

Recensão: Ruy Coelho: *O violino d'Orpheu*, Alexander Stewart, Philippe Marques, Ensemble mpmp (CD mpmp, 2015)

Luís M. Santos

CESEM
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade NOVA de Lisboa
lms@fsh.unl.pt

O REGISTO DISCOGRÁFICO EM APREÇO, *RUY COELHO: O violino d'Orpheu*, representa um contributo fundamental para o conhecimento e divulgação da produção dos compositores portugueses no início do século XX, em particular no domínio da música de câmara. Concebido no âmbito do Movimento Patrimonial pela Música Portuguesa (mpmp), entre vários outros projectos recentes de relevo similar, e inserido com o número 12 na sua colecção «Melographia Portuguesa», este CD foi gravado no Auditório Viana da Mota da Escola Superior de Música de Lisboa, em Agosto e Setembro de 2015, tendo sido lançado comercialmente ainda em Dezembro desse ano. A produção, que usufruiu do apoio concedido pela Direcção-Geral das Artes, contou com a direcção artística de Duarte Pereira Martins e de Edward Ayres de Abreu, estando a interpretação a cargo de Alexander Stewart (violino), Philippe Marques (piano) e membros do Ensemble mpmp.

Quanto ao programa, o CD vem propor a audição de um conjunto de obras de música de câmara compostas por Rui Coelho (1889-1986) na década de 1910, designadamente a Sonata para violino e piano n.º 1, op. 1 (1912), a Sonata para violino e piano n.º 2, op. 5 (1916), o Trio, op. 3 (1916), para violino, violoncelo e piano, e ainda um *Largo* (1912), para duas violetas, dois violoncelos e piano. Se as duas sonatas tinham sido já incluídas num registo bastante anterior, com interpretação de Vasco e Grazi Barbosa,¹ o Trio e o *Largo*, por sua vez, são aqui apresentados em

¹ *Ruy Coelho: A princesa dos sapatos de ferro – Passeios de estio – Sonatas*, Orquestra Sinfónica da RDP, et al. (3.ª edição, CD Numérica – PortugalSom PS 5012, 2008) [1.ª edição: Edisom, 1988; 2.ª edição: Strauss, 1997].

estreia discográfica absoluta. Para tal, a produção beneficiou do acesso às partituras autógrafas que constam no espólio do compositor, recentemente doado à Biblioteca Nacional de Portugal, facto que veio abrir amplamente as perspectivas de investigação sobre a sua vida e obra. As peças propostas constituem um núcleo importante da produção de Coelho, não só por serem representativas da fase do lançamento da sua carreira enquanto compositor em Lisboa, por altura da conclusão da sua formação em Berlim e Paris, mas também porque o interesse então manifestado pela música de câmara instrumental não parece ter tido paralelo em momentos ulteriores do seu percurso criativo, havendo apenas a notar, para além de um pequeno quarteto com piano (que data desta mesma fase inicial, mas não sobreviveu na íntegra), dois quartetos de cordas, compostos respectivamente em 1942 e 1974.² O núcleo de obras em presença, que há muito permanece no esquecimento, deverá merecer a atenção dos investigadores ao lado das realizações – igualmente desprezadas – de outros compositores portugueses no campo da música de câmara, nomeadamente aquelas deixadas nessa mesma década de 1910 por autores como António Tomás de Lima, José Henrique dos Santos, Hernâni Torres, Óscar da Silva, António Frago e Luís de Freitas Branco.

As notas explicativas que acompanham o CD são uma componente essencial para o êxito de qualquer iniciativa desta natureza, tendo em consideração o desconhecimento que ainda impera entre o público melómano acerca da música portuguesa, bem como a escassez de meios disponíveis para a difusão desse conhecimento (no panorama actual, também neste plano se têm evidenciado outras diligências empreendidas pelo mpmp). Porém, é justamente nestas notas, assinadas por Edward Ayres de Abreu, que parecem estar concentrados os problemas fundamentais deste projecto.

O texto em consideração procura, com efeito, enquadrar historicamente as obras em causa e esboçar a sua caracterização, mas em ambos os casos é possível identificar insuficiências de relevo, nomeadamente no que concerne às duas questões – a política e a estilística – que mais espaço têm merecido nos ainda escassos estudos dedicados a Rui Coelho. Refira-se, antes de mais, aquele que será decerto o ponto mais polémico da sua biografia – a questão política –, um assunto que se encontra omisso, quando na verdade envolve aspectos essenciais para a compreensão do percurso do compositor na vida musical portuguesa.³ Tomando como ponto de partida o episódio da acusação de plágio a Luís de Freitas Branco, em Abril de 1911, há dados que apontam para que esta controvérsia não tenha sido recuperada por Rui Coelho meramente por causa do aparato que na

² Dados biográficos relativamente actualizados podem ser consultados em Manuel Deniz SILVA, «Rui Coelho», in *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, coordenado por Salwa Castelo-Branco (Lisboa, Temas & Debates – Círculo de Leitores, 2010), vol. 1, pp. 301-5.

