



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

SUMMARIO : — Canto coral escolar. — Monographias instrumentaes. — Notas vagas.  
— Concertos. — Noticiario.

## Canto coral escolar

Ninguém desconhece as aptidões das crianças para o canto coral. E' um facto generalizado a todas as raças. Se uma ou outra criança é avessa ao canto, se tem dureza de ouvido, é apontada como anomalia, como excepção á regra geral. Os hinos populares cantados em côro pelos alunos das escolas elementares, reunidos em numerosos grupos, tem sempre impressionado agradavelmente e tais côros com unanime aplauso sempre tem sido acolhidos pelo publico.

Não regateamos o nosso elogio a estas exhibições de canto coral. Desejariamos apenas que entre nós a escôlha de vozes e das musicas fosse feita com mais algum cuidado, para se evitar a fadiga e o excessivo esforço da laringe das crianças. E o que dizemos com relação ás crianças das escôlas elementares tem extensão aos alunos de algumas escôlas superiores, ou forçados a agrupar-se para o exercicio de solfejo entoado ou que são convidados a formar côros para em concertos cantar trechos musicais, que exigem uma extensão de voz que muitos dos exêcutantes não possuem.

Não temos de modo algum a ideia de censurar o modo como nas escôlas superiores se faz o estudo do solfejo entoado. Nunca frequentamos essas escôlas; nunca assistimos a esses exercicios de solfejo. Quer-nos parecer que da parte dos professores haverá todo o cuidado em pôr em prática regras ja muito estudadas e conhecidas para evitar os estragos que o cansaço pode causar na laringe dos alunos. Alguns casos de laringite que temos observado em tais alunos na nossa clinica es-

tamos inclinados a atribui-los á incuria e a faltas de agasalho dêsses mesmos alunos. Já não é todavia a primeira vez que o abuso e a fadiga dos solfejos são arguidos de causadores de tais doenças. No tratado pratico de J. Faure, *La voix et le chant*, a paginas 5 do prefacio, encontramos o seguinte periodo em que o seu autôr perfilha a mesma opinião. E Faure é uma autoridade no assunto.

«Lorsqu'on songe à la quantité d'enfants qui fréquentent les Conservatoires, on est surpris que si peu d'entre eux soient capables de fournir un jour des sujets à la scène. Il est inadmissible qu'il ne s'en rencontre pas d'assez bien doués pour s'adonner à l'étude du chant, et ne faudrait-il pas attribuer cette pénurie de voix au peu de soin qu'on prend de ménager un si fragile instrument pendant les études du solfège?»

As antigas catedrais de Italia, onde havia escôlas pa'a crianças que se dedicavam a meninos do côro, fôram um repositorio de bêlos artistas musicos, um manancial de onde emanaram cantôres muito distintos. Nessas escôlas a instrução era magistralmente ministrada e a escôlha e cultivo das vozes era feita com meticolosos cuidados. A responsabilidade dos mestres era grande e as necessidades do côro exigentes. As antigas *maitrises*, em França, deram tambem excelentes resultados. O abandono porem do estudo da musica religiosa, que foi uma das multiplices causas da decadencia da arte de canto, fez desaparecer aquelas escôlas. Em Paris ainda houve um gloriôso periodo de resurgimento, de 1820 a 1840, quando dois fervorosos admiradores da musica sagrada, Choron e Trévaux, se votaram ao trabalho de fazer reviver as antigas *maitrises*. Ainda a es-

cóla dêsses artistas produziu compositores, organistas e bons cantôres.

Todos os pedagogistas estão de acôrdo em que a musica é um maravilhôso meio de educação moral e fisica. Suaviza a aspereza dos costumes; modifica as indoles selvagens; tonifica o sistêma nervôso. São inumeras as experiencias que nêste sentido se teem feito em muitos doentes. Os exercicios respiratorios aumentam a capacidade toracica e facilitam a hematose. São um recurso terapeutico de primeira ordem, quando bem dirigidos.

A musica e o canto favorecem os movimentos musculares. O artista que canta enquanto trabalha, o soldado que caminha cantando ou ao som da musica, sentem muito menos a sensação de fadiga. As marchas de guerra, os cantos guerreiros, os hinos patrioticos incutem coragem e activam os movimentos. No circo de Roma, onde Nero assistia ao espectáculo do sacrificio dos primitivos cristãos deitados ás fêras, as victimas agrupavam-se e deixavam-se devorar, cantando os salmos com que nas catacumbas glorificavam o crucificado. Para esses martyres os cantos religiosos não eram apenas uma publica manifestação da sua fé, uma oração a implorar a graça divina; eram tambem um élo de união que lhes incutia coragem.

E' evidente a utilidade do canto coral.

Não basta porem fazer ouvir ás crianças um trecho musical, uma canção, um hino, uma canção qualquer, para que élas a fixem e reproduzam. Seria parodiar o canto. E' preciso ir mais longe.

Na verdadeira escôla de canto coral para as crianças é de necessidade atender á formação da voz, á justa entoação das notas graves e agudas, na extensão da sua escála natural, e, acima de tudo evitar o esforço com que umas e outras são emitidas.

Que ridiculo espectáculo o de ver um grupo de crianças pelo meio da rua a cantar um hino patriotico, esganiçando uma notas agudas que saem desafinadas! Que inconsciencia a dos ensaiadores, que assim contribuem para estragar a laringe das pobres crianças, impossibilitando-as de que no futuro possam com proveito entregar-se ao estudo do canto, porque lhes arruinaram as apreciaveis qualidades com que a natureza lhes dotou as gargantas! Quantas vezes a argentina suavidade das vozes infantis é por este abuso transformada para sempre nuns sons de timbre velado e rouco, numa laringite cronica!

Um bom mestre de canto coral deve evitar que as crianças emitam notas demasiado agudas ou excessivamente graves. Não basta para isso a escôlha de musicas apropriadas ás laringes. E' preciso em primeiro lugar classificar as vozes e apropriar as musicas á extensão natu-

ral da escála vocal de cada um. E' isto mesmo o que faziam os antigos mestres de canto, quando escreviam para cada discipulo os exercicios de vocalização que lhe trabalhavam o medio da voz. Foi tambem isto mesmo o que com notavel perspicacia fez Rouget de Lisle, quando em 1792 escreveu a poesia e a musica do *canto de guerra do exercito do Rheno*, a *Marselhesa*, transformada mais tarde em canto nacional da França. Este hino está escrito de modo que por todos, crianças e adultos, pôde ser cantado. Não exige esforços de voz. Se se escrever em *lá bemol maior*, as suas notas movimentam-se nos limites das cinco linhas da pauta musical. Um simples intervalo de nona maior!

Estes minuciosos cuidados exigem trabalho, paciencia e aptidões especiais da parte dos instrutores de canto coral? Por certo. Mas evita-se o estrago causado nas laringes das crianças pelo canto sem metodo.

E no entanto o canto coral bem organizado, escrupulosamente guiado, tendo muito em atenção a idade e o desenvolvimento fisico das crianças, seria um magnifico exercicio de imensas vantagens educativas e morais. O prazer intelectual, o goso espirital influem activamente sobre o fisico de todo o ser humano. Interessemos a criança no estudo do canto coral. Tem para isso esperteza, inteligencia, penetração e vivacidade. Mas eduquemo-la com metodo e ciencia. Não lhe inutilizemos o que néla ha de bom e com que a natureza tanto se esmerou em distingui-la. E o canto é um dote natural na criança. Mal sabe pronunciar as palavras e já quer cantar. Aos 2 ou 3 anos ensaia mais facilmente uma melodia do que a recitação de uma poesia.

Para os exercicios de canto coral devemos escolher de preferencia melodias faceis, alegres, simples e espontaneas; com poucas modulações; com periodos breves, ao alcance das curtas respirações das crianças; poesias descriptivas e moralistas; ritmo facil; estilo italiano, acentuado. Obter-se-ão assim os tres principais fins: educação, instrucção e deleite. (1)

Na transição para a puberdade todos aconselham os maiores cuidados com a laringe das crianças. E' durante este periodo que se dá a mudança ou *muda da voz*. E como este factio fisiologico surpreende muitos rapazes exactamente na ocasião em que se dedicam aos exercicios de solfejo entoado, mais uma razão para nos referirmos a este assunto com mais largueza.

Nos rapazes é notavel a radical transformação que a *muda* produz no timbre e no caracter da voz.

(1) *La musica pei fanciulli. Manuale pei maestri ed istitutori del canto corale, di Giovanni Varisco.*

A experiencia demonstra que, com raras excepções, os rapazes que teem voz de contralto dispõem de uma série de notas que na clave de sol vai do *sol grave* até ao *si bemol* da terceira linha da pauta, embora com voz de cabeça ou falsête possam atingir o *mi* natural do quarto espaço. Para estas vozes graves o fenomeno da *muda* só exerce a sua acção directa sobre as notas de falsête, que gradualmente suprime, a começar pelas mais agudas. Esta supressão chega pouco a pouco a destruir o registo de cabeça e em breve não resta ao antigo contralto mais do que a sua voz de peito, menos facil sobre as notas agudas e um pouco mais dura na sua extensão. Ei-lo portanto na posse de um registo unico, de que pôde servir-se, embora a laringe esteja doente, e apesar dos numerosos accidentes vocais que lhe alteram a sonoridade e a pureza.

