

Do recurso ao cravo no século XX em óperas de Ruy Coelho, Augusto Machado e Joly Braga Santos

The harpsichord in 20th-century opera by Ruy Coelho, Augusto Machado and Joly Braga Santos



Edward Ayres de Abreu

CESEM, Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, Lisboa, Portugal

aa@edward.pt

Resumo: Quando, possivelmente sob influência de Wanda Landowska, Ruy Coelho (1889-1986) inclui o cravo no efectivo orquestral da sua primeira ópera, torna-se assim o primeiro compositor português moderno a recorrer a este então recém-redescoberto instrumento. Desse momento em diante volta a utilizá-lo em várias outras obras, e no contexto lusitano será um dos poucos a fazê-lo. A presente comunicação pretende reflectir sobre o imaginário conceptual e sonoro que sustentou esta renovada utilização do cravo, quais os desafios técnico-organológicos associados e qual a sua razão de existência e significações possíveis no contexto dramático-musical das óperas portuguesas do século XX que dele fizeram uso: *Serão da infanta* (1913) e *Rosas de todo o anno* (1921) de Ruy Coelho, *Rosas de todo o anno* (1920) de Augusto Machado (1845-1924) e *Trilogia das barcas* (1970) de Joly Braga Santos (1924-1988).

Palavras-chave: Cravo. Cravo moderno. Ópera. Organologia.

Abstract: When Ruy Coelho (1889-1986), possibly influenced by Wanda Landowska, included the harpsichord in the orchestration of his first opera, he became the first modern Portuguese composer to resort to this recently rediscovered instrument. He would go on to use it in several other works, and would be one of few within the Portuguese musical milieu to do so. This paper seeks to reflect on the conceptual and musical

background of this revival of the harpsichord, on its technical and organologic obstacles, and ultimately on the instrument's *raison d'être* and significance in the dramatic and musical context of 20th-century Portuguese operas *Serão da infanta* (1913) and *Rosas de todo o anno* (1921) by Ruy Coelho, *Rosas de todo o anno* (1920) by Augusto Machado (1845-1924) and *Trilogia das barcas* (1970) by Joly Braga Santos (1924-1988).

Keywords: Harpsichord. Modern harpsichord. Opera. Organology.

Submetido em: 7 de dezembro de 2020

Aceito em: 7 de janeiro de 2021

Ponto de partida

Em face da inexistência de estudos acerca da recepção do cravo moderno em Portugal, a interpretação de repertório cravístico português do século XX coloca-nos hoje diversos problemas. Aproveitando a formulação de Frances Bedford no seu catálogo *Harpsichord and Clavichord Music of the Twentieth Century*, “The demands of many of the compositions would seem to bring the harpsichord itself under scrutiny and cumulatively to raise the question: What constitutes the ‘modern’ harpsichord on which this repertoire is to be performed?” (BEDFORD, 1993: p. xxix). De facto, pouco se sabe acerca dos instrumentos disponíveis em contexto nacional no século transacto — situação que contrasta enormemente com o já consolidado conhecimento sobre a presença e importância do cravo em Portugal entre os séculos XV e XVIII (cf. ALVARENGA, 2019). Neste quadro, o presente trabalho procura contribuir para a revelação do cravo moderno em Portugal, incidindo a investigação na utilização do cravo em ópera, porquanto fenómeno particularmente instigante no contexto lusitano dada a significação dramática que lhe foi sendo conferida.

I. *Serão da infanta*

Com efeito, já no ano de 1913 o compositor Ruy Coelho (1889-1986), então regressado de Berlim, onde estudava desde 1909, fazia estrear uma ópera com recurso ao cravo: *Serão da infanta*. Sobre libreto de Theophilo Braga, a peça girava em torno de Camões e da corte de D. João III. O cerne dramático pode resumir-se numa simples pergunta: “havendo sido encontrados uns versos em que o poeta [...] se refere a uma Natercia, e existindo no paço tres Natercias, qual d’elas será a espiritual amante do autor dos versos?” (ANÓNIMO, 1913a). A obra é estreada em Dezembro de 1913 no São Carlos e reposta em festa de homenagem à cantora Cezarina Lira, sob a direcção de David de Souza, no Politeama,

a 8 de Julho de 1914 (ANÓNIMO, 1914). O tempo em que a acção se desenrola deverá, dramaturgicamente, justificar o recurso ao cravo, mas nada disto se pode confirmar porque a partitura foi inutilizada.¹

Também as peças de imprensa até agora encontradas não nos elucidam quanto ao cravo utilizado. Sabe-se que a partitura previa coro e orquestra — aquando da estreia, sessenta coralistas e noventa instrumentistas —, e o efectivo orquestral era constituído apenas por instrumentos de arco, harpas, órgão e cravo (cf. ANÓNIMO, 1913b), mas a crítica de Julio Neuparth à estreia da ópera não é clara quanto a estúltimo instrumento: “A não ser por maior simplicidade de processos d’instrumentação, discordamos inteiramente da forma como Ruy Coelho orquestrou a sua partitura, limitando-se ao instrumental de cordas. [...] Assim, a orquestração é monotona e não tem o colorido que lhe poderia dar o instrumental de vento”. Noutro passo da crítica, o articulista refere-se à “tessitura pouco comoda de alguns recitativos” (NEUPARTH, 1913); terá Ruy Coelho recorrido ao cravo nestas secções?

