52: Elaboração da cabeça do sujeito; acordes maiores na esquerda; célula Z, maior/menor, resultante da sobreposição dos acordes.

b1' {59 a 68}

Após um sinal de corte e respiração, Joaquim dos Santos cita, *ipsis verbis*, os compassos que compreendem as entradas das vozes 1 e 2.

C {69 a 97}

Em termos harmônicos, o caminho encontra-se sintetizado entre a nota Si do c. 69, a nota Fá do c. 82 e a nota Dó do acorde final da peça.

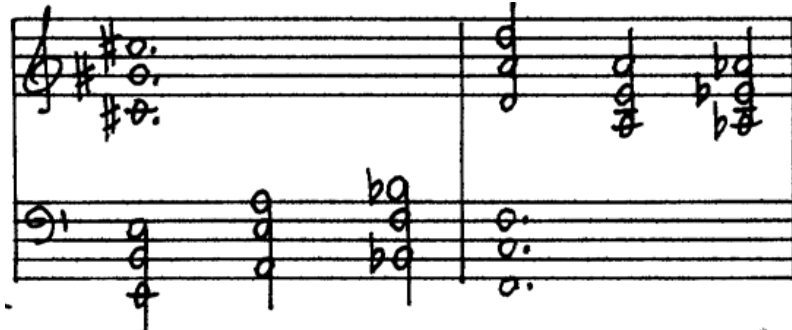
c1 {69 a 82}

Forma coral, de escrita vertical, polifônica, com notas oitavadas e compasso 3/2.



Exemplo 66 – Cc. 68 a 70: A relação intervalar do movimento cadencial da secção b1', 4ª perfeita e 2ª menor, caracteriza de igual forma o percurso realizado na secção c1.

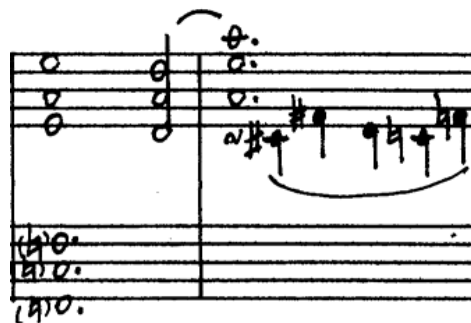
O caminho harmónico segue uma lógica de construção por 5<sup>as</sup>, numa alusão ao neo-modalismo e a influência das composições de Joly Braga Santos, tal como das grandes linhas melódicas e melismáticas do canto gregoriano. A relação intervalar entre as oitavas vai sendo apresentada ora por inversão ora por movimento retrógrado, como por exemplo:



Exemplo 67 – Cc. 75 e 76: Inversão do sentido entre si e também em relação ao c. 69. Criação de acorde maiores, menores, com 6<sup>a</sup>, de forma intercalada entre registos.

c1' {83 (com anacrusa) a 97}

Elaboração, na mão esquerda, de um sujeito secundário sobre a lógica por 4<sup>as</sup> e 5<sup>as</sup> entre acordes, através de conjunto de 6 notas com ligadura de expressão, que se inicia sempre na 2<sup>a</sup> metade do 1<sup>o</sup> tempo. Até ao c. 91 é também alternado por um padrão de 3 notas cromáticas, intercalado por intervalos de 4<sup>a</sup>. O processo de inversão de intervalos é mantido, passando a ser realizado por redução do valor das figuras rítmicas e sem notas oitavadas.



Exemplo 68 – Cc. 82 e 83: Final da secção c1 e início da secção c1'.



Exemplo 69 – Cc. 84 até início c. 86: A mão direita realiza, desde o c. 82, em transposição de uma 5<sup>a</sup> perfeita acima em relação à secção c1.



- Sol no c.1 (com anacrusa);  
 Ré no final do c. 6 para Sol no princípio do c. 7;  
 Ré no final do c. 11 para Sol no princípio do c. 12;  
 Ré no c. 16 para Sol no c. 21;  
 Repouso na nota pedal Dó entre os cc. 31 e 34.

Os cc. 1 e 2 apresentam uma síntese do caminho harmónico da peça *Salmo 132*. A sua entrada é realizada através de gesto em anacrusa e intervalo de 7ª maior, *leitmotiv* desta peça.



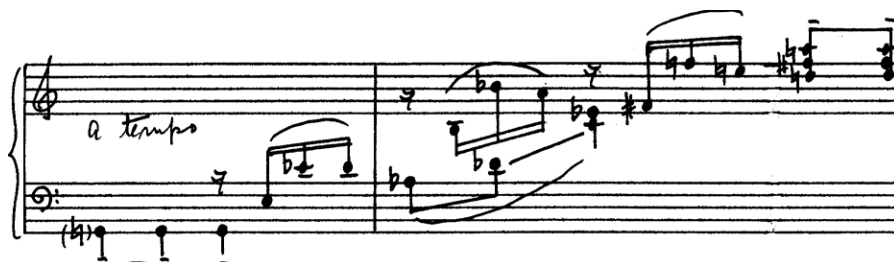
Exemplo 71 – Cc. 1 (com anacrusa) a 3: Registo médio do piano explorado por intervalos de menor âmbito no c. 2 e maior âmbito no c. 3.

Do c. 1 ao c. 11, são entrelaçadas misturas variadas de 3ªs e 4ªs e acordes maiores e menores com intervalos de 7ª. Os cc. 5 e 6 representam um pequeno encadeamento entre acordes com semelhança à construção em fole utilizada nos cc. 10 e 18 do *Salmo 1*.



Exemplo 72 – Cc. 5 (com anacrusa) e 6: Acordes em caminho descendente.

Entre os cc. 12 e 30, o compositor utiliza o elemento 7ª maior de diversas formas. Do c. 12 ao 14, esse intervalo é apresentado através de escalas cromáticas em ciclo de 5ªs perfeitas, intercaladas por acordes maiores perfeitos.



Exemplo 73 – Cc. 12 e 13: Ciclo de 5ªs perfeitas realizado através da transcrição do motivo cromático descendente de 3 notas; apontamento vertical em tom maior.

Do cc. 15 ao 20, o cromatismo alarga para grupos de 4 notas e empreende uma escala cromática contínua apoiada por intervalos cujo âmbito aumenta progressivamente de 3ª menor para a 7ª maior.



Exemplo 74 – Cc. 16 a 20: Sequência cromática distribuída pelas duas mãos.

Entre os cc. 21 e 24, o intervalo de 7ª é elaborado em citação do c. 3.



Exemplo 75 – Cc. 22 e 23: Elaboração rítmica sobre o c. 3.

A partir do c. 25, o intervalo de 7ª maior faz parte de uma passagem em contraponto imitativo até ao c. 30.



Exemplo 76 – Cc. 26 e 27: Utilização do motivo de 3 notas cromáticas descendentes, intercalado por grupos articulados de 2 em 2 notas com intervalo de 7ª maior.

A 1ª Parte termina com misturas variadas de 7ªs maiores e 6ªs maiores e menores c. 31, com um afinilamento no que toca ao âmbito dos intervalos até perfazer o resultado idêntico ao do final do salmo 1, com uma pequena cadência e retardos, neste caso, sobre a 5ª nota do acorde.



Exemplo 77 – Cc. 33 e 34: Escrita vertical, com intervalos de âmbito cada vez menor e finalização num acorde aumentado sobre Dó.

### 2ª Parte {35 a 52}

Prosseguindo com uma perspectiva “schenkeriana” para uma análise do percurso harmónico, podemos encontrar, como tom principal, Mi bemol, com pequeno momento cadencial para o tom de Dó no seu final. A 2ª parte recria uma elaboração sobre o intervalo de 3ª com que é realizada a parte inicial da 1ª parte, nomeadamente os cc. 1 a 3. Essa elaboração é apresentada através de contraponto imitativo, com motivos diatónicos de 3 notas diatónicas e recurso à síncopa:



Exemplo 78 – Cc. 36 e 37: Utilização da síncopa em sentido descendente e ascendente; motivo de 3 notas diatónicas demonstrado no c. 37.

Entre os cc. 41 e 42, o motivo de 2 colcheias é articulado por ligaduras de expressão e isolado numa estrutura em transposição do intervalo de 3ª para 6ª:



Exemplo 79 – Cc. 41 e 42: Motivo de 2 colcheias com que são apresentados os intervalos de 7ª e 3ª no c. 3 são isolados.

O final da 2ª parte prossegue através de progressões por 4ªs e por 5ªs de forma cromática ou pela articulação, de 2 em 2 colcheias, de 7ªs maiores com ligadura de expressão.

Exemplo 80 – Cc. 47 a 51: Final da 2ª parte; apontamentos harmônicos por oitavas e 6ªs, utilizando uma lógica octatônica.

### 3ª Parte {53 a 82}

A última parte da peça Salmo 132 revela um regresso ao tom de Ré. A escrita contrapontística imitativa revela os motivos de 7ª, de 3ª e de 3 notas cromáticas descendentes através da sua aumento rítmica. A partir do c. 60, o motivo de 3 notas cromáticas é alargado para 4. No c. 71 é utilizado diatonicamente por 3 notas.

Exemplo 81 – Cc. 53 a 61: Utilização do gesto sincopado; percurso harmónico realizado através do ciclo de 4ªs perfeitas.

Entre os cc. 72 e 76 é apresentado um dos elementos mais característicos da escrita de Joaquim dos Santos: a construção de arpejos descontínuados, remetendo para acordes de 5ª

aumentada ou menor, com 7<sup>a</sup> maior, utilizados de forma temática enquanto ponte entre dois elementos. Perfaz uma textura mais movimentada e leve em oposição ao contraponto imitativo, tendo a utilização da transposição de alguns desses acordes arpejados.



Exemplo 82 – Cc. 72 e 73.

Após mais um sinal de suspensão nesta peça, ao c. 78, Joaquim dos Santos sublinha o final da peça *Salmo 132* com o acorde de Ré maior com 7<sup>a</sup> maior, utilizado no final do c. 2 e antecedido pela apresentação do motivo cromático descendente de 3 notas de forma alargada, ritmicamente, que também antecedeu o mesmo acorde na voz *contralto 2* (com anacrusa), realizado nos cc. 79 e 80 de forma retrógrada. Os mesmos últimos acordes serão repetidos no final da secção a3 da peça *Salmo 99*.



Exemplo 83 – Cc. 79 a 82.

## Salmo 99

### Análise

A macroestrutura do Salmo 99 pode ser dividida em duas grandes partes, delimitadas pelo tipo de compasso:

A {1 - 54} – compasso 2/4	B {55 a 101} – compasso 2/2
---------------------------	-----------------------------

Em termos microestruturas, as duas partes podem subdividir-se nas seguintes secções:

a1	a2	a3	b1	b2	b3
{1 a 20}	{20 a 43}	{43 a 55}	{55 a 73}	{73 a 90}	{90 a 101}

A {1 a 54}

O estilo de escrita é fugado, com a apresentação de um sujeito principal em 4 vozes. O caminho percorrido por cada uma durante 4 compassos apresenta características comuns: a cabeça do sujeito inicia em anacrusa; utiliza intervalos de 3ª menor e 4ª perfeita; percorre um sentido ascendente; descreve contém figuras rítmicas maioritariamente curtas.

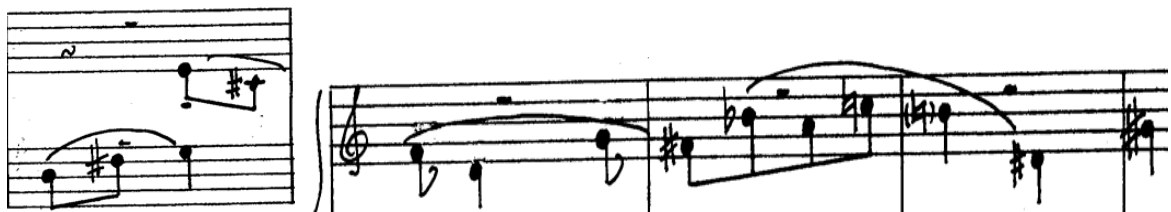
a1 {1 a 20}

A 1ª voz começa no tom de Lá 2. Apresenta um total cromático, com 14 notas, conjugadas em graus conjuntos com intervalos de 2ª, 3ª e 4ª; a sua articulação é realizada através de 3 ligaduras de expressão, ligando 6, 5 e depois 3 notas.



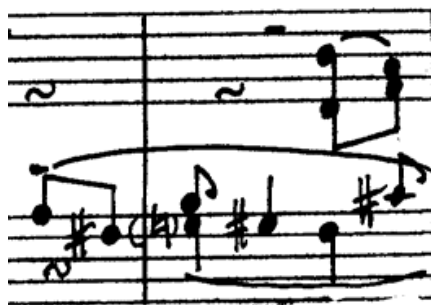
Exemplo 84 – Cc. 1 (com anacrusa) a 4: Sujeito na 1ª voz; a cauda do sujeito apresenta uma subida de 4ª perfeita, através de 3ª maior e 2ª menor.

A 2ª voz começa no tom de Mi 4. Apresenta uma semelhança ao nível da articulação com a 1ª voz, tem somente 12 notas; a cauda do sujeito termina com um intervalo de 6ª menor e 4ª perfeita, que mais não é do que a inversão do intervalo de 3ª maior relativo à cauda do sujeito que aparece na 1ª voz.



Exemplo 85 – Cc. 4 a 1ª nota do c. 8: Final da 1ª voz em simultâneo ao início da 2ª voz.

A 3ª voz começa no tom de Lá 3 e contém 12 notas; a cauda do sujeito apresenta uma mutação no último intervalo, que é de 2ª maior ascendente.



Exemplo 86 – Cc. 8 (final) e 9: Início do sujeito em anacrusa; acompanhamento em síncopa; escrita polifónica.

A 4ª voz começa no tom de Mi 5. Somente com 9 notas, não apresenta a parte central do sujeito.



Exemplo 87 – Cc. 12 e 13: Início do sujeito em anacrusa; acompanhamento polifónico por acordes.

O acompanhamento realizado para as vozes 2 e 3 é caracterizado por apresentar ritmos sincopados e pequenos módulos ora cromáticos, ora diatónicos.



Exemplo 88 – Cc. 14 e 15: Final da 4ª voz num acorde aumentado sobre Dó; cauda do sujeito no registo mais agudo.

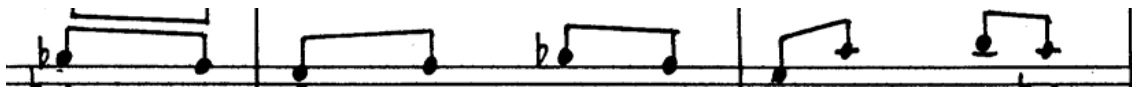
O final da secção a1 compreende um motivo constituído por um conjunto de acordes aumentados arpejados e distribuídos pelas duas mãos, em semelhança com os cc. 38 a 40 da peça III da obra *Prologus* e os cc.72 e 76 da peça *Salmo 132*. O material motivico é utilizado de forma temática e estrutural enquanto ponte entre duas secções, tomando um valor temático importante.





Exemplo 93 – Cc. 36 a 38: Utilização do ritmo sincopado, enfatizado pela articulação *staccato* seguida de acentuação pesada.

A escrita polifônica apresenta uma textura cada vez mais densa, com uma 3ª voz que não se encontra em cânone:



Exemplo 94 – Cc. 39 (final) a 41: 3ª voz diatônica em Sol menor, no registo de tenor.

a3 {43 a 55}

O estilo fugado regressa entre os cc. 43 e 46, com entrada, em *stretto*, da cabeça do sujeito principal, uma 2ª menor mais grave.



Exemplo 95 – Cc. 43 (final) a 45.

Do c. 47 ao 50 são apresentados, em paralelo, um arpejo à volta do acorde de Mi diminuto com 7ª menor no registo grave e uma mistura modal de acordes de 6ª no registo agudo.



Exemplo 96 – Cc. 47 e 48: Alternância de acordes de 6ª maior e menor.

Do c. 51 ao 55, o tom de ré torna-se nota pedal, enquanto que os acordes realizam um percurso descendente diatónico. O caminho harmónico realizado na secção a3 tem como vértices principais os tons de Lá e Ré.



Exemplo 97 – C. 46: Pequeno movimento cadencial para Lá.



Exemplo 98 – Cc. 52 a 55: Mistura modal de acordes; oitava de Ré enquanto nota pedal; célula Z maior/menor com mutação da nota Fá sustenido para natural do c. 54 para o 55.

b1 {55 a 73}

A secção b1 apresenta-se como a mais tonal da obra para piano solo de Joaquim dos Santos. Apresenta-se em forma coral, em 4 vozes tratadas ao estilo litúrgico polifónico. O gesto é homorrítmico exceto na voz *basso*, que apresenta um percurso autónomo, numa semelhança com o naipe dos baixos praticado nos corais de J. S. Bach.



Exemplo 99 – Cc. 56 (em anacrusa) a 58: Forma coral; melodia de carácter/influência popular no registo agudo; percurso independente por parte do baixo.

Numa perspetiva macroestrutural, a harmonia encontra-se estruturada numa grande cadência perfeita de Fá (maior com 6ª ou 7ª maior), Sol maior e Dó maior. Numa perspetiva macroestrutural, essa grande linha harmónica é preenchida por um caminho com cadências entre os tons de Mi maior e Lá entre os cc. 58 e 59.



Exemplo 100 – Cc. 59 e 60: Ponto de viragem harmónica de Lá para Sol.

Continuação com passagem pelos tons de Fá maior no c. 64, Fá com célula Z (menor/maior) no c. 68, Ré como 2º grau no c. 69 e finalização sobre o tom de Dó, com ornamentação sobre a 3ª do acorde de Dó maior.



Exemplo 101 – Cc. 72 e 73: Final da estrutura coral.

b2 {73 a 90}

Nessa secção, o compositor constrói uma elaboração sobre os intervalos de 4ª aumentada e 2ª menor utilizados no sujeito principal da secção a1, criando um percurso sequencial por 4ªs e 5ªs perfeitas. Essa sequência apresenta um sentido ascendente e é apresentada, de forma intercalada, pelas duas mãos, iniciando no tom de Dó sustenido até Mi, mesmo quando muda de registo. É acompanhado por apontamentos verticais de 3 notas que se apresentam de 2 em 2 tempos e, assim, apoiados alternadamente no tempo forte e fraco do compasso. O resultado é a criação de acordes de 7ª maior em conjunto com a sequência.



Exemplo 102 – Cc. 73 (final) a 1ª nota do c. 80: Sequência por 4<sup>as</sup> e 5<sup>as</sup> perfeitas.

A partir do c. 83, o ciclo de 4<sup>as</sup> da mão esquerda é substituído por escalas diatónicas e invertido na distribuição de registos a partir do c. 87, continuando uma escrita polifónica. A linha melódica, de carácter octatónica, passa para o registo do contralto no c. 87, enquanto que se apresenta, no registo agudo, uma escrita cromática dentro de uma progressão diatónica através de intervalos de 2<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup>.



Exemplo 103 – Cc. 87 a 89: 7<sup>as</sup> maiores no registo grave; articulação oposta entre a melodia no contralto, destacada com acentuação e a extensa ligadura de expressão do registo mais agudo.



Exemplo 104 – Cc. 90 e início c. 91: Final da secção b2 com melodia do contralto a derivar para a 3<sup>a</sup> do acorde de Sol Maior. Início, da secção b3 com gesto em anacrusa.

## b3 {90 a 101}

A escrita polifônica mantém um tratamento coral a três vozes, mas de forma verticalizada. O âmbito vocal é restringido ao registo médio do piano. Os cc. 93 e 96 utilizam material temático dos cc. 28 e 68 da peça *Salmo 1*. O final da peça *Salmo 99* apresenta-se, primeiro, através da conjugação das vozes numa semelhança ao motivo de B.A.C.H.; segundo, a partir do c. 99, através de harmonia final em tom de Fá maior com 7ª maior, remetendo o tom de Dó, utilizado no coral, para 4º grau. Assim, é apresentando, em termos macroestruturais, um grande momento cadencial plagal: Fá no c. 56, Dó c. 73, Fá c. 101.



Exemplo 105 – Cc. 97 a 101: Motivo B.A.C.H. no registo grave - c. 97: Dó bequadro, Si, c. 98: Ré bequadro, Dó sustenido.

#### 4.5.2.1. Questões interpretativas no caso da obra “*Servite Domino in Lætitia*”

A temática desta obra tem como ponto central o texto oficial litúrgico *Salmos*, um dos livros da Bíblia cristã e que faz parte do “Antigo Testamento”. A mensagem principal que advirá da leitura do texto sagrado Salmo 1 é sintetizada na frase utilizada por Joaquim dos Santos na partitura homónima: “*Meditação sobre o destino dos bons e dos maus*”. Uma breve meditação de tipo sapiencial onde os maus, os últimos, são apresentados como indignos da misericórdia de Deus e somente os bons, em sabedoria, se podem apresentar, humildemente, perante Ele. A composição litúrgica apresenta-se com elementos opostos, entre aqueles que pela sua obra e graça respeitam e praticam a vontade e a lei de Deus e os outros, que pela sua ação negativa junto dos justos, serão afastados no juízo final. Neste salmo aprofunda-se um elemento frequentemente utilizado na simbologia cristã: a vida enquanto caminho que Deus traça e o Homem realiza de forma responsável e pelo qual será avaliado por Ele na assembleia dos justos.

A entrada impressionante da peça *Salmo 1* aparenta ser uma declaração de princípios por parte de Deus em como o caminho da vida será grande e constituído por vários obstáculos à fé dos Homens. A escrita em estilo fugado do 2º andamento encetará uma metáfora da presença dos diálogos e discussões entre os bons e maus, podendo o 3º andamento ser, pela sua verticalidade em sustentação, uma alusão à calma da justiça divina, intransponível e implacável para com os ímpios.

O texto litúrgico do Salmo 132 representa um breve canto ao amor fraterno, numa alusão à amizade e convivência salutar e fraterna entre os Homens. Com influência do canto profano para a vida familiar, este salmo complementa a ideia, ensinada por Deus, de que todos os Homens deverão estar unidos em comunhão e amor mútuo, através da Sua bênção. A escrita contrapontística utilizada na peça homónima refletirá a união entre os Homens e a fraternidade enquanto elemento vital da vida. O motivo cromático de 3 notas, com o seu caminho descendente, será, porventura, uma reflexão sobre a imagem do unguento a descer pela barba de Aarón, mas também a bênção de Deus sobre os Homens, suave e leve, mas congregadora.