As notas de peito, enquanto se realiza o trabalho da *muda*, adquirem gradualmente mais força e extensão; e estas *mesmas notas*, que na criança formavam o registo inferior da voz, constituem as notas do registo superior da sua voz de homem: o contralto transformou-se em tenôr. (1)

No soprano, e principalmente naquêle em que as notas de peito são muito raras, a evolução segue uma marcha analogá, com a differença de que a rouquidão toma nm tal caracter de gravidade que á criança se torna impossivel emitir os sons, e não ser á custa dos maiores esforços. Muito longe de se atenuar, esta rouquidão acentua-se de cada vez mais; a voz torna-se mais grave do que a de contralto. Desde então, sob pena de comprometer a existencia da voz na sua formação e de embaraçar a marcha progressiva do seu desenvolvimento, é preciso proibir á criança, contralto ou soprano, o exercicio do canto. **Faure** (2) insiste mesmo em afirmar que só depois de realizada a transformação da voz é que se pôdem fazer estudos vocais sobre as notas do *medium* grave. E estes estudos não deverão ser prolongados alem de 2 ou 3 minutos e só serão recommçados depois de um descanso 3 ou 4 vezes mais longo do que a duração dos exercicios. Só depois de alguns anos de silencio é que a transformação se torna definitiva. E' só então que esta voz, outrora tão feminina, tão facil nas notas agudas, de repente se revela máscula e grave: o soprano transformou-se em baixo ou baritono.

Dito isto, se em geral se aconselha que só depois dos 9 ou 10 anos é que se pôde pensar em cultivar a voz dos rapazes; se é realmente uma imprudencia e mesmo um perigo

antecipar esta época; se sob nenhum pretexto devemos trabalhar a voz de uma menina, sem que a ligeira transformação que o seu timbre sofre na época da puberdade esteja inteiramente cumprida, não é na verdade um crime de lesa-natureza obrigar as pobres crianças a tomar parte em córos, força-las a exercicios de solfejos, sem que os ensaiadores ou mestres de canto atendam conscienciosamente ao estado da sua laringe e se deem ao cuidado de escolher exercicios e musicas que não excedam o limite da tessitura de que dispõem?

«Cependant, comme les études musicales peuvent commencer beaucoup plus tôt, lorsqu'on voudra faire solfier un enfant, on devra veiller à ce que la *tessiture* des études de solfège ne soit pas trop grave, ni surtout trop élevée.

A défaut de solfèges à l'usage des enfants, le professeur devra transposer les leçons de façon à ne pas excéder les limites naturelles de leur voix.» (1)

Uma vez demonstrado que todo o trabalho da laringe deve ser interrompido ou reduzido durante a *muda*, deverá esta época de transição ser consagrada aos exercicios e á educação da respiração.

«Durante a muda, diz Mandl (2) a rouquidão da laringe opõe-se a todo o exercicio sério, que seria mesmo perigoso, porque dificultaria o desenvolvimento normal da laringe e poderia produzir uma alteração profunda ou a perda total da voz. Por isso os professores de canto se limitam durante este periodo a corrigir os defeitos grosseiros da pronuncia ou de emissão e a dirigir a articulação. Na nossa opinião seria tambem o momento favoravel de submeter os discipulos a exercicios de respiração e, em geral, aos trabalhos de ginastica vocal.»

Das vantagens dos exercicios respiratorios feitos desde a infancia nas escolas de musica nada temos aqui a dizer. A respiração artistica é para o canto o que a respiração ordinaria é para a vida. Uma e outra presidem ao jôgo regular das funções vitais e vocais. Para cantar bem é indispensavel que o artista esteja perfeitamente senhôr da sua respiração. Por bonita voz que tenha, nunca obterá belos efeitos artisticos se a respiração fôr defeituosa. Infelizmente este factor tão importante da arte de canto é quase geralmente despresado, quer devido á inexperiencia dos mestres, quer por causa da negligencia dos discipulos. Bem pou-

(1) **Faure**. Obra citada, pag. 29 e 30.

(2) *Idem*, pag. 31.

(1) **Faure**, obra citada pag. 29.

(2) *Hygiène de la voix*.

cos cantores fazem bom uso da respiração. E no entanto, sem bôa respiração não pôde haver expressão nem colorido.

«Não vamos até dizer, com certos autores, que a insuficiência dos estudos e dos exercicios de respiração é a principal causa da decadencia actual da arte de canto, mas reconhecemos que muitos professores são prejudiciaes aos seus discipulos, quer por lhes fazerem estendal de um desinteresse completo a respeito dos diferentes metodos respiratorios. Estes ultimos, mais numerosos do que se julga, ou por cepticismo ou por ignorancia, teem a vaidade de sustentar que para o canto é indifferente inspirar ou expirar segundo tal ou tal processo.» (1)

(1) Dr. Joal. De la respiration dans le chant.

Parece-nos que nada mais temos a acrescentar ao que acabamos de dizer. Demonstramos clara e suficientemente a necessidade de evitar os abusos da emissão de notas agudas nos côros infantis, assim como a inconveniencia e o prejuizo dos exercicios de solfejo durante o periodo da muda da voz. Citamos para isso a opinião de mestres autorizados, de perfeito accordo com a nossa. Poderíamos multiplicar essas citações. Mas, por prolixos, seríamos fastidiosos e teríamos de organizar uma lista bibliografica. Dariamos com isso ao nosso trabalho um cunho científico, que não merece. Com este despretencioso artigo desejamos apenas que a *Arte musical* contribua para que se evitem erros e abusos nocivos e perniciosos á infancia. Nada mais. Oxalá que atingissemos o desejado fim.

Esteves Lisboa.

## Monographias instrumentaes

### IV

### O Cravo de pennas

(Continuação de pag. 151)

Reentro portanto no verdadeiro quadro do meu trabalho, citando os principaes fabricantes francezes de que tenho conhecimento. De Richard e de Philippe Denis<sup>1</sup> chegaram até nós algumas espinetas do seculo XVII; fabricantes de cravos propriamente ditos apparecem-nos em fins d'esse seculo Faby, Vincent Tibaut e Nicolas Dumont, e no seculo seguinte Marius, François Etienne Blanchet, Sebastien Eraud e Paul Taskin.

Marius, um dos industriaes mais emprehendedores n'esta especialidade, imaginou em 1700 o *clavecin brisé* (cravo de viagem, de desmontar), de que ainda se conservam exemplares nos museus de Paris, Florença e Bruxellas; deve-se-lhe tambem uma das primeiras tentativas da substituição do martinete pelo *maillet* ou martello.

Do ultimo citado, reproduzo na gravura n.º 44 um lindo cravo, que se suppõe ter pertencido a Maria Antonietta, e cujas decorações, assignadas por Vander Meulen, são de fino gosto artistico<sup>2</sup>. Belga de nascença, mas domiciliado em França desde a primeira mocidade, Pascal Taskin teve grande renome como constructor de cravos e, entre outras modificações importantes, imaginou substituir as pennas de corvo por uns pedacitos de pelle de buffalo, que produziam som menos secco do que aquellas<sup>3</sup>. Foi essa uma das transformações mais importantes por

<sup>1</sup> Um irmão d'este notavel fabricante, Jean Denis, publicou em 1650 um curioso «*Traité de l'accord de l'espinette.*»

<sup>2</sup> Pertence actualmente a um opulento inglez, o visconde de Powerscourt.

<sup>3</sup> O systema de Taskin (1768 - ?) encontrou um grande numero de imitadores, sendo poucos os cravos que não tivessem ultimamente um «registre de buffle».

Citei apenas os fabricantes de maior nomeada. Cuisinié, inventor do «clavecin-vielle» (1708), Valter, Thóvenard, de Bordeus, Bellé, Renaud, Marchal, Levoir, Weltman, Berger, Virebez e Péronard são constructores que geralmente se consideram de segunda cathgoria.

que passou o cravo no sentido de melhorar um timbre, que a muitos ouvidos delicados parecia aspero e agradável.

Fizeram-se muito variadas tentativas n'esse intuito. Havia cravos que tinham mais de vinte modificações para imitar os sons da harpa, do alaúde, do bandolim, do fagote, do flageolet, do oboé, do violino e d'outros instrumentos. Quando as sonoridades novas que se descobriam não tinham analogia alguma com qualquer dos instrumentos conhecidos, inventavam-se designações novas, como *jeu céleste*, *voix angélique* e outras. Para produzir essas diversas sonoridades, que se obtinham multiplicando as fiadas de martinetes ou variando a materia com que as cordas eram atacadas, havia um numero variavel de registros, que o executante fazia mover com a mão, com o joelho ou com o pé. Algumas vezes, para facilitar essas combinações, juntava-se um segundo e um terceiro teclados. Chegou tambem a agregar-se ao instrumento um machinismo d'orgão, fazendo-se ouvir os dois instrumentos juntos ou separadamente á vontade do tocador.