É também curioso notar que a iniciativa de Ruy Coelho não tem muitos antecedentes no contexto da redescoberta moderna do cravo. O primeiro deles acha-se em *Thérèse*, de Jules Massenet, ópera escrita em 1906, em que o cravo é utilizado no I Acto — “Oubliez! Je ne veux plus aimer...” —, seguindo-se *Die Brautwahl* de Ferruccio Busoni, escrita em 1911, em que é utilizado no II Acto — “Ein Flüstern, Rauschen, Singen...”. As razões que levam o compositor português a incluir o cravo no efectivo orquestral estão talvez relacionadas com as suas estadias em Paris ou em Berlim, onde poderá ter contactado com Wanda Landowska,² possuidora de um cravo moderno Pleyel, estruturalmente parecido ao piano nas suas dimensões e permitindo ainda o controlo de registos através de sete pedais (SCHOTT e ELSTE, 2002: p. 35-40), o que, como veremos, pode justificar o tipo de recursos explorados pelo compositor

¹ Afirmou o compositor em entrevista: “A ópera foi combatida por toda a gente e de tal maneira que eu, desgostoso, rasguei-a...” (GUTERRE DE OLIVEIRA, 1927).

² No Espólio de Ruy Coelho, Biblioteca Nacional de Portugal, acha-se uma carta, sem cota, de Landowska — um convite autografado para um curso de interpretação — datado de 1931. Sobre Landowska ver Salter (2002).

— se não já em *Serão da infanta*, pelo menos nos exemplos que se seguiram. Ecos da actividade de Landowska poderão também ter chegado a Ruy Coelho através dos concertos que a célebre intérprete realizou com o seu moderno Pleyel em Lisboa, em 1906, e no Porto, em 1909, ou eventualmente através da imprensa (MAIA, 1909 e 1910).

A recepção do cravo em território português deve-se igualmente a algumas outras iniciativas: a Sociedade de Música de Câmara apresenta em 1906, em Lisboa, dois concertos com Waefelghem e António Lamas (viola de amor), Georges Papin (viola de gamba) e Hernâni Braga (cravo); a *Société de Concerts d'Instruments Anciens* traz ao Porto, também em 1906, Alfredo Casella; e a *Société Des Concerts D'autrefois* traz Marguerite Delcourt, também ao Porto, em 1908 (LAMBERTINI, 1912: p. 167). Um pouco mais tarde, em 1915, sob a direcção do maestro Joaquim Fernandes Fão, dá-se um concerto precedido por uma palestra de Affonso Lopes Vieira em que Maria Rey Colaço apresenta, ao cravo, uma tocata de Carlos Seixas e dois minuetes de Francisco Xavier Baptista (MOREAU, 1999: p. 467-468). Este evento é mais tarde recordado por Lima Cruz (1955: p. 11) na sua *História da Música Portuguesa*, referindo-se a autora a um cravo assinado por Mathias Bostem. Consultando a lista de instrumentos da colecção particular de António Lamas, confirma-se a existência de dois instrumentos deste fabricante, identificados como cravos de martelos, de Lisboa, datados de 1777 e 1786. António Lamas possuía ainda dois clavicórdios (um anónimo, de 1776, e um de Jacintho Ferreira, Lisboa, 1783), um cravo de penas (anónimo, do início do século XVIII), e um outro cravo de martelos (anónimo, factura anterior à dos restantes, com sistema de alavancas para os abafadores), para além de dois “pianos rectangulares” (um de Longman & Broderip, do século XVIII, e um de Adam Beyer, Londres, 1777), entre muitos outros instrumentos.³

Por outro lado, sabe-se que Michel'angelo Lambertini possuía na sua colecção dois virginais, um clavicórdio e um cravo de Longman & Broderip (1785), depositados entre 1916 e

³ A lista, manuscrita autógrafa, pertence ao espólio dos herdeiros de António Lamas. A colecção desintegrou-se aquando dos leilões que se realizaram em 1916, após a sua morte, e desconhece-se o paradeiro de grande parte dos seus instrumentos.

inícios da década de 30 numa casa de Augusto Carvalho Monteiro (HENRIQUES CALDEIRA, 2002: p. 163-164), UM DOS MECENAS DO JOVEM RUY COELHO ENQUANTO ESTUDANTE EM BERLIM.