O Salmo 99, numa breve análise, representa um hino processional onde o povo ouve as diretrizes divinas, ditadas através do coro, e lhe responde antifonalmente com o verso “*O Senhor é bom, a Sua misericórdia é eterna, a Sua fidelidade é para todas as idades*”. Conforme a teologia cristã, a mera existência dos Homens enquanto povo de Deus será motivo para dar graças e a sua existência é, muitas vezes, idealizada na imagem de pastor e rebanho, respetivamente, Deus e Povo. Na edição em castelhano, adquirida pelo compositor em 1969 na capital de Itália (veja-se a capa no capítulo Anexos), foram encontrados alguns apontamentos da autoria do compositor: “Coro+Povo” escrito a lápis ao cimo da página 261 dessa edição e, na mesma página, uma reorganização do texto em grupos de 3 versos cada um, com as seguintes anotações respetivas, anotadas também a lápis: “Fuga / coral (simples) / Fuga / coral (florido)”<sup>55</sup>. Estas referências serão pistas para se perceber que o compositor teve intenção de usar esta estrutura numa obra para coro, a uma grande distância temporal da criação da obra *Servite Domino in Letitia*<sup>56</sup>.

As ferramentas constantes da prática composicional de Joaquim dos Santos são, também, aplicadas de forma clara e constante na 3ª peça, *Salmo 99*. A apresentação de um sujeito por 4 vozes, na parte A, representa uma escrita em estilo fugado, com cada voz a oferecer,

---

<sup>55</sup> Não foi possível ao autor desta dissertação, até ao momento, decifrar a data da autoria desses apontamentos.

<sup>56</sup> Existem, pelo menos, dois cânticos no espólio do compositor intitulados com o primeiro versículo do Salmo 99: *Aclamai o Senhor terra inteira* (Nova Revista de Música Sacra, 1988), que podemos ouvir pela interpretação do Grupo Vocal Ançã-ble (Ançã-ble, 2008); *Aclamai o Senhor, terra inteira* (Nova Revista de Música Sacra, 2001).

com alegria, o culto a Deus. O final dessa parte, com a secção a3, através da sua escrita vertical, mais pausada pela indicação de *poco rall.*<sup>o</sup>, sugere o bater de sinos, um símbolo de chamada e reunião de todo o povo. Uma mudança de ambiente que se cristaliza com a audição de uma forma coral na parte B, com o coro e, por conseguinte, a vontade divina representada em diversos registos do piano. A secção b3, final da peça, poderá descrever um alargamento e rompimento dos limites do tempo, através de uma indicação de andamento mais lenta em comparação com a indicada no início da secção b1, mas principalmente pelo carácter de repouso e tranquilidade propiciada pelo final no tom de Fá maior com acorde de 7<sup>a</sup> maior, numa declaração e aclamação de uma misericórdia eterna.

### 4.5.3. *Ludus Atonalis*

#### Contextualização

Terminada na “Casa da Casinha” a 9 de maio de 2008, é uma das últimas obras terminadas em vida pelo compositor. Tem como dedicatário o pianista Ângelo Martingo, que estreou a obra a 9 de maio de 2009, na Igreja de Santo António dos Portugueses, em Roma. Foi interpretada pelo mesmo pianista a 11 de maio 2009, no Salão Nobre do Edifício dos Congregados, em Braga. A obra foi alvo de várias interpretações por parte do autor desta dissertação (veja-se o capítulo Anexos). O título da obra é uma referência irónica do compositor ao título da obra *Ludus Tonalis* (1942) de Paul Hindemith (Costa N. , 2013). Com o subtítulo “*Estudos de contraponto, organização tonal e técnica pianística*”, a sua criação surgiu como resposta aos incentivos composicionais e estéticos que a obra de J. S. Bach lhe suscitou. No caso de *Ludus Atonalis*, esta insere-se num conjunto de composições em homenagem ao compositor barroco (páginas 35 e 38) e apresenta alguns pontos de maior contacto com a obra alemã, como a utilização do estilo fugado, do contraponto imitativo, da dicotomia tonal/atonal.

#### Análise

A obra *Ludus Atonalis* encontra-se estruturada em dois andamentos, numa organização à semelhança de um Prelúdio e Fuga.

1º and. (*Preludio*) {1 a 83}

2º and. Scherzo {84 a 142}

*(Preludio)*

O 1º andamento apresenta-se em gesto bipartido:

A {1 a 66} | B {67 a 83}

Numa dimensão macroestrutural, poderemos subdividir a parte A em duas secções, onde A1 representa a apresentação de diversos motivos e A2 representa a sua posterior elaboração:

A1 {1 a 20}	A2 {21 a 66}
-------------	--------------

A1 {1 a 20}

O caminho harmónico concentra-se à volta dos tons de Sol, Fá e Ré, respetivamente 1º, 4º e 5º graus do tom de Sol, como se verifica em seguida pela apresentação dos motivos utilizados.

Motivo Ia {1 a 4}

Caracteriza-se pela sobreposição do intervalo de 3ª, menor no registo mais grave e maior no registo mais agudo. O elemento intervalar é explorado em síncope, proporcionando, assim, dois planos sonoros: um estático, através da sua repetição vertical e outro em movimento, promovido pelo gesto alternado. O acorde resultante é de Sol menor com 7ª maior e a partir do c. 3, é apresentado com uma redução ao nível das figuras rítmicas para metade do seu valor, acelerando a noção de movimento.

Exemplo 106 – Cc. 1 a 3: Motivo em síncope; a redução rítmica cria alguma expectativa pela sucessão de 3ªs e é reforçada pela indicação de dinâmica *cresc.*

## Motivo IIa {5}

Divide-se entre duas partes: a primeira apresenta um acorde sobre Fá, que contém indefinição harmónica e tonal com a sobreposição das notas Lá natural e Lá bemol. Da nota mais aguda, Lá bemol, surge uma descida em escala octatónica. A segunda parte constitui-se por dois acordes maiores com 7ª maior; o primeiro encontra-se na 2ª inversão e o segundo mais distendido, com um intervalo de 10ª maior. Toda esta secção será repetida dos cc. 6 a 10, agora transposta uma 4ª abaixo e começando com a dinâmica *mp*.



Exemplo 107 – C. 5: Dicotomia maior/menor no tom de Fá, com a célula Z; utilização da sobreposição de 3ª em dois acordes, com âmbitos opostos.

Os motivos Ib {6 a 9} e IIb {10} são transcrições dos motivos Ia e IIa para uma 5ª perfeita inferior e apresentam-se à volta do tom de Ré como ponto de confluência da harmonia.

## Motivo IIIa {11 e 12}

O jogo de tensão-distensão, criado pelo alargar do âmbito dos acordes respeitantes ao motivo II, é explorado no gesto de anacrusa para o c. 11. Em correlação apresenta-se a articulação, de 2 em 2 acordes, a favorecer uma acentuação nos tempos fracos de cada compasso: diálogo intercalado de acordes maiores com 7ª maior em tempo fraco e acordes diminutos com 7ª maior. No c. 10, através da observação e leitura da lógica intervalar, apresentada por cada voz desse motivo, a nota Ré sustenido da mão esquerda deverá realizar um intervalo de 2ª menor descendente para o acorde seguinte, havendo uma possível omissão do sinal de bequadro nesse 2º Ré.



Exemplo 108 – Cc. 10 a 12: Registo grave com caminho percorrido através da inversão do motivo de B.A.C.H., oitavado a partir do c. 12.

Motivo IV {13 a 14}

A verticalidade empreendida no motivo 3 mantém-se, mas com uma modificação significativa ao nível do ritmo, que sucede através da substituição da escrita homorrítmica do motivo IIIa por uma diferente distribuição no espaço. Pondo em evidência a leitura das figuras rítmicas de forma retrógrada, essa mutação representa uma influência de um processo característico na prática composicional de Olivier Messiaen. Esse motivo é explorado de forma constante na secção b2 da peça *Salmo 1* e caracteriza-se por ser constituído pela junção de 5<sup>as</sup> e 8<sup>as</sup> perfeitas que recriam acordes de maior e menores com 7<sup>as</sup> maiores e menores.



Exemplo 109 – Cc. 13 e 14: Distribuição rítmica entre ambas as mãos.

Motivo IIIb {15 a 18}

O jogo de tensão-distensão do motivo IIIa é reorganizado um tom acima. Existe uma aumento da figuração rítmica, para o dobro do valor das figuras; no caso da articulação, inverte-se o seu ponto de apoio, privilegiando a acentuação no tempo forte do compasso. A textura musical é mais compacta, com predileção pelo registo médio do piano. Haverá, porventura, uma omissão do sinal de bequadro no 2º Dó do c. 18, por forma a criar uma sequência de harmonias por acordes maiores com 7<sup>a</sup> maior, nesse caso, sobre Fá (exemplo 110).



Exemplo 110 – Cc. 17 e 18.

## Motivo V {19 a 20}

O material motivico consiste na conjugação de uma sequência ascendente e descendente de 4<sup>as</sup> perfeitas, realizada através de 4<sup>as</sup> aumentadas e 2<sup>a</sup> menores, com intervalos de 5<sup>a</sup> perfeita no início de cada tempo do compasso. Os acordes daí resultantes têm a seguinte progressão: Mi bemol diminuto com 7<sup>a</sup> menor – Si menor com 7<sup>a</sup> menor – Fá sustenido maior com 7<sup>a</sup> maior. O motivo V constitui-se como uma ponte entre as secções A1 e A2.



Exemplo 111 – C. 20: Utilização da quintina, fornecendo horizontalidade ao discurso musical; contraponto imitativo.

## A2 {21 a 66}

O caminho harmónico concentra-se à volta dos tons de Ré, Mi e Sol, respetivamente 5<sup>o</sup>, 6<sup>o</sup> e 1<sup>o</sup> graus do tom de Sol, como se verifica em seguida pela apresentação dos motivos utilizados.

Numa dimensão macroestrutural, poderemos subdividir a secção A2 em três grandes momentos elaborativos:

1 <sup>o</sup> {21 a 36}	2 <sup>o</sup> {37 a 52}	3 <sup>o</sup> {53 a 66}
--------------------------	--------------------------	--------------------------

1º {21 a 36}

O motivo Ia apresenta-se invertido na sua distribuição pelas duas mãos e não é sucedido pela prática da redução do valor das figuras rítmicas para metade.

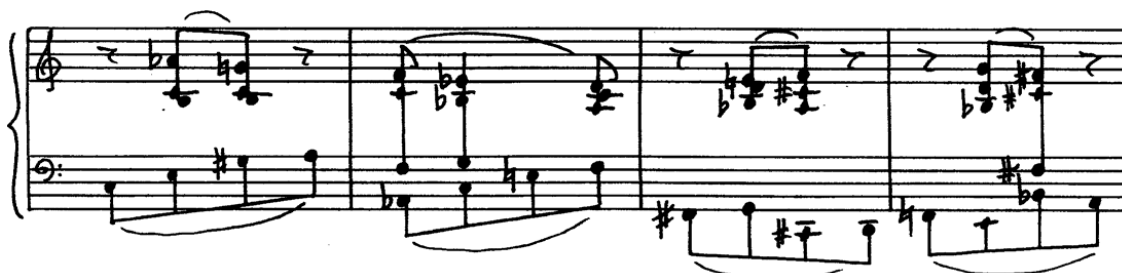


Exemplo 112 – C. 21: Acorde de Sol menor com 7ª maior apresentado na 2ª inversão.



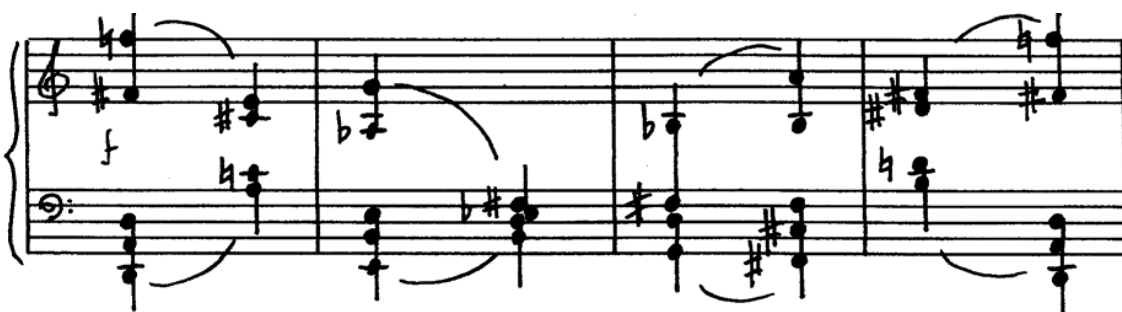
Exemplo 113 – C. 23: Ao contrário do apresentado no motivo I, o compositor mantém a mesma figuração rítmica; conjugação de intervalos que remetem para a escala octatónica do motivo II.

Entre os cc. 29 e 32, o registo mais grave empreende arpejos descontínuados de acordes menores com 7ª maior, na 1ª inversão, e uma elaboração sobre o motivo V.



Exemplo 114 – Cc. 29 a 32: Arpejos descontínuados e utilização do motivo V realizados pela mão esquerda; acompanhamento heterofónico realizado pela mão direita.

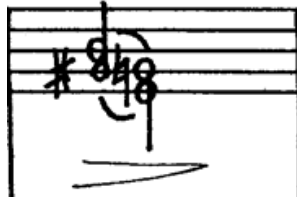
O motivo IIIb é reorganizado numa estrutura em espelho, ou seja, a sua ordem é retrógrada a meio do percurso.



Exemplo 115 – Cc. 33 a 36: O percurso realizado do c. 33 ao 34 é invertido na sua ordem nos cc. 35 e 36 uma 2ª maior acima; indefinição harmónica maior/menor sobre Ré.

## 2º {37 a 52}

O c. 37 representa a síntese da utilização de duas 3<sup>as</sup> menores sobrepostas, realizadas em simultâneo ritmicamente e num âmbito que não fora utilizado, até então, de 5<sup>a</sup> perfeita. A sua apresentação é feita isolando de qualquer outro acompanhamento e ocupando os dois tempos do compasso. O percurso harmónico anterior cria um pequeno momento cadencial interrompido, entre o Ré – dominante e Mi – sobredominante.



Exemplo 116 – C. 37: Justaposição de 3<sup>as</sup> menores realçando a tensão maior/menor sobre Mi.

A escrita homorrítmica dos motivos IIIb passa a ter o ponto de apoio no 2º tempo do compasso. O percurso rítmico é novamente apresentado em leitura retrógrada.



Exemplo 117 – Cc. 38 a 40: Grande diversidade de acordes.

Nesse 2º momento elaborativo é, também, reutilizado o motivo IV, cuja extensão é alargada em número de compassos. A parte final desse momento é realizada através de um total cromático distribuído pelas duas mãos de forma pontilhística. Revela a particularidade de aplicar de forma livre, na leitura do total cromático, uma prática composicional anteriormente utilizada para a leitura do ritmo.



Exemplo 118 – C. 50 com anacrusa e c. 52 com anacrusa: Transposição e inversão retrógrada da leitura intervalar; escrita de grande variação tímbrica e de textura musical.

### 3º {53 a 66}

O 3º momento de elaboração principia com o motivo IIIb num caminho harmónico pelo ciclo de 5ªs.



Exemplo 119 – Cc. 53 a 56: Acordes maiores intercalados por acordes aumentados entre cc. 53 e 54, passando somente a acordes maiores com 7ª maior entre cc. 55 e 56.

Dos cc. 57 a 66, Joaquim dos Santos utiliza, em 1º lugar, os intervalos de 3ª e de 7ª para elaborar uma construção à volta de tons inteiros e cromatismo; de seguida, utiliza o ritmo do motivo IIIb para reafirmar o a sobreposição anteriormente citada no c. 37; por fim, reinicia o motivo inicial da peça, intercalado por acordes maiores e pequenos apontamentos cromáticos semelhantes aos apresentados no 2º momento elaborativo.



Exemplo 120 – Cc. 60 e 61: Utilização, intercalada, dos intervalos de 2ª e 7ª no c. 60 com o motivo rítmico e harmónico IIIb no c. 61.

### B {67 a 83}

Após uma grande diversidade motívica, a 2ª parte do 1ª andamento caracteriza-se por um gesto unidirecional. O compositor apresenta o ritmo sincopado e a sobreposição de 3ªs, característicos do motivo I, numa estilização alargada a partir do c. 75. No entanto, esse caminho é acompanhado pelo intervalo de 7ª que congrega o Sol enquanto nota pedal.



Exemplo 121 – Cc. 74 e 75.

A partir do c. 75, as figuras rítmicas passam para o dobro do valor, preenchendo o compasso na sua totalidade, complementadas pela nota pedal oitavada de Sol e, depois, Mi bemol. Paralelamente, o compositor apresenta uma justaposição entre a tensão maior/menor de Ré e maior/menor de Sol. O final do 1º andamento representa, assim, a síntese do motivo inicial e uma grande exploração da célula Z, um textura densa e de grande âmbito de registo do piano.

Exemplo 122 – Cc. 78 a 82.

### Scherzo

Escrito em estilo fugado, num gesto de dança proveniente de um compasso 6/8, apresenta como estrutura uma organização em espelho com as seguintes secções:

A	B	C	B'	A'
{84 a 104}	{105 a 116}	{117 a 126}	{127 a 131}	{131 a 142}

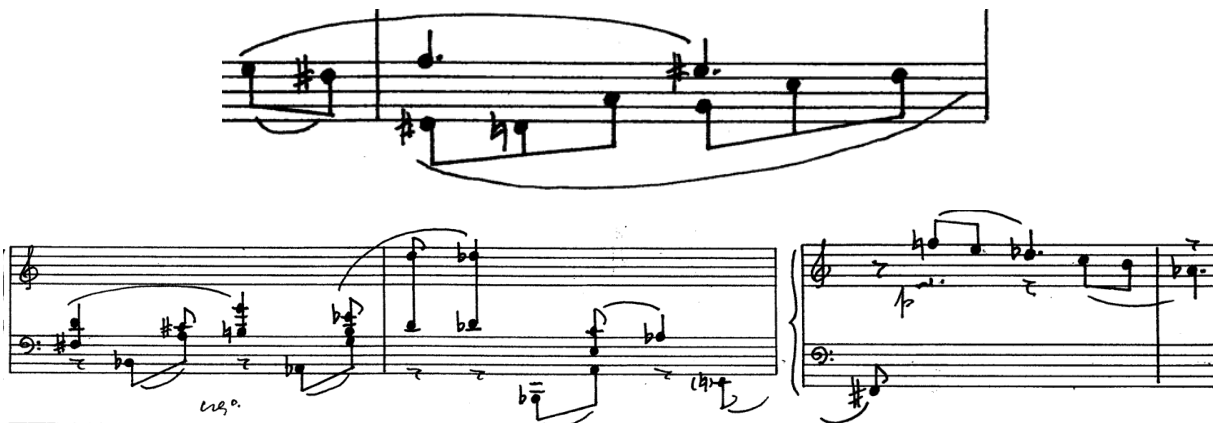
A {84 a 104}

O 2º andamento apresenta uma escrita em estilo fugado, com a apresentação de um sujeito principal em 4 vozes, que se caracteriza por iniciar em gesto de anacrusa e por conter, nas suas primeiras 4 notas, uma citação do tema de B. A. C. H.



Exemplo 123 – C. 84 (com anacrusa): Citação do nome de BACH, no registo grave, executado pela mão esquerda, segundo a tradição alemã musical: de Lá-A; Sib-B; Si –H; Dó-C; Ré- D; Mi- E; Fá-F; Sol – G.

As vozes são apresentadas seguindo um ciclo de 5<sup>as</sup> perfeitas. O sujeito principal é definido por um caminho construído à volta dos intervalos de 4<sup>a</sup> aumentada, 3<sup>a</sup> maior e menor (com sua inversão para 6<sup>a</sup>) e tons cromáticos de passagem. O ritmo utilizado na parte central do motivo é criado de modo a poder ser lido de frente para trás, ou seja, de forma retrógrada, em referência à técnica utilizada anteriormente baseada no tratamento rítmico de Olivier Messiaen; daí surge uma inversão do pé métrico troqueu para iambo. A totalidade do sujeito compreende 13 tons, perfazendo um total cromático com a exceção de uma nota nas vozes 1, 2 e 3, respetivamente, Ré, Lá, Mi. Na 4<sup>a</sup> voz, o compositor reorganizou a série cromática do seguinte modo: retirou 3 notas à linha principal e acrescentou-as em intervalos de 6<sup>a</sup>, respetivamente, Fá sustenido, Si, Mi, deixando de fora a nota Lá sustenido. Assim, o compositor empreende uma reorganização do material motivico, de forma a sintetizar, na 4<sup>a</sup> voz, o caminho apresentado anteriormente nas outras 3 vozes.



Exemplo 124 – Cc. 96 (com anacrusa) a 1<sup>a</sup> nota c. 100: Apresentação integral da 4<sup>a</sup> voz.

A 1<sup>a</sup> voz e a 3<sup>a</sup> voz são acompanhadas por apontamentos harmónicos com acordes de 6<sup>a</sup> menor e oitavas, numa escrita vertical que constrói um caminho octatónico de forma heterofónica. A 2<sup>a</sup> voz e a 4<sup>a</sup> vozes, são acompanhadas por cromatismo, que segue um caminho

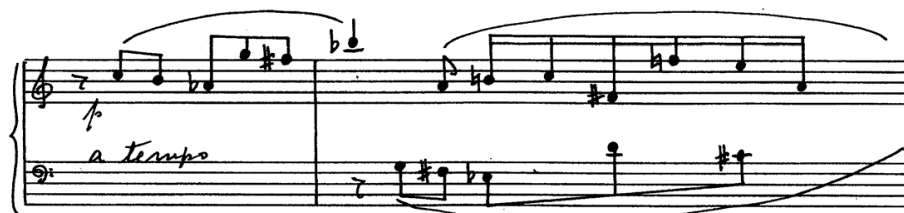
de sequência por 4<sup>as</sup>. A 4<sup>a</sup> voz é acompanhada por cromatismo e sequência de 4<sup>as</sup>, tal como apresentado nos cc. 19 e 20. A amplitude de registos é aumentada a cada entrada de voz, tal como os intervalos, aumentando a exploração tímbrica do piano. Entre o final de cada voz e o início da seguinte, o compositor insere um curto motivo de 3 notas, em sentido descendente, como se pode verificar no final do c. 99, citado no exemplo acima. Tematicamente, tratar-se-á de um comentário harmónico que adota, também, o total cromático com uma exceção, a nota Lá.



