

# A ARTE

# MUSICAL

SUMMARIO — A' Musica -- Aravias Açorianas — Johannes Brahms — A Musica no tempo de D. Affonso V — Notas de Viagem — Conde de Farrobo — Almeidas — Notas soltas — Violas d'arco — Artistas do Theatro de S. Carlos — Artistas do Theatro de S. João — Um violino famoso — Reforma das Salas de Concerto — Theatro de S. Carlos — Musica divina — Sociedades Musicaes — Malats — Notas Vagas — Concertos — Caricaturas — Camões e a Opera — Banda da Guarda Municipal — Noticiario — Necrologia — Expediente.

REDACÇÃO E ADMINISTRAÇÃO

*Praça dos Restauradores, 43 a 49*

LISBOA



A ARTE MUSICAL  
**Publicação quinzenal de musica e theatros**  
 LISBOA

**A. HARTRODT**

Sede HAMBURGO — Dovenfleth 40

**Expedições, Transportes e Seguros Maritimos**

Serviço combinado e regular entre:

**HAMBURGO — PORTO — LISBOA**  
**ANTUERPIA — PORTO — LISBOA**  
**LONDRES — PORTO — LISBOA**  
**LIVERPOOL — PORTO — LISBOA**

Serviço regular para a Madeira, Brazil, Colonias portuguezas d'Africa, etc.

Promptifica-se gostosamente a dar qualquer informação que se deseje.

A. HARTRODT — **Hamburgo.**

**Ultimas Novidades Musicaes**

DA

**CASA LAMBERTINI**

|                                                                                    |            |
|------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Vieira</b> — Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes<br>(2 volumes)..... | Rs. 4\$000 |
| » Diccionario musical .....                                                        | 1\$800     |
| <b>V. Hussla</b> — 4. <sup>a</sup> Rapsodia Portugueza.....                        | 1\$000     |
| <b>Furtado</b> — Zininha (valsa) .....                                             | 500        |
| <b>Pereira</b> — Natus est Jesus (canto).....                                      | 500        |
| <b>Mantua</b> — Pas de quatre.....                                                 | 500        |
| <b>Oliveira</b> — Caldas-club (Pas de quatre).....                                 | 500        |
| <b>Mantua</b> — P'ra inglez ver (valsa).....                                       | 500        |
| » Grata (valsa).....                                                               | 500        |
| <b>Rover</b> — Arte Nova.....                                                      | 500        |
| <b>Pinto</b> — Confiance (valsa).....                                              | 500        |
| <b>Mackee</b> — Honey Moon (valsa).....                                            | 500        |
| » Caressante (valsa).....                                                          | 500        |
| <b>Brinita</b> — Romance sans paroles .....                                        | 600        |
| » Menuet .....                                                                     | 400        |
| <b>Bellando</b> — Melodia Romantica .....                                          | 400        |
| » Nostalgia.....                                                                   | 400        |
| <b>Bomtempo</b> — Chrisantème (menuet).....                                        | 500        |



ARTE MUSICAL  
 Publicação quinzenal de musica e theatros  
 LISBOA

LA PARISIENNE  
 A CONSACRÉ

LES PIANOS A BORD  
 PARIS

14 bis BOUL' POISSONNIERE <sup>J. Bille</sup>

Commendador da ordem de Christo (1894)

|                         |              |
|-------------------------|--------------|
| Fabricação annual. .... | 3:000 pianos |
| Produção até hoje. .... | 100:000 »    |

Exposição Universal de Paris (1900)  
 Membro do Jury Hors Concours



A ARTE MUSICAL  
**Publicação quinzenal de musica e theatros**  
 LISBOA



FORNECEDOR DAS CORTES DE SS.  
 MM. o imperador da Allemanha e Rei da Prus-  
 sia.—Imperatriz da Allemanha e Rainha da Prus-  
 sia.—Imperador da Russia.—Imperatriz Frederi-  
 co.—Rei d'Inglaterra.—Rei de Hespanha.—Rei  
 da Romania.—SS. AA. RR. a Princeza Real da  
 Suecia e Noruega—Duque de Saxe Coburgo-Gotha.—  
 Princeza Luiza d'Inglaterra (Marqueza de Lorne).  
 BERLIN N.—57, JOANNISTRASSE  
 PARIS—334, RUE S.<sup>t</sup> HONORÉ  
 LONDON W.—40, WIGMORE STREET

LAMBERTINI  
*Fornecedor da Casa Real*  
 UNICO DEPOSITARIO  
 DOS  
 CELEBRES PIANOS  
 DE  
**BECHSTEIN**

**A. ALABERN**  
 OFFICINAS DE  
 Photogravura e Zincographia  
 Avenida D. Amelia, 13—15—17  
 (Ao Intendente)

BERLIM — **CAROL OTTO** — BERLIM

Os pianos de **Carol Otto** são a cordas cruzadas, tres cordas, sete oitavas, armação em ferro, sommeiro em cobre ou em ferro dourado, teclado de marfim de primeira qualidade, mecanismo de repetição, systema aperfeiçoado.

Exterior elegante — Boa Sonoridade — Afinação segura — Construção solida

BERLIM — **CAROL OTTO** — BERLIM



# A ARTE MUSICAL

REVISTA PUBLICADA QUINZENALMENTE

REDACÇÃO E ADMINISTRAÇÃO - PRAÇA DOS RESTAURADORES, 43 A 49

Proprietario e Director

LISBOA

Redactor principal e editor

*Michel'angelo Lambertini*

Rua da Assumpção, 18 a 24

*Ernesto Vieira*

## À MUSICA

**A** Terra, sobre a qual o sol fulgura,  
Ostenta-se vestida d'esplendores  
De formas ineffaveis, onde as flores  
Modelos são da esthetica mais pura!

Ah! n'Ella o Amor, radiante de ventura,  
De Deus servindo intuitos superiores,  
Por entre risos, lagrimas e dores,  
Fascina o coração da creatura!

Incita-o, pela acção fecunda e calma  
Das coisas, a exprimir, sob a magia  
Da Arte pura, o BELLO, occulto na alma...

Cantam-o a tela, o marmore, a poesia;  
Mas coube da victoria a aurea palma  
A' musica, irmã gemea da Harmonia!

Lisboa, 6 de Janeiro de 1904

*Manoel d'Arriaga.*



## ➔ ARAVIAS AÇORIANAS ➔

As formas *poéticas* da tradição popular muitas vezes se reconstituem na sua inteireza primitiva pelo estudo simultaneo da *música* e da *dança*, com que syncreticamente se criaram; também muitas vezes os instrumentos populares nas suas formas archeologicas, transformações e denominações vêm coadjuvar a comprehensão do desenvolvimento de certos generos poeticos ou musicas.

Nas ilhas dos Açores, principalmente em S. Jorge, Graciosa e Fayal, em cuja população entraram colonos *flamengos*, (*Welche*, da antiga Belgica, pertencendo á raça ligurica ou pre-celtica), apparecem além de uma maior vitalidade das tradições poeticas, vestigios archaicos dignos de ser interpretados. Assim no romance da *Pobre viuva*, versão da ilha de S. Jorge, vem esta extraordinaria referencia ao *bastão runico*:

Toma lá tinta e tinteiro,  
Escreve n'essa bengala,  
Já que se perdeu o corpo,  
Que se lhe não perca a alma.

(Cant. do Arch. aç., n.º 50.)

Pastores, que andaes aqui,  
Escrevei isto a mi madre:  
Se não tiveres papel,  
No bastão d'esta bengala.

(Ib., n.º 51.)

As runas scandinavas traçavam-se além da pedra, em um páo, *bastão*, ou a *Seta*, a vára magica que se arremessa. Ainda na Andaluzia chamam-se *Saetas* certas cantigas, que se entôam nas procissões. A flexa ou seta, é na lingua norrica *arbu*; no seu estudo sobre a Irlanda pagan, Rodier ao tratar da Escrita oghmica, escreve: «os Irlandezes affirmam que os seus antepassados escreviam com um ponção ou estylete sobre taboinhas de salgueiro, que se chamavam *Orauin*, ou também *Taiblefiliad* (taboinhas do Bardo). N'este tempo, o Ogham tornara-se proprio para mais do que breves indicações; podia formar verdadeiros livros, *enfando taboinhas em um cordão*, como fizeram desde remotas edades os povos da India...» (*Revue Moderne*, t. LII, p. 651. 1869.)

Nas ilhas de S. Jorge e Fayal dá-se o nome de *Aravia* ao Romance ou Canto popular narrativo; também se chama *Orabia* e *Ara-*

*venga*, deturpações do mesmo thema, relacionado ideologicamente com o *arvu* norrico e com o *Orauin* irlandez. Em carta de 11 de setembro de 1839, escrevia Gomes Monteiro a Garrett, enviando-lhe alguns cantares narrativos populares para o seu Romanço: «bem como algumas xácaras, conforme m'as recitou um creado meu da ilha do Fayal. — Também lhe direi a proposito, que perguntando ao tal criado, como chamavam no Fayal a estas composições, me disse—que o povo lhes dava o nome de *Oravia*. Não me consta que em parte alguma do reino lhe dêem este nome; mas não poderá isto ser corrupção de *Aravia*?» (*Mem. de Garrett*, t. II, p. 526.) Em carta do illustre açoriano Dr. João Teixeira Soares, de 24 de novembro de 1868, escrevia-me: «Observei a v. que o povo applica a todos os Romances e Xácaras o epitheto de *Aravias*...» (Ap. *Quarenta annos de vida litteraria*.) Em um artigo de Ernesto de Lacerda, aponta-se uma seguidilha cantada pelas crianças da ilha do Fayal, «a que chamam *Aravenga*» (*Rev. Lusit.*, t. III, p. 81.) Esta designação vae encontrar-se nos poetas mais populares do seculo XIV e XV com um emprego caracteristico; assim escreve o Arcipreste de Hita:

El rabé gritador con la su alta nota,  
Cabel el *Orabin* taniendo la su nota...

E Gil Vicente na *Rubena*, entre as cantigas que a Ama sabe, aponta a do Calbi *orabin*. No seculo XVI, escreve o P.º Fernão Guerreiro, nas *Relações Annuaes da Companhia de Jesus*: «Elle começou a entoar uma *Aravia*, de que nada lhe entendemos.» Da idéa de cantico, passou a *Aravia* a designar a lingua rude do povo, como se vê nos Autos de Antonio Ribeiro Chiado:

Eu não entendo a ti,  
nem mesmo essa *aravia*...

(Obr., p. 13.)

O nome de *Viola da Orbo*, já popularissimo no seculo XII, segundo Riemann, egual ao *Erbeb* e *Arrabil* hespanhol, ligam-se ao tetrachorde, a *Crowt*; ora nas linguas britoricas *arbi* significa quatro, e por isso a idéa poetica da *quadra* narrativa, ou do instrumento musico de quatro cordas, ou mesmo do modo da escripta, acham-se implicitas n'esta designação da *Aravia* açoriana, vestigio de um remotissimo passado tradicional. E' com razão considerada como a mais archaica da Europa a Poesia popular portugueza.

THEOPHILO BRAGA.



## JOHANNES BRAHMS

A Musica é a mais abstracta de todas as artes. O poeta e o pintor têm a natureza por base e ponto de partida, mas o modo de sentir e intepretar o mundo pode differir radicalmente entre duas gerações consecutivas. Na musica, que não contém nenhum elemento concreto, cada geração tem de tomar como ponto de partida o estadio

adversario um infiel; invade todos os campos, ataca todos os baluartes de escolas, remexe e revolve todo o mundo da arte. O segundo satisfaz-se com produzir o melhor que pode e pouco se importa que os outros acceitem ou não o seu ponto de vista; se é atacado, recebe tranquillamente os golpes como se lhe não fossem destinados; não cura de estabelecer uma escola ou capitanear um partido e pacientemente deixa ao tempo a tarefa de decidir o pleito e sen-



JOHANNES BRAHMS

a que ella foi elevada pela geração precedente.

Por isso a Musica é de todas as artes aquella que tem uma evolução mais continua.

A historia d'esta arte, na segunda metade do seculo XIX, é dominada por duas figuras gigantes, em typos primaciaes de dois caracteres bem definidos e distinctos: Ricardo Wagner e João Brahms, o artista militante e o artista contemplativo. Para o primeiro a vida é uma cruzada; proclama aos quatro ventos a sua doutrina e sustenta-a e defende-a á ponta da... penna; para elle todo o critico é um traidor, todo o

tenciar. O primeiro agita e apaixona a humanidade; o segundo passa quasi despercebido. Wagner, a golpes de genio e de titanica lucta, abriu o caminho para a immortalidade. Brahms esperou que esta o viesse buscar.

A continuidade na evolução da arte musical, de que atraz se falou, é o fundamento da critica na apreciação de um compositor. Cumpre verificar primeiro qual o estado da Arte no momento em que ella passou para as mãos do novo propheta e depois até onde este augmentou e enriqueceu os seus meios de expressão.

São principalmente tres os pontos que



se têm de considerar em musica. O primeiro é a simples phrase melodica — a expressão espontanea e quasi inconsciente de um estado emocional. Vem depois a constituição polyphonica e por ultimo a estrutura ou forma. Na primeira metade do seculo XIX, a melodia e a fórma chegaram ao auge da perfeição com Beethoven. A polyphonia, por causas que não cabe aqui relatar, alcançou mais cedo o seu ponto culminante nas mãos de Sebastião Bach.

Os estreitos limites d'esta brevissima noticia não consentem que tentemos demonstrar como Brahms procede de Bach e de Beethoven e até que ponto alargou os dominios da arte. Fica a agradável tarefa para occasião opportuna. Não é muito difficil provar com exemplos que tanto na phraseologia melodica como na adaptação da polyphonia de Bach á musica instrumental, na estrutura e diversidade organica tonal, na emancipação racional da forma, na variedade rythmica, no tratamento finalmente dos meios musicaes Brahms enriqueceu os recursos da arte e contribuiu effectivamente para o progresso evolutivo da musica. Por isso chamar-lhe reaccionario, como alguns gostam de fazer, é simplesmente querer desconhecer a posição de Brahms na historia da arte musical. Brahms é essencialmente um musico progressivo.

Porto, 27 de dezembro de 1903.

BERNARDO VALENTIM MOREIRA DE SÁ.

### A musica no tempo de D. Affonso V

Em geral os monarchas portuguezes foram amantissimos da musica, sobresahindo os da dynastia de Bragança, cujo fundador, D. João IV, foi um notavel tratadista, tendo reunido, para seu estudo particular e para uso da capella e camara real, uma livraria musical de primeira ordem, infelizmente perdida, fazendo-se uma incompleta idéa da sua riqueza pela *Primeira parte do Index*, publicada em 1649.

Na dynastia de Aviz não faltou também quem fizesse da musica o mais aprazível entretenimento. D. Affonso V, se não a cultivou como professor, estimou-a todavia em alto grau, florescendo no seu tempo alguns especialistas de valia, cujas obras infelizmente se perderam, mas de quem os documentos e a tradição fazem honrosa memoria.

A este monarcha dedica o sr. Ernesto Vieira um interessante e criterioso artigo no

1.º volume do seu *Diccionario biographico de musicos portuguezes*.

Ahi se faz referencia a dois compositores, um dos quaes, o licenciado Alvaro, escreveu um canto lithurgico em louvor das victorias alcançadas em Africa na tomada de Arzilla e Tanger.

D'elle nos fala Barbosa Machado na *Bibliotheca Lusitana*, que diz ter visto a obra, precioso manuscripto em pergaminho, em poder do infante D. Pedro. O outro chamava-se Tristão da Silva e d'elle chegou até nós o conhecimento por uma passagem da *Defensa de la musica*, de D. João IV, que lhe attribue uma obra intitulada *Los amables de la musica*, mandada executar por D. Affonso V, mas da qual não se pôde fazer segura idéa pela concisão do informador.

O primeiro d'este dois *maestros*, designado apenas pelo nome de Alvaro, era sem duvida Alvaro Affonso, que o successor de D. Duarte mandou a Inglaterra para ali observar os *Officios* celebrados na capella da cathedral de Salisbury e d'elles trazer uma copia. D'este traslado conserva-se o respectivo exemplar na Bibliotheca de Evora e muito é para sentir que se não haja reproduzido pela imprensa. O que admira é como tal documento chegou intacto até nossos dias, quando são rarrissimas em Portugal as antigas produções musicaes.

A respeito de Alvaro Affonso colhi eu uma noticia inedita e bastante curiosa para a sua biographia n'uma carta de privilegio, que D. Affonso V subscreveu em Evora a 22 de janeiro de 1452, a favor de João Affonso, morador em Extremoz, a pedido de *Alvaro Affonso, mestre da nossa capella, por quanto nos disse que casara com hua sua criada*.

Acerca de Tristão da Silva não achei até agora registo de nenhum documento official.

Conheço mais dois mestres da capella de D. Affonso V, não me sendo possivel determinar a exacta successão d'elles, por quanto não apparecem as cartas que directamente os nomearam para tal cargo.

Um d'elles chamava-se Gomes Ayres e a seu requerimento concedeu el-rei, em 20 de novembro de 1454, carta de privilegio a João Affonso, *tosador e tentoreiro*, residente em Lisboa.

O outro chamava-se João de Lisboa e, além de mestre da capella, era escrivão da cosinha real. D. Affonso V lhe passou carta de privilegio a 26 de agosto de 1476, sendo confirmada por D. João II a 27 de abril de 1484.

Nem Gomes Ayres nem João de Lisboa figuram no *Diccionario* do sr. Ernesto Vieira, e creio que é pela vez primeira que estes



nomes apparecem no rol dos musicos portuguezes.

Para se avaliar, ainda que superficialmente, da importancia da musica no reinado de D. Affonso V, darei aqui, por especialidades, a lista de alguns musicos, de que tomei nota, nas minhas explorações archivistas e cujos apontamentos biographicos, baseados nos respectivos documentos, espero um dia publicar nos meus *Subsidios para a historia da musica em Portugal*. Eis aqui o singelo elenco:

#### Instrumentistas

João d'Angees, *tamboril*.

Lopo de Condeixa, *tangedor de alaude*.

Estevão Domingues, *citaleiro*.

Jofrim, *menestrel*.

Ruy Martins, *tangedor*.

Manuel Pires, o *Rombo*, *mestre de orgãos*.

No primeiro terço do seculo xvi havia no convento de Christo, de Thomar, um organista chamado Antonio Rombo.

#### Cantores

Estevão Affonso.

Grimete Affonso.

Rodrigo Affonso.

Nuno Alvares.

Affonso Anes.

Alvaro Anes.

Estevão Anes.

Pero Anes.

João de Corincho (do infante D. Henrique.)

Fernão d'Evora.

Nuno Fernandes da Gyã.

Vicente Fernandes.

Gabriel Gil.

Affonso Gomes.

Antonio Gonçalves.

Affonso de Lisboa.

Christovão de Morales.

Pero de Penella.

Alvaro Pires.

João de Sousa.

Pero Vaz.

#### Charamellas

João de Brayna.

Copim (rei dos charamellas.)

João de Reste (idem.)

Xofrim.

#### Trombetas

Martim d'Alemquer.

Affonso Anes.

João Anes.

Lourenço Anes.

Pero Anes.

Fernão Coroado.

Alvaro Anes Coroado.

Alvaro Pires.

João Domingues.

Gonçalo Fernandes.

Lopo Folgado.

Janym de Reste.

Fernão Ribeiro.

João Vicente.

Alguns são designados por trombetas de guerra.

Como os seus nomes o estão indicando bastantes d'estes artistas eram de procedencia estrangeira.

No desejo de acceder ás instancias do meu amigo o sr. Lambertini, coordenei e escrevi este artigo com uma brevidade, que não permittiu dar ao assumpto o desenvolvimento que elle requeria. Ainda assim, por estes breves apontamentos, se póde comprehendder quanto a *musica* forneceria um excellente capítulo para a Historia da civilisação no reinado de D. Affonso V.

2 de janeiro de 1904.