³ Sobre este assunto, ver Luís M. SANTOS, «A música sinfónica em Lisboa da implantação da República à ascensão do Estado Novo» (Dissertação de doutoramento, Universidade Nova de Lisboa, em preparação).

imprensa rodeava a sonata do colega, que em 1909 havia sido premiada num concurso, mas antes devido à circunstância que deu origem a essa visibilidade: a nomeação (equivocada, aliás) de Freitas Branco para a Academia de Ciências de Portugal, uma instituição republicana fundada em 1907 e que, no quadro do novo regime, se assumia como um dos seus órgãos consultivos. Com efeito, há indícios de que Rui Coelho procurou, desde cedo, granjear apoios oficiais para a sua actividade,⁴ o que viria a conseguir finalmente no início de 1913, quando Teófilo Braga e António Cabreira, na liderança daquela Academia, lhe concederam o apoio necessário para levar a cabo a primeira audição da *Sinfonia camoniana* [n.º 1], ocorrida no Teatro de São Carlos no âmbito do programa das comemorações republicanas de Junho de 1913. Seria após a estreia da sua ópera *O serão da infanta*, em Dezembro do mesmo ano, contando com os mesmos apoios, que o compositor seria eleito, em Janeiro de 1914, para a Sub-Secção de Arte da referida Academia, que então contava já com outras figuras da vida musical. A sua permanência na instituição seria, no entanto, efémera: problemas decorrentes do insucesso de ambas as estreias, bem como a morte à nascença de novo projecto megalómano (a *Sinfonia militar*, em 1914), acabariam por ditar o seu afastamento dessa elite do regime, logo em 1915. A *Carta a um compositor célebre*, que fez publicar nesse ano, é o documento que marca simbolicamente esse divórcio. Por essa altura, Rui Coelho vinha já alimentando mais abertamente a proximidade com um certo campo político, surgindo associado a eventos realizados na Liga Naval, uma instituição que encetou a sua reorganização no início de 1915, em plena «ditadura» de Pimenta de Castro, e que no seu seio asilava importantes correntes conservadoras. No ano seguinte, o seu nome surgiria também entre os colaboradores da revista reaccionária *A ideia nacional*, na qual publicaria, em números sucessivos, vários dos textos incluídos no seu opúsculo de 1915.

As relações que o compositor estabeleceu com este meio constituíram um factor importante na promoção da sua actividade, uma vez que lhe garantiram a possibilidade, então incomum, de organizar alguns concertos preenchidos exclusivamente com música sua. Foi num desses eventos realizados no Salão da Liga Naval que ocorreu a estreia do Trio, op. 3, a 24 de Fevereiro de 1916, tal como sucederia, por exemplo, com as *Canções de saudade e amor*, a 14 de Janeiro de 1918. Outros concertos patrocinados por esse sector, que em breve se revelaria pró-sidonista, tiveram lugar no Teatro de São Carlos, como foi o caso daquele em que foi estreada a *Sinfonia camoniana* n.º 2, na Páscoa de 1917, pouco antes do «Concerto de música de câmara portuguesa», efectuado no

⁴ Ainda em Novembro de 1911, contando com a intercessão de Brito Camacho, Coelho obteve do Presidente do Ministério (Augusto de Vasconcelos) e do Ministro do Interior (Silvestre Falcão), ambos politicamente próximos daquela figura, a concessão do Teatro de São Carlos para a realização de um concerto com música sua e de Debussy, uma iniciativa que, no entanto, não parece ter-se concretizado. Ver SANTOS, «A música sinfónica em Lisboa» (ver nota 3).

respectivo Salão Nobre, a 9 de Maio de 1917, cujo programa incluía a estreia da Sonata para violino e piano n.º 2, op. 5. A questão política que envolve Rui Coelho, um tópico fundamental para a apreensão do significado cultural de muitas das obras acima elencadas – e que continuará a ser central no seu percurso durante o sidonismo e nas eras subsequentes –, remete afinal para um problema mais alargado, bem patente na abordagem assumida por uma certa historiografia, que a cada passo demonstra não ter ainda digerido convenientemente as mudanças políticas que marcaram o século XX português – um assunto com o qual a própria investigação musicológica nem sempre tem conseguido lidar.⁵