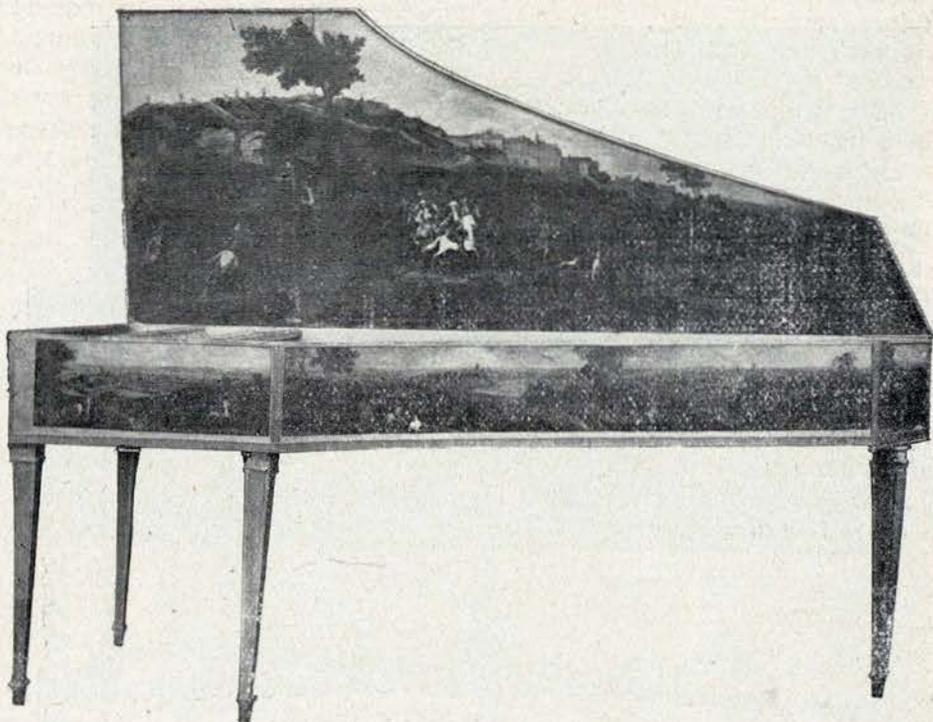


Fig. 14. — Cravo de Pascal Taskin (1774)

Nicolau José Hullmandel, discipulo de Carlos Felipe Manuel Bach e um dos ultimos cravistas de maior saber e auctoridade, allude na *Encyclopédie Méthodique* de Diderot e D'Alembert (artigo *Clavecin*), a todas essas tentativas, que tiveram por escopo, mais ou menos bem succedido, melhorar as condições sonoras do cravo, e lastíma que para supprir a pureza do timbre e a malleabilidade das gradações sonoras, de que necessita todo o instrumento musico para preencher o fim a que deve visar na arte, se houvesse recorrido a imitações falsas e pueris, que o desnaturam e nada significam para o executante que fôr verdadeiramente artista.

A secura, a magreza do som do cravo, e sobretudo a sua inaptidão para o estylo ligado, crearam-lhe bom numero de detractores. Nem todos julgavam, como Voltaire, que o piano «era um instrumento de caldeireiro ao lado do cravo de pennas», e estou em crêr que eram os proprios artistas que, insaciados nas suas justas aspirações, se insurgiam a cada instante contra as imperfeições do instrumento e moviam os constructores ás mais extravagantes reformas.

A Inglaterra, diz ainda o douto Hullmandel, concorreu tambem como pôde para melhorar a construcção dos instrumentos de pennas, no sentido de lhes facilitar a gradação da sonoridade. Para isso imaginou-se uma especie de segundo tampo collocado pela parte de cima das cordas e constituido por uma série de gelosias, que se abriam ou fechavam por intermedio de um pedal, afim de deixar expandir o som ou abafal-o á vontade do executante. Eterno problema esse que só o *piano-forte* havia de resolver satisfatoriamente!

Os inglezes todavia tiveram optimos fabricantes. No seculo XVI, a época aurea da virginal, não tenho conhecimento de fabricantes inglezes que se houvessem dedicado á construcção do instrumento tão querido da rainha Isabel; é possivel que a Inglaterra, n'este ramo da industria artistica, fosse tributaria da Italia ou das Flandres. Mas no seculo seguinte já posso relevar os nomes de Ludovicus Grovel, Gabriell Townsend, Thomas White, John Loosemore e Adam Leversidge, que segundo parece se consagraram especialmente á fabricaçã da virginal. D'este ultimo fabricante ha mesmo em Londres uma virginal (fig. 45), revestida de pinturas ricas e duplamente notavel pela raridade da peça organographica e pela sumptuosidade da decoraçã.

Durante o seculo XVIII toma a industria cravistica um desenvolvimento consideravel nos

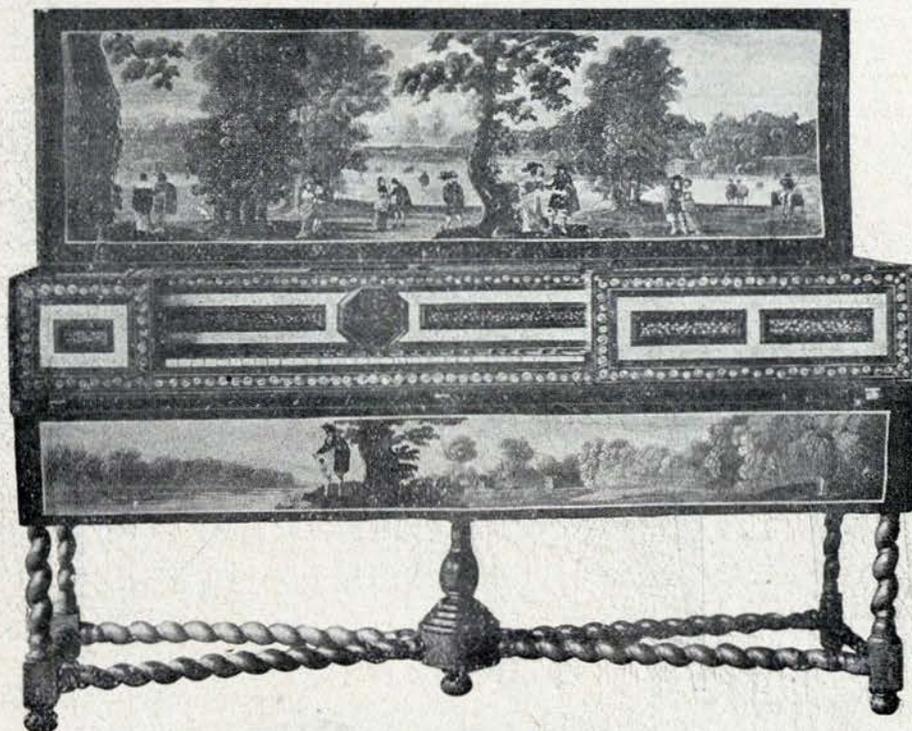


Fig. 45. — Virginal de Adam Leversidge (1666)

seculo a uma altura onde tinham raros competidores.

Na Allemanha tambem a fabricação do cravo se concentrou no seculo XVIII. O nome de Martin Vander Beest e de Israel Gellinger (fig. 47), dos quaes ainda existem espinetas, que tem respectivamente as datas de 1580 e 1677, não attingiu grande notoriedade; só mais tarde é que vieram os grandes constructores, a par e passo que a arte de compôr e a arte de executar se elevavam, na patria de Bach, ás maximas alturas. Porque é facto averiguado que a construcção dos apparatus sonoros caminha de parceria com a audacia e liberdade da composição e com o aperfeiçoamento do virtuosismo; são factores communs de progresso artistico, que marcham sempre parallelamente e mutuamente se auxiliam e estimulam.

Na mão de habéis fabricantes, o cravo allemão começou a ter grande voga a partir do segundo quartel do seculo XVIII. Fritz, que construiu uns 500 instrumentos, entre cravos e clavicordios, distinguia-se pela sonoridade excepcionalmente bella dos seus productos. Adlung, contemporaneo do precedente, escreveu mesmo varios tratados sobre a construcção do cravo.

Friedrich, Graebner e Hieronimus Hasse, n'esta especialidade, tambem tiveram um nome que passou as fronteiras da Allemanha. Hohlfeld, desejando dotar o cravo com uma qualidade, cuja ausencia tazia de ha muito o desespero dos concertistas, a prolongação do som, imaginou o *Bogenflügel*, com cordas de tripa friccionadas como as do violino, merecendo esta innovação a Filippe Manuel Bach, a Quantz e a Marpurg os mais entusiasticos elogios<sup>2</sup>. J. K. Oesterlein, de Berlim, adoptou em 1773 as linguetas de couro para substituir as pennas de corvo. E no ultimo periodo do cravo, quando já em luta aberta com o piano-forte, ainda houve fabricantes, como Krämer, Silbermann e outros, que insistiram longamente na fabricação d'aquelle, antes de se resolverem a seguir as imposições de correntes mais modernas<sup>3</sup>.

Foi renhida essa lucta e comprehende-se o motivo. Em primeiro lugar estava ainda vivaz

<sup>1</sup> O cravo de Lengmann & Broderip da fig. 46 tem o systema de gelosias, a que mais acima me refiro, mas a invenção foi de Burkhard Tschudi, que d'ella tirou patente em 1769, dando-lhe o nome de «Venitian Swell».

<sup>2</sup> Em 1610 já havia sido apresentado por um outro allemão, Johann Heyden, um cravo que tinha a faculdade de prolongar os sons. Nem esta invenção nem a de Hohlfeld lograram o exito que se esperava.

<sup>3</sup> A espineta de J. H. Silbermann e o cravo de G. Silbermann, que vem reproduzidos nas fig. 48 e 49, são tipos de fabricação allemã muito adiantada.

paizes de maior cultura musical. A Inglaterra não podia deixar de caminhar ao lado d'esses paizes e se os nomes de Charles Haward, Thomas e John Hitchcock, Stephen Keene e Baker Harris, dos quaes apenas conheço espinetas, não lograram gozar senão um passageiro favôr, os fabricantes de verdadeiros cravos, e entre elles os Longmann & Broderip<sup>1</sup>, os Kirkmann, uma familia inteira de bons constructores, e sobretudo Burkhard Tschudi, o fundador da casa Broadwood, tiveram nome europeu e guindaram a sua industria no ultimo quartel d'esse

a tradição dos grandes cravistas allemães. Frobergger, Buxtehude, Haendel e os Bach haviam deixado apóz si um rasto tão luminoso que havia de ultrapassar o seu proprio seculo. Depois, entre o cravo, que havia chegado ao apogeu do seu aperfeiçoamento e o piano, que ensaiava os seus primeiros vôos, a comparação não podia ser senão em desfavôr d'este, sendo de notar-se que a sonoridade do cravo era n'esse tempo muito mais brilhante que a do instrumento novo <sup>1</sup>.