SOUSA VITERBO

## NOTAS DE VIAGEM

Alguns artistas modernos no Louvre

..... Com a obra de Courbet entra-se no periodo da luta decisiva e inicial da escola naturalista em França, que tão fecunda foi para a arte durante os ultimos cincoenta annos do seculo xix. Quando hoje se contempla o grande quadro «L'enterrement á Ornans» e se confronta com as obras dos artistas contemporaneos, que fundaram o seu trabalho na observação directa da natureza, em todos os seus variados aspectos, mal se comprehende já a batalha ferida em volta d'elle, entre o artista, o publico e os elementos officiaes. Pois a intransigencia foi tão absoluta então que o secretario da Direcção das Bellas-Artes não hesitava em escrever «que essa obra era um attentado contra a arte e um vexame para a arte franceza». Mas reportemo-nos á epoca e recordemos a quasi proscricção de Gericault, e a phrase com que um grande pintor acolhia o «Massacre de Scio» de Eugene Delacroix: «não é o massacre de Scio, é o massacre da pintura!» E assim comprehende-se que a tela de Courbet fosse n'aquelle tempo, e n'aquelle meio hostile, um completo escandalo. Que diria o conde de Viel-Castel se visse uma

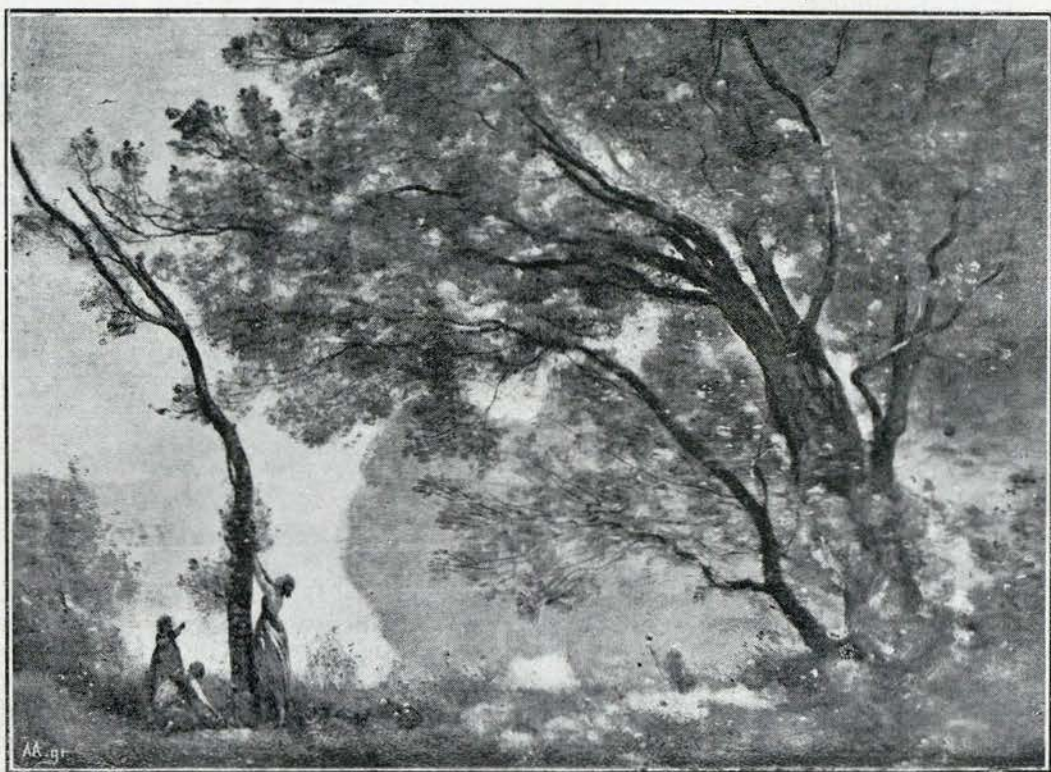


das grandes paredes da sala Henrique II tranquillamente occupada pelo quadro de Courbet, tambem e largamente representado na sala do seculo XIX, e verificasse na arte contemporanea as homenagens rendidas á idéa fundamental da escola, que tão notaveis adeptos creou em França, e correlativamente a consagração do artista, vilipendiado, escarnecido então, e hoje considerado chefe d'escola, e uma das glorias da arte moderna?

Courbet tratou o assumpto, despreocupando-se de quaesquer convencões, em que

são os elementos que n'esta tela reúnem as bases d'uma theoria d'arte, essencialmente fundada na impressão pessoal, e na mais completa sinceridade. O episodio representado é a reconstituição de factos, que se apresentam constantemente na vida real, resultando o drama dos sentimentos, da attitud das figuras, e não d'uma composição theatral, dramaticamente falsa, e de emoção convencional.

As mesmas reflexões se repetiriam perante as suas marinhas, os seus animaes, e as suas paisagens animadas, nas quaes se



Corot «Paysage»

buscasse a nota de sentimento para impressionar o expectador, procurou simplesmente ser sincero e reconstituir na realidade tocante d'algumas figuras o elemento de commoção, imprescindivel na obra d'arte verdadeiramente superior; quiz demonstrar que o drama existia nos assumptos vulgares, e que o publico podia ser impressionado pelos motivos communs da vida, sem necessidade de recorrer continuamente á mythologia e á historia para excitar os sentimentos humanos.

A maneira natural de dispor todos os seus personagens, a realidade do facto associada á observação psychologica, na sua exteriorisação mais caracteristica, e a côr harmonisada intensamente com o assumpto, taes

reflecte sempre o artista intransigente, des preocupado de lisongear o publico e reproduzindo a natureza, tal como a sua visão a desvenda. Courbet não foi o mais notavel pintor da escola naturalista, mas foi o seu fundador, foi o porta-bandeira, seguido d'uma legião de combatentes, e o caminho aberto a todos os novos do seu tempo foi primeiro trilhado por elle, que careceu de grandes convicções e fé intemerata para affrontar a opposição de todos os mestres—dos que representavam a tradição e ainda d'alguns que combatiam o classicismo com as doutrinas do romantismo.

Para a nova orientação da arte da pintura, os grandes combatentes, os verdadeiros reformadores, d'onde derivaram as escolas



modernas, foram Courbet, o chefe dos naturalistas, e Ed-Manet, o patriarcha da fórmula impressionista.

Corot, que foi sem duvida um realista na observação directa da natureza, na tradução fiel d'alguns dos seus aspectos, revela-se na maioria dos seus quadros uma alma de poeta, mais propenso a um calmo lyrismo, do que disposto para os combates, em que se illustraram os nomes de Courbet e Manet. A composição que, no meu conceito, melhor affirma a esthetica do artista é aquella

perfeita illusão da natureza. Corot, que encontrava ainda nos motivos mais simples da paisagem a suggestão de grandes inspirações d'arte, não completava geralmente o encanto das suas telas com a figura humana, sentida pela mesma forma naturalista. Ha porventura uma excessiva idealisação, que n'alguns quadros attinge a impressão de creações mythologicas. Mal se comprehende como o grande artista, tão identificado com os aspectos poeticos do campo, das arvores, das aguas, não se compenetrrou mais do va-



Millet «L'homme à la houe»

que está no Louvre, e que tem por simples titulo «Paysage». N'esta tela reconhece-se o artista que ama a natureza, que a sente atravez do seu temperamento, transmittindo á sua obra umas claridades que reflectem a luminosidade d'uma alma sã, d'uma intelligencia elevada, d'um coração bom. E' uma paisagem real em que as agoas e a athmosphera, admiravelmente harmonisadas, e reproduzindo um effeito muito caracteristico da manhã, demonstram a visão justa do mestre; e a composição é dominada por uma tão intima absorpção pelo assumpto, que se transmite a quem a vê com uma

lor pittoresco da figura humana, relacionado com a paisagem, fundida com ella, vivificando-a, e traduzindo frequentemente a sua intima expressão. Affigura-se-me inutil na sua obra a intervenção da figura humana com esse aspecto mythico, já relembrando os quadros em que as suas figuras são bem humanas, e bem do nosso tempo, e ainda constatando o seu sentimento tão poetico da vida, como elle se exteriorisa n'este pequenino quadro do Louvre, em que ha umas brumas da manhã, do mais delicioso effeito, e que demonstram a visão intima das cousas.

Ao contrario de Corot, Millet retrata



sempre os seus personagens n'uma flagrante realidade, embora o seu criterio da psychologia do aldeão o aconselhe a apresentá-lo como o supremo infeliz. Vê-o sempre atravez do prisma d'uma grande tristeza, e julga-o um dos grandes desconsolados da criação.

E' um ponto de vista, que, generalizado como está nos seus quadros, não é absolutamente verdadeiro. O aldeão nem é o ser mais infeliz, e até a limitação de cultura intellectual restringindo-lhe as ambições, torna-o mais acomodado á sua condição social, podendo affirmar-se, em these geral, que em posições mais elevadas as duvidas da intelligencia e os insuccessos da fortuna originam maior numero d'infortunios.

Mas apresentando-o assim, ainda por esta forma Millet continuou a idéa fundamental de Courbet — de interessar o publico nos assumptos humildes e demonstrar-lhe que existem n'elles elementos de emoção. E agora que tantas obras celebres existem, pintadas para reproduzir os mais vulgares episodios da vida rural, quem, ignorando-os, suspeitaria os esforços e coragem, que foram necessarios para impôr essa nova feição d'arte que contrariava idéas estabelecidas, oppondo á tela pomposa e declamatoria um traço incisivo e vibrante da vida real?

Foi esta a grande contribuição de Millet e Courbet para o passo dado pela arte no caminho da verdade; n'elles valeram mais as doutrinas advogadas com a sinceridade de crentes do que os novos processos technicos, assim como em outros artistas que os secundaram na lucta sobrelevam aos esforços de proselytos a intuição mais tranquillada dos assumptos e a sua execução mais perfeita.

N'este numero, entre paisagistas e animalistas, occorrem-me os nomes de Dupré, Rousseau, Troyon, Chintreuil, Bastien-Lepage, Diaz e Lhermitte.

Ha no sentimento de Millet uma manifestação que pôde julgar-se d'atavismo; a sua obra, clamando piedade para os simples, cujas misérias elle desnuda por vezes pungentemente, reflecte as angustias d'um aldeão d'outras epocas, porventura d'aquelle que La Bruyère descrevia com as mais sombrias côres d'um pária. Talvez por herança moral o artista sentisse a vida do camponeo na sua simplicidade e conjunctamente na sua mais intima psychologia, podendo assim traduzir na tela a vida dos que, pela sua rusticidade e pela falta de desenvolvimento intellectual se identificam ingenuamente com a natureza. Foi observando-o assim, vendo nos seus aspectos exteriores a reflexão d'almas singelas, naturalmente pantheistas, que

o artista se inspirou para pintar o «Angelus» uma das suas obras mais repassadas de uma inexcédível poesia.

Era uma alma triste, e por certo lhe sorria a lucta da sua arte contra as escolas que ella combatia oppondo como antithese ao seu fausto, á alegria e á elevação das suas creações aristocraticas, a modestia dos humildes e a magoa dos infelizes. Nas suas telas domina a realidade; a sua obra é equivalente do seu temperamento, a paysagem bem repassada da sua modalidade, e frequentemente a nota poetica apparece com intensidade tanto maior que resulta naturalmente da expressão do assumpto, d'uma sensação completa da natureza, sem opinião antecipada, sem preocupação de submeter o assumpto á intenção. Sob este ponto de vista o «Angelus» é uma obra prima, superior ás «Glaneuses» e podendo comparar-se ao quadro que tem por titulo «L'homme à la houé», cuja figura se harmonisa austeraamente com a idéa do trabalho constante no seio da terra fecunda, definindo por um symbolismo natural a idéa, dominante no artista, das condições d'inferioridade social do aldeão.

A harmonia do character de Millet com a singeleza da vida rural encontra-se bem definida no pequeno quadro «L'Eglise de Gréville», na sinceridade religiosa, com a feição d'um culto primitivo, com que está tratado o assumpto desprendendo se d'aquella igreja-jinha aldeã uma idéa que domina toda a paysagem, dando completamente a impressão d'uma obra feita por um grande mestre e inspirada por uma grande alma.

Ha na obra de Millet monotonia d'assumpto e de côr, o que se explica facilmente por factores identicos áquelles que dominaram o espirito de Corot. Os dois artistas eram impressionados por um restricto numero de motivos, apenas por aquelles que mais se conformavam com a sua personalidade artistica, dependente d'uma qualidade que ambos possuíam no grau mais elevado — a bondade, amando Corot a natureza nas suas horas mais suaves e na exteriorisação das idéas mais sympathicas que se lhes pôde associar e inclinando-se Millet para os infortunios ignorados e inconscientes dos simples.

E quem sabe se na ingenua fôrma da sua grande arte, em que muitos viram a improductividade, estará reservada a glória mais tranquillada, a apothese d'estes dois nomes na historia da arte, occupando então o seu legitimo logar, que não é o de combatentes mas de proselytos, que, n'uma época atormentada e utilitaria, exemplificaram pela arte a grande bondade do coração humano?

JOSÉ RELVAS.



## CONDE DE FARROBO

Joaquim Pedro Quintella do Farrobo, segundo barão de Quintella e primeiro conde de Farrobo, nasceu em Lisboa a 11 de dezembro de 1801; era filho do primeiro barão de Quintella e de D. Maria Joaquina Xavier de Saldanha; casou, em 14 de maio de 1819, com D. Marianna Carlota Lodi, nascida em 3 de dezembro de 1798, filha de Francisco Antonio Lodi, o famoso empresario, o primeiro que explorou o theatro de S. Carlos, e de D. Joanna Barbara Casimiro Machado.

Foi o conde de Farrobo empresario do Real Theatro de S. Carlos de Lisboa, nos annos 1838 a 1840. Tornou se legendario o esplendor que deu ao theatro lyrico o intelligente empresario, a quem a voz popular tratava pelo simples appellido de Quintella. Mas todo esse luxo de decorações e toda essa riqueza de *mise-en-scene*, com que apresentou os espectaculos, era o menos; a profusão do ouro, e as famosas pinturas scenographicas etc. formavam apenas a vistosa moldura do bello quadro artistico a que serviam de adorno;

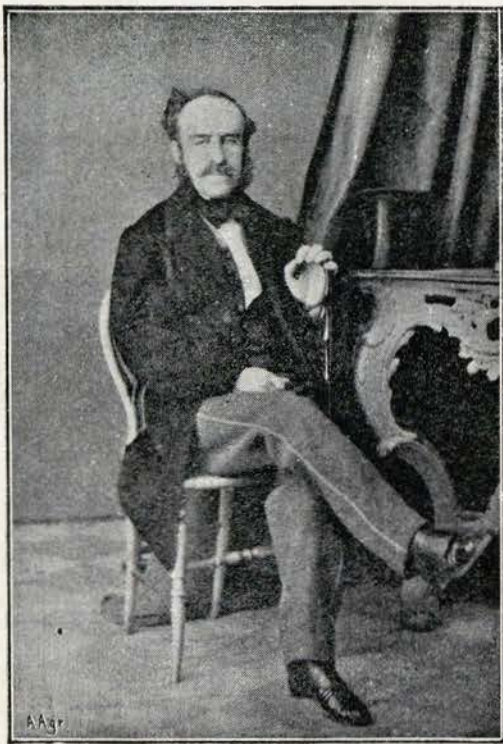
por muito valor que tivesse a parte espectacular, pouco era em comparação do fundo do quadro, representado pela primorosa execução de bellas operas por artistas de notavel merecimento.

O *Roberto il Diavolo*, de Meyerbeer, a *Muta di Portici*, de Auber, e o *D. Giovanni*, de Mozart; eis as tres magistraes composições, em torno das quaes brilhavam, mais modestamente, muitas outras operas de merecimento que o conde de Farrobo levou á scena com verdadeiro amor da arte. Aquellas sublimes concepções dos grandes genios musicaes tiveram por interpretes em S. Carlos artistas de peregrino merecimento. Entre as figuras de primeira ordem que illustraram a scena de S. Carlos neste periodo

citaremos: as damas: Boccabadati, Luisa Mathey, as irmãs Ferlotti, Isabel Fabrica, Caterina Barili etc.; os tenores: Paganini, Conti, Ferretti, Regoli, etc. o barytono Colletti, o baixo Maggiorotti, etc.

Em quanto á arte choreographica, isso foi um deslumbramento; nunca se tinha visto, nem se tornou a vêr, em S. Carlos, danças que egualassem em esplendor e profusão, as que o conde de Farrobo poz em scena neste periodo brilhante; citaremos: *Dgen gi7-kan*, de Villa, *Portuguezes em Tanger*, de Astolfi, *Adoração do Sol*, de Vestris, *Corôa de Ariadna*, de York, *Parricida*, de Molinari, *Tyranno de Siracusa*, de Montani, etc. Eram as principaes figuras do corpo de baile: as dançarinas Clara, Angélique, Molinari, Rugalli etc. e os bailarinos York, Molinari, etc.

E como respondeu o publico a uma empresa que lhe apresentava tantas e tão bellas operas e danças, tão primorosamente executadas, e postas em scena com tanta riqueza e luxo? A opera *Roberto il Diavolo* deu muitas enchentes, mas em geral a affluencia do publico não correspondeu á bizzarria do empresario; a não ser com aquella opera, raras vezes se enchia o theatro, apesar da modicidade dos preços; neste tempo custava a assi-



CONDE DE FARROBO

gnatura da superior 55000 réis por mez; davam-se geralmente doze a treze recitas de assignatura por mez. Escusado é perguntar se o conde de Farrobo perdeu dinheiro; a afirmativa impõe-se naturalmente; calculou-se em proximamente 40:000\$000 réis o que elle perdeu nos dois annos e meio da sua administração.

Era o conde de Farrobo muito illustrado e grande amator de bellas artes, e a scena lyrica deveu-lhe grandes serviços; não só manteve o theatro de S. Carlos nesse brilhante apogeu que dissémos, mas em sua propria casa, nos palacios das Laranjeiras e do Farrobo, tinha theatros onde houve, muitas vezes, representações brilhantissimas por artistas e amadores. O theatro das Laran-



geiras era bello e faustuosamente decorado; ahí se deram festas de grande esplendor, que não eram inferiores ás que podiam apresentar os mais illustres principes da Europa.

O conde de Farrobo recebia em sua casa gente de todas as classes, sendo de uma rigorosa igualdade para todos os seus convivas; assim tendo estabelecido não deixar entrar no theatro das Laranjeiras ninguem durante que se representava, aconteceu uma vez chegar, já depois de começado o espectáculo, o ministro de Hespanha D. Antonio Alcalá Galiano, e sua familia; pois a ordem foi mantida; o diplomata hespanhol, e as senhoras que o acompanhavam tiveram que esperar na sala de baile que findasse o 1.º acto para penetrarem na sala do theatro.

Era o conde de Farrobo um dos mais notáveis *virtuosi* do seu tempo; tocava trompa, violoncello e contrabaixo, sendo bastante proficiente no primeiro instrumento. Em sua casa tinha uma banda de musica, formada pelos seus criados, aos quaes mandava ensinar a tocar varios instrumentos por um mestre especial contractado para esse fim.

A grande fortuna do conde de Farrobo não ficou improductiva; por uma parte, pela protecção que dedicava ás artes, ajudava a viver muitos artistas; por outra, como accionista, ou socio, de quantas companhias, e industrias, eram iniciadas em Portugal, fazia servir os seus capitaes para auxiliar, neste paiz, a industria quasi sempre mais ou menos precaria e rachitica.

Prestou o conde de Farrobo grandes serviços á causa liberal, na lucta entre D. Pedro e D. Miguel. Era em 1832; a 11 de outubro deste anno a esquadra liberal, commandada por Sartorius, destroçou a esquadra miguelista; mas a marinhagem dos navios vencedores amotinou-se por lhe não pagarem as soldadas; dinheiro, porém, não havia para isto, nem para coisa alguma; foi nestas criticas circumstancias que o barão de Quintella salvou a causa liberal adiantando os fundos necessarios.

O barão de Quintella tinha-se recusado a pagar 24:000.000 réis em que o governo de D. Miguel o tinha collectado no emprestimo forçado de 1831; por esse facto foi, por decreto de 15 de março de 1832, exautorado do titulo de barão e de todas as mercês com que tinha sido agraciado, incluindo a commenda de Christo, devendo, por causa desta ultima, vir a Lisboa um freire do convento de Thomar para proceder ás ceremonias da exautoração, na pessoa do ex-barão. Mas se, em geral, os frades se manifestaram ferrenhos partidarios de D. Miguel, alguns houve, porém, que, mais intelligentes, viram que apesar de D. Miguel dispôr de grandes for-

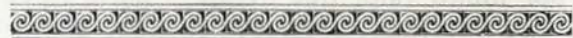
ças militares, e ter, por si, grande parte da nobreza e do povo, a imbecilidade do governo miguelista era tal, que se podia dar a eventualidade de, mais tarde ou mais cedo, vencer a causa liberal, sobretudo depois que a revolução de 1830 destrônara Carlos X e acclamára Luiz Filippe rei de França. O caso é que custou a achar um freire de Christo para a exautoração; afinal encontron-se um tal João Cabral Godinho de Azevedo que a isso se prestou; mas quando chegou a Lisboa, já o barão de Quintella tinha desaparecido.

A perseguição não colhera Quintella nem aproveitára ao governo miguelista; o homem que recusára duas duzias de contos de réis a D. Miguel, ia pôr algumas centenas d'elles á disposição da causa liberal, promettendo-lhe D. Pedro, no caso de vencer, a concessão do contracto do tabaco, como de facto se realisou. Resolvida com tão feliz exito a crise financeira, em menos de dois annos, estava vencedora a causa liberal, D. Miguel destronado e exilado, e aclamada D. Maria II rainha de Portugal.

A grandiosidade do conde de Farrobo era porém excedida pelo seu incuravel desleixo; pois que não tratando como convinha, e lhe era dever, a grande demanda com Pimenta, por causa do agio do papel moeda, na sub-rogação que lhe fez do contracto do tabaco, teve como resultado a ruina da sua magnifica casa.

Foram tristes os ultimos annos da vida do conde de Farrobo; a perda da sua fortuna foi acompanhada de uma especie de depressão mental. Foi-lhe companheira, no ultimo periodo da sua existencia, uma franceza, D. Magdalena Pinault, com quem se desposou em segundas nupcias. Falleceu o conde de Farrobo em 24 de setembro de 1869.

FRANCISCO DA FONSECA BENEVIDES.



Ouvir musica sacra n'uma bella cathedra: eis um goso simultaneo d'artes differentes.

Ao passo que os cantos resoam sob as vestustas abobadas, os sons do hymno sobem ao ceu, como o incenso.

E' uma verdadeira fusão entre a musica e a architectura. Os sons parecem solidificar-se em columnas, ogivas e architraves, emquanto que as maravilhas architecturaes, os arrendados e as rosaceas de pedra se evaporam, transformando-se em harmonias e melodias.

MADAME E. QUINET.



## ALMEIDAS

O appellido *Almeida* figura com distincção na historia das letras e das artes portuguezas. Até os estrangeiros notaram o facto e Mendel e Reissmann na sua vasta encyclopedia musica: *Musikalisches Conversations Lexikon*, o assignalam nos seguintes termos, a pag. 168 do Tom. I.

«*Almeida*: nome de familia portuguez, celebre desde tempos remotos, representado brillantemente na arte da guerra e na poetica, na geographia e nos estudos historicos. Na musica ha tambem para citar dois dignos representantes.»

E nomeia Antonio e Fernando de Almeida acompanhados de noticias que parecem colhidas na *Bibliotheca Lusitana*.