Outro ponto discutível – e este de especial relevo para o debate acerca das obras incluídas neste CD – é o da associação de Rui Coelho ao primeiro modernismo português. Nas notas explicativas, este é um aspecto que parece resultar implicitamente da caracterização estilística do repertório em causa – por exemplo, quando se identifica «o recurso anti-dogmático de inúmeros princípios técnicos da sintaxe tonal tradicional que destarte se anulam como tal e se valorizam como sensações tão-só» (p. 10) –, numa exposição que acaba por tornar patente a presença de um exame analítico aprofundado da produção do compositor. De facto, no que concerne à dimensão formal, se a Sonata n.º 1 não prescinde, nos seus quatro andamentos, das formas consagradas pela tradição, que o compositor alia a uma aproximação à concepção cíclica franckista – nisso encontra-se, aliás, bem próximo da obra de Freitas Branco por si censurada –, já a Sonata n.º 2 foi concebida num único andamento, o que em si também não constitui um aspecto inteiramente novo, remetendo antes para o modelo da Sonata em si menor de Liszt, ela própria um importante marco histórico do princípio de organização cíclica do discurso musical. Nessa Sonata n.º 2, a referência lisztiana assoma, outrossim, em pelo menos duas ocasiões: na evocação do seu tema inicial (faixa 5, 10'42''-11'33'') e na passagem da curta fuga a três vozes (faixa 5, 13'04''-13'29'').⁶ No que respeita à linguagem melódica e harmónica, ambas as sonatas revelam, efectivamente, e por entre muitos momentos centrados ainda na sintaxe tonal estabelecida, o interesse de Coelho em explorar o afastamento em relação a essa prática. Todavia, essa sua abordagem parece apontar acima de tudo para a mobilização de um conjunto de dispositivos de *expansão da tonalidade* – designadamente o recurso a uma paleta harmónica sofisticada que não se restringe à harmonia funcional tradicional, mas que amiúde deixa entrever pontos de referência tonais –, o que vem colocar o compositor, afinal, em

⁵ Para uma discussão mais ampla deste assunto, e em particular no caso da Primeira República, ver também SANTOS, «A música sinfónica em Lisboa» (ver nota 3).

⁶ Refira-se de passagem que, por esta altura, a Sonata em si menor de Liszt estaria decerto entre as obras que ocupavam a estante do piano de Rui Coelho. Há notícia de que, em meados da década de 1910, o compositor retomou, pelo menos durante um período, as lições com Rey Colaço, tendo incluído justamente essa obra de Liszt no programa do recital de piano que realizou no Salão Nobre do Conservatório a 25 de Maio de 1915. Ver «Concerto de piano», *Diário de Notícias* (27 de Abril de 1915), p. 4; «Concerto de piano», *Diário de Notícias* (19 de Maio de 1915), p. 2; «Recital de piano», *Diário de Notícias* (26 de Maio de 1915), p. 3.

linha com a tendência pós-romântica coeva. Das restantes obras que constam no alinhamento, a audição do Trio vem corroborar esta perspectiva, com a sua maior clareza e sobriedade em muitos momentos sugestiva – no plano melódico, harmónico e textural – da ascendência de um espírito tardo-romântico *à la* Brahms, uma das influências que era igualmente audível em diversas passagens de ambas as sonatas. Por seu turno, o *Largo* é claramente a peça mais arrojada do programa proposto, com a sua concepção pantonal que remete para Schoenberg, embora, ainda assim, fosse necessário conhecer o lugar que ocupava no âmbito da obra mais alargada, entretanto perdida, em que originalmente terá sido um dos andamentos. O trabalho analítico sobre o repertório em consideração deverá, assim, dedicar especial atenção a uma confluência de referências tardo- e pós-românticas, sem excluir as aproximações ao universo simbolista e as (esporádicas) experiências pantonais.