À falta de outras referências, pode presumir-se que Ruy Coelho se tenha servido de um destes instrumentos para *Serão da infância...* Um outro instrumento poderá, contudo, ter sido mais aliciante naqueles anos: o cravo moderno de Hernâni Braga. Em notícia publicada n'*A Arte Musical*, em 1901, o leitor é informado de que o pianista teria adquirido um cravo de dois teclados fabricado pela Érard, de Paris. Segundo a descrição da revista,

[o] curioso instrumento deriva do *clavecin à peau de buffle*, de Pascal Taskin, e como este, além da penna de corvo, tem um *jeu de buffle*, linguetas de coiro de bufalo, que ferem as cordas, produzindo um som mais suave do que o vibrado pelas pennas. [/] Os antigos registos lateraes, que estabeleciam a ligação dos dois jogos e das oitavas, são substituidos por seis pedaes, produzindo multiplos efeitos e combinações. Um d'elles é destinado á sordina, invensão do actual fabricante. [/] Com o auxilio d'estes pedaes e dos machanismos por elles postos em acção, entre os quaes a sordina, consegue se graduar a intensidade do som, corrigindo assim um defeito notavel dos antigos instrumentos congeneres e tambem uma interessante variedade de timbres (ANÓNIMO, 1901: p. 219).⁴

II. *Rosas de todo o anno*

A 4 de Junho de 1920 estreia-se, no São Luiz, em Lisboa, a ópera em um acto *Rosas de todo o anno* de Augusto Machado, fazendo-se acompanhar de *Las bribonas*, uma *zarzuela*, e sendo o espectáculo repetido no dia seguinte (ANÓNIMO, 1920a e 1920b). Curiosamente, a obra fora composta entre 1912 e 1913⁵ — em

⁴ Este instrumento volta a ser referido por Lambertini (1912: p. 167).

⁵ As partituras consultadas encontram-se no Espólio Augusto Machado, Biblioteca Nacional de Portugal, cotas AM 326 (esta datada "S. Pedro Cintra 15 Agosto 913") e AM 329 ("Outubro 1912 — Julho 1913").

data próxima, portanto, dos referidos concertos em que se ouviu cravo em Portugal.

O recurso ao instrumento explica-se desde logo pelo texto dramático utilizado, uma obra homónima de Júlio Dantas, publicada em 1907, em que o cravo ocupa lugar essencial no desenvolvimento da peça e, desde logo, no seu início: o pano abre com Soror Ignez, de vinte anos, agora dedicada à vida religiosa por desgosto de amor, a tocar Pergolesi num “cravo ou espineta fradesca do século XVIII” (DANTAS, 1907: p. 7). Chega depois Suzanna, de quinze anos, que vem contar à sua prima uma novidade — fora pedida em casamento —, e várias serão as referências ao instrumento, directas ou indirectas, até ao fim da peça. Quando Ignez tenta enumerar os possíveis candidatos, em tentando adivinhar o futuro nubente, Suzanna senta-se ao cravo; explica depois ter feito ao pretendente, enquanto tocava um “motête de Jomelli [*sic*]” (DANTAS, 1907: p. 20), um juramento: casaria assim que as rosas, sobre o cravo expostas num jarro, morressem; quando Ignez percebe que o candidato é o mesmo que provocara a sua vida de clausura, vacila e encosta-se ao cravo para não cair; no fim, Suzanna decide-se a ingressar na vida de clausura tal como fizera Soror Ignez — afinal, não será preciso defraudar o juramento, porquanto há rosas todo o ano no convento...

Apesar da omnipresença do cravo, real ou metafórica — note-se até o jogo linguístico com a ideia de cravo enquanto flor significante de paixão, de amor ardente, de penhora e fidelidade matrimonial ou até de desgraça —⁶, Augusto Machado recorre a este instrumento, disposto em palco, apenas no início da ópera, sem qualquer diálogo com a orquestra e fazendo uso de uma linguagem pianística romântica e, dados os significativos saltos intervalares à mão esquerda, muito pouco idiomática para o que seria um instrumento sem pedal de sustentação, já para não referir as indicações de dinâmica. Inicialmente, aliás, a obra começaria imediatamente com o plangente *solo* de cravo,⁷ tendo depois o

6 O cravo surge associado à paixão de Cristo, havendo também quem associe o cravo trazido na botoeira à desgraça próxima; nos casamentos da Renascença surge como penhor do amor (cf. NOGUEIRA, 2008: 77). Numa fonte contemporânea da das óperas, o cravo “cor de rosa vivo” descreveria “fogo de amor” (ANÓNIMO, 1913c: 12). Segundo uma fonte um pouco anterior, o cravo escarlate “conserva sempre o seu delicioso e activo perfume, assim como o amor vivo e puro que conserva toda a sua força em qualquer caso da vida” (ANÓNIMO, 1868: 56).

7 Conforme é nítido na partitura identificada com a cota AM 329, no Espólio Augusto Machado, Biblioteca Nacional de Portugal.

compositor acrescentado uma breve introdução orquestral (Fig. 1), mas permanece uma distinção absoluta entre o que é palco e o que é orquestra, o que faz do momento cravístico um elemento efectivamente cénico.