O notavel e mais recente *Diccionario musical* do dr. Hugo Riemann, só menciona Fernando de Almeida com uma breve resenha biographica, que deve provir dos *Musicos portuguezes*, do sr. Joaquim de Vasconcellos.

Outros, além daquelles, se distinguiram na arte dos sons, como se poderá verificar na citada obra de J. de Vasconcellos e no valioso *Diccionario biographico de Musicos portuguezes*, do notavel e consciencioso musicographo e professor sr. Ernesto Vieira, a quem a nossa musica é devedora de relevantes serviços.

Os apontamentos, porém, que vou apresentar referem-se a um desses Almeidas e a outro que não póde ser nenhum dos assignalados naquelles dois trabalhos de paciente investigação.

Comecemos por C. F. Almeyda, cuja nacionalidade e identidade são discutidas no Tom. I do *Diccionario biographico de musicos portuguezes*. — J. de Vasconcellos, (que escreveu o nome com *i* e não com *y*) diz que foi violinista distincto e compositor para o seu instrumento, regista os seis quartetos por elle compostos e publicados em Paris, e lamenta não poder reproduzir a apreciação d'essas composições inserta no 1.º anno da *Gazeta musical* de Leipzig.

Tenho presente esse volume do famoso periodico—*Allgemeine musikalische Zeitung*, —, e traduzo litteralmente a critica, publicada no numero de 29 de maio de 1799.

«*Six quatuors pour deux Violons, Alto et Basse, par C. F. Almeyda, au service du Roi d'Espagne*. Op. 2, Prem. Livr. à Paris chez Pleyel, Auteur etc. (Prix 7 Liv. 10 S.)

O que poderia especialmente recomen-

dar estes quartetos a certa classe de amadores,—circumstancia que Pleyel, na qualidade de editor, tomou sem duvida em consideração,—é a singular simplicidade com que estão escriptas de principio ao fim as partes de todos os instrumentos e a facilidade com que podem ser executadas, phenomeno hoje em dia muito raro.

Almeyda parece ter querido imitar o estylo facil adoptado por Pleyel nas suas primeiras obras, mas fica ainda muito áquem do modelo.

A maneira de escrever as partes medias e o baixo, não é ainda sufficientemente apurada e concisa; e a marcha da harmonia, bem como as modulações, nem sempre são as mais acertadas e escolhidas.

Causou-nos grande estranheza não encontrar nestes quartetos um unico *Rondó*. E' substituido, no remate de cada um d'elles, por um *Allegro* quasi equivalente ao estylo symphonico. Neste ponto, em que outros peccam pelo excesso, peccou o auctor pela falta. Em compensação, porém, introduziu no terceiro quarteto, como segunda peça, uma especie de dança que entre nós se tem tornado rara: a gavota.»

Esta critica dá-nos idéa quasi perfeita do que fossem os tres quartetos de C. F. Almeyda.

E digo os tres, porque o *Prem. Liv.* induz-nos a suppôr que faltava outro com os tres restantes.

Uma noticia d'este compositor que encontro a pag. 10 do volume complementar e XII da encyclopedia de Mendel e Reissmann, a que acima me referi, leva-me a suspeitar que Almeyda, antes d'estes quartetos, havia escripto outros dois.

Dizem os auctores allemães:

«Almeida, Carlos Franceso, violinista e compositor nascido em Burgos, esteve ao serviço do rei de Espanha. Dois quartetos seus, para instrumentos de cordas sahiram a lume na casa Pleyel em Paris, no anno de 1795.»

Não sei se o *Franceso* será lapso dos auctores da encyclopedia allemã, que fossem colher informações ás *Efemerides de Musicos españoles* de Baltasar Saldoni, onde se lê tambem (segundo E. Vieira) que Almeida nascera em Burgos,—ou se recorreram a outras fontes. Quanto aos quartetos, ha fortes razões para suppôr que não são os mesmos da op. 2, apreciados pela *Allgemeine musikalische Zeitung* de maio de 1799.

Chego finalmente ao outro Almeida,—este com *i*, e não com *y*,—que vejo apontado no indice geral dos primeiros 20 annos d'aquella revista musical, duas linhas antes do C. F. Almeyda, de quem tenho falado.



Não possuo o Tom. XVI que abrange o anno de 1814, e no qual devem existir pormenores deste novo Almeida. O indice, porém, dá-nos indicações precisas sobre a sua nacionalidade: *ein Portugiese*, e affirma-nos ser pianista (*Fortepiano-Spieler*), que se apresentou em Munik e em Zurich naquelle anno, respectivamente nos mezes de abril e julho, conforme se depreheende da paginação.

Não me parece que nenhum dos Almeidas registados nos trabalhos biographicos de Joaquim de Vasconcellos e de E. Vieira estivesse em Munik nem em Zurich no anno de 1814. Esse caso só poderia ter-se dado com Candido de Almeida, ou com o padre Ignacio Antonio de Almeida attendendo á epoca em que viveram; mas não me consta que fossem pianistas, pelo menos apreciáveis, pois não é admissivel que um executante de insignificante merito percorresse centros d'arte como aquelles, expondo-se a manifestação de desagrado.

Temos, pois, mais um Almeida, pianista distincto. Espero poder em breve dar informações mais circumstanciadas deste conterraneo, conjunctamente com outros apontamentos curiosos que possuo, referentes ao culto da musica em Lisboa no primeiro quartel do seculo XIX e principios do segundo.

FREITAS BRANCO.

## NOTAS SOLTAS

A poesia é a musica da alma.

LASTENIA.



A audição da musica que era antigamente a mais deliciosa das distracções, tende a tornar-se a mais laboriosa das occupações.

C. SAINT-SAËNS.



Quem não amar o vinho, as mulheres e a musica é um doido varrido.

LUTHERO.



Lastimo os homens insensiveis á doce linguagem dos sons, pois são com certeza privados das satisfações mais puras, mais sinceras e mais profundas que nos é dado experimentar.

O. COMMETTANT.

## VIOLAS D'ARCO

Para o musico que queira conhecer um pouco a historia da sua arte, o estudo dos instrumentos que empregavam os nossos antepassados é dos mais captivantes e porventura dos menos aridos.

Triste é dizel-o: em Portugal, onde, á parte um limitado numero de eleitos, mais se pensa, em colher da musica um proveito ou um fugitivo prazer do que em investigar as curiosas evoluções do seu passado, tal estudo só tem merecido o favor de raros.

Lembra-me que entre esses, um musico de fina tempera e de delicada sensibilidade, Rey Colaço, tirou ha annos da sua mudez secular um velho *cravo de martellos*, de Manuel Antunes e deus-nos o saboroso prazer de ouvir a musica de antigas eras com o fiel auxilio do instrumento coevo.

Hernani Braga, outro emérito mestre e cultôr apaixonado da obra dos cravistas dos seculos XVII e XVIII, mandou vir da casa Erard um *cravo de pennas*, dos que aquella reputada fabrica franceza hoje constroe com tão notavel perfeição.

Como possuidor de antigos instrumentos, não se pôde esquecer o nome do maestro Keil que a uma collecção de preciosos specimens da fabricação instrumental do passado, está juntando todos os dias aquisições novas.

Como executante e no dominio dos instrumentos de arco, só conhecemos um amator, que se tenha dado a rebuscar entre os empoeirados e esquecidos instrumentos, aquelle que podesse ainda vibrar para as gerações presentes. Refiro-me a Antonio Lamas, a cujo peregrino talento e tenacidade mais quadra o nome de artista e que, ainda bem recentemente, nos deu na *viola d'amôr* uma primorosa execução de musica antiga, que todos saborearam com verdadeiro prazer.

Essa exhumação interessante, pondo novamente em evidencia um instrumento quasi banido da moderna arte,<sup>1</sup> suscitou curiosi-



Fig. 1

<sup>1</sup> Meyerbeer, desejando recordar a doce e penetrante sonoridade dos instrumentos que se empregavam no



dades e o natural desejo de conhecer essas *Violas* a bem dizer legendarias, que faziam o encanto dos nossos avós e constituíam a principal família instrumental da Renascença.

Julgo por isso que uma breve noticia sobre taes instrumentos não virá descabida n'estas columnas.

Sem me deixar arrastar pelo exagerado lyrismo de Jean Rousseau<sup>2</sup> que na sua curiosa *Dissertação sobre a origem da Viola*, se permite attribuir-lhe a invenção aos primeiros homens — direi com tudo que os instrumentos de arco veem da mais remota antiguidade e passaram por lentas transformações de seculos primeiro que tomassem a forma definitiva do actual quarteto.

Claro está que me não vou occupar agora d'esses instrumentos quasi barbaros que acompanharam, na mão dos menestreis e bardos, os passos balbuciantes da primeira infancia da arte; limitar-me-hei a dar umas breves notas sobre os immediatos percursores dos actuaes instrumentos e já é assumpto por demasia vasto para o quadro acanhado de uma revista como esta.

Partindo do seculo xvi, em que já nos apparece a forma classica da viola, caracterizada especialmente pela voluta e pela depressão lateral das costilhas, começam a dividir-se as violas em duas grandes familias: — *violas de braço* e *violas de gamba*, conforme a posição em que o tocador collocava o instrumento<sup>3</sup>.

Julgam muitos que esta classificação se refere tambem á dimensão do instrumento e portanto á maior ou menor altura da sua escala. E' um erro, como se vae vêr.



Fig. 2

Das violas de braço conhecem-se nada menos de seis typos principaes:

A *pochette* (*gar kleine Discant Geige* — *pequeno sopranino de viola*) que tinha geralmente 3 cordas (*lá*<sup>3</sup>, *mi*, *si* ou *sol*<sup>2</sup>, *ré*, *lá*<sup>4</sup>). E' um minuscuro derivado da viola, que nunca teve uma applicação verdadeiramente artistica<sup>5</sup>, servindo apenas aos mestres de dansa pela commodidade de o transportarem na algibeira. Ha dois typos bem distinctos da *pochette*, que os allemães tambem chamam *Taschengeige* e os italianos *Sordino*: — o modelo de gondola que é o mais corrente e era usado na Italia e o modelo de violino em miniatura que se empregou mais tarde em França. Qualquer d'elles tinha o braço desmesuradamente comprido com respeito ao pequenino corpo do instrumento.

Havia tambem a *pochette* de 4 cordas, cuja afinação era *dó*<sup>3</sup>, *sol*, *ré*, e *lá*.

O *sopranino de viola* (*kleine Discant Geige*) era um pequeno violino com a mesma afinação da *pochette* de 4 cordas.

O *soprano de viola* correspondia ao actual violino e tinha a mesma afinação que este ultimo.

O *tenor* assemelhava-se á moderna violela, em afinação e timbre; chamava-se geralmente *viola da spalla* por se encostar ao hombro do executante.

O *baixo* da familia das violas de braço assemelhava-se a um violoncello<sup>6</sup> e suspendia-se ao pescoço. Como afinação era a mesma do actual violoncello e outras vezes *fá*<sup>1</sup>, *dó*, *sol*, *ré*.

Havia ainda um *grande baixo* que media aproximadamente 1,50 m no seu maior comprimento, equivalendo portanto a um violoncello de dimensões avantajadas. Tinha 5 cordas, das quaes a mais grave era

tempo em que se passa a acção dos *Huguenotes*, teve a feliz lembrança de utilizar a *viola d'amor* no preludio e acompanhamento da romanza de tenor que se encontra no 1.º acto da sua obra; pena é que por falta de instrumentista especial se empregue geralmente a violela em substituição do instrumento proprio.

Na *Louise*, de Gustavo Charpentier, cuja primeira apresentação terá brevemente logar no Porto, ha tambem uma parte muito interessante de *viola d'amor*.

<sup>2</sup> Jean Rousseau — *Traité de la Viole* (1687). Obra rara e muito interessante.

<sup>3</sup> Silvestre Ganasi del Fontego na sua *Regola Rubertina che insegna a sonar de viola d'arco tastada*, publicada em Veneza em 1543, é o primeiro, que me conste que estabelece esta divisão.

<sup>4</sup> N'esta, como em todas as outras afinações que se encontrarem no decorrer d'este artigo, a primeira nota indicada é a mais grave.

<sup>5</sup> O compositor francez Clapisson empregou a *pochette* na opera comica *les trois Nicolas*, representada em 1858 em Paris.

<sup>6</sup> Parece que o verdadeiro violoncello data aproxima-



um fa<sup>1</sup> sendo as outras quatro como as do violoncello.

A *viola d'amôr*, (fig. 1) é uma variante da viola de braço, consistindo a sua principal particularidade na adjuncção de cordas de arame que vibram por sympathia quando ferimos as cordas principaes com o arco.

E' o principio da *Harpa eolia* applicado aos instrumentos d'arco, com a differença que n'aquella as cordas vibram pelo contacto do ar, emquanto que na viola são as vibrações das outras cordas que fazem resoar as metallicas.

Michel Pretorius attribue á Inglaterra a descoberta d'esta forma especial de vibração<sup>7</sup>. E' certo porém que encontramos applicado este principio a varios instrumentos exóticos, de construcção assaz rudimentar. O *Ke-mangeh roumy*, em uso nos paizes mussulmanos e que parece remontar á mais alta antiguidade tem 4 cordas de tripa e outras tantas de aço que vibram por sympathia. A *Skrubka* do Caucaso tem 3 cordas de seda e 3 cordas sympathicas. A *Sarungia* de Bengala é montada com 4 cordas de tripa e 11 metallicas, o que fez suppôr a Fetis que os instrumentos d'arco e cordas sympathicas tiveram a sua origem no Indostão<sup>8</sup>.

Seja como fôr, é certo que a *viola d'amôr* gozou em toda a Europa de uma grande popularidade durante o seculo XVIII. O monge dominicano Attilio Ariosti<sup>9</sup> teve como solista de viola d'amôr tão grande reputação e

taes successos como compositor que o papa, ao que dizem, lhe concedeu licença especial, isentando-o das obrigações do seu

estado, para que pudesse livremente occupar-se do cultivo da musica. Fez representar em Veneza as suas operas *Daphne* e *Erifile* e muitas outras producções em Berlim, Lutzenburgo, Bolonha e Vienna. Em 1698 foi nomeado mestre de capella da Eleitora de Brandeburgo, mas era em Londres, para onde partiu em 1716, que o esperavam os maiores triumphos; caso sem precedente até ali em Inglaterra, imprimiram-se por completo as suas partituras de *Coriolanus* e de *Lucius Verus*, cujo exito tinha sido colossal.

Na 6.<sup>a</sup> representação em Londres do *Amadis* de Haendel, fez-se ouvir em um dos intervallos como solista de viola de amôr e o seu bello talento excitou enorme enthusiasmo.

O monge Ariosti deixou 6 sonatas para Viola d'amôr, sob a forma de *lezioni*; encontram-se em um volume, hoje rarissimo, que contem tambem 6 cantatas e que foi publicado em 1728 em Londres sob o titulo de *Cantatas and a collection of lessons for the viole de amore*.

Entre os maiores virtuosos da viola d'amôr conta-se tambem o famoso Ganswind, que vi-

veu em Praga nos fins do seculo XVIII e teve por discipulos a Powliezek, Eberle, Francisco Richter, instrumentistas de grande reputação.



Fig 3

damente de 1520 e teve origem na Italia, mas os primeiros specimens authenticos que se conhecem são de Gasparo da Saló, de Amati e de Maggini, de 1550 a 1600, e são de uma excessiva raridade.

Só em principios do seculo XVIII é que o violoncello se generalizou e adquiriu fóros de instrumento solista.

<sup>7</sup> Michel Pretorius — Syntagmatis musici, De Organographia (1619).

<sup>8</sup> Diz o eminente escriptor belga: — «A viola d'amôr era anteriormente conhecida em Constantinopla, onde ainda se encontra. Parece que d'esta cidade penetrou o instrumento na Hungria, pela Valachia e pela Servia.

A Viola d'amôr e o Barytono nasceram do principio de resonancia pela sympathia harmonica, o qual da India passou á Turquia pela Persia».

<sup>9</sup> Nasceu em Bolonha (Italia) m 1660.



Na actualidade o mestre da viola d'amôr, é Luiz von Waefelghem, com quem tive o infinito prazer de tocar por varias vezes em Paris. Tem um verdadeiro fanatismo pelo velho instrumento, que considera como tendo maiores recursos, que a propria violeta, em que é concertista exímio; tem escripto para a viola d'amôr um grande numero de composições originaes e adaptações das obras classicas e modernas que mais se prestam aos effeitos especiaes d'este instrumento.

Ha algumas duvidas sobre a verdadeira afinação da viola d'amôr. J. Majers, no seu *Music-Saal*<sup>10</sup> indica 17 afinações diferentes; Victor Mahillon<sup>11</sup> dá a seguinte afinação ás violas de 7 cordas — *ré*<sup>2</sup>, *lá*<sup>1</sup> *sust.*, *lá*, *ré*, *lá*, *ré*; A. Tolbecque<sup>12</sup> afirma que a verdadeira afinação era *ré*<sup>2</sup>, *sol*, *dó*, *mi*, *lá*, *ré*; Van Waefelghem aconselha as seguintes notas *ré*<sup>2</sup>, *lá*, *ré*, *lá* *sust.*, *lá*, *ré*, ás quaes junta um *lá*<sup>1</sup>, quando a viola tem 7 cordas.

Como descobrir a verdade, quando as opiniões mais auctorizadas estão em tal desaccordo?

Quanto ás cordas sympathicas são quasi todos de parecer que se devem afinar em unisono e oitava com as cordas de tripa; van Waefelghem porém afasta-se d'esta praxe e não hesita em dar ás cordas de arame uma afinação inteiramente differente (*lá*<sup>2</sup>, *si*, *ré*, *mi*, *lá* *sust.*, *lá*).

Citarei apenas por memoria o *violino d'amôr*, redução do instrumento que anteriormente descrevi,<sup>13</sup> para entrar sem mais detença no segundo capitulo d'esta ligeira monographia—as *violas de gamba*.

Tambem as havia de muito variados formatos, constituindo como já disse uma familia áparte das violas de braço.

A afinação das violas de gamba, cuja existencia e emprego se perpetuaram por tres longos seculos, é que variou muito conforme a epoca e o paiz<sup>14</sup>. Essas diversas afinações fazem objecto de uma tabella synoptica que formulei minuciosamente e um dia hei-de dar a lume, quando mais tarde possa dar a este rapido esboço monographico o desenvolvimento que o assumpto merece.

No emtanto ha uma formula de afinação: *ré*, *sól*, *dó*, *mi*, *lá*, *ré* que parece ser a mais geralmente empregada para este genero de violas. E' a que vem indicada no tratado de Rousseau que tenho á vista<sup>15</sup> e que é reproduzida em diversas oitavas, conforme o typo especial de instrumento a que é destinada.

D'esses typos citarei apenas os principaes, para não alongar demasiadamente esta noticia.

O *Soprano de viola de gamba* ou *Violetta piccola* é o mais pequeno individuo d'esta familia instrumental.

O *Alto Viola*, que os francezes designavam pelo nome de *Haute-contre* e o *Tenor Viola* (em francez *Viole Taille*) são os typos intermediarios.

A *Viola de gamba* propriamente dita (fig. 2), *Baixo de viola* ou *Baixão* tinha seis cordas, como os outros instrumentos d'esta serie<sup>16</sup>. Sainte Colombe, mestre de Jean Rousseau é que dizem que lhe juntou em 1675 uma

setima corda nos graves<sup>17</sup> mas não parece que tivesse um grande exito a modificação, porquanto me não consta que auctores afa-

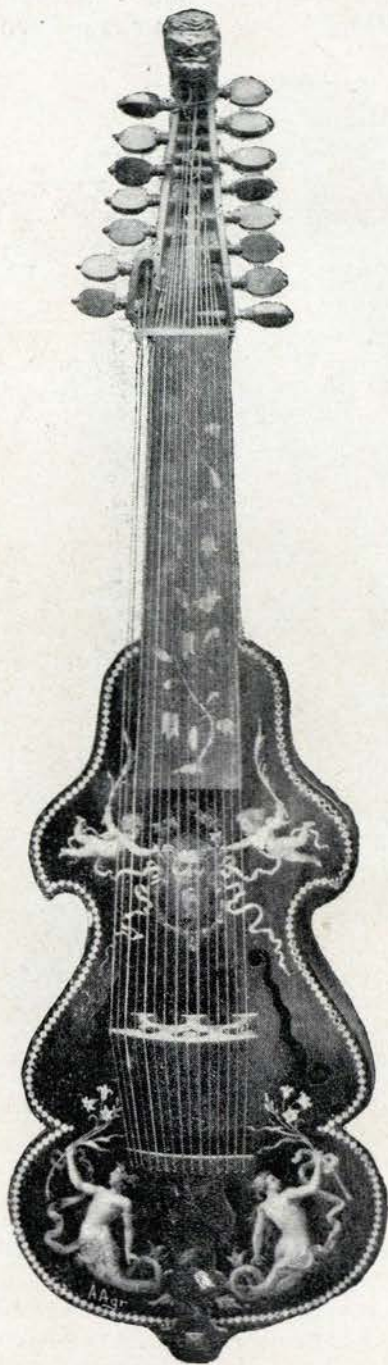


Fig. 4

<sup>10</sup> Nuremberg, 1741.

<sup>11</sup> Catalogue du Musée de Bruxelles.

<sup>12</sup> L'Art du Luthier.

<sup>13</sup> J. Lotter no seu *Der sich selbst informirende Musicus* (Augsburgo, 1762) fixa a afinação do *violino d'amôr*

pela seguinte forma: *sól*<sup>2</sup>, *dó*, *mi*, *sól*, *dó* ou o mesmo accordé no modo menor. Victor Mahillon (obra cit.) dá-lhe outra afinação: *sól*<sup>2</sup>, *ré*, *lá*, *ré*, *sól*, a mesma que se empregava no *quintão*, soprano de viola com 5 cordas, que foi por signal um dos instrumentos antigos que mais



mados empregassem em suas obras a viola de 7 cordas<sup>18</sup>.