Para além do mais, acresce ainda o facto de a relação entre Rui Coelho e o «grupo de *Orpheu*» ter sido desde o início marcada por equívocos, uma ambiguidade que, como é sabido, caracteriza toda a relação do «modernismo musical» português com as outras artes.⁷ Com efeito, é certo que o compositor, aparentemente a partir de 1913, estabeleceu contacto com várias figuras do círculo modernista (nomeadamente Fernando Pessoa, Almada Negreiros, Mário de Sá-Carneiro, José Pacheco e António Ferro), mas a sua proximidade com esse círculo e a sua tentativa de associação às respectivas manifestações artísticas nunca passaram, durante os anos seguintes, de um êxito muito ténue. Disso é sintomático o caso de *A princesa dos sapatos de ferro*. Ainda antes da passagem dos *Ballets Russes* por Lisboa, ocorrida em finais de 1917, Coelho, Almada e Pacheco emprendiam um projecto inspirado nesse modelo, fazendo estrear, a 6 de Abril de 1915, o seu próprio bailado, que só teria a sua primeira apresentação pública mais tarde, a 10 de Abril de 1918, no Teatro de São Carlos. A apresentação da companhia de Sergei Diaghilev na capital portuguesa foi promovida entusiasticamente por aqueles autores, designadamente com um artigo, publicado no *Portugal futurista*, que não olvidava a sua própria produção nesse campo, mas no encerramento desse mesmo número único da revista, o «comité futurista» deliberava tornar pública uma incompatibilidade fundamental com o compositor, considerando que «não há músicos futuristas em Portugal» e que «não é, portanto, um músico futurista o sr. Rui Coelho, apesar das suas pretensões [...]».⁸ Esta rejeição decorria da crítica às lidas «burguesas» que Coelho desenvolvia em paralelo e que garantiam a sua sobrevivência económica (integrava então grupos instrumentais em casinos e

⁷ Para uma perspectiva crítica sobre este tema, ver Rui Vieira NERY, *Os sons da República* (Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015), pp. 143-4; e Manuel Deniz SILVA, «'La musique a besoin d'une dictature': musique et politique dans les premières années de l'État nouveau portugais (1926-1945)» (Thèse doctorat, Université Paris 8, 2005), pp. 42-69.

⁸ O comité futurista, «Atenção!», *Portugal futurista*, 1 (Novembro de 1917), p. 42.

termas), mas para além disso também a sua música nunca se terá aproximado quanto bastasse do grau de radicalidade pretendido pelos outros membros do grupo.

Relativamente à experimentação que possa ser reconhecida na sua obra desta década – uma experimentação que, de qualquer modo, não parece sobrelevar o peso que ainda assume na sua actividade criativa a herança tardo- e pós-romântica –, é imprescindível assinalar que, de facto, tal sucede num quadro em que, no início dos anos 10, tanto Coelho como o seu condiscípulo berlinense Freitas Branco revelavam na sua prática compositiva a aspiração de afirmarem e legitimarem a sua «modernidade», e numa fase em que a concepção estreita de «modernidade musical» que dominava no meio lisboeta – que se limitava a acolher de bom grado, no máximo, as inovações de Franck e Fauré –, não deu ensejo a que nenhum dos dois jovens compositores alcançasse sucesso imediato junto do público. Já na breve querela de 1911, aliás, mais do que a veracidade da acusação de plágio, o que estava em causa era, justamente, a marcação de posições, por parte de ambos, em torno de conceitos como «inovação» e «originalidade». Posto isto, as movimentações levadas a cabo por Rui Coelho nesta efervescente década de 1910, com as suas aproximações a determinados agentes das esferas política e artística, deverão ser encaradas, antes de mais, enquanto estratégia de construção e legitimação da sua posição individual no *campo cultural*.

A associação do compositor ao primeiro modernismo português, que antes vimos resultar implicitamente, nas notas explicativas, da caracterização estilística do repertório em causa, surge igualmente de modo explícito noutros elementos desta produção. Vem a propósito um olhar sobre elementos paratextuais particularmente potenciadores do equívoco: por um lado, e sem prejuízo do seu interesse lírico, o próprio título do CD – *Ruy Coelho: O violino d'Orpheu* –, e, por outro lado, a componente iconográfica visível na capa e na contracapa, com a opção por um quadro de Amadeu de Sousa Cardoso – *Trou de la serrure PARTO DA VIOLA Bon ménage Fraise avant garde* (1916) –, o que, aliás, também não deixa de chamar a atenção para a extraordinária qualidade gráfica dos materiais (qualidade que, diga-se de passagem, nem sempre foi uma característica da edição discográfica de música erudita em Portugal). Refira-se, por fim, o facto de o lançamento comercial do registo ter tido lugar em Dezembro de 2015, por altura do centenário da revista *Orpheu*, numa associação ostensiva a essas comemorações. No comunicado então enviado à imprensa, o mpmp destacava que Rui Coelho foi «o único compositor a conviver proximamente com as figuras mais proeminentes da geração da revista *Orpheu*, marco indelével da história do modernismo em Portugal», e o CD era publicitado enquanto «a música da geração de *Orpheu* revisitada».⁹ Tendo em consideração os aspectos acima apontados como susceptíveis – e