Alem d'instrumento solista, era tambem o cravo um poderoso auxiliar e um indispensavel elemento na orchestra, e o seu timbre, destacando-se em uma massa ás vezes consideravel d'instrumentos <sup>2</sup>, servia comtudo os effeitos de conjuncto sem lhes tirar a precisa homogeneidade. E' o que se não dava, nem nunca se ha-de dar com o piano. Ha qualquer cousa de *oleoso* no timbre do piano, como disse Ricardo Wagner, que sobrenada na orchestra e não consegue fundir-se com ella. Henri Lavoix chega mesmo a avançar que não ha *um unico* instrumento cuja sonoridade se possa concertar satisfatoriamente com a do piano e declara este, como diria um chimico, *insolúvel* na orchestra <sup>3</sup>. Albert Schweitzer, no seu admiravel trabalho sobre Bach e referindo-se ás sonatas de cravo e violino, tambem nega ao piano as precisas qualidades sonoras para traduzir fielmente essas obras, accusando o timbre do instrumento moderno de não se fundir com o do violino.

Bem quizera accrescentar a este despretençioso estudo uma narrativa circunstanciada das diversas phases por que passou, no nosso paiz, visto que dos outros me occupei com maior ou menor desenvolvimento, o fabrico e o cultivo do cravo e seus congeneres. Infelizmente, áparte os trabalhos biographicos de Ernesto Vieira, Sousa Viterbo e Joaquim de Vasconcellos <sup>4</sup>, cujas

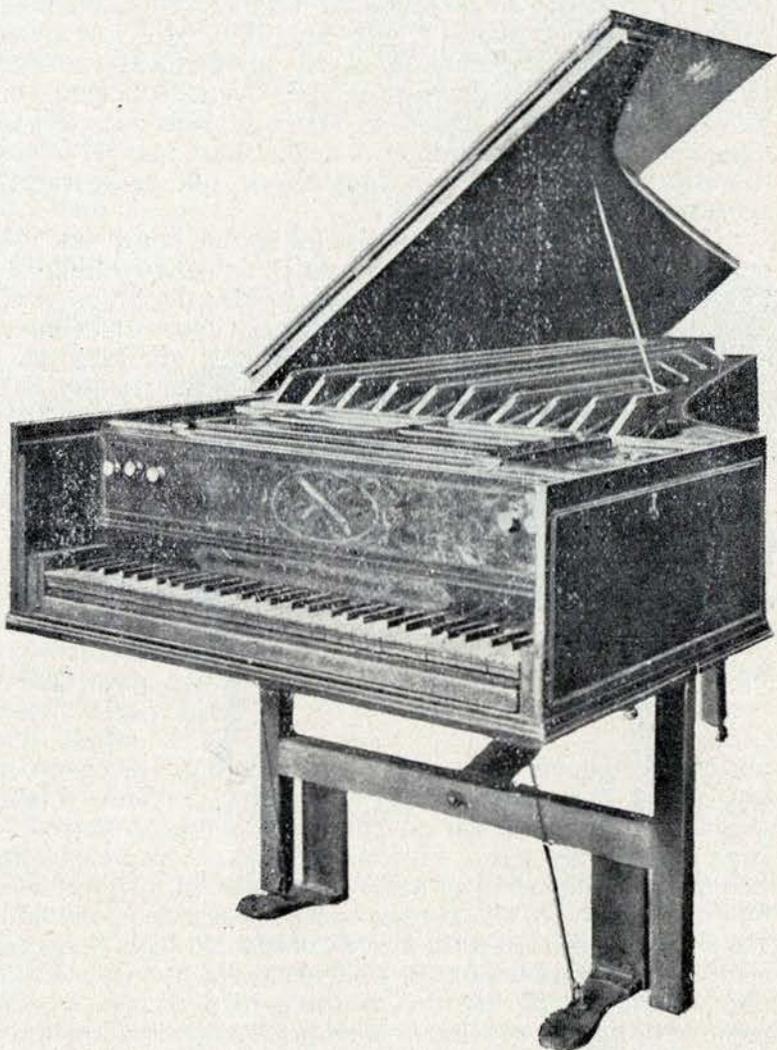


Fig. 46. — Cravo de Longmann & Broderip

<sup>1</sup> Quando comparo os recursos do cravo com os do piano, ainda o mais moderno e aperfeiçoado, tendo apenas em vista o caracter da vasta obra creada para aquelle instrumento, chego a convencer-me que a applicação da litteratura cravística ao piano só se pôde admittir como um «pis-aller», em que o pensamento do compositor não raro se desnatura e a verdadeira expressão original muitas vezes se falseia. Lucien Greilsamer, um dos collaboradores da revista «S. I. M.», tem uma bonita phrase a proposito d'isso: — «Préférer le piano moderne au clavecin, quand il s'agit de Couperin, serait plaacer la traduction au dessus de l'oeuvre originale». (N.º 1 de 1900).

Essa opinião está comtudo longe de ser corrente e unanime, como adiante se verá.

<sup>2</sup> Em 1786 cantou-se na Domkirche de Berlim o «Messias» de Haendel, com 304 executantes entre cantores e instrumentistas, e entre estes não havia senão um tocador de cravo.

Na execução solemne da «Création» de Haydn, realisada em Vienna no anno de 1808 em homenagem ao venerando compositor, o numero de executantes era de 313, havendo tambem um unico cravo para sustentar esse grande conjuncto de sonoridades.

<sup>3</sup> «Histoire de l'instrumentation» (op. cit.).

<sup>4</sup> «Diccionario de musicos portuguezes» (op. cit.).

notas colligi chronologicamente, são tão escassos os subsidios novos que pouco ou nada adiantam para o fim que eu ambicionava attingir. Limitar-me-hei portanto a consignar alguns apontamentos, a que talvez mais tarde possa dar mais amplo desenvolvimento.

Os primeiros vestigios que encontro do cravo em Portugal datam do reinado de D. Manoel <sup>1</sup>. O chronista do *rei venturoso*, Damião de Goes, em cujo relato se póde apreciar o desenvolvimento que a musica havia adquirido entre nós no seculo XVI, não nos deixa duvidas sobre o emprego commum do cravo, que tinha até, no dizer do sabio chronista manuelino, um logar especial nas audiencias reaes conjunctamente com a musica vocal. Não deixam de ter originalidade estas audiencias, accompanhadas a cantoria e cravo, ou pelo menos precedidas e seguidas de trechos musicaes, e demonstram não só o fausto que caracterisava todas as cerimoniaes régias, mas ainda a importancia que se ligava ás execuções musicaes em todos os actos publicos de maior vulto.

Em uma curiosa relação das festas que houve em 1576 no mosteiro de Guadalupe, por occasião da entrevista entre o nosso D. Sebastião e Philippe II de Espanha, relação que vem transcripta em um estudo de Platon de Waxel sobre a musica portugueza <sup>2</sup>, se citam os mais famosos menestres da nossa côrte e os instrumentos que tangiam. Ahí se allude a um Affonso da Sylva, cravista, a Manuel de Victoria, Alexandre de Aguiar, Egas Parlimpo e Pero Vaz, tocadores de viola e de contrabaixo, a Domingos Madeira, notavel cantor, e a outros musicos quinhentistas, que gozavam segundo parece de larga nomeada n'esse tempo.

Filippe de Carverel na descripção que faz dos usos musicaes do nosso paiz <sup>3</sup>, depois de citar os instrumentos populares e as danças licenciosas que tinha presenciado em Portugal, refere-se á *guitere*, *cistre*, *harpe*, *luth* e *espinette* como instrumentos preferidos pelas classes mais cultas.

E' sabido que a arte musical havia adquirido por esse tempo, em toda a peninsula, um raro desenvolvimento; só em Lisboa, no dizer de um antigo historiador <sup>4</sup>, havia 70 mestres de canto, 6 fabricantes de *manicordios*, e 5 organeiros. Não podia deixar de corresponder essa abundancia de ensino e de producção a uma larga diffusão de gosto musical. As obras do padre Manuel Rodrigues Coelho e de Antonio Fernandes, escriptas no principio do seculo XVII, provam tambem de algum modo que, tanto no cravo como no clavicordio, se havia chegado n'essa época a um elevado grau de cultura. Nas *Flôres de Musica para o instrumento de Tecla & Harpa*, incluiu o padre Coelho muitas composições cravisticas, cuja transcendencia abona a habilidade dos artistas seus coevos; a obra, sahida das officinas de Craesbeck, foi a primeira que d'esse genero se imprimiu no nosso paiz e é de suppôr que tivesse uma grande divulgacão entre os tocadores d'aquelle tempo. Outro tanto se não póde dizer da *Theoria do manicordio e sua explicação*, de Antonio Fernandes, pois que, segundo affirma Barbosa Machado, ficou em manuscrito.

No catalogo da bibliotheca musical de D. João IV tambem figura um grande numero de composições para instrumentos de teclado:

*Cembalo* ou *manicordio*  
*Clavicembalo* ou *clavicordio*  
*Espineta*  
*Cravo*

<sup>1</sup> E' interessante consignar que a rainha D. Leonor, mulher de D. Duarte (2.<sup>o</sup> quartel do seculo XV), era uma insigne tocadora de manicordio. E' de crêr que por esse tempo ainda não fosse conhecido em Portugal o cravo de penas; tratando-se portanto do clavicordio propriamente dito, como supponho, a nota é tanto mais interessante quanto é certo que a historia da musica não allude a nenhum outro clavicordista, cujo nome merecesse passar á posteridade.