A *viola de gamba* também tinha muitas vezes cordas sympathicas de arame.

tas das violas de gamba que se encontram nos museus ou na mão de colleccionadores ainda se veem esses *tastos* ou os vestígios da sua existencia.

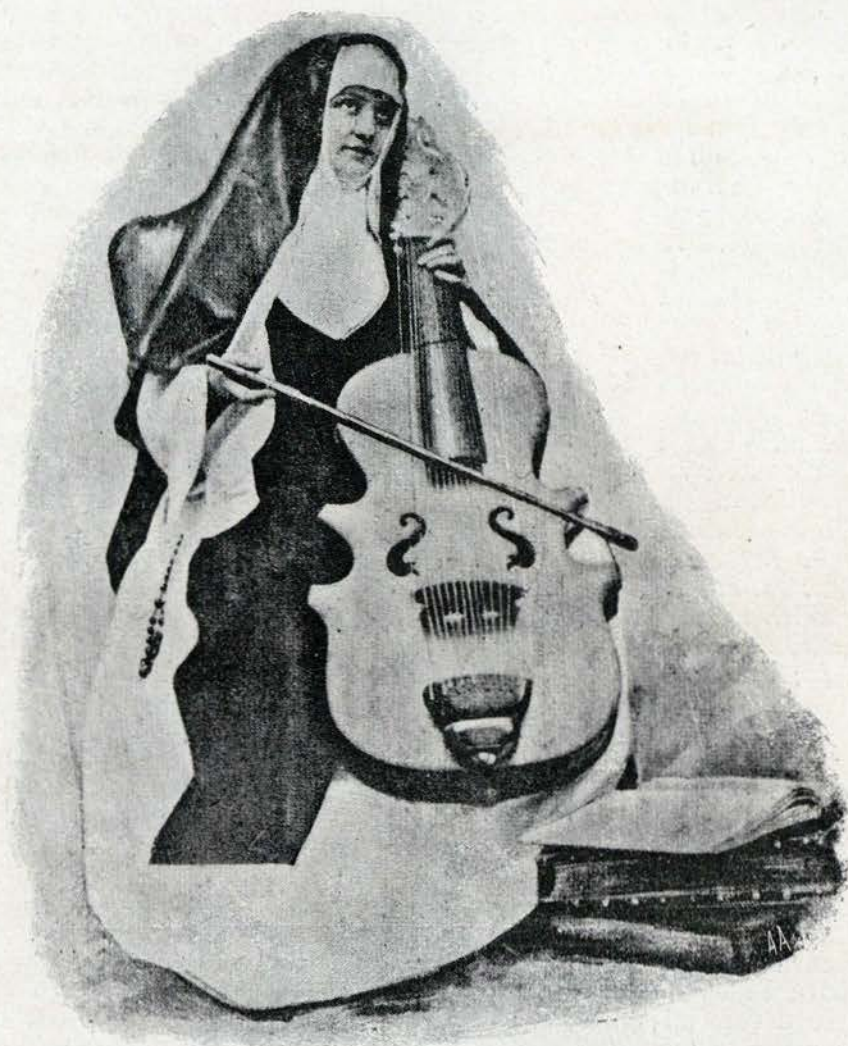


Fig. 5

N'esta, como em todas as outras violas, dividia-se o braço do instrumento em pontos ou *tastos* para facilitar a execução, que não passava geralmente das primeiras posições<sup>19</sup>; estes pontos eram collocados pelo proprio tocador com pedaços de corda que se enrolavam no braço do instrumento. Em mui-

Houve, como é de supôr, instrumentistas que se notabilisaram na execução da *viola de gamba*. Alessandro Romano della Viola e Marco Fratinelli tiveram grande notoriedade em Roma no século XVI; mas no dizer de Jean Rousseau a habilidade dos inglezes sobrelevou á de todos os outros.

tempo resistiu ás investidas do seu terrivel adversario — o violino moderno.

<sup>18</sup> A's vezes até conforme a tonalidade da peça que se devia executar.

<sup>19</sup> Obra cit.

<sup>16</sup> A viola representada pela fig. 2 deve ter pertencido ao século XVI, pois se encontra frequentemente um typo semelhante nos quadros d'aquella epoca.

Tem sensível differença de forma a viola de gamba que se empregava em principios do século XVIII e que

serve de modelo ás que hoje se fabricam para certas reconstituições de musica antiga. Assim, a *viola de gamba* que possuo e que foi construida pelo notavel fabricante belga Jorge Mougnot, é copia do delicioso Bergonzi, de 1713 que existe no Museu Paul de Wit em Leipzig.

<sup>17</sup> Com a mesma data de 1675 ha na Bibliotheca Nacional de Paris uma estampa (*Costumes du siècle de Louis XIV*) que representa um gentil-homem tocando uma viola de 7 cordas, o que parece destruir a hypotheze sujeita.



Os principaes violistas da Inglaterra foram William Bard, William White, John Ward, Thomas Ravenscroft, N. Crawford, Simpson e John Jenkins: em França os grandes tocadores de viola de gamba foram Maugars, Hotman, o padre André, Sainte Colombe, e acima de todos o grande Marin Marais, cujas composições para o instrumento ainda na actualidade são apreciadas.

O *Contrabaixo* e o *Grande Contrabaixo de Viola de Gamba* que se chamava em alemão *gar gross Bass* (fig. 3) são os mais corpulentos specimens d'esta familia<sup>20</sup> e completavam-a no registro grave.

Havia porém diversas variantes da viola de gamba, entre as quaes é das mais citadas a *viola bastarda*, baixo de pequenas dimensões, cujo modo de afinação era muito variado.

O *Barytono*,<sup>21</sup> outra especie de viola de gamba, teve tambem uma certa voga na Alemanha. Haydn, quando estava ao serviço do principe d'Esterhazy, grande amador d'este instrumento, escreveu grande numero de peças para elle, mas a mór parte d'ellas perderam-se em um incendio que destruiu o castello d'Eisen, propriedade do principe. Ficaram porém algumas ainda nos archivos do castello e na bibliotheca da *Gessellschaft der Musikfreunde*, sociedade musical de Vienna d'Austria.

Tinha 6 cordas, a que J. Majers no já citado *Musik-Saal* dá a mesma afinação da viola de gamba, isto é *ré<sup>1</sup>, sól, dó, mi, lá, ré*; alem d'isso tinha 16 cordas sympathicas, que segundo Vidal<sup>22</sup> se afinavam diatonicamente a partir do *mi<sup>1</sup>*.

João Sebastião Bach parece ter imaginado, em 1720, uma viola de 5 cordas que é conhecida pelo nome de *Viola pomposa*. Era uma pequena viola gamba ou antes um pequeno violoncello, que tinha mais uma corda nos agudos (*mi<sup>3</sup>*), o que permittia aos pouco habéis executantes d'aquella epoca attingir as notas altas, sem sahir das primeiras posições. Mas Bach que escreveu muito para viola de gamba e tambem um pouco para viola d'amôr nada deixou entre as suas numerosas composições especialmente escripto para a *viola pomposa*. Os rapidos progressos da execução tornaram-a depois inutil.

Outro grupo interessante das violas d'arco

é constituido pelas chamadas *violas de lyra*, instrumentos com numerosas cordas e que portanto se prestavam particularmente a acompanhamentos em arpejos e accordes. Uma das caracteristicas das violas de lyra consistia na collocação das cordas mais graves fóra do ponto, de forma a não poderem ser tocadas senão *soltas*; estas cordas graves eram alem d'isso afinadas duas a duas em oitavas.

As *violas de lyra* desaparecem no meiado do seculo xvii, para dar lugar ás violas de *braço* e de *gamba* a que acima me referi<sup>23</sup>. Os principaes modelos de que tenho conhecimento são: a *Lira da braccio*, velho typo de viola com 7 cordas, a *Viola de lyra* propriamente dita, que a fig. 4 reproduz n'um dos seus typos mais luxuosos<sup>24</sup> e a *Archi-viola de lyra*, a que tambem chamam *Lyra de gamba*, *Lirone perfetto* e *Accordo* e que segundo os auctores antigos era instrumento muito adequado «para as devoções religiosas e para o recolhimento do espirito».

Na Italia as *violas de lyra* eram adoptadas nos templos conjuntamente com o órgão, o cravo, as violas ordinarias e os archi-alaúdes; não se estranhe pois de vêr na fig. 5 uma religiosa tocando a *archi-viola de lyra*. Tanto esse instrumento como o simples *baixão* ou *viola de gamba* eram constantemente empregados nos conventos em concerto com outros instrumentos ou para unico acompanhamento das vozes.

A simples nomenclatura das *violas d'arco*, tal como acabo de a fazer, pecca por dois defeitos oppostos: é demasiado longa para o simples leitor despreoccupado e demasiado succinta para quem queira profundar este interessante assumpto em todos os seus promenores.

A estes ultimos dediquei as notas que acompanham o presente artigo e que os poderão iniciar sobre quaes os melhores livros de consulta n'esta especialidade.

A estes ultimos ainda destinarei um novo artigo em que me proponho estudar, ainda que muito levemente, a formação do quarteto instrumental e a historia da musica de camara desde a sua origem.

LAMBERTINI.

<sup>18</sup> Salvo J. S. Bach na *Paixão de S. Matheus*.

<sup>19</sup> Só em meados do seculo XVIII é que se começou a empregar a posição de *pestana* no violoncello, antagonista e successor da viola de gamba. A introdução d'este artificio d'execução, já antigamente empregado na trombeta marinha deve-se ao violoncellista Bertault, de Valenciennes

<sup>20</sup> Havia os de mais de 2 metros de altura.

<sup>21</sup> *Viola di bordone, viola di fagotto*.

<sup>22</sup> Les instruments à archet—Tomo I, pag. 52.

<sup>23</sup> A Hajdecki—Die Italienische Lira da Braccio (1892)

<sup>24</sup> Cópia de um instrumento do seculo XVII, admiravelmente feita para o Museu do Conservatorio de Bruxellas, por A. Tolbecque.



# Artistas lyricos do Theatro de S. Carlos



Elena Bianchini Capelli



Eugenio Giraldo



Eleonora Cisneros



Fernando De Lucia



Giannina Russ



Giuliano Biel



Virginia Guerrini



Orazio Cosentini



Giannina Waida



Vittorio Arimondi



Maria Lafargue



Gaudio Mansuetto



## Artistas lyricos do Theatro de S. João



Cesira Ferrani



Angelino Fornari



Darclée Hariclee



Alessandro Bonci



Esther Adaberto



Arnaldo Conti



Sabbadini



Luigi Nicoletti



Elvira Ceresoli



Maria d'Arneiro



Carlos Silva



Pepita Sanz





\* Quando, ha annos, se realisou a exposição internacional de Vienna d'Austria, appareceu ali, na secção de instrumentos musicaes, um violino maravilhoso, que fôra enviado de New York por um constructor allemão estabelecido na grande cidade americana. O violino chamou a attenção de todos os entendidos, sendo unanime a opinião de que nenhum fabricante celebre produzira um instrumento «mais sonoro, mais vibrante, mais poderoso, mais grave, mais maleavel e mais docil» do que esse que se exhibia no grande certamen.

«Um tal violino — diziam os technicos — não pôde ser senão de Guarnerius.» Mas não era tal. Enganavam-se todos os que não conheciam a proveniencia da maravilha, suppondo-a um producto do famoso mestre italiano.

Fôra Gemunder, um fanatico pela divina arte e pelo divino instrumento, quem o fabricára e exposera. Pouco conhecido, embora de merito indiscutivel, Gemunder alcançou então largo renome. Antes da exposição fabricára elle outros violinos tambem notaveis; e depois continuou fabricando os e vendendo-os por fabulosos preços, sempre disputados pelos amadores e pelos profissionaes.

Gemunder, a quem chamei um fanatico pelo violino, era-o inquestionavelmente. Nasceu na Allemanha e havia muitos annos que se estabelecera em New York.

O seu trabalho era de uma perfeição absoluta, executado com uma dedicação e com uma meticulosidade de crente, com um fervor e uma paciencia de apostolo. Ainda nos ultimos annos da sua vida, deixando a officina entregue aos filhos, era visto a percorrer a cidade ou os suburbios, «como um caçador á espera da presa», espionando as velhas construcções da epocha colonial, arruinadas e, por isso, condemnadas a proxima demolição. E era vel-o, então, refere-o um biographo, a examinar cuidadosamente o madeiramento d'essas casas para ver se descobria o pedaço do pau com que sonhára, o unico que poderia dar á sua obra a ambicionada suprema perfeição.

Nos estabelecimentos de moveis velhos, que constantemente percorria com o mesmo intuito, comprava, sem regatear o preço, todos os que lhe pareciam poder servir para o seu fabrico. Assim foi que, com madeira fornecida por um velho leito encontrado em

Boston e que comprou a pezo de oiro, elle logrou construir o violino enviado á exposição de Vienna.

Nos leilões de moveis antigos, onde quer que elles se realisassem, com tanto que houvesse meios de transporte, a sua presença era segura e já conhecida. Havia mesmo quem se divertisse vendo-o lançar continuamente, entusiasticamente, sempre que o objecto em praça convinha ao seu fim, embora na apparencia elle nada valesse aos olhos dos profanos.

Nas suas mãos essas madeiras velhas valiam como oiro e por bom oiro se pagavam depois de applicadas. Bem o sabia Gemunder; e por isso retirava dos leilões e dos seus passeios de exploração sempre radiante, como ante-gozando o milagre.

Homem extraordinario, dotado de um instincto superior, de uma aptidão innata, o conhecimento que tinha de todas as qualidades de madeiras, era um dos elementos essenciaes do seu genio. Devido a essa faculdade, os instrumentos por elle fabricados eram sempre obras primas.

Entre nós é Gemunder pouco conhecido. Eu proprio, que desde muito tenho especial predilecção pelos assumptos musicaes e aprecio devidamente tudo quanto tem relação com a divina arte, só tive conhecimento do nome e das excepçoes aptidões de Gemunder depois da sua morte e porque, a proposito d'ella, encontrei n'uma folha estrangeira, as informações a que venho de fazer referencia e muitas outras a que não quiz alludir com receio de abusar da amabilidade da pessoa que me convidou a colaborar n'este numero extraordinario da *Arte Musical*; e ainda com o intuito de não cançar as leitoras que se dignem deixar prender a sua attenção por esta desataviada prosa.

Para corresponder á gentileza do convite, recusar a honra offerecida seria dar-me ares de pretensioso — peccado de que me não accusa a consciencia — ; e para retribuir a gentileza das leitoras, alongar-me demasiado seria talvez demonstrar que não tenho em conta alguma as attensões que lhes são devidas, — quando é certo que em toda a minha vida me tenho vangloriado de lh'as tributar.

Lisboa, 1904

ALBERTO BESSA.





## Reforma das Salas de concertos

Falla-se e escreve-se muito na Allemanha a proposito da necessidade de reformas na construcção de salas de concertos. Incitados pelo exemplo de Bayreuth julgam alguns revolucionarios que se devem adoptar ao Concerto as exigencias feitas por Wagner no theatro. Ainda ninguem notou que o proprio Wagner nunca pensou n'uma modificação da sala para concertos: e isso deveria dar que pensar.

Até agora só se tinham escripto longos artigos e feito algumas modestas tentativas de escuridão nas salas usuaes. Um pianista aqui em Berlim fez apagar as luzes da sala enquanto tocava, ficando só o estrado illuminado. Mas nem por isso a sua execução monotona e enfadonha produziu mais impressão. Paderewsky costuma tocar em salas meio ás escuras—N. B. durante todo o concerto, de maneira que não ha variação de luz—mas mesmo quando toca com toda a luz accesa, sempre produz mais impressão que muitos outros produzirão mesmo na escuridão completa.

Ultimamente porém construiu-se em Heidelberg uma sala de concertos para 2000 espectadores cujo estrado é disposto como em Bayreuth—isto é, em escada descendente em lugar de ascendente—e tornado invisivel para o publico. Tambem os córos são invisiveis, assim como o regente. Os solistas pôdem collocar-se á vontade, por diante ou por traz da parede que esconde o estrado. Note-se porém que os espectadores na galeria não são favorecidos como os da plateia, esses veem tudo!

N'essa sala deu-se um festival em que se brincou de varias maneiras: tocou-se ás escuras, com a sala illuminada, com musicos invisiveis, com musicos visiveis. O resultado não foi bem convencedor. Alguns acharam que as lampadas meio accesas cançam mais a vista. O effeito sonoro da orchestra invisivel não foi tão extraordinario como se esperava, comparado com Bayreuth.

Afinal para se julgar bem da influencia da parede (ou antes *couvercle* acustico) seria preciso ouvir-se a mesma peça de uma maneira e de outra.

Quanto a mim, não concebo como homens serios possam assim brincar. Wagner imaginou a sua disposição da orchestra para as suas obras e para o theatro.

Dois pontos que nunca se deviam esquecer. A instrumentação moderna é que intro-

duziu a *mistura* de timbres, mas n'uma obra classica é o *contraste* dos diversos instrumentos tratados a sólo que prevalece. Berlioz mesmo fallando dos effeitos da orchestra accentua os resultados provenientes da *distancia* entre os differentes grupos de instrumentos. Este effeito de distancia é justamente o que Wagner queria evitar. Mas uma sinfonia de Beethoven tem de contar com isso. Tambem se disse em Heidelberg que nem toda a musica devia ser executada invisivelmente. Teriamos um jogo de *cache-cache*: toca-se Mozart, orchestra descoberta. Segue Wagner, desaparece a orchestra. E provavelmente ficariam as luzes accensas para Mozart e para Wagner apagar se hiam. Que bonito!...

Mas o estrado invisivel é um absurdo seja como fôr. No theatro o espectador está vendo a scena e as figuras que ahi se movem, a accção de um drama.

A orchestra que só toma parte na accção como corpo *sonoro*, não deve ser vista. Mas no concerto a orchestra é o *unico productor do drama* e por isso *deve ser vista*. Que acontece com o estrado invisivel?

O publico em lugar de figuras animadas tem uma parede diante de si, mais ou menos ornamentada e fica com os olhos espetados n'essa invariavel parede. Quem não fôr capaz de concentração acha mesmo ahi causas bastantes de distracção. Mas dizem que os movimentos dos musicos e do regente são vulgares, estão em desaccordo com o character da musica. Mas isso não precisa de ser. O aspecto de Bulow a reger era um commentario eloquentissimo á obra executada. Pelos seus movimentos *ouviam-se* cousas que a orchestra nem sempre dava. Se um regente se torna ridiculo é defeito d'elle e não da construcção da sala.

No theatro a orchestra é um *symbolo*. No concerto o artista expõe a sua personalidade, não é symbolo é *elle mesmo: ipsissimus*. Por isso necessita ser visto. Não compreendendo que se possa exclamar como fez aqui um critico: parece impossivel que ainda se não adoptassem no concerto as vantagens do theatro!

«Mas pelo menos pode escurecer-se a sala» Para quê? No theatro faz-se isso para que a scena sobresaia mais, para que uma scena de noite não seja illuminada pelas lampadas da Sala. Mas no concerto não ha necessidade alguma de variações de luz. Ou então teriamos que tocar a primeira parte da Sinfonia heroica na sala illuminada e a seguinte marcha funebre na sala ás escuras. Effectivamente em Heidelberg chegou-se a essa perfeição. Cantando-se a Creação de Haydn estava a sala ás escuras durante a



descrição do Chaos. Quando o coro diz: «fez-se a luz» accenderam-se todas as lampadas e o publico fez: ah!... Lindo.

Dizem tambem que a escuridão suggestiona mais e dispõe o ouvinte melhor. Qual o quê! O artista é que suggestiona o publico, não é a falta de luz.

Em Vurnberg já se executou uma Sinfonia de Beethoven no theatro com a orchestra invisivel e no palco um scenario *symbolico* armado. Mais tarde farão executar uma pantomima durante a execução. Iremos longe por este caminho.

O meu modesto desejo é: separemos sempre theatro e concerto. A sala de concertos está muito bem assim como é. Que tenha boa acustica e decoração artistica como a maravilhosa Sala Bechstein em Londres, é bastante.

J. VIANNA DA MOTTA.

## THEATRO DE S. CARLOS

Quasi precisavamos de repetir tudo o que a respeito dos artistas de S. Carlos dissemos no nosso artigo do numero de 31 de dezembro passado, se quizessemos dizer como cada um d'elles cantou os *Lombardos*, a *Fedora*, o *Trovador* e as *Vesperas sicilianas*, operas postas em scena durante estes ultimos quinze dias. Como porém a indole d'este jornal é mais propria para nos occuparmos das boas ou más qualidades dos cantores, estamos por isso mesmo dispensados de tratar detidamente do desempenho d'aquellas operas.

E' este o caminho que nos parece mais util a seguir para os que ainda se entregam á leitura d'assumptos d'arte.

Nos *Lombardos* entraram como artistas principaes a sr.<sup>a</sup> Cappelli e os srs. Biel e Arimondi. Pela leitura do nosso anterior artigo, a que acima nos referimos, deduzir-se-ha que a sr.<sup>a</sup> Cappelli, como sempre, cantou bem; o sr. Arimondi regularmente, e o sr. Biel..., conseguiu contribuir para que o celebre tercetto fosse applaudido.

E como falamos nos *Lombardos* e no seu tercetto vem immediatamente uma pergunta: E o solo de violino?

Foi muito correctamente tocado pelo concertino da orchestra sr. Genesini. Estranhámos mesmo que o tocasse bem pouco á italiana, isto é, sem exaggeros de vibrações e portamentos. A afinação e circumspecção com que o tocou valeram-lhe uma ovação da parte do auditorio, que pediu a repetição.