Figura 1 - Transcrição de excerto inicial da partitura de orquestra de *Rosas de todo o ano* de Augusto Machado.

Rosas de todo o ano

Augusto Machado
BNP, AM 328

Moderato $\text{♩} = 48$ $\text{♩} = 72$ $\text{♩} = 60$ rit.

Flauti *p sf*

Oboi *p poco sf*

Clarineti Sib *p*

Fagotti *p*

Corni Fa *poco sf*

Timpani

Arpa

Violini I *poco f*

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Cembalo *p*

Suzanna *poco rit.*
(timidamente, à porta)
(declamando) Reverenda madre!...

Ignez
(sem se voltar, os dedos sobre o teclado)
Entre, irmã.

Cembalo *p*

Fonte: Manuscrito autógrafa depositado com a cota AM 328 no Espólio Augusto Machado, Biblioteca Nacional de Portugal.

Figura 1 (Continuação)

The musical score for Figure 1 (Continuation) is set in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The tempo is marked *Allegretto* with a metronome marking of 96. The score includes parts for Suzanna, Ignez, Cembalo (Piano), Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello (Cello).
Suzanna's part begins at measure 17 with the lyrics: "(insistindo, n'um passo tímido) Reverenda madre!... Mi-nha q'rida I- gnez!".
Ignez's part begins with the lyrics: "Suzanna! Tu a- qui! Mi-nha Su-zan - na, dei-xa-me ver-te".
The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The string parts include triplets and a solo section for the cello.

Segundo crítica n'A *Capital*, da estreia da ópera "resultou uma frialdade e hostilidade injustas" (ANÓNIMO, 1920c). Voltaria a ser repetida em 1927, no São Carlos, e de novo em 1937, ambas as vezes sob a direcção de Pedro de Freitas Branco (MOREAU, 1999: p. 1149; ANÓNIMO, 1937). Outro foi o caso da ópera homónima de Ruy Coelho, segundo Luiz de Freitas Branco "a sua obra scenica mais reveladora de talento" (FREITAS BRANCO, 1925), escrita em 1921 (possivelmente como resposta à de Augusto Machado), que viria a ser apresentada em diversas ocasiões: apenas no São Carlos há registo de récitas em 1925, 1933, 1942, 1945, 1947 e 1956 (MOREAU, 1999: p. 1146, 1151, 1152, 1154, 1164, 1165, 1203, 1204).

A utilização do cravo na partitura de Ruy Coelho é radicalmente diferente. Para além de, seguindo o preceito cénico, se manter um cravo em palco, o compositor acrescentou aqui ao efectivo orquestral um piano preparado com papéis sobre as cordas (de forma a simular o crepitar tímbrico do cravo) que terá inúmeras

intervenções ao longo da ópera e que se constitui, assim, como uma ampliação do elemento cénico em dotando-o de significação dramaturgicamente relevante. O início da ópera é, aliás, assaz revelador: depois de um início orquestral, a flauta transversal suspende a sua escala num mi com trilo, que passa depois para o piano preparado, que o faz seguir numa sucessão de trilos até um fá suspenso, por sua vez continuado pelo “cravo real”, isto é, pelo cravo em palco (ver Fig. 2, compasso 11). Nesta astuciosa aplicação da ideia de *Klangfarbenmelodie*, Ruy Coelho elege o piano preparado como eixo de charneira, elo condutor entre fosso de orquestra e espaço de cena, *pivot* ou comentador dramaturgico — o que, efectivamente, se verificará ao longo da ópera.

Mas mesmo o cravo em palco assume uma função muito para além da mera *collage* ou ilustração sonora de um dado momento epocal ou sentimental; para além de a géstica ser um pouco mais idiomática e lembrar nalguns momentos um imaginário sonoro associável a Pergolesi, o virtuosismo algo hesitante e irregular — com repetição inconsequente de algumas fórmulas, com o que parecem ser erros de sintaxe, com um tempo metricamente errante, enfatizando desajeitado desequilíbrio —, parece enfim retratar uma freira com alguma destreza técnica e improvisatória sem, todavia, podermos dissociá-la de uma prática musical amadora. De resto, o modo como o faz confere alguma comicidade ao descrever, psicologicamente, um intérprete alheado e distraído — para além do que nos diz a sintaxe, Ignez tarda a responder aos apelos de Suzanna: tanto no compasso 28 como no 39 o discurso da solista deriva em cadência interrompida (esperando-se ouvir mi bemol maior, ouvimos a orquestra, afinal, a iniciar a sua intervenção em lá maior), mas também um intérprete algo ingénuo, pelo contraste da oscilação inconsequente movimentos de sintaxe e contorno inesperadamente dramáticos (ver, por exemplo, o compasso 44) e gestos melódico-harmónicos de desprezível singeleza (ver, por exemplo, o compasso 47).