⁹ Ver, por exemplo, «Álbum 'Ruy Coelho – O violino d'Orpheu' apresentado na próxima semana em Sintra», disponível em <https://www.rtp.pt/noticias/cultura/album-ruy-coelho-o-violino-dorpheu-apresentado-na-proxima-semana-em-sintra_n880367> (acedido a 1 de Maio de 2019)

carecedores – de discussão, e por muito que as obras incluídas no alinhamento sejam apreciadas como *sui generis* no quadro da música portuguesa da época, afigura-se inoportuna e problemática uma tal equiparação linear da produção do compositor à da primeira geração modernista.

No que concerne à interpretação, deve ser referido o tratamento globalmente esclarecido e competente das partituras, nos seus mais diversos parâmetros. A elevada maturidade dos intérpretes, bem como o profissionalismo com que manifestamente aderiram ao projecto, contribuíram grandemente para que o resultado final perfaça uma excelente proposta de leitura das obras oferecidas no CD. Alexander Stewart, no violino, esteve sempre em bom plano tanto no fraseio como no controlo da afinação. Philippe Marques, no piano, demonstrou consciência do papel que lhe cabia desempenhar nos diferentes conjuntos de câmara em que intervinha, nomeadamente da importância da sua função na criação de variadas atmosferas contrastantes, destacando-se também pela sua notável segurança técnica. Relativamente às duas sonatas, se não tanto o violinista, pelo menos o pianista supera largamente a qualidade da leitura do único registo antes disponível. Nuno M. Cardoso, no violoncelo, esteve também em bom nível, com uma presença interessante na textura do Trio, e o mesmo se pode dizer da homogeneidade do conjunto instrumental que participa no *Largo*. Digna de menção é igualmente a apreciável qualidade técnica do registo sonoro, uma característica que, aliás, a par da qualidade gráfica, é transversal a outros números da mesma colecção. Com captação e mistura concebidas por Filipe Chaves, o CD apresenta uma especialização sonora adequada, sempre com uma boa medida de reverberação ambiente. Também neste ponto a realização do projecto supera francamente a qualidade do único registo antes disponível.

No cômputo geral, esta é uma iniciativa laudável que não só vem trazer mais um importante contributo para a divulgação da música portuguesa, como também vem evidenciar a necessidade de que a produção deste e de muitos outros compositores portugueses seja tornada acessível em suporte discográfico – já para não falar da sua disponibilização em edição crítica moderna, outro problema crónico. A relevância deste projecto, assim como de outros cometimentos similares que têm sido protagonizados pelo mpmp, ganha ainda maior dimensão quando se tem em conta, por um lado, o tradicionalmente escasso apoio consagrado pelos poderes públicos a tais fins – continua a não passar de uma miragem a existência de uma discoteca básica de música erudita portuguesa, suficientemente representativa de todas as suas eras –, e, por outro lado, o desinteresse quase completo, salvo honrosas excepções, a que a indústria discográfica habitualmente vota este campo, obstáculos que concorrem para que o assunto perdure quase inteiramente abandonado (mas, nem por isso, mal entregue) a diversas iniciativas que têm emergido da sociedade civil. Enquanto documento da cultura musical portuguesa no início do século XXI, o CD em apreço constitui-se igualmente, ele próprio, como uma fonte interessante para o estudo da recepção de Rui Coelho na

actualidade, inserindo-se porém numa linha que, como em tantos outros casos na história da música, consiste essencialmente na reprodução da perspectiva que o compositor pretendeu construir sobre si mesmo. Numa fase em que novas possibilidades se anunciam para a investigação sobre esta figura da música portuguesa do século XX, seria decerto uma oportunidade perdida não fazer acompanhar a recuperação moderna da sua obra de um aparato musicológico verdadeiramente crítico.

Luís M. Santos é doutorando em Ciências Musicais Históricas na NOVA FCSH, sob a orientação de Paulo Ferreira de Castro. Realizou o Curso de Piano no Conservatório Nacional (2006), e na NOVA FCSH, obteve a Licenciatura (2007) e o Mestrado (2010) em Ciências Musicais. É investigador do CESEM desde 2007. A SPIM distinguiu-o com o Prémio Joaquim de Vasconcelos 2016. Colabora regularmente na redacção de textos musicológicos com a Casa da Música, o Teatro Nacional de São Carlos e a Fundação Calouste Gulbenkian.