Na *Fedora* tomou parte a sr.<sup>a</sup> Lafargue, de quem já falámos detidamente. Mas cantou tambem o sr. De Lucia a parte de Loris e a respeito d'este artista é que temos de fazer algumas considerações, como promettemos.

O sr. De Lucia é um tenor já muito conhecido entre nós. Não podemos esquecer a celebre noite de 23 de fevereiro de 1899, em que foi cantada a *Cavalleria rusticana* com a sr.<sup>a</sup> Tetrzzini, uma distinctissima actriz dramatica e ainda então com alguma voz, que muito agradavelmente se lhe ouvia, o tenor De Lucia, a meio-soprano Berlendi e o baixo Polese.

Mas o sr. De Lucia d'hoje não é o mesmo artista d'então. Em 1899 havia já umas manifestações phantasistas que o artista conseguia dominar. Hoje porém essas phantasias tornaram-se verdadeiramente escandalosas, um crime de lesa arte.

E no entanto temos a convicção de que o sr. De Lucia póde ser um tenor distincto e um artista correcto. Se a sua voz não tem aquella suavidade de timbre, que tanto agrada em alguns tenores e fez a celebridade de muitos, tem uma empostação de notas tão invejavel que lhe permite filar perfeitamente todos os sons. Alem disso as suas profundas e bem tiradas respirações permitem-lhe demorar-se immenso tempo numa nota.

Com taes predicados e uma dicção clarissima não podemos attingir o motivo por que o sr. De Lucia não ha de ser um artista correcto, digno de incondicional applauso, e pelo contrario se entregue a umas phantasias que alteram as melodias que canta, ornamentando-as a seu bel prazer.

A sr. Russ é que no quarto acto do *Trovador* principiou no dia 8 do corrente a mostrar quanto vale e a confirmar tudo quanto d'ella aqui dissémos. Oxalá que a distincta artista consiga libertar-se para sempre do seu impertinente nervosismo e habituar-se ao palco. Temos a convicção de que a sua bem educada e bem timbrada voz lhe ha de fazer percorrer uma carreira tapetada de louros.

Serviu tambem o *Trovador* de ensejo para debut da meio-soprano sr.<sup>a</sup> Eleonora de Cisneros, que mostrou ter estudado bem a interpretação dramatica a dar ao papel da *zingara Açucena*.

Ha na voz da sr.<sup>a</sup> de Cisneros uns predicados estranhos, que nos obrigam a d'elles falar um pouco detidamente.

A escala da voz da sr.<sup>a</sup> de Cisneros é bastante extensa; abrange mais de duas oitavas, porque no *Trovador* o maestro Verdi escreveu para a meio-soprano notas que vão na clave de *sol*, desde o *lá* grave até ao *si* be-



mol agudo. Liberdades de que o velho mestre abusou, contando muitas vezes com os dotes especiaes a alguns artistas que então havia, mas liberdades que levaram muitos criticos a accusal'o de não saber escrever para as vozes e de ter contribuido para as estragar.

Mas deixemos de parte esse ingrato assumpto.

Tem portanto a sr.<sup>a</sup> de Cisneros uma escala extensa e as notas saer-lhe afinadas. Mas, apesar d'uma empostação que nos parece regular, ha uma notavel differença de timbre entre as notas do registo agudo e as dos registos medio e grave. Aquellas, do *mi* do quarto intervallo para cima na clave de *sol*, são limpidas e claras; estas, as dos registos medio e grave, são veladas.

Ora, nuns artigos que neste jornal em tempo escrevemos a respeito de *Cantores antigos e modernos*, referimo-nos á educação das vozes, mas não deixaremos agora de tentar explicar a razão das notas veladas na voz da sr.<sup>a</sup> De Cisneros.

E' sabido que, e referir-nos-hemos sempre á clave de *sol*, por ser aquella em que hoje se escreve para todas as vozes, á excepção das de baritono e baixo; é sabido que em todas as vozes de mulheres se produz uma differença de timbre entre o *mi* da primeira linha e o *sol* da segunda. Querem muitos mestres antigos de canto que principie nestas notas o registo agudo, chamado de cabeça ou falsete. Como registo medio, consideram outros o que abrange as notas do *sol* da segunda linha ao *ré* da quarta ou ao *mi* do quarto intervallo. Chamam também a este registo medio, registo de *voz mixta*. E', a nosso ver, uma classificação erronea, porque na emissão d'essas notas ou ha de haver a resonancia do peito ou a resonancia das fauces ou cabeça. Nunca a *mistura* das duas resonancias.

Do *sol* da segunda linha para baixo é considerado o registo grave.

Ora, é para notar que os melhores mestres, submettendo-se ás disposições dadas pela natureza ao órgão vocal chamado larynge, nunca trabalhavam as notas graves com resonancia do peito, alem do *fa* do primeiro intervallo, ou quando muito além do *sol* da segunda linha. D'ahi para cima empostavam as notas no registo de cabeça. Era este o melhor modo de evitar a differença de timbre que apparece entre as notas pertencentes ao registo de peito e ao de cabeça.

Mas houve também outros mestres que aconselhavam trabalhar as notas do registo grave até ao *si* da terceira linha e mesmo até ao *dó* do terceiro intervallo. E fazia-se isto principalmente com os *mezzo-soprani*,

com o fim de lhes aproveitar, quando existia, o volume de som, claro, redondo e bem timbrado, em todas estas notas.

Mas d'este processo resultava sempre um grande inconveniente; uma enorme differença de timbre nas notas que constituem a quinta justa, *fa* do primeiro intervallo ao *dó* do terceiro intervallo. sempre que essas notas, na escala descendente, eram dadas com a resonancia de cabeça e que então saíam um tanto veladas. E só estas notas, formando a quinta *fa* a *dó*, dadas com o registo de peito na escala ascendente ou com o de cabeça na escala descendente podiam então pertencer a um registo de *voz mixta*.

Estabelecido isto com a possivel concisão para não darmos a este artigo demasiada extensão, parece-nos poder affirmar que, para muitos, a razão por que na sr.<sup>a</sup> De Cisneros as notas dos registos medio e grave não teem a precisa sonoridade, está em que o professor que lhe trabalhou a larynge adoptou o systema de egualar o som das notas n'aquelles dois registos, com o que ficou prejudicada a sonoridade. Mas então na sr.<sup>a</sup> De Cisneros, sempre que cantar sem forçar a voz, hão de apparecer notas com um timbre claro naquelles dois registos. Nem é possivel velar notas sem lhes deixar vestigios da sua sonoridade.

Será este um bom processo de ensino? Parece-nos que não. Velar as notas dos registos grave e medio para encobrir a differença de timbre nas notas de passagem de um para o outro não é bom systema. Ficam as notas agudas com uma notavel differença de brilho e as notas graves, as de peito, perdem o volume de som e aquelle timbre sonoro, redondo e limpo, tanto para apreciar nos meio-sopranos, que, demais, hoje teem quasi em absoluto de substituir as bellas vozes dos antigos contraltos femininos, raça por assim dizer extincta.

No *Trovador* também cantou o sr. Pacini, um baritono com muito menos valôr do que lhe suppozemos no *Macbeth*, por ter cantado esta opera com a correcção que não confirmou no *Trovador*.

No dia 13 foram cantadas as *Vesperas sicilianas*, que reverenciamos pela sua bonita idade e por ser a opera que põe termo á segunda maneira de Verdi. E' opera que nos não recorda de ouvir cantar em S. Carlos.

O desempenho das *Vesperas* foi confiado á sr.<sup>a</sup> Cappelli e aos srs. Cosentino, Giraldoni e Mansuetto.

A sr.<sup>a</sup> Cappelli confirmou mais uma vez os seus bons creditos de *virtuose*, cantando bem toda a opera, mas especialmente com grande correcção os vocalisios do *bolero* do quinto acto, com que Verdi se lembrou de



mimosear a larynge d'um soprano dramático, contando com as excepçõaes qualidades da Cruvelli.

O tenor Cosentino, com o grave defeito de empostação de voz e os receios d'uma noite de *première*, esforça as notas, que lhe saem *espertas*, superiores ao tom. E' um tenor que dia a dia tem menos valôr.

O sr. Giraldoni não está muito á vontade nas *Vesperas*, embora tivesse alguns momentos felizes.

O sr. Mansuetto não conseguiu fazer-se applaudir. Já dissémos a razão d'isso.

Ao maestro Lombardi e aos artistas da orchestra é que endereçamos um sincero bravo pelo modo como foi tocada a symphonia, que, caso extraordinario, foi religiosamente ouvida e calorosamente applaudida, merecendo as honras de pedido de repetição.

Os bailados e *mise en-scene* das *Vesperas* são dignos de elogio.

E endereçamos tambem os nossos parabens ao tenor De Lucia pelo modo correcto e artistico como hontem cantou a parte do D. José da *Carmen*, notando-lhe apenas uma indispensavel fiuritura na romança da flôr. Nas scenas dramaticas do terceiro e quarto actos o sr. De Lucia foi d'uma grande correcção, não cahindo nos excessos que temos visto empregar a outros artistas, com grande applauso e agrado dos frequentadores de S. Carlos, que agora regatearam louvores ao sr. De Lucia.

A sr.<sup>a</sup> Lafargue, uma elegante artista franceza, não podia incarnar-se na personagem da *Carmen*, que nos parece desconhecer por não ter lido o romance de Merimée, sendo muito para notar que na toilette do primeiro acto se não cingisse ás indicações do romance.

15 de janeiro.

ESTEVEY LISBOA.

A grande musica é um modo de ser intellectua! muito elevado: um bom concerto conserva a vida do pensamento áquelles que a sentem fraquejar.

V.<sup>re</sup> QUINET.

Envelhecem depressa as obras musicas em que se não pensou senão em fazer alarde de virtuosidade. A bravura só tem valôr quando é posta ao serviço d'uma ideia.

SCHUMANN.

## MUSICA DIVINA

(MEDITAÇÃO)

«Pela escuridão da noite, nos logares ermos, e ás horas mortas do alto silencio, a phantasia do homem é mais ardente e robusta.»

«Herculano.»

Não é só ao ouvir uma symphonia de Beethoven, que a nossa alma se sente tranquillada das agruras da vida; é tambem no campo, ao admirar esse grande quadro pintado pelo pincel de Deus—a Natureza.

O chilrear das avesinhas nos troncos das arvores, um melro empoleirado no debil tronco d'um carvalho, com o seu suave cantar nos recorda versos de Lamartine; mais além um solitario rouxinol que nos attrahe com o seu delicado gorgoeio, o canto melancolico d'um pastor que passa, o vento que murmura nos topos dos pinheiros, o correr da agua limpida d'um regato, que parece uma fita de prata, deslizando pelos campos verdes de esmeralda; mais ao longe os cumes das montanhas parecendo que rompem os ceus, essa abobada azulada com os seus castellos de nuvens muito brancas, enfim, todo esse conjuncto divino, é uma symphonia melodiosa, incomparavel, d'esse grande maestro—Deus!

Esquecemo-nos completamente do murmuro das cidades, dos theatros, dos catés, das ceias, d'esse grande meio que nos envenena a alma.

Sentimos um bem estar de consciencia, uma tranquillidade mystica ao pensarmos que estamos no campo, não a respirar o ar infecto das cidades, mas sim a respirar um ar impregnado de delicados perfumes do matto e das sebes dos atalhos que cruzam os campos de vinha muito verde e que os dourados raios do sol veem illuminar, dando um tom de alegria que nos inspira, que nos arrebatam por essas regiões do infinito onde o nosso pensamento tantas vezes divaga! Se a musica purifica a Dôr, os cantos das aves, o murmuro das aguas são balsamos para as almas perseguidas pelas nuvens da tristeza.

Musica Divina, Musica Divina... vibrações tangidas n'essa lyra immortal, cuja musica está gravada nas almas das gerações, e cujas vozes se repercutem por todo o Universo!

ALFREDO PINTO SACAVEM.



## SOCIEDADES MÚSICAES

### Real Academia de Amadores de Musica

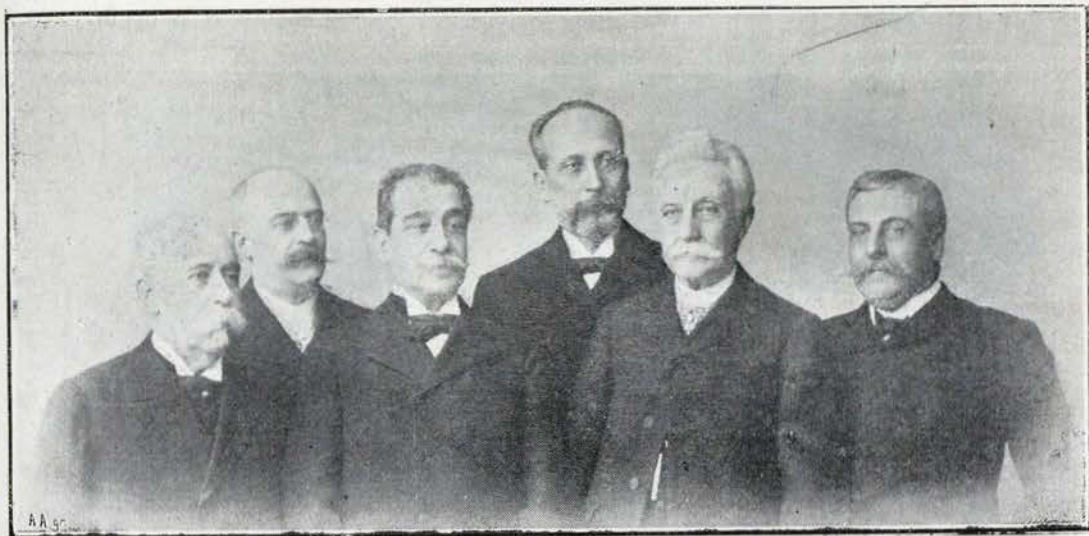
Pelos relevantes serviços que tem prestado á arte musical do nosso paiz e pelas puras glorias que tem acompanhado a sua existencia de 20 annos, não hesitamos em dar á *Real Academia de Amadores de Musica* a primasia do lugar n'esta breve resenha das sociedades musicaes do nosso paiz <sup>1</sup>.

Foram iniciadores e pricipaes promotores da Academia os srs. Dr. Esteves Lisboa, Dr. João D'Korth, Marquez de Borba, Visconde

mestre affirmava de dia para dia mais solidas qualidades.

O auxilio dado a Alfredo Keil no desenvolvimento do seu bello genio artistico, é tambem um titulo de gloria para a diligente associação; o famoso concerto no antigo circo dos Recreios, a 6 de junho de 1884, em que se ouviu a cantata *Patrie*, primeira composição de Keil, foi um acontecimento digno de memoria.

Seguidamente as *Orientaes* e a *Caçada na Côte* deram a certeza de que havia em Keil o genio de um musico de raça e prepararam-lhe o animo para produzir a *D. Branca*, a *Irène*, a popular *Serrana*, e quem sabe que outras grandes produções ainda, para constituirem legitimas causas da mais pura gloria nacional.



Domingos Gaya A. de Castro João A. Pinto Alfredo Correia D. Fernando Coutinho João Vinha

de Athougua, Augusto Gerschey, Adriano de Castro, Agostinho Franco e outros distinctos amadores, que em 17 de janeiro de 1884 resolveram fundar esta aggremação artistica.

O nobre amator, sr. Duque de Loulé foi logo solicitado para presidir a assembléa geral, cargo que ainda hoje conserva com a maior dedicação.

Brilhantissimos lampejos de gloria, que não devem ser ingratamente esquecidos, teve esta primeira *etape* da Academia. A orchestra, sob a regencia de Filippe Duarte, fazia constantes progressos, e o proprio

Abriam-se aulas: entre ellas uma de aperfeiçoamento de piano, regida a principio pelo fallecido José Antonio Vieira, e mais tarde por Alexandre Rey Colaço.

Em 1887 veio Victor Hussla, contractado para dirigir a orchestra e a aula de violino. O que este mallogrado artista fez está na memoria de todos. Os 14 alumnos que a sua aula tinha quando elle chegou foram crescendo em numero até chegarem a 64.

Uma optima escola de violino se formou então, cujos fructos são assaz conhecidos. Basta citar Cecil Mackee, o violinista brilhante e alumno dilecto tantas vezes ap-

<sup>1</sup> A maior parte das notas que seguem são extrahidas d'um arrigo publicado em 1902 pelo sr. Ernesto Vieira, nosso illustre chefe de redacção, prefaciando um folheto commemorativo do centesimo concerto da Academia.

<sup>2</sup> No grupo que apresentamos do actual corpo directivo da *Real Academia*, deixa de figurar um dos seus illustres membros, o sr. Antonio Vicente Scarnichia, que por motivo de serviço publico não ponde comparecer no atelier photographico.



plaudido; Augusto Gomes e D. Alice Dias da Silva, actuaes professores ajudantes; Ferreira da Silva, hoje discipulo de Hans Sitt; Raul Pereira, o talentoso moço que se está tambem na Allemanha preparando para um brilhante futuro artistico; Luiza Campos, Eugenia Crespo, Margarida e Camilla Casaes, Antonio Joyce, Carlos Sá, José Ferreira, Manuel d'Athouguia e tantos outros esperançosos alumnos da nova camada, aos quaes se podem juntar outros que já tem a sua instrução musical terminada, como D. Elvira Archér, Lopes Monteiro, D. Philomena e D. Beatriz Rocha, D. Beatriz da Camara, Nunes da Silva, Vicente Pereira, etc., etc.

O maestro Goni, actual professor de violino e conspicuo director da orchestra, sustenta com igual brilho as gloriosas tradições d'esta escola, sendo incontestavel que

materias com os trabalhos violinisticos, em que foi um dos mais exemplares estudantes.

Não se deixe no esquecimento que duas alumnas cegas—D. Luiza Guimarães e D. Palmyra Antunes—seguiram tambem com optimo exito os cursos de rudimentos e piano, fazendo os seus exames como se fossem videntes. Tão lisongeiro resultado foi obtido por meio de um systema graphico inventado pelo professor Ernesto Vieira e baseado no alphabeto Mascaró.

São, portanto, bem palpaveis e positivos os resultados do bem orientado esforço d'esta prestante sociedade no espaço dos ultimos 20 annos e fazemos-lhe inteira justiça na modesta homenagem d'estas linhas.

#### Sociedade de Concertos e Escola de Musica

Deve-se a um espirito eminentemente progressivo e energico a primeira idéa da



Eduardo de Noronha

Anselmo de Sousa

Julio Cardona

quasi todos os alumnos aqui mencionados tem feito evidentes progressos sob a sua direcção.

Em 1893 remodelaram-se as aulas, entrando para professores Ernesto Vieira, que dirige as de rudimentos, harmonia e flauta; Eugenio Costa, para a leccionação do piano, mais tarde Hernani Braga, para o ensino superior d'este ultimo instrumento, e por ultimo Alberto Sarti para o curso de canto individual e colectivo.

Cunha e Silva era-o já e conservou-se á testa das aulas de violoncello e contrabaixo.

Entre muitos alumnos distinctos que estas diversas aulas tem produzido, merecem menção especial D. Esther Coelho de Campos e sua irmã D. Bertha, que tem dado no piano brillantissimas provas, e Raul da Silva Pereira, que cursou com a maior distincção as aulas de rudimentos, piano e harmonia, accumulando o estudo d'essas variadas

fundação d'este interessante grupo. Desejamos referir-nos a Anselmo de Sousa, incansavel trabalhador no campo das letras e do *sport*, entusiasta por todas as manifestações da arte e strenuo adorador da musica, o qual, conjunctamente com Julio Cardona e Eduardo Noronha, imaginou organizar um conservatorio particular para o ensino da nossa arte, dotando-o desde logo com um grupo orchestral que permittisse fazer ouvir de preferencia as obras dos compositores portuguezes.

Eis uma nobre e gloriosa iniciativa, cujo duplo intuito merece com certeza o applauso unanime de todo o musico e de todo o patriota!

Fundou se a sociedade em 1 de julho de 1902 e constituiu-se a commissão musical com os srs. Frederico Guimarães, presidente, Julio Cardona, a cargo de quem ficou a direcção da orchestra, e Guilherme Ribeiro,



que assumiu o ensaio e regencia dos corpos coraes.

Em 1 de outubro do mesmo anno de 1902 inauguravam-se as aulas, que ficaram a cargo dos seguintes professores: Frederico Guimarães (harmonia), Julio Cardona (violino), Marcos Garin e D. Rachel de Sousa (piano), Guilherme Ribeiro (canto), Augusto Palmeiro (violoncello e contrabaixo), José Henrique dos Santos (flauta), Wenceslau Pinto (oboé), e havendo além d'sso cadeiras de linguas, aula de gymnastica, etc.

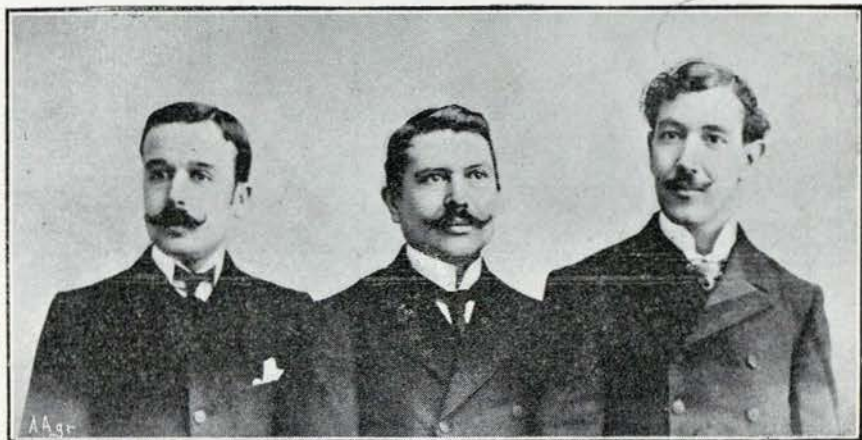
Os exames não são porém obrigatorios e os alumnos podem preferir o curso official do Conservatorio ou o curso livre da escola.

