

João Pedro Lopes dos Santos

O Clarinete na Música de Câmara

de Joly Braga Santos

Orientador: Prof. Doutor José Bettencourt da Câmara

Co-orientador: Professor Etienne Lamaison

Dissertação de Mestrado em Música

Especialidade em Interpretação

Universidade de Évora, 2012

João Pedro Lopes dos Santos

O Clarinete na Música de Câmara

de Joly Braga Santos

Orientador: Prof. Doutor José Bettencourt da Câmara

Co-orientador: Professor Etienne Lamaison

Dissertação de Mestrado em Música

Especialidade em Interpretação

Universidade de Évora, 2012

## Agradecimentos

À minha família, pelo apoio, dedicação e carinho.

Aos meus professores e amigos Luís Gomes, António Saiote e Etienne Lamaison.

Aos orientadores deste trabalho, Prof. Doutor José Manuel Bettencourt da Câmara e Professor Etienne Lamaison, pelo apoio na elaboração desta dissertação e na preparação do recital final do curso de Mestrado em Música (Interpretação), no Departamento de Música da Universidade de Évora.

# O Clarinete na Música de Câmara de Joly Braga Santos

## Resumo

O presente trabalho propõe-se estudar, de um ponto de vista analítico e interpretativo, a obra camarística do compositor português Joly Braga Santos (1924-1988), com especial incidência nas suas obras para conjuntos que incluem o clarinete.

Integra uma breve contextualização histórica da evolução do instrumento e a sua intervenção na música de câmara, ocupando-se seguidamente dos aspetos mais relevantes da biografia do compositor. Os capítulos seguintes apresentam uma análise interpretativa das três obras camarísticas de Braga Santos em que intervém o clarinete: *Adagio e Scherzino*, *Aria a tre* e *Improviso*.

Joly Braga Santos foi uma figura de destaque na cultura musical portuguesa da segunda metade do século XX. Pretende-se, assim, contribuir para um melhor conhecimento e divulgação da sua obra de compositor.

## Palavras-chave

Música, Música de Câmara, Clarinete, Joly Braga Santos.

# The Clarinet in Chamber Music by Joly Braga Santos

## Abstract

The present work sets out to study, in an analytical and interpretative point of view, the work of the Portuguese composer Joly Braga Santos (1924-1988), with special focus on works for chamber ensembles that include the clarinet.

It includes a brief historical overview of the evolution of the clarinet and its intervention in chamber music. It also focuses on the most relevant aspects of the biography of the composer. The following chapters present an interpretative analysis of three chamber works by Joly Braga Santos in which the clarinet is involved: *Adagio e Scherzino*, *Aria a tre e Improviso*.

The aim of this study is to contribute to the knowledge of Joly Braga Santos's work as a composer and a prominent figure in the Portuguese musical panorama, in the second half of the twentieth century.

## keywords

Music, chamber music, clarinet, Joly Braga Santos.

## Índice

Introdução .....	2
Capítulo I: A evolução do clarinete e a sua participação em conjuntos de câmara.....	5
A evolução histórica do clarinete.....	5
Participação do clarinete em conjuntos de câmara .....	10
O clarinete em Portugal .....	13
Capítulo II: Percurso e obra de Joly Braga Santos .....	16
Capítulo III: Três obras de Joly Braga Santos .....	24
<i>Adagio e Scherzino</i> , para quinteto de sopros (1975) .....	28
<i>Aria a tre con variazione</i> , para clarinete, viola e piano (1984) .....	37
<i>Improviso</i> , para clarinete e piano (1988) .....	46
Conclusão .....	54
Bibliografia.....	57
Anexos.....	59
Anexo 1 – Partitura: Joly Braga Santos, <i>Adagio e Scherzino</i> (1975).....	60
Anexo 2 – Partitura: Joly Braga Santos, <i>Aria a tre con variazione</i> , op.62 (1984)...	75
Anexo 3 – Partitura: Joly Braga Santos, <i>Improviso</i> , op.64 (1988).....	96

## Introdução

Enquanto instrumento com qualidades próprias, o clarinete sofreu historicamente um desenvolvimento que podemos organizar em várias fases evolutivas, pelo que foi gradualmente aperfeiçoado, dando-lhe a forma e as características que hoje lhe conhecemos. Esta evolução e aperfeiçoamento, aliados ao talento de vários intérpretes, foram decisivos para a criação de obras que lhe foram destinadas, uma vez que, naturalmente, muitos compositores foram manifestando interesse crescente na utilização do instrumento nas suas composições.

Também em Portugal emergem alguns clarinetistas no panorama musical, a partir do século XIX, época em que o talento destes induz diversos compositores coevos à criação de obras para clarinete, como acontece na restante Europa. Por vezes, o próprio intérprete se tornou compositor, contribuindo assim para o repertório do seu instrumento.

Joly Braga Santos (1924-1988) é considerado como um dos compositores mais importantes da sua geração e da história da música portuguesa do século XX, tendo deixado como legado seis sinfonias e diversas outras obras. Numa última fase da sua vida, Joly Braga Santos, que nos deixou uma obra musical em que domina de fato a produção sinfónica, dedicou-se particularmente à composição de obras para conjuntos de câmara. Como aconteceu com outros compositores e noutros períodos da história da música, estas obras do compositor português revelam também a já referida tendência de o talento e virtuosismo dos intérpretes determinar, de algum modo, as obras criadas pelos compositores.

O presente estudo organiza-se em três momentos que, naturalmente, se articulam entre si, no desenvolvimento do tema proposto: uma reflexão analítica sobre as obras do compositor português para conjuntos de câmara que incluem o clarinete e, simultaneamente, propostas interpretativas para a execução das mesmas.

No primeiro capítulo, o estudo inscreve-se numa linha que pretende fazer uma breve retrospectiva histórica, que visa dar a conhecer o percurso evolutivo do clarinete, assim como realizar um enquadramento histórico e cultural da participação do instrumento nos conjuntos de música de câmara. Este capítulo tenta responder às seguintes questões: Quais são as características do instrumento? Que alterações foi sofrendo na sua evolução ao longo dos tempos? Que implicações tiveram os aperfeiçoamentos que lhe foram introduzidos? Em que formações musicais de câmara se inclui mais habitualmente o instrumento? De que capacidades técnico-expressivas ele dispõe?

A seguir, no segundo capítulo, em vista à contextualização da obra de Joly Braga Santos no percurso do compositor, inclui-se também uma breve biografia do mesmo, que atenta nos fatos mais relevantes da sua vida. Salientam-se os diferentes aspetos da figura de Joly Braga Santos na sua vertente profissional, musical e humana, isto é, enquanto professor, diretor de orquestra, compositor e pessoa, assim como no significado da sua obra. Infelizmente, ao contrário de algumas outras figuras da história da música em Portugal, Joly Braga Santos encontra-se no número daquelas que ainda não foram objeto de um estudo global que do homem e da sua obra nos dê uma visão suficiente, fazendo justiça ao valor daquilo que nos legou.

Pretende-se, deste modo, contribuir para esse merecido reconhecimento da vida e obra do compositor, que se impôs como uma das figuras de maior destaque no panorama da criação musical em Portugal no passado século XX. Fiel a si mesmo e às opções estéticas que, ao longo da sua existência não deixou de fazer, abriu-se moderadamente ao modernismo musical e cultural europeu, sem perder as marcas características da sua música. Escreveu seis sinfonias, entre outros títulos, como outras obras sinfónicas, óperas e música para conjuntos de câmara, deixando assim, com a sua obra, um património incontornável ao seu país, que soube reconhecer durante a vida do compositor essa importância, tendo esse reconhecimento assumido mesmo dimensões internacionais.

Após os dois primeiros capítulos, o trabalho avança para o estudo analítico e interpretativo das obras que são objeto da dissertação. O critério de seleção das obras de que esta dissertação se ocupa baseou-se no fato de o candidato haver interpretado uma

grande parte das obras de Joly Braga Santos, no que respeita tanto às sinfonias como à produção para conjuntos de câmara, dispondo assim numa perceção de intérprete dessas mesmas obras.

Constitui, portanto, o objetivo principal desta dissertação o estudo do repertório de música de câmara de Joly Braga Santos em que o clarinete é um dos instrumentos intervenientes. Recorrendo a alguns modelos elucidativos, destacar-se-ão indicadores formais que ajudam a caracterizar ideias principais e gestos idiomáticos nos trechos escolhidos.

Ocupa-se, pois, o último capítulo da dissertação da análise das três das obras camarísticas de Joly Braga Santos, incidindo primeiro sobre a obra composta em 1975, com dois andamentos, *Adagio e Scherzino*, depois na *Aria a tre con variazione*, de 1984, e finalmente na que é a última obra do compositor, o *Improviso*, para clarinete e piano, composto em 1988.

É de mencionar que as duas últimas obras acima referidas foram transcritas em formato digital em vista a este trabalho, assim contribuindo para a edição destas peças e para a divulgação da obra de Joly Braga Santos. As edições críticas de ambas as obras são apresentadas como anexos à dissertação. É igualmente anexada a edição do *Adagio e Scherzino*, que não é da responsabilidade do candidato.

Esta dissertação resulta sobretudo da convicção de que é devida uma homenagem, por modesta que seja, a Joly Braga Santos e ao contributo da sua obra musical na valorização do património e cultura portuguesa, particularmente no que diz respeito à sua produção para conjuntos de câmara que incluem o instrumento do candidato.

# Capítulo I: A evolução do clarinete e a sua participação em conjuntos de câmara

## A evolução histórica do clarinete

O clarinete é, naturalmente, um instrumento musical com qualidades próprias, o que é determinado pela sua configuração e estrutura. Se considerarmos os demais instrumentos de sopro, concluímos que apresentam uma configuração cônica, sendo mais estreitos numa das extremidades e alargando à medida que se avança no sentido da outra. Enquanto isso, o que fundamenta a mudança de registo deste instrumento é o fato de o corpo do clarinete ser perfeitamente cilíndrico, o que lhe confere singularidade no que respeita à capacidade tímbrica.

Trata-se de um instrumento que descende do *chalumeau*. Este termo designava até então um instrumento de palheta de pequenas dimensões que, desde a Idade Média, intervinha nas manifestações musicais dos camponeses. Considerado como o primeiro instrumento musical conhecido de palheta única, afirmou-se na Europa no séc. XVI. Era visto na época como pouco versátil e funcional, embora fosse bastante popular. Era, de fato, um instrumento algo rudimentar, que integrava ocasionalmente conjuntos orquestrais.

Além de um pouco limitado, este instrumento diferia do clarinete que podemos escutar nos dias de hoje. Uma das características mais redutoras do antigo *chalumeau*, relativamente aos primeiros clarinetes e aos atuais encontra-se no fato de possuir uma tessitura que não atingia as duas oitavas.

Desde essa época, o clarinete tem vindo a ser gradualmente aperfeiçoado, não parando de evoluir. Diversos contributos, devidos a instrumentistas e fabricantes de instrumentos, determinaram essa manifesta evolução. Em finais do século XVIII, o clarinete sofreu várias alterações, desde a introdução de novas chaves até a mudanças de diâmetro e de localização dos orifícios.

Muitos consideram Johann Christoph Denner (1655-1707) o verdadeiro inventor do clarinete, devido a uma inovação que veio alterar a estrutura e sonoridade do

instrumento, precisamente por volta de 1700. Com a ajuda de seu filho Jacob, Denner aperfeiçoou o *chalumeau*, inventando e introduzindo no instrumento a chave de registo. Esta veio possibilitar o aumento significativo da tessitura do instrumento de duas para três oitavas, permitindo um amplificação do seu registo tímbrico. Pouco depois, em 1710, Jacob Denner, o referido filho de Johann, levou a cabo várias experiências diferentes na colocação das chaves, em vista a possibilitar registos mais agudos e permitir uma afinação superior.

De fato, quando na maioria dos instrumentos de sopro se muda o registo, tal transposição resulta numa oitava, contudo, no clarinete, o mesmo procedimento resulta num intervalo de décima segunda. Esta invenção da chave de registo veio aumentar significativamente a extensão sonora do instrumento, produzindo a sensação de semelhança de sonoridade com um pequeno trompete. Desta semelhança nasceu o nome do atual clarinete, derivado da palavra italiana para o trompete, *clarino*, ou seja pequeno *clarino*, donde *clarinetto*.

Apesar da visível evolução, o clarinete apresentava ainda algumas limitações depois destas transformações, o que não impedia que conquistasse grande popularidade, e era com entusiasmo que eram acolhidas inovações que iam otimizando a sua *performance*. O número de chaves foi aumentando progressivamente. Em meados da década de 1740 foi inserida uma terceira chave e, no ano de 1778, um clarinete *standard* já possuía cinco chaves. Nessa altura, a campânula era mais alongada, acabando o instrumento por usufruir de maior extensão e melhor qualidade sonora.

Curiosamente, não era frequente na época o clarinete ser tocado por instrumentistas que se dedicavam exclusivamente ao instrumento, mas sim pelos oboístas que habitualmente tocavam ambos os instrumentos.

Foi para o clarinete de cinco chaves que Wolfgang Amadeus Mozart, no auge da sua carreira, compôs as primeiras obras que incluíram o clarinete, sendo as mais famosas o *Concerto em lá maior* para clarinete e orquestra, K. 622, e o *Quinteto com clarinete*, K. 581. Foi o primeiro compositor a trazer o instrumento para a ribalta da música clássica, pela criação de obras que exigiam grande virtuosismo e talento ao intérprete. Este tinha a difícil tarefa de executar peças muito complexas, no que respeita

a questões de dinâmica e timbre, com um instrumento que apresentava apenas cinco chaves, o que, à luz do clarinete contemporâneo, evidencia a sua mestria técnica.

Inicialmente construído em dó, o clarinete vai sendo também construído noutras tonalidades. No fim do século XVIII encontram-se clarinetes tanto em dó e em si bemol (para as tonalidades com bemóis), bem como em lá, si e ré (para as tonalidades com sustenidos).

O clarinete *standard* com cinco chaves manteve-se até princípios do século XIX, quando na história da sua evolução surge Ivan Müller (1786-1858), que veio marcar o aperfeiçoamento do instrumento ao introduzir-lhe importantes alterações, de tal forma que este clarinetista é, por alguns, considerado o inventor do clarinete moderno, em oposição a Denner.

Ivan Müller estabeleceu-se por volta de 1809 em Paris, cidade que na época reunia os maiores e mais prestigiados fabricantes de instrumentos de madeira, e aplicase a modificar a configuração do clarinete, para o que desenvolveu um novo mecanismo de chaves. Esta inovação veio possibilitar combinações antes inconcebíveis, tornando possível a execução, com fluidez, em qualquer tonalidade. O que deu origem ao que ficou conhecido como *clarinette omnitonique*.