Voltando à questão com que se iniciou este artigo, a escrita cravística de Ruy Coelho denuncia aqui um entendimento assaz

“pianístico” do instrumento, como no-lo acusam de imediato as indicações dinâmicas, características que só um cravo moderno similar ao Pleyel de Landowska ou ao Érard de Hernâni Braga poderia simular.

Figura 2 - Transcrição de excerto inicial da partitura de orquestra de *Rosas de todo o anno* de Ruy Coelho.

Rosas de todo o anno
Comédia lírica sobre o original
de Julio Dantas

Ruy Coelho

Allegretto com simplicidade

Flute
Clarinet in Bb
Horn in F
Horn in F
Trumpet in Bb
Mandolin
Harp
Celesta
Timpani
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Contrabass
Horn
Cl.
Harp
Vln. I
Via.
Vc.
Cb.

Fonte: Manuscrito autógrafa, depositado sem cota no Espólio Ruy Coelho, Biblioteca Nacional de Portugal.

Figura 2 (Continuação)

The musical score for Figure 2 (Continuation) is presented in two systems. The first system covers measures 11 to 15, and the second system covers measures 16 to 20. The score is for a full orchestra and includes the following instruments and parts:

- Flute (Fl.):** Measure 11 has a dynamic marking of *f*. Measure 16 has a dynamic marking of *f*.
- Trumpet (Tpt.):** Measure 11 has a dynamic marking of *p*. Measure 16 has a dynamic marking of *f*.
- Piano (Pno.):** Measure 11 has a dynamic marking of *f*. Measure 16 has a dynamic marking of *f*.
- Harpsichord (Hpsd.):** Measure 11 has a dynamic marking of *f*. Measure 16 has a dynamic marking of *f*.
- Violin I (Vln. I):** Measure 11 has a dynamic marking of *pp*. Measure 16 has a dynamic marking of *f*.
- Violin II (Vln. II):** Measure 11 has a dynamic marking of *pp*. Measure 16 has a dynamic marking of *f*.
- Viola (Vla.):** Measure 11 has a dynamic marking of *pp*. Measure 16 has a dynamic marking of *f*.
- Cello (Vc.):** Measure 11 has a dynamic marking of *pp*. Measure 16 has a dynamic marking of *f*.
- Double Bass (Cb.):** Measure 11 has a dynamic marking of *pp*. Measure 16 has a dynamic marking of *f*.

Performance instructions include "Ad libitum (cadência)" and "Tempo primo". Dynamic markings include *f*, *p*, *pp*, and *pizz.*. The score also features various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks.

Figura 2 (Continuação)



25 *Meno* *f* *rápido* *rall.* *Meno* *Alegro* *p*⁹

Hpsd.

Suzanna *Meno* *Meno* *Alegro*
Re-ve-ren-da ma- dre...

Inês
En - tre ir- mã...

Vln. I *f* *cantabile* *rall.* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

Vc. *f* *p*

Cb. *f* *p*



35 *accel.* *Meno* *Andante (non molto)* *sf*

Fl.

Hp.

Hpsd.

Suzanna *accel.* *Meno* *Andante (non molto)*
Re-ve-ren- da ma- dre...

Vln. I *p* *sf*

Vln. II *p* *mf* *f* *p*

Vla. *p* *mf* *f*

Vc. *p* *mf* *f* *sf*

Cb. *p* *mf* *f* *sf*

Figura 2 (Continuação)

The musical score for Figure 2 (Continuation) is presented in a standard orchestral layout. It includes staves for Flute (Fl.), Harpsichord (Hpsd.), Suzanna, Inez, Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The Harpsichord part is the most prominent, featuring a complex melodic line with triplets and sixteenth-note passages. Performance markings include *acelerando*, *rall.*, *a piacere*, *sf*, *p*, and *p³*. The vocal parts for Suzanna and Inez have lyrics: "Su-zan-na! Tu a-quil". The score is marked "A tempo" at the beginning and end of the section.

III. Trilogia das barcas

Depois de *Rosas de todo o anno*, Ruy Coelho volta a recorrer ao cravo na sua primeira *Petite symphonie* (1928), obra em que este instrumento assume um papel de grande destaque, se não mesmo concertante nalguns momentos. Também aqui a influência do cravo moderno de Wanda Landowska é evidente, pela tessitura e pelos recursos dinâmicos solicitados. A composição desta obra coincide com o *Concert champêtre* (1928) de Francis Poulenc e vem na sequência do *Concierto para clavecín, flauta, oboe, clarinete, violín y violonchelo* (1926) de Manuel de Falla — ambos escritos, *cela va sans dire*, para Landowska. Ruy Coelho, aliás, trocou correspondência por esta altura com o célebre compositor espanhol, e pode bem ter composto a sua *Petite symphonie* perspectivando um concerto pela recém-fundada Orquestra Bética de Cámara.