Os alumnos já deram brilhantes provas na audição do salão de D. Maria, em 11 de janeiro do anno passado e na de 14 de junho do mesmo anno, que teve logar no Salão do Conservatorio.

a uma tenacidade de ferro, os primores de uma cultura intellectual nada vulgar e d'um trato correctissimo e attrahente.

A instituição que elle fundou em 1 de março do anno passado, tem, como as anteriores, o duplo objectivo da propaganda pela aula e pelo concerto.

Fez se rodear Julio Larcher de valiosos mestres:— Antonio Eduardo da Costa Ferreira, cujas bellas obras orchestraes já tivemos occasião de apreciar nos concertos da *Escola*; Carlos Gonçalves, que tem a seu cargo as aulas de piano; Alexandre Bettencourt de Vasconcellos, laureado rabequista, que faz tambem parte da direcção, mas que na teimosia da sua modestia já tradicional, se furtou tenazmente a pousar para a nossa objectiva; os esposos Jamet, cujo merecimento musical é bem conhecido; o joven e talentoso violoncellista David de Sousa e,



Carlos Gonçalves

Julio Larcher

Antonio Ferreira

Mas o melhor dia de festa que esta esforcada sociedade conta nos seus fastos, é sem duvida o de 19 de abril de 1903, em que, com uma bem disciplinada orchestra de 80 executantes, se fizeram ouvir diversos fragmentos ineditos de uma opera de Guimarães e outras obras portuguezas de reconhecido valor.

Dia que ficou estreitamente vinculado á pequena mas lisongeira historia d'esta Sociedade, como um triumpho que a *Arte Musical* assignalou com prazer e hoje se regosija em confirmar.

### Escola Nacional de Musica

Eis outra nova instituição, digna tambem dos melhores louvores e á qual já tivemos por vezes occasião de fazer referencias sinceramente elogiosas.

Aqui a alma-dirigente e iniciadora é Julio de Sousa Larcher, um infatigavel que allia

em cursos annexos, Julio Camara, Julio Silva, Agustin Rebel, Araujo Pereira e outros.

O funcionamento escolar é, como nas outras aggremações de que já tratámos, sabiamente orientado e estamos crentes que ha de dar, n'um futuro talvez bem proximo, os resultados e os beneficios que são para desejar.

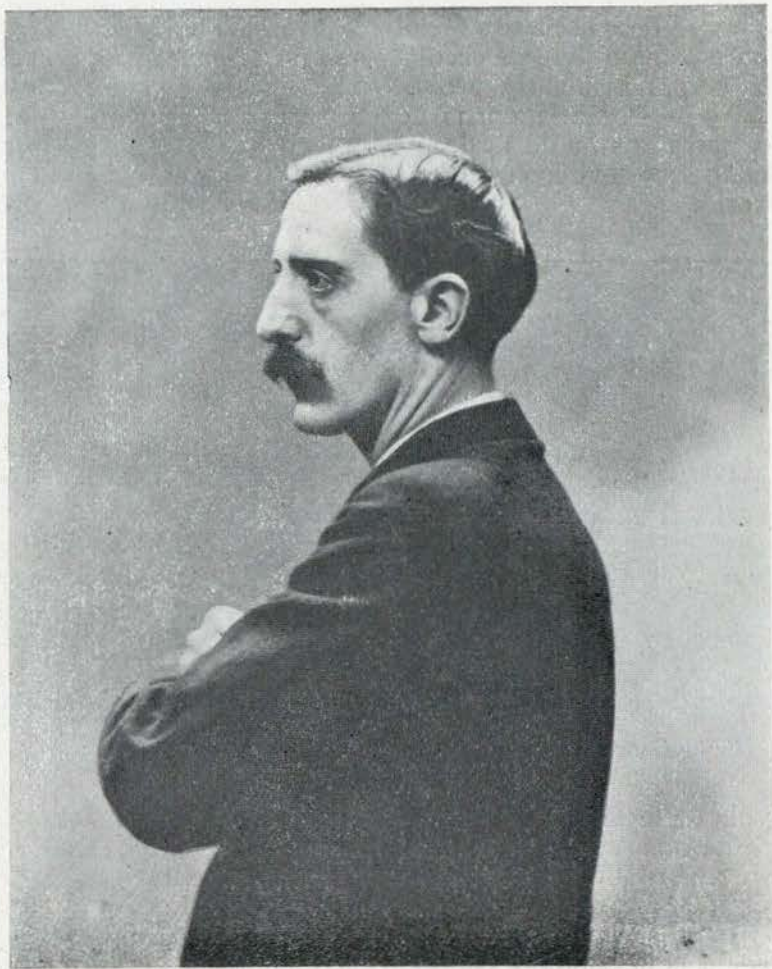
Dois concertos, e o ultimo ha bem poucos dias, já nos deram a medida do muito que ha a esperar d'esta interessante iniciativa. D'elles nos occupámos em outros numeros e portanto parece-nos inutil insistir em apreciações já feitas, mas, se como julgamos, está no espirito dos organisadores o incitamento aos que fazem as primeiras armas n'este campo especial de combate, vaticinamos lhes um largo e rutilante futuro e temos a convicção firme de que concorrem proficuamente para o bem e para o progresso da nossa Arte.



## MALATS

Publicamos hoje, na nossa galeria d'illustrações da Musica, o retrato de Joaquim Malats, o recente triumphador do concurso Diemer, cujo premio de honra ganhou, tendo a honrosissima votação de doze votos em

a 5 de Março de 1872, é discipulo de Mr. de Beriot, e obteve aos vinte annos um segundo premio em concurso. No anno seguinte arrancava galhardamente o primeiro premio, conjunctamente com o seu talentoso camarada d'estudo, Lucien Wurmser que ha pouco tivemos occasião de apreciar, e conhecer do seu enorme valor. Depois de alguns annos passados em Paris volveu á sua cidade natal, onde casou, e se dedicou exclusivamente ao estudo proprio a realizar um grande artista



MALATS

treze membros de jury. E' talvez a mais indispudada consagração que nos ultimos tempos tem obtido um pianista, advertindo que o jury, que lh'a conferio, compunha se das maiores celebridades e auctoridades no assumpto, ou sejam Camille Saint-Saens, presidente, Chevillard, Theodore Dubois, Massenet, Raoul Pugno, Rosenthal, A. de Greef, Paladilhe, Lavignac, Paderewsky, Francis Planté, Wormser, Philipp, e F. Bourgeat secretario.

Joaquim Malats, que nasceu em Barcelona

no piano. Afagando desde então a ideia de fazer uma reaparição sensacional no mundo artistico, essa deparou-se-lhe agora, radiante e famosissima, com o concurso para o premio Diemer, e a victoria obtida tem tanto maior importancia e significação, quanto foi ganho em competencia com varias individualidades d'um merito sobre notavel.

No proximo dia 27, vamos ter a fortuna de ouvir o notavel concertista no theatro de D. Amelia.



## NOTAS VAGAS

CARTAS A UMA SENHORA

LVII

*De Lisboa*

Ai de mim bem sei que não venho dar-lhe nenhuma novidade, dizendo-lhe que é positivamente um livro precioso e lindo esse *Paço de Cintra* que o lapis artistico de uma



S. M. a Rainha D. Amelia

gentil rainha e a penna prestigiosa de um escriptor fidalgo n'uma doce communhão espirital e patriotica tão nobremente realisaram...

A estas horas mais de um dos seus encantadores desenhos e innumeras das suas luminosas paginas, terão repetidas vezes prendido o olhar e agitado a alma da minha amiga, que certamente já lhe conhece de cór determinados recantos e certas passagens.

Obra feita com um enternecido amor, e com um especial cuidado, tocada de poesia e de sonho, e ao mesmo tempo tão finamente sobria e tão meticulosamente exacta, ella é das que, falando como poucas á nossa incorrigivel phantasia de sebastianistas da Aventura por egual nos fala áquella porção incontaminada dos nossos cerebros onde mais ou menos se aninham ainda as velhas caracteristicas do povo portuguez.

E maravilha é ter partido ainda de alguem que nosso não era pelo sangue, a idéa salvadora e alta de a trasladar para o papel, procurando na reproducção graphica da lingua-

gem e do desenho dar-lhe a perpetuidade sagrada que na pedra o tempo por desgraça nem sempre logrará conservar-lhe...

Esse Alguem, hoje tão portuguez ou melhor mais portuguez que muitos d'entre nós, poz evidentemente o melhor do seu coração em nos restituir o Paço de Cintra nos seus aspectos d'um pittoresco unico; e, escolhendo o sr. conde Sabugosa para nos commentar esses aspectos e simultaneamente nos deixar visionar, atravez d'um tão culto e tão levantado espirito, as variadas e extraordinarias phases da agitada historia do edificio, teve uma d'essas inspirações bemditas que nunca serão assás louvadas e marcam data na vida de quem quer que seja...

E' que poucos estavam como o illustre auctor dos *Poemetos* talhados por um conjunto de circumstancias para escreverem o *Paço de Cintra*.

Era mister que quem a tal se abalançasse fosse bastante poeta para sentir, bastante erudito para contar, bastante comprehensivo para entender e ainda por cima bastante imparcial para julgar...



Conde de Sabugosa

Ora tudo isso o demonstrou ser o sr. conde de Sabugosa, e se o nosso espirito sae da leitura do texto do *Paço de Cintra* recheado de noções interessantes e ensinadoras, por sua vez o coração bate-nos contente e reconhecido pela somma de nobres e generosas emoções que a cada passo elle nos desperta.

A's vezes n'uma simples phase, no final d'um capitulo, na maneira suggestiva como nos pinta um facto ou nos faz reviver um



episodio o escriptor apparece-nos successivamente um historiador e um psychologo, e servindo-se da retina do pintor e da vibração do poeta, singelamente mas poderosamente nos obriga a scismar ou a pensar quando não são as duas coisas, pelo especial encanto de que sabe revestir os quadros que nos vae apresentando.

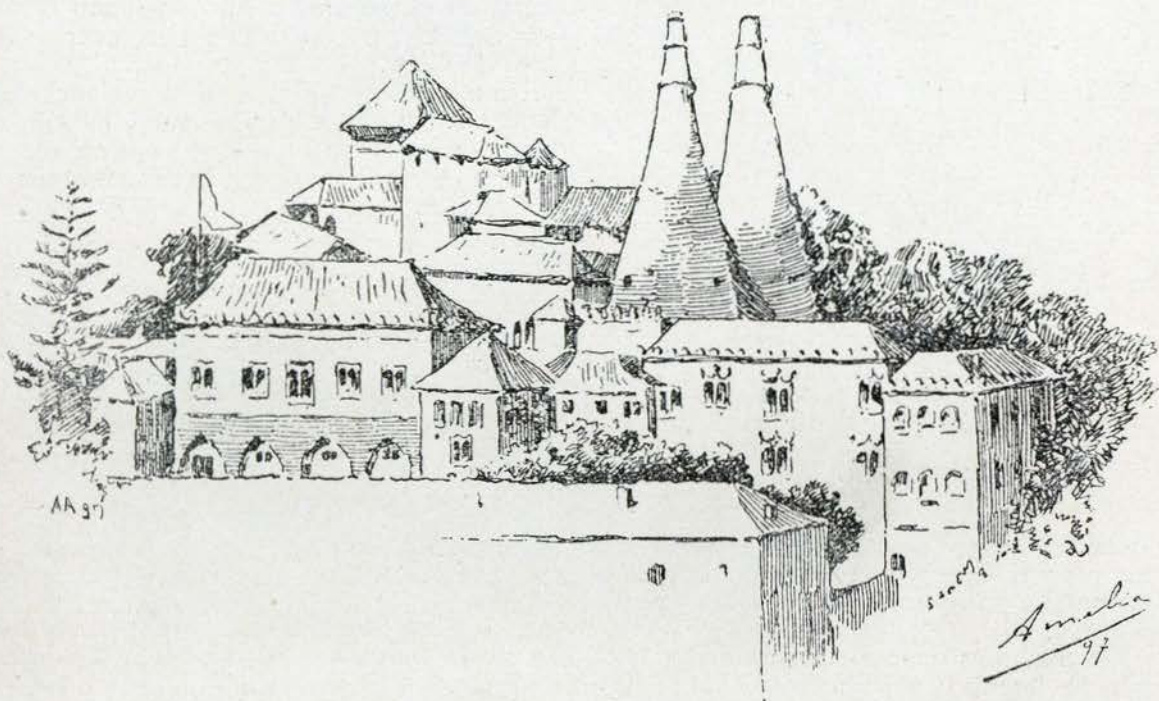
Alem d'isso, este patricio authenticico, e de raiz, tem uma doce veneração tocante pelos pobres e obscuros nomes de trabalhadores que ao longo do caminho foi encontrando, e não se dedignou de enfileira-los na mesma galeria por onde fez desfilar os nobres.

Emfim, minha amiga, dá gosto ver transparecer quasi em cada periodo do livro

ficando dia a dia, e proporcionou a um seu dedicado collaborador excellente occasião de elle revelar uma nova faceta do seu tão bem dotado espirito.

E aqui tem a minha amiga uma das fórmas como os representantes da aristocracia portugueza poderiam ainda, n'estes tempos estupidamente demolidores, e tudo tentando nivelar, eternisar-se na estima ou na gratidão de todos nós:—seria salvarem pela arte, pela poesia, pelo amor, os pedaços que ainda restam d'este velho Portugal tão combalido hoje mas tão digno certamente de renascer para a lucta e para a gloria..

V. Ex.<sup>a</sup> n'esse logar distante assim o pensa sem duvida, e a mais de um estrangeiro



PAÇO DE CINTRA

uma tão sã e tão formosa alma como a do auctor do *Paço de Cintra*, que provado como foi por um infortunio horrivel e tendo para sempre cravado no peito o espinho d'uma immensa dôr, serenamente, estoicamente saíu de si e do seu soffrimento como aconselha o Poeta, procurando na elaboração d'este tão consciencioso e tão modelar trabalho o melhor balsamo para, quando não esquecer, ao menos supportar a vida...

Quanto á Regia Senhora que não contente de haver já associado o seu augusto nome a mais de uma obra util tem de algumas a fecundante iniciativa, deve de estar duplamente satisfeita, porque juntou mais esta nobre acção ás muitas com que nos vae edi-

haverá falado com enthusiasmo na voz e com lagrimas nos olhos do livro que estas linhas me suggeriu, e ia apostar que folheando o levemente nervosa e agitada, não terá deixado de frisar que tambem já por cá se vão publicando coisas que não só na *essencia* mas na *fôrma* nada ficam devendo aos primores que por lá apparecem, e n'isso mais uma vez será justa e patriota...

\*  
\*   \*  
\*

Para completar esta carta não quero deixar de lhe mencionar a exposição de uma grande parte das obras de Columbano, esse



Columbano, tão discutido outrora, e ainda tão incompreensível hoje, organização estranha e complicada de artista com irregularidades de factura e incoherencias de *maneira*, desigual por vezes a ponto de ser incorrecto, assombroso, outras, a ponto de ser genial, mas grande pintor, grande psychologo, grande colorista, a despeito de tudo e sem a menor contestação dos pouquíssimos que podem realmente dizer-se creadores do que mais tarde se chamará a escola portugueza.

Essa exposição o attesta, e victoriosamente o demonstra, fazendo nos percorrer toda a linha ascensional do artista e a evolução do seu talento, onde, n'uma fusão mysteriosa e rara, como que vemos a um tempo a alma sombria de um pessimista e a sensibilidade hyperstesiada d'um sonhador...

Ignoro se os entusiastas do artista acham obras primas todas as que do seu pincel teem saído, quanto a mim em verdade o não são, mas também me parece que das que actualmente podemos ver na sala do *Diario de Noticias*, já se apuraria o numero bastante para fazer a reputação não só d'elle mas ainda a de alguns mais se fosse mister repartir...

Não lhe parece que não será de todo mau e que poderia mesmo chamar-se opti-

cola de Bellas Artes o busto do finado Visconde de Valmor, que n'uma terra que tão frouxamente se preocupa com coisas d'arte pensou nos artistas e d'elles se lembrou em testamento.

Estes por seu turno não foram ingratos e,



Monumento ao Visconde de Valmôr



Columbano Bordalo Pinheiro

como poderam, trataram de exteriorisar por essa forma enquanto por outra o não fazem, a enternecida sympathia que lhes mereceu o generoso doador.

A outra fórma a que alludo certamente se encarregarão de a documentar aquelles sobretudo que ao legado deverem a vida que abraçarem e as obras que fizerem...

O Visconde não desejará outra recompensa — e nem se conhecendo melhor, todos ficaremos de accordo...

AFFONSO VARGAS.



mo se em todas as provincias da Arte fosse possível escrever o mesmo?

Nem espero pela resposta e para concluir com uma nota igualmente sympathica quero dizer-lhe que embora modesto, lá figura em frente do igualmente modesto edificio da Es-

Os italianos, nos seus cantos, mostram-se muitas vezes sensualistas até ao excesso, abusando assim da sua natureza expansiva e ardente.

O. COMMETANT.



## CONCERTOS

Abriu a serie de concertos d'este anno com a primorosa festa organizada pela illustre amadora de canto, a sr.<sup>a</sup> D. Sarah da Motta Vieira Marques, na sua bella vivenda da rua do Athayde, em 1.<sup>o</sup> do corrente mez.

Vem tardias as nossas palavras para descrever os deslumbramentos d'este sarau, que marcou uma data memoravel no nosso espirito e com certeza uma impressão immorredoura no de todos aquelles a quem coube a distincção de um convite.



Mas por tardias que sejam as nossas reflexões e por descabida que seja a promenorizada descripção da festa, não podemos furtar-nos á profunda emoção que nos causa a individualidade artistica de D. Sarah Marques e que se prolonga por dilatado tempo, sempre que temos o prazer de a ouvir. E' uma artista que nos deixa muitos dias *sous le charme*, não só pelo encanto de uma formosissima voz, pastosa e dôce, mas ainda e sobretudo pela paixão infinita do seu canto e pelos primores de intelligencia que põe em toda a obra musical que lhe apraz interpretar.

Assim, não sabemos onde mais admirar, se na aria da *Semiramis*, se na do *Sanson e Dalila*, ambas de tão diversa esthesia, se nas obras de conjuncto, taes como as deliciosas *Chansons des bois d'Amaranthe*, de Massenet ou a *Arlesienne* de Bizet, em que o prestigio da primacial cantora como que se impõe no *ensemble* da execução, suggestionando

invencivelmente os artistas que a acompanham e o publico que a ouve.

Teve D. Sarah Marques por *partenaires* no seu concerto muitos dos principaes ornamentos da nossa arte:—Rey Colaço, D. Elisa Pedroso, D. Ernestina Freixo e Thimoteo da Silveira no piano, D. Leonor Marques da Costa, Marco Foá e Léon Jamét no canto, Francisco Benetó e Henrique Sauvinet no violino, além de um côro de gentis senhoras ensaiado e dirigido pelo maestro Foá, que tambem se nos revelou com uma encantadora voz de tenor, de que se serve como mestre de altissimo valor que é.

Dispensamo-nos de analisar, peça por peça, o primoroso programma d'essa noite, porque o espaço nos escasseia já e limitamo-nos a mandar um sentido bravo a todos os executantes e a agradecer aos amabilissimos donos da casa o profundo e inesquecivel prazer artistico que nos proporcionaram.



Na primeira quinzena de janeiro não temos outra festa musical a registrar em Lisboa, mas em compensação annunciamos umas poucas que terão successivamente logar na segunda quinzena d'este mez e primordios do seguinte.

A 21 é o segundo concerto n'esta epoca da *Real Academia de Amadores de Musica*, contribuindo para elle como solistas a talentosa violinista D. Luiza de Campos e a distincta professora pianista D. Maria Augusta de Freitas Valle.

A 24 dá a *Sociedade de Concertos e Escola de Musica* uma *matinée*, em que figuram varios numeros de musica de camara, solos etc., collaborando n'essa audição os professores Cardona, Palmeiro, Tavares, Magalhães, D. Rachel de Sousa, Emilio Vello, Julio Silva e varios outros.

No mesmo dia haverá nas artisticas salas do professor Colaço uma *matinée-concurso*, para apresentação de alumnas.

A 27 tem logar no theatro de D. Amelia o concerto do pianista Joaquim Malats, a que nos referimos em artigo especial, publicando o retrato do illustre artista hespanhol.



A 31 effectua-se no Salão do Conservatorio um recital de piano, que deve despertar o mais vivo interesse, por se tratar de um artista portuguez, que ha annos anda afastado de Lisboa, mas que tem dedicado uma incessante actividade ao estudo e aperfeiçoamento da sua arte.

O pianista a que nos desejamos referir é o sr. Theophilo de Russell, de cujas apresentações na provincia se tem occupado



mais de uma vez a *Arte Musical*. Recomendamos calorosamente esta audição, cujo programma é o seguinte:

|                             |             |
|-----------------------------|-------------|
| APPASSIONATA . . . . .      | Beethoven   |
| VARIAS OBRAS . . . . .      | Chopin      |
| LA FILEUSE . . . . .        | Mendelssohn |
| RONDO CAPRICCIOSO . . . . . | »           |
| VALSA . . . . .             | Widor       |
| DEUX LEGENDES . . . . .     | Liszt       |

A 2 de Fevereiro, dá a *Academia de Estudos Livres*, de que mais largamente nos occuparemos no proximo numero, uma interessante sessão de musica de camara, consagrada a Haydn. Seguir-se-lhe-ha uma outra em que só se executarão musicas de Mozart e em que o professor Ernesto Vieira discursará sobre a vida e trabalhos dos dois grandes classicos.