Surge assim um clarinete com três novas chaves, o que perfaz um total de treze chaves, originando o que foi considerado como o primeiro clarinete perfeitamente afinado da história. Este modelo foi usado no decorrer do século XIX, período em que o instrumento verdadeiramente se popularizou no panorama musical e cultural europeu.

Para além de usar habitualmente uma liga metálica para certas partes do clarinete, Müller foi também pioneiro no uso da boquilha virada para baixo, mantendo assim a palheta em contacto com o lábio inferior. Contribuiu igualmente para o desenvolvimento do repertório do clarinete, ao compor várias obras para o seu instrumento.

Este instrumento modificado foi apresentado por Müller em 1815 ao Conservatório de Música de Paris, tendo sido, lamentavelmente, reprovado pelos

mestres que, não pondo em causa o próprio sistema, o consideravam uma ameaça aos outros tipos de clarinetes então utilizados, com diferentes afinações, permitindo uma grande diversidade tímbrica.

De acordo com Brymer (1990), pode afirmar-se que Müller foi a segunda grande figura na história do clarinete, devendo-se-lhe uma parte importante da conceção do instrumento como o vemos e escutamos nos dias de hoje. O clarinete alemão ainda hoje utilizado baseou-se diretamente no contributo de Muller para a evolução que aqui estamos traçando nos seus momentos mais relevantes.

Dando mais um passo nessa evolução, cerca de cinquenta anos mais tarde Carl Barmann (1810-1855) adicionou ao instrumento mais cinco ou seis chaves, o que permitiu que ainda mais tarde Oskar Oehler (1858-1936) partisse do modelo devido àquele antecessor para fabricar o seu próprio instrumento. Este é o que usam atualmente muitos clarinetistas profissionais alemães.

Vários melhoramentos no clarinete concebido por Müller foram também operados na Bélgica por Eugène Albert (1826-1890), cujos filhos, posteriormente, igualmente prosseguiram o seu trabalho, do que resultou o chamado “Albert system”, muito semelhante ao de Müller, porque também nele baseado. O clarinete foi igualmente modificado por Adolf Sax (1814-1894) que, além de se ocupar deste instrumento, inventou por volta de 1840, o saxofone que, como é sabido, o tornou mais conhecido.

Pela mesma altura, entre 1839 e 1843, em França, Hyacinthe Klosé (1808-1880) e Louis Auguste Buffet (1789-1864) introduziram também inovações no clarinete. Klosé e Buffet (fundador da marca Buffet-Crampon) introduziram o sistema Boehm, adaptando o mecanismo do instrumento ao novo sistema de colocação de dedos que Theobald Boehm (1794-1881) criara para a flauta. A utilização de chaves para a abertura e fecho dos orifícios permitia que os dedos pudessem fechar orifícios fora do seu alcance, atenuando assim possíveis obstáculos mecânicos. Esta adaptação demonstrou-se de particular utilidade, e veio proporcionar maior conforto ao intérprete, ao aplicar um maior número de chaves no instrumento. Por força da maior facilidade de

execução que facultava, conjugada às suas qualidades de afinação, este tipo de instrumento afirmou-se em quase todo mundo.

O clarinete Boehm dispõe atualmente de dezassete chaves. Desde então, pouca ou nenhuma inovação técnica significativa foi introduzida no instrumento. Este mantém-se hoje ainda como um dos sistemas utilizados no clarinete contemporâneo, tendo sido posteriormente também aplicado ao oboé e ao saxofone.

Apesar do grande êxito do clarinete com o sistema de chaves Boehm, de este ser o sistema mais frequentemente utilizado atualmente, nalguns países são preferidos outros tipos de clarinetes. Aí perduram ainda diferentes sistemas acima referidos: o sistema Albert, usado em alguns países da Europa e nos Estados Unidos, e o sistema Oehler, usado sobretudo na Alemanha.

Em relação ao sistema Albert, a principal restrição no que respeita à posição dos dedos é que, em algumas situações, sujeita o clarinetista a uma sobreposição de dedos, obstáculo que o sistema Bohem veio vencer. Trata-se, efetivamente, de uma dificuldade suplementar, em passagens mais complexas, que demandem maior agilidade de dedos.

Relativamente ao sistema Oehler, também este apresenta a mesma restrição no que respeita ao cruzamento de dedos, com o pormenor de utilizar um total de vinte e duas chaves, com “rolamentos” similares aos que são aplicadas nos saxofones. O clarinete que utiliza este sistema é igualmente utilizado na Áustria, na Holanda e na Rússia, países onde também domina a escola alemã, que se opõe à francesa, que continua a fazer uso do sistema Boehm.

Apesar de a estrutura do clarinete permanecer quase inalterada desde as transformações introduzidas por Klosé e Buffet, os fabricantes, com a cooperação de grandes clarinetistas, vêm ensaiando um constante aperfeiçoamento do instrumento, particularmente no que diz respeito à afinação e à obtenção homogeneidade sonora, que são os dois objetivos fundamentais a prosseguir.

## Participação do clarinete em conjuntos de câmara

Após o séc. XVI, surgem no panorama musical algumas obras de António Vivaldi (1675-1741), Georg Philipp Telemann (1681-1767) e Georg Friedrich Händel (1685-1759) que compuseram partes relativamente relevantes que incluíam o clarinete.

No entanto, pode-se afirmar que, nos tempos que antecederam o Romantismo, a participação do clarinete em obras musicais foi pouco significativa. Introduzido nas orquestras por meados do século XVIII, o clarinete foi um dos últimos instrumentos de sopro a ser agrupados à formação orquestral moderna.

Ao longo do séc. XIX, o talento de vários virtuosos foi decisivo para o desenvolvimento técnico do clarinete. Podemos considerar que este instrumento ganhou com a afirmação do movimento romântico, tendo então começado a ser considerado na sua própria identidade e não apenas como complemento de outros instrumentos. A atenção que passou a merecer aos compositores contribuiu seguramente para isso.

Diversos clarinetistas, tais como Joseph Beer, Anton Stadler, Joseph Bähr, J. Simon Hermstedt, Heinrich Baermann, Ivan Müller, Richard Mühlfeldt e Bernhard Crusell, levaram vários compositores a escrever para clarinete, o que se traduziu num enriquecimento do seu repertório. Assim, aos mais prestigiosos instrumentistas foram dedicadas muitas obras, e, desde a segunda metade do século XVIII, a obra de alguns compositores como Stamitz, Mozart, Brahms, Mendelssohn, Spohr ou Weber trai essa influência, que não foi só musical mas também de amizade, dos intérpretes do clarinete sobre os criadores musicais do seu tempo.

A principal qualidade do clarinete deve encontrar-se no âmbito dinâmico, o que lhe possibilita a obtenção de uma notável suavidade sonora, de cunho eminentemente vocal, capaz das *nuances* mais subtis. Terá sido essa qualidade o que impressionou particularmente Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), que nos deixou de fato algumas das primeiras grandes obras que incluem o clarinete ou o têm mesmo como solista.

Foi precisamente em parte através das numerosas obras-primas do repertório de câmara de Mozart, dos seus inovadores conjuntos, que a música de câmara se expandiu, pela integração de novos instrumentos no seu arsenal, nomeadamente o recém-inventado clarinete no *Trio Kegelstatt*, para viola, clarinete e piano, K. 498, obra-prima do género, em que o compositor explora a sonoridade do clarinete, por contraste com a viola e com o envolvimento do piano.

O *Quinteto K. 581* foi escrito, em 1789, para o clarinetista Anton Stadler (1753-1812), que muito impressionou Mozart com as suas apresentações. Trata-se de uma obra muito conhecida, quase popular, hoje em dia, graças sobretudo à sua qualidade melódica. O próprio Mozart se referia a ela como o "Quinteto Stadler", em honra do talentoso clarinetista e amigo a quem destinou aquela obra.

Segundo Hacker (1969), certas alterações de escrita na música de Mozart têm a ver com o desenvolvimento do clarinete, particularmente com o gradual aumento da sua tessitura. Muitas outras das suas obras refletem o seu gosto pelo clarinete, tendo tido o efeito considerável de estimular o interesse de outros compositores pelo instrumento.

Ludwig van Beethoven (1770-1827) teve também um papel importante na composição de um expressivo repertório de música de câmara em que o clarinete tem intervenção significativa, embora não lhe tenha dedicado nenhuma obra a solo. Joseph Bähr (1770-1819), clarinetista com quem o mestre de Bona esteve relacionado, estreou diversas obras de música de câmara de Beethoven, entre outras, o *Quinteto Op.16* (em 1797) e o *Trio Op.11* (em 1800).

Johannes Brahms (1833-1897) é certamente uma das figuras mais relevantes na história da música de câmara com clarinete, em todo o âmbito do século XIX. Tendo reservado um espaço especial da sua obra à música de câmara, dedicou as suas últimas peças no género ao clarinete. Foi vivamente impressionado com as suas possibilidades líricas e a versatilidade ao ouvir a execução de um clarinetista de extraordinário talento, Richard Muhlfield (1856-1907), que na segunda metade do século XIX imprimiu novo impulso à popularidade do clarinete. Destacam-se, na obra de Brahms, o *Trio Op.114* e

o *Quinteto* Op.115 compostos em 1981, além das duas sonatas que constituem o Op.120, compostas para clarinete em 1894.

Naturalmente, a fusão tímbrica do clarinete com os outros instrumentos, de cordas, de metal e demais instrumentos de madeira, também contribuiu para a afirmação do instrumento, seja no contexto da música sinfónica ou teatral, seja no da música de câmara, que aqui nos importa especialmente.

## O clarinete em Portugal

O clarinete impõe-se em Portugal já em pleno século XIX, quando se afirmavam alguns clarinetistas no panorama da vida musical portuguesa, como foi o caso de José Avelino Canongia (1784-1842), intérprete e também compositor de diversas obras para o seu instrumento. Dele escreveu Ernesto Vieira (1900)<sup>1</sup>, um dos pioneiros da investigação da história da música em Portugal, registando o eco da fama que em vida o clarinetista conheceu no país:

“Quanto á sua habilidade de concertista, é fóra de duvida que foi de primeira ordem; não só se reconhece isso pelas proprias composições, que contem grandes dificuldades de execução, mas tambem pela memoria que deixou.”

José Avelino Canongia foi, de fato, um clarinetista português reconhecido internacionalmente, tendo sido mesmo equiparado a Baermann e Hermstedt. No período de culto do virtuosismo que foi o século XIX, Canongia foi um empenhado “embaixador” nacional. Filho de Ignacio Canongia, um clarinetista espanhol que se estabeleceu em Portugal, e com quem iniciou a sua aprendizagem musical, realizou diversas digressões por toda a Europa, tendo-lhe sido muito favorável a receção crítica.

Em Portugal, desempenhou diversas atividades, como a de professor no Conservatório de Lisboa, de primeiro clarinete na orquestra do Teatro de S. Carlos e ainda a de compositor. Escreveu para clarinete nada menos do que quatro *Concertos*, uma *Fantasia com Variações*, um *Noturno*, uma *Introduction & Thême Varié* e as *Variações em Sol* (Pinto, 2006).

Os seus concertos surgem como os únicos para o instrumento da autoria de um compositor oitocentista português. A sua relevância foi muito recentemente mais reconhecida por alguma investigação que lhe foi consagrada, depois das notícias que os pioneiros da investigação da música em Portugal nos preservaram:

---

<sup>1</sup> Ernesto Vieira (1900) citado por Luís Carvalho, no artigo *Joly Braga Santos (1924-1988)* consultado a 14-03-2012 em <http://www.editions-ava.com/store/composer/117/>

“Em claro contraponto com a estima que gozou em vida, rapidamente a sua memória caiu no completo esquecimento, pouco tempo tendo sobrevivido a lembrança do artista ao desaparecimento do homem, em 1842. (...) Neste despontar do séc. XXI tenta-se então colmatar de alguma forma o longo esquecimento, e prestar tributo ao virtuoso e compositor que foi responsável, nomeadamente, pela criação dos únicos exemplos de sempre na História da Música Portuguesa de concertos para clarinete e orquestra.” (Carvalho, 2006) .

Após o seu trabalho, o repertório para clarinete de autoria portuguesa é quase inexistente até ao século XX. Todavia, o instrumento adquiriu grande popularidade em Portugal desde a segunda metade do século XX, pela dinamização da sua prática nas inúmeras bandas filarmónicas espalhadas por todo o país.

A ação das filarmónicas deve ser entendida, neste contexto, como um meio “paralelo” de aprendizagem musical e até cultural que se espalha por todo o território nacional, incluindo as ilhas, onde de fato proliferam as filarmónicas. Num Portugal onde o liberalismo havia desmantelado o sistema de ensino musical em igrejas e conventos que caracterizara o Antigo Regime, onde um instrumento musical é encarado como um artigo de luxo, as filarmónicas configuraram como que uma grande rede de ensino e de acesso gratuito à música em todo o país, na medida em que angariam um conjunto de jovens que, maioritariamente, está associado a classes mais baixas e supostamente sem acesso à cultura musical de elite. Contudo, Lopes Graça (1973, p.145) afirmava que “o ensino da música acha-se em Portugal reduzido a quatro escolas: o Conservatório Nacional de Lisboa, o Conservatório Municipal do Porto, o Instituto de Música de Coimbra e a Academia de Amadores de Música de Lisboa. (...) [que] estarão longe de satisfazer as do País”

Assim, é de justiça destacar o importantíssimo papel que as bandas filarmónicas desempenharam no ensino e divulgação da música em Portugal, mau grado a sua prática musical de carácter popular, como a instituição que mais músicos tem iniciado em Portugal, proporcionando-lhes a aprendizagem dos vários instrumentos de banda sinfónica, incluindo o clarinete.

Segundo Pinto (2006), o que também contribuiu para a popularidade do clarinete foi, mais recentemente a formação de alguns grupos vocacionados para a interpretação de música do presente, os quais facultaram a divulgação da obra de compositores portugueses, em encontros de música contemporânea, promovidos por várias entidades, entre as quais a Fundação Calouste Gulbenkian. Geraram-se, assim, oportunidades de contacto e interação entre compositores e instrumentistas, das quais vieram a surgir algumas obras de destaque destinadas ao clarinete.

Entre os atuais clarinetistas portugueses de destaque encontramos António Saiote, instrumentista e pedagogo que efetivamente desempenhou um papel de relevo na divulgação e promoção do clarinete em Portugal. Este clarinetista, que como tal interveio na obra de Joly Braga Santos, como veremos mais adiante, procurou, para além da sua formação em Portugal, complementar os seus estudos em França e na Alemanha, assim enriquecendo a sua abordagem do instrumento. Lecionou em várias instituições, paralelamente à sua atividade de clarinetista, sendo atualmente, e desde 1991, professor na Escola Superior de Música do Instituto Politécnico do Porto.