Exemplo 125 – Cc. 100 (com anacrusa) e 101: Elaboração rítmica, com entradas em *stretto*, do motivo de 3 notas que comenta o final de cada sujeito.

### B {105 a 116}

A partir do c. 105, a escrita fugada apresenta-se em contraponto imitativo, à distância de 4<sup>a</sup> perfeita descendente. O início da secção B mostra uma inversão de papéis protagonizados no sujeito da secção A: o início do tema passa a ser realizado com o anterior motivo de 3 notas e a parte central tem uma redução da figuração e a inversão da sua ordem.



Exemplo 126 – Cc. 105 e 106: Início de secção de contraponto imitativo.

O contraponto imitativo apresenta-se, de seguida, com a figura rítmica de *duina* e com ornamentação do *trilo* a partir do c. 108:



Exemplo 127 – C. 108.

A partir do c. 113, é introduzida uma sequência octatónica (exemplo 128), transcrita uma 2ª maior inferior, em registo grave, no c. 114.



Exemplo 128 – C. 113: Sequência octatónica a partir da 2ª nota da mão direita.

C {117 a 126}

Entre as secções A e B e as respetivas repetições elaborativas B' e A', o compositor intercala um momento único na sua obra para piano solo, onde a ornamentação de trilo tem um papel de catalisador harmónico e de criação de tensão e onde se encontram semelhanças com a sua obra para órgão/piano e marimba. É uma interrupção à estrutura formal de estilo fugado e contrapontístico e a criação de um jogo tímbrico de sonoridades com indefinição tonal, através da célula Z, dicotomia maior/menor.



Exemplo 129 – Cc. 124 e 125: *trilo* entre Sol e Sol bemol, em conjunto com 7ª maiores no registo grave, cria indefinição entre os tons de Sol (maior e menor) e Mi bemol (maior e menor).

B' {127 a 131}

A partir do c. 127, Joaquim dos Santos remete o caminho musical novamente para o material utilizado na secção B, com uma menor extensão mais reduzida.

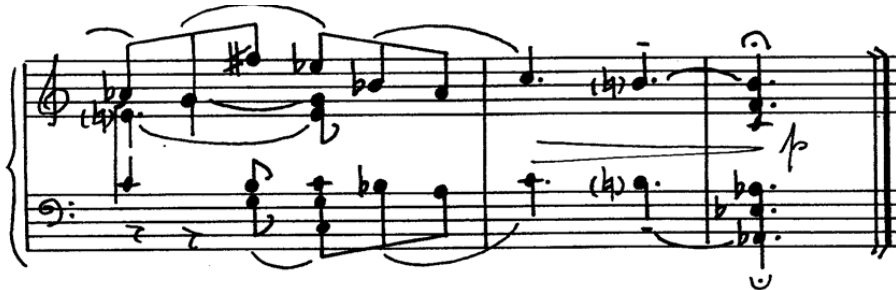
A' {131 a 142}

O reinício do tema de B.A.C.H. acontece na secção A', seguido pela entrada em stretto das vozes e dos respetivos acompanhamentos presentes na secção A.



Exemplo 130 – Cc. 131 a 133: a entrada do tema de B.A.C.H. dá-se no registo grave mas com uma pequena mutação rítmica, no 2º tempo do c. 131.

A obra finaliza num formato de pequena coda, com um último agregado vertical caracterizado pela dicotomia Lá bemol maior/menor, através (por enarmonia) da nota Si retirada do tema de B.A.C.H., e da 7ª maior Si - Dó. Um final de homenagem ao compositor barroco e que funciona como marca de água da sua prática composicional.



Exemplo 131 – Cc. 140 a 142: dicotomia entre os tons de Dó maior/menor no 2º tempo do c. 140 e a dicotomia de Lá bemol maior/menor no c. 142.



## Reflexões finais

No final deste percurso, pude constatar a relevância e qualidade das composições de Joaquim dos Santos para o âmbito da literatura portuguesa para piano e confirmar a originalidade das obras em apreço no panorama musical sacro e secular, tal como o interesse pianístico e estético das mesmas.

Foi uma aventura conhecer a biografia deste compositor, através de viagens pelos locais onde viveu: Roma, Braga e Cabeceiras. Vários foram os obstáculos à prossecução deste trabalho: a existência, em número bastante reduzido, de material bibliográfico relativo à vida e obra deste compositor; a existência de alguma informação contraditória em diversas fontes; a dificuldade em obter informação junto de diversas personalidades ligadas ao meio eclesiástico musical, tal como a recusa de participação manifestada por alguns músicos intérpretes das obras de Joaquim dos Santos; a impossibilidade em contactar diretamente com o compositor e vários dos seus colegas de estudos.

Com este trabalho, foi possível realizar uma confirmação de dados biográficos e de autoria de obras. Um significativo número de novos dados resultou do processo de pesquisa e análise de diversas fontes, que poderá ser importante para um futuro estudo da vida do compositor e de outros géneros adotados no repertório de Joaquim dos Santos.

Joaquim dos Santos, pela sua prática composicional e pelas suas escolhas artísticas e pessoais, não terá pretendido inserir-se em alguma escola ou tradição musical específica. Sem a pretensão de registar uma rutura com a escrita litúrgica defendida pela diocese bracarense, a obra de Joaquim dos Santos é relevante pelo seu destaque, enquanto súpula de variegadas influências. A sua linha de pensamento e de ação fazem dele um dos mais ilustres representantes da linha de pensamento dos compositores Manuel Faria e Armando Renzi, enquanto discípulo dileto desses professores. A sua personalidade demonstrou, por variadíssimas vezes, uma grande liberdade estética e musical. O seu sentido de profissionalismo sempre o fez combater quaisquer facilitismos de escrita. A sua dedicação foi de igual qualidade tanto para coletividades mais amadoras quanto para intérpretes profissionais de renome internacional. A sua abrangência, generosidade e, principalmente, exigência estão plasmadas na quantidade e na qualidade de trabalhos para as escolas, para os coros, mas também para as formações de câmara, para as grandes orquestras e para instrumentistas a solo. A proficiência de repertório reflecte, também, um grande número de obras encomendadas, enquanto exemplo da sua importância junto de diversos meios musicais, tanto em Portugal como e no estrangeiro.

Uma personalidade que, a partir de 1971, se dedicou ao trabalho no seu atelier de composição com vista para um mundo cuja vista tão bem foi descrita por Miguel Torga: “um Tâmega de vinho verde, ora físico ora metafísico, indeciso entre a prosa de Camilo e a poesia de Pascoais, e a Senhora da Graça, no alto dum parafuso de macadame, com ricas vistas redondas”; um mundo onde se espelham “as três linhas de força que sempre nos justificaram: o amor secular da terra, a íntima necessidade dum pouco de beleza na arquitetura do ninho, e a caiada fé numa transcendência que procura os cimos mas se não desprende do mundo.”

Num mundo de quem tem "carne do Minho em ossos transmontanos", como aquele que se revelou ser o da “Casa da Casinha”, Joaquim dos Santos encontrou o tempo e o espaço para desenvolver linguagens, formas e temáticas que tinha começado a explorar enquanto estudante. A sua simplicidade e generosidade é refletida na diversidade de atividades realizadas; a vida dedicada ao serviço para a comunidade enquanto padre; a presença em concertos, a maior parte dos quais para a estreia e apresentação de obras da sua autoria.

Ouvir as obras de Joaquim dos Santos é escutar o que a alma de um cidadão do mundo tem para nos contar. Alguém que, pela sua vocação e vivência dedicada a Cristo, sempre valorizou o que de melhor as diferentes culturas nos podem ensinar. Um exemplo de grande força de viver, inabalável e pacífica.

Como trabalho futuro, as conclusões aqui apresentadas poderão indiciar o interesse no aprofundar de estudos sobre este autor e sobre a presença do instrumento Piano em toda a sua produção. As partituras apresentadas em anexo são autógrafas e não se encontram em domínio público. Existe uma preocupação latente pela limpeza e inteligibilidade dos manuscritos, tornando viável a sua possível revisão, edição e publicação em futuros estudos

Que a leitura desta dissertação possa ser uma oportunidade e um motivo de encorajamento para tomar conhecimento da vida e obra deste compositor.

## Referências documentais

- Abromont, C., & de Montalembert, E. (2001). *Guide de la Théorie de la Musique* (Vol. colecção "Les indispensables de la Musique"). Paris: Fayard et Henry Lemoine.
- Adorno, T. (1970). *Aesthetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp-Verlag.
- Albèra, P., & Pasticci, S. (2003). *Musiques - Une Encyclopédie pour le XXI siècle* (Vol. 1º). (J.-J. Nattiez, Ed., & A. Sud, Trad.) Paris: Actes Sud.
- Almeida, P., & Dobreira, C. (2013). Evocação Internacional de Joaquim Gonçalves dos Santos. *O Rouxinol*, 57-59.
- Azevedo, S. (1998). *Invenção dos Sons - Uma panorâmica da composição de hoje*. Lisboa: Caminho da Música.
- Bayer, R. (1961). *Histoire de L'Esthétique*. Paris: Librairie Armand Colin.
- Bochmann, C. (2003). *A Linguagem Harmónica do Tonalismo*. Lisboa: Juventude Musical Portuguesa.
- Branco, J. d. (2005). *História da Música Portuguesa* (4ª actualizada ed.). Lisboa: Publicações Europa-América.
- Candé, R. (1994). *Dicionário dos Músicos*. Lisboa: Edições 70.
- Cardine, D. E. (1972). *Gregorian Semiology*. (R. M. Fowells, Trad.) Solesmes: Solesmes.
- Castro, P. F. (1991). *História da música - Sínteses da Cultura Portuguesa*. Lisboa: Comissariado para a Europália 91.
- Castro, P., & Nery, R. V. (1999). *História da Música*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Claire, M., & Patier, B. (2002). *Histoire de la Musique*. Paris: Larousse.
- Cooper, G., & Meyer, L. (1963). *The rhythmic structure of music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Costa, A. d. (Ed.). (1992). *Novo Testamento* (17ª ed.). Lisboa: Difusora Bíblica.
- Costa, N. (2010). Compositores a descobrir. *Glosas*, 66-71.
- Cymbron, L., & de Brito, M. C. (2001). *História da música portuguesa* (2ª ed.). Lisboa: Universidade Aberta.
- Dahlhaus, C. (1985). *Was ist Musik?* Wilhelmshaven: Heinrichshofens Verlag.
- Dunsby, J., & Whittall, A. (1988). *Musical analysis in theory and practice*. London and Boston: Faber Music.
- Duque, J. (2007). *Órgão Ibérico*. Braga: Theologica.

- Ferreira, M. P. (2007). *Dez compositores portugueses* (1ª ed.). (M. P. Ferreira, Ed.) Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- (2010). *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (1ª ed., Vols. Tomo 4º P-Z). (S. Castelo-Branco, Ed.) Lisboa: Círculo de Leitores Temas e Debates e Autores.
- Gajard, J. (1992). *Notions sur la Rythmique Grégorienne* (2ª ed.). Paris: Desclée Company.
- Gama, S. d. (1957). *Serra-Mãe* (4ª ed.). Lisboa: Edições Ática.
- Goléa, A. (2001). *Dicionário temático Larousse: Grandes Músicos* (Vols. I-II). (T. Bernardes, Trad.) Rio de Mouro: Círculo de Leitores.
- Grout, D., & Palisca, C. (2014). *História da Música Ocidental* (6ª ed.). (G. Valente, Ed., & A. L. Faria, Trad.) Lisboa: Gradiva.
- Harper, N. L. (2013). *Portuguese Piano Music - An Introduction and Annotated Bibliography*. United Kingdom: Scarecrow Press, Inc.
- Joncas, J. M. (1997). *From sacred song to ritual music: twentieth-century understandings*. Pennsylvania: Liturgical Press.
- Kelly, C., & Goschl, J. B. (2006). *An Introduction to the Interpretation of Gregorian Chant*. Lewiston, New York: Edwin Mellen Press.
- Lamas, E. (2006). *Sebenta de harmonia*. Lisboa: Juventude Musical Portuguesa.
- Libellus Usualis. (2014-2016). *Libellus* (Vols. 1-5). Ribeira de Pena: Libellus Usualis - Associação. Obtido em 2014-2016
- Martins, C. T. (2008). *O Tríptico para Órgão de Manuel Faria no Contexto do Repertório Organístico do século XX*. Aveiro: Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.
- Matos, V. (2014). *O clarinete na obra de Joaquim dos Santos*. Évora: Universidade de Évora.
- Melo, L. (2015). *A obra integral para canto e piano de Manuel Faria*. Porto: Universidade Católica Portuguesa - Escola das Artes - Departamento de Música.
- Messiaen, O. (1944). *Technique de mon langage musical* (Vols. I-II). Paris: Alphonse Leduc.
- Meyer, L. B. (1989). *Style and music : Theory, history, and ideology*. Philadelphia: University of Pennsylvania.
- Michel, P. (1996). *Luigi Dallapiccola*. Genève: Éditions Contrechamps.
- Michels, U. (2007). *Atlas da Música: do barroco à actualidade* (1ª ed., Vol. II). (A. Latino, Trad.) Lisboa: Gradiva.
- Moore, D. (2008). *Guia dos estilos musicais*. Lisboa: Edições 70.

- Negreiros, V. (2002). *Introdução às figuras da retórica Poético-Musical* (1ª ed.). Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Nova Revista de Música Sacra. (1971). *Nova Revista de Música Sacra nº 1* (1ª ed.). Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra. Obtido em 2011 de Dezembro de 2
- (1988). *Nova Revista de Música Sacra nº 48*. Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra.
- (2001). *Nova Revista de Música Sacra nº 98*. Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra.
- Pereira, A. (2009). *Manuel Faria e o piano: das fontes primárias à performance*. Aveiro: Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.
- Pontificio Istituto di Musica Sacra. (2011). *Il pontificio istituto di musica sacra - 100º di fondazione*. Roma: Tip. A.G.E. Presbyterium.
- Rink, J. (2002). *Musical performance: A guide to understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rosen, C. (2009). *The Frontiers of Meaning: Three Informal Lectures on Music*. London: Kahn & Averill.
- Samuel, C. (1966). *Panorama da Arte Musical Contemporânea*. (J. d. Branco, Trad.) Lisboa: Editorial Estúdios Cor.
- Santana, H., & Santana, R. (2004). *Semi-brevés - Notas sobre música do século XX*. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Schonberg, A. (1999). *Harmonia*. (M. Maluf, Trad.) São Paulo: Editora UNESP.
- Simões, C. (2000). *Joaquim Santos - Um Compositor no Panorama Musical Português Contemporâneo - Volume I e II*. Departamento de Expressões Artísticas e Educação Física - Instituto de Estudos da Criança. Braga: Universidade do Minho.
- (2003). *Sons p'rá Guitarra da Boneca*. Braga: Casa do Professor.
- Stockhausen, K. (1979). *A Música Contemporânea*. (M. Albet, Trad.) Rio de Janeiro: Salvat.
- Stravinsky, I., & Craft, R. (2004). *Conversas com Igor Stravinsky*. (Guinsburg, Ed., & S. Moutinho, Trad.) São Paulo: Perspectiva Debates.

## Musicografias

- Almeida, F. P. (1994). *O linho*. Cabeceiras de Basto: Escola C+S de Cabeceiras de Basto.
- Hindemith, P. (1943). *Ludus Tonalis* (1ª edição 1989 ed.). Wien: Wiener Urtext Edition, Schott.

- Santos, J. d. (1982). *Rapsódia Campestre*. Cabeceiras de Basto: Partitura.
- (1986). *Minuetto*. Cabeceiras de Basto: Manuscrito do autor.
- (1995). *Stabat Mater*. Cabeceiras de Basto: Partitura.
- (1999). *Passio et mors Domini Nostri Jesu Christi secundum Lucam*. Cabeceiras de Basto: Partitura.
- (2000). *Em os Pobrezinhos*. Cabeceiras de Basto: Manuscrito do autor.
- (2001). *Prologus: 6 impressões sobre o Evangelho de S. João*. Cabeceiras de Basto: Manuscrito do autor.
- (2001). *Roma Eterna*. Cabeceiras de Basto: Partitura.
- (2003). *Quatro Canções Populares Portuguesas*. Cabeceiras de Basto: Manuscrito do autor.
- (2007). *Servite Domino in Lætitia - Impressões Bíblicas para piano*. Cabeceiras de Basto: fac-simile.
- (2008). *Ludus Atonalis*. Cabeceiras de Basto: Manuscrito do autor.

## Fontes primárias: textos e entrevistas

- Escola Preparatória de Cabeceiras de Basto. (1982-1983). Apreciação dos colegas do Dr. Joaquim Gonçalves dos Santos. Cabeceiras de Basto: Inédito.
- Esteves, L. (1 de Agosto de 2007). Entrevista ao Dr. Joaquim dos Santos. *Diário do Minho, Suplemento edição n.º 27849*.
- Ramos, P., Moura, T., & Leite, M. (1 de Julho de 1997). Entrevista de vida. *Forum Cabeceirense*, pp. 7-8.
- Rodrigues, A. (26 de Julho de 2006). Entrevista Padre Joaquim Dos Santos. *Jornal Sons da Academia*, 2.
- Salvador, M. (1 de Setembro de 2004). Em entrevista. *Forum Cabeceirense*, pp. 4-5.
- Santos, J. d. (1955-1961). Notas. Braga: Inédito.
- (1981-1983). Actividades do profissionalizando Joaquim Santos. Cabeceiras de Basto: Inédito.
- (Maio de 1982). A propósito do centenário de Igor Stravinsky. Cabeceiras de Basto: Inédito.

- (1983). Na Educação Está o Futuro”- Análise Crítica dos Problemas Decorrentes do Actual Sistema Educativo - Para a Sua Verdadeira Renovação e Completa Estabilidade. Cabeceiras de Basto: Escola C+S de Cabeceiras de Basto.
- (1996). Entrevista a propósito do aniversário de Joaquim Santos. [Programa de rádio]. Cabeceiras de Basto, Portugal: Rádio Voz de Basto. Obtido em 13-14 de Abril de 2013
- (1996). Entrevista ao Pe Joaquim Santos a propósito do seu 60º aniversário. (P. Ramos, & T. Moura, Entrevistadores) Rádio Voz de Basto. Cabeceiras de Basto. Obtido em 13-14 de Abril de 2016
- (1996). Entrevista ao Pe. Joaquim Santos a propósito do seu 60º aniversário. (P. Ramos, & T. Moura, Entrevistadores) Rádio Voz de Basto. Cabeceiras de Basto. Obtido em 13-14 de Abril de 2016
- (1996). Escola C+S de Cabeceiras de Basto. *Educação para todos - Cadernos PEPT*. Cabeceiras de Basto: Inédito.
- (1996). *Relatório Crítico da Atividade Docente para passagem ao 8º escalão*. Cabeceiras de Basto: Escola EB 2.3 de Cabeceiras de Basto.
- (21 de Dezembro de 2007). Entrevista ao Pe. Dr. Joaquim dos Santos. *O tríptico para órgão de Manuel Faria no contexto do repertório organístico do séc. XX*, 128-132. (C. Martins, Entrevistador) Aveiro: Universidade de Aveiro.
- (1984). *Música do Séc. XVI – A Europa do Renascimento e a sua música* (Vols. XVIII - Fasc. 85-86 (98-99) Separata da Revista Bracara Augusta). Braga: Editora Correio do Minho.

## Discografia

- A. Ferreira, & I. Crespi (2011). Danse Des Sylphes [Santos, J. d. gravado]. Portugal.
- Cordova, R. V. (2003). Prologus, 6 Impressões musicais do Evangelho de S. João [J. d. Santos gravado]. Em *La Musica Portoghese Antica e Moderna nel Panorama Europeo*. Roma, Itália: IPSAR.
- IPSAR (2006). [J. d. Santos gravado]. Em *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.

- Martingo, Â. (2008). *Servite Domino in Laetitia - Três impressões per pianoforte Salmo 1 - Salmo 132 - Salmo 99* [J. d. Santos gravado]. Em *Quaresima, Musica ispirata e ricercata per il tempo di*. Roma, Itália: IPSAR.
- Telles, A. (2002). *Prologus, 6 Impressões musicais do Evangelho de S. João* [J. d. Santos gravado]. Em *1º Festivale di Musica*. Roma, Itália: IPSAR.
- Y. Marr, H. Matos, D. Castro, L. Ribeiro, Â. Martingo, N. Tabbush, & I. Patassini (2008). *Musica ispirata e ricercata per il tempo di Quaresima* [Santos, J. d. gravado]. Roma, Itália: IPSAR.

## Documentação diversa

- Borges, M. A. (16 de Março de 2013). *Programma Musicale. Sant'Antonio dei Portoghesi in Roma*. Roma, Itália.
- Cerqueira, F. (2013). *Evocação Internacional de Joaquim Gonçalves dos Santos*. [Programa de rádio]. Cabeceiras de Basto, Portugal: M. Ribeiro. Obtido em 13-14 de Abril de 2013 — (8 de Maio de 2013). *Música para Piano de Joaquim Gonçalves dos Santos: A síntese da sua estética musical. Evocação internacional de Joaquim Gonçalves dos Santos*. Cabeceiras de Basto, Portugal.
- Costa, N. (7 de Dezembro de 2010). *Joaquim dos Santos: um retrato biográfico e artístico*. Porto, Portugal: Inédito.  
— (3 de Abril de 2013). *Joaquim Gonçalves dos Santos: um Tesouro. Evocação Internacional de Joaquim Gonçalves dos Santos*. Cabeceiras de Basto, Portugal.
- Ferreira, P. (Janeiro de 2009). *A Canção Popular Portuguesa em Joaquim dos Santos*. Porto: ESMAE.
- L'Osservatore Romano. (1968). *Manifestazione artistica degli alumni. L'Osservatore Romano*.
- Machado, J. (2009). *Joaquim Santos - Abordagem geral à vida e obra*. Porto: Universidade Católica Portuguesa - Escola das Artes.
- Matos, V. (23 de Janeiro de 2013). *Joaquim Gonçalves dos Santos - A vida e o compositor. Evocação internacional de Joaquim Gonçalves dos Santos*. Cabeceiras de Basto, Portugal.