<sup>2</sup> Esse estudo, como tantos outros que se tem publicado sobre a nossa historia musical, está eivado de erros. Platon de Waxel, um russo que viveu algum tempo na Madeira, julgou-se por esse facto habilitado a discretar sobre a nossa musica e fê-lo com a habitual levandade e inconsciencia, embarcando muitas vezes os que de boa fé se valeram das suas informações. O trabalho de Waxel foi publicado na extinta revista «Amphion» e vertido em allemão na encyclopedia «Musikalisches Conversation Lexicon».

<sup>3</sup> Carverel. — «Ambassade en Espagne et en Portugal, en 1582».

<sup>4</sup> Nicolau de Oliveira. — «Livro das grandezas de Lisboa» (a pag. 181).

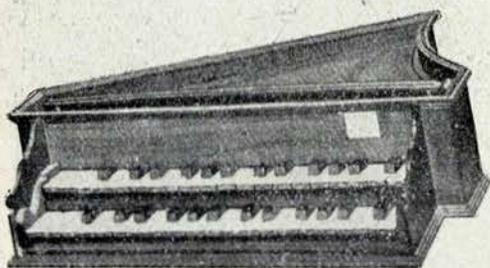


Fig. 47.—Espineta-oitavino, com 2 teclados  
 I. Gellinger (1677)

mas, como se vê, ou a nomenclatura foi arbitraria e mal escolhida na confecção do catalogo, ou, o que é mais provavel, um certo numero de peças se adaptavam indistinctamente a instrumentos de indole diversa, podendo executar-se tanto no *cembalo* como no *manicordio*, tanto no *clavicembalo* como no *clavicordio*.

O que parece fóra de duvida é que, durante os seculos XVII e XVIII, estiveram em grande voga no nosso paiz os polycordios de teclado. Entre os cravistas mais notaveis conta-se um amador, D. Francisco José Coutinho (1680-1724), e um profissional, Antonio Teixeira, aos quaes Barbosa Machado attribue qualidades de eximios solistas no cravo. Com a estada de Domenico Scarlatti em Lisboa, desde 1721 até 1728, é de suppôr que não tivesse só beneficiado a sua régia discipula, a infanta Maria Barbara; tem de admittir-se como provavel e natural que o grande artista, se não logrou crear na nossa capital uma verdadeira escola de cravo, concorreu decerto effizamente para desenvolver o gosto nacional por esse instrumento e incitar os artistas ao seu cultivo.

Compositores houve diversos que se especialisaram na litteratura cravistica — Felix José da Costa (*Sonatas* de cravo, ineditas), José Antonio Carlos de Seixas (*Tocatas*, que existem manuscriptas em varias bibliothecas publicas), Francisco Xavier Baptista (*Sonatas, Variações e Minuetes*), Alberto José Gomes da Silva (*Regras de acompanhar para Cravo ou Orgão*) e varios outros.

Na lista dos fabricantes portuguezes ou aqui residentes, sobretudo na segunda metade do seculo XVIII, podem citar-se alguns de cuja habilidade não tenho informações positivas, mas que não é licito esquecer em um trabalho d'esta natureza.

Tenho conhecimento dos seguintes: — Manuel Domingues Vaya (1718-1780), que foi notavel em «compôr e afinar instrumentos, principalmente Cravos, Espinêtas e Pianos Fortes»<sup>1</sup>; Manuel Angelo Villa, que em um prospecto publicado em 1745 se arroga largas aptidões de constructor de instrumentos de toda a classe, e entre elles de *Manicordios, Espinhetas, Cravos de pennas e de martellos*, manuaes e automaticos<sup>2</sup>; João Esvenich, mestre allemão de fazer cravos, que D. Maria Anna d'Austria, mulher de D. João V, nomeou em 1749 official da sua casa; Manuel Antunes e Mathias Bostem, dos quaes me occuparei mais largamente na monographia do *Piano*; Jacintão Ferreira, do qual existe ainda um clavicordio com a data de 1783<sup>3</sup>; Joaquim José Antunes, filho talvez de Manuel Antunes, do qual conheço dois cravos de pennas<sup>4</sup>; e finalmente Feliciano José de Faria, que tinha em 1795 uma fabrica de cravos na travessa da Queimada<sup>5</sup>.

Citando ainda dois didacticos, que se occuparam do cravo com summa proficiencia — Francisco Ignacio Solano e fr. Domingos de S. José Varella<sup>6</sup> — completo pouco mais ou menos os dados que pude colher sobre o cravo em Portugal.

Não devo rematar este capitulo sem uma referencia, ainda que rapida, aos cravos que modernamente se fabricam para especiaes usos artisticos, e em cuja construcção se tem distinguido, entre outras, as casas H. Seyffarth, de Leipzig, Erard e Pleyel, de Paris.

Quando o cravo, no primeiro quartel do seculo XIX, foi definitivamente arredado em fa-

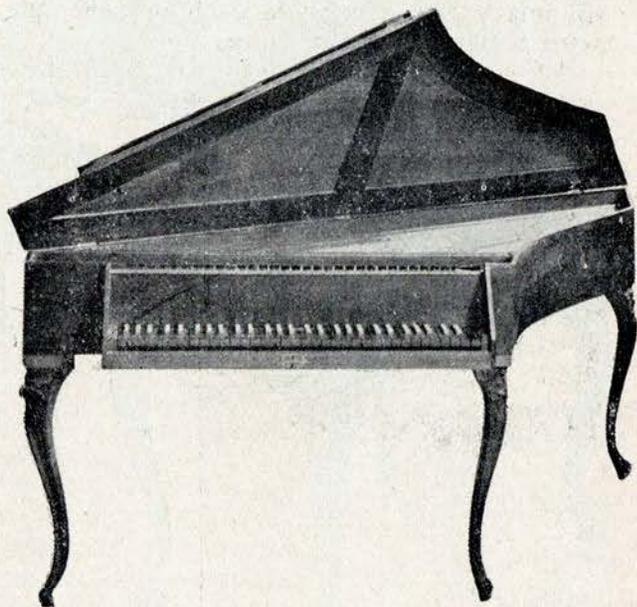


Fig. 48. — Espineta de J. H. Silbermann (sec. XVIII)

<sup>1</sup> **Rebello da Costa.** — «Descripção topographica e historica do Porto», apud Joaquim de Vasconcellos, op. cit. >.

<sup>2</sup> **Ernesto Vieira.** — «Diccionario biographico», já cit.

<sup>3</sup> Pertence ao distincto amador de musica, sr. Antonio Lamas.

<sup>4</sup> Um d'elles, datado de 1785, é propriedade do sr. Jorge O'Neill; o outro acha-se no Asylo das Cegas, em Lisboa, e provein do convento das Carmelitas. Ernesto Vieira não cita este fabricante no seu Diccionario; dá apenas noticia de um João Baptista Antunes, que diz ser neto de Manuel Antunes e já fabricava exclusivamente pianos.

<sup>5</sup> «Gazeta de Lisboa», annuncio publicado em 28 de março d'esse anno.

<sup>6</sup> O tratado de Solano que mais interessa ao cravo tem a data de 1779; o de Varella é de 1806. Sobre a vida e produção d'estes dois artistas theoreticos, consultar-se-ha com proveito o «Diccionario biographico» de E. Vieira.

vor do seu immediato successor, o piano, toda a producção musical dos seculos precedentes foi applicada sem o menor escrupulo ao instrumento novo, apesar da flagrante divergencia de



Fig. 49. — Cravo de 2 teclados, "e G. Silbermann (1750)

culdade expressiva, pondo-o em desfavoravel confronto com o clavicordio. O grande theorico e pedagogista Türk chega mesmo a aconselhar a que se use de preferencia este ultimo e Philippe Manuel Bach affirma que se o cravo convem para certas musicas de caracter brilhante (*zu starcken Musicken*), não ha como o clavicordio para a execução das peças a solo<sup>1</sup>. Couperin, que não fazia uso do clavicordio<sup>2</sup>, considera a expressão no cravo como um verdadeiro *tour de force* do executante, quando diz: — «Le clavecin est parfait quant à son étendue et brillant par lui même; mais comme on ne peut enfler ni diminuer les sons, je saurai gré à ceux qui, par un art infini soutenu par le goût, pourront arriver à rendre cet instrument susceptible d'expression<sup>3</sup>».

J. Joachim Nin, um dos pianistas que mais se empenha em reprovar, na actualidade, o uso do cravo, tem sustentado, em artigos de jornaes e até em folhetos, uma verdadeira campanha em que tem sido principalmente visada a eminente cravista Landowska, estrenua defensora do vetusto instrumento. Considera elle que tanto os clavicordios, como as virginaes, espinetas e cravos, se não podem considerar senão como instrumentos de transicção e que no cravo, sendo o mais importante de todos, se não logram realizar os effeitos de *dynamica*, d'intensidade, senão por *planos* successivos ou justapostos, affectando toda a extensão do teclado ao mesmo tempo. E ainda com outros argumentos, de maior ou menor peso, defende Nin a superioridade do piano para a execução musical das obras antigas, concluindo por di-

processos technicos, das differenças de timbre e da incontestavel dissemelhança dos dois typos instrumentaes, no tocante á producção do som. Só lentamente, e não podia deixar de ser assim, é que se foi creando uma litteratura especial para o piano, a par e passo que a do cravo se relegava, na sua quasi totalidade, para o limbo das velharias.