A 7 e com o concurso da illustre pianista D. Christina Mouchet e do distincto violoncellista D. Manuel Calvo, realisa o professor Rey Colaço um magnifico concerto, em favor do *Sanatorio de Carcavellos*, que, como é notorio, se deve á philantropica iniciativa de sua esposa.

Em principios do proximo mez terá logar o terceiro concerto, nesta epoca, da *Socie-*

*dade de Musica de Camara*, com a collaboração de uma das nossas mais illustres pianistas, a sr.<sup>a</sup> D. Ernestina de Barros Freixo. O programma compôr-se-ha das seguintes obras:

|                                  |          |
|----------------------------------|----------|
| QUARTETO . . . . .               | Schumann |
| para instrumentos d'arco         |          |
| SONATA . . . . .                 | Strauss  |
| para piano e violino             |          |
| QUINTETO . . . . .               | S. Saëns |
| para piano e instrumentos d'arco |          |

As duas primeiras obras são executadas pela primeira vez no nosso paiz.

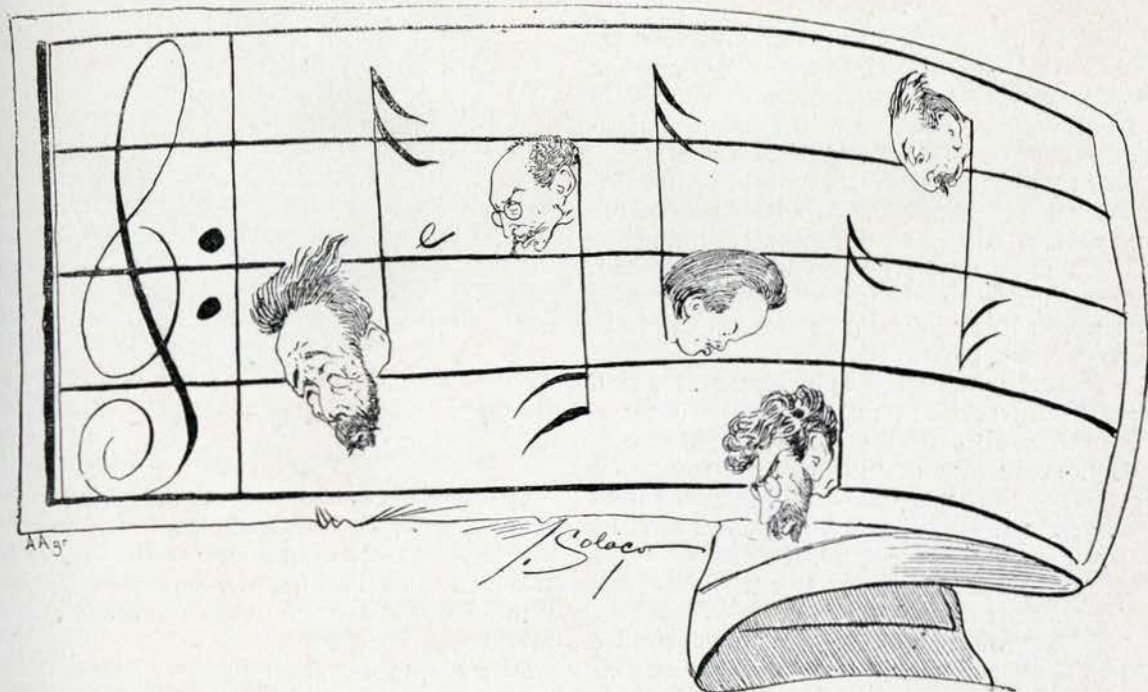
Os executantes, além da notavel pianista a que já alludimos, serão os srs. Francisco Benetó, Henrique Sauvinet e Ivo da Cunha e Silva (violinos), Antonio Lamas (violeta) e D. Luiz da Cunha e Menezes (violoncello).



Tem-se inventado teclados mudos; experimentae-os algum tempo para vos convencerdes que não servem para nada.

Os mudos não podem ensinar a fallar.

\* \* \*



Caricaturas por Jorge Colaço



## CAMÕES E A OPERA

A immortalidade dos grandes homens é um privilegio de que elles não gozam,—o que me parece ser o menos invejavel de todos os privilegios. Ninguém é immortal antes da morte, como diria o sr. de La Palice,



Camões

Mas a glorificação posthuma dos homens celebres permite que toda a gente escreva a respeito d'elles o que lhe aprouver, em bem ou em mal, com verdade ou com inexactidão, ao capricho e sabor de cada um.

Por tal preço, se elles pudessem voltar durante alguns momentos a este mundo, renunciariam certamente á immortalidade.

Nada mais agradável do que a previsão, que tranquillisa os humildes e anonymos, de que poderão dormir ignorados ou esquecidos o somno eterno da morte.

Camões, o maior poeta portuguez, tem tido uma immortalidade muito accidentada;—darei até, muito tormentosa e importuna.

Depois de morto duas vezes o mudaram de casa, e de uma das vezes, se não foi de ambas, impingiram-lhe como sendo seus os ossos que pertenceram a outrem.

Se elle pudesse tactear-se em Belem, devia extranhar muito a ossada... alheia.

Mas excede tudo o que de inverosimil e abstruso se tem escripto a respeito de Camões o *libretto* que mr. de Saint-Georges forneceu a Flotow, o illustre auctor da *Mar-*

*tha*, para uma opera n'um acto, *A Escrava de Camões*.

Esta *partitura* cantou-se em Paris, na Opera Comica, em 1843, e obteve apenas um «sucesso de estima.»

Não certamente porque os parisienses conhecessem a preceito a historia do poeta; mas, provavelmente, porque a musica lhes agradou pouco.

Vamos ao entrecho da opera.

Camões morre de fome quando os seus versos já andam repetidos de bocca em bocca por Lisboa inteira.

Uma escrava (a Barbara) que elle trouxe da India—é o *librettista* quem falla—sai para a rua a pedir esmola, cantando, para o seu querido e misero poeta.

O rei D. Sebastião encontra-a uma noite, gosta d'ella, e persegue-a até á pousada de Camões.

O auctor dos — *Lusiadas* —, indignado, reprehende o rei, que se mostra arrependido.

D. Sebastião perdoa a colera do poeta, o qual, cada vez mais grato á sua escrava, casa com ella.

E cai o panno.



Flotow

Camões — casado — é uma novidade que deixa a gente de bocca aberta.

El-rei D. Sebastião a perseguir mulheres pelas ruas de Lisboa, de mais a mais sem olhar á côr d'ellas, é outra novidade mirabolante.

Dizem que elle não gostava sequer das brancas—pelo menos no plural; quanto mais das pretas!



Pobre poeta! eu extranho tanto vê-lo desposado com a Barbara escrava, seu marido segundo os Canones e as Ordenações, como se o surprehendesse sem corôa de louros ou com ambos os olhos abertos.

E elle, se soubesse o que o sr. de Saint-Georges escreveu a seu respeito, raivaria enfurecido, contra a immortalidade.

O que vale é que ninguém é immortal antes da morte.

Lisboa. — Dezembro, 1903.

ALBERTO PIMENTEL.

## BANDA DA GUARDA MUNICIPAL DE LISBOA

Sendo a primeira banda musical do paiz é de inteira justiça que lhe dediquemos algumas breves palavras n'este numero especial da nossa revista, historiando, ainda que summariamente, as phases porque tem passado desde a sua fundação.

Foi organizada a Guarda Municipal durante o reinado de D. Maria II e no anno de 1838; para a formação e direcção da respectiva banda foi nomeado o distincto clarinetista Jeronymo Soller, pae do compositor e pianista portuense Antonio Soller, cujo retrato a *Arte Musical* publicou em tempos<sup>1</sup>.

A proposito de Jeronymo Soller diz Ernesto Vieira no seu *Diccionario Biographico dos Musicos Portuguezes*:

«Era muito habil em escrever para banda militar. Quando em 1849 esteve em Lisboa Antonio Kontski, Soller transcreveu a celebre phantasia d'este pianista, *Le Reveil du Lion*, a qual foi primorosamente executada pela banda da guarda. Kontski apreciou muito, tanto o arranjo como a execução, applaudindo com enthusiasmo o director da banda e dando em sua honra um almoço no Hotel da Europa, que concluiu pela offerta de um valioso annel de ouro.»

Quem conheça o acrobatismo da technica d'esse *Reveil*, que chegou a ser o *Cauchemar* das nossas pianistas d'esse tempo, convencer-se-ha não sómente da difficuldade d'uma tal adaptação, mas tambem da excellencia dos executantes.

Eram effectivamente musicos de primeira ordem os que constituíam a banda da Guarda Municipal. E não desmereceram essas tradições sob a regencia de Manoel Augusto Gaspar, que em 1878 substituiu Jeronymo Soller, fallecido n'esse anno.

Tratou Manoel Gaspar de conciliar para

a sua banda os melhores elementos que se encontravam dispersos pelo paiz e organizou-a de accordo com os melhoramentos e progressos que por toda a parte se iam introduzindo n'esta especialidade.

Assim, a situação artistica da notavel banda melhorava cada dia, a não temer confronto com qualquer outro grupo de identica natureza, mesmo estrangeiro.

Convencido d'isso, com justa razão, Manuel Gaspar não hesitou em levar a sua banda a Badajoz, onde em 1892 se realisava um grande concurso de bandas hespanholas e portuguezas.

As obras que a nossa banda executou n'esse certamen foram as aberturas da *Cleopatra* e do *Rienzi*, cuja primorosa execução lhe valeu o segundo premio.

A proposito d'esse concurso, ainda nos valeremos de uma nova citação do *Diccionario Biographico*:

«... Gaspar, porém, rejeitou esse premio e protestou contra a decisão do jury, baseando-se em que os seus adversarios tinham executado incorrectamente a *Cleopatra*, fazendo alterações na partitura para evitarem certas difficuldades da execução. Effectivamente assim succedera, com a circumstancia aggravante de que as difficuldades evitadas pelos hespanhoes foram valentemente vencidas pelos portuguezes. Houve portanto coisa muito parecida com fraude e Gaspar teve razão no seu protesto.»

Em 21 de abril de 1901, tendo fallecido Gaspar, tomava a direcção da banda o illustre professor Antonio Taborda, cujo retrato honra hoje tambem as columnas d'este jornal

Disse-nos um dia o illustre mestre que a achara perfeitamente organizada, já no pessoal artistico, já na distribuição instrumental, executando com a maior correcção e primôr um repertorio bastante vasto e selecto. Louvavel homenagem do talentoso artista aos meritos do seu predecessor, que o não impede todavia de diligenciar atingir sempre maiores perfeições.

Assim introduziu mais dois contrabaixos de corda no seu pessoal de concerto, substituiu dois dos cornetins por *trompettes* ou *trombas*, a exemplo de todas as actuaes bandas estrangeiras e consta-nos que vae augmentar os instrumentos de palheta, bem como juntar um *trombone* solista e um *contrabaixo tuba em si bemol*.

Ao todo tenciona Antonio Taborda elevar o numero dos seus executantes a 60<sup>2</sup>,

<sup>1</sup> Pag., 137 1.º anno.

<sup>2</sup> O pessoal da banda em 1892 era de 45 musicos. Foi esse numero de executantes que tomou parte no concurso de Badajoz.

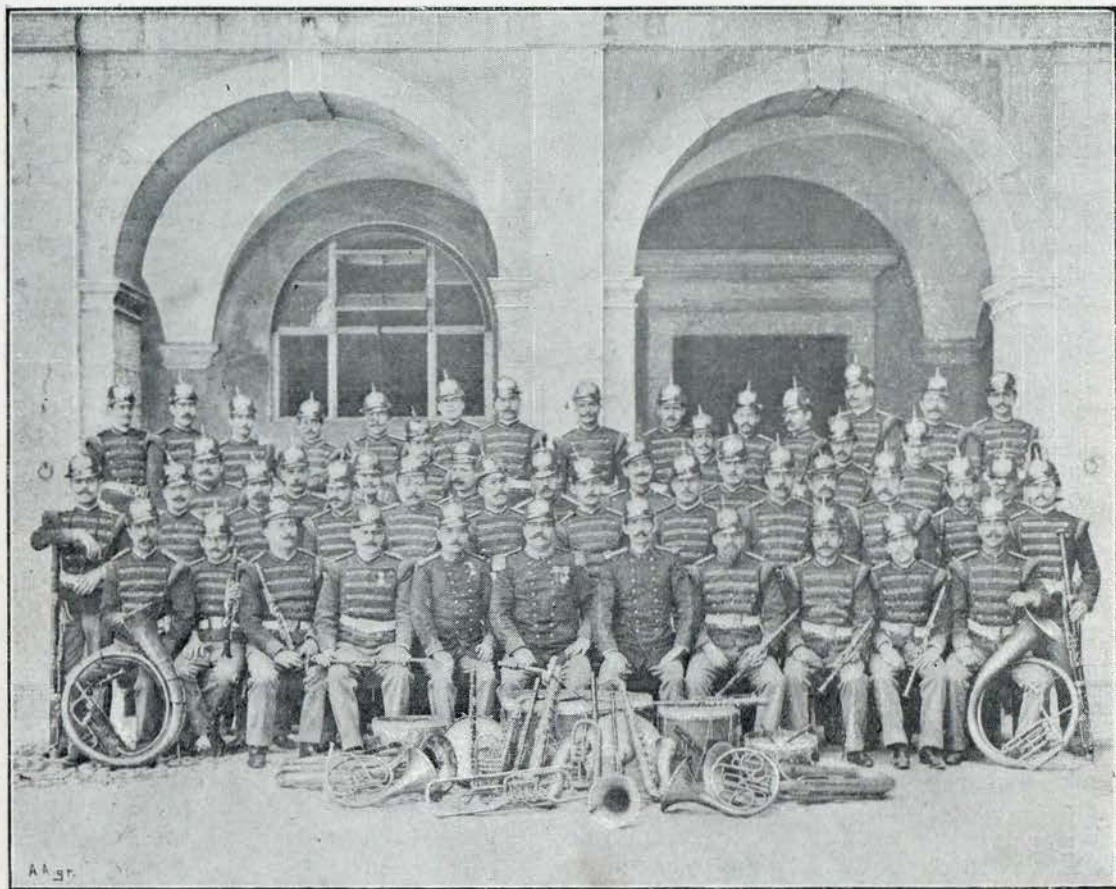


o que já constitue um nucleo instrumental como poucos ha lá fóra.

O actual director da banda da Guarda, que é como se sabe um compositor de elevado merecimento, tem feito executar por ella varios originaes seus, entre os quaes podemos citar a abertura *Reconnaissance*, a phantasia da sua opera *Dinah*, uma valsa de concerto *Miragem*, a *Marcha da Cruz Vermelha*, (em  $\frac{3}{4}$ ), a marcha heroica *Affonso de Albuquerque*, a marcha funebre *A' mon père*, a marcha militar *Homenagem a Hespanha*,

João Lopes, Martins Junior e Joaquim Rodrigues (cornetins e clarins), José Rocha (barytono), João da Neiva (clarinete), Joaquim Simões (requinta), José Ramos (flauta), João Martinó (flautim), José Mello (oboé), Augusto Cabral (fagote), Eduardo Lopes (fliscorne), Emilio Salgado (trompa), Fonseca (saxofone), Ginga (trombone), João Antonio (contrabaixo), etc. etc.

A banda da Guarda Municipal apresenta-se frequentemente em concertos e n'esse sentido não tem hesitado em levar o obulo



BANDA DA GUARDA MUNICIPAL

outra marcha caracteristica *Aller-Retour*, e varias outras composições ligeiras, bem como *selecções* das operas *Tosca*, *Fedora*, *Adriana Lecouvreur*, *Tannhauser*, *Gioconda*, *Othello* e muitas outras.

Como já dissemos a banda teve sempre e continua a ter os primeiros musicos militares do paiz. Para citar os bons artistas que a compõem seria preciso citar todos; limitamo-nos portanto a indicar as primeiras figuras, na esperança que nos perdõem algum involuntario esquecimento:

do seu concurso ás grandes causas da phylantropia e da caridade. Assim não raro a vemos tomar parte em festas de beneficencia.

Ainda em Abril do anno passado a ouvimos executar no beneficio da familia do desditoso José Rodrigues, uma admiravel phantasia sobre o *Lohengrin*, cuja perfeita execução deixou todo o publico litteralmente maravilhado.

Tambem foi a esta notavel banda que coube a primeira execução da *Rapsodia em dó* de Liszt, com a instrumentação propria



—uma das peças mais difficeis que se tem transcripto para musica militar.

N'esta, como em todas as obras que a mesma banda se incumbem de nos fazer ouvir, não lhe faltam os louvores da critica e os applausos de toda a gente. A *Arte Musical* que se preza de estar sempre ao lado dos que sincera e devotadamente trabalham pelo progresso da Arte portugueza em qualquer dos campos, folga em saudar, com convicção e enthusiasmo, os valiosos artistas que constituem a nossa primeira banda marcial.

## NOTICIARIO

DO PAIZ

Foi agraciado com o habito de Isabel a Catholica o illustre artista Antonio Taborda, mestre da banda da Guarda Municipal e professor da orchestra do theatro de S. Carlos.



Em commemoração d'esse facto, plenamente justificado pelos meritos do artista agraciado e pelos primores do seu character tão favoravelmente apreciado por todos, os musicos da sua banda realisaram no dia 12, no quartel do Carmo, uma manifestação de regosijo, que lhe devia ter sido particularmente grata, pela expontanea sinceridade e enthusiasmo que a ella presidiu.

O pretexto para esta homenagem foi a inauguração do retrato do mestre, que se achava coberto com a bandeira nacional na sala dos ensaios onde teve logar a festa. Tambem ali se achavam, dispostos sobre uma mesa diversos brindes e *bouquets* que foram offerecidos ao festejado por amigos e admiradores do seu talento, notando-se

entre os dos offerentes, o de maestro Keil, José Paulo de Mello, a banda do Theatro de S. Carlos etc.

A's 2 horas da tarde, o sr. coronel Malaquias de Lemos entrava na sala de ensaios a comprimentar o maestro Taborda, seguindo-se a festa de homenagem.

Abriu a sessão o contra-mestre sr. João Lopes, que leu a seguinte saudação:

Meu distincto mestre:

Cabe-me, a mim, como contramestre da banda, fallar em nome de todos. Não me fadou Deus com dotes oratorios. Direi apenas duas palavras. Existindo n'esta sala retratos do nosso saudoso mestre Gaspar e de outros musicos de elevados meritos artisticos, sensível se tornava a falta do retrato do nosso actual chefe, o mestre que mais alto tem levantado o bom nome da banda da Guarda Municipal. Está, pois, preenchida esta lacuna.

Inaugurando o retrato do notavel maestro Antonio Taborda, cumprimos um dever de gratidão e fica honrada esta banda de tão nobres tradições. E para que o nosso jubilo seja completo, quiz o acaso que hoje tivessemos a juntar a esta festa as nossas saudações pela mercê com que acaba de ser galardoado e pelo que tomo a honra de depositar nas suas mãos esta mensagem».

Em seguida fallaram os musicos srs. João Pereira de Neiva, Antonio Lança Junior, Nepomuceno Ramos, José Paulo de Mello e José Gonçalves, que leu um soneto, de que é auctor.

Terminados os discursos de saudação, o maestro Taborda proferiu as seguintes palavras:

Senhores:

«São já duas as provas de estima e de apreço que recebo da banda de musica da Guarda Municipal de Lisboa e confesso que não sei o que terei feito para merecer tanto.

O motivo que serve de pretexto para esta festa de hoje, que a boa vontade dos senhores quiz que fosse grandiosa, o motivo que proporciona esta manifestação imponente de que eu não sou merecedor, mas que me enche a alma de jubilo, não julguem que attribuo aos meus dotes artisticos, porque sei bem o quanto são insignificantes; foram os senhores com a sua competencia artistica e a sua boa vontade que ganharam a mercê com que fui agraciado por Sua Magestade Catholica.

Foi na Ajuda que o nosso ex.<sup>mo</sup> commandante geral ouviu de nacionaes e estrangei-



ros as melhores referencias, as mais lisongeiras apreciações á execução da banda, e como bom amigo teve ensejo de solicitar uma recompensa.

Senhores, não sou vaidoso mas n'esta occasião solemne, que vejo a bôa vontade que os senhores demonstram em me ser agradáveis, sinto-me grande, sinto-me orgulhoso por ter sido agraciado espontaneamente, e sinto-me pequeno para poder agradecer condignamente esta homenagem, como uma prova de estima e consideração.

Permittam-me, senhores, que lhes tribute, com todo o enthusiasmo da minha alma, esta dupla gratidão: — primeiro, por terem sido os senhores que, com a sua competência artistica, conquistaram a mercê do habito de Izabel a Catholica com que fui agraciado; segundo, por serem os senhores que proporcionaram com esta homenagem um dia de maior jubilo da minha modesta vida artistica. Meus senhores, — duas vezes grato, duas vezes obrigado».

Foi em seguida descoberto o retrato, que é um trabalho à *crayon* do sr. Benjamim Machado, em que se vê o actual director da reputada Banda ostentando no peito a medalha de comportamento exemplar e os habitos de Christo, Santiago e Isabel a Catholica.

Ao festejado foi entregue, n'uma rica pasta de setim vermelho, ornada a ouro, a mensagem a que alludiu o contra mestre da banda na saudação acima transcripta, e que é redigida nos seguintes termos:

«Os abaixo assignados, que compõem a banda de musica da Guarda Municipal de Lisboa, tendo sabido que Sua Magestade El-Rei d'Hespanha, D. Affonso XIII, houve por bem distinguir os elevados meritos artisticos do distincto mestre da mesma banda, condecorando-o com o habito de Izabel a Catholica, veem, jubilosos, felicitar o seu chefe pela justa mercê que lhe foi conferida.