Este mesmo agrupamento estreou *El retablo de maese Pedro* (1922), também de Manuel de Falla, uma das poucas obras musicodramáticas que, até aos anos sessenta, incluiu cravo no seu efectivo instrumental. Neste contexto deve ainda destacar-se *The Rake's Progress* (1950) de Stravinski e *A Midsummer Night's Dream* (1960) de Benjamim Britten. Note-se que a obra de Falla chegou ao São Carlos em 1943, havendo reposições em 1969 e 1977, a de Britten em 1964 e a de Stravinski apenas em 1972 (MOREAU, 1999: p. 1152, 1252, 1253, 1279, 1294 e 1312).

Longe estamos já da época de *Serão da infanta*. A partir dos anos 30, em Portugal, a divulgação do cravo e da música antiga em geral ficará a dever-se sobretudo à acção do compositor e maestro Ivo Cruz, que fundou o movimento “Renascimento Musical” (DENIZ SILVA e LATINO, 2010), e do musicólogo Santiago Kastner, apaixonado divulgador da música ibérica para tecla dos séculos XVI a XVIII, que se estabelece em Lisboa em 1934 e que, a partir de 1947, rege no Conservatório Nacional o “Curso Livre de Clavicórdio e Interpretação de Música Antiga” (VIEIRA NERY, 2010). Ruy Coelho, parecendo de facto o mais insistente compositor português do século XX no que concerne à utilização do cravo, termina nos anos 40 a composição de *Mouraria*, obra concertante para cravo e orquestra — mas o facto de ter depois acrescentado como opção o recurso ao piano em substituição do cravo, associado ao facto de a escrita ser, novamente, assaz pianística, e exigir recursos impossíveis em cópias históricas, confirma mais uma vez a suspeita de que o seu instrumento ideal seria o cravo moderno, se não mesmo o piano preparado.

A partir da década de 50 vemos crescer consideravelmente o número de compositores portugueses a recorrer ao cravo para a composição de obras a solo, camerísticas ou concertantes.⁸ A utili-

8 Como exemplo, Fernando Lopes-Graça escreveu *Três velhos fandangos portugueses* (1953) e *Quatro peças para cravo* (1971) para Maria Malafaia; Maria de Lourdes Martins uma *Suíte, Op. 13* (1957) e *Dez momentos para cravo* (1985); Jorge Peixinho *Due espressioni*, para trompete e cravo (1959), *A idade do ouro* (1970) — clarinete, clarinete baixo, flauta de êmbolo, órgão, piano, cravo, harpa, violino, electroacústica sobre suporte —, *Harmónicos I 2 b* (1986) — piano, cravo, celesta e harpa —, *Música para Macbeth* (1964) — flauta, flautim, oboé, clarinete, fagote, saxofone, trompete, trombone, tuba, percussão, piano, cravo, violeta, contrabaixo —, e *Diáfonía A* (1963) — percussão, celesta, harpa, cravo, piano, doze cordas —, encomendada pela Fundação Calouste Gulbenkian (FCG); Cláudio Carneiro um *Cantar d'amigo* (de Lourenço Jogral) — harpa ou cravo e orquestra de arcos — (1961); Armando José Fernandes uma *Suíte concertante*, para cravo e orquestra (1967), encomendada pela FCG; e Fernando Corrêa de Oliveira escreveu *Cantigas de Santa Maria* (1970) — soprano, flauta de bisel tenor e cravo — e *Cuidados e danos de amor* (1972) — barítono, flauta de bisel ou violeta, cravo ou clavicórdio ou espineta.

zação deste instrumento em ópera parece ocorrer apenas, todavia, na *Trilogia das barcas* (1970), terceira e última obra musico-dramática de Joly Braga Santos — compositor que, de resto, não recorre ao cravo em nenhum outro momento do seu catálogo.

O libreto desta obra poderia lembrar o recurso a instrumentos antigos: tratando-se de autos de Gil Vicente, o compositor seria facilmente tentado a renovar práticas operáticas com base em modelos teatrais antigos ou, pelo menos, a explorar, timbricamente, a evocação mais ou menos exótica de um tempo já distante. Além do mais, a linguagem harmonicamente moderna de Braga Santos não colide, aqui, com um idiomatismo perfeitamente enquadrável num teclado histórico. Dá-se, todavia, o caso curioso de o cravo ser aqui utilizado em apenas vinte e dois compassos, no começo do primeiro acto, e de não se poder esperar consequência tímbrica relevante desta inscrição dado o relativamente denso contexto coral-orquestral em que se apresenta. Desta aparição é, por isso, difícil tecer uma interpretação dramaturgicamente elucidativa: nada parece haver, no texto que lhe diz respeito, de significativamente relacionável com o uso do instrumento, e nada parece explicar o seu emudecimento até ao fim do espectáculo. Sopranos e contraltos, cumprindo desenho similar à mão direita do cravo, cantam um vocalizo; tenores e baixos cantam repetitivamente “À barca... à barca...” (ver Fig. 3); tanto cravo como as vozes são internas, configurando um valor dramático de distância, de segundo plano: são as vozes das almas do inferno que nos chegam, de longe, ao cais em que a acção se passa.