Miranda, J. C. (27 de Fevereiro de 2013). Retórica e Escrita Coral: o Ciclo das V Canções do Mar. *Evocação Internacional de Joaquim Gonçalves dos Santos*. Cabeceiras de Basto, Portugal.

Telles, A. (16 de Novembro de 2012). Na Outra Margem. (M. Paraíso, Entrevistador) Obtido em 16 de Novembro de 2012

## Revistas e periódicos

A Voz de Trás-os-Montes. (3 de Maio de 2007). Diocese de Vila Real cantada em Roma. *A Voz de Trás-os-Montes*.

Almeida, P. (1 de Agosto de 2002). Recital em Cabeceiras de Basto. *Forum Cabeceirense*, p. 19.

— (1 de Julho de 2003). Dr. Joaquim Santos dá Música em Roma. *Forum Cabeceirense*, p. 10.

— (1 de Fevereiro de 2004). Novas da Grande Música. *Forum Cabeceirense*, p. 10.

— (1 de Agosto de 2004). Novas da Grande Música do Dr. Joaquim Santos. *Forum Cabeceirense*, p. 10.

— (1 de Junho de 2005). Bem-haja ilustre amigo Dr. Santos! *Forum Cabeceirense*, p. 16.

— (30 de Novembro de 2005). Novas da Grande Música. *Ecos de Basto*.

— (15 de Junho de 2006). Novas da Grande Música. *Ecos de Basto*.

— (15 de Novembro de 2007). Dr. Joaquim dos Santos apresenta Fantasia conventual. *Ecos de Basto*, pp. 20-22.

— (3 de Março de 2008). Dr. Joaquim Santos apresenta obras em Roma. *Ecos de Basto*, 9.

Almeida, P., & Dobreira, C. (2013). Evocação Internacional de Joaquim Gonçalves dos Santos. *O Rouxinol*, 57-59.

Diário do Minho. (Fevereiro de 1969). *Diário do Minho*.

— (2013). Iniciativa aborda vida e obra do musicólogo. *Diário do Minho*.

Dobreira, C., & Almeida, P. (2013). Cabeceiras de Basto evoca compositor Joaquim Santos. *Diário do Minho*, 13.

Esteves, L. (22 de Outubro de 2002). *Diário do Minho*, 12.

- (1 de Agosto de 2007). Entrevista ao Dr. Joaquim dos Santos. *Diário do Minho, Suplemento edição n.º 27849*.
- (2007). São Martinho inspira outra partilha. *Diário do Minho*, 7.
- (11 de Abril de 2008). Há um ano. *Diário do Minho*.
- Fernandes, F. (2005). Dias de Roma, Policarpo ao som de Sax. *Correio da Manhã*.
- Forum Cabeceirense. (1 de Abril de 1999). Professores distinguidos com Medalha de Ouro. *Forum Cabeceirense*, p. 9.
- (1 de Julho de 2000). Lamentações do Pe Joaquim Santos numa igreja em Roma. *Forum Cabeceirense*, pp. 15-17.
- (1 de Abril de 2001). Música portuguesa levada a concertos em Roma. *Forum Cabeceirense*, p. 10.
- (1 de Maio de 2005). Dr. Joaquim Santos continua a dar (boa) Música! *Forum Cabeceirense*, p. 7.
- Gomes, A. C. (1 de Julho de 2002). Joaquim dos Santos embaixador da Música Portuguesa. *Forum Cabeceirense*, p. 19.
- Gomes, P. (2003). Hino da Senhora dos Milagres. *Diário do Minho*.
- Gonçalves, V. (2007). A Terra e o Homem. *Diário do Minho*.
- (2007). Via pulchritudinis. *Diário do Minho*, 7.
- Minho, Diário do. (2007). Próximos concertos. *Diário do Minho*.
- Miranda, A. (2012). Joaquim dos Santos Revisitado. *O Diabo*, 14.
- O Basto. (2011). Compositor Cabeceirense de renome internacional. *O Basto*, 9.
- Oliveira, A. (2001). Compositores e músicos portugueses brilham em Roma. *Diário do Minho*.
- Pereira, J. M. (2004). Peregrinação ao Sameiro. *Diário do Minho*.
- Rinaldi, M. (1968). Un istituto che insegna e difende la música sacra. *Il Messaggero*, 9.
- Serapicos, R. (2009). Pode haver compositores bracarenses por conhecer. *Correio do Minho*.
- Torres, A. (2007). Ao Consagrado Maestro e Compositor Dr. Joaquim dos Santos. *Diário do Minho*.

## Cibernética

- A Santa Sé. (s.d.). Obtido em 30 de Janeiro de 2013, de <http://w2.vatican.va/content/vatican/pt.html>
- (s.d.). Obtido em 30 de Janeiro de 2013, de [http://w2.vatican.va/content/pius-xii/pt/encyclicals/documents/hf\\_p-xii\\_enc\\_25121955\\_musicae-sacrae.html](http://w2.vatican.va/content/pius-xii/pt/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_25121955_musicae-sacrae.html)

- Agência Ecclesia*. (25 de Janeiro de 2008). Obtido em 5 de Março de 2016, de <http://www.agencia.ecclesia.pt/noticias/nacional/faleceu-o-padrecompositor-joaquim-santos/>
- (15 de Setembro de 2009). Obtido em 5 de Março de 2016, de <http://www.agencia.ecclesia.pt/noticias/nacional/exposicao-biografica-sobre-o-pe-joaquim-santos/>
- Ançã-ble, G. V. (2008). *Aclamai o Senhor terra inteira*. Obtido em 4 de Janeiro de 2013, de <https://www.youtube.com/watch?v=zGNgrufpW4M>
- Caldeira, A. M. (Outubro de 2012). *História do Conservatório*. Obtido em 14 de Dezembro de 2015, de Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga: <http://www.conservatoriodebraga.pt/?id=20>
- Cerqueira, F. (2011). *Joaquim dos Santos | Impressões Bíblicas - Salmo 1 [J. d. Santos gravado]*. [Registo vídeo e áudio disponível na plataforma Youtube]. Lisboa, Portugal: F. Chaves, & D. Martins. Obtido de [https://youtu.be/\\_4A5RuBrvBc](https://youtu.be/_4A5RuBrvBc)
- (2011). *Joaquim dos Santos | Impressões Bíblicas - Salmo 132 [J. d. Santos gravado]*. [Registo vídeo e áudio disponível na plataforma Youtube]. Lisboa, Portugal: D. Martins, & F. Chaves. Obtido de [https://youtu.be/gkthfIB0v\\_0](https://youtu.be/gkthfIB0v_0)
- (2011). *Joaquim dos Santos | Prologus, 6 Impressões musicais do Evangelho de São João [J. d. Santos gravado]*. [Registo vídeo e áudio disponível na plataforma Youtube]. Lisboa, Portugal: D. Martins, & F. Chaves. Obtido de <https://youtu.be/A-oiha6tSp8>
- (30 de Dezembro de 2012). *No princípio era o pianista*. Obtido de [http://noprincipioeraopianista.blogspot.pt/2012/12/joaquim-dos-santos-na-historiografia\\_30.html](http://noprincipioeraopianista.blogspot.pt/2012/12/joaquim-dos-santos-na-historiografia_30.html)
- (30 de Dezembro de 2012). *No princípio era o pianista*. Obtido de <http://noprincipioeraopianista.blogspot.pt/2012/12/joaquim-dos-santos-na-historiografia.html>
- (16 de Dezembro de 2012). *No princípio era o pianista*. Obtido de [http://noprincipioeraopianista.blogspot.pt/2012/12/joaquim-dos-santos-na-historiografia\\_16.html](http://noprincipioeraopianista.blogspot.pt/2012/12/joaquim-dos-santos-na-historiografia_16.html)
- Costa, N. (25 de Julho de 2008). Obtido de *Joaquim dos Santos, o compositor*: <http://maestrojoaquimdossantos.blogspot.pt/2008/07/testemunho-o-ltimo-concerto.html>

- (18 de Agosto de 2009). *Joaquim dos Santos, o compositor*. Obtido de <http://maestrojoaquimdossantos.blogspot.pt/2009/08/cancioneiro-antologico-ii-acal-rapsodia.html>
- (12 de Julho de 2009). *Joaquim dos Santos, o compositor*. Obtido em 11 de Novembro de 2011, de <http://maestrojoaquimdossantos.blogspot.pt/2009/07/concerto-de-homenagem-cabeceiras-de.html>
- (17 de Março de 2009). *Joaquim dos Santos, o compositor*. Obtido em 10 de Novembro de 2012, de <http://maestrojoaquimdossantos.blogspot.pt/2009/03/igreja-de-s-miguel-de-refojos-encheu.html>
- (21 de Agosto de 2011). *Joaquim dos Santos, o compositor*. Obtido em 10 de Novembro de 2011, de <http://maestrojoaquimdossantos.blogspot.pt/2011/08/entrevista-com-o-padre-dr-joaquim.html>
- Diário de Léon. (2002). Inusual combinacion. *Diário de Léon*. Obtido em 12 de Outubro de 2014, de [http://www.diariodeleon.es/noticias/afondo/inusual-combinacion\\_42553.html](http://www.diariodeleon.es/noticias/afondo/inusual-combinacion_42553.html)
- Duque, J. (s.d.). *Joaquim dos Santos*. Obtido em 12 de Setembro de 2011, de <http://www.meloteca.com/bio-joaquim-goncalves-dos-santos.htm>
- Fondazione Bartolucci. (s.d.). Obtido em 13 de Outubro de 2014, de <http://www.fondazionebartolucci.it/maestro.php>
- Ideias, T. d. (s.d.). *Pontifício Colégio Português*. Obtido em 3 de Outubro de 2015, de <http://www.lusitanum.org/>
- IPSAR. (s.d.). Obtido em 12 de Outubro de 2014, de <http://www.ipsar.org>
- mpmp. (s.d.). *Santos, J. Gonçalves dos*. Obtido em 23 de Maio de 2013, de Atrium: <https://sites.google.com/site/patrimoniomusical/santos--joaquim-dos>
- Município de Cabeceiras de Basto. (s.d.). Obtido em 13 de Março de 2015, de <http://cabeceirasdebasto.pt/concelho-heraldica>
- Ramos, R. (30 de Abril de 2010). *Entrevista ao Reitor de Santo António dos Portugueses*. Obtido de Via dei portoghesi: <http://viadeiportoghesi.blogspot.pt/2010/04/entrevista-ao-reitor-de-santo-antonio.html>
- Romão, M. (12 de Novembro de 2015). *Rostos de Portugal em Itália - Monsenhor Agostinho Borges*. Obtido de Embaixada de Portugal em Itália: <https://www.roma.embaixadaportugal.mne.pt/pt/a-embaixada/noticias/754-rostos-de-portugal-em-italia-monsenhor-agostinho-borges>
- Santos, J. d. (11 de Dezembro de 2007). *Agência Ecclesia*. Obtido em 5 de Março de 2016, de <http://www.agencia.ecclesia.pt/noticias/dossier/esperando-o-natal-da-musica/>

*Saudação do Reitor.* (s.d.). Obtido em 12 de Outubro de 2014, de [http://www.ipsar.org/pt/index.php?option=com\\_content&view=article&id=9&Itemid=125](http://www.ipsar.org/pt/index.php?option=com_content&view=article&id=9&Itemid=125)

VI, P. (4 de Dezembro de 1963). *CONSTITUIÇÃO CONCILIAR SACROSANCTUM CONCILIUM SOBRE A SAGRADA LITURGIA*. Obtido em 3 de Março de 2013, de A Santa Sé:

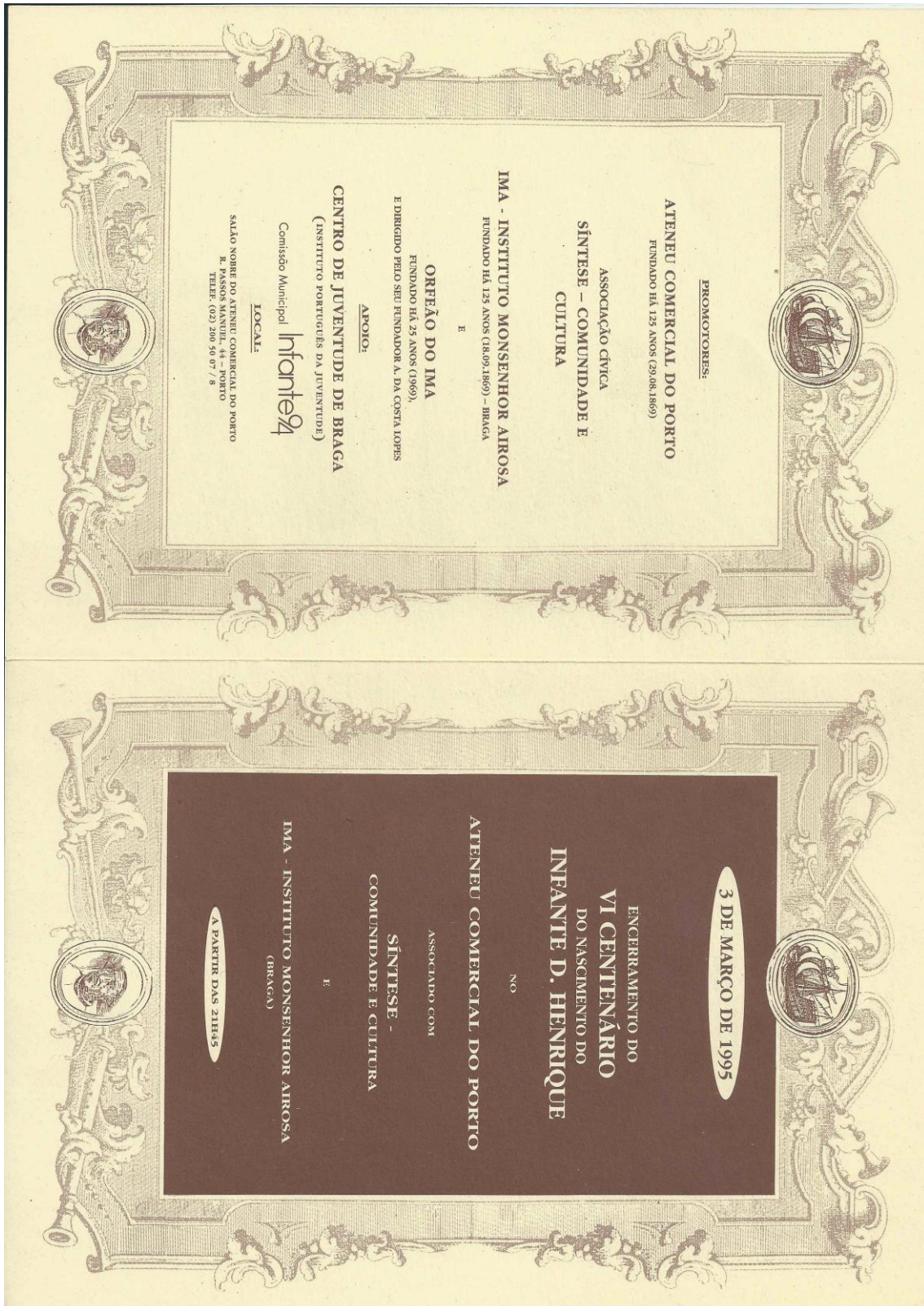
[http://www.vatican.va/archive/hist\\_councils/ii\\_vatican\\_council/documents/vat-ii\\_const\\_19631204\\_sacrosanctum-concilium\\_po.html](http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_po.html)

— (5 de Março de 1967). *SECOND VATICAN ECUMENICAL COUNCIL MUSICAM SACRAM INSTRUCTION ON MUSIC IN THE LITURGY*. Obtido em 3 de Março de 2013, de A Santa Sé:

[http://www.vatican.va/archive/hist\\_councils/ii\\_vatican\\_council/documents/vat-ii\\_instr\\_19670305\\_musicam-sacram\\_en.html](http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_instr_19670305_musicam-sacram_en.html)

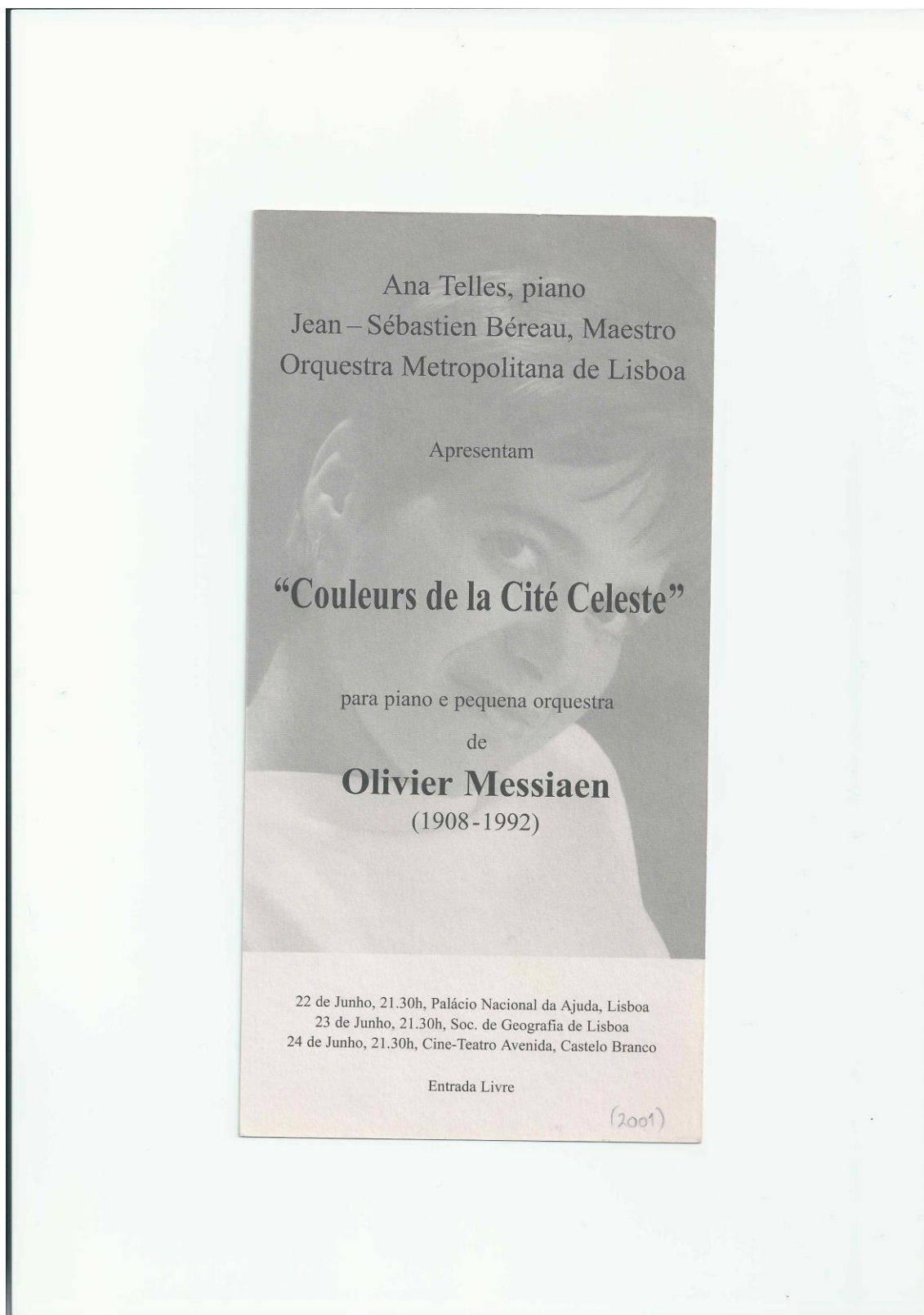


# Anexos



Anexo 1





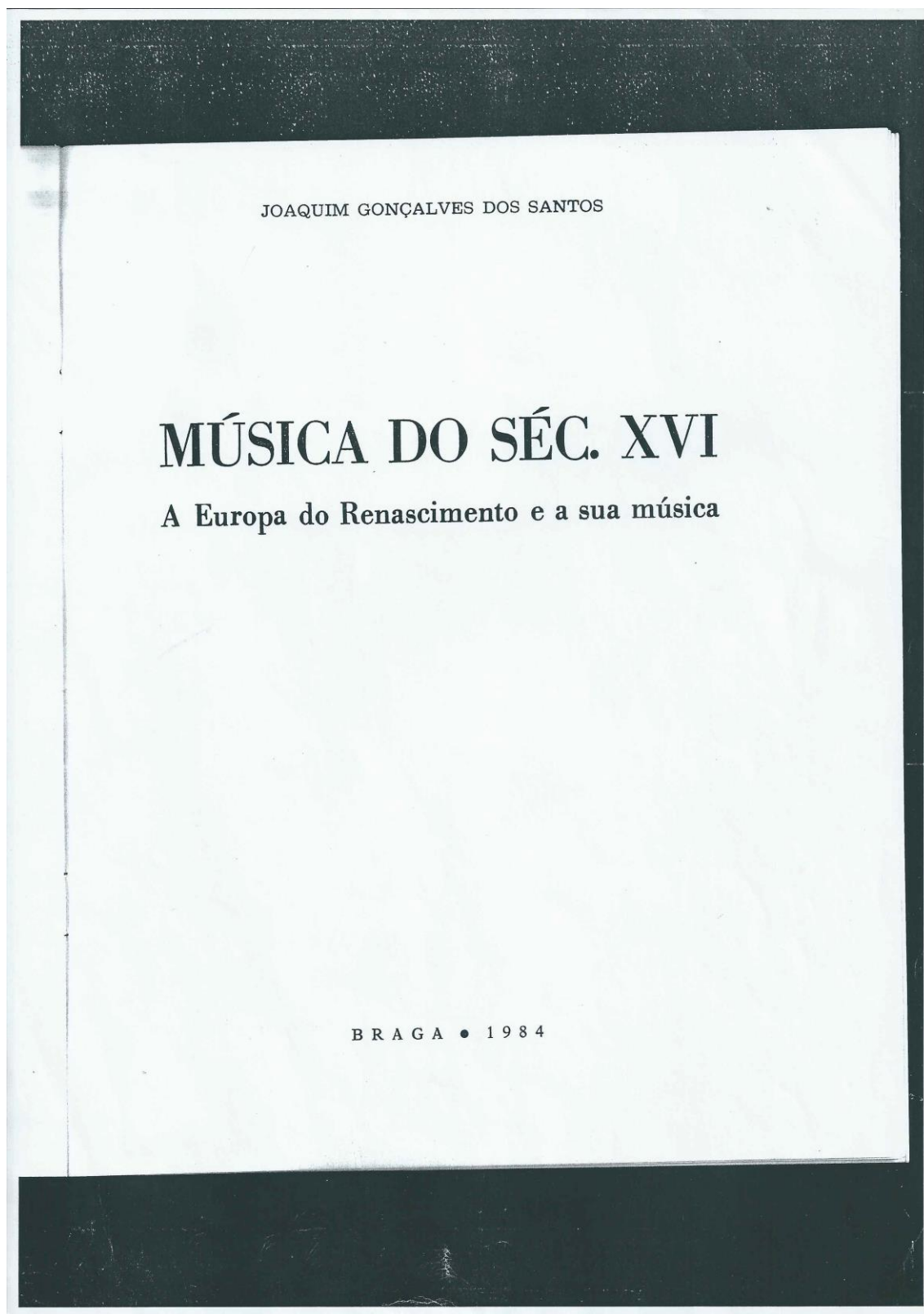
Anexo 3

O seu esplendor era semelhante a uma pedra preciosíssima, pedra de jaspe cristalino. A muralha é de jaspe. A cidade é de ouro puro, tão puro que parece vidro transparente. Os alicerces da muralha da cidade e os seus portos são de uma espécie de pedra preciosa. O primeiro alicerce é de jaspe, o segundo de safira, o terceiro de calcedónia, o quarto de esmeralda, o quinto de sardênio, o sexto de topázio, o sétimo de crisólito, o oitavo de jaspe, o nono de safira e o décimo de esmeralda. A cidade é chamada a cidade do Senhor. A cidade não tem templo, porque o Senhor Deus e a sua lâmpada estão nela. As Nações caminharão à sua luz. Os reis da Terra virão trazer-lhe os seus tesouros. As suas portas nunca se fecharão porque nunca mais haverá noite na cidade.