Por fins d'esse mesmo seculo XIX, entenderam alguns *raffinés* que era anachronismo grave pretender reviver no piano os Couperin, os Scarlatti, os Rameau, e que cumpria restituir o antigo *cembalo* á litteratura que para elle nascera. Appareram n'essa ordem de ideias eximios cravistas, como Louis Diémer, Wanda Landowska, Marguerite Delcourt e outros, que tem feito a admiração da geração actual, não só pela perfeição do virtuosismo como e sobretudo pelo primôr esthetico que n'elles preside á interpretação das grandes obras da passado.

Tem sido comtudo um ponto de controversia o saber se convem manter o cravo nos usos modernos, para a traducção das obras que para elle foram creadas, ou se transferidas estas para o piano, terão alguma cousa a ganhar sob o ponto de vista da expressão. Baseiam-se os partidarios d'esta ultima doutrina na opinião de certas auctoridades musicas do seculo XVIII, que negam ao cravo toda a fa-

<sup>1</sup> Philippe-Emmanuel Bach. — «Versuch, ueber die vahre Art das Clavier zu spielen (Berlim, 1753),

<sup>2</sup> O clavicordio teve pouca voga em França.

<sup>3</sup> François Couperin. — «Préface du premier livre de Pièces pour clavecin» (1713).

zer que os proprios cravistas, convencidos da insufficiencia do seu instrumento, não hesitaram em abandonal-o logo que o piano começou a aperfeiçoar-se.

Seja como fôr, o que é positivo é que se partirmos do principio de que toda a transcripção desvalorisa a obra, e effectivamente não consideramos de bôa arte que uma peça de violino se toque em violoncello, ou uma peça de clarinete se toque em flauta, tambem não devemos admittir que uma obra de cravo se verta para o piano, quando é fundamentalmente diversa a indole dos dois instrumentos.

E' n'essa persuasão que alguns artistas contemporaneos se tem dedicado ao estudo do cravo<sup>1</sup> e que se tem fundado sociedades musicas d'instrumentos antigos, em que, a par d'aquelle, figuram as violas de braço e de gamba e até alguns dos instrumentos de sópro hoje desaparecidos. Para satisfação d'essa necessidade esthetica, as reputadas fabricas que acima nomeei tem porfiado em dotar o *clavecin* com todos os requisitos que se podem exigir dos instrumentos d'este genero e até com innovações e melhoramentos desconhecidos no seculo XVIII.

A fig. 50, que representa um cravo da casa Pleyel, dá ideia do aspecto exterior, de severa elegancia, que o instrumento tomou na actualidade. A casa Erard tambem fabrica excellentes cravos e é d'esta reputada marca o instrumento em que costumava tocar Luiz Dièmer nos seus magnificos concertos de musica antiga, em que tinha por *partenaires* a Laurent Grillet (sanfona), Louis Waefelghem (viola d'amôr) e J. Delsart (viola de gamba), todos tres já fallecidos. O cravo de Dièmer, em estylo Luiz XV, tem tambem dois teclados, 5 oitavas de *fá a fá*, 5 registros e 6 pedaes, incluindo uma surdina imaginada pela casa Erard; dispõe de tres jogos de buffalo e um de pennas, servindo um dos pedaes para o *accouplement* ou reunião dos dois teclados<sup>2</sup>.

Entre nós, o cravo moderno tem figurado raramente em concertos. Ficaram comtudo memoraveis as deliciosas audições de Wanda Landowska no seu cravo Pleyel (Lisboa, 1906, e Porto, 1909) e os dois optimos concertos historicos que a *Sociedade de Musica de Camara* promoveu em 1906, com o concurso de Waefelghem e Antonio Lamas, na viola d'amôr, Georges Papin, na viola de gamba e Hernani Braga, no cravo. Tambem se não devem esquecer as audições de musica antiga, que deram no Porto, em 1906 e 1908, a *Société de Concerts d'Instruments anciens* e a *Société des concerts d'autrefois*, que tinham respectivamente por cravistas a Alfred Casella e Marguerite Delcourt.

Lambertini.

<sup>1</sup> Entre nós, o professor Hernani Braga, que possui um optimo cravo de Erard.

<sup>2</sup> Tem a mesma composição e identica construcção o instrumento a que me refiro na nota anterior.

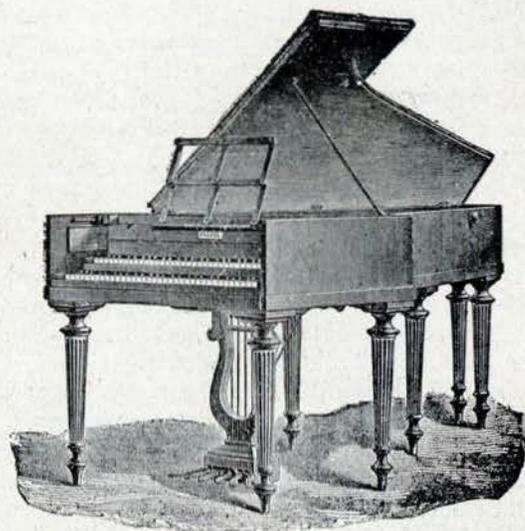


Fig. 50. — Cravo moderno (Pleyel)



## Cartas a uma senhora

174.<sup>a</sup>

De Lisboa.

E' porventura inadequada a occasião para vibrar a nota merencoria, porque a natureza vae

serena e clara, no céu sem nuvens a luz sintila em orvalhadas d'ouro, e até o verde dos campos, embora já comece a amarellecer a espaços, ainda pelo geral mantem a sua tonalidade ideal.

Depois a gente nova, por essas praias e thermas, murmura a eterna canção da alegria e do amor e consegue mesmo levar de vencida threnos sentidos de pessimistas e desabafos aziuados de rabujentos.

Estamos talvez na hora deliciosa e doce em que sabe deveras bem viver e mais ou menos todos nos sentimos penetrados d'aquella suavidade idyllica que a simples visionação do arvoredo e da frescura em nossos corações accorda.

Mas, pensando minha amiga, que essa foi tambem a hora que á França arrebatou Fouil-

let, Poincaré e Massenet, e á nossa terra Bulhão Pato, ha como que uma velatura triste na alacridade das almas que a alguns d'esses saudosos mortos acaso deveram instantes de inesquecível goso ou de fecundo ensino.

Por mim, não pretendo dar-me ares de muito haver privado em espirito com qualquer dos nomes que acima inscrevi; devo contudo confessar-lhe sem fingidas modestias que alguns d'elles entraram na formação do meu ser pensante e *sentinte*, e pouco se me dá que, por exemplo de Massenet em França ou de Bulhão Pato em Portugal, vozes se levantem clamando que não, não eram estes os taes illustres vultos que tantos appellidaram grandes.

De Alfred Fouillé e de Henri Poincaré ninguém que eu saiba se atreveu a maldizer.

Um, o philosopho das idéas-forças, o prefaciador dos versos de Guyau foi de tal maneira uma poderosa cerebração e uma finissima sensibilidade, tanto ensinou a pensar amando e a amar agindo, que, grande educador de vontades e de caractéres, de intelligencias e de energias, a divida que o mundo lhe ficou devendo é d'aquellas que não pôdem ser contestadas.

Outro, o mathematico insigne que na sua privilegiada cabeça de raciocinador emerito e de logico profundo encontrava a cada passo o *porquê* de problemas sem conto, sobrando-lhe ainda capacidade e vagar para destrinçar questões da mais transcendente altura e derimir assumptos do mais escaldante aspecto, até aos simples leigos como eu nas especialidades que o haviam sagrado genio, trouxe formulas, descobriu caminhos, ministrou lições que nunca mais esquecem. D'elle se pôde dizer com absoluto rigor quanto ao sentido d'uma expressão cujos termos parece brigarem, que a sua especialidade foi a generalidade, tornando, é claro, tal conceito como a suprema altura que a potencia intellectual pôde attingir em todos os assumptos que constituem o saber humano.

Pelo que n'um outro districto d'esse saber, me cumpre registrar com referencia a Massenet, com grave escandalo dos modernos criticos e compositores, ousou estadear o meu culto pelo flexuoso e sensitivo poeta dos sons que foi o auctor do *Jongleur de Notre Dame* e das *Erynies*, da *Manon* e do *Werther*. Nada se me dá que á ultima hora descubram que elle foi vulgar e banal, e que trazendo como receita umas certas melodias, eternamente tratou de servilas accommodando-as ás modalidades do thema que momentaneamente o interessavam.

Quando dezenas dos varios que agora o mordiscam e buscam diminui-lo já nem sequer no seu burgo natal serão conhecidos e lembrados, innumeradas d'essas taes melodias de córte comesinho e simples e de contornos meramente delicados e ternos serão apreciadas

por milhares de creaturas de sensibilidade viva e de comprehensão natural, e mais de uma voz commovida e quente as repetirá enlevada e reconhecida pela somma de poetica idealidade em que docemente a mergulhou, sem necessidade de contorsões phantasticas nem de sybilinos vãos.

Porventura muitos o imitaram porque se lhes afigurou empresa facil, e pois que elle proprio passageiramente se impregnara de Wagner, como agora se estava deixando vagamente influenciar por Mozart e Gluck, vá de fazer o mesmo com elle, copiando-o ou arremedando-o.

Sómente esses taes que assim procediam, lamentavelmente se esqueceram que receber a impressão d'um alto espirito e acceitar-lhe até as normas sob certos pontos, de modo algum significa plagiar ou reproduzir, porque isto só o fazem as organisações subalternas que não pôdem, pobres d'ellas, ter envergadura para mais; os outros recebem a influência mas depois quebram o molde, fabricando em seguida molde proprio. Tal foi o caso de Massenet, como tem de resto sido o caso de outros ainda maiores que elle.

Resta-me falar-lhe do nosso querido Bulhão Pato, e não imagina querida amiga, só de evocar este nome é todo um longinquo passado que evoco.

Muito creança conheci o auctor da *Paqueta* conforme é do estylo designar o querido poeta morto, e pertenço a uma geração a quem certas figuras ainda alguma cousa diziam.

Visinho seu, encontrando-o a miudo no meu caminho, saudando-o sem ao menos ter a honra de lhe falar, eu deliciava-me com a simples traducção da *Graziella* em que elle pozera a fina vibratibilidade de um poderoso artista, e com os versos que publicava em revistas.

E achava-o alguem pelo seu feitio tão original e tão distincto, pela fórma impressiva e culta que dava a toda a sua pessoa, pela nobreza emfim muito particular do seu *eu* que não se confundia.

Li d'elle depois trabalhos de inspiração diferente, e um d'elles *Os Portuguezes na India* muito ganhariam em conhece-lo os novos que estudam e que ainda não estejam *blasés* mesmo antes de serem homens.

E quando mais tarde de viva voz pude apresentar-lhe o testemunho da minha admiração de plumitivo pela sua obra de trabalhador da palavra, a idéa que d'elle concebera em nada diminuiu, e eu continuei sempre vendo-o um nobre representante de periodos que embora extinctos tinham tido a sua grandeza e o seu encanto, e onde houve ainda uma cousa que hoje vae já perdida para muitos: a respeitosa sympathia pelos que mais cedo começaram na

labuta das letras, e a fé viva, o entusiasmo sincero, por principios, por ideaes, por utopias até, que tornavam prestigiosas e queridas essas chimericas creaturas que tantas vezes viviam do sorriso d'uma mulher, da esperança d'uma aventura, da possibilidade d'um sonho...

«*We do not blame emeralds and rubies, because we cannot make them into heads of hammers.*»

Em verdade não culpemos os rubis e as esmeraldas se de taes gemas não podemos fazer cabos de martelos. Uns e outros teem por missão darem-nos a sensação da belleza e isso lhes basta.

A Bulhão Pato tambem lhe bastava ser Poeta, e isso foi com licença (ou sem ella), dos que á ultima hora appareceram a protestar; e, sober ser um Poeta que nos falou d'essa Belleza a que Ruskin allude, ainda soube ser um Homem que nos ensinou a Bondade.

Ignoro se de todos poderá escrever-se tanto, mas para a memoria do glorioso velho não será preciso mais.

Affonso Vargas



## LE LAC D'AMOUR

Poème pour violon et piano  
par Paolo Litta

Vamos analysar uma obra unica na litteratura do violino, quatro trechos precedidos cada um do seu programmasinho poetico de duas linhas e a cuja reunião, pelos livres tempos que vão correndo, se póde dar o nome de sonata. Este interessante trabalho é assim prefaciado:

«Este poema deve ser considerado como uma sonata. As quatro partes de que se compõe serão executadas na ordem indicada. Seria contra as intenções do auctor executar qualquer dos trechos em separado.»

A primeira parte d'este poema, ou o seu primeiro *andamento* intitula-se: *O lago*. Começa por um accorde de 7.<sup>a</sup> de sensível que se desdobra, movimento ascendente na mão direita do piano, descendente na esquerda, até, no segundo compasso, cahir num outro accorde; a passagem repete-se uma oitava abaixo e entra *fortissimo* a parte de violino. O compositor emprega conscienciosamente o processo da *melodia infinita*; por isso não teremos que seguir como nos tempos antigos se fazia o appareci-

mento dos differentes themas. Mas se aqui não ha themas, ha o *leit-motiv*, o que é bem differente e dá a esta composição um aspecto muito caracteristico. A meio, pouco mais ou menos, do primeiro andamento apparece-nos o primeiro *leit-motiv*, do *lago*, tres notas, um rythmo. Mais para o fim, outro thema, *A nascente*, até que, sustentado por lindas harmonias, o thema do *lago* nos conduz ao fim do primeiro andamento.

No segundo andamento: *O cysne*, destacaremos os dois compassos de introduccão do piano admiravelmente evocadores da imagem indicada; o terceiro: *Sinos d'outr'ora* apresentamos o novo thema do *Carrilhão*, tambem interprete fiel da ideia poetica e no quarto: *A nascente que chóra* predominam os motivos já nossos conhecidos da *Nascente* e do *Lago*.

Nas harmonias, na adopção das escalas por tons inteiros, é M. Paolo Litta incontestavelmente um admirador dos modernos francezes; na *maneira* exuberante, um pouco verbosa e cerrada, na fórmula de empregar o *leit-motiv*, é de um wagnerismo... trasladado para a musica de camara.

Uma coisa porém estranhámos; é que o compositor tenha escolhido a combinação sonora exactamente menos adequada ao que nos pretendia dizer. O material d'este *Poème d'amour* parecia indicar uns quadros poeticos para orchestra, com ou sem voz; ou uma obra de piano com todos os recursos da technica moderna.

A esta objecção poderá o auctor victoriosamente oppôr que: de poemas symphonicos está a musica cheia, assim como de poemas pianisticos.

De facto, repetimos, um dos interesses da obra e não o menor, está na sua absoluta novidade para o genero.

Isto, e um certo perfume de: *odi profanum vulgus*... são qualidades dignas de todos os louvores e as que mais nos fazem recomendar a obra aos amadores de musica moderna.

L. F. B.



Na vida parda e monotona da Cintra veraneante, que a partir das oito da noite só sabe offerecer aos seus devotos a banalidade do cinema ou os dois dedos de cavaco da botica

local, veiu o professor Rey Colaço pôr uma nota de encanto e de elegancia organisando para a mais melancolica e retrahida das colonias de verão um bello concerto em que não faltaram novidades e surpresas.

Teve logar o concerto a 9 d'este mez no chamado theatro Garrett, uma salita incomfortavel e tristonha, em que a arte requintada do notavel professor e dos seus *partenaires* se sentiria deslocada e pouco á vontade, se um numeroso grupo de gentis senhoras se não houvesse decidido a esmaltal-a com o brilho da sua presença.

Começou o concerto com a apresentação de um violoncellista espanhol, o sr. Juan Casaux, de quem tinhamos as melhores informações, mas que ainda não haviamos tido occasião de apreciar *de auditu*. E' effectivamente artista de merecimento, bastante correcto de technica e sem inuteis exageros de expressão. Tanto a *Sonata* de Grieg, obra por signal bastante desigual e que não prima por grande originalidade, como os dois trechos de Popper, *Nocturno* e *Rapsodia*, que tocou na segunda parte, e as peças de Godard e Dunkler com que encetou a terceira, proporcionaram-lhe bastas occasiões de se fazer applaudir com inteira justiça; pena foi que as condições sonoras da sala lhe não permittissem tirar maiores effectos do seu instrumento e que as brumas cintrenses mostrassem duvidosa sympathia pelas suas cordas. Assim, para se fazer um juizo seguro sobre este artista, convirá esperar occasião em que melhor se possam evidenciar as suas qualidades.

A estreia de Mad.<sup>elle</sup> Alice Rey Colaço, como cantora, foi tambem para nós uma encantadora surpresa. Tinhamol-a como uma distinctissima pintora, cheia de talento e de personalidade, mas ignoravamos que se houvesse votado á não menos bella e suggestiva arte do canto. Voz pequena e de sympathico timbre, dicção sobria e adequada, pronunciação excellente, emoção sem artificio, taes são os dotes que desde já pudemos reconhecer na gentil estreante, apesar da timidez e hesitação a que não pôde furtar-se.

Cantou em allemão, em francez e em portuguez, e n'este ultimo idioma duas composições paternas, *Nana* e *Ai que linda moça!*, sendo-lhe bisada esta ultima.

Uma outra das filhas de Rey Colaço, M.<sup>elle</sup> Maria, fez-se longamente applaudir no *Rondó capricioso* de Mendelssohn, denotando na singularidade elegante da interpretação e no aprimorado da technica, a boa orientação da sua educação artistica. Seu pae e mestre fez-se tambem ouvir no seu *Quarto Fado (corrido)* e no segundo *Capricho* da obra 16 de Mendelssohn, com que fechou o concerto; teve, como pode suppôr-se, um largo e nutrido applauso.



## PORTUGAL

Foi definitivamente posto de parte o projecto do *Orpheon Academico de Coimbra* de realisar uma excursão ao Brazil. Parece que, alem de graves difficuldades financeiras que durante muito tempo estorvaram esse sympathico proposito, mas que por fim se haviam resolvido mais ou menos satisfatoriamente, se deve attribuir a resolução ultimamente tomada pelo *Orpheon* á inesperada desistencia de 25 dos orpheonistas que primeiramente se haviam compromettido á viagem.

São pouco satisfatorias, de résto, as ultimas noticias que temos sobre o futuro d'esta interessante e louvavel instituição. Antonio Joyce, Humberto de Avelar e outros entusiastas, devem terminar este anno os seus cursos, e o *Orpheon*, segundo se diz, será extinto. Falla-se tambem na possivel criação em Lisboa, e por iniciativa dos mesmos senhores, de uma grande sociedade orpheonica, á qual adheririam os principaes grupos coraes da capital; mas é projecto que ainda se não pode dar como assente e que reveste, como pode calcular-se, um sem numero de difficuldades de toda a especie.