A sua qualidade de intérprete, seja como solista, seja integrando diferentes agrupamentos musicais, levou diversos compositores contemporâneos à criação de obras para clarinete. Entre esses compositores encontram-se, além de Joly Braga Santos, Paulo Brandão (n.1950), Jorge Peixinho (1940-1995), Clotilde Rosa (n.1930), Isabel Soveral (n.1961) ou António Pinho Vargas (n.1951).

Na atualidade, o clarinete, com a sua particular capacidade de expressão, o seu poder e ampla extensão sonora, a sua riqueza de timbres, assume os papéis de instrumento versátil que é, apropriado tanto em orquestras sinfónicas, grupos de música de câmara, bandas filarmónicas, conjuntos de clarinetes, bandas de instrumentos de sopro, como em bandas de salão, grupos de jazz, rodas de choro, entre vários outros ainda.

## Capítulo II: Percurso e obra de Joly Braga Santos

José Manuel Joly Braga Santos nasceu em Lisboa, a 14 de Maio de 1924, filho de António Braga Santos e de Virgínia Joly Braga Santos. Seu pai era correspondente comercial e violinista amador.

Segundo o testemunho de suas filhas (como citado por Simões, 2002, p.13), o compositor costumava referir-se muitas vezes à influência de seu pai na definição do seu futuro como músico:

“Quando eu tinha três ou quatro anos só queria instrumentos musicais, em vez de brinquedos. O meu pai arranjou-me então um (...) quarto de violino (...). As primeiras lições foram-me dadas por um amigo do meu pai, um Sr. Campos, que, como ele, tinha frequentado a Academia dos Amadores de Música.”

Segundo Simões (2002), Joly Braga Santos começou a frequentar concertos com apenas quatro anos de idade, acompanhando seu pai, que o levava a assistir aos concertos da Orquestra Sinfónica Portuguesa, bem como à temporada do Teatro Tivoli e às récitas populares de ópera no Coliseu.

O próprio compositor se referia a seu pai nos termos seguintes: «Ele ajudou-me de uma forma espantosa e abriu caminho à formação que mais tarde eu viria a ter.»<sup>2</sup>

Conforme as mesmas fontes, as óperas que incluíam grandes coros causavam-lhe particular emoção. A sua ópera *Trilogia das Barcas*, a partir de Gil Vicente, constituirá seguramente um reflexo dessa influência, bem patente na relevante utilização de dois coros, um em cena e outro no fosso da orquestra.

Em 1936/37, na altura com doze anos, matriculou-se no Conservatório Nacional de Lisboa, tendo como unidades curriculares de formação geral Português e Italiano e, como formação específica, as disciplinas de Solfejo, Violino, Piano, Acústica, História da Música e Composição. Foram seus professores de composição naquela instituição de

---

<sup>2</sup> Segundo o testemunho das herdeiras.

ensino os compositores Artur Santos e Jorge Croner de Vasconcellos, sendo que paralelamente mantinha as aulas particulares com o professor Luís de Freitas Branco.

Na adolescência, Joly Braga Santos perdeu seu pai, o que fez com que a família ficasse dependente financeiramente de seu tio materno Augusto Joly, que teve então um papel preponderante no apoio à sua formação, custeando os seus estudos bem como os da irmã mais nova, Leonor<sup>3</sup>.

Ainda aluno do Conservatório, por volta dos seus treze ou catorze anos de idade, decide que seria compositor, ainda que a sua primeira composição deva remontar aos dez anos: "uma composição para coro sobre um poema de Afonso Lopes Vieira, *Hino ao sol*", de novo segundo a informação de uma das suas filhas (como citado em Simões, 2002: 15).

Em 1940, através de um colega no Conservatório, José Luís Conceição Silva, teve a oportunidade de conhecer Luís de Freitas Branco (1890-1955), passando a fazer o essencial da sua formação de compositor como aluno particular deste. Começou então a frequentar o meio do seu mestre, em reuniões com jovens do meio literário e artístico. Assim teve início a profunda influência que em Joly Braga Santos teve Luís de Freitas Branco, como professor, compositor e amigo.

A sua estreia como compositor deu-se no ano de 1942 (na altura já com dezoito anos de idade), com a apresentação do *Nocturno*, para violino e piano, na Emissora Nacional, sendo intérpretes João de Freitas Branco (filho de Luís de Freitas Branco), ao piano, e Silva Pereira, a quem a obra é dedicada, no violino (Branco, 1989:30).

No seu processo no Conservatório figuram dez matrículas, sendo a última referente ao ano letivo de 1945/46, embora sem atribuição de classificações (Simões, 2002). Este fato decorre de um incidente com o Diretor do Conservatório que culminou num processo disciplinar e conseqüente pena de suspensão, após a qual Joly Braga Santos não se voltou a matricular.

---

<sup>3</sup>Segundo o testemunho oral das herdeiras.

Segundo João de Freitas Branco (1989:30), depois da sua desistência do Conservatório Nacional de Lisboa, o jovem Joly passou a ter lições particulares (e gratuitas) de teoria, composição e orquestração, com Luís de Freitas Branco, com quem, como foi referido, acabou por desenvolver uma relação de amizade. Freitas Branco aconselhava mesmo alguns alunos a ter aulas de composição com Joly Braga Santos, o que contribuiu para o reconhecimento do seu talento, ao mesmo tempo que o ajudava a, desta forma, auxiliar economicamente a sua família.

Entre 1945 e julho de 1946 compôs a sua *Primeira Sinfonia*, cuja estreia ocorreu a 1 de fevereiro de 1947, sob a direção de Pedro de Freitas Branco (irmão de Luís de Freitas Branco), no Teatro Nacional de S. Carlos. A obra foi então dedicada aos “heróis e mártires da última grande guerra mundial”<sup>4</sup>, que, recorde-se, não assolara Portugal como a restante Europa.

Em 1947, Joly Braga Santos ingressou no Gabinete de Estudos Musicais da Emissora Nacional, a convite de Pedro Prado, cargo que lhe permitiu sobreviver da atividade musical e do seu trabalho como compositor. Da colaboração prestada no âmbito daquela instituição resultaram as seguintes obras: a *Conquista de Lisboa*, uma cantata sobre texto de Camões, para a comemoração do oitavo centenário da tomada de Lisboa aos mouros, e ainda a *Abertura Sinfónica nº 2* e o *Nocturno* em si, todas elas estreadas pelo maestro Pedro de Freitas Branco, a quem Joly Braga Santos dedicou a sua *Segunda Sinfonia*, em 1948 (Simões, 2002: 17).

O compositor ausentou-se de Portugal pela primeira vez em Agosto de 1948, para frequentar em Veneza um curso internacional de direção de orquestra com Hermann Scherchen, no Conservatório Benedetto Marcello. É nesta cidade que começa então a escrever a obra *Elegia*, dedicada à memória do pianista português José Vianna da Motta, que falecera alguns meses antes, depois de na vida musical portuguesa ter desempenhado um papel de grande relevo, seja como pianista e compositor, seja como diretor durante décadas do Conservatório Nacional de Lisboa.

---

<sup>4</sup> Cf. Partitura autógrafa.

Ainda no mesmo ano, Braga Santos participou no processo da fundação da Juventude Musical Portuguesa, que foi de imediato ratificada internacionalmente. Esta tinha como objetivo o incremento do contacto dos jovens portugueses com a música, em vista à construção de um futuro melhor. No âmbito das iniciativas que precederam essa fundação, assim como nos primeiros anos da história da instituição, os concertos comentados por Joly Braga Santos tiveram grande acolhimento por parte do público.

Desde 1948 que o compositor se debruçara com interesse sobre a música tradicional do Alentejo, procedendo à recolha de inúmeras melodias, em que de algum modo se inspirou para as suas composições. Esta influência é já notória na *Terceira Sinfonia*, composta entre Abril de 1948 e Outubro de 1949, em grande parte em Reguengos de Monsaraz, no Monte dos Perdigões, propriedade de Luís de Freitas Branco. A sua orquestração, exigindo já quatro instrumentistas de percussão e duas harpas, é mais opulenta e densa do que a de anteriores obras sinfónicas, tendo a sua estreia ocorrido em 1949, a cargo da Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional, dirigida, como habitualmente, por Pedro de Freitas Branco.

Também as obras seguintes, como a *Quarta Sinfonia*, que compôs em 1950, trazem nítidas referências à música tradicional alentejana, sugerindo os cantares da população local e, de algum modo, a própria paisagem da região, que conheceu graças às permanências na referida propriedade dos Freitas Branco.

O compositor apresenta-se pela primeira vez como diretor de orquestra num concerto organizado pela Juventude Musical Portuguesa, à frente da Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional, no Teatro Nacional S. Carlos, a 14 de Maio de 1950.

O domínio músico-dramático emerge na obra do compositor em 1952, quando é composta a versão de concerto da ópera *Viver ou Morrer*, estreada apenas alguns anos depois, em 1956.

No ano de 1955, assume o cargo de diretor da orquestra sinfónica do Conservatório do Porto, no preciso ano da morte de Luís de Freitas Branco, tendo-se mantido naquele cargo por cerca de quatro anos, até 1959.

Ao longo da década de 50, o compositor abre novos horizontes, tornando-se não apenas diretor de orquestra, mas ainda crítico musical do jornal *Diário da Manhã* e compositor de música para numerosos filmes de realizadores portugueses, como Jaime Silva, João Canijo, Manoel de Oliveira, entre outros.

Na mesma década retoma a produção de obras de música câmara, com a composição da *Ode de Bocage* para canto e piano, do ano de 1950, do *Segundo Quarteto de Arcos*, escrito em 1957, e do *Quarteto com Piano*, também composto em 1957.

José Manuel Joly Braga Santos casou a 19 de janeiro de 1957, no Registo Civil de Lisboa, com Maria José de Mello Trigoso (filha do importante pintor português Falcão Trigoso), formada em Piano e em Canto, admiradora confessa do compositor, que conheceu num concerto em que lhe pediu um autógrafo.

Graças à concessão de uma bolsa para estudos de Composição em abril de 1957, Joly Braga Santos foi para Roma, onde teve lições com Virgílio Mortari e mais tarde estudou direção de orquestra com Hermann Scherchen, já na Suíça (Simões, 2002: 23). O acesso a novas correntes e tendências estéticas de vanguarda que lhe proporcionou esta permanência fora do país contribuiu para uma mudança na sua linguagem musical, sem no entanto abdicar nunca do seu estilo próprio, fato que o conhecimento global da sua obra hoje confirma facilmente.

Retorna a Portugal em 1958, data assinalada tanto pelo nascimento da sua primeira filha, Maria da Piedade Braga Santos, como pelo vasto projeto músico-dramático que é a ópera *Méropé*, composição dedicada a sua mulher Maria José, e estreada em Maio de 1959 no Teatro Nacional S. Carlos.

No período de 1959 até 1961, o compositor volta a permanecer em Roma na companhia de sua mulher e sua filha, ali continuando os estudos com Mortari e frequentando ainda a Academia de Santa Cecília, onde estuda com Giocchino Pasqualini. Neste período compôs o *Concerto* para viola e orquestra e o *Divertimento I* para orquestra.

Voltou a Portugal, apesar do interesse de sua mulher em permanecer em Itália, em 1961, antes do nascimento da sua segunda filha, Leonor Braga Santos, o que parece explicar-se, de certo modo, pela sua preocupação, ou necessidade, de manter o contacto com as suas raízes nacionais.

O maestro Silva Pereira, a quem Joly dedicou os *Três Esboços Sinfónicos*, dirigiu então algumas das suas obras sinfónicas fora de Portugal, assim contribuindo para o progressivo reconhecimento internacional da sua obra.

Nesta mesma década, há também uma nítida transformação na linguagem musical de Joly Braga Santos, como refere sua filha Maria da Piedade Braga Santos: “A sua linguagem irá sofrer importantes alterações, no sentido de abandono progressivo do modalismo, em favor de um cromatismo livre e de uma construção formal cada vez mais aberta a novos processos”. (Simões, 2002:26)

Esta transformação enquadra-se, e explica-se por alterações na vida musical portuguesa, que nos anos 60 se abre progressivamente à vanguarda musical. Este mesmo fenómeno se verifica, aliás, na obra de alguns outros compositores da geração de Joly Braga Santos, como Fernando Lopes Graça, que também abandona uma estética de referências nacionalistas, por uma linguagem mais cosmopolita. O atonalismo irrompe finalmente na música portuguesa no início dessa década, abrindo caminho a mais radicais opções musicais, bem ilustradas pela figura de Jorge Peixinho

Em 1965, Joly Braga Santos deslocou-se a Moçambique, onde fez recolhas musicais, que utilizou na sua *Quinta Sinfonia*, em que evoca justamente a música daquele país africano, então ainda colónia portuguesa, recorrendo a ritmos genuínos e melodias tradicionais.

Os *Três Esboços Sinfónicos*, op.34, de 1962, e a *Quinta Sinfonia*, op.39, de 1966, contribuíram particularmente para o reconhecimento do compositor a nível internacional, tendo sido distinguidas com prémios. A *Quinta Sinfonia* foi considerada uma das dez melhores obras da música contemporânea daquele ano pelo Conselho Internacional da Música, o que não é certamente despiciendo, em todo o âmbito da história da música portuguesa novecentista. Destaca-se ainda, em 1978, a obra para

orquestra de arcos *Divertimento II*, que obteve difusão a nível internacional, pois a orquestra da Fundação Calouste Gulbenkian levou a sua realização à URSS (Simões, 2002:31).

Joly foi mantendo a seu cargo bastantes outras atividades, tais como a de funcionário da Emissora Nacional, de professor no Conservatório até 1976, de consultor musical no Secretariado Nacional da Informação e de crítico musical nos jornais *Época* e *Diário de Notícias*. Como diretor de orquestra, possibilitou a interpretação de obras de jovens compositores da geração posterior à sua, nomeadamente de Jorge Peixinho e de Álvaro Cassuto. No entanto, após o ano 1978, o compositor terá, de novo segundo o testemunho de suas filhas, optado por se demitir do cargo de diretor de orquestra por uma questão de prioridades, uma vez que pretendia dedicar-se sobretudo à composição.

Contudo, no período compreendido entre 1980 e 1983, Joly foi forçado a interromper a sua atividade como compositor por razões de saúde, tendo deixado de aceitar encomendas, mantendo embora as funções na Emissora Nacional, as entrevistas concedidas aos jornais e a assistência a concertos. Após este período em que se viu impedido de compor, escreveu uma cantata baseada em poemas de Teixeira de Pascoaes, *As Sombras*, e um ciclo de canções sobre poemas da poetisa galega Rosalia de Castro, os *Cantares Gallegos*.

A partir de 1984, escreveu essencialmente obras de música de câmara, como a *Aria a tre con variazione*, em 1984, *Aquella Tarde*, em 1988 e o *Improviso* para clarinete e piano, terminado a 9 de Julho de 1988, sendo estas as suas duas últimas obras. Ainda voltou a ingressar os quadros do Conservatório Nacional de Lisboa, em 1987, no intuito de melhorar a sua situação económica, embora a sua atividade ali tenha sido esporádica.