Sabendo aquilatar, como ninguem, os nobilissimos dotes que ornarn o character do seu chefe e amigo, que muito presam e consideram, esta nova distincção encheu lhes a alma de regosijo, por verem quão justamente foram apreciados, pelo joven Rei d'Hespanha, os dotes artisticos de tão esclarecido mestre de musica.

Lisboa, 12 de janeiro de 1904».

Como strenuos admiradores do talento de Antonio Taborda, permita o illustre artista que lhe enderecemos tambem os nossos emboras pela mercê com que foi mais uma

vez galardoado o seu merito e pela tão justa homenagem de que foi alvo.

\*  
O sr. José Pacini, empresario de S. Carlos, concedeu entrada permanente no seu theatro aos alumnos da *Escola de Cegos de Lisboa*, afim de assistirem á audição de todas as operas que ali se cantarem.

Igual concessão foi feita á *Escola de Cegos do Porto* pelo sr. Freitas Brito, empresario de S. João.

E' um acto de benemerencia muito para louvar-se.

\*  
Sousa Bastos, que em 1898 deu á publicidade um livro de interessante consulta sob o titulo de *Carteira do Artista*, está agora trabalhando em outra obra — um *Diccionario Theatral* — que vae brevemente publicar.

\*  
O tenor de Lucia renovou o seu contracto com a empresa Pacini para a epoca futura.

Quando terminar o seu contracto d'este anno, segue para Florença onde vae tomar parte n'uma importante serie de espectaculos extraordinarios no theatro lyrico d'aquella cidade.

\*  
Recolheu ao hospital de Estrella o musico reformado, sr. Manoel Antonio d'Almeida, que fez parte durante muito tempo da banda d'infanteria 16.

\*  
A notabilissima cantora Regina Pacini, foi agraciada com o habito de S. Thiago, cujas insignias lhe foram offerecidas por Sua Magestade a Rainha.

\*  
O nosso illustre collaborador e amigo Alfredo Pinto (Sacavem) está trabalhando em um livro que tem por titulo *A vida dolorosa d'um grande musico*, em que põe em relevo as paginas mais desoladoras da vida de Beethoven.

Esperamos anciosamente a apparição de esta nova obra, por tantos titulos interessante.

\*  
No Fayal tem feito *florés* o violinista preto *Brindis de Salas*, o mesmo que esteve ha bons 30 annos em Lisboa dando concertos.

Temos á vista um dos programmas que os fayalenses tiveram de saborear, *bon gré, mal gré*, e entre os numeros de sensação figuram o *Othello* de Ernst, o *Rigoletto* de Alard e outras quejandas preciosidades...

Fecha o programma com o *Carnaval de Venesa*. Nem podia deixar de ser!



\*  
A cantora Virginia Guerrini foi recebida ultimamente no paço das Necessidades, a convite de S. M. a Rainha, que se dignou prodigalisar-lhe os maiores elogios e felicitações.

\*  
A prima donna Giannina Russ, da companhia de S. Carlos, foi escripturada para algumas recitas extraordinarias da *Aida* em Monte Carlo, na proxima primavera, D'ahi segue para Londres, onde fará a *season* no Covent-Garden e no outomno parte para a America do Norte.

\*  
Sua Magestade El Rei recebeu no dia 11 a direcção da *Sociedade de Concertos e Escola de Musica* que lhe entregou um memorial sollicitando a regia protecção para que a ópera portugueza *Amrah*, do distincto maestro Frederico Guimarães, seja cantada em S. Carlos este anno.

El-Rei recebeu os sollicitantes com a maior affabilidade, promettendo interessar-se para que aquella bella obra nacional seja ouvida no nosso primeiro theatro.

Fazemos votos para que se realizem os desejos da benemerita *Sociedade*, pois que a opera *Amrah* é um dos melhores trabalhos portuguezes que ultimamente tem apparecido entre nós.

\*  
O sr. Domingos Caldeira, mestre de infantaria n.º 1, sollicitou licença para usar as insignias da Cruz de 1.ª classe, de merito militar, de Hespanha, com que foi agraciado.

\*  
Pedi para ser collocado em artilharia 1, como mestre de clarins o musico de 2.ª classe de caçadores 5, sr. Gomes de Castro.

\*  
Com o fim de proporcionar ao publico *dilletante* do Porto umas succintas noticias das operas mais conhecidas, acaba de iniciar a casa dirigida pelo nosso bom amigo Bernardo Moreira de Sá, uma publicação que alem do argumento da acção da ópera, traz o bosquejo biographico do compositor, e juizo critico da musica, ampliado com as mais precisas indicações ácerca dos trechos capitaes.

Essa bem interessante serie tem já publicados os numeros que dizem respeito ás operas *Cavalleria rusticana*, *Carmen*, *Luiza* (de Charpentier), *Samsão e Dalila*, *Lohengrin*, *Tanhäuser*, *Aida*, e *Fausto*, e prosegue, até ter esgotado a lista das mais festejadas e conhecidas operas lyricas.

Accresce ainda, que não obstante ser e mais cabal publicação no genero, até agora

iniciada no paiz, o preço é assás modico para que esteja ao alcance das mais modestas bolsas. Porque não se pensou fazer tentativa igual em Lisboa, onde aliás não é menor o interesse que o assumpto desperta? Certamente a idéa seria acolhida com a maxima anciedade.

\*

## Theatro de S. João do Porto

Depois das operas a que nos referimos no numero antecedente, cantaram-se pela sua ordem mais: *O Trovador*, a 27 de dezembro, *Tosca*, dois dias depois, *Lohengrin*, *Ernani*, *Lucia di Lammermoor* e *Othello*. Não podem portanto queixar-se os *dilletanti* portuenses de pouca variedade, nem da má escolha na serie dos espectaculos que lhes offerece o actual empresario, e como consequencia tem sido consideravel o successo, na grande maioria d'esses *spartitos*, e grandiosa a concorrência do publico.

*O Trovador* teve por interpretes as prima-donnas Adaberto (Leonor) e Ceresoli (Azucena), tenor Lunardi e barytono Bucaló. O successo das duas primeiras foi consideravel, e ainda agradou muito o tenor, n'alguns numeros da opera.

A *Tosca* foi esplendorosamente cantada pela nossa compatriota Mary d'Arneiro, e tenor De Lucia, os mesmos tão superiores interpretes da *Fedora*. Completavam a distribuição o barytono Bucaló (Scarpia), e baixo Nicoletti (Angelotti). Foi um delirio o que suscitaram no decurso da *Tosca*, Mary d'Arneiro e De Lucia, não se cançando o publico de acclamar e victoriar os dois notabilissimos interpretes.

Poucos dias depois, realisava-se a despedida do famoso tenor com a *Fedora*, sendo excepcionalmente acclamado e festejado n'essa representação, a ultima em que se fazia ouvir no Porto.

No *Lohengrin* foi pouco feliz na primeira recita o tenor Dani, a quem coube o protagonista. Em compensação Cesira Ferrani foi uma adoravel Elsa, e Ceresoli realçou plenamente o typo terrivel da Ortruda. Angelini Fornari, Nicoletti e Pulcini completavam a distribuição da opera de Wagner. Na segunda recita o tenor Dani conseguiu agradar mais do que na primeira apresentação.

O *Ernani* foi cantado pela soprano Esther Adaberto, tenor Lunardi, barytono Bucaló e baixo Nicoletti, agradando sobretudo a execução do 4.º acto, perfeitamente cantado pelos artistas soprano, tenor e baixo.

Na *Lucia* fez a segunda prova dos seus meritos a juvenil cantora hespanhola Pepita Sanz, que triumphou por completo na sua



aria do 1.º acto, e ainda mais no grande rondó *della pazzia*, que lhe valeu uma extraordinaria manifestação do publico, devendo repetir a cadencia, como da praxe. Os demais interpretes foram o tenor Dani, barytono Angelini e baixo Nicoletti.

A ultima opera (até ao que alcançam as noticias) foi o *Othello*, para apresentação do grande barytono Menotti Delfino, cujo talento e dotes prodigiosos tão notorios são aos *dilletanti* de Lisboa. O exito do celebre cantor foi extraordinario, tanto no *Credo* como no *Sonho*, e recitativos do 1.º acto. Lunardi, Mary d'Arneiro e Ceresoli completavam o desempenho.

## NECROLOGIA

Falleceram nos ultimos dias de Dezembro, Eugenio Caron, distincto barytono francez que cantou com sucesso durante annos na *Opera*, deixando recordações nas operas *Favorita* e *D. João* (parte de Masetto); e o Marquez d'Ivry, auctor dos celebrados *Aman-tes de Verona*, que tamanho exito obtiveram na salla Ventadour, com o celebre Capoul e M. Heilbron, e mais tarde se cantaram no theatro da *Gaité* com o mesmo agrado. D'Ivry contava 75 annos incompletos.

No começo do anno, falleceu em Montivilliere (França), Madame Oscar Commetant viuva do celebre critico e escriptor musical, antiga cantora de fama, e não menos reputada professora.

Noticiamos com magua o fallecimento de Alexandre Sarti, pae do distincto vocalista e nosso bom amigo Alberto Sarti e do já fallecido compositor Gualtiero Sarti, um dos mais illustres ornamentos da moderna Italia musical.

Alexandre Sarti era estimadissimo em Florença, como podemos deduzir dos jornaes italianos que temos á vista. Todos elles fazem as referencias da maior sympathia ao illustre professor de canto Alberto Sarti e rememoram com tristeza a perda de Gualtiero, que teve logar em 1887, quando o moço e esperançoso artista não contava mais de 20 annos!

Gualtiero Sarti foi um grande violoncelista e compositor de dotes excepçoes; escreveu duas operas theatraes, das quaes a segunda *Gli amori degli angeli* foi cantada em Florença pela Tetrzzini, tenor Ozertini e outros cantores de nomeada, sob a direcção de Jeft Sbolsi.

Ao maestro Sarti e a sua gentilissima esposa enviamos a expressão do nosso pezame.

Falleceram tambem no decurso da quinzena finda o sr. José Bento Soares, contramestre reformado de infantaria n.º 11 e actual regente de varias bandas, bem como o pae do distincto maestro Miguel Ferreira.

As nossas condolencias ás familias enlutadas.

No momento em que iamos completar este numero e dal-o á imprensa, chega-nos a noticia dolorosissima da perda de uma encantadora creança, que era o enlevo de quantos a conheciam e que a morte ceifou em poucos dias com uma crueldade desesperante.

D. Leonor Marques da Costa que ainda no primeiro dia d'este mez nos deliciara com o encanto da sua vozinha de ouro, docemente timbrada, fresca e christallina como um fio de agua pura correndo entre flôres, seguia, doze dias depois, na friesa dura d'um esquite, para o logar do repouso eterno!

Deixemos cahir uma lagrima sobre esse botão de rosa que a fatalidade do destino desfolhou brutalmente, sigamos com saudade o evolar d'esse formoso espirito d'artista que para sempre desaparece e curvemo-nos reverentes diante d'essa pobre mãe que alem chora...

## EXPEDIENTE

O presente numero é distribuido, sem o menor augmento de preço, a todos os nossos estimaveis assignantes.

O preço da venda avulso é augmentado, excepcionalmente n'este numero, a 500 réis.

O indice de 1903 será entregue conjuntamente com o proximo numero.

Recebemos desde já pedidos para as capas de encadernação do anno de 1903, ou de qualquer dos annos anteriores.

Sollicitamos a liquidação das assignaturas em atrazo.

A ADMINISTRAÇÃO



A ARTE MUSICAL  
Publicação quinzenal de musica e theatros  
LISBOA

SOCIEDADE DE CONCERTOS E ESCOLA DE MUSICA

FUNDADÃ EM 1.º DE JULHO DE 1902

Séde: **Rua do Alecrim, 17, 1.º**

(Junto ao Caes do Sodré)

**Cursos nocturnos**

As aulas abriram a 1 de outubro e fecham a 31 de julho.

A matricula geral começa a 15 de setembro continuando aberta todo o anno lectivo.

Curso completo do **Conservatorio Real de Lisboa** para alli se fazer exame e cursos da Escola para fazer ou não exame á vontade dos alumnos.

**PROFESSORES**

*D. Rachel de Souza, Frederico Guimarães, Marcos Garin,  
Julio Cardona, Augusto de Moraes Palmeiro, Guilherme Ribeiro,  
José Henrique dos Santos, Wenceslau Pinto e Rodrigues Beraud*

Concertos de musica nacional por grande orchestra de 80 executantes e audições de alumnos



**OSCAR BRANDSTETTER**  
LEIPZIG  
Grandes officina  
de IMPRESSÃO DE MUSICA  
em todos os generos  
*Litographia, Typographia  
Autographia*  
Composição mechanica  
*Machinas rotativas*  
Installações especiaes  
para grandes tira-  
gens

**LISBOA ELEGANTE**  
Casa especial de  
gravatas, colla-  
rinhos e pu-  
nhos.

**M. C. ALVES**

NOVIDADES  
DE  
LONDRES E PARIS

15 a 17, Praça de D. Pedro-LISBOA

**TRIDIGESTINA LOPES**  
Preparada por F. LOPES (pharmaceutico)

A associação nas proporções physiologicas, da diastase, pepsina e pancreatina. Medicamento por excellencia em todas as doenças do estomago em que haja difficuldade de digestão. Util para os convalescentes, debeis e nas edades avançadas.

**PHARMACIA CENTRAL**  
**De F. LOPES**  
108, R. DES. PAULO, 110—Lisboa



# ESCOLA NACIONAL DE MUSICA

Fundada em 1 de março de 1903

Rua de S. Paulo, 12-3.º e Rua do Ferregial de Baixo, 31-1.

## AULAS DIURNAS E NOCTURNAS

A matricula abriu no dia 10 de setembro e as aulas começaram em 1 de outubro

**Cursos:** Da Escola, do Conservatorio, e especial para as pessoas que desejem aprender sem fazer exame.

**Direcção:** Director — Julio de Sousa Larcher. **Secretario** — José Parreira Toscano.

**Inspecção:** Alexandre de Sousa Moniz Bettencourt, Antonio Eduardo da Costa Ferreira, Carlos Alberto d'Oliveira Gonçalves.

**Professores da escola:** Alexandre de Sousa Moniz Bettencourt, Antonio Eduardo da Costa Ferreira, Carlos Alberto de Oliveira Gonçalves, David de Sousa, Leon Jamet e madame Jamet.

**Professores dos cursos annexos:** Julio Camara, Julio Silva, Agustin Rebell e Araujo Pereira.

Os restantes professores serão nomeados opportunamente, na certeza de que serão escolhidos de entre os mais habéis de Lisboa.

Os professores de linguas são das respectivas nacionalidades.

As aulas das alumnas funcionam separadamente e estão sob a vigilancia de uma respeitavel senhora.

Em attenção a alguns pedidos a direcção resolveu abrir um curso annexo de bandomolim, guitarra e viola, e uma **aula da Arte de Dizer**, dividida da seguinte forma: arte de leitura simples, arte de leitura expressiva e arte de recitar.

A secretaria da Escola está aberta todas as noites das 6 ás 10 horas.

## MENSALIDADES

|                                |        |                                   |        |
|--------------------------------|--------|-----------------------------------|--------|
| Rudimentos.....                | 1\$200 | Instrumentos de palheta.....      | 2\$500 |
| Preparatorios de canto.....    | 2\$000 | » » metal.....                    | 2\$000 |
| Canto.....                     | 4\$000 | Orgão.....                        | 4\$000 |
| Piano 1.º ao 3.º anno.....     | 2\$000 | Harmonia.....                     | 2\$500 |
| » 4.º e 5.º anno.....          | 2\$500 | Contraponto, fuga e composição... | 4\$500 |
| » curso superior.....          | 4\$500 | Francez theorico ou pratico.....  | 2\$000 |
| Rabeca 1.º ao 3.º anno.....    | 2\$000 | Italiano » » ».....               | 2\$000 |
| » 4.º ao 6.º anno.....         | 2\$500 | Allemao » » ».....                | 2\$000 |
| » curso superior.....          | 4\$500 |                                   |        |
| Violeta.....                   | 2\$000 | <b>Cursos annexos</b>             |        |
| Violoncello — curso geral..... | 2\$500 | Bandolim, guitarra ou viola.....  | 2\$000 |
| » — curso superior.....        | 4\$500 | » » » » aperfeçoamento            | 3\$000 |
| Contrabaixo.....               | 2\$500 | Aula da Arte de Dizer.....        | 2\$000 |
| Flauta.....                    | 2\$500 |                                   |        |

Os assignantes e seus filhos teem o desconto de 10 %.

Os collegios teem vantagens especiaes.

No curso especial accresce 500 réis nos preços acima.

## Concertos por assignatura

O preço da assignatura é de 6\$000 réis annuaes, facultando-se o seu pagamento aos mezes.

Os assignantes teem direito a 3 concertos annuaes, ás audições dos alumnos e a 2 senhas de admissão para senhora em cada concerto.

Teem ainda o desconto de 10 % nas mensalidades da Escola para si e seus filhos, quando frequentem as aulas. Quando os assignantes queiram mais senhas, além d'aquellas a que teem direito, pagarão 500 réis por cada uma.

Os assignantes só entram no gozo dos seus direitos depois de terem pago 4 mezes.

Nos concertos de assignatura o preço de entrada para as pessoas que não sejam assignantes é de 800 réis.



# CARL HARDT

## FABRICA DE PIANOS—STUTTGART

A casa **CARL HARDT**, fundada em 1855, não construe senão pianos de primeira ordem, a tres cordas, armados em ferro bronzado e a cordas cruzadas, segundo o *systema americano*.

Os pianos de **CARL HARDT**, distinguem-se por um trabalho solido e consciencioso; a sonoridade é brilhante e sympathica, o teclado muito elastico, a repetição facil e o machinismo aperfeiçoado; conservam admiravelmente a afinação, e a construcção é cuidada de fôrma a resistir a todos os climas.

A casa **CARL HARDT**, obteve recompensas nas seguintes exposições; — Londres, 1862 (*diploma d'honra*); Paris, 1867; Vienna, 1873 (*medalha de progresso, a maior distincção concedida*); Santiago, 1875; Stuttgart, 1881; etc., etc.

Estes magnificos pianos encontram-se á venda na **CASA LAMBERTINI**, representante de **CARL HARDT**, em Portugal.

### AUGUSTO D'AQUINO

#### Agencia Internacional de Expedições

SUCCURSAL DA CASA

**CARL LASSEN, HAMBURGO**

Serviços combinados para a importação de generos estrangeiros

Por via de Hamburgo pela casa Carl Lassen

|                 |                                   |
|-----------------|-----------------------------------|
| » » » Anvers    | » » Carl Lassen                   |
| » » » Liverpool | » » Langstaff, Ehrenberg & Pollak |
| » » » Londres   | » » Langstaff, Ehrenberg & Pollak |
| » » » Havre     | » » Langstaff, Ehrenberg & Pollak |

EMBARQUES PARA O ESTRANGEIRO E COLONIAS

TELEPHONE N.º 986

End. tel. CARLASSEN — LISBOA

**Rua dos Correeiros, 92, 1.º**



## PROFESSORES DE MUSICA

|                                                                                                   |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Adelia Heinz</b> , professora de piano, <i>Rua do Jardim á Estrella, 12</i>                    |
| <b>Alberto Lima</b> , professor de guitarra, <i>Rua da Conceição da Gloria, 23, 3.º</i>           |
| <b>Alberto Sarti</b> , professor de canto, <i>Rua Castilho, 34, 2.º</i>                           |
| <b>Alexandre Oliveira</b> , professor de bandolim, <i>Rua da Fé, 48, 2.º</i>                      |
| <b>Alexandre Rey Colaço</b> , professor de piano, <i>R. N. de S. Francisco de Paula, 48</i>       |
| <b>Alfredo Mantua</b> , professor de bandolim, <i>Calçada do Forno do Tijolo, 32, 4.º</i>         |
| <b>Andrés Goni</b> , professor de violino, <i>Praça do Principe Real, 31, 2.º</i>                 |
| <b>Antonio Soller</b> , professor de piano, <i>Rua Malmerendas, 32, PORTO</i>                     |
| <b>Candida Cilia de Lemos</b> , professora de piano e órgão, <i>L. de S. Barbara, 51, 5.º, D.</i> |
| <b>Carlos Gonçalves</b> , professor de piano, <i>Travessa da Piedade, 36, 1.º</i>                 |
| <b>Carlos Sampaio</b> , professor de bandolim, <i>Rua de Andaluz, 5, 3.º</i>                      |
| <b>Eduardo Nicolai</b> , professor de violino, <i>informa-se na casa LAMBERTINI</i>               |
| <b>Ernesto Vieira</b> , <i>Rua de Santa Martha, A.</i>                                            |
| <b>Flora de Nazareth Silva</b> , prof. de piano, <i>Rua dos Caetanos, 27, 1.º</i>                 |
| <b>Francisco Bahia</b> , professor de piano, <i>Travessa do Noronha, 16, 1.º</i>                  |
| <b>Francisco Benetó</b> , professor de violino, <i>informa-se na casa LAMBERTINI.</i>             |
| <b>Irene Zuzarte</b> , professora de piano, <i>Rua José Estevam, 27, 3.º D.</i>                   |
| <b>Isolina Roque</b> , professora de piano, <i>Travessa de S. José, 27, 1.º, E.</i>               |
| <b>João E. da Matta Junior</b> , professor de piano, <i>Rua Garrett, 112.</i>                     |
| <b>Joaquim A. Martins Junior</b> , professor de cornetim, <i>R. das Salgadeiras, 48, 1.º</i>      |
| <b>José Henrique dos Santos</b> , prof. de violoncello, <i>R. S. João da Matta, 61, 2.º</i>       |
| <b>Léon Jamet</b> , professor de piano, órgão e canto, <i>Travessa de S. