



Redacção e admin. Praça dos Restauradores, 43 a 49. Comp. e impressão Typ. Pinheiro, R. Jardim do Regedor, 39 e 41

SUMMARIO : — O Salterio. — Os concertos de Liszt em Lisboa. — Páginas de esthetica. — Correspondencia inedita de Charles Malherb. — Notas vagas. — Concertos. — Noticiario. — Necrologia

Monographias instrumentaes

I

O Salterio

Laudate cum in Psalterio et Cythara.

Salmo CL.

Como succede com todos os instrumentos musicos da antiguidade, é impossivel assignalar ao *salterio*¹ uma data e um lugar de origem, que tenham alguns visos d'autenticidade. Sabe-se que os instrumentos exerciam papel preponderante nas civilisações primitivas, mas são de extrema raridade os documentos biblicos que a elles se referam. Citam-nos alguns o livro do propheta Daniel,² e entre elles o *psanterin*, ou salterio caldeu, que já seria de uso frequente no tempo de Nabucodonosor.

Dos Assyrios, cuja minuciosa figuração tanto tem auxiliado as investigações dos archeologos, ficaram-nos alguns baixos relevos que são preciosos para o estudo da fórma dos seus instrumentos musicos e esclarecem até ás vezes a maneira como eram tocados. Apesar de ser a harpa o instrumento fundamental das orchestras assyrias, tambem se encontram, entre os seus musicos, a cithara, o salterio, a flauta dupla e alguns instrumentos de percussão. Em um grupo de musicos elamitas,³ representados em um dos baixos relevos mais conhecidos da Assyria, existente hoje no «British Museum», figura o tocador de salterio (fig. 1), entre sete harpistas, dois flautistas e um timbaleiro.

Antes de proseguir na citação das varias phases historicas que acompanharam a evolução do salterio, convirá definir quaes as circumstancias que o fazem distinguir de todos os outros instrumentos classicos da mesma cathgoria—lyra, cithara, harpa. Ora os instrumentos de



Fig. 1 — Musico elamita

¹ Abandono com alguma pena, a orthographia classica da palavra. As formulas ancestraes — *psanterin*, *psa lérion*, *psalterius*—davam-me talvez direito a escrever — *psalterio*.

² Infelizmente a obra conhecida sob este nome, é attribuida por muitos auctores a uma época muito posterior (167 a. C.), o que enfraquece sensivelmente o seu valor documental.

³ Habitantes d'Elam, região situada ao oriente do Tigre inferior e hoje occupada pela Persia. Até ao 7.º seculo (a. C.) os elamitas desempenharam um papel importante na historia da Asia.

cordas caracterizam-se pelas seguintes diferenças primordiais: existencia ou não existencia de uma caixa sonora; sua fôrma; disposição das cordas sobre o tampo harmonico; existencia ou ausencia do *braço*, que permita ao executante encurtar o comprimento das cordas para produzir varios sons em cada uma d'ellas; e finalmente, modo de ataque das cordas. E' principalmente pela disposição das cordas com respeito á caixa sonora que o salterio diverge dos seus tres congeneres. Na lyra e na harpa as cordas são collocadas perpendicularmente á caixa, quando a tem, ou formam angulo com a superficie da mesma; na cithara, o tampo harmonico corre paralelo com as cordas mas não as acompanha no seu total comprimento¹; no salterio as cordas estão tendidas horizontalmente sobre a caixa sonora e limitam o seu comprimento ás dimensões d'esta. Para que as cordas variassem de comprimento, afim de produzir os diversos sons da escala, deu-se quasi sempre ao salterio a fôrma trapesoidal.

Outra das características do salterio, a meu vêr, é a maneira por que as suas cordas são postas em vibração. Contra a opinião de alguns musicographos, que vêem no salterio um instrumento de cordas percutidas², julgo poder afirmar que tanto entre os povos asiaticos, como no periodo greco-romano, como ainda na idade média europêa, foi sempre *dedilhado* o salterio, do mesmo modo que a harpa. E' preciso não o confundir com o *santir*, instrumento arabe que foi introduzido no Occidente por occasião das cruzadas, e cujo representante moderno é o *tympanon* ou *zimbalon* dos hungaros. A'parte a parentella etymologica e evidente semelhança de fôrma, o santir nada tem que vêr com o salterio, visto aquelle se tocar com macetes ou martelinhos, e este com o *plectrum* ou simplesmente com os dedos. D'este modo de vibração, tão differente, resultam, quando se quizer averiguar a linhagem directa dos instrumentos modernos, dois ramos genealogicos que nada tem de commum. Do santir, pôde ter nascido a ideia do *clavicórdio*, e, apóz graduaes aperfeiçoamentos, do piano moderno, emquanto que do salterio, apenas poderia ter resultado, pela adaptação d'um teclado, a *espineta*, a *virginal*, o *cravo*, mas nunca o piano, que não é um descendente do cravo, como erradamente se tem dito.

Voltando a analysar o nosso musico elamita da fig. 1, não é difficil constatar o grosseiro erro de desenho, que consistiu em dispôr as cordas em linha angular, sem que possa á primeira vista saber-se como se lhes dava a precisa tensão. E' um pequenino quebra-cabeças, que os investigadores não puderam resolver durante muito tempo, chegando Fétis a suppôr que faltaria no desenho uma trave obliqua por onde as cordas passassem no vertice do angulo. Para quem conheça a preocupação de promenor que caracteriza a arte assyria, é esta, como outras hypotheses que se aventaram, absolutamente inadmissivel, e tudo leva a crêr que a meio

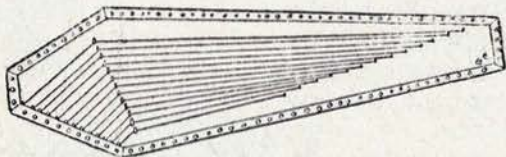


Fig. 2. — Salterio primitivo

do instrumento, como o representa a fig. 2, que é uma reconstituição hypothetica do salterio elamita, havia uma serie de cavalletes para levantar as cordas em determinado ponto, dando-lhes o aspecto angular que o ingenuo desenhista assyrio, forçadamente ignorante das leis da perspectiva, não soube reproduzir.