É de salientar que na década de 80 foram concedidos a Joly Braga Santos vários prémios e distinções, destacando-se a condecoração pelo Estado Português com a Comenda da Ordem de Santiago da Espada por Mérito Artístico, distinção atribuída pelo Presidente da República em junho de 1981. Recebeu também o Prémio de Composição em 1987 e em 1988 o Prémio de Música da Antena 1 (Simões, 2002:33).

Nesse mesmo ano de 1988, a 18 de julho, com sessenta e quatro anos de idade, na sua residência em Alvalade, José Manuel Joly Braga Santos faleceu, devido a um enfarte do miocárdio, numa altura em que desenhavam boas perspetivas de vir a subsistir unicamente da composição, o que fora sempre, aliás, o grande desiderato que acalentara ao longo da sua vida.

### Capítulo III: Três obras de Joly Braga Santos

Introduzidos no espírito da citação que segue, procederemos neste último capítulo à análise das três obras de Joly Braga Santos que são objeto desta dissertação, a que subjaz, como já afirmámos, o propósito de contribuir para o conhecimento da música portuguesa que o mereça. O seu autor é outro nome maior de compositor português da geração a que pertence aquele de cuja obra aqui nos ocupamos, Fernando Lopes Graça (1973):

“Os estrangeiros desprezam ou desconhecem a música portuguesa. Prezam-na ou conhecem-na todavia mais os mesmos portugueses? Que temos feito nós para a dar a conhecer, para a proteger, para a valorizar aos nossos próprios olhos e aos dos estranhos?”

Fernando Lopes Graça foi, na história da música portuguesa, sem dúvida o compositor que mais escreveu sobre música, o que não deixa certamente de fornecer algum apoio à análise da sua obra. Em contrapartida, sobre Joly Braga Santos, temos dificuldade em encontrar documentação que, para além da própria música, sustente alguma tentativa de análise crítica daquilo que enquanto compositor nos deixou.

Tendo em conta a personalidade musical do seu autor, iniciaremos este capítulo com a abordagem analítica do díptico *Adagio e Scherzino* para quinteto de sopros, de 1975, seguido de *Aria a tre con variazione*, para clarinete, viola de arco e piano, de 1984 e, finalmente, *Improviso*, para clarinete e piano, de 1988. Antes porém, explicitemos a nossa convicção de que uma análise exclusivamente estribada no texto musical, de todo alheia ao contexto histórico da música, constituirá sempre uma abordagem parcial de uma complexa realidade humana, de ordem artística. Recordemos, nesse sentido, palavras do próprio compositor, citado por Simões (2002 p.34) que parecem confirmar que também ele tinha esta mesma convicção:

“Sempre mantive o meu ponto de vista segundo o qual é importante num compositor o período histórico em que define a sua personalidade.”

Nesta matéria, no que respeita ao próprio Joly Braga Santos, bastar-nos-á referir que é mais do que evidente a representatividade histórica da sua obra. Não sendo o compositor português da sua geração que mais convictamente aderiu às propostas da modernidade musical, não deixou de por ela ser tocado, fenómeno que uma perspectiva diacrónica da sua escrita torna bem evidente.

Segundo Santos (2011)<sup>5</sup>, pode considerar-se que o percurso estilístico do compositor se reparte em três períodos. A uma primeira fase, nitidamente (neo) clássica, marcada pela influência de Luís de Freitas Branco, segue-se outra, mais aberta a inovações de escrita, depois dos anos 50, determinada já pelo contacto com novidades da Europa vanguardista, contacto que não retirou todavia o cunho pessoal que o compositor imprimia às suas obras; por fim, uma terceira fase, a partir dos anos 70, a qual pode considerar-se de fusão, aliando aspetos das duas fases anteriores. As obras aqui analisadas são três das várias obras para conjuntos de câmara que pertencem a esta última fase.

Avançando já no domínio da análise, recordamos, nas palavras do próprio compositor, Citado por Simões (2002, p.35), as orientações que enformam a música de Joly Braga Santos até cerca de 1950.

“O modalismo e os elementos básicos da forma sonata foram os veículos de que me servi para as quatro primeiras sinfonias, por considerar os mais adequados ao que pretendia: clareza de planos harmónicos, luta dramática entre temas de características antagónicas, desenvolvimento contínuo, variação amplificadora e raiz cíclica, fator chave de unidade.”

Esta inicial orientação estética de Joly Braga Santos foi fortemente determinada, como já foi dito, pela personalidade de seu mestre e mentor Luís de Freitas Branco, de quem, além disso, reteve o legado da tradição sinfónica que em Portugal se propunha implementar, e de quem deve, por isso, ser visto como discípulo convicto. Este fato constitui um exemplo muito pouco frequente na história da música portuguesa novecentista, pelo que merece, efetivamente, ser destacado.

---

<sup>5</sup> Santos, L. M. Lisboa: maio de 2011, Folheto da Fundação Calouste Gulbenkian

Posteriormente, como também já foi referido, a escrita de Joly Braga Santos abre-se a inovações que conduziriam progressivamente ao abandono das anteriores referências tonais e modais, sem nunca assumir, todavia, aspetos mais radicais da modernidade musical, por força do que devemos, vermos como um louvável respeito pelas suas convicções estéticas e pela sua própria identidade enquanto criador musical.

Foram, em todo o caso, os aspetos de modernidade na obra de seu mestre que Joly Braga Santos sempre destacou, como confirma o artigo que sobre ele publicaria em 1973:

“Luís de Freitas Branco continuaria a ser o músico português por excelência voltado para o futuro, o que se viria a manifestar de novo, mas de uma maneira diferente, na sua mais significativa obra desse período, escrita em 1910, já em Berlim: o poema sinfónico “Paraísos artificiais”: A importância desta composição é não apenas a de introduzir o impressionismo em Portugal, como já foi notado por diversos biógrafos, mas também o emprego da politonalidade, antecipando de uma maneira genial, a partir da sua reexposição, aquilo que mais tarde viria a ser realizado por Darius Milhaud (...). São deste mesmo período as peças para canto e piano sobre textos de Mallarmé e de Maurice Maeterlinck, as últimas principalmente de feição atonal ou de aderência ao livre cromatismo, já então praticado pela escola de Viena, as quais são muito importantes para a música portuguesa (...), Quanto à linguagem harmónica, o seu atonalismo parte principalmente da escala por tons inteiros, que vai pouco a pouco cromatizando.”<sup>6</sup>

Criador sinfónico que eminentemente foi, herdeiro do legado de Luís de Freitas Branco também nesta matéria, como acabamos de referir, nem por isso Joly Braga Santos descuroou outros sectores da produção musical, como temos vindo a acentuar, os quais não deixaram de contribuir para que alcançasse um lugar de destaque no panorama musical português. De fato, o conjunto das suas obras de música de câmara (algumas das quais são analisadas neste estudo e às quais, como igualmente ficou dito, se dedicou particularmente na última fase da sua carreira) foi desenvolvido de uma quase forma constante, e desde cedo, no seu percurso de compositor.

---

<sup>6</sup> Citado por Bettencourt da Câmara, J. (1994), p. 60

Podemos constatar ainda que, tal como outros criadores musicais, também Joly Braga Santos dedicou os seus trabalhos a instrumentistas que de algum modo o marcaram. É o que se verifica, por exemplo, com a *Aria a tre con variazione*, que de fato foi escrita, em 1984, para os intérpretes a quem foi dedicada: a violetista Leonor Braga Santos, filha do compositor, o pianista António Chagas Rosa e o clarinetista Diogo Freitas Branco Paes. E, significativamente, poucos dias antes da sua morte, em 1988, escreveu ainda para António Saiote, clarinetista português a que aqui já demos algum destaque, outra das obras analisadas neste trabalho, o *Improviso*, a cuja primeira audição não chegou a assistir.

## *Adagio e Scherzino*, para quinteto de sopros (1975)

*Adagio e Scherzino* é uma obra para quinteto de sopros, de curta duração, composta em 1975 e dedicada ao Quinteto de Sopro da Radiodifusão Portuguesa, então ainda designada Emissora Nacional.

No que respeita à divisão formal maior, ressaltam os dois pequenos andamentos contrastantes: *Adagio* e *Allegretto*. Identifica-se facilmente também a forma ternária em ambos andamentos, cuja estrutura se apresenta nos esquemas abaixo indicados, com a indicação dos limites de cada secção.

*Adagio*:

A – c.1 a c. 18	B – c. 19 a c. 26	A' – c. 27 a c. 48
-----------------	-------------------	--------------------

*Allegretto*:

A – c.1 a c. 36	B – c. 37 a c. 68	A' – c.69 a c. 112
-----------------	-------------------	--------------------

Fig. 1 – Divisão formal, *Adagio e Scherzino*

### *Adagio*

Secção A (cc. 1-18):

O principal e único tema é inaugurado no fagote nos compassos iniciais da peça. O procedimento da exposição é composto pela entrada sucessiva nos instrumentos fgt.-ob.-cl.-tpa.-fl. e transposição do motivo exibido na Fig. 2.

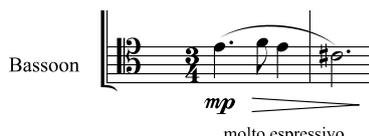


Fig. 2 – Secção A, motivo no fagote, *Adagio e Scherzino*

A sequência de transposições não obedece a nenhum plano tonal de características tradicionais, pelo que apenas se refere a relação intervalar entre cada entrada.



Fig. 3 – Secção A, sequência de transposição por nota fundamental, *Adagio e Scherzino*

A última entrada, na flauta, finaliza a Exposição assinalando, ao mesmo tempo, uma alteração no tipo de textura (c. 14), que passa a ser do tipo de melodia acompanhada, por oposição ao de tipo imitativo utilizada até ao momento. Estabelece-se abaixo uma redução do percurso harmónico do momento compreendido entre os cc. 14-18.



Fig. 4 – Encadeamento, cc. 14-18, *Adagio e Scherzino*

Sobre a fig. 4: Esta redução pretende elucidar para a proximidade do encadeamento harmónico com o sistema tonal. É evidente a sugestão, pelo movimento da passagem, ao ambiente de fá menor.

A mudança de textura torna imprescindível caracterizar a melodia que a integra, que sugere a improvisação, apesar de ser mantido algum rigor motivico se comparado com o que até agora foi escutado.



No sentido de uma boa compreensão das opções harmónicas desta obra, é útil regressar à redução sugerida para os cc. 14-18, acrescentando outra breve redução, agora para o momento compreendido entre os cc. 19-24.



Fig. 7 – Encadeamento, cc. 19-24, *Adagio e Scherzino*

Sobre fig. 7: Como se pode observar, os dois primeiros acordes estão encadeados numa resolução clássica por acorde de 7<sup>a</sup> da dominante. Por sua vez, os dois encadeamentos seguintes compreendem mudanças bruscas de harmonia, mais relacionadas com paralelismos e movimento direto das vozes que compõem os acordes do que com o sistema tonal. Sumariamente, a influência tonal é clara embora não se detetem restrições ao nível do encadeamento. Esta passagem aproxima-se da nota mi enquanto centro.

Dada a correspondência formal do excerto dos cc. 14-18 (Secção A), é possível considerar que aí se estabelece uma antevisão do carácter da secção seguinte (Secção B: cc. 18-26) pelo que, analisando a figura acima, confirma-se a utilização de um mesmo tipo de encadeamento.

Deve ser esclarecido que, analisando os exemplos de redução propostos, não se deteta a preferência por modelos técnicos ou outras referências harmónicas características do tempo do compositor, ou pelo menos das da vanguarda musical europeia de então. Não obstante a construção da linha do baixo apresentar características tradicionais, o tipo de instrumentação adotada produz texturas diversas ao longo da obra.

Quanto à construção da melodia, não se verificam alterações comparativamente ao que foi mencionado sobre o mesmo parâmetro na secção anterior (Fig. 8).

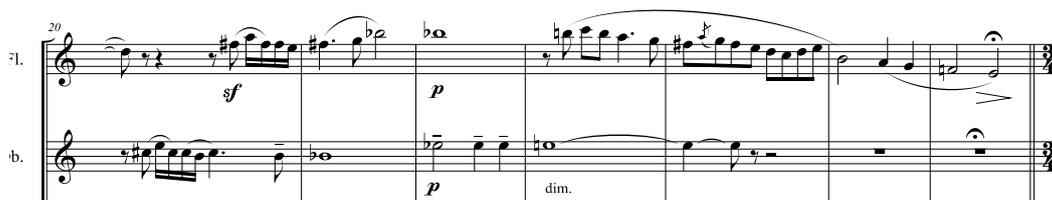


Fig. 8 – Melodia/fragmento, cc. 20-26, *Adagio e Scherzino*

Trata-se de elaborações algo livres do motivo inicial. A sua construção, autónoma, sem recurso a tratamentos contrapontísticos muito elaborados, estabelece ligação entre a secção central e as duas secções adjacentes. Em ambas as transições (A>>B e B>>A') é utilizado o mesmo procedimento, isolando a melodia num só instrumento para estabelecer o efeito de cadência.



Fig. 9 – Transições para nova secção, cc. 18, 25 e 26, *Adagio e Scherzino*

### Secção A' (c. 27 a c. 48)

Antes de proferirmos alguma apreciação sobre esta secção, deve mencionar-se que a divisão formal sugerida para este andamento é estabelecida com base no juízo sobre a disposição aparente do(s) tema(s) e conseqüente contraste. Deste modo, sugerir a forma ternária como modelo de organização do conteúdo temático apresenta-se como uma opção razoável para a compreensão global da obra. Por outro lado, não deve ser seguido o esclarecimento clássico sobre este modelo, porque não se encontram indicativos de quaisquer disposições sobre um ou mais planos tonais convencionais que possam auxiliar uma análise linear para com essa orientação.

Chegando à letra de ensaio C (c. 27) deparamos com a reexposição, em que ao motivo aberto no fagote responde o oboé, seguido do clarinete e da trompa. Esta secção distingue-se da que lhe corresponde anteriormente pela ausência de entrada na flauta. Resume-se a sequência de entradas dos instrumentos através do seguinte esquema:



Fig. 10 – Sequência de entrada de instrumentos, cc. 27, *Adagio e Scherzino*

A omissão de uma última entrada do motivo principal (Fl.) cria um espaço precioso tanto para desenvolver novamente o material temático, como para ensaiar uma resolução. De fato, ao c. 38, aponta-se o fim do procedimento de reexposição quando o compositor decide transitar diretamente para a coda, dando início a uma repetição de

fragmentos com correspondência temática e isolando, ao mesmo tempo, os instrumentos que, progressivamente, reduzem a textura.

### *Allegretto*

Para melhor compreendermos a estrutura deste andamento propõe-se a redução contida na figura anexa. Ressalta a divisão tripartida deste trecho, que incorpora também momentos de introdução e de coda.