Apocalipse  
(excertos)

#### Anexo 4



Anexo 5

Este libro forma parte de la colección  
de las "Impresiones Bíblicas" Volume de 11/2/2007

# SALMOS

TEXTO OFICIAL LITÚRGICO

\*\*\*

INTRODUCCIONES  
y  
NOTAS  
DE

Luis Alonso Schökel SJ

SEGUNDA EDICIÓN

*Biblia es un plural que significa «libros», y con el artículo designa los libros sagrados de los cristianos, la palabra de Dios a los hombres. Ediciones Cristiandad se propone publicar la Biblia como una serie de libros. La traducción intenta vincular el rigor exe-gético con la calidad literaria, para hacer Son traductores principales de la serie: Luis Alonso Schökel, Juan Mateos y José María Valverde.*

*Este volumen reproduce la traducción oficial litúrgica de los Salmos y Cánticos, con las antífonas semanales. Las notas están escritas para ayudar al rezo y la meditación.*

J. dos Juntas  
Roma, 1969



EDICIONES CRISTIANDAD  
Lope de Rueda, 13  
MADRID

Salmos 98

- <sup>7</sup> Dios les hablaba desde la columna de nube, oyeron sus mandatos y la ley que les dio.
- <sup>8</sup> Señor, Dios nuestro, tú les respondías, tú eras para ellos un Dios de perdón, y un Dios vengador de sus maldades.
- <sup>9</sup> Ensalza al Señor, Dios nuestro, postraos ante su monte santo:

«Santo es el Señor nuestro Dios».

† *Cuanto más cercano Dios, más fuerte y exigente se revela su santidad. En Cristo Dios está presente, el Padre «santifica» o consagra a su Hijo para la obra de la redención; y Cristo congrega un pueblo «santificado», que ha de ser santo como el Padre de los cielos. Los cristianos, enseñados por la revelación de Cristo, «santificamos el nombre de Dios», es decir, proclamamos con gozo y respeto su santidad. Un punto culminante de la misa es esta triple aclamación «Santo, santo, santo es el Señor».*

llamada; habla y dialoga con los mediadores; revela su voluntad en forma de ley.

<sup>8</sup> Pero la cercanía de Dios hace sentir más intensamente su trascendencia, su santidad: es un Dios de perdón y a la vez es un Dios vengador. Oírce y erige, es santo y quiere levantar a su pueblo a la esfera de la santidad. En el monte santo, mirada del Señor, el pueblo sobrecoigido prorrumpe en la tercera aclamación del trisagio.

Coro + Povo

SALMO 99 (100)

*Himno procesional. Quizá el pueblo respondía antífonalmente con el verso último a las repetidas invitaciones del coro.*

- <sup>1</sup> Aclamad al Señor, tierra entera,
- <sup>2</sup> entrad al Señor con alegría,
- <sup>3</sup> Sabed que el Señor es Dios: que él nos hizo y somos suyos, su pueblo y ovejas de su rebaño.
- <sup>4</sup> Entrad por sus puertas con acción de gracias, por sus atrios con himnos, dándole gracias y bendiciendo su nombre: «El Señor es bueno, su misericordia es eterna, su fidelidad por todas las edades».

<sup>2</sup> El servicio del Señor consiste, sobre todo, en el culto. Este servicio no es esclavitud, y se debe ofrecer con alegría. Música, canto, procesión, son expresión ritual de esta actitud interna de servicio: la expresión y la alabanza.

<sup>3</sup> El saber que el Señor es Dios, es un acto de reconocimiento. El pueblo existe como «pueblo de Dios»: una de las imágenes favoritas es la del pastor y rebaño.

<sup>4</sup> El metro existió como pueblo de Dios es motivo para dar gracias: apenas hay diferencia entre el himno, la acción de gracias, el bendecir su nombre.

<sup>5</sup> Respuesta del pueblo: en la breve procesión litúrgica se rompen los límites del tiempo, aclamando una misericordia eterna.

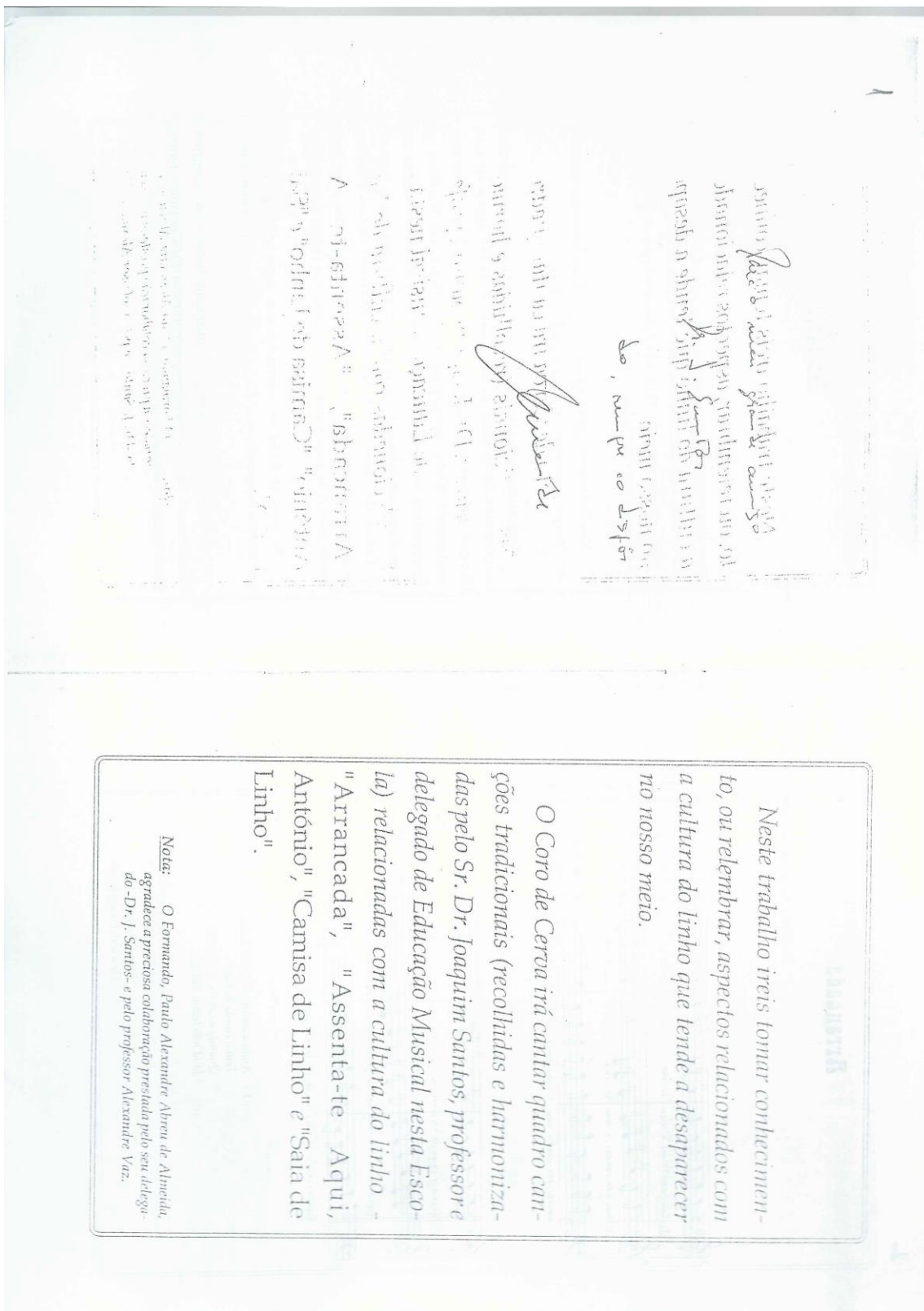
Escola C+S de Cabeceiras de Basto

# O Linho

Sessão de  
Canto Coral  
Popular

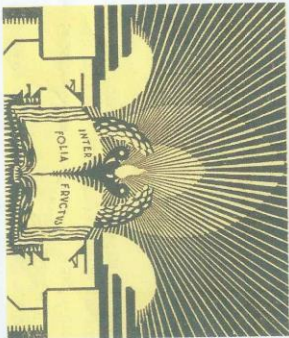
Junho - 1994

Anexo 8



Anexo 9

# ATENEU COMERCIAL DO PORTO



*I Ciclo de Concertos*  
*de Música*  
**2011**

Rua de Passos Manuel, 44  
4000-381 Porto  
Telef.: 223395410/2. Fax: 223395419  
e-mail: [geral@ateneucomercialporto.pt](mailto:geral@ateneucomercialporto.pt)  
Web: [www.ateneucomercialporto.pt](http://www.ateneucomercialporto.pt)

# ATENEU COMERCIAL DO PORTO

*I Ciclo de Concertos*  
*de Música*  
**2011**

**Recital  
de Piano  
por  
Filipe  
Cerqueira**

**7 Julho  
Salão Nobre  
21.30 horas**



## Programa e curriculum

### PROGRAMA

*Frédéric Chopin:*  
Balada Nº1 em sol menor, Opus 23

*Joaquim Gonçalves dos Santos:*  
Prologus, 6 Impressões musicais do Evangelho de São João

#### II Parte

*Robert Schumann:*

Fantasia "Kreisleriana" Op. 16

- Äußerst bewegt;
- Sehr innig und nicht so rasch;
- Sehr aufgereggt;
- Sehr langsam;
- Sehr lebhaft;
- Sehr langsam;
- Sehr rasch;
- Schnell und spielend.



### Curriculo

Terminou o Curso Complementar 8º Grau do Conservatório de Música do Porto com 19 valores na classe da Professora Teresa Xavier em 2007. Licenciou-se em Piano na ESMAE na classe do Professor Constantin Sandu, realizando no último ano uma formação ERASMUS com bolsa do Estado Português na prestigiada Franz Liszt Academy of Music, na direcção de Lászlo Bárányay, obtendo a classificação máxima daquela escola (5 valores).

Frequenta o 1º ano Mestrado em Interpretação Artística na ESMAE sob a direcção do Professor Pedro Burmeister.

Tem como Orientadora de Tese a Professora Dra Ana Maria Liberal. Teve masterclasses com, entre outros, Miguel Borges Coelho, Luiz de Moura Castro, Fausto Neves, Jan Michiels, Dina Yoffé, Solomon Mikowsky, Rita Kinka e Galina Eguizarova.

Já participou em diversos concursos tais como "Marília Rocha" Vila do Conde, nível E, 2005 - 1º prémio, "Marília Rocha", nível E, Edição 2008 - 2º lugar e prémio de melhor interpretação da peça imposta; prémio para melhor aluno ERASMUS, em Budapest, 2010.

Na categoria de Câmara, participou na 23ª edição do Prémio Jovens Músicos, 2009, na Categoria B, Nível Superior, com a formação de Trio: Flauta (José Ferreira), Violoncelo (Ana Luísa Pereira) e Piano, arrecadando o 3º prémio na prova final. Apresentou-se em concerto na Casa da Música, no Teatro Rivoli, Budapeste: Pequeno Auditório da *Franz Liszt Academy of Music*, Palace of Arts e Templo Belvárosi Ferencs, Tomar, Centro de Cultura e Congressos da Ordem dos Médicos no Porto, Ateneu Comercial do Porto, Teatro Sã da Bandeira, Auditório da Póvoa do Varzim, Museu Romântico da Quinta da Macielrinha, Auditório do Forum da Maia, Fundação Conservatório Regional de Gaia.

Já gravou para a rádio Antena 2, para o Programa "Concerto Aberto". Fez parte, como actor e músico de cena, da peça de teatro "Cartas Íntimas" de Brian Friel, numa estreia como encenador do professor universitário, investigador, crítico de teatro e tradutor Paulo Eduardo Coelho, com actores da companhia ASSÉDIO (Isabel Queirós e João Cardoso) e com um quarteto de cordas, também eles actores: Afonso Fesch (1º violino), Ana Madalena (2º violino), Lourenço Sampão (viola) e Ana Luísa Pereira (violoncelo). Esta peça esteve em cena no Teatro Helena Sá e Costa.. Deu aulas na Academia de Música Costa Cabral e na Academia de Música de Viatodos. Bolseiro de Mérito pelo Instituto Politécnico do Porto.

16 de Dezembro de 2011, 18h, Pequeno Auditório da ESML

Joaquim Gonçalves dos Santos – nos 75 anos do nascimento, nos 10 anos da obra **Prologus**:

**Prologus, 6 Impressões musicais do Evangelho de São João** | Moimenta - Cabeceiras de Basto, Natal 2001

Dedicadas à pianista *Ana Isabel Telles Antunes*

In principio erat Verbum - No princípio era o Verbo: Maestoso e Solene  
Omnia per ipsum sunt - E todas as coisas por Ele foram feitas: Poco Andante  
In ipso vita erat - E n'Ele está a vida: Allegretto  
Erat lux vera - E [o Verbo] era luz verdadeira: Ricercare  
Et Verbum caro factum est - E o Verbo fez-se carne: Misterioso e Grave  
Et Vidimus Gloriam eius - E vimos a Sua Glória: Allegro Vibrante

**Impressões Bíblicas “Serve Domino in Lætítia”** | Moimenta - Cabeceiras de Basto, 11/02/2007

Dedicadas ao pianista e organista *Giampaolo di Rosa*

\*Salmo 1: Meditação sobre o destino dos bons e dos maus.  
(Justorum sors bona; Impiorum mala)  
Largo expressivo / Andante grazioso / Adagio patetico  
\*Salmo 132: Breve canto ao amor fraterno. A união fraterna é bênção de Deus e é vida.  
(Concordiæ fratrum jucunditas)  
Andante tranquilo / Andante mosso

\*O Salmo 99 não será interpretado neste programa.

Os temas das suas obras são maioritariamente de cariz sacro, mas também reflectem uma vasta cultura literária do seu tempo - Miguel Torga, Sebastião da Gama - ou dos clássicos - Fernando Pessoa - ou textos de outras origens, até mesmo não cristãs como os *Quatro poemas indianos*, para voz solo, violino, clarinete, saxofone e piano de 2006. Joaquim dos Santos nunca deixou de estar informado das novas tendências musicais que proliferavam na Europa, nem de aproveitar o que de melhor a sua terra lhe podia dar, dedicando-se à recolha e harmonização de canções populares da Região de Basto, dos anos 70 a meados de 90.

Ouvir *Joaquim dos Santos* falar através da sua música é uma forma de ouvirmos o que a alma de um cidadão do mundo tem para nos contar. Alguém que pela sua vocação humanista sempre valorizou o que de melhor as culturas nos podem ensinar sobre nós mesmos será, porventura, alguém que demonstrará na sua obra, ao mesmo tempo, uma força de viver e uma paz na vida plena. São disso espelho a obra **Prologus** e os **Salmos**.

Seja o compositor também um padre de formação pela Igreja Cristã não é, a meu ver, um facto redutor nem deverá pesar na apreciação da sua vasta obra. Pelo contrário, é uma outra forma de nos ajudar a compreender este nosso mundo.

A sua humildade perante a vida levou-o a escolher sempre o caminho mais correcto para com os seus valores de formação cristã, como sejam o respeito pelo outro, a ajuda ao próximo, a apologia do caminho de gratidão pelo que a vida nos dá.

<http://maestrojoaquimdossantos.blogspot.com/>  
Costa, Nuno - Número 1 da Revista Glosas (Maio 2010)

### Filipe José Andrade Cerqueira

Nasceu a 15 de Outubro de 1988. Licenciado em Piano na ESMAE com o Prof. *Constantin Sandu*, realizando o 3º ano numa formação ERASMUS na “Franz Liszt Academy of Music”, na direcção de *Lászlo Bárányay*, obtendo a classificação máxima daquela escola.

Frequenta o 2º ano de Mestrado em Interpretação Artística na ESMAE sob a direcção do Prof. *Pedro Burmester*. A sua tese é sobre a obra para piano solo do Pe. Dr. **Joaquim Gonçalves dos Santos**. Frequenta também o 1º ano de Mestrado em Ensino da Música na Universidade de Aveiro.

Teve masterclasse com Miguel Borges Coelho, Luiz de Moura Castro, Fausto Neves, Dina Yoffé, Solomon Mikowsky, Galina Eguizarova, Jano Jendo. Fez parte, como actor e músico de cena, da peça de teatro “*Cartas íntimas*” de Brian Friel, numa estreia como encenador de Paulo Eduardo Coelho, com actores da companhia ASSÉDIO (Isabel Queirós e João Cardoso) e com um quarteto de cordas da ESMAE. Esta peça esteve em cena no Teatro Helena Sá e Costa - Porto.

Gravou para a Antena 2. É bolseiro de Mérito pelo Instituto Politécnico do Porto.

### Joaquim Gonçalves dos Santos

Nasceu a 13 de Abril de 1936 em Vilela, Concelho de Cabeceiras de Basto, no seio de uma família simples mas com interesse pela arte. Seu pai, agricultor, tocava guitarra portuguesa e flauta transversal, tal como seu avô paterno tocava harmónica.


Ingressou no Seminário Menor de Braga em 1950 onde fez o Curso de Humanidades. Um dos seus mestres foi o compositor Pe. Dr. Manuel Faria. Frequentou o Curso de Filosofia no Seminário de S. Tiago e o Curso de Teologia no Seminário Conciliar de Braga. Ordenado presbítero em 1962 é convidado a permanecer no Seminário de Filosofia em Braga como professor de música, cargo que exerceu durante um ano, ao mesmo tempo que ingressou no Conservatório de Música de Braga onde trabalhou com, entre outros, o compositor Luís Filipe Pires.

Entra em 1963 no Pontifício Instituto de Musica Sacra em Roma com bolsa do *Instituto Italiano da Cultura* e da *Fundação Calouste Gulbenkian*. Aqui encontrou nomes importantes da música sacra, em Órgão Ferruccio Vignanelli, em Composição Armando Renzi, em Musicologia Higinio Anglés e em Paleografia Gregoriana Eugénio Cardine. Concluiu com *Magna cum laude probatus a Licenza in Canto Gregoriano*, tal como os Cursos de Composição e Órgão. Frequentou o Conservatório de Santa Cecília onde fez o Curso de Direcção e Interpretação Polifónica. Foi organista na paróquia Bambino Gesu, aí criando um coro infantil. Regressou a Portugal em 1969. Participou na criação da *Nova Revista de Música Sacra*, do “Grupo Coral-Instrumental” de S. Miguel de Refojos. Director musical da Banda Cabeceirense, foi professor de Canto Gregoriano, Órgão, Piano e Polifonia no Seminário Conciliar de Braga. Após a morte de Manuel Faria, assumiu as disciplinas de Composição, História da Música, Piano e Órgão no Instituto Superior de Teologia de Braga, Universidade Católica (1983-1985). Docente na EB 2.3 de Cabeceiras de Basto (1971 e 1998). Frequentou os cursos de Pedagogia Musical com o pedagogo belga Jos Witack. Leccionou a disciplina de Educação Musical na Escola Superior de Educação de Fafe.

A sua obra tem vindo a ser interpretada pela República Checa, Alemanha, França Espanha. É muitas vezes fruto de encomendas de instituições para eventos de grande público, como a EXPO 98 em Lisboa ou o VI centenário do nascimento do Infante D. Henrique no Ateneu Comercial do Porto.

Tem vindo a ter a sua obra publicada na **Ava Editions**, editora com o objectivo de divulgar e promover a Música Portuguesa.

É na centenária Casa da Casinha (Moimenta, Cabeceiras de Basto) que passou a viver desde o final da década de 80 até falecer a 24 de Junho de 2008.