Nos povos assyrios, babilonicos e egypcios, o salterio era usado conjunctamente com as harpas e os outros instrumentos, para augmentar a pompa dos sacrificios e de todas as solemnidades tanto religiosas como profanas. O povo hebreu empregou-o especialmente como instrumento hieratico, alludindo-se a elle em varios salmos como um dos instrumentos mais proprios para acompanhar os canticos sacros. Tinha 10 cordas, *propter numerum decalogi leges*, tantas quantas as leis que Deus deu a Moysés. Havia-os de varias fôrmas — quadrados, triangulares e com a fôrma de rectangulo truncado obliquamente, tomando, segundo o feito, os nomes de *hazur* ou *ascior*, *cinnor* ou *kinor*, *nebel* ou *nabulum*, e tendo respectivamente, segundo o P^e Kircher, 10, 32 e 15 cordas³. As tres fôrmas que indico para os salterios hebraicos são as que correm em todos os repositorios da especialidade, como sendo as que o povo israelita empregava para esta familia instrumental; a nomenclatura é que varia por assim dizer em cada auctor que consultarmos e o termo *nebel*, por exemplo, tem-se usado muitas vezes como nome generico e até para designar instrumentos de outra indole.

¹ Não é prudente fazer afirmações dogmaticas n'esta materia. Tem-se dado o nome de *cithara* a instrumentos da mais variada fôrma e indole. N'este, como em todos os outros estudos que se lhe seguirem, hei-de encostar-me ás primeiras auctoridades, mas não é raro que ellas proprias se contradigam em pontos muito essenciaes da historia dos instrumentos da antiguidade.

² Entre outros, o sr. Ernesto Vieira, no seu *Diccionario Musical* (1.^a e 2.^a edições).

³ Athanasius Kircher — *Musurgia Universalis*, tom. I (Roma, 1650).

Na civilização greco-romana o *psalterion*, o *psalterium* e o *nabulum* são frequentemente citados pelos compiladores e historiographos. Importado dos paizes asiaticos, o salterio helle-nico, segundo Apollodoro, era identico á *magadis* de 20 cordas. A *magadis* era invenção dos lydios e o *trigono* ou salterio triangular, que vem citado em uma das tragedias de Sophocles, provém dos egypcios e dos povos semíticos.

Gevaert, que não póde deixar d'estudar-se quando se quizer falar sobre a musica antiga, ¹ diz que na Grecia se tocavam estes instrumentos ou directamente com os dedos ou com um *plectrum*, em fôrma de gancho de osso, de metal ou de madeira. Este ultimo processo era o menos antigo e Homero ignorava ainda o uso do plectro. Mas, no dizer do erudito musico belga, os instrumentos de origem asiatica não admittiam o uso d'esse accessorio; eram tocados sempre com os dedos (*psalmos*), d'onde lhes proveiu a denominação commum de *psalterio*.

O christianismo não se deu pressa em informar a posteridade sobre quaes fossem os seus instrumentos musicos, e, de resto, não os empregou muito nas primeiras eras, considerando-os mesmo como sym-bolos pagãos e votando-os consequentemente a um relativo ostracismo. Só no seculo VII é que S.^{to} Isidoro nos cita ² quatorze instrumentos de varias especies, que a tradição havia conservado e que certamente o christianismo acabou por aceitar, com mais ou menos repugnancia. Entre elles o salterio e este parece que gosou de um certo favor nos se-culos subsequentes, chegando mesmo a considerar-se como instrumento sacro, a par da harpa. Nota-se até que todos os manuscriptos que se referem aos seculos IX a XI representam o propheta David tocando salterio. Na obra de S.^{to} Isidoro, define-se a differença que existia entre o salterio e a cithara. Na opinião do venerando polygrapho hispalense; — «Psalterii et citharæ hæc est differentia, quod psalterium lignum illud concavum unde sonus redditur superius habet, et deorsum feruntur chordæ et desuper sonant. Cithara vero concavitatem ligni inferius habet. Psalterio antem Hebroei decachordo usi sunt propter numerum decalogum legis». ³

O salterio do seculo XI (fig. 3), reproduzido de um friso da abbadia de S. Jorge de Boscherville, diverge da fôrma tradicional (triangulo cortado e cordas horisontaes), pelo que me inclino a suppôr que se trate antes de uma especie de cithara grosseira e não de um salterio, como alguns auctores pretendem.

Já por essa época servia o salterio indistinctamente como instrumento liturgico e profano, acompanhando as dansas e canções dos menestreis, que, de castello em castello, iam divertir os ocios do feudalismo.

Em uma das poucas obras que conheço, que se occupem especialmente do salterio ⁴, cita-se um trovador, Guiraut de Calanson (1200), que em uma das suas canções aconselha o uso de nove instrumentos, recommendando particularmente o salterio de 10 cordas como cousa que todo o bom menestrel devia conhecer:

*Joglar leri — Del salteri
Faraz X cordas estrangir.*

Pela citação graphica que faço algures de algumas illuminauras do *Cancioneiro do Collegio dos Nobres*, que pessoalmente decalquei do precioso codice ⁵, se vê que o instrumento era de uso vulgar entre os jograes portuguezes do seculo XIII. A fôrma representada n'esse grosseiro desenho, semelhante ao da fig. 4, que reproduz uma antiga illu-



Fig. 3. — Baixo relevo do sec. XI



Fig. 4. — Salterio do sec. XIV

¹ Fr. Aug. Gevaert — *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, 2.^o vol. (Gand, 1881).

² Apud Juan F. Riaño — *Critical & Bibliographical notes of early spanish music* (Londres, 1887). No terceiro livro do seu *Etimologiarum*. Santo Isidoro faz allusão aos seguintes instrumentos: — organum, tuba, tibia, fistula, sambuca, pandura, cithara, psalterius, lyra, tympanum, cymbala, sistrum, tintinnabulum e symphoniam.

³ Apud Felipe Pedrell — *Emporio científico e histórico de Organografía musical antigua española* (Barcelona 1901), que cita ainda, como provenientes do mesmo documento, estes instrumentos: — calamus, acitabula, barbitos, phorminx e pectis.

⁴ L. F. Valdrighi — *Musurgiana — Serándola, Pianoforte, Salterio* (Modena, 1879).

⁵ Michel'angelo Lambertini — *Chansons et instruments* (Lisboa, 1902).

minura franceza, parece-me determinar definitivamente o aspecto do salterio medieval. Devia ser n'um instrumento semelhante que Guillot, menestrel de salterio em 1315, fazia as delicias do seu amo e senhor, o rei Luiz X de França. E não é de crêr que tenha desmerecido na côrte franceza o uso do salterio, pois lá o vemos figurar, segundo o testemunho de Guillaume de Machaut¹, nas festas que o imperador Carlos IV deu em honra de Pedro de Lusignan, rei de Chypre.

¹ Chronista, poeta e musico do seculo XIV. A citação a que me refiro encontra-se em um dos seus poemas, apud Emile Travers — *Les instruments de musique au XIV siècle d'après Guillaume de Machaut* (Paris, 1882).

(Continúa).

Lambertini.

Os Concertos de Liszt em Lisboa

Graças á gentileza do illustre amator, sr. dr. Manuel Ferreira Cardoso, que possui copia dos jornaes da época e generosamente no-la facultou para esclarecimento dos leitores d'esta revista, vamos transcrever as noticias e programmas que a *Revolução de Setembro* publicou em 1845, e que se referem aos concertos de Franz Liszt em Lisboa. Conservamos a forma original da redacção.

23 de janeiro

1.º concerto dado por mr. Liszt, insigne pianista, ultimamente chegado a esta capital. Constará das seguintes peças de musica:

1.ª PARTE

- 1.º Symphonia pela orchestra.
- 2.º Fantasia sobre motivos da opera *Norma*, ao piano, por mr. Liszt.
- 3.º Duetto da opera *Pia dei Tolomei*, pelos srs. Tamberlick e Ciabatti.
- 4.º Symphonia do *Guilherme Tell*, piano solo, por mr. Liszt.

2.ª PARTE

- 1.º Symphonia.
- 2.º Convite á valsa de Weber, piano por mr. Liszt.
- 3.º Aria da opera *Maria Padilla*, sr. Tamberlick.
- 4.º Melodia hungara, piano, mr. Liszt.
- 5.º Galop chromatico, piano, mr. Liszt.

25 de janeiro

2.º concerto do insigne professor de piano, mr. Liszt.

1.ª PARTE

- 1.º Symphonia.
- 2.º Andante de *Lucia*, sr. Liszt.

3.º Duetto cantado pelos srs. Tamberlick e Santi.

4.º Fantasia sobre motivos da opera *Roberto do Diabo*, sr. Liszt.

2.ª PARTE

- 1.º Symphonia.
- 2.º Tarantella de Rossini.
- 3.º Marcha de Chopin
- 4.º Polaca dos *Puritanos*
- 5.º Aria do *Dominó*, sr.ª Rossi Cassia.
- 6.º Reminiscencias da opera *A Somnambula*, sr. Liszt.

28 de janeiro

Publica a *Revolução de Setembro* um folhetim de critica.

30 de janeiro

3.º concerto de mr. Liszt: constará das seguintes peças de musica:

1.ª PARTE

- 1.º Symphonia pela orchestra.
- 2.º Grande concerto de Weber, sr. Liszt.
- 3.º Cavatina da opera *A Embaixatriz*, madame Rossi Caccia.
- 4.º Variações de bravura, sr. Liszt.

2.ª PARTE

- 1.º Symphonia, orchestra.
- 2.º Fantasia, sr. Liszt.
- 3.º Tercetto pelos srs. Zoboli, Serena Hey e Ciabati.
- 4.º Fantasia, sr. Liszt.

O piano de mr. Liszt é da fabrica de mr. Boisselot et Fils de Marselha.

6 de fevereiro

4.º concerto de mr. Liszt. Tendo algumas pessoas pedido a mr. Liszt o improviso sobre motivos que lhe fossem dados na occasião do concerto, previne-se aos srs. amadores e pro-

fessores que quizerem apresentar themas, na occasião do concerto, quer sejam escriptos ou vocalmente dados, pedindo-se a improvisação sobre tal ou tal peça de musica, que mr. Liszt os receberá, e executará uma fantasia sobre alguns d'esses themas, que lhe forem offercidos.

8 de fevereiro

Concerto de mr. Liszt a beneficio da mendicidade.

15 de fevereiro

Beneficio do 1.º tenor H. Tamberlick. — Opera *Ernani*.

Mr. Liszt por obsequio ao beneficiado tocará 2 peças de musica.

19 de fevereiro

Sabado 15 do corrente teve logar o beneficio do sr. Tamberlick, com a opera *Ernani*, e um concerto por mr. Liszt e Daddi, que em obsequio ao beneficiado quizeram abrilhantar o spectaculo d'esta noute, etc.

Como se vê, *mr. Liszt* nunca teve a coragem de se exhibir *a secco*, mesmo porque os amadores d'aquelle tempo talvez se não dispuzessem a ouvir durante duas ou tres horas o mesmo pianista a tocar no mesmo piano, ainda quando esse pianista se chamasse *mr. Liszt*. Os seus concertos eram sempre intercallados de peças de canto e precedidos de *symphonias* de orchestra, e, cousa curiosa de notar-se, sem n'elles figurarem as obras que hoje temos como as melhores da vasta litteratura lisztiana, e que o publico certamente não perceberia.

A audição de 6 de fevereiro é que devia ter sido especialmente interessante, já pela raridade de um processo a que poucos pianistas d'hoje se submeteriam, já pelo extremo brilhantismo com que Liszt se teria desempenhado d'elle, como improvisador genial que era.



Paginas de esthetica

Introdução

Não nos propomos, n'estes modestos estudos, apresentar um systema novo, nem tampouco (o que discordaria do momento philosophico que vamos atravessando) apontar, com a temeridade dos falsos prophetas, o futuro da arte contemporanea. Simplesmente nos dispo-

mos, a chamar o espirito discursivo para certos pontos, *a fazer pensar*, abstando-nos tanto quanto possivel de demonstraões, e da logica propria das mathematicas.

Para conseguir este fim parece-nos indispensavel visar a uma grande concisão. Quantas vezes, ao folhearmos esses respeitaveis volumes que marcaram na historia do saber humano, temos sentido a necessidade de resumir, de condensar. E o resumo nos nossos dias torna-se urgente, duplamente urgente, se pensarmos tambem na somma de ideias, de factos, de trabalhos de primeira importancia, que o passado nos legou e aos quaes infatigavelmente, a evolução irá juntando outros.

I

O drama lyrico

Depois de termos banido completamente da musica dramatica, o *leit-motiv*, crêmos agora que devem reaparecer motivos, mas deixando isto entregue sem reservas ao gosto, ao instincto do artista. Não nos oppomos a que, no drama, ao renovar-se uma ideia, uma situação, surja outra vez o motivo que primitivamente as acompanhou, mas queremos tambem, que appareçam de novo motivos sem que se lhes ligue immediatamente a ideia concreta; que voltem sem razão apparente até, que venham em absoluto do occulto, do subconsciente. Estaremos assim mais perto da natureza, evitando questões estereis de pura formula.

II

A musica de camara

Já se tem avançado que a musica de camara, impropria do sentir moderno, pertence necessariamente a uma epoca anterior, menos educada a grandes sonoridades orchestraes. Esta observação applicava-se naturalmente no seu mais largo sentido: de que o artista moderno, livre das preoccupações de technica e numero de executantes que circumscreviam o bom Haydn, não se deve sentar á mesa de trabalho com a resolução *à priori* de submeter as ideias que lhe surjam a tal ou tal combinação de instrumentos, considerada esta tambem como uma especie de fórmula estabelecida, mas que faça por assim dizer instrumentação de tudo; o que não significa que empregue sempre o numero classico da orchestra. D'esta maneira, em logar de termos *trios*, *quartetos*, *symphonias* e outros restos do passado com um forte sabor a formula passariamos a ter... musica, sensações, sonoridades. Accrescia ainda que, se a musica de camara era muito especialmente compativel com a maneira antiga de

escrever, muito especialmente discorda da maneira de escrever actual.

Mas por outro lado não existe, nos mais requintados intellectualistas do nosso tempo uma sêde do contorno methematico, do recreio exacto e technico, do problema de arte delicado como um instrumento de precisão?

Como adeante veremos, um dos importantes progressos a trazer á musica, seria o de a libertar mais e mais da fôrma material, dando-lhe uma sonoridade de cada vez mais apurada.

Ora nós temos exactamente na musica de camara o meio proprio, como que o quadrinho ideal, para descobrir a concepção d'arte mais elevada e as subtis engrenagens das sonoridades futuras. Não só não a rejeitamos de modo nenhum como inutil, mas antes a recomendamos em especial ao estudo sério e á reflexão dos compositores modernos.

III

A musica symphonica

A nossa orientação esthetica e technica na musica symphonica será naturalmente a mesma que deixámos exposta ao tratar a musica de camara: inteira liberdade na fôrma e nas combinações de sonoridades e instrumentos.

Tratando-se de musica symphonica, de musica de orchestra, afigura-se-nos opportuno estabelecer uma regra, justificada já por todas as nossas considerações anteriores: preferir em musica aos efeitos de *intensidade*, efeitos de *qualidade* de som. E, que ao seguir esta regra não haja receio de monotonia, monotono é o espectador que reclama trombones e bombo.

- Sobre a grande questão da musica symphonica *pura* e da musica symphonica *descriptiva*, sobre a superioridade d'esta ou d'aquella e a razão de ser esthetica de cada uma, eis o que cita um musicographo celebre ao rematar o seu tratado de esthetica: «O programma não tem outro fim do que o de indicar a mola intellectual da obra... E' inutil, infantil e a maior parte das vezes falso o estabelecer um programma para qualquer obra instrumental já feita querendo assim explicar-lhe a significação porque n'este caso a palavra destruiria todo o encanto, profanaria os sentimentos e despedaçaria as tenues fibras da alma que se revela sob a forma musical exactamente por não se poder exprimir de outra maneira».

Isto até aqui é excellente. A musica existe effectivamente para fazer sentir o inexprimivel e onde a palavra, o gesto, as artes plasticas, cahem impotentes, ahi, de ahi por deante é que triumpha a musica. Era escusado acres-

centar mais nada; mas a citação continúa infelizmente n'estes termos: «Por outro lado o auctor pôde ter concebido a sua obra sob a influencia de impressões definidas e pôde portanto querer que o auditorio, d'ellas tenha plena consciencia. O *musico-poeta*, fallo do auctor de poemas symphonicos, *dá-se a tarefa de reproduzir claramente uma imagem cuja impressão é clara no seu espirito, uma série de estados d'alma dos quaes elle tem consciencia com uma exactidão e uma nitidez absolutas. Com que direito lhe prohibiriamos o uso de um programma, para facilitar a comprehensão perfeita da sua obra?*»

Esta concepção, do estado d'alma da natureza *exacta e de absoluta nitidez*, não se nos afigura da mais previdente psychologia e alem de tudo não está em harmonia com a doutrina da *mola intellectual* da primeira parte da citação. Essa mola intellectual é que é o verdadeiro estado d'alma, indefinivel e como tal motivando a intervenção da musica. De contrario, se queremos a musica a imitar o exacto, o perfeitamente claro, rebaixamo-la ao nivel do raciocinio usual: o dos sólidos.

Ora a musica não tem que ser *comprehendida perfeitamente* no sentido de theoremata de geometria. O papel da musica é dominar o raciocinio.

O nosso musicographo porem não só não discute a citação, mas antes accrescenta o seguinte, que é mais um ponto de vista errado: «Admittimos certamente o bem fundado de esse desejo de ser comprehendido custe o que custar. Mas, suppondo mesmo que o processo sobredito dê resultado plenamente satisfactorio, não haverá motivo por isso para considerar a musica que faz uso dos seus recursos n'um sentido derivado como superior á que se move na esphera do seu destino proprio, e *não quer representar mais do que ella é em si e por si.*»

A esta pueril discussão de superioridades entre a musica pura e a musica descriptiva só temos a responder que: quer a musica seja escripta sobre um trecho litterario e que esse trecho seja reproduzido com ella, quer a obra não tenha programma, é no fundo tudo o mesmo. Não ha musica pura nem musica descriptiva, a musica é sempre pura ou sempre descriptiva como quizerem. E' sempre descriptiva porque parte sempre de impressões cuja causa, por não ser ainda que grosseiramente definida em programma, não deixa de existir e sempre pura porque o sentido vago proprio da musica, faz, n'um poema symphonico, com que possamos perfeitamente dispensar o programma, visto que o que nos interessa é *sentir* e pouco nos importa saber a causa remota e palpavel de onde partiu o sentimento:

Conclusão

Afirmava Socrates só saber uma coisa: que não sabia nada. Tempos depois, assegurou o escrupuloso Arcesilau de Pitana, nem isso saber.

Depois do que ficou dito sobre a escolha inteiramente livre de combinações de instrumentos e de fórmulas, não parecerá que as regras e as fórmulas da musica moderna se resumem nas tres palavras: não as haver? Não parecerá que vamos atravessando um periodo de socratismo ou mais, de arcesilanismo artistico? Mas não; grandes verdades se podem deduzir do actual estado da musica e, para evitar que demasiadas abstracções façam periclitár a clareza, vamos definir, embora nos repitamos por vezes, as conclusões a que chegámos. Afigura-se-nos que o verdadeiro progresso em musica, seria na technica: cuidar mais dos efeitos de *qualidade* que dos de *intensidade*, na esthetica ir libertando cada vez mais a fórma da sua materialidade.

O estudo das obras primas do passado deve ser subordinado ao principio esthetico de olhar para a obra no seu conjuncto, nas suas proporções geraes, afastando para longe as ideias ligadas a velhas fórmulas caducas.

As denominações: musica pura e musica descriptiva, são usualmente empregadas n'um sentido material demais, menoscabando o attributo essencial da musica, que é: triumphar no inconsciente, no indefinivel, onde cahem as outras artes.

Ilha da Madeira, Setembro de 1911.

Luiz de Freitas Branco.



Correspondência inédita de Charles Malherbe

Hoje que a França deplora a perda recente do notavel publicista e erudito bibliothecario da Opera, vem a talho de fouce a publicação de tudo o que possa definir-lhe o caracter e o seu modo de pensar sobre as cousas da sua arte. Devemos á valiosa amisade do maestro Antonio Soler a permissão de transcrever alguns fragmentos de cartas que o illustre professor portuense recebeu de Charles Malherbe e que sendo tão honrosas para um como para outro, mostram bem quanto eram nobres os sentimentos do notavel artista e com que sympathia se interessava pelo nosso paiz.

Da primeira carta, com data de 27 de fevereiro de 1902, copiamos os seguintes periodos:

«Les fêtes relatives à Victor Hugo ont commencé cette semaine, et les journaux de votre pays ont peut-être apporté déjà la relation de ces séances où la musique a tenu et doit tenir encore une certaine place. Si vous avez examiné les programmes, vous aurez constaté que tout cela fût assez misérable et ridicule; je l'avoue avec regret, mais sans étonnement. Ces fêtes n'avaient aucun caractère artistique: elles relevaient de la *seule politique*. Si Victor Hugo n'avait pas été proscrit par l'Empire (que d'ailleurs ne l'a pas maintenu en exil, et lui avait rouvert les portes de la patrie, ce dont il s'est bien gardé de profiter), si donc le poète n'avait pas pris l'attitude d'un adversaire de l'Empire, jamais la République n'aurait songé à célébrer son apothéose. On le voit bien, puisque la France compte d'autres poètes que lui, tout aussi purs, tout aussi grands, comme Alfred de Musset, et Alfred de Vigny, et Lamartine. Mais ceux-la étaient nobles, ils avaient le culte de la royauté, et la République les a jugés indignes d'honneurs posthumes.

«Pour en revenir au point qui nous occupe, la musique a pris part à cette apothéose, et de la façon la plus désordonnée, la plus anti-artistique. On a joué des fragments d'opéra, qui ne se rapportaient même pas à l'œuvre de Hugo, des suites d'orchestre qui ne rappelaient nullement le héros de la fête; on a fait place en somme aux compositeurs qui s'étaient réunis pour obtenir une place sur les programmes, et qui étaient assez puissants ou assez bien en cour pour s'imposer

«La politique a changé les mœurs et pourri beaucoup de choses. Dieu vous en garde, pour l'honneur de l'art en général et de la musique en particulier!»

De outra, datada de 6 de janeiro de 1906:

«... Croyez que de notre côté, un vrai courant d'amitié nous porte vers les Portugais, ce petit peuple qui a produit de grands hommes et fait de grandes choses. Votre roi n'est resté que quelques jours *officiellement* et partout il a été acclamé; c'est un échange de visites qui a son importance, en préparant peuples et gouvernements à la paix générale et à la fraternité universelle».

A ultima, de 3 de agosto d'este anno, já se refere ao nosso novo regimen politico:

«Merci, mon cher confrère, pour votre aimable et fidèle souvenir à l'occasion de notre fête nationale. L'Hymne dont vous m'envoyez la

musique témoigne de vos sympathies pour notre pays, et je souhaite à mon tour qu'avec des institutions nouvelles, à l'ombre de son fier drapeau, votre patrie grandisse dans le monde et s'impose au respect des nations».

E termina com um *canone* a 4 vozes (*in infinitum*), sobre o seguinte texto :

*Vive la jeune et déjà puissante
République portugaise !*



Cartas a uma senhora

164.^a

De Lisboa.

N'estes primeiros arrepios do inverno que se aproxima invade-nos ás vezes uma tristeza depressiva e intensa que em vão buscamos combater pensando em bellas cousas ou invocando deliciosos nadas...

Ella é mais forte que o nosso querer, e ha que mergulhar na onda amarga e supportar-lhe o embate brusco.

Com um bocadito, porém, de persistencia e de serenidade, consegue-se afinal libertar o espirito e desanuviar a fronte, e de ordinario basta para isso recorrer á audição de umas notas de musica ou á leitura de meia duzia de paginas onde palpita a alma de algum auctor amado.

Felizes os que sem sairem do seu lar podem proporcionar-se este regalo unico, e abençoados quantos na terra passaram espalhando a harmonia e a belleza corporisadas aos nossos olhos, aos nossos ouvidos, em inestimaveis obras que por ellas vivem.

São então duplamente bemfeitores os privilegiados humanos que tal serviço nos prestam, e quando succede por exemplo que um d'esses a quem recorremos já na propria existencia em que se moveu, nos dá a melhor e a mais edificante das lições, o simples facto de á sua sombra momentaneamente nos acolhermos representa por si só um generoso viatico de alegria physica e de saude mental.

Eis o caso para os que porventura hajam tomado de um volume de Dickens, o encantador e inesquecível Dickens, venerando ve-

lhinho de quem agora mesmo se celebra o centenário.

Na galeria, felizmente mais numerosa do que em geral se suppõe, de grandes cerebros que ao mesmo tempo foram grandes corações, o auctor do *David Copperfield*, occupa um lugar primacial, porque soffrendo uma amargurada infancia, conseguiu á força de paciencia, de bondade, de ternura, o que raros conseguem, e por essas qualidades se impôs em mais de um meio hostile ou inesthetico.

Este incomparavel artista que uma phantasia riquissima, e dons poderosos de visão e de analyse tornam unico em determinados assumptos ; este authentico e original poeta que com olhos de sonho fixou a realidade, tornando-a divina sem que deixasse de a fazer humana ; este perdulario da imaginação que até nos mais arriscados vôos d'ella nunca perdeu de vista a terra que habitava e que anceava tornar melhor, comquanto não lhe disfarçasse os horrores; este carinhoso amigo de todos os fracos, de todos os infelizes, de todos os desprotegidos, merece bem as apotheoses sem numero que agora lhe saudam o nome e lhe enaltecem a memoria, e se nas elyseas paragens que os santos desejos das almas crentes ambicionam para os eleitos acaso escuta hoje o côro de saudações ardentes e docemente tocadas de melancolia e de saudade, que toda a gente lhe envia, deve dar-se por bem pago de quanto padeceu e curtiu, porque reconhecerá desvanecido que a sua passagem por esta selva escura onde a maldade segue de mãos dadas com a inconsciencia ou com o cynismo, com a ignorancia ou com a hypocrisia, foi seguramente das mais fecundas em resultados uteis e em consolações soberanas.

As immortaes figuras que em minutos de inspiração sagrada insculpiu n'esse barro estranho, que é a palavra ; os conflictos de paixões, de interesses, de sentimentos em que com o seu genio as fez mover e animar ; as largas e luminosas syntheses que n'um ar á primeira vista desprevenido e ligeiro d'esses conflicts soube extrahir ; e, sobredourando tudo, a profunda a indefectivel bondade que fortemente animou cada periodo saído da sua penna, tão alto collocam o seu nome, que nem a povos distanciados da cultura europeia é licito desconhecê-lo.

Dickens pertence á resumida galeria dos que, mesmo mortos, eternamente vão encaminhando os vivos, porque elle não foi apenas o escriptor de quem os criticos disseram haver inaugurado *a new style of english novel*, não.

Junto a esse novo estylo de novela ou á particular *maneira* na afabulação que passou a caracterisar esta fórmula d'arte, desde que a ella se dedicou, ha a notar o dom da sympathia viva, da piedade instinctiva que todo o soffri-

mento lhe mereceu e o poderoso sopro de sentida e humana compaixão que amplamente penetra a estructura de toda a sua obra.

Começando muito novo a *ver* e a fixar em descrições de uma exactidão flagrante o infundavel formigueiro mundano que á sua vista se movimentava, Dickens, pela feição nativa do seu modo de ser psychico, não olhou a natureza como um azedo, ou como um pessimista, e d'ahi a porção de luminosa graça que resumbra de quasi todas as paginas que infatigavel foi desentranhando da phantasia ou colhendo na observação.

Outros romancistas pujantes, assombrosos visionadores d'almas e pintores geniaes da sociedade feriram, é certo, nota diversa pintando sobretudo em escuro sem que com isso falseassem a verdade; Dickens trabalhou quasi sempre em tons claros, escolhendo mesmo ás vezes os tons rosados, e egualmente se manteve sempre na verdade e na vida.

Casado com a filha de um escriptor musical, dir-se-hia que muito cedo a mulher influuiu na sua visão tornando-a ainda mais harmonica e mais suave do que ella já o era por instincto.

Como quer que seja, o auctor do *Oliver Twist*, se magistralmente deu o calafrio do horrivel quando entendeu necessario fazê-lo, parece que de preferencia se comprazia em idear, como disse, quadrinhos d'uma tonalidade rosea, e sobretudo o que fez sempre foi polvilhar de graça, de *humour*, até de riso verdadeiro os benemeritos livros que concebeu e publicou.

Em todo o caso na sua personalidade artistica ha todas as notas, e até a serie dos seus admiraveis contos do Natal, onde fulge aquella perola *The Chimes*, brilhantemente o demonstra.

Aqui temos o que era o artista; o homem, esse foi simplesmente adoravel, d'uma alegria esfusante e inexgotavel e de uma abnegação, d'uma generosidade, d'uma candura que mal se comprehendem em creaturas complicadas e cerebraes como são em geral as chamadas gentes de letras.

Repetidas vezes elle falou em publico para agitar questões do mais nobre humanitarismo, ou desenvolver problemas de grande alcance social, a miude realisou leituras para fins caritativos e altruistas e até no levantado intuito de espalhar um pouco de paz, de amor, de concordia na sociedade do seu tempo.

Fez sorrir muitas boccas mas fez enxugar egualmente muitas lagrimas, d'aquellas que a miseria e a fome derramam, o que não quer dizer que tambem não houvesse feito derramar immensas, d'aquellas que a commoção, o enlevo, a propria doçura arrancam d'uma no-

bre e inspirada concepção d'arte que o genio tocou.

Em resumo, Dickens foi duplamente uma veneranda encarnação da real bondade e do superior talento, que vivendo na immaterial região da poesia d'ella se serviu incessante para tornar o mundo mais bello, a humanidade mais justa, a existencia mais clara.

Abençoado espirito que a America um dia recebeu em festa e que a Inglaterra levando para Westminster considerou um dos seus gloriosos filhos, um d'aquelles que pela immensa luz que sobre ella projectaram, melhor farão para lhe perpetuarem a lingua e a historia que os alterosos couraçados com que se orgulha ou as incalculaveis riquezas de que se ufana.

Uma simples penna d'aço e varias resmas de papel, porque sobre ellas passou o genio, tornaram este despretençioso inglez um immortal e divino homem que nunca mais se esquece.

Affonso Vargas.



Para dar conta dos dois ultimos concertos de Vianna da Motta, bastaria dizer que foram dois completos e decisivos triumphos para o grande artista portuguez.

Desde a *Sonata* de Liszt, com que encabeçou o primeiro d'esses programmas, e que é, não só uma das mais intensas e interessantes expressões da sonata cyclica, mas sem duvida alguma uma das paginas maestras do grande compositor, até á capitosa *Fantasia hungara*, com orchestra, com que fechava o segundo dos programmas a que nos estamos referindo, Vianna da Motta não deixou de ter o seu publico, e bem numeroso era elle felizmente, suspenso ante as suas poderosas faculdades de grande musico e vibrante de entusiasmo a cada uma das manifestações do seu profundo saber, da sua technica empolgante e, porque não dizel-o tambem, da sua prodigiosa memoria!

Na ultima *matinée* foi o notavel concertista secundado por uma orchestra, que sob a acertada e diligente direcção de Pedro Blanch lhe acompanhou o admiravel *Concerto em mi bemol* e a *Fantasia hungara*, tocando tambem, com unanime applauso, o poema symphonico, *Les Préludes*.

Fora dos programmas, e em *bis*, Vianna da

Motta tocou *Soirées de Vienne* e *Le Ruisseau* de Schubert-Liszt, *Marche des Ruines d'Athènes* de Beethoven-Liszt e *Polacca em mi* de Weber.

No proximo domingo, e tambem no theatro da Republica, ha outra *matinée* com orchestra.



PORTUGAL

No dia 21 realisou-se um concurso para o logar de 3.º flauta e oitavino na orchestra do theatro de S. Carlos, assim como um exame para 1.º violino de fileira na mesma orchestra. Foram concorrentes na primeira prova os srs. Eduardo Augusto Dias, Domingos Lacombe e Alfredo Vicente d'Almeida e na segunda o sr. Raul de Campos.

As obras sobre que versaram os exames de flauta e oitavino foram as seguintes: — á escolha dos candidatos e pela ordem em que os citámos: *Bolero* de Krakamp, variações sobre a *Lucrecia*, *Mignon* de Galli; imposta pelo jury e á primeira vista, *Arabesque* de Cathérine; transporte, a primeira parte da obra anterior, meio tom abaixo; no oitavino, fragmentos do 1.º acto do *Otello* de Verdi e do 3.º acto da *Damnation de Faust*, sendo estes ultimos trechos dados pelo jury com dois dias de antecedencia.

No exame de violino, a peça apresentada pelo candidato foi o 1.º andamento do 7.º *Concerto* de Beriot e os trechos á primeira vista eram do 1.º acto do *Rigoletto*, do 4.º acto da *Aida* e do 1.º acto do *Otello*.

O jury que a *Associação de Classe dos Musicos Portuguezes* nomeou para dar parecer sobre o merecimento dos alludidos artistas, era constituído pelos seguintes professores: — Freitas Gazul (presidente), Ernesto Vieira, Manoel Tavares, João E. da Cunha e Silva, José H. dos Santos, Innocencio Pereira e Severo da Silva, sendo os ultimos dois vogaes substituídos, para o exame de violino, pelos srs. Ivo da Cunha e Silva e J. C. da Costa.

Para o logar de 3.º flauta e oitavino, foi preferido e nomeado o terceiro candidato, sr. Alfredo Vicente d'Almeida e quanto ao logar de 1.º violino, entendeu o jury que o sr. Campos não estava no caso de o exercer definitivamente, sendo no emtanto de parecer que se

lhe concedesse a admissão na orchestra, a titulo de praticante.

*
*
*

Sobre os seis concertos que se deram em Heidelberg como homenagem á memoria de Liszt, lêmos no *Commercio do Porto* um interessante *compte-rendu*, firmado pelo notavel pianista portuense, sr. Luiz Costa, que, como ha tempos noticiámos, se encontra n'aquella cidade em viagem artistica.

Os programmas eram, no dizer de Luiz Costa, interessantissimos, abrangendo as diversas phases e variados aspectos de Liszt compositor; a sua execução, em que figuravam Ricardo Strauss, Schillings, Rislér, Hausegger, Busoni e outros grandes artistas, não foi menos admiravel.

Dos seis concertos de Busoni em Berlim, todos dedicados á obra pianistica de Liszt, tambem o estudioso artista portuense promete enviar uma chronica á referida folha do norte.

Agradecemos-lhe penhoradamente os bellos programmas commentados que nos mandou, d'esses seis *recitals*, que são por certo uma das mais grandiosas manifestações d'arte que a actualidade consagra ao celebre mestre húngaro.

*
*
*

Recebemos e muito agradecemos o 2.º numero do *Boletim da Associação de Classe dos Musicos Portuguezes*. Alem de desenvolvidas notas sobre o movimento associativo, correspondencia da Associação, etc., traz interessantes artigos sobre a *Confederação Internacional dos Musicos* e *A orchestra no theatro da Opera Comica em Paris*.

*
*
*

Ha grande interesse em assistir ao concerto, que promovem a distincta cantora, sr.ª D. Africa S. Cabral, e seu irmão o conhecido professor Aroldo Silva.

Esta festa, de cujo bello programma já falámos no numero anterior, effectua-se em 4 de dezembro proximo no salão da *Illustração Portugueza*. Não é licito duvidar de que será um dos concertos mais concorridos da época, não só pelo reconhecido valôr dos promotores, como pelo merecimento excepcional dos artistas que com elles collaboram, e que são, como já dissemos o violoncellista João Passos e o violinista Pavia de Magalhães.

Obtem-se os bilhetes nos armazens de musica.

*
*
*

A 22 d'este mez teve logar na igreja dos Martyres a festa a Santa Cecilia, promovida pela respectiva irmandade,

Executaram-se uma *Missa* de Freitas Gazul, que o proprio auctor dirigiu, uma *Abertura* em *mi* bemol de fr. José Marques e dois pequenos trechos de Schumann.

*
**

Tem a nossa revista que felicitar-se pela colaboração, por tantos titulos valiosa, de um dos nossos mais estudiosos artistas, o sr. Luiz de Freitas Branco, que honra estas columnas com um primoroso artigo sobre esthetica musical, que será certamente muito apreciado pelos nossos leitores.

Ao moço compositor e nosso illustre amigo, agradecemos a distincção recebida e a promessa, deveras captivante, de mais larga participação nos nossos trabalhos.

*
**

A' 1 hora da tarde de hoje, realisa-se no salão do Conservatorio a sessão solemne para distribuição de premios aos alumnos que mais se distinguiram na época transacta.

A sessão será seguida de um concerto, em que tomam parte os alumnos das duas escolas, de Musica e Arte de Representar.

*
**

Da Ex.^{ma} Sr.^a D. Sophia de Sousa Viterbo, recebemos o opusculo *A ordem de Christo e a musica sagrada nas suas igrejas do continente*, obra posthuma de seu pae, o erudito escriptor Dr. Sousa Viterbo, cujo fallecimento foi tão grande perda para a arte nacional. Esta obra, amplamente documentada, trata do movimento musical do convento de Christo, do hospital e igreja de Nossa Senhora dos Açougues em Montemór-o-Novo, das igrejas de Nossa Senhora da Conceição, de Santa Marinha, em Lisboa; de S. João de Abrantes e das igrejas matrizas da villa de Niza e de S. Thiago da villa de Soure. Insere no fim uma lista dos mestres de capella, instrumentistas, cantores e tangedores de órgão, mencionados durante a obra.

*
**

Encontra-se entre nós o pianista austriaco Adolphe Borschke, que é um dos discipulos laureados de Emil Sauer e Leschetizky.

E' provavel que dê um concerto em Lisboa.

ESTRANGEIRO

Recebemos da casa Schott de Bruxellas: para violino, *Technik des Bogens* de Hilde-

brandt, para violino e piano, *Menuet* de Drla e tres peças *Nenia*, *Lamento*, *Pierrot-Sérénade*, de Randegger. *Technik des Bogens* versa sobre a parte mais importante do ensino do violino:—o arco. O auctor trata o assumpto com toda a minucia não esquecendo a respiração do executante. Recommendamos aos violinistas e professores este tratado, cuja parte litteraria (tambem em inglez e francez) não é a menos notavel.

São interessantes as peças de violino e piano; difficeis as duas ultimas, embora bem escriptas para o instrumento e as outras medianamente difficeis. Todas hão-de agradecer aos nossos amadores da especialidade.

*
**

A demissão do notavel maestro Breton do logar de director do Conservatorio de Madrid deu logar a um grande movimento de protesto e a manifestações de extrema sympathia por parte de toda a classe musical do visinho reino.

Em 26 d'este mez celebrou-se em Madrid um banquete de homenagem ao maestro, assistindo grande quantidade de musicos celebres, individualidades da primeira sociedade madrilenha e alguns personagens politicos.

O illustre ministro de Portugal em Madrid, sr. José Relvas, convidado para o banquete, tomou parte n'elle, sendo verdadeiramente aclamado com vivas ao seu paiz.

Ao *toast*, o ministro produziu um eloquente discurso, fazendo o elogio do povo hespanhol e demonstrando que os dois paizes tem condições para se tornarem duas grandes potencias, tornando a peninsula iberica centro de uma activa e exuberante civilisação.

A seguir s. ex.^a dissertou largamente sobre musica, analysando a obra dos mais eminentes compositores, e referindo-se, sobretudo, á influencia hespanhola. A musica classica foi um dos themas mais desenvolvidos pelo illustre ministro, que durante largo tempo teve a cutal-o no mais religioso dos silencios todos os convidados. Ao terminar, uma extraordinaria ovação coroou as suas palavras, cuja boa impressão foi excellente.

Os artistas hespanhoes residentes no Porto, e alguns portuguezes, tambem realisaram na mesma data de 26 um banquete de adhesão, sendo a commissão organisadora d'essa homenagem composta pelos srs. Pedro Blanco, José Bonet, Juan Casaux, Görner e Xapelli. A' festa, que teve logar no Hotel Europa, d'aquella cidade, presidiram os srs. Manoel de Navarro e Moreno Rosales, respectivamente consul e vice-consul de Hespanha no Porto.

Foi muito brindado o insigne maestro, sendo o seu nome aclamado com ardor por todos os

convivas, que enviaram telegrammas para Madrid, dando conta do acto imponente que se realisou.

No fim do banquete, que decorreu sempre no meio do maior enthusiasmo, o sr. Medina tirou varias photographias, com destino aos jornaes illustrados de Madrid, como prova de que os artistas hespanhoes aqui residentes não esqueceram o seu paiz de origem, no momento em que se consagrava o eminente maestro Breton.

* *

A excellente harpista, Henriette Renié, fundou em Paris um septimino de harpas, que deve dar proximamente o seu primeiro concerto. Demonio! Tanta harpa junta faz-nos lembrar o dito de Rossini a proposito das flautas!

* *

O *Ménestrel* dá-nos noticia de quaes são as composições que Felix Weingartner tem actualmente entre mãos:— uma nova versão do *Oberon* de Weber, uma opera *Cain e Abel*, um *Concerto* para violino e uma *Joyeuse Overture* para orchestra.

* *

Jacques Thibaud, o notavel violinista que o nosso paiz teve occasião de admirar já por tres vezes (1901, 1903, 1905) vae fazer uma grande *tournee* na Suissa, onde dará nada menos de 107 concertos.

As principaes cidades que visitará são Vevey, Lausanne, Genebra, Montreux e Basilea.



Mais um dos artistas, e dos optimos artistas, da *velha guarda*, que nos deixa para sempre: Emilio Lami.

Consciencioso professor de piano, concertista em moda durante mais de vinte annos, compositor infatigavel, acompanhador e leitor como certamente não tivemos outro, critico musical de pulso, e, por cima de tudo isso, espirituoso cavaqueador cheio de verve e ironia — eis o que era ou tinha sido esse velho de quasi 80 annos, que por ahi viamos ás vezes, a luctar ainda e a trabalhar sempre, alquebrado pela idade e quasi cego.

Nasceu Emilio Lami em 1834, começando, muito creança, o estudo do piano sob a direcção de seu pae. Aos 14 annos já leccionava, dizem os seus biographos. De 1860 a 1880, quasi se póde dizer que não havia um grande concerto em Lisboa, para que Emilio Lami não fosse convidado ou que não fosse por elle proprio organizado. Apresentava-se muitas vezes como solista, tocando as suas fantasias de concerto, a *Marta*, a *Traviata*, o *Rigoletto*, o *Guilherme Tell*, peças à *variations*, ao gosto da época, que tinham sempre um exito retumbante. Nos seus concertos, que tinham logar ora nas salas do *Casino Lisbonense* ou da *Associação Recreativa*, ora nos salões de S. Carlos, de D. Maria ou da Trindade, produziram-se tambem muitas vezes as suas peças concertantes, o trio da *Marta* para piano, harpa e harmonium, o do *Ernani* para piano, violoncello e harmonium, o dueto do *Rigoletto* para saxophone e piano, e muitas outras obras do mesmo genero, que o publico se não cançava de applaudir.



Em 1863 foi chamado para S. Carlos, como *maestro concertatore*. Ausentando-se porem Guilherme Cossoul n'essa occasião, teve Lami que empunhar a batuta em substituição d'aquelle optimo artista, e tão dignamente se desempenhou do encargo que esteve durante mais de quatro annos no mesmo theatro, na qualidade de 2.º director e ensaiador.

Foi tambem professor da Casa Pia e do Conservatorio. Tanto ahi, como no magisterio particular, creou uma legião de discipulos de piano, de orgão, de canto, e entre elles alguns que depois se notabilisaram.

Na enorme lista de produções que deixou Emilio Lami contam-se obras de orchestra, banda, musica de camara, solos para canto e para quasi todos os instrumentos. A relação minuciosa de todas essas produções figura no n.º 140 do *Contemporaneo* (1884).

Descance em paz o indefesso trabalhador e notavel musico que foi Emilio Lami. A *Arte Musical*, que tinha n'elle um verdadeiro amigo, não póde deixar de lastimar profundamente uma perda tão sensivel para o nosso pequeno mundo d'arte, cumprindo-lhe tambem apresentar á sua virtuosa esposa, a sr.ª D. Carlota Freire de Andrade Lami, a expressão bem sentida da sua condolencia.