\*  
\*\*

Esteve de passagem em Lisboa, com destino a Argel, a cantora brasileira, Nícia Silva.

Julga-se que na volta de Argel, em abril proximo, dará um concerto entre nós.

\*  
\*\*

O maestro portuguez Augusto Machado auctor da *Lauriana*, d'*Os Doria*, da *Borghesina*, está trabalhando n'um drama lyrico cujo texto em portuguez é extrahido pelo proprio compositor da peça *Triste Viuvinha* de D. João da Camara.

\*  
\*\*

Consta que para a proxima época do theatro da Trindade está já escripturada uma das cantoras a que aqui temos alludido com justo louvôr, M.<sup>elle</sup> Elsy Rogenmoser, talentosa discipula de Eugenia Mantelli.

Fazemos os melhores votos pelo bom exito da sua carreira artistica.

\*  
\*\*

A *Tuna-orchestra* da União dos Empregados do Commercio, do Porto, deve vir proxima-mente á capital, dando um concerto a 21 no Colyseu dos Recreios.

\*  
\*\*

Continuam a dar-se disturbios em Lisboa, quando as bandas tocam a *Portuguesa*, e isso porque nem todos os assistentes se dispõem a tirar o chapéu durante a execução do hymno nacional. A cousa, que é infantil no fundo, constitue comtudo um symptoma palpavel da intolerancia d'uns e da pouca educação dos outros. Mas este systema d'ensinar, batendo, já está muito fóra de moda; mais valia, talvez, por processos menos... contundentes conseguir do povo, educando-o, o respeito pelo hymno, pela bandeira, pela mulher, pela obra d'arte e por tantas outras cousas respeitaveis, de que se faz habitualmente pouquissimo caso.

## ESTRANGEIRO

Como tinhamos annunciado, o grande Festival de musica franceza na Allemanha realiza-se em Schwerin. Foi porém addiado e só terá logar para o fim de outubro. O arranjo do programma tem alguns defeitos.

Por exemplo: de musica dramatica dar-se-hão só dois espectaculos e estes com a *Manon* e *Monna Vanna*.

A razão dada para a escolha d'esta ultima foi o ser novidade para o publico allemão.

O que é certo é que dramas musicas da importancia de uma *Ariane et Barbe-Bleue*, de um *Pelléas*, de um *Eros*, de uma *Bérénice*, foram cuidadosamente excluidos.

Na parte symphonica em compensação, acha-se representado o melhor da musica franceza com obras de: Cesar Franck, Vincent d'Indy, Debussy, Gabriel Fauré, Dukas, Albéric Magnard, Ravel, etc.

\*  
\*\*

O professor Simonetti acaba de ser nomeado para a classe de violino, curso superior, na *Royal Irish Academy of music* substituindo Adolphe Wilhelmj que se foi estabelecer em Londres. No concerto annual de alumnos d'esta Academia houve interpretações notaveis por parte dos pianistas: Gertrude Cuolahan, Christina Buston e H. V. Love; dos violinistas Primrose Deane e Norah Byrne; da cellista *miss* Dora Alton e do cantor T. W. Hall. No grande Festival Gaelico alem da orchestra

composta de instrumentos nacionaes tomaram parte os conhecidos cantores de *lieder* Gaelicos, Alastar Mac Laren e *miss* Campbell Whyte.

\*  
\*\*

O joven Erich Wolfgang Komgold, compositor, que ainda não fez vinte annos, apresenta nos *promenade concerts* de Londres duas obras que não pôdem *et pour cause* deixar de ser recentes; são ellas um bailado e uma *ouverture* para grande orchestra. Esta *ouverture* está sendo tocada por 100 orchestras esta estação e regida por vultos artisticos da envergadura de: Niskisch, Weingartner, Steinbach, Stransky etc. Não ha que vêr, começa bem...

\*  
\*\*

N'um dos ultimos *promenade concerts* em Londres executou-se a rhapsodia romaica n.º 2 de Georges Enesco.

\*  
\*\*

Vae ser dada pela primeira vez em lingua ingleza na *Carl Rosa Opera Company* a opera *I gioielli della madonna* de Wolff-Ferrari.

\*  
\*\*

Está-se representando em Londres no *Coliseum* um bailado cuja musica é da *maestrina* ingleza Dora Bright.

\*  
\*\*

Joseph Bonnet, o laureado organista francez, fará em outubro uma *tournee* pela provincia em Inglaterra. Já estão arranjos concertos em Sheffield, Middlesbrough e Huddersfield.

\*  
\*\*

Quando da recente visita dos reis de Inglaterra ao West Riding, a *Choral Union* de Sheffield deu um concerto especial. Os numeros escolhidos foram: *O Gladsome light*, de Sullivan; *It came from the misty ages*, de Elgar; *Bells of St. Michael*, de Steven; *Evening song*, de Fanning e *Alleluia* de Haendel. A pedido da rainha cantou-se o hymno do *Titanic*: *Nearer my God to thee*.

\*  
\*\*

Num recente concerto em Paris o compositor americano Blair Fairchild alcançou um verdadeiro successo com alguns dos seus trabalhos: um trio e peças de canto e piano.

O *Trio* agradou em especial e o scherzo foi bisado. Todos os jornaes concordam em vêr

n'este talentoso discipulo de Widor: *l'un des espoirs de la jeune Amérique.*

\*  
\*\*

Fallámos aqui em tempos das diversas operas e outros trabalhos lyricos e dramaticos que tinham por assumpto a vida dos grandes compositores. Convem juntar á lista uma nova comedia musical, que tem por titulo *Lully* e cujo assumpto se baseia nos acontecimentos mais ou menos conhecidos e mais ou menos authenticos que assignalaram a primeira juventude do compositor florentino.

A peça, que foi ultimamente cantada no Theatro Real de Ostende, é composição de Karl Hoffmann, fallecido ha dois annos.

\*  
\*\*

Em consequencia de um forte desaguisado entre o maestro Weingartner e a intendencia dos theatros reaes de Berlim, ficou impedido o celebre *kappelmeister* de dirigir qualquer orchestra não só n'aquella capital como n'um perimetro de 50 kilometros.

Resulta d'esta prohibição que se vae realizar no proximo outubro uma série de concertos, por elle dirigidos, em Fürstenwalde, localidade que já está fóra da area interdita, mas ligada á capital por faceis communicações de caminho de ferro.

O preço dos logares, com a despeza de conducção inclusa, varia entre 1\$200 e 13\$500 réis da nossa moeda, conforme a qualidade d'esses mesmos logares e a classe em que se viaje.

\*  
\*\*

Em Bolonha (Italia) vae construir-se um theatro subterraneo, que deve comportar uns dois mil espectadores.

Terá entrada por um dos palacios da *via Razzoli.*

\*  
\*\*

Os concertos Colonne, sob a direcção de Gabriel Pierné, recommearão em 13 de outubro, e terão logar, como de costume, no theatro do Chatelet.

Oito dias depois commearão os de Chevillard, na sala Gaveau.

\*  
\*\*

O monumento do celebre organista Alexandre Guilmant vae levantar-se brevemente nos jardins do Trocadero.

A parte esculptural foi confiada a Theunissen e a architectonica a Alaux.

\*  
\*\*

Vae publicar-se em Italia um livro sobre Massenet, assignado por Torello Rolli.

\*  
\*\*

O nosso conhecido maestro Cleofonte Campanini tomou por adjudicação o Theatro-Reinach, de Parma, a partir do anno proximo.

O theatro manterá o seu caracter popular, obrigando-se comtudo o novo emprezario a fazer uma *epocchina* de dois mezes com audições artisticas e uma opera nova.

\*  
\*\*

Marziano Perosi, irmão do director da Capella-Sixtina, e tambem compositor distincto, está escrevendo uma opera de assumpto norueguez, que tem o titulo de *Jenny.*

Dizem que é feita no estylo polyphonicos dos antigos mestres venezianos.

## BOLETIM N.º 6

Liquidação de musicas, a preços infimos. Já se acham esgotadas muitas das peças annunciadas n'este boletim. *Peça-se este na séde da casa Lambertini, Praça dos Restauradores.*

### ESTÃO AINDA EM VENDA AS SEGUINTES PARA PIANO

<b>Beethoven</b> — Variações . . . . .	100 réis	<b>Michiels</b> — Regrets-espérance . . . . .	100 réis
<b>Brangardt</b> — Murmure des bois . . . . .	200 »	<b>Palmer</b> — Oberon, barcarola facil . . . . .	20 »
<b>Dufils</b> — Polka des Charlatans . . . . .	20 »	<b>Prudent</b> — Naïades . . . . .	80 »
<b>Godefroid</b> — L'abeille . . . . .	50 »	<b>Ravina</b> — Evocation . . . . .	80 »
<b>Gomion</b> — La tourterelle . . . . .	20 »	<b>Rendano</b> — Sexta valsa . . . . .	100 »
<b>Jourdan</b> — Fleurs-diamants . . . . .	20 »	<b>Ritter</b> — Habanera . . . . .	100 »
<b>Ketterer</b> — Fausto . . . . .	80 »	<b>Rummel</b> — Guilherme Tell . . . . .	30 »
<b>Lecarpentier</b> — Bagatelle . . . . .	20 »	<b>Sousa</b> — Washington-post, two-step . . . . .	150 »
<b>Leite</b> — Guarany . . . . .	100 »	<b>Wallerstein</b> — Redowa . . . . .	20 »
<b>Mercier</b> — La Bouquetière . . . . .	20 »	etc., etc.	