A – c.1 a c. 36	B – c. 37 a c. 70	A' – c.71 a c. 112
-----------------	-------------------	--------------------

Fig. 11 – Divisão formal e redução harmónica, *Adagio e Scherzino*

Sobre fig. 11: Numa apreciação geral, este andamento apresenta contornos que se aproximam duma organização do tipo tonal. Com exceção para a intro que envolve, por análise do contorno melódico, um tipo de encadeamento com características mais recentes (encadeamento por 3ª menor). Independentemente deste afastamento, o material temático é exposto na tonalidade de lá Maior (secção A - evidente no acorde desenhado pelo fagote e oboé). Esta secção encerra a exposição do material uma 5ª acima, tal como é tradicional do sistema tonal. A secção B é um grande momento suspensivo pelo que predomina o ambiente provocado pelo acorde de 7ª da dominante, neste caso, construído sobre a tónica. Esta movimentação termina em contorno melódico simples que, por sua vez, repõe o tipo de encadeamento menos tradicional (à semelhança da intro). Por fim, a seção final evidencia uma reexposição do material, na mesma tonalidade, com a exceção para a cadência final que, desta vez, é sobre a tónica e não sobre a dominante como na secção A.

## Introdução (cc.1-9)

A preferência pela utilização de elementos introdutivos revela que o tema principal do andamento não se afirma ainda com autonomia. Habitualmente não muito extensa, a Introdução difere bastante da secção principal apresentando material não temático que não será, por isso, incluído na reexposição. Neste caso particular, Joly Braga Santos procura relacionar o material com uma tonalidade próxima (SiM) da tónica (LáM), levando-nos até uma cadência ao quarto grau.

## Secção A (cc.10-36)

O tema, de cariz festivo, é exposto no oboé e sustentado por uma fórmula de acompanhamento vivo, e enérgico, no clarinete e no fagote. Segue-se uma repetição imediata do tema, com leves alterações ao nível da instrumentação (duplicação do tema à oitava, mudança de timbre). Em resumo, reconhece-se uma textura do tipo melodia acompanhada.

The musical score for Section A (cc. 10-36) is presented in two systems. The first system (measures 10-16) is marked 'a tempo' and begins with a measure rest '10'. The Oboe and Bassoon parts play a melody marked *mf*, while the Alto Clarinet provides a rhythmic accompaniment also marked *mf*. The second system (measures 17-23) begins with a measure rest '17'. The Oboe and Alto Clarinet parts repeat the melody, but the Oboe part is marked *f* and the Alto Clarinet part is marked *f*. The Bassoon part continues with the accompaniment, marked *f*. The Flute part enters in measure 17 with a melody marked *f*. In measure 23, the Flute and Oboe parts change dynamics to *subito p*.

Fig. 12 – Exposição, cc. 10-36, *Adagio e Scherzino*

Recorrendo de novo à redução harmónica apresentada anteriormente, podemos verificar a transposição que o tema sofre nesta secção.



Fig. 13 – Redução harmónica, fragmento, *Adagio e Scherzino*

Contudo, o discurso musical é conduzido para uma cadência à dominante, por via da repetição do motivo inicial, regressando à tonalidade da tónica.



Fig. 14 – Cadência, fragmento, *Adagio e Scherzino*

### Secção B (c. 37 a c. 68)

A secção intermédia de uma forma ternária é, em geral, contrastante e harmonicamente relacionada com a tonalidade inicial. Neste caso, não se verificam alterações harmónicas imediatas, sendo mesmo de realçar uma certa presença da tonalidade da tónica. Ao nível do ritmo, verificamos que a energia e vivacidade anteriores esmoreceram; a linha de acompanhamento também sofre alterações, revelando maior cuidado no tratamento do contraponto. É mantida, todavia, execução ostinato, não se alterando por isso o tipo de textura. O exemplo abaixo reproduzido (Fig. 15) confirma as considerações anteriores.

The image shows a musical score for the beginning of Section B. It consists of five staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (A Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The key signature has two sharps. The Flute part starts with a melodic line marked 'p' (piano). The Oboe part is mostly silent. The Clarinet part has a melodic line marked 'p'. The Horn part has a melodic line marked 'pp' (pianissimo). The Bassoon part has a simple accompaniment marked 'p'. The score is marked with a 'D' in a box at the beginning.

Fig. 15 – Secção B, fragmento, cc. 37-68, *Adagio e Scherzino*

Recapitulando a secção anterior, assumimos que tanto a utilização de armação de clave (lá M) como a escolha de um tipo de encadeamento harmónico algo tradicional, atestam a permanência do sistema tonal. Portanto, é algo irregular não se encontrar uma tonalidade diferente da tónica, à entrada desta secção, como é comum nas obras tonais com esta estrutura. Para prosseguirmos com a elucidação sobre o desenvolvimento desta secção, é útil reavermos parte da redução harmónica já apresentada.

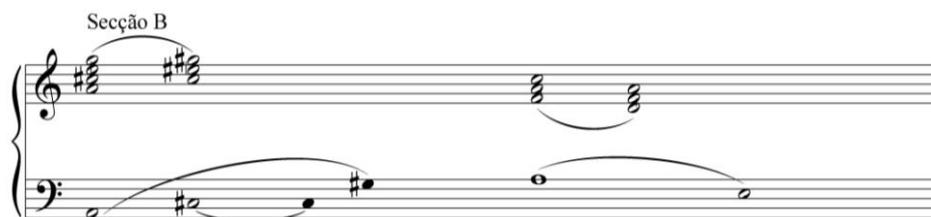


Fig. 16 – Redução harmónica, fragmento, *Adagio e Scherzino*

Rapidamente se verifica que esta secção requer uma compreensão harmónica mais complexa, em especial os momentos de transição entre tonalidades. Estes são rápidos e cromatizados, quando inexistentes relevando assim a autonomia do material temático que, apesar de manifestar um tratamento algo primário, resolve formalmente a secção.

O esclarecimento para o que está na base da conceção do encadeamento harmónico escolhido para este momento propõe-se através da imagem subsequente:



Fig. 17 – Encadeamento por nota fundamental, *Adagio e Scherzino*

Como se pode verificar, existe uma simetria entre as modulações principais segundo o ciclo de quintas. Por outro lado, o modo como são alcançadas as tonalidades afastadas e o caminho de retorno à tónica não obedece a nenhum procedimento tradicional. Podemos concluir pela clara interferência do sistema tonal enquanto ferramenta de organização harmónica e tratamento do material temático, sem detrimento da liberdade com que a essa ferramenta recorre o compositor.

A transição para a secção final é novamente rápida e sem recurso a rodeios tonais para concretizar a modulação.

Fig. 18 – Secção A', transição, cc. 69-73, *Adagio e Scherzino*

### Secção A' (cc. 70-112)

Nesta secção, não se distinguem procedimentos técnicos muito elaborados. A sua disposição abrange os processos de reexposição – que se apresenta praticamente sem alterações relativamente à exposição (ausência de Intro) – e de Coda – reutilização do principal motivo temático e sua simplificação até à cadência final. Mais uma vez, recupera-se a figura correspondente à redução harmónica para visualizarmos o seu enquadramento desta secção.

Fig. 19 – Redução harmónica, fragmento, *Adagio e Scherzino*

## *Aria a tre con variazione*, para clarinete, viola e piano (1984)

A secção de introdução começa com o piano invocando o tema mais importante da obra, no clarinete, ao qual responde expressivamente, a viola. O acompanhamento do piano persiste numa figuração em ostinato (número de ensaio 1), o que enfatiza a expressão do desenho da viola, que tem preponderância, mesmo que o regresso do clarinete pareça sobrepor-se-lhe timbricamente. Esta secção prolonga-se até ao número de ensaio 2 (Fig. 20 e 21).

The image shows a musical score for the introduction and exposition of 'Aria a tre con variazione'. It consists of three systems of staves. The first system includes Clarinet in Bb, Viola, and Piano. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 69 (♩ = 69). The Clarinet part begins with a melodic line marked 'mf'. The Viola part is silent. The Piano part features a complex ostinato pattern in the right hand and a more active bass line. The second system includes Bb Clarinet, Viola, and Piano. The Bb Clarinet part enters with a melodic line marked 'f' and 'espressivo'. The Viola part also enters with a melodic line marked 'f' and 'espressivo'. The Piano part continues with the ostinato pattern. The score is marked with circled numbers 1 and 2, indicating rehearsal points.

Fig. 20 – Introdução e exposição, cc. 1-10, *Aria a tre con*

Como acaba de ser dito, ao c.8 o clarinete reentra no discurso de forma abrupta, com motivos do tema que havia apresentado no início (Fig. 21), até cadenciar.

The image shows a musical score for the initial motif of the clarinet. It consists of three systems of staves. The first system includes Bb Clarinet, Viola, and Piano. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 69 (♩ = 69). The Bb Clarinet part begins with a melodic line marked 'f' and 'espressivo'. The Viola part also begins with a melodic line marked 'f' and 'espressivo'. The Piano part continues with the ostinato pattern. The score is marked with circled numbers 1 and 2, indicating rehearsal points.

Fig. 21 – Motivo inicial, clarinete, cc. 1-6, *Aria a tre con variazione*

Juntamente com os outros dois instrumentos, num tempo mais precipitado, onde se transforma a síncopa até então desenhada no piano numa outra mais fluída, sentindo-se agora marcação do tempo “a um”.

11 B♭ Cl. *dim.* *p stringendo*

11 Vla. *dim.* *p stringendo*

11 Pno. *dim.* *p stringendo*

15 B♭ Cl. **2** *Più mosso* ♩ = 96

15 Vla. **2** *Più mosso* ♩ = 96

15 Pno. *f sub.*

Fig. 22 – Mudança da linha de acompanhamento, cc. 11-18, *Aria a tre*

A partir do número de ensaio 2 revela-se maior interesse do compositor pela manutenção do ritmo ternário, mantendo esse movimento durante algum tempo. Mostra-o estilizado através de um ostinato, na mão esquerda do piano, que marca o início do desenvolvimento desta Aria.

23 B♭ Cl.

23 Vla. *f*

23 Pno.

27 B♭ Cl.

27 Vla.

27 Pno.

Fig. 23 – Desenvolvimento, cc. 23-34, *Aria a tre con*

Enquanto se aproxima o número de ensaio 3, salienta-se a direção da voz mais grave (na mão esquerda do piano), ao sustentar o baixo de um astuto contraponto para os três instrumentos. Denuncia-se claramente o compasso ternário quando o clarinete utiliza a anacruse para intervir no discurso musical (c.24), lançando o trio num movimento que não mais se interrompe até mudar novamente a pulsação, ao número de ensaio 4.

Ao localizar o compasso 38, verifica-se que nele existe a anotação *stringendo* que, mais uma vez, precipita o tempo para uma pulsação mais acelerada (número de ensaio 4). Esta anotação contribui para um prolongamento de tensão, que se estende desde o número de ensaio 3, (Fig.24) impedindo simultaneamente que a articulação *forte* e *staccatto* do piano (c. 40) cortem essa energia.

The image displays a musical score for three instruments: B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Viola (Vla.), and Piano (Pno.). The score is divided into two systems. The first system covers measures 35 to 39, and the second system covers measures 40 to 47. In the first system, the B♭ Cl. and Vla. parts are marked with a piano (*p*) dynamic and a *stringendo* instruction. The Pno. part features a complex rhythmic pattern of chords. In the second system, the B♭ Cl. and Vla. parts continue with melodic lines, and the Pno. part maintains its complex rhythmic pattern. The *stringendo* instruction is present throughout the second system. The score is written in a 3/4 time signature, and the key signature is one flat (B♭).

Fig. 24 – Desenvolvimento, prolongamento de tensão, cc. 35-47, *Aria a tre*

Do ponto de vista harmónico pode-se dizer que esta zona de transição é claramente inesperada, tanto pela detenção do baixo na nota si e, desta vez, com o *ostinato* a passar para a mão direita como pela viola a efetuar novo desenho através do 2º modo de transposição limitada enquanto o clarinete se articula com uma espécie de escala mista de si.

Com esta transição caminha-se rapidamente para o primeiro momento de divergência rítmica, na medida em que, o texto pede uma métrica que o compasso não traduz.

Fig. 25 – *Vivace*, cc. 48-51, *Aria a tre con variazione*

No momento anterior (Fig. 25), sente-se uma clara mudança na tensão do discurso atingindo, simultaneamente, um ponto de articulação formal. A substituição da célula de acompanhamento, que sofreu uma compressão para a semicolcheia, prolonga-

se até ao número de ensaio 7 pelo que, a caminho desse ponto, se desenha uma alusão ao tema inicial no clarinete (Fig. 26), que se desenvolve em contraponto na viola e na voz superior do piano. Chegando ao número de ensaio 7 notamos que a célula de acompanhamento (no piano) retorna ao valor de colcheia, diminuindo, um pouco mais à frente, para uma nova pulsação, desta feita mais tranquila, no que se mantém até ao número 8, onde tudo se precipita novamente em vista a novo clímax.

The image displays a musical score for three instruments: B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Viola (Vla.), and Piano (Pno.). The score is divided into two systems. The first system covers measures 74 to 76, and the second system covers measures 76 to 78. In the first system, measures 74-76, all three instruments play a melodic line starting with a half note, marked with a *dim.* (diminuendo) dynamic. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a steady eighth-note pattern in the left hand. The second system, measures 76-78, shows a change in texture. The B♭ Clarinet continues with a melodic line, marked *pp* (pianissimo) and *ma in rilievo* (more in relief). The Viola part is silent, indicated by a whole rest. The piano accompaniment features a more active eighth-note pattern in the left hand, while the right hand has a melodic line with some chromaticism, also marked *pp*. A circled number '6' is placed above the first measure of the second system.

Fig. 26 – *Vivace*, mudança de tensão, cc. 74-78, *Aria a tre con variazione*

O *staccatto* é apresentado pelos três instrumentos sendo que a viola, mais à frente, desenha uma linha cromática ascendente que é imitada pelo clarinete enquanto o piano mantém o *staccatto* na mão esquerda, acrescentando um ar um pouco mais agressivo à passagem. Entretanto, a figura de acompanhamento volta a comprimir, desta vez para a tercina pelo que a frase cresce violentamente até um *glissandi*, no piano, que termina com o movimento (Fig.27).

The image shows a musical score for three instruments: B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Viola (Vla.), and Piano (Pno.). The score is divided into two systems, measures 132-134 and 135-140. In the first system, the B♭ Cl. plays a melodic line with a slur and accents. The Vla. plays a chromatic ascending line with triplets. The Pno. provides accompaniment with triplets in the right hand and chords in the left hand. In the second system, the B♭ Cl. has a rest followed by a sharp dynamic change to *fff*. The Vla. continues with triplets. The Pno. features a *glissandi* effect in the right hand, marked with *fff* and triplets, while the left hand continues with chords. A circled number '11' is placed above the Pno. staff in the second system.