O coro volta a ter mais intervenções ao longo da ópera, mas não o cravo. Ter-se-á esquecido o compositor de voltar a recorrer a este instrumento noutros momentos da partitura? Caso não, trata-se ou de uma excentricidade assaz peculiar ou de uma contingência, ainda por confirmar e esclarecer, relacionada com o processo de encomenda e escrita da obra que, a dado momento,

viu frustrar-se a expectativa de um efectivo instrumental maior do que o efectivamente possível...⁹

Figura 3 - Transcrição de excerto da partitura de orquestra de *Trilogia das barcas* de Joly Braga Santos.

The image shows a musical score for five parts: Soprano, Contralto, Tenor, Baixo, and Cravo. The Soprano and Contralto parts feature a complex, rhythmic melody with many sixteenth notes and rests, often marked with 's' for staccato. The Tenor and Baixo parts have a simpler, more melodic line with lyrics: 'À Bar - - - ca À Bar - - - ca À'. The Cravo part consists of a steady, rhythmic accompaniment in the right hand and a similar pattern in the left hand. The score is written in 8/8 time and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fonte: Cópia de manuscrito autógrafo depositada na Fundação Calouste Gulbenkian (Registo n.º 502 do Arquivo Musical).

Ponto de chegada

Este artigo abordou a utilização do cravo em três óperas de compositores portugueses do século XX, destacando a qualidade significativa do instrumento em contexto dramático e procurando entender a que tipo de teclado se dirigiam as partituras. A de Augusto Machado (*Rosas de todo o anno*, 1913) solicita intervenção muito breve e plenamente pianística, do ponto de vista idiomático, denunciando distância absoluta do universo histórico que vinha então a ser paulatinamente revelado, tal como distante se revela a presença musical do instrumento face ao seu entorno orquestral; mais recentemente, o caso de Joly Braga Santos (*Trilogia das barcas*,

⁹ Açou-se, no espólio familiar das herdeiras de Joly Braga Santos, correspondência trocada com a Fundação Calouste Gulbenkian acerca da necessidade de, contrariando a dimensão orquestral de que o compositor estaria então a socorrer-se na sua partitura, contar com um efectivo instrumental mais reduzido. Por outro lado, testemunho informal do maestro João Paulo Santos, profissional ligado por décadas à história recente do Teatro Nacional de São Carlos, sugere que Braga Santos utilizou o cravo nesta secção apenas como instrumento de apoio ao efectivo coral e, de uma forma ou de outra, não se recorda de o ter ouvido aquando das reposições da ópera naquele teatro em 1979 e em 1988.

1970) é idiomáticamente passível de execução em cravo histórico mas a brevidade e a inconsequência tímbrica e musico-dramática da utilização encerram em si mesmas um mistério irresolúvel. O caso mais claro e profícuo será o de Ruy Coelho, de que se analisou com mais detalhe a sua segunda ópera com recurso ao cravo (*Rosas de todo o anno*, 1921); a partitura revela, com efeito, uma maior permeabilidade — não isenta de ironia — aos idiomatismos cravísticos de repertório histórico, ao mesmo tempo que, com flagrante evidência, solicita o aparato de um instrumento pianisticamente robusto, isto é, lembra o cravo moderno como aquele que Wanda Landowska divulgou. Melhor: coloca o cravo fundamentalmente cénico — e nem por isso musicalmente irrelevante, pelo contrário — em estreito diálogo com a orquestra por meio de um pivot de transição em fosso feito piano preparado, para melhor aproximação ao que seria um timbre cravístico. Piano preparado, portanto, como resposta possível à vontade de escrever para um cravo moderno, num meio musical que o não tinha à disposição?

Referências

ALVARENGA, João Pedro d'. Portugal. **The Cambridge Companion to the Harpsichord**. Ed. Mark Kroll. Cambrígia e Nova Iorque: Cambridge University Press, 2019. p. 165-184.

AYRES DE ABREU, Edward. Da ópera radiofónica à cantata cénica — breve panorâmica sobre obras musico-dramáticas de Joly Braga Santos. **Joly Braga Santos**. Coord. Álvaro Cassuto. Alfragide: Caminho, 2018. p. 201-239.

ANÓNIMO. **Diccionario da linguagem das flores**. Lisboa: Typographia Lusitana, 1868. 252 p.

ANÓNIMO. Noticiário. **A Arte Musical** n.º 69 (15/11/1901), p. 219-220.

ANÓNIMO. Arte Portuguesa – «O Serão da Infanta». **Intransigente** n.º 1011 (25/11/1913a), p. 1.

ANÓNIMO. 1.º de Dezembro. **Diário de Notícias** n.º 17264 (01/12/1913b), p. 4.

ANÓNIMO. **Dicionário das flores, folhas, fructas e objectos mais usuaes com as significações**. São Paulo: Livraria Teixeira, 1913c.

ANÓNIMO. A nova opera O Vagamundo. **República** n.º 1250 (05/07/1914), p. 3.