Recital inserido na Temporada de Concertos do   
 Direcção artística: Duarte Pereira Martins  
 (mais informações em [www.mpmp.pt](http://www.mpmp.pt))

  
 movimento peticional pela música portuguesa



museu da música

O MUSEU DA MÚSICA é uma instituição tutelada pelo Instituto dos Museus e da Conservação (IMC) onde se encontra uma das mais ricas coleções instrumentais da Europa, além de vários espólios documentais e os acervos sonoro e iconográfico.

Com mais de mil instrumentos musicais dos séculos XVI a XX, sobretudo europeus, mas também africanos e asiáticos, de tradição erudita e popular, o museu possui instrumentos raros e de incalculável valor histórico e organológico, de que são exemplo os cornes ingleses de Grenser e de Grundman & Floth, o oboé de Eichenkopf, os cravos de Joaquim José Antunes e Pascal Taskin ou o violoncelo de António Stradivari, que pertenceu e foi tocado pelo rei D. Luís. O museu é ainda particularmente notável pela quantidade e qualidade de instrumentos de factura portuguesa, espécimes pouco abundantes em museus congéneres.

Esta aberto ao público desde 26 de Julho de 1994 na estação do metropolitano Alto dos Moinhos.

De 3.ª feira a sábado, das 10:00 h às 18:00 h

Estação do Metropolitano Alto dos Moinhos • R. João de Freitas Branco • 1500-359 Lisboa  
T: 21 771 09 90 • F: 21 771 09 99 • [mmusica@imc-ip.pt](mailto:mmusica@imc-ip.pt)  
Site: <http://www.museudamusica.imc-ip.pt>  
FB: [www.facebook.com/museudamusica](http://www.facebook.com/museudamusica)



museu da música



## RECITAL DE PIANO

Por Filipe Andrade Cerqueira

17 DE DEZEMBRO DE 2011 • 19:00 H

Inserido na Temporada de Concertos do  
**mpmp**  
Direcção Artística: Duarte Pereira Martins  
(mais informações em [www.mpmp.pt](http://www.mpmp.pt))

FILIPPE ANDRADE CERQUEIRA licenciou-se em Piano na ESMAE com o Prof. Constantin Sandu, realizando o 3.º ano numa formação ERASMUS na “Franz Liszt Academy of Music”, sob a direcção de László Bárányay, obtendo a classificação máxima daquela escola.

Frequentou o 2.º ano de Mestrado em Interpretação Artística na ESMAE sob a direcção do Prof. Pedro Burmester. O seu tema de tese é sobre a obra para piano solo do Pe. Dr. Joaquim Gonçalves dos Santos. Frequentou também o 1.º ano de Mestrado em Ensino da Música na Universidade de Aveiro.

Teve masterclasses com Miguel Borges Coelho, Luiz de Moura Castro, Fausto Neves, Dina Yoffé, Solomon Mikowsky, Galina Eguiazarova, Jano Jendo. Gravou para a Antena 2. É bolsheiro de Mérito pelo Instituto Politécnico do Porto.

JOAQUIM GONÇALVES DOS SANTOS nasceu a 13 de Abril de 1936 em Vilaela, Concelho de Cabeceiras de Basto, no seio de uma família simples.

Ingressou no Seminário Menor de Braga em 1950 onde fez o Curso de Humanidades. Um dos seus mestres foi o compositor Pe. Dr. Manuel Faria. Frequentou o Curso de Filosofia no Seminário de S. Tiago e o Curso de Teologia no Seminário Conciliar de Braga. Ordenado presbítero em 1962, entra em 1963 no Pontifício Instituto de Musica Sacra em Roma com bolsa do Instituto Italiano da Cultura e da Fundação Calouste Gulbenkian. Aqui encontrou nomes importantes da música sacra, em Órgão Ferruccio Viganelli, em Composição Armando Renzi, em Musicologia Higinio Anglés e em Paleografia Gregoriana Eugénio Cardine. Concluiu com *Magna cum laude probatus a Licenza in Canto Gregoriano*.

Regressou a Portugal em 1969. Participou na criação da *Nova Revista de Música Sacra*, do “Grupo Coral-Instrumental” de S. Miguel de Retoios. Director musical da Banda Cabeceirense, foi professor de Canto Gregoriano, Órgão, Piano e Polifonia no Seminário Conciliar de Braga. Docente na EB 2.3 de Cabeceiras de Basto (1971 e 1998). Após a morte de Manuel Faria, assumiu as disciplinas de Composição, História da Música, Piano e Órgão no Instituto Superior de Teologia de Braga, Universidade Católica (1983-1985). Frequentou os cursos de Pedagogia Musical com o pedagogo belga Jos Witack. Leccionou a disciplina de Educação Musical na Escola Superior de Educação de Fafe. É na centenária Casa da Casinha (Moimenta, Cabeceiras de Basto) que passou a viver desde o final da década de 80 até falecer a 24 de Junho de 2008.

#### PROGRAMA

##### JOAQUIM GONÇALVES DOS SANTOS (1936-2008)

» *Prologus, 6 Impressões musicais do Evangelho de São João*  
Moimenta - Cabeceiras de Basto, Natal 2001

Dedicadas à pianista Ana Isabel Telles Antunes

- *In principio erat Verbum - No principio era o Verbo: Maestoso e Solene*
- *Omnia per ipsum sunt - E todas as coisas por Ele foram feitas: Poco Andante*
- *In ipso vita erat - E n'Ele está a vida: Allegretto*
- *Fuga 76 em Lá menor*
- *Erat lux vera - E [o Verbo] era luz verdadeira: Ricercare*
- *Et Verbum caro factum est - E o Verbo fez-se carne: Misterioso e Grave*
- *Et Vidimus Gloriam eius - E vimos a Sua Glória: Allegro Vibrante*

» *Impressões Bíblicas “Servite Domino in Letitia”*

Moimenta - Cabeceiras de Basto, 11/02/2007

Dedicadas ao pianista e organista Giampaolo di Rosa

- *Salmo 1: Meditação sobre o destino dos bons e dos maus.*  
(*Iustorum sors bona; Impiorum mala*)  
*Largo espressivo / Andante grazioso / Adagio patetico*
- *Salmo 132: Breve canto ao amor fraterno. A união fraterna é bênção de Deus e é vida.*  
(*concordia fratrum jucunditas*)  
*Andante tranquillo / Andante mosso*

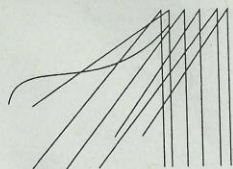
\* O Salmo 99 não será interpretado neste programa.

O Conservatório de Música da Maia é uma instituição de ensino especializado na Música, propriedade da empresa municipal Academia das Artes – Produções Culturais, EEM, tutelada pela Câmara Municipal da Maia, e constitui esta Escola, certificada pelo Ministério de Educação, o principal instrumento de formação musical de qualidade ao serviço da comunidade maia, representando um importante esforço de investimento na Cultura.

Apesar da sua juventude, o Conservatório de Música da Maia, é já hoje uma referência no ensino especializado na Música e comprova que a aposta nas estruturas formativas de qualidade, que caracteriza a política cultural da Câmara Municipal da Maia, corresponde uma estratégia acertada.

O Vereador do Pelouro da Cultura da Câmara Municipal da Maia e Presidente do Conselho de Administração da Academia das Artes da Maia – Produções Culturais, EEM,

Mário Nuno Neves



CONSERVATORIO *música* MAIA

## CONCERTO DE SANTA CECÍLIA

Fórum Jovem da Maia

Terça-feira, 22 de  
Novembro de 2011, 21,30h



CONSERVATORIO *música* MAIA

**Santa Cecília** é uma santa cristã, padroeira dos músicos. Escavações arqueológicas não deixam dúvidas sobre a existência, mas a sua história só foi registrada no século V, na narrativa *Paixão de Santa Cecília*.

Segundo consta, Cecília seria da "nobre família romana dos Metelos, filha de senador romano e cristã desde a infância". Foi dada em casamento, contra a vontade, a um jovem chamado Valeriano. Se bem que tivesse alegado os motivos que a levavam a não aceitar este contrato, a vontade dos pais impôs-se de maneira a tornar-lhe inútil qualquer resistência. Assim se marcaria o dia do casamento e tudo estava preparado para a grande cerimónia.

A sós com o noivo, disse-lhe, Cecília com toda a amabilidade e não menos firmeza: "Valeriano, acho-me sob a proteção direta de um Anjo que me defende e guarda minha virgindade. Não queiras, portanto, fazer coisa alguma contra mim, o que provocaria a ira de Deus contra ti".

Valeriano, ficou "vivamente impressionado" com as declarações da noiva, respeitou-lhe a virgindade, converteu-se e recebeu o batismo naquela mesma noite. Valeriano relatou ao irmão Tibúrcio o que tinha se passado e conseguiu que também ele se tornasse cristão.

Turcius Almáchius, prefeito de Roma, teve conhecimento da conversão dos dois irmãos. Citou-os perante o tribunal e exigiu peremptoriamente que abandonassem, sob pena de morte, a religião que tinham abraçado. Diante da recusa formal, foram condenados à morte e decapitados. Também Cecília, teve de comparecer na presença do juiz. Antes de mais nada, foi intimada a revelar onde se achavam escondidos os tesouros dos dois sentenciados. Cecília respondeu-lhe que os sabia bem guardados, sem deixar perceber ao tirano que já tinham achado o destino nas mãos dos pobres. Almáchius, mais tarde, cientificado deste fato, enfureceu-se e ordenou que Cecília fosse levada ao templo e obrigada a render homenagens aos deuses. De fato foi conduzida ao lugar determinado, mas com tanta convicção falou aos soldados da beleza da religião de Cristo que estes se declararam a seu favor, e prometeram abandonar o culto dos deuses.

Almáchius, vendo novamente frustrado seu estratagem, deu ordem para que Cecília fosse trancada na instalação balneária do seu próprio palacete e asfixiada pelos vapores de água. Cecília teria sido então protegida milagrosamente, e embora a temperatura tivesse sido elevada a ponto de tornar-se intolerável, ela nada sofreu. Almáchius recorreu então à pena capital. Três golpes vibrou o algoz sem conseguir separar a cabeça do tronco. Cecília, mortalmente ferida, caiu por terra e ficou três dias nesta posição. Aos cristãos que a vinham visitar dava bons e caridosos conselhos. Ao Papa entregara todos os bens, com o pedido de distribuí-los entre os pobres. Outro pedido fora o de transformar a sua casa em igreja, o que se fez logo depois da sua morte. Foi enterrada na Catacumba de São Calisto.

As diversas invasões dos godos e lombardos fizeram com que os Papas resolvessem a transladação de muitas relíquias de santos para igrejas de Roma. O corpo de Santa Cecília ficou muito tempo escondido, sem que lhe soubessem o jazigo.

Uma aparição da Santa ao Papa Pascoal I (817-824) trouxe luz sobre este ponto. Achou-se o caixão de cipreste que guardava as relíquias. O corpo, foi encontrado intacto e na mesma posição em que tinha sido enterrado. O esquife foi achado num ataúde de mármore e depositado no altar de Santa Cecília. Ao lado da Santa acharam seu repouso os corpos de Valeriano, Tibúrcio e Máximo.

Em 1599, por ordem do Cardeal Sfondratí, foi aberto o túmulo de Santa Cecília e o corpo encontrado ainda na mesma posição descrita pelo papa Pascoal. O escultor Stefano Maderno que assim o viu, reproduziu em finíssimo mármore, em tamanho natural, a sua imagem.

A Igreja ocidental, como a oriental, têm grande veneração pela Mártir, cujo nome figura no canon da Missa. O ofício da sua festa traz como antífona um tópico das atas do martírio de Santa Cecília, as quais afirmam que a Santa, nos festejos do casamento, ouvindo o som dos instrumentos musicais, teria elevado o coração a Deus nestas piedosas aspirações: "Senhor, guardai sem mancha meu corpo e minha alma, para que não seja confundida". Desde o século XV, Santa Cecília é considerada padroeira da música sacra. A sua festa é celebrada no dia 22 de Novembro, dia da Música e dos Músicos.

## PROGRAMA

**Caccini** *Ave Maria*

Soprano: Inês Soares

Piano: Miguel Guedes

**C. Debussy / Arr. Cristiano Silva** *El pequeno negro*

Grupo de Percussão:

António Rafael, João Cunha, Tomás Braga, João Maria, Emanuel Azevedo, Miguel Santa Maria.

**Bachianas Brasileiras n. 5 aria**

Quinteto de Saxofones:

Soprano solo: Jaime Dias

1º saxofone alto: Mariana Barbosa

2º saxofone alto: João Chicória

Saxofone tenor: João Taveira

Saxofone barítono: Diogo Silva

**F. Liszt** *Concerto nº 3 – Estudo "Un Sospiro"*

**J. G. dos Santos** *Salmo "Servite Domino in Laetitia"*

Piano: Filipe Cerqueira

**Josquin dez préz** *El Grillo*

**F. Mendelssohn** *Abschied vom walde*

**A. Bruckner** *Christus factus est*

**J. Rutter** *A Gaelic blessing*

**Fernando Lapa** *Fé*

Ensemble Vocal Notas Soltas: António Dias, Ana Dias, Miguel Gil, Rita Campos, Teresa Rodrigues, Filipe Soares, Mariana Valverde, Joana Duarte, Regina Freire, Daniela Domingues, Catarina Garcia, Joana Martins, João Dias, Maria Luis Duarte, Mariana Costa, Hugo Duarte, Ana Freitas, Diogo Silva, Margarida Vilas-Boas, Tiago Silva, Diogo Queiroz, Inês Tavares, Tiago Abreu, Miguel Guedes.

Direção:

Pedro Sousa

## Lançamento da Glosas IV



**mpmp**  
Associação Portuguesa de Música Portuguesa



Quarta-feira, 30 de Novembro de 2011 - 21h30  
Clube Literário do Porto

### Programa:

Tomás Borbe | *Serenata* (texto de Antero de Quental)  
*Tudo o vento varreu* (texto de Antero de Quental)  
*Modinha - O bem tarda e foge* (texto de Francisco Rodrigues Lobo)  
*A sesta da sinhá* (texto de André Brum)

Ana Atalaya, soprano  
Duarte Pereira Martins, piano

Antero Ávila | *Prelúdio* (peça dedicada à Glosas IV)  
Duarte Pereira Martins, piano

Joaquim dos Santos | *Impressões Bíblicas "Serve Domino in Laetitia"*

*Salmo 1: Meditação sobre o destino dos bons e dos maus.*  
*(Iustorum sors bona; Impiorum mala)*  
Largo expressivo / Andante grazioso / Adagio patetico

*Salmo 132: Breve canto ao amor fraterno. A união fraterna é bênção de Deus e é vida.*  
*(Concordia; fratrum jucunditas)*  
Andante tranquilo / Andante mosso

Filipe Andrade Cerqueira, piano



**mpmp**

Clube Literário do Porto

O *mpmp*, *movimento patrimonial pela música portuguesa*, é uma associação sem fins lucrativos em prol da divulgação do património musical português de todas as épocas, com especial destaque para a música erudita de tradição ocidental.

Os seus primeiros projectos remontam ao ano de 2009 (*atrium, base de dados de compositores portugueses*) e é em 2010 que o movimento vê nascer um dos seus mais bem sucedidos objectivos: a revista *glossas*, a única publicação portuguesa dedicada à divulgação da música de compositores portugueses de ontem e de hoje. De periodicidade semestral, já conta com quatro números, estando o lançamento do número V agendado para Maio de 2012.

O *mpmp* mantém também uma activa agenda de concertos e desenvolve projectos de edição de partituras.

(consulte mais em [www.mpmp.pt](http://www.mpmp.pt))

Conteúdos da Glossas IV:

- \* delatou de olhos: o que está a acontecer na música portuguesa / agenda de concertos (Manuela Paraiso)
- \* entrevista e homenagem a António Victorino d'Almeida (com a participação de Enrico Carraffano, Sérgio Azevedo, Carla Sctus, Mário Zambujal, José Fortes, Fernando Rocha, Mariana Calado, Nuno Brito e João Pomar)
- \* entrevista a Jorge Salgueiro & texto sobre a entrevista do próximo número, a Andreia Pinto-Correia (por Mónica Brito)
- \* elementos Dom Diniz e David Perez (gestos de Manuel Pedro Ferreira e João Paulo Janeiro)
- \* Joly Braga Santos e Jorge Peixinho: uma amizade invulgar? (por Fátima Braga Santos)
- \* Canto de Amor e de Morte de Lopes-Garcia (por José Eduardo Martins)
- \* Salões Musicais em Lisboa nos sécs. XIX-XX (por Adelaide Gigal)
- \* A obra para piano de Manuel Faria (por André Vaz Pereira)
- \* Competições na Cidade da Horta (Luís C. F. Henriques)
- \* Compositores a Descobrir: Tomás Borla (Duarte Gonçalves-Rosa)
- \* glossando: uma peça inédita: Antero Ávila
- \* Now & Then: novo disco de Patrício da Silva (por Joana Rocha)
- \* Festival Música Viva: crítica (por Tiago Cabrita)
- \* Dias de Música Electroacústica (por Jaime Reis)

recital inserido na Temporada de Concertos do *mpmp*  
 direcção artística: Duarte Pereira Martins

*mpmp*



chele literario do foto.

## PROGRAMA

### **Joaquim Gonçalves dos Santos**

Impressões Bíblicas "Serve Domine in Laetitia"

Momenta – Cabeceiras de Basto, 11/02/2007

Dedicadas ao organista, pianista e cravista italiano Giampaolo di Rosa

### **Leitura do texto sagrado Salmo 1**

"Salmo 1": Meditação sobre o destino dos bons e dos maus.

(Iustorum sors bona; Impiorum mala)

Largo espressivo / Andante grazioso / Adagio Patetico

### **Leitura do texto sagrado Salmo 132**

"Salmo 132": Breve canto ao amor fraterno.

A união fraterna é bênção de Deus e é vida.

(Concordiae Fratrum iucunditas)

Andante tranquillo / Andante mosso

### **Leitura do texto sagrado Salmo 99**

"Salmo 99": Hino processional. O Povo de Deus responde ao coro:

– O Senhor é bom, a Sua misericórdia é eterna.

(Iubilare Deo, omnis terra; Serve Domine in laetitia)

Andante grazioso / Più mosso / Meno mosso

### **João de Deus**

Poema "Hino ao Amor"

### **Frederico de Freitas – 6 peças para piano (1940-1943)**

Peça IV: "Aves:ilha caída"

Muito adagio

### **Miguel Torga**

Poema "Prece"

### **Joaquim Gonçalves dos Santos**

Prologus, 6 Impressões musicais do Evangelho de São João

Momenta – Cabeceiras de Basto, Natal 2001

Dedicadas à pianista Ana Isabel Telles Antunes

In principio erat Verbum – No princípio era o Verbo:

Maestoso e Solene

Omnia per ipsum sunt – E todas as coisas por Ele foram feitas:

Poco Andante

In ipso vita erat – E n'Ele está a vida. Allegretto

Et lux vera – E [o Verbo] era luz verdadeira: Ricercare

Et Verbum caro factum est – E o Verbo fez-se carne:

Misterioso e Grave

Et Vidimus Gloriam eius – E vimos a Sua Glória: Allegro Vibrante

### **Sebastião da Gama**

Poema "A corda tensa que eu sou"

Os temas das suas obras são maioritariamente de cariz sacro, mas também reflectem uma vasta cultura literária do seu tempo – Miguel Torga, Sebastião da Gama – ou dos clássicos – Fernando Pessoa – ou textos de outras origens, até mesmo não cristãs, como o são os "Quatro poemas indianos" para voz solo, violino, clarinete, saxofone e piano que datam de 2006. Joaquim dos Santos nunca deixou de estar informado das novas tendências musicais que irragiam na Europa, nem de aproveitar o que de melhor a sua terra lhe podia dar, dedicando-se à recolha e harmonização de canções populares da Região de Basto, dos anos 70 a meados dos anos 90.

A sua humildade perante a vida levou-o a escolher sempre o caminho mais correcto para com os seus valores de formação cristã, como sejam o respeito pelo outro, a ajuda ao próximo, a apologeta do caminho de gratidão pelo que a vida nos dá, apanágio de uma leitura cuidada e apaixonada dos Salmos. Já a antítese do Apocalipse, ou seja, a construção da Humanidade desde o seu prólogo, desde o seu início, é espelhada pela obra "Prologus".

Ouvir Joaquim dos Santos falar-nos através da sua música é uma forma de ouvirmos o que a alma de um cidadão do mundo tem para nos contar. Alguém que, pela sua vocação humanista, sempre valorizou o que de melhor as culturas nos podem ensinar, sobre o mundo que nos rodeia e, também, sobre nós mesmos; será assim, porventura, alguém que demonstrará na sua obra, ao mesmo tempo, uma força de viver inabalável e a paz de uma vida plena de trabalho. É, como disse Francisco de Almeida Dias, "recordar o poeta que tomou como mote, logo no início da sua carreira sacerdotal e musical", a paixão pela vida.

Um vivência dedicada a Cristo não é, a meu ver, um factor redutor nem deverá pesar na apreciação da sua vasta obra. Pelo contrário, o facto das suas obras aqui apresentadas terem sido escritas na última década de vida, realçam todo um conhecimento musical e uma experiência de vida alicerçados no seu estilo de vida.

Filipe Cerqueira

Direção artística: Duarte Pereira Martins

(mais informações em: [www.mpmpt.pt](http://www.mpmpt.pt))

**mpmp**

Associação Portuguesa de Música Profeta

(Recital inserido na Temporada de Concertos do mpmpt)



# Recital

## "A obra de Pe. Joaquim dos Santos e a poesia"

Filipe Andrade Cerqueira [piano]

4 abril 2012 | 21:30



## Biografia

### FIUPE JOSÉ ANDRADE CERQUEIRA

Nasceu a 15 de Outubro de 1988. Licenciado em Piano na ESMaE com o Prof. Constantin Sandu, realizando o 3.º ano numa formação ERASMUS na prestigiada “Franz Liszt Academy of Music”, na direcção do Prof. László Bárányay, obtendo a classificação máxima daquela escola.

Frequenta o Mestrado em Interpretação Artística na ESMaE sob a direcção do Prof. Pedro Burmester. A sua tese é sobre a obra para piano solo do Pe. Dr. Joaquim Gonçalves dos Santos. Frequenta também o Mestrado em Ensino da Música na Universidade de Aveiro sob a direcção do Prof. Pedro Burmester.