Fig. 27 – *Vivace*, fim de movimento, cc. 132-140, *Aria a tre con variazione*

Segue-se um momento de cadência em que o clarinete tem preponderância, embora sofra uma imitação na viola, como já antes se verificara na peça, enquanto o piano acompanha com acordes longos e profundos (Fig. 28).

162

B♭ Cl.

Vla.

Pno.

170

B♭ Cl.

Vla.

Pno.

13

13

*mf* *espressivo*

*p*

Fig. 28 – Cadência, cc. 162-187, *Aria a tre con variazione*

Atingimos, finalmente, o que se pode chamar de falsa reexposição, na medida em que o contorno da frase do clarinete sugere o tema inicial, ao mesmo tempo que surge a indicação de *Tempo I*, cujo ambiente criado por ambas anotações nos remete para os momentos iniciais da obra (figura abaixo).

Tempo I ♩ = 69

188

B♭ Cl.

Vla.

Pno.

15

15

*p*

*p in rilievo*

Fig. 29 – *Tempo primo*, cc. 188-193, *Aria a tre con variazione*

Segue-se a resposta da viola, até mais um momento de cadência proporcionado pelo piano, que finda ao número de ensaio 17. Nesta altura, podemos alegar que chegámos à passagem que, de um ponto de vista formal, podemos designar de coda, sugerindo a redução do nível de dissonância tal como o contorno do contraponto entre os três instrumentos, em especial do piano, um caminho para finalização das frases (figuras 30 e 31).

Fig. 30 – *Tempo primo*, resposta na viola, cc. 217-220, *Aria a tre con variazione*

A repetição de ideias anteriores sublinha esta noção de conclusão (comparar a linha da viola da Fig. 30 com a linha de clarinete da Fig. 31).

Fig. 31 – *Tempo primo*, entrada do clarinete, cc. 237-241, *Aria a tre con variazione*

Por fim, chega-se ao momento onde a cadência é notória e o movimento melódico na viola e no clarinete tende a cessar (número de ensaio 19), sugerindo a repetição do gesto do piano o caminho para o fim, ao mesmo tempo que se reduz

progressivamente o nível dinâmico e o acorde de mi menor se instala sem mais se interromper até ao final.

242

B♭ Cl.

242

Vla.

Pno.

247

B♭ Cl.

247

Vla.

Pno.

*rit.*

**19** *a tempo*

*f*

*p dim. pp*

*rit.*

*p dim. pp*

*sempre pp*

Fig. 32 – Coda, cc. 242-258, *Aria a tre con variazione*

## *Improviso*, para clarinete e piano (1988)

No trecho para clarinete e piano, intitulado *Improviso*, composto por Joly Braga Santos em 1988, ano da sua morte, destaca-se a sua construção ternária (ABA) que o esquema seguinte desdobra, detalhando cada uma das três secções da peça, que termina com uma breve coda. Esta construção em três momentos é, aliás perceptível, à simples audição da obra.

A	B	A'	Coda
cc.1-29	cc.29-50	cc.51-76	cc.76-85

Fig. 33 – Divisão formal, *Improviso*

Inicialmente, dada a pulsação lenta, verifica-se um isolamento de quaisquer formalismos canónicos, apesar da apresentação de um motivo algo consequente no clarinete. Esta linha mais assertiva, contra um acompanhamento ao piano distendido e ritmicamente pouco incisivo, em valores longos insistindo na mesma constituição harmónica.

The musical score for the introduction of *Improviso* is presented in two staves. The top staff is for Clarinete en Si<sup>b</sup> and the bottom staff is for Piano. The tempo is marked 'Largo' with a quarter note equal to 66 (♩ = 66). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The Clarinet part begins with a whole rest for two measures, followed by a melodic phrase starting on G4, moving to A4, B4, and C5, with a dynamic marking of *f*. The Piano accompaniment consists of sustained chords in the right hand and moving bass lines in the left hand, also marked with *f*. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Fig. 34 – Introdução, *Improviso*

Todavia, chegando à primeira cadência (c.6), torna-se claro que é possível entender todo o momento anterior como se de uma introdução se tratasse, justificado enquanto antecessora do material a desenvolver seguidamente. Doutra ponto de vista, os

primeiros compassos revelam já o caráter da obra mas não são razoavelmente expandidos, tanto pelo piano como pelo clarinete, não facilitando uma justa caracterização de motivos melódicos dominantes.

De seguida, o clarinete desenvolve um pouco o desenho melódico apresentado, agora num registo mais grave, não adulterando significativamente o parâmetro rítmico (cc.6-11). Por sua vez, o texto do piano ganha alguma consistência, permitindo que a textura do acompanhamento promova tanto maior correspondência discursiva como também enriquecimento do timbre do instrumento em destaque, no caso, do clarinete. Nota-se, no que respeita ao parâmetro harmónico, a insistência no uso de intervalos de sétima maior, que traem o gosto cromatizante, ou dissonante, do compositor na sua última fase de escrita.

The image shows a musical score for two instruments: Clarinet in B-flat (Cl. Sib.) and Piano (Pno.). The score is divided into two systems. The first system covers measures 7 to 9. The clarinet part has a melodic line with a 'poco a poco cresc.' marking. The piano part has a chordal accompaniment with a bass line. The second system covers measures 10 to 12. Measure 10 is marked with a box containing the letter 'A'. The clarinet part has a dynamic marking of 'f' and a 'mf' marking. The piano part has a dynamic marking of 'f in rilievo'. The score ends at measure 12.

Fig. 35 – Secção A, cc. 7-12, *Improviso*

Posteriormente, o piano responde, imitando resumidamente o contorno da melodia desenvolvida (cc. 12-14). Esta ressonância, marcando um valor rítmico mais acelerado, agrega as duas intervenções mais importantes do clarinete desde o início da peça até à letra de ensaio B; a sua função é estabelecer algum contraste, ao mesmo tempo possibilitando a progressão até um certo clímax. A compressão do ritmo da



Um exemplo claro que contribui para essa indefinição, certamente assumida pelo compositor, é a restante secção B (cc. 21-28). Por um lado, a articulação do discurso é evidente, quando a utilidade dos motivos no clarinete é declarada no piano, repetindo-os e alterando a sua duração em função do melhor sentido frásico. Porém, quando se integra o excerto no contexto geral da secção, permanece a tendência para identificá-lo como um pequeno momento de transição – ponte. Assim sendo, a sua qualidade formal integra-se na primeira secção da forma ternária que a obra exhibe.

Fig. 37 – Secção A, cc. 27-28, final de secção, *Improviso*

Ao desenvolver um pouco mais este ponto, podemos certamente ousar o seguinte juízo: é uma obra de escrita livre e improvisada a que discretos pontos de equilíbrio melódico e harmónico conferem solidez formal (ver figura anterior, cc.27-28). Destacando juntamente as duas intervenções do clarinete nesta transição (à entrada e saída da letra de ensaio B) pode admitir-se que o texto se apresenta mais consequente no clarinete do que no piano, sendo que este tem cumprindo sobretudo funções de acompanhamento, reutilizando frequentemente o material exposto pelo instrumento solista. O respetivo desenvolvimento e resolução desse material têm sido geralmente condicionados pela estrutura da frase melódica, o que sugere a aproximação de um ambiente contrastante, onde se poderá encontrar a figura de comando no piano e, conseqüentemente, dilatar a textura até outros níveis que possam dissolver a perceção de melodia acompanhada. Esta textura parece frequente no repertório para este tipo de formação, o que justifica, em grande parte, o tipo de discurso nesta obra. Curiosamente, o compositor revela aqui (bem como em *Aria a tre con variazione*) uma orientação estética bastante diversa da manifestada, por exemplo, na sua obra orquestral.

Ao c.29, uma articulação enérgica (no piano) inicia um movimento algo mais precipitado e de traço afirmativo, sugerindo uma mudança de secção formalmente assinalável. Tal como fora distinguido na primeira intervenção neste texto sobre a questão formal, a obra apresenta uma forma ternária, pelo que a segunda secção tem início, precisamente, ao c.29 estendendo-se até ao c.50.

The image shows a musical score for two instruments: Clarinet in B-flat (Cl. Sib) and Piano (Pno.). The score is in 3/4 time and covers measures 28 to 30. A box labeled 'C' is positioned above the first measure. The piano part begins at measure 29 with a fortissimo (ff) dynamic, featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The clarinet part starts with a piano (p) dynamic and has a melodic line with accents. The score is written on a grand staff with a treble clef for the clarinet and a bass clef for the piano.

Fig. 38 – Secção B, cc. 28-30, articulação enérgica, *Improviso*

A preferência por esta segmentação (forma ternária) destaca a inclusão de uma figura tanto rítmica como dinamicamente mais evidente do que o surgido até ao momento (c.29); no que diz respeito à conservação da pulsação não se notam alterações, não obstante a subdivisão (à semicolcheia) que promove uma atmosfera bem diferente do da secção anterior, contribuindo assim com mais um argumento que sublinha os limites do contraste que, essencialmente, a escolha por esta divisão formal.

Colocando em relevo as transições que oferecem um carácter distinto ao texto musical durante esta secção, apontamos, primeiramente, um gesto abrupto no clarinete (ver figura da pág. anterior, c.28), ao que responde, logo de seguida, a impetuosidade de uma marcação obstinada do piano (c.29). À medida que se avança na partitura, é evidente que, por indicação do piano, prevalece a intenção de manter a melodia do clarinete simplesmente acompanhada. Mas, prosseguindo esta ideia inalterada até ao retorno da marcação inicial (c.43), esmorece-se o carácter que, levemente, recolhe o texto ao vazio (cc.43-48).

The image shows a musical score for two instruments: Clarinet in B-flat (Cl. Sib) and Piano (Pno.). The score covers measures 43 to 48. The Clarinet part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It consists of a series of rests, indicating it is silent during this section. The Piano part is written on two staves (treble and bass clefs). It begins at measure 43 with a dynamic marking of *pp* and the instruction *sempre*. A crescendo hairpin is shown over the first few measures. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The section concludes with a fermata and a final chord marked *8vb*.

Fig. 39 – Secção B, cc. 43-48, final de secção, *Improviso*

Pouco adiante, e novamente no piano, uma solene articulação (c.49-50), desta vez sem o carácter antes expresso, aponta para um novo momento suspensivo como que antecipando a abordagem de um novo segmento. A função desta intervenção torna-se evidente quando atingimos o c.51, onde o texto inicial é reexposto na íntegra. Logo, o excerto afirma-se como uma ponte para reexposição (secção A', cc.51-77).

À medida que se progride na partitura, torna-se evidente a semelhança com o procedimento registado no início, excetuando a opção tomada para definir os contornos finais da melodia, que são mais dirigidos a outro desenlace (ver figura cc.67-68).

Fig. 40 – Secção A', cc. 66-68, semelhança com reexposição, *Improviso*

De outro modo, a interpretação precisa do tema inicial para intensificar a necessidade de envolver uma resolução mais consequente, logo, uma ressonância divergente mostra a intenção de concluir o argumento (ver figura abaixo cc.69-76).

Fig. 41 – Secção A', cc. 69-76, final de secção, *Improviso*

Nesse sentido, torna-se claro que o uso do processo de variação rítmica soluciona a transição para diferentes secções, distanciando mais uma vez o clarinete do seu acompanhamento (ao empregar a variação rítmica através da dilatação e compressão do valor de uma célula, condiciona-se a organização das frases musicais). Por outras palavras, o contraste obtido sustenta uma resolução assaz conclusiva, em comparação com o desenho antecedente. Por conseguinte, a forma sofre alterações abrindo lugar à passagem final da obra, à coda.

Relativamente à última letra de ensaio (coda), o ambiente é mais sombrio e a pulsação apresenta uma marcação mais calma e distante. A intervenção do clarinete, numa dinâmica atenuada pelo seu carácter conclusivo, não permite nova expansão; por sua vez alcança, calmamente, o último acorde do piano que, pela sua organização, manifesta características terminantes, pelo que deve ser interpretado nesse sentido.

The image shows a musical score for the Coda section of 'Improviso'. It consists of two staves: the top staff is for Clarinet in B-flat (Cl. Sib.) and the bottom staff is for Piano (Pno.). Both staves are marked with the number 82 at the beginning. The Clarinet part features a melodic line with a half note, a quarter note, and a half note, with a fermata over the final half note. The Piano part features a complex accompaniment with a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and a fermata over the final chord. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4.

Fig. 42 – Coda, *Improviso*

Toda a atmosfera desta secção motiva o entendimento duma ideia de finalização: a dilatação dos valores rítmicos, no piano, o uso de registo médio grave numa melodia convergente com o seu acompanhamento no clarinete, a dinâmica contida, configuram procedimentos que suscitam a percepção desse apaziguador repouso final.

## Conclusão

O estudo que se propôs realizar nesta dissertação centrou-se num primeiro momento, numa perspetiva do desenvolvimento histórico do clarinete, onde se constatou a relevância de várias alterações aplicadas ao instrumento desde o seu aparecimento, na viragem do século XVII para o século XVIII, passando depois pelas alterações introduzidas por Denner e vários outros clarinetistas, em momentos-chave da história do instrumento.

Os diversos contributos individuais para a otimização do desempenho do clarinete foram decisivos para a sua evolução até ao instrumento de que dispomos nos dias de hoje. Destacámos, nessa rápida perspetiva histórica da evolução do clarinete, os nomes seguintes: Ivan Müller, Heinrich Baermann, Hyacinthe Klosé e Oskar Oehler.

Como se verificou no caso de outros instrumentos, muito do repertório do instrumento surgiu de uma motivação para a escrita resultante da colaboração de intérpretes virtuosos com compositores coevos.

Com efeito, nomes de criadores musicais como Stamitz, Mozart, Beethoven, Spohr, Weber ou Brahms, foram motivados e de algum modo influenciados por intérpretes, no caso do clarinete por músicos como Joseph Beer, Anton Stadler, Joseph Bähr, J. Simon Hermstedt, Heinrich Baermann, Ivan Müller, Richard Mühlfeldt ou Bernhard Crusell.

Assim, pode concluir-se que, tanto o aperfeiçoamento técnico do clarinete, como a interpretação dos clarinetistas, originaram, um pouco por todo o mundo e também em Portugal, diversas obras do repertório do instrumento. Por exemplo, António Saiote motivou, com o seu talento de intérprete, o compositor de cuja obra aqui nos ocupámos, Joly Braga Santos.

Na música de câmara de Joly Braga Santos, o clarinete é explorado em contextos estilísticos diversos, implicando por isso algum risco toda a apreciação transversal às várias composições. Na verdade, tanto o *Improviso* como o *Adagio e Scherzino*

apresentam-se como obras tecnicamente mais acessíveis; por seu turno, a *Aria a tre con variazione* exige a superação de algumas dificuldades. O instrumento participa, deste modo, em ensaios de linguagem diversificada, o que para o intérprete não deixa de ser estimulante.