ANÓNIMO. Teatro São Luiz. **O Século** n.º 13805 (04/06/1920a), p. 2.

ANÓNIMO. Teatro São Luiz. **O Século** n.º 13806 (05/06/1920b), p. 2.

ANÓNIMO. Theatros e Cinemas. **A Capital** n.º 3536 (05/06/1920c), p. 2.

ANÓNIMO. Noticiário. **A Arte Musical** n.º 242 (20/09/1937), p. 4.

ÁVILA, Humberto d' (coord.). **Catálogo geral da música portuguesa**. Lisboa: Direcção geral do Património Cultural, 1978-1979.

BARREIROS, Nuno. **Semana Armando José Fernandes**. Lisboa: Conselho Português da Música, 1988. 13 p.

BEDFORD, Frances. **Harpichord and Clavichord Music of the Twentieth Century**. Berkeley: Fallen Leaf Press, 1993. 609 p.

BUSONI, Ferruccio. **Die Brautwahl**. CD: Deutsche Staatsoper Berlin, dir. Daniel Barenboim. Teldec, 1999.

DANTAS, Júlio. **Rosas de todo o anno**. Lisboa: Viúva Tavares Cardoso, 1907.

DENIZ SILVA, Manuel; LATINO, Adriana. CRUZ, Ivo. **Enciclopédia da Música em Portugal no século XX**. Dir. Salwa Castelo-Branco. [S. l.]: Círculo de Leitores / Temas e Debates, 2010. vol. C-L, p. 350-352.

FREITAS BRANCO, Luiz de. A musica — Opera e Bailado. **Diario de Lisbôa** n.º 1243 (30/04/1925), p. 2.

GUTERRE DE OLIVEIRA. **Musica Portuguesa — O Cavaleiro das Mãos Irresistíveis**. [*Título não identificado, recorte localizado sem cota no Espólio Ruy Coelho, Biblioteca Nacional de Portugal*], 1927.

HENRIQUES CALDEIRA, Susana. Colecção Lambertini: os cordofones com teclado. **Michel'angelo Lambertini**. Dir. **Carla Capelo Machado e Ana Paula Tudela**. Lisboa: Instituto Português de Museus — Museu da Música, 2002. p. 161-164.

KOBLER, Linda. Opera, Harpsichord Use In. **The Harpsichord and Clavichord — An Encyclopedia**. Ed. Igor Kipnis. New York: Routledge, 2007. p. 348-349.

LAMBERTINI, Michel'angelo. **Monographias instrumentaes — IV — O Cravo de pennas**. *A Arte Musical* n.º 328 (15/08/1912), p. 133-138, n.º 329 (31/08/1912), p. 147-151, n.º 330 (15/09/1912), p. 160-167.

LIMA CRUZ, Maria Antonieta de. **História da Música Portuguesa**. Lisboa: Editorial Dois Continentes, 1955. 266 p.

MAIA, Ernesto. Wanda Landowska. **A Arte Musical** n.º 265 (31/12/1909), p. 309-310.

MAIA, Ernesto. Wanda Landowska. **A Arte Musical** n.º 266 (15/01/1910), p. 4-5.

MASSENET, Jules. **Thérèse**. LP: New Philharmonia Orchestra, dir. Richard Bonyngue. Decca, 1974.

MOREAU, Mário. **O Teatro de S. Carlos — Dois séculos de história**. Lisboa: Hugin, 1999. Vol. I.

NEUPARTH, Júlio. No Teatro de S. Carlos — O Serão da Infanta. **Eco Musical** n.º 141 (08/12/1913), p. 362.

NOGUEIRA, Odete L. **Plantas e flores**. Cruz Quebrada: Casa das Letras, 2008. 155 p.

SALTER, Lionel Landowska, Wanda. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. [Londres]: Macmillan Publishers Limited, 2002. vol. 14, 2.ª ed., ed. Stanley Sadie, p. 225-226.

SCHOTT, Howard; ELSTE, Martin. Harpsichord — 5. After 1800. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. [Londres]: Macmillan Publishers Limited, 2002. 2.ª ed., ed. Stanley Sadie, vol. 11, p. 35-40.

VIEIRA NERY, Rui. KASTNER, Carl Macario Santiago. **Enciclopédia da Música em Portugal no século XX**. Dir. Salwa Castelo-Branco. [S. l.]: Círculo de Leitores / Temas e Debates, 2010. vol. C-L, p. 671-673.

Arquivos

Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa
[www.mic.pt].

Arquivo Musical da Fundação Calouste Gulbenkian.

Espólio Augusto Machado, Biblioteca Nacional de Portugal.

Espólio Ruy Coelho, Biblioteca Nacional de Portugal.

Espólio António Lamas, colecção particular.

Publisher

Universidade Federal de Goiás. Escola de Música e Artes Cênicas. Programa de Pós-graduação em Música. Publicação no Portal de Periódicos UFG.

As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.