Teve masterclass com Miguel Borges Coelho, Luiz de Moura Castro, Fausto Neves, Dina Yoffé, Solomon Mikowsky, Galina Eguizarova, Rita Kinka, János Jendo, Zoltán Kócsis. Fez parte, como actor e músico de cena, da peça de teatro “Cartas íntimas” de Brian Friel, numa estreia como encenador de Paulo Eduardo Coelho, com actores da companhia ASSEDIQ (Isabel Queirós e João Cardoso) e com um quarteto de cordas da ESMaE. Esta peça esteve em cena no Teatro Helena Sá e Costa – Porto.

Gravou para a RDP-Antena 2. É bolseiro de Mérito Académico pelo Instituto Politécnico do Porto.

### JOAQUIM GONÇALVES DOS SANTOS

Nasceu a 13 de Abril de 1936 em Vilela, Concelho de Cabeceiras de Basto, no seio de uma família simples, sem formação académica, mas com interesse pela arte. Seu pai, agricultor, tocava guitarra portuguesa e flauta transversal; seu avô paterno tocava harmónica.

Ingressou no Seminário Menor de Braga em 1950 onde fez o Curso de Humanidades. Um dos seus mestres foi o compositor Pe. Dr. Manuel Faria. Frequentou o Curso de Filosofia no Seminário de S. Tiago e o Curso de Teologia no Seminário Conciliar de Braga. Ordenado presbítero em 1962 é convidado a permanecer no Seminário de Filosofia em Braga como professor de música, cargo que exerceu durante um ano, ao mesmo tempo que ingressou no Conservatório de Música de Braga onde trabalhou com, entre outros, o compositor Luís Filipe Pires.

Entra em 1963 no Pontifício Instituto de Música Sacra em Roma com bolsa do Instituto Italiano da Cultura e da Fundação Calouste Gulbenkian. Aqui encontrou nomes importantes da música sacra, em Órgão Ferruccio Vignanelli, em Composição Armando Renzi, em Musicologia Higinio Anglés e em Paleografia Gregoriana Eugénio Cardine. Concluiu com Magna cum laude probatus a Licença in Canto Gregoriano, tal como os Cursos de Composição e Órgão. Frequentou o Conservatório de Santa Cecília onde fez o Curso de Direcção e Interpretação Polifónica. Foi organista na paróquia Bambino Gesù, aí criando um coro infantil.

Regressou a Portugal em 1969. Participou na criação da

Nova Revista de Música Sacra, do “Grupo Coral-Instrumental” de S. Miguel de Refojos. Director musical da Banda Cabecelense, foi professor de Canto Gregoriano, Órgão, Piano e Polifonia no Seminário Conciliar de Braga. Após a morte de Manuel Faria, assumiu as disciplinas de Composição, História da Música, Piano e Órgão no Instituto Superior de Teologia de Braga, Universidade Católica (1983-1985). Docente na EB 2.3 de Cabeceiras de Basto (1971 e 1998).

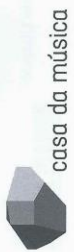
Frequentou os cursos de Pedagogia Musical com o pedagogo belga Jos Witack. Lecionou a disciplina de Educação Musical na Escola Superior de Educação de Fafe.

É na centenária Casa da Casinha (Moimenta, Cabeceiras de Basto), local onde passou a viver desde o final da década de 80, que Joaquim Gonçalves dos Santos faleceu, a 24 de Junho de 2008.

A sua obra tem vindo a ser interpretada em vários países: República Checa, Alemanha, França, Bélgica, Espanha. A sua obra foi muitas vezes fruto de encomendas de instituições para eventos de grande público, como a EXPO 98 em Lisboa ou a sessão de homenagem pela passagem do VI centenário do nascimento do Infante D. Henrique no Ateneu Comercial do Porto.

A sua obra tem vindo a ser publicada na Ava Editions, editora com o objectivo de divulgar e promover a Música Portuguesa.

Para mais informações:  
<http://maestrojoaquimdosantos.blogspot.com/>  
 Costa, Nuno – Número 1 da Revista Glosas (Maio 2010)

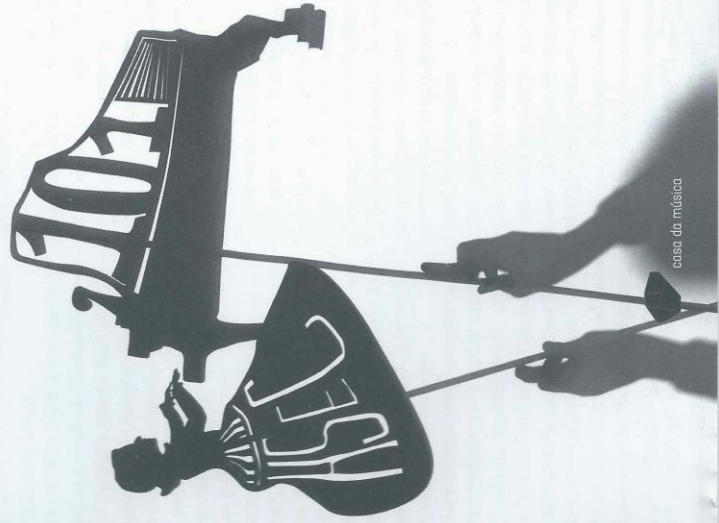


casa da música

25 MAI 2014 | 10:00-18:00

# 101 TECLISTAS PARA DONA HELENA

101 ANOS | HELENA SÁ E COSTA



casa da música

RECENAS PROGRAMAS DE SALA

**mcs**  
MUSEU DE ARTE  
CONTEMPORÂNEA DE LISBOA

RECENAS CASA DA MÚSICA

**SEMPRE**  
MUSEU DE ARTE  
CONTEMPORÂNEA DE LISBOA

APÓIO INSTITUCIONAL

**GOVERNO DE PORTUGAL**  
SECRETARIA DE ESTADO  
DA CULTURA

RECENAS PRINCIPAL

CASA DA MÚSICA

**BPI**  
Banco de Portugal

<b>SALA DE ENSAIO 1</b>	
<b>10:00 – 11:00</b>	
Bernardo Rocha (CMP)	S. Azevedo: Marcha das honcas Kabalevski: Rondo-Dança op. 60
Carina Cardoso Silva (CMP)	F. Freitas: Mãos cruzadas Mozart: Andante em Si bemol maior
Simão Raimundo (CMP)	Bach: Invenção a duas vozes em Dó maior Bartók: Peça para crianças nº 21
Sara Morais (CMP)	Bach: A.M. Bach nº 2 Haydn: Pequena serenata
Lara Redentor (CMP)	Clementi: Sonatina nº 3 op. 36
Catarina Ramos (CMP)	Bach: A.M. Bach nº 15
Claudia Bone (CMP)	Clementi: Sonatina op. 36 nº 1 (1º and.)
Catarina Moniz (CMP)	Bach: Invenção a 2 vozes nº 8 Bach: Polonaise em Sol menor
Benedita Lopes (CMP)	Beethoven: Sonatina em Sol maior (2 andamentos) Botelho Leição: Caba Cega Bach: Polonaise em Sol menor
Adriana Pereira (CMP)	Clementi: Sonatina em Dó maior (Allegro) Chostakovitch: Boneca mecânica
João Oliveira (CMP)	Diabelli: Sonatina em Sol maior (Rondo) Schumann: Siciliana Poulenc: Valsa tiroliana
Inês Pereira (CMP)	Bach: Dois Prelúdios em Ré menor Chopin: Mazurca op. 7 nº 1 Kabalevski: Rondo-Tocata
<b>11:00 – 12:00</b>	Beethoven: Sonata op. 49 nº 2 (2 andamentos) Schubert: Momento Musical op. 94 nº 3
Duarte Soares (CMP)	Beethoven: Sonata op. 79 (3 andamentos) Debussy: Doctor Gradus ad Parnassum
Mafalda Oliveira (CMP)	A.J. Fernandes: Prelúdio op. 1 Schumann: Recordação
Leonor Albuquerque (CMP)	Chopin: Valsa op. 69 nº 2 Diabelli: Sonatina (1º and.) F. Freitas: Tia Alice
Margarida Bastos (CMP)	Kabalevski: A Short Story Kabalevski: Prelúdios op. 38 nºs 1 e 2
<b>12</b>	
Martilde Bastos (CMP)	Clementi: Sonatina nº 1 (1º and.) Wyrack: Pínochio B. Kirby-Mason: Valsa
Sofia Silva (CMP)	Clementi: Sonatina nº 3 op. 36 (1º and.) Kabalevski: Dança
Martim Pereira (CMP)	Bach: Minueto em Sol maior Bach: Musette em Ré maior
António Sá Carreyro (CMP)	Nielsen: Carinha de Música C.P.E. Bach: Solfegetto em Dó menor
Diogo Pereira (CMP)	Mendelssohn: Canção sem palavras em Fá Slatevsky: Estudo nº 6 Debussy: Le petit nègre
<b>12:00 – 13:00</b>	
Gonçalo Caçote (CMP)	Burgmüller: Estudo op. 100 nº 5 P. Sancan: Le cinque Pinho Vargas: Tom Waltz
Ana Vales (AMCC)	Fauré: Improviso op. 84/5 Bach: Invenção a duas vozes nº 3 em Ré maior
Marta Silva (AMCC)	Schubert: Improviso op. 142/2 A. Fragoso: Petite Suite (Prelúdio)
Dinis Sousa (AMCC)	Bach: Prelúdio BWV 927 Botelho Leição: O meu moinho
Rodrigo Sousa (AMCC)	Bach: Prelúdio BWV 933 Botelho Leição: Arabesco
Tiago Silva (AMVC)	Bach: Musette em Ré maior Schumann: O Cavaleiro Selvagem
Margarida Fráguas (AMVC)	Mozart: Minueto em Ré menor Schumann: O Lavrador Alegre
Inês Amorim (AMVC)	G. Martin: Boogie nº 1 M. Nymann: The heart asks pleasure first
José Guilherme (AMVC)	Bach: Minueto em Ré menor Czerny (rev. Bradley): Estudo
Beatriz Amaral (AMVC)	Villa-Lobos: Vários ver a Mutáinha Burgmüller: Estudo op. 100 nº 14 "A Siciliana"
Luisa Madureira (AMVC)	Thomaz de Lima: Prelúdio Kabalevski: Pequeno Sherzo
David Lopes (ArteEduca)	
Rodrigo Silva (ArteEduca)	
Bruna Castro (ArteEduca)	
<b>13</b>	

  
SOCIEDADE MUSICAL DE GUIMARÃES  
Academia de Música Valentim Moreira de Sá

Ciclo de Concertos  
Comemorativos do XX aniversário  
da Academia de Música Valentim Moreira de Sá



**RECITAL DE CANTO  
E PIANO**  
Sandra Azevedo (CANTO)  
Jaqueline Conde (PIANO)

26 de JANEIRO de 2014  
16h30

Local:  
AUDITÓRIO NOBRE  
da SOCIEDADE MARTINS SARMENTO  
GUIMARÃES

Apoio: SOCIEDADE MARTINS SARMENTO

**Joseph Haydn** - Sonata em Mi menor, H.XVI nº34

**Joaquim dos Santos:**

- Scherzo da obra "Ludus Atonalis" (2008)

- Salmo 99 de "Impressões Bíblicas para piano - Servite Domino in Lætitia" (2007)

**Alexandre Rey Colaço** - Fado nº 7

José Andrade Cerqueira, *piano*

R.Strauss - Alerseelen

R.Strauss - Zueignung

R.Strauss - Ich trage meine mine

R.Strauss - Die Nacht

Sandra Azevedo, *canto*

Jaqueline Conde, *piano*

## APOIOS:



Co-financiamento: Fundo Social Europeu e Estado Português



UNIÃO EUROPEIA  
Fundo Social Europeu



GOVERNO DA REPÚBLICA  
PORTUGUESA



Anexo 25



FÓRUM CULTURAL  
DE GULPILHARES

**Concerto de  
Professores**



**11 de abril 2015 – 11h00**

**Auditório de Gulpilhares**

Anexo 26

**Duo Flauta e Guitarra – Daniela Anjo e Carlos David**

Dança Espanhola nº5	E.Granados (arranjo J.M.Mourat)
Entr´Acte	J.Ibert

**Piano – Filipe Andrade**

Canto de Luar – Aguarela nº3	Ivo Cruz
Salmo 99 – Salmo nº3 das Impressões Bíblicas <i>Servite Domino in Laetitia</i>	Joaquim dos Santos
Nocturno I – Geografia de Rebeldes	
12 Noturnos em teu Nome	Amílcar Vasques-Dias

**Duo Canto e Guitarra – Patrícia Quintas Augusto Pacheco**

Asturiana e Canção	
<i>Sete Canções Populares Espanholas</i>	Manuel de Falla
Melodia Sentimental	Heitor Villa-Lobos

**Piano a 4 mãos – Ana Sousa e Olga Ramos**

“En Bateau” -1ºandamento de Petit Suite	C.Debussy
---	-----------

**Gaya Quartet – Isabel Anjo, Daniela Anjo, Samuel Peruzzolo, Francesca Serafini**

Maio Maduro Maio	Zeca Afonso (arranjo Ramiro Lopes)
La Muerte Del Angel	A.Piazzola
Libertango	A.Piazzola

**FIM**

Anexo 27



casa da música

**24 Maio 2015**  
10:00 às 17:00

# 102 Teclistas para Dona Helena

102 anos Helena Sá e Costa

SERVIÇO EDUCATIVO

• **SALA 2**

Pág. 6

• **CIBERMÚSICA**

Pág. 9

• **FOYER SUL/SUPERIOR**

Pág. 12

• **SALA DE ENSAIO 1**

Pág. 17

• **SALA DE ENSAIO 2**

Pág. 23

REGIÃO PROMISSÃO DE SALA

**mds** PORTO PALÁCIO  
CONCERTO PORTO 2015

REGIÃO OESTE DA AMÉRICA



ASSOCIÇÃO PORTUGUESA DE MÚSICA



REGIÃO NOROCCIDENTAL



casa da música

<b>CIBERMÚSICA</b>	
<p>10:00 – 11:00</p> <p>Maria Inês Rocha (CMP) — cravo</p> <p>Sofia Santos (CMP) — cravo</p> <p>Margarida Burmester (CMP) — cravo</p> <p>Ana Ventura (CMVC) — cravo</p> <p>Rafaela Salgado (CMCGB) — cravo</p> <p>Mateus Rebelo (CMCGB) — cravo</p> <p>Luis Oliveira (CMCGB) — cravo</p> <p>Beatriz Ricardo (CMP)</p> <p>Cláudia Bone (CMP)</p> <p>Leonor Baeta Martins (CROB)</p> <p>Diogo Faustino (CROB)</p> <p>Marta Domingos (CROB)</p> <p>Maria Francisca Alves (CROB)</p> <p>Diogo Faustino, Leonor Baeta Martins, Maria Diniz (CROB)</p> <p>11:00 – 12:00</p> <p>Beatriz Fernandes (ArtEduca)</p> <p>Daniela Faria (ArtEduca)</p> <p>Maria Costa (ArtEduca)</p> <p>Ana Machado (ArtEduca)</p> <p>Sofia Miranda (EMLP)</p> <p>Maria Ana Sousa (EMLP)</p> <p>Inês Carvalho (EMLP)</p> <p>Paulo Pedroso (FORG)</p> <p>Pedro Santos (FORG)</p> <p>Soraia Melo (FOG)</p>	<p>J. S. Bach: <i>Prelúdio e Fuga em Dó menor, BWV 847</i></p> <p>Freitas Branco: <i>Prelúdio n.º 15</i></p> <p>Mozzkowski: <i>Estudo op. 72, n.º 4</i></p> <p>Ivo Cruz: <i>Canto de Luar</i></p> <p>Pachulsky: <i>Prelúdio</i></p> <p>Beethoven: <i>Sonata em Fá maior, op. 10 n.º 2 (1. Allegro)</i></p> <p>J. S. Bach: <i>Prelúdio e Fuga em Ré menor, BWV 851</i></p> <p>Rachmaninoff: <i>Prelúdio em Dó sustenido menor, op. 3 n.º 2</i></p> <p>Schubert: <i>Improviso op. 90 n.º 2</i></p> <p>Mozart: <i>Sonata n.º 5 em Sol maior, K. 283 (1. Allegro)</i></p> <p>Mozart: <i>Sonata n.º 8 em Lá menor, K. 310 (1. Allegro maestoso / 2. Andante cantabile con espressione / 3. Presto)</i></p> <p>Schubert: <i>Sonata em Si maior, D. 575 (3. Scherzo)</i></p> <p>Rachmaninoff: <i>Études-Tableaux, op. 39 n.º 1 em Dó menor</i></p> <p>J. S. Bach: <i>Prelúdio e Fuga em Dó maior, BWV 846</i></p> <p>Albáñiz: <i>"Fête-dieu à Seville", de Iberia</i></p> <p>J. G. Santos: <i>Salmos 99 – Salmo n.º 3 das Impressões Bíblicas "Servite Domino in Laetitia"</i></p> <p>J. S. Bach: <i>Prelúdio e Fuga em Fá sustenido maior, BWV 882</i></p> <p>Chopin: <i>Estudo op. 10 n.º 9</i></p>

**Patrocínios:**

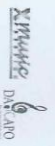


[www.portimao.pt](http://www.portimao.pt)  
**Festa da Música**  
 Instrumentos Musicais, Lda  
 Rua da Várzea, 18  
 8200-081 Albufeira  
 859 352 897 / 962 393 900

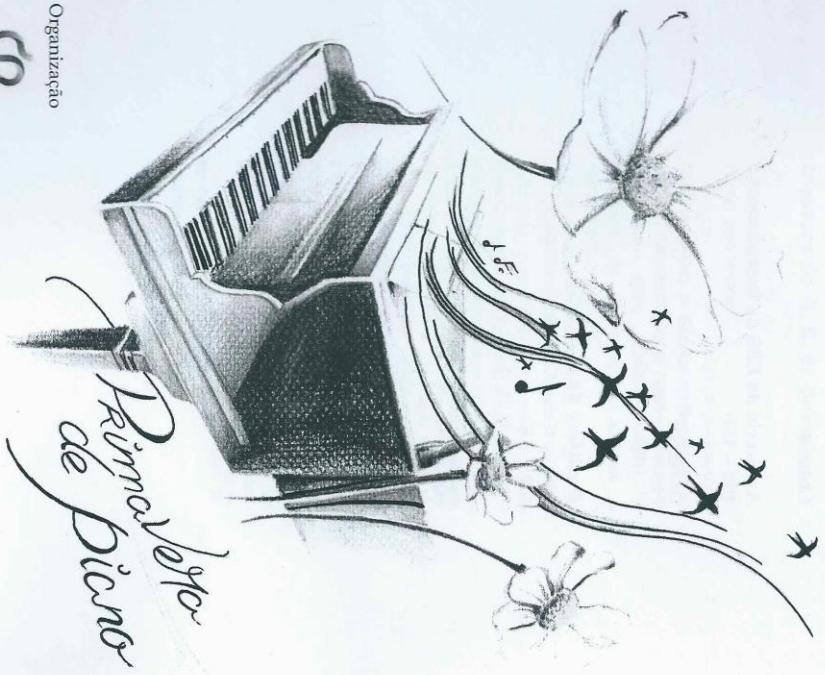


**Apoios:**

E. B 2/3 D. Meritinho  
 Castelo Branco



**Portimão 2016**




Organização



AGRUPAMENTO  
 DE ESCOLAS DA  
 BEMPOSTA

2 de abril de 2016  
 das 10h às 23h




**EBS da Bemposta**  
**10h**

**Sessão de Abertura Primavera de Piano**

**Filipe Cerqueira**  
Escola Superior de Música e das Artes do Espetáculo  
A. Berg - Sonata op.1 em Si menor  
R. Schumann - Sonata n.1 op.11 em Fá suscitado menor (1º andamento)  
Joaquim Gonçalves dos Santos - Impressões Bíblicas Serviço Domingo in Laetitia - Salmos 1, 132 e 99

Filipe Cerqueira licenciado em Piano pela ESMAE, 18 valores na classe do Prof. Constantin Sandu, 3º ano de Licenciatura realizado na prestigiada escola Franz Liszt Academy of Music, em Budapeste, ao abrigo do programa ERASMUS, sob orientação do Prof. László Bárányay. Presentemente é mestreando de 2º ano na ESMAE na classe do Prof. Pedro Burmester, com uma tese versada na obra piano solo do compositor português Joaquim Gonçalves dos Santos, Sócio do mpmp - Movimento Patrimonial pela Música Portuguesa. Gravou para a Antena 2. Cronista musical em diversos órgãos de imprensa escrita.



**EBS da Bemposta**  
**11h**

**Afonso Jacinto**  
EBS da Bemposta  
F. Burgmüller - Arabesque op.100  
V. Dancampb - Minuet

**Margarida Chinopa**  
EBS da Bemposta  
S. Heller - Estudo nº11 op. 46

**Lara Carlos**  
Conservatório de Música de Olhão  
A. Gedite - À noite na floresta  
C. Maykapar - Chuvinha  
F. Lopes-Graça - Jogo das terceiras  
V. Gliok - Flamengo

**Júlia Azevedo**  
Escola Superior de Música e das Artes do Espetáculo  
F. Schubert - Drei Klavierstücke D 946  
A. Ginastera - Sonata n.1 op. 22

Afonso Jacinto começou os estudos musicais aos 6 anos ao tocar Violino e a tocar piano aos 7 anos no Conservatório de Música de Portimão. Entrou para o ensino integrado na escola da Bemposta com 10 anos na classe de piano (aluno da professora Anna Nemchyryova). Participou em várias audições organizadas pela Escola da Bemposta.

Margarida Chinopa iniciou os estudos musicais no instrumento piano, no 5º Ano, quando entrou na escola da Bemposta. Atualmente é aluna da professora Rita Nunes.

Lara Carlos frequenta o conservatório desde os seus 5 anos no estudo de piano, participou no concurso dos Galinhos de Barcelos em 2015 onde foi premiada do 2º prémio na categoria C de piano.

Júlia Azevedo natural do Algarve, começou a estudar piano no Conservatório Regional do Algarve Maria Campina em Faro com a professora Oxana Anikeeva. Estudou também com os professores Teresa Brandão, João Rosa e Elena Tsuranova em Portimão e Lagos.  
Atualmente é aluna de Pedro Burmester na ESMAE (Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo) no Porto, onde se encontra no último ano de Licenciatura. Participou em vários concursos internacionais, tendo sempre sido galardoada. Trabalhou ainda com Fausto Neves, Paulo Oliveira, Mikhail Voskresensky, Luiz de Moura Castro e Joop Cells, entre outros.

Deixe a sua opinião sobre o "Primavera de Piano" em [www.primaveradepiano.info](http://www.primaveradepiano.info)

Deixe a sua opinião sobre o "Primavera de Piano" em [www.primaveradepiano.info](http://www.primaveradepiano.info)

Escola Superior de Música, das Artes e do Espectáculo

Sala “*Teresa Macedo*”

13 de Julho de 2016

21 horas

Recital Final de Mestrado em Performance

**Filipe Cerqueira**

Classe do Professor Pedro Burmester

Programa

1ª Parte

- “*Prologus: 6 Impressões musicais do Evangelho de S. João*” de Joaquim dos Santos

- Salmo 99 de “*Servite Domino in Laetitia: Impressões bíblicas para piano*” de Joaquim dos Santos

- **Sonata Opus 1** de Alban Berg

2ª Parte

- **Sonata Opus 11** de Robert Schumann

## Notas ao programa

Joaquim Gonçalves dos Santos (1936-2008) foi um compositor nascido em Cabeceiras da Basto, padre da Diocese de Braga e autor de vasta obra coral, coral-sinfónica, orquestral com instrumentos solistas e música de câmara. Estudou em Roma na década de 1960 no Instituto Pontifício de Música Sacra, sendo muito influenciado pela obra dos compositores Luigi Dallapiccola, Armando Renzi, Ottorino Respighi e Alfredo Casella.

- “*Prologus: 6 Impressões musicais do Evangelho de S. João*” é a primeira obra para piano solo de Joaquim dos Santos e trata-se de uma exposição de ideias surgidas após a leitura do Apocalipse, tal como a leitura desse Evangelho realizada pelo compositor francês Olivier Messiaen constante da sua obra “*Couleurs de la Cité Celeste*”. “*Prologus*” está dividida em seis partes, fazendo algum paralelismo com a estrutura do Evangelho, sendo a 1ª idêntica à 5ª. A 6ª e última parte integra uma citação *ipsis verbis* do início da obra “*Minuetto para flauta e piano*” do mesmo autor, de 1986.

- “*Salmo 99*” é a 3ª obra de “*Servite Domino in Laetitia: Impressões bíblicas para piano*”, que data de 2007 e baseia-se na leitura dos Salmos 1, 132 e 99. Apresenta, como conclusão um pequeno coral, uma forma muito usada e característica da obra de Joaquim dos Santos, que demonstra e realça a influência da escrita do seu primeiro mestre, o compositor bracarense Manuel Faria.

- A Sonata para piano solo de Alban Berg (1885-1935) é a sua primeira obra instrumental completa e surgiu dos exercícios realizados nas aulas do seu mestre Arnold Schönberg. Com somente um andamento, o curso desta sonata está articulado através da interação entre, por um lado, o desenvolvimento sempre em movimento do seu material motivico e, por outro lado, a base de uma estrutura formal influenciada pelo compositor Johannes Brahms, através das suas áreas temáticas, por sua vez contrastantes e estáveis. Principia com um motivo cujos intervalos são uma referência à obra “*Nuages Gris*” de Franz Liszt e finaliza com esses intervalos acoplados à dissonância de duas notas no registo agudo, uma referência ao prelúdio nº4 do opus n.º28 de Frédéric Chopin.

- A Sonata em Fá sustenido menor de Robert Schumann (1810-1856) é a sua primeira sonata e divide-se em 4 andamentos. Segundo o pianista Alfred Cortot, esta obra tem um significado muito simbólico na vida a dois entre Schumann e Clara Wieck, sendo uma das primeiras obras a ser tocada por esta pianista e a sofrer alterações e sugestões da sua futura amada. De acordo com Liszt, está escrita num estilo possante, onde as ideias são conduzidas com uma lógica tão inexorável quanto concisa, através de uma vitalidade rítmica implacável e intercalados com momentos mais meditativos, apelando à procura da verdade musical.



Anexo 34



GOVERNO DE PORTUGAL | MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA

AGRUPAMENTO DE ESCOLAS DE CABECEIRAS DE BASTO (PORTUGAL)

**CICLO DE CONFERÊNCIAS**

**EVOCAÇÃO INTERNACIONAL DE JOAQUIM GONÇALVES DOS SANTOS (1936 – 2008)**  
Semana do Agrupamento

**Quarta-feira, 8 de maio de 2013, 10:30h -11:30h**  
Auditório da Escola Básica e Secundária de Cabeceiras de Basto

**Conferência**  
***"Música para piano de Joaquim Gonçalves dos Santos: A síntese da sua estética musical."***

**Orador:**  
**Filipe Cerqueira**  
(Mestrando em Interpretação Artística na Escola Superior de Música, Artes e do Espetáculo do Porto)

**Organização:**  
Agrupamento de Escolas de Cabeceiras de Basto  
(Subdepartamento de Educação Musical e  
Subdepartamento de História)

**Colaboração:**  
Câmara Municipal de Cabeceiras de Basto  
Emulhao, E.E.M.  
Paróquia de Refejos de Basto  
Rádio Voz de Basto



## MUSICA



# Joaquim dos Santos revisitado

ANTÓNIO MIRANDA

Muitos poderão pensar que Joaquim Gonçalves dos Santos (1936-2008) não passou de um padre pouco conhecido, dotado de um estranho talento de compositor. Contudo, esta visão revela-se completamente desfasada da realidade se atendermos à notoriedade que o mesmo alcançou dentro de alguns círculos eruditos de Portugal e Itália, país onde foi gravada grande parte das suas obras. O seu legado musical encontra-se presentemente numa fase de estudo e redescoberta, mormente encabeçada pelo jovem, mas já brilhante, pianista e musicólogo Filipe Cerqueira.

No passado dia 4 de Abril, esta jovem promessa da música erudita em Portugal realizou em Braga, durante as festividades da

Semana Santa, um concerto que permitiu ao público tomar contacto com uma parte do génio musical do Padre Joaquim dos Santos.

O concerto iniciou-se com "Impressões Bíblicas - Servite Domino in Lætitia", um conjunto de 3 peças constituídas pelo Salmo 1, Salmo 132 e Salmo 99 das Sagradas Escrituras. De forma a melhor introduzir as peças musicais, estas foram antecedidas pela recitação dos salmos que lhe serviram de inspiração, ditos pela voz forte e penetrante de José Almeida. As luzes apagaram-se antes de cada uma das vezes que no silêncio da sala se escutou a "Voz de Deus", criando-se uma atmosfera deveras sugestiva, num momento de recolhimento e expressão mística. Seguiram-se declamações de vários poemas: "Arte Poética" de Adília Lopes e "Senhor, meu passo está no Limiar" de Fernando Pessoa, através da voz primaveril

de Mafalda Gomes; seguindo-se "Hino de Amor" de João de Deus e "Prece" de Miguel Torga, duas poesias declamadas pelo timbre forte e efusivo de Manuel Rezende.

Intercaladamente, o pianista introduziu os presentes a alguns factos biográficos de Joaquim dos Santos, destacando pequenas curiosidades como a história das suas viagens de vespa, entre de Braga e Roma, durante o período do Estado Novo. Foi também interpretada a peça "Avezinha caída" de Frederico de Freitas, compositor amigo de Joaquim dos Santos, também ele um discípulo do mestre Manuel Faria. Com esta peça, Filipe Cerqueira fez a ponte com outras estéticas musicais, ajudando a criar um momento de conforto. Esta acalmia ajudou a retomar a viagem ao início dos tempos, aos alvares da Humanidade, sugerida pela obra "Prologus - 6 Impressões musicais do Evangelho de São João". Por fim, foi ainda declamado pelo pianista o poema "A corda tensa que eu sou" de Sebastião da Gama.

Segundo Filipe Cerqueira, Joaquim dos Santos pode ser descrito como "um homem humilde que sempre escolheu o caminho mais correcto para com os seus valores de formação cristã, como sejam o respeito pelo outro, a ajuda ao próximo, a apologia do caminho de gratidão pelo que a vida nos dá." Para o pianista, "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. Alguém que, pela sua vocação e vivências dedicadas a Cristo, sempre valorizou o que de melhor as diferentes culturas nos podem ensinar, sobre o mundo e sobre a vida. Um exemplo de uma força de viver inabalável e uma paz na vida plena de trabalho." ■

Concerto ★★★★★

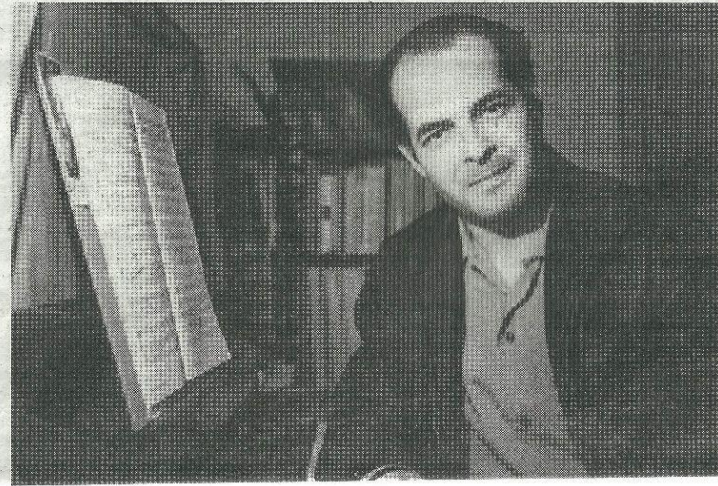
## MÚSICA

# Maestro Joaquim dos Santos

FILIFE CERQUEIRA

Com o objectivo de conhecer património musical português, propus-me como tema de tese de Mestrado estudar as obras para piano de Joaquim Gonçalves dos Santos, compositor que viveu entre 1936 e 2008, nascido e criado em Cabeceiras de Basto. Neste trabalho conto com a preciosa ajuda do compositor Nuno Costa, que tendo conhecido pessoalmente o compositor, lhe dedica um blogue com excelente informação ([maestrojoaquimdossantos.blogspot.pt](http://maestrojoaquimdossantos.blogspot.pt)).

Joaquim dos Santos veio de famílias humildes e com afeição amadora pela música e ingressou no Seminário Menor de Braga com 14 anos, onde fez o Curso de Humanidades. Posteriormente, no Seminário de S. Tiago, frequentou o Curso de Filosofia e completou



o Curso de Teologia no Seminário Conciliar de Braga.

Ordenado presbítero em 1962, em 1963 prosseguiu os estudos no Pontifício Instituto de Música Sacra em Roma, com uma bolsa de estudos pelo Instituto Italiano da Cultura e, posteriormente, pela Fundação Calouste Gulbenkian pelo período de quatro anos. Concluiu, com 'Magna cum laude probatus', a 'Licença in Canto Gregoriano', frequentando também o Conservatório de Santa Cecília onde fez o Curso de Direcção e Interpretação Polifónica.

Quando regressa a Portugal, em 1968/69, participa na fundação da "Nova Revista de Música Sacra" juntamente com, entre outros compositores, seu mestre principal, Pe. Manuel Faria, que lhe abriu portas tanto a nível estético quanto ao nível interpessoal. É disso exemplo a orquestração da Missa Solene em Honra de Nossa Senhora de Fátima de Manuel Faria por parte de Joaquim dos Santos.

O seu local de composição passou a ser, na década de 80, a sua "Casa da Casinha", que com mais de 300 anos a todos encanta com suas vistas para as belezas montanhosas que tanto fascinaram Miguel Torga.

Algumas obras musicais são autênticas homenagens de grandiosidade e firmeza de carácter, sempre de mãos dadas com uma profunda profissão de fé católica que tanto caracterizam as vilas e gentes do Minho, como são disso exemplo "A Noiva do Marão" - Cantata para soprano e baixo solo, coro e orquestra; a "Sinfonia do Silêncio" - obra para barítono, violino e órgão. Outras revelam admiração e profundo conhecimento por escritores e poetas, como sejam os "Cinco poemas de Miguel Torga", para coro misto a cappella; Quatro poemas indianos, para voz solo, violino, clarinete, saxofone e piano; "A corda tensa que eu sou", de Sebastião da Gama, para coro a vozes iguais e piano. Outras ainda um domínio do virtuosismo técnico e das



capacidades tímbricas de vários instrumentos, com as Impressões bíblicas para piano solo "Servite Domino in Laetitia"; os dois duetos para 2 clarinetes em Si bemol "Ubi caritas" e "Scherzetto"; "Filigrana Sonora", "Capriccio a Tre" e as "Variações Bachianas" para violino, clarinete e piano, exemplos de uma riquíssima música de câmara.

Compositor prolífico, é para a voz e suas diversas formações que reside a maior parte da sua obra, que se englobam com a sua prática eclesial. O seu nome está junto aos de Pe. António Ferreira dos Santos e de Pe. Manuel Faria na qualidade e divulgação junto dos grupos corais norteños. Daqui surgirão algumas perguntas:

Para quando a comercialização dos CD deste nosso compositor em Portugal?

Para quando a estreia de obras que lhe foram encomendadas por entidades públicas, como foi disso exemplo para a Expo 98, em Lisboa, em oposição ao Clube Ateneu Comercial do Porto, que lhe encomendou e estreou a peça "O Sonho do Infante" nas comemorações do VI Centenário do Infante D. Henrique?

De acordo com o Professor de Teologia e seu amigo pessoal Dr. João Manuel Duque, podemos destacar o "tratamento da orquestra que demonstra de forma suprema na sinfonia 'Roma Eterna'. Possivelmente por ter crescido

numa família em que o som da flauta acompanhava o dia-a-dia; talvez por essa infância ter decorrido num dos recantos mais bucólicos do Minho (...) Por um lado, salienta-se a mestria com que introduz e combina os metais, que demonstra uma convivência de décadas, através da prática de direcção de bandas; por outro lado, sobressai sobretudo a beleza bucólica e simultaneamente arrojada com que joga com as madeiras, em continuação pessoal e inovadora de passagens típicas de Stravinsky. Ritmicamente é [também] clara a influência de Britten, que também deixou a sua marca em certa predilecção pela percussão."

É também de realçar a ligação com Olivier Messiaen na atmosfera tranquila e de oração que se encontra no início da peça para piano solo "Prologus - 6 Impressões Musicais do Evangelho de São João" ou a necessidade visceral de exposição de sentimentos que encontramos em quartetos de cordas de Malipiero no "Concerto para Violino e Orquestra" de Joaquim dos Santos.

Um caleidoscópio de influências, desde os italianos Petrassi, Casella e Dallapiccola aos nacionalistas Béla Bartók, Frederico de Freitas e Fernando Lopes-Graça, do dodecafonismo sintético e de miniatura de Schönberg e de Berg ao retiro espiritual do canto gregoriano. Um mundo a descobrir. ■

## MÚSICA

# Tríptico literário e musical



Maestro Joaquim dos Santos  
(13 de Abril de 1936 - 13 de Abril de 2013)

O que terão em comum Miguel Torga, Matilde Rosa Araújo e Fernando Pessoa com Joaquim dos Santos? Que laço ligará personalidades tão diversas e estilos literários tão opostos com a Música de um compositor nascido em Cabeceiras de Basto?

### FILIPE CERQUEIRA

A Palavra e a Música enquanto seu suporte e veículo de imaginação e ilustração.

Começemos com “Quatro poemas de Miguel Torga” (soprano e piano, 2004). O 1.º poema, “Confiança”, um diálogo onde a melodia revela o carácter da letra e o piano imita ou comenta através de acordes. As frases curtas do canto e o arrastar com muitos silêncios do piano do 3.º poema “Via Sacra”, contrastam com o final do 3.º, “Instante”, semelhante ao dobrar de sinos da 3.ª peça Impressões bíblicas para piano solo “Servite Domino in Lætitia”. Outra obra, “Cinco poemas de Miguel Torga” (coro misto, 1997) apresenta um exemplo de

arte retórica. Na análise de José Carlos de Miranda, existem “dois tipos de figuras retóricas: As figuras de som, com prioridade para o significado da linguagem como matéria estética e as figuras de conceito, com prioridade para o significado. O Compositor fez corresponder as primeiras à escrita polifónica, de prioridade melódica, empregando-a em clave descritiva; e as segundas à escrita homofónica, de prioridade harmónica, empregando-a em clave narrativa ou declamativa. No primeiro caso, temos o poeta ao serviço da música; no segundo, o músico ao serviço da poesia.” Estando ambos ligados à terra e com apego à Natureza, Miguel Torga apresenta-se de carácter mais duro e transmontano e Joaquim dos Santos mais

dócil, calmo e minhoto. O carácter austero de J.S. é semelhante ao de M.T.; revela uma vida organizada e metódica. J.S. acordava ao raiar do dia e compunha todos os dias até hora de almoço, com o resto do dia para sacerdócio e ensino. Uma grande humildade e respeito para com a Música, o Dom com que Deus o presenteou, a qual “não se consegue enganar; temos de viver por ela”.

Com Fernando Pessoa temos relações mais imateriais. A obra “Nocturno” (voz recitante, flauta e piano) apresenta semelhanças com o ‘Sprechgesang’ (declamação em estilo falado), influência de Schönberg, tal como é um exemplo de ‘Klangfarbenmelodie’ (melodia de timbres). Através de intervalos de notas bem distantes, cria uma atmosfera paralela à temática de Fernando Pessoa; incita à meditação, a melancolia, o sonho e a saudade. A pianista Ana Telles afirma existir “um lado muito místico nas suas obras”. Uma influência de Olivier Messiaen.

O plano mais fraterno é espelhado em “Sons p’rà Guitarra da Boneca” (canto e piano) com poemas de Matilde R. Araújo. Cada poema tem seu encanto: “A minha Guitarra” tem uma melodia lindíssima que qualquer pessoa consegue cantar ou assobiar. O início de “A Andorinha” apresenta uma obsessão e um uso do cromatismo nas mesmas notas semelhante ao de Lopes-Graça. “Oliveirinha da Serra” tem um cânone com repetição ‘ad libitum’ e pouco uso do piano.

São obras que demonstram a diversidade como fio condutor entre um tríptico literário que atravessa todo o século XX. ■

## MÚSICA

# Joaquim dos Santos, obra para piano solo

FILIPE CERQUEIRA

**Conhecido pela sua escrita coral, música de câmara e coral-sinfónica, o compositor Joaquim dos Santos (J.S.) só mais tarde se dedicou à escrita para piano enquanto instrumento solista. Apresentamos as 3 obras para piano solo.**

A primeira: “Prologus – 6 Impressões musicais do Evangelho de S. João” (Natal, 2001) dedicada à pianista Ana Telles, apresenta uma das temáticas religiosas mais fortes, a do Apocalipse. Cada peça invoca uma frase desse evangelho. A 1.ª peça “No princípio era o Verbo” revela uma das influências maiores no compositor português – o canto gregoriano. Uma linha melódica bem extensa que ora sobressai ora se esconde numa harmonia sempre inconclusiva. Um estado de alma tranquilo, eternidade espacial. Na 2.ª encontra-se um motivo que J.S. utilizou bastante no seu período mais tardio, uma obsessão pelo cromatismo à volta da mesma nota. A 3.ª assemelha-se a um diálogo entre clarinetes. Pelo meio, um delicioso cenário aquático de acordes arpegiados seguindo uma escala octatónica. A 4.ª apresenta um princípio de fugato e de cânone inserido na

forma Ricercare. Termina como um sonho a desvanecer-se, ajudando a criar o ambiente íntimo da 5.ª, peça igual à 1.ª mas com indicação de ambiente mais distante; uma lembrança que, estruturalmente, cria maior contraste com a 6.ª. “E vimos a Sua Glória” assemelha-se a uma giga de suite barroca, pelo ritmo e acelerada pulsação. É o momento de maior exaltação da obra. A estrutura, neo-clássica, é influência de Stravinsky. Cita ‘ipsis verbis’ o início de Minuetto (flauta e piano, 1986).

“Servite Domino in Laetitia” (2007) conjunto de 3 salmos a convite do organista Gianpaolo di Rosa é descrito pelo compositor como “apontamento simples e despretenhoso”. O Salmo 1, “Meditação sobre o destino dos bons e dos maus”, divide-se em 3 partes: Largo expressivo, com apresentação de um tema melódico efabulativo; Andante grazioso, o germinar de um pequeno mundo de séries dodecafónicas, por vezes incompletas; Adagio patético, coral com acordes e parte intermédia a lembrar o 3.º andamento da Suite 1922 de Paul Hindemith – uma voz neutra, glacial, leve e deambulatória. O salmo 132, sobre o amor fraterno e a união entre Deus e a vida humana, tem como curiosidade um início em cânone e ritmo cadencial que sugere o trabalho no campo. Salmo 99



refere-se a um hino processional onde o sujeito temático atravessa os diversos registos até se tomar num emaranhado tal que só os sinos de uma igreja podem rebater e desbloquear, o que acontece no final e cujo último acorde relembra o último do salmo 132. Por fim um lindíssimo coral, marca d’água inconfundível.

Conceptualmente mais abstracta, Ludus Atonalis (Maio, 2008) – brincadeira com o título da obra “Ludus Tonalis” de Paul Hindemith – principia com um diálogo desencontrado que perfaz um acorde que não é perfeito e põe em causa a definição Maior e menor de tonalidade. O carácter de acompanhamento é expressivo embora parado, como algo reflectido na água. Um mundo de dúvida, indefinição e distante, semelhante ao andamento lento da 2.ª das 6 pequenas peças para piano Opus 19 de Arnold Schönberg. A 2.ª parte, Andante capriccioso, inicia com o tema de Bach.

Segundo Ana Telles, “com conceitos-base simples [J.S.] consegue resultados majestosos, muito invocativos”, apresentando “um lado muito místico nas obras”. ■