Para o estudo das obras de câmara de Joly Braga Santos que incluem o clarinete, pareceu importante, se não imprescindível, a articulação da abordagem analítica às propostas interpretativas. Sublinhamos que a limitação da orientação do intérprete a uma simples execução sobre a leitura da partitura, e intermediando critérios de expressividade que por sua vez se encontram distanciados de uma apreciação técnica mais fundamentada, pode levar a resultados pouco convincentes.

Atendendo a esta evidência, nesta dissertação destacámos das obras em estudo vários fragmentos para análise, de modo a que, em simultâneo com o recital incluído nas provas do candidato, seja possível uma interpretação mais ancorada na natureza das próprias obras.

Por outro lado, não pode deixar de ser sublinhado que a música é composta por dimensões várias que, por vezes, criam circunstâncias contraditórias. Assim, não devemos atender apenas ao enquadramento harmónico ou a aspetos melódicos, mas também à disposição temática, à organização formal.

Com efeito, procurámos atender aos diversos elementos constituintes da música (melodia, harmonia, ritmo, timbre e instrumentação), contextualizados e justificados a partir de um ponto de vista interpretativo tentando não ignorar a lógica composicional, evidentemente da maior importância.

Exemplificando, se numa linha melódica uma determinada nota ou conjunto de notas estão inseridas num acorde dissonante, esse contexto deve ser tido em consideração, não podendo deixar de influenciar o desempenho do intérprete. Doutro modo, não existirá contraste ou mesmo a possibilidade de enfatizar a oposição de ideias; eventualmente, verificar-se-á apenas a condução inócua de um conjunto de sons organizados dentro de uma determinada pulsação.

Para além de, como no caso de todas as obras musicais afinal, exigirem estratégias de abordagem técnica e a adoção de modelos interpretativos adequados, contribui o estudo desta obras – nunca é demais recordá-lo – para trazer à vida musical do presente o que no património musical português mereça ser recuperado. Infelizmente, em Portugal esse objetivo encontra-se ainda longe de ser atingido!

## Bibliografia

Bettencourt da Câmara, J. (1994). “Emergência da modernidade na música portuguesa da primeira metade do século XX”, *Colóquio / Artes*, n.º 100, Março de 1994. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Braga Santos, J. (1975). “Luís de Freitas Branco. O compositor e a sua mensagem renovadora”. *Colóquio/Artes* n.º 23, Junho de 1975. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Branco, J. F. (1989). *Homenagem à memória de Joly Braga Santos: Recordações Amplificadas*, Lisboa: São Carlos.

Branco, J. F. (1995). *História da Música Portuguesa*, 3.<sup>a</sup> ed., Mem Martins: Publicações Europa-América, col. «Biblioteca da História».

Brymer, J. (1990). *Clarinet*. London: Kahn & Averill.

Carvalho, L. L. (2006). *José Avelino Ganongia (1784-1842): virtuoso e compositor*. Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música. Aveiro: Universidade de Aveiro - Departamento de Comunicação e Arte.

Delgado, A. (2002). *A Sinfonia em Portugal*. Lisboa: Ed. Caminho.

Downs, P. (1992). *Classical Music*. New York: W. W. Norton Company.

Ferreira, M. P. (2007). *Dez Compositores Portugueses*. Lisboa: Dom Quixote.

Hacker, A. (1969). *Mozart and the Bass Clarinet. The Musical Times*. London: Musical Times Publications. Vol. 110.

Kroll, O. (1965). *The Clarinet*. New York: Taplinger.

Lopes Graça, A. (1973). *A Música Portuguesa e os seus Problemas III*. P.145.

Pinto, N. F. (2006). *A influência dos clarinetistas no desenvolvimento do clarinete e do seu repertório*. Dissertação elaborada com vista à obtenção do Grau de Mestre em Música na área de Especialização de Performance Clarinete. Aveiro: Universidade de Aveiro - Departamento de Comunicação e Arte.

Rice, A. (1992). *The Baroque Clarinet*. Oxford: Clarendon Press.

Sadie, S. (1980). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan, 20 vol.

Simões, A. S. B. (2002). *Joly Braga Santos (1924-1988): estudos analíticos a partir das principais obras instrumentais*. Dissertação elaborada com vista à obtenção do Grau de doutor em Música e Artes do Espetáculo. Aveiro: Universidade de Aveiro - Departamento de Comunicação e Arte.

Vargas, A. P. (2007). “A ausência da música portuguesa no contexto europeu: Uma investigação em curso”. *Revista crítica de Ciências Sociais*. N.º 78. (47:69)

## Manuscritos

Braga Santos, J. (1975). *Adagio e Scherzino para quinteto de sopros*, s/nº op. Quint. Sopros. Ms. Autogr. Propriedade das Herdeiras do Autor.

Braga Santos, J. (1984). *Aria a tre con variazione*, op.62. Lisboa: Instituto Alemão. Cl., vla., pf. Ms. Autogr. Propriedade das Herdeiras do Autor.

Braga Santos, J. (1988). *Improviso*, op.64. Nápoles. Cla., pf. para clarinete e piano.

## Anexos

Anexo 1 – Partitura: Joly Braga Santos, *Adagio e Scherzino* (1975).

Anexo 2 – Partitura: Joly Braga Santos, *Aria a tre con variazione*, op.62 (1984).

Anexo 3 – Partitura: Joly Braga Santos, *Improviso*, op.64 (1988).

Joly Braga Santos

# **Adagio e Scherzino**

Para Quinteto de Sopros

For Wind Quintet

DIREITOS RESERVADOS

ALL RIGHTS RESERVED

**AvA MUSICAL EDITIONS**

**Título/Title**

Adagio e Scherzino  
Para Quinteto de Sopros

**Autor/Author**

Joly Braga Santos

**Editor/Publisher**

AVA Musical Editions

Rua de Campolide, N° 29, 6° D

1070-026 Lisboa

Tel./ Fax. 213 875 087 - Tm. 967 074 349

Email: admin@editions-ava.com

**Cópia e Paginação/Copyist and Page layout**

José Lourenço

**Supervisão técnica/Technical supervision**

José Lourenço

Nuno Fernandes

**Concepção da capa/Designer**

João Vasco de Almeida

**Realização da capa/Cover Design**

Nuno Fernandes

**Impresso em Portugal/Printed in Portugal**

Manograf,

Acabamentos Gráficos, Lda

1ª Edição em Junho de 2010

**Ref. AvA:** ava100509

**ISMN:** 979-0-707729-14-4

**Depósito legal n°** 312374/10

*Todos os direitos reservados. A reprodução total ou parcial desta publicação, por qualquer meio, não autorizada por escrito pelo editor, AVA Musical Editions, info@editions-ava.com, é ilícita e passível de procedimento judicial nos termos da lei.*

*All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior written permission of AVA Musical Editions, info@editions-ava.com*

*Adagio e Scherzino* é uma obra de curta duração, dedicada ao Quinteto de Sopros da Radiodifusão Portuguesa, então ainda designada Emissora Nacional.

“Com Joly Braga Santos, temos um caso de continuidade pouco comum na história da música portuguesa: houve uma verdadeira passagem de testemunho entre professor e discípulo. Luís de Freitas Branco foi para ele um Mestre, na autêntica acepção da palavra – um pai espiritual que o acolheu e ensinou com generosidade, ciente do talento invulgar do aluno.”

Alexandre Delgado (2002)

Ao Quinteto Nacional de Sopros

# Adagio e Scherzino

Revisão/Edited by:  
José Lourenço

Joly Braga Santos  
1924-1988

## I

### Adagio

Musical score for the first system of 'Adagio'. The score is in 3/4 time and features five staves: Flauto (Flute), Oboe, Clarinetto in Si<sup>b</sup> / La (Clarinets in B-flat / A), Corno in Fa (Horn in F), and Fagotto (Bassoon). The Flauto and Corno in Fa parts are mostly rests. The Oboe part begins with a half note G4, followed by a melodic line starting on A4 with a *p* dynamic. The Clarinetto in Si<sup>b</sup> / La part is also mostly rests. The Fagotto part starts with a half note G2, followed by a melodic line with triplets and a *molto espressivo* marking. Dynamics include *mp* and *mf*.

Musical score for the second system of 'Adagio', starting at measure 8. The Flauto part has a melodic line starting on A4 with a *mp* dynamic. The Oboe part has a melodic line starting on G4 with a triplet. The Clarinetto in Si<sup>b</sup> / La part has a melodic line starting on G4 with a *mp* dynamic and triplets. The Corno in Fa part has a melodic line starting on G2 with a *p* dynamic. The Fagotto part has a melodic line starting on G2 with a triplet. A rehearsal mark 'A' is placed above the Flauto staff. Dynamics include *mp* and *mf*.

Todos os direitos reservados. A reprodução total ou parcial desta publicação, por qualquer meio, não autorizada por escrito pelo editor, Ava Musical Editions, info@editions-ava.com, é ilícita e passível de procedimento judicial nos termos da lei.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior written permission of Ava Musical Editions, info@editions-ava.com

Adagio e Scherzino - Joly Braga Santos

14 B

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Cor. *mf*

Fag. *mf*

20

Fl. *sf* *p* *mf*

Ob. *p* *dim.*

Cl. *p* *dim.*

Cor. *p* *dim.*

Fag. *p* *dim.*

Adagio e Scherzino - Joly Braga Santos

27 **C** *a tempo*

Fl.  $\frac{3}{4}$

Ob.  $\frac{3}{4}$  *p*

Cl.  $\frac{3}{4}$

Cor.  $\frac{3}{4}$

Fag. *molto espressivo* *mp* *mf* 3 3 3

34 **D**

Fl.  $\frac{3}{4}$

Ob.  $\frac{3}{4}$  3 *p*

Cl.  $\frac{3}{4}$  *mp* 3 3

Cor.  $\frac{3}{4}$  *p*

Fag.  $\frac{3}{4}$  3 3

Adagio e Scherzino - Joly Braga Santos

39

Fl. *mf* *f*

Ob. *mf*

Cl. *p*

Cor. *p*

Fag. *p*

*rallentando*

46

Fl. *pp*

Ob.

Cl. *muta in Cl. in La*

Cor.

Fag.

Adagio e Scherzino - Joly Braga Santos

II

Allegretto

Musical score for the first system of 'Allegretto'. The score is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in La (Cl. in La), Cor Anglais (Cor.), and Bassoon (Fag.). The Flute part begins with a rest followed by a melodic line starting at measure 5 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Oboe part has a melodic line starting at measure 1 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, which then softens to piano (*p*) by measure 5. The Clarinet in La part is silent. The Cor Anglais part has a rest followed by a melodic line starting at measure 5 with a piano (*p*) dynamic. The Bassoon part has a rest followed by a melodic line starting at measure 5 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic.

rit. A a tempo

Musical score for the second system of 'Allegretto', starting at measure 9. The tempo marking is *rit.* followed by a boxed letter 'A' and then *a tempo*. The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Cor Anglais (Cor.), and Bassoon (Fag.). The Flute part has a rest followed by a melodic line starting at measure 9. The Oboe part has a melodic line starting at measure 2 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Clarinet part has a melodic line starting at measure 2 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Cor Anglais part has a rest followed by a melodic line starting at measure 9. The Bassoon part has a melodic line starting at measure 2 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Adagio e Scherzino - Joly Braga Santos

16

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Cor.

Fag. *f*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 16 through 21. It features five staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Cor Anglais (Cor.), and Bassoon (Fag.). The key signature is two sharps (F# and C#). The Flute part begins with a rest in measure 16 and enters in measure 17 with a series of eighth notes, marked *f*. The Oboe part has a melodic line with a slur over measures 17-18, also marked *f*. The Clarinet part plays a rhythmic eighth-note pattern throughout, marked *f*. The Cor Anglais part is silent. The Bassoon part plays a rhythmic eighth-note pattern, marked *f*. Measure 21 ends with a fermata over a whole note.

22

Fl. *sub.p*

Ob. *mf*

Cl. *sub.p* *mf*

Cor. *pp* *mf*

Fag. *sub.p* *mf*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 22 through 27. The Flute part has a melodic line with a slur over measures 22-23, marked *sub.p*. The Oboe part is silent until measure 26, where it enters with a melodic line marked *mf*. The Clarinet part continues its rhythmic pattern, marked *sub.p* until measure 25 and *mf* thereafter. The Cor Anglais part has a melodic line with a slur over measures 25-26, marked *pp*. The Bassoon part continues its rhythmic pattern, marked *sub.p* until measure 25 and *mf* thereafter. Measure 27 ends with a fermata over a whole note.

Adagio e Scherzino - Joly Braga Santos

28

Fl. Ob. Cl. Cor. Fag.

*f*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 28 through 33. It features five staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Cor Anglais (Cor.), and Bassoon (Fag.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The flute part has a long note in measure 28 and rests in 29-30, then plays a series of eighth notes in 31-33. The oboe part has a long note in 28, rests in 29-30, and plays a melodic line in 31-33. The clarinet part plays a rhythmic eighth-note pattern throughout. The cor part has a long note in 28, rests in 29-30, and plays a melodic line in 31-33. The bassoon part plays a rhythmic eighth-note pattern throughout. Dynamics include *f* (forte) starting in measure 31.

**B**

34

Fl. Ob. Cl. Cor. Fag.

*p*  
*pp*  
*p*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 34 through 39. It features the same five staves as the previous system. A section marker 'B' is placed above measure 34. The flute part has a long note in 34, rests in 35-36, and plays a melodic line in 37-39. The oboe part has a long note in 34, rests in 35-36, and is silent in 37-39. The clarinet part has a long note in 34, rests in 35-36, and plays a melodic line in 37-39. The cor part has a long note in 34, rests in 35-36, and plays a melodic line in 37-39. The bassoon part has a long note in 34, rests in 35-36, and plays a melodic line in 37-39. Dynamics include *p* (piano) for flute, clarinet, and bassoon, and *pp* (pianissimo) for cor starting in measure 37.

Adagio e Scherzino - Joly Braga Santos

42

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

Fag.

*mf*

*mf*

*mp*

*mf*

Detailed description: This system contains measures 42 through 48. The Flute part begins with a melodic line in measure 42, which is then sustained by the Oboe and Clarinet in measures 43-48. The Cor Anglais and Bassoon parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. Dynamic markings include *mf* for the Oboe and Bassoon, *mp* for the Cor Anglais, and *mf* for the Clarinet in the final measure.

49

C

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

Fag.

*mf* > *p*

*mf*

*dim.*

*p*

*dim.*

*p*

*p*

*pp*

*dim.*

*p*

*dim.*

*p*

*pp*

Detailed description: This system contains measures 49 through 54. A rehearsal mark 'C' is placed above measure 50. The Flute part has a dynamic shift from *mf* to *p* in measure 50. The Oboe, Clarinet, and Bassoon parts all show a *dim.* (diminuendo) leading to a *p* (piano) dynamic in measure 50, with further dynamics of *pp* (pianissimo) in measures 52 and 54. The Cor Anglais part remains relatively static with a *p* dynamic in measure 50.

Adagio e Scherzino - Joly Braga Santos

*cedere a tempo*

57

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. *p*

Cor. *p*

Fag. *p*

*rall.* **D** *a tempo*

67

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. *p* *mf*

Cor. *p*

Fag. *p* *mf*

Adagio e Scherzino - Joly Braga Santos

75

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Cor.

Fag. *f*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 75 through 81. It features five staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Cor Anglais (Cor.), and Bassoon (Fag.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The Flute part begins with a rest and then plays a melodic line starting at measure 75, marked with a forte (*f*) dynamic. The Oboe part also starts with a rest, then enters with a melodic line in measure 75, also marked *f*. The Clarinet part plays a rhythmic eighth-note pattern throughout, marked *f* from measure 75 onwards. The Cor Anglais part remains silent. The Bassoon part plays a rhythmic eighth-note pattern throughout, marked *f* from measure 75 onwards.

82

Fl. *sub.p*

Ob.

Cl. *sub.p*

Cor. *pp*

Fag. *sub.p*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 82 through 88. It features the same five staves as the previous system. The Flute part continues its melodic line, marked *sub.p* (subito piano) from measure 82 onwards. The Oboe part continues its melodic line, marked *sub.p* from measure 82 onwards. The Clarinet part continues its rhythmic eighth-note pattern, marked *sub.p* from measure 82 onwards. The Cor Anglais part enters in measure 82 with a long, sustained note, marked *pp* (pianissimo). The Bassoon part continues its rhythmic eighth-note pattern, marked *sub.p* from measure 82 onwards.

Adagio e Scherzino - Joly Braga Santos

88

Fl. *f*

Ob. *mf* *f*

Cl. *mf* *f*

Cor. *mf* *f*

Fag. *mf* *f*

Detailed description: This system covers measures 88 to 92. The Flute part has a long rest followed by a fortissimo (f) note in measure 92. The Oboe, Clarinet, and Cor Anglais parts play a melodic line starting in measure 88, with dynamics moving from mezzo-forte (mf) to fortissimo (f) by measure 92. The Bassoon part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, also moving from mf to f.

93

Fl. *p* *pp*

Ob. *p* *pp*

Cl. *p* *pp*

Cor. *p* *pp*

Fag. *p* *pp*

Detailed description: This system covers measures 93 to 97. The Flute part has a long rest followed by a piano (p) note in measure 94, which then becomes pianissimo (pp) in measure 95. The Oboe, Clarinet, and Cor Anglais parts play a melodic line starting in measure 93, with dynamics moving from piano (p) to pianissimo (pp) by measure 95. The Bassoon part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, also moving from p to pp.

Adagio e Scherzino - Joly Braga Santos

100

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

Fag.

*p*

*p*

*p*

106

Fl.

Ob.

Cl.

Cl.

Cor.

Fag.

*pp*

Joly Braga Santos

**Aria a tre con variazione**  
Op. 62

Para Clarinete em Si $\flat$ , Viola e Piano

For Clarinet in B $\flat$ , Viola and Piano

DIREITOS RESERVADOS

ALL RIGHTS RESERVED

**AvA MUSICAL EDITIONS**

**Título/Title**

Aria a tre com variazione  
Para Clarinete em Si $\flat$ , Viola e Piano

**Autor/Author**

Joly Braga Santos

**Editor/Publisher**

AvA Musical Editions

Rua do Arco do Carvalhão, nº 47, 1º B

1070-008 Lisboa

Tel./ Fax. 213 875 087 - Tm. 967 074 349

Email: admin@editions-ava.com

**Paginação/Copyist**

João Pedro Santos

**Paginação/ Page layout**

José Lourenço

**Supervisão técnica/Technical supervision**

José Lourenço

Nuno Fernandes

**Concepção da capa/Designer**

João Vasco de Almeida

**Realização da capa/Cover Design**

Nuno Fernandes

**Impresso em Portugal/Printed in Portugal**

Manograf,

Acabamentos Gráficos, Lda

1ª Edição em Março de 2012

**Ref. AvA:** ava110606

**ISMN:** 979-0-707730-26-3

**Depósito legal nº** 322388/11

*Todos os direitos reservados. A reprodução total ou parcial desta publicação, por qualquer meio, não autorizada por escrito pelo editor, AvA Musical Editions, info@editions-ava.com, é ilícita e passível de procedimento judicial nos termos da lei.*

*All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior written permission of AvA Musical Editions, info@editions-ava.com*

*Aria a Tre con variazione* é uma obra composta em 1984, período em que Joly Braga Santos escreveu essencialmente obras para música de câmara.

Foi precisamente na década de 80 que foram concedidos ao compositor vários prémios e distinções, destacando-se a condecoração pelo Estado Português com a Comenda da Ordem de Santiago da Espada por Mérito Artístico, distinção atribuída pelo Presidente da República em Junho de 1981. Recebeu também o Prémio de Composição em 1987 e em 1988 o Prémio de Música da Antena 1.

Para a minha filha Leonor, para o Diogo, para o António, com um abraço amigo

# Aria a tre con variazione

Revisão / Edited by:  
João Pedro Santos

Op. 62 - Lisboa, 9 de Abril de 1984

Joly Braga Santos  
1924-1988

Andante ♩ = 69

Clarinetto in Sib

Viola

Piano

*mf*

*p*

①

*f espressivo*

①

*f (ma lasciando sentire la Viola)*

Todos os direitos reservados. A reprodução total ou parcial desta publicação, por qualquer meio, não autorizada por escrito pelo editor, AVA Musical Editions, info@editions-ava.com, é ilícita e passível de procedimento judicial nos termos da lei.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior written permission of AVA Musical Editions, info@editions-ava.com

Aria a tre con variazione, op. 62 - Joly Braga Santos

Musical score for measures 11-14. The score is written for three staves: two vocal staves (Soprano and Bass) and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major). The tempo is *stringendo*. The dynamics are *dim.* and *p*. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

Musical score for measures 15-18. The score is written for three staves: two vocal staves (Soprano and Bass) and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major). The tempo is *Più mosso* with a metronome marking of  $\text{♩} = 96$ . The dynamics are *f sub.*. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

Musical score for measures 19-22. The score is written for three staves: two vocal staves (Soprano and Bass) and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major). The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

Aria a tre con variazione, op. 62 - Joly Braga Santos

23 *f*

27

31

31

Aria a tre con variazione, op. 62 - Joly Braga Santos

35 *p* *stringendo*

35 *stringendo*

40

40

44

44

3

ava110606

Aria a tre con variazione, op. 62 - Joly Braga Santos

④ Vivace ♩ = 132

The musical score is presented in a system of four systems, each containing a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Vivace' with a quarter note equal to 132 beats per minute. The first system (measures 48-50) features a vocal line with a long slur and a piano accompaniment of eighth notes, both marked *ff*. The second system (measures 51-53) continues the piano accompaniment with slurs. The third system (measures 54-56) includes a vocal line with a slur and a piano accompaniment with slurs. The fourth system (measures 57-59) features a vocal line with a slur and a piano accompaniment with slurs. The text *Viola in rilievo e cantabile* is written below the piano accompaniment in the third system.

Aria a tre con variazione, op. 62 - Joly Braga Santos

57

57

60

*p cresc.*

60

63

5

*f*

63

5



Aria a tre con variazione, op. 62 - Joly Braga Santos

76 **6**  
*pp* *ma in rilievo*

76 **6**  
*pp*

80  
*mp*

*mf in rilievo*

80  
*mf*

84  
*mf in rilievo*

84

Aria a tre con variazione, op. 62 - Joly Braga Santos

7  
88

*f*

*f*

Tranquillo ♩ = 120

92

*p* *pp*

*p* *pp*

Tranquillo ♩ = 120

92

*p* *dim.* *pp*

*p* *pp*

96

*(non cresc.)*

*(non cresc.)*

96

*(non cresc.)*

Aria a tre con variazione, op. 62 - Joly Braga Santos

100 **8** Allegro ♩ = 132

*p* *ff*

100 **8** Allegro ♩ = 132

*sffz* *pp* *sffz* *pp* *sffz* *pp*

105

*p* *ff* *p* *ff*

105

*sffz* *pp* *sffz* *pp*

8<sup>va</sup>

109 **9**

*p* *cresc.*

109 **9**

*p* *cresc.*

8<sup>va</sup>

Aria a tre con variazione, op. 62 - Joly Braga Santos

115

*f* *cresc.*

*f* *cresc.*

115

*f* *cresc.*

(8vb)

120 ⑩

*ff*

*ff*

120 ⑩

*ff* *f*

(8vb)

125

125

Aria a tre con variazione, op. 62 - Joly Braga Santos

129

Musical score for measures 129-132. The vocal line (treble clef) begins with a melisma starting on a B-flat, moving through various intervals and accidentals. The piano accompaniment (bass clef) features a steady triplet pattern in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand.

133

11

Musical score for measures 133-136. The vocal line (treble clef) continues the melisma with a circled '11' above it. The piano accompaniment (bass clef) consists of a triplet pattern in the right hand and chords in the left hand. A circled '11' is also present above the piano part in the final measure.

137

*fff*

*fff*

137

*fff*

*8va-*

*8vb-*

Musical score for measures 137-140. The vocal line (treble clef) contains rests, marked with *fff*. The piano accompaniment (bass clef) features a triplet pattern in the right hand and chords in the left hand, also marked with *fff*. The final measure shows a glissando in the vocal line, labeled *8va-* and *8vb-*.

Aria a tre con variazione, op. 62 - Joly Braga Santos

141

*rall. poco* *rall. molto*

*dim. (possibile)* *dim.*

141

*rall. poco* *rall. molto*

*f*

*Sub*

148

⑫ *Meno* ♩ = 100

*p*

148

⑫ *Meno* ♩ = 100

156

*f dim.* *pp* *pppp*

156

*p* *mp*

Aria a tre con variazione, op. 62 - Joly Braga Santos

13

164

*mf espressivo*

13

164

172

*p*

172

14

180

*rall.*

14

180

*rall.*

*p*

✿

Aria a tre con variazione, op. 62 - Joly Braga Santos

Tempo I ♩ = 69

188

15

*p*

*p in rilievo*

Tempo I ♩ = 69

188

15

*p*

194

*cresc.*

*f*

*cresc.*

*f*

194

*f*

199

*dim.*

199

*dim.*

Aria a tre con variazione, op. 62 - Joly Braga Santos

204 16 *p* *ppp*

204 16 *p* *ppp*

210 *rit.* *a tempo*

210 *rit.* *a tempo*

216 17 *p* *p*

216 17 *p* *p*

*f cantando*

Aria a tre con variazione, op. 62 - Joly Braga Santos

222 *mf in rilievo* *pp*

222

228 (18) *f* *più f* *p* *mf*

233 *f* *p*

Aria a tre con variazione, op. 62 - Joly Braga Santos

239 *mf* *rit.* ①9 *a tempo* *p dim.*

239 *mf* *f* *p dim.*

239 *p dim.*

245 *pp*

245 *pp*

245 *pp* *sempre pp*

252 *ppp* *rall.*

252 *ppp* (sulla corda Re) *ppp*

252 *ppp* *rall.* 8va

Joly Braga Santos

# Improviso

Para Clarinete em Si $\flat$  e Piano

For Clarinet in B $\flat$  and Piano

DIREITOS RESERVADOS

ALL RIGHTS RESERVED

**AvA MUSICAL EDITIONS**

**Título/Title**

Improviso  
Para Clarinete em Sib e Piano

**Autor/Author**

Joly Braga Santos

**Editor/Publisher**

AvA Musical Editions  
Rua de Campolide, N° 29, 6° D  
1070-026 Lisboa  
Tel./ Fax. 213 875 087 - Tm. 967 074 349  
Email: admin@editions-ava.com

**Cópia/Copyist**

João Pedro Santos

**Paginação/ Page layout**

José Lourenço

**Supervisão técnica/Technical supervision**

José Lourenço  
Nuno Fernandes

**Concepção da capa/Designer**

João Vasco de Almeida

**Realização da capa/Cover Design**

Nuno Fernandes

**Impresso em Portugal/Printed in Portugal**

Manograf,  
Acabamentos Gráficos, Lda  
1ª Edição em Fevereiro de 2010

**Ref. AvA:** ava100438

**ISMN:** 979-0-707728-01-7

**Depósito legal n°** 305933/10

*Todos os direitos reservados. A reprodução total ou parcial desta publicação, por qualquer meio, não autorizada por escrito pelo editor, AvA Musical Editions, info@editions-ava.com, é ilícita e passível de procedimento judicial nos termos da lei.*  
*All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior written permission of AvA Musical Editions, info@editions-ava.com*

Obra composta no seu último ano de vida (1988).

“A evolução obriga o artista criador a transformar progressivamente a sua própria linguagem de acordo com o mundo em que se situa. Por isso tenho procurado modificar, passo a passo, o meu estilo, conforme a minha percepção dinâmica do universo musical.”

Joly Braga Santos

# Improviso

Para Clarinete e Piano

Joly Braga Santos  
(1924-1988)

Revisão / Edited by:  
João Pedro Santos

**Largo** ♩ = 66

Clarinete em Sib

**Largo** ♩ = 66

Piano

4

4

7

7

*f*

*p*

*p*

*simile*

*poco a poco cresc.*

*poco a poco cresc.*

Todos os direitos reservados. A reprodução total ou parcial desta publicação, por qualquer meio, não autorizada por escrito pelo editor; Ava Musical Editions, info@editions-ava.com, é ilícita e passível de procedimento judicial nos termos da lei.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior written permission of Ava Musical Editions, info@editions-ava.com

Improviso - Joly Braga Santos

10 A

*f* *mf*

10 A

*f in rilievo*

14

*f espress.*

14

17 B

*dim.* *p* *pp*

17 B

*dim.* *pp*

Improviso - Joly Braga Santos

21

*p* *f* *p*

*p dolce* *f ma dolce* *dim.* *p*

26

*ff dim.*

*f*

**C**

*p* *ff*

*ff*

Improviso - Joly Braga Santos

34

34

*dim.*

*dim.*

*p*

40

**D**

40

**D**

*pp*

*pp sempre*

*pp*

8vb

47

**E**

47

**E**

6/4

6/4

6/4

8vb

Improvviso - Joly Braga Santos

51 *Tempo I*

*f* *p*

55 *Tempo I*

*poco a poco cresc.* *f* **F**

60

*mf* *f espress.* *f in rilievo*

Improviso - Joly Braga Santos

64

*dim.* *p*

*dim.*

67

*mf* *p* **G**

**G** *p*

70

*va* *cresc.* *f*

Improviso - Joly Braga Santos

74

74

*dim.* *ppp*

*pp*

H

79

79

*pp*

*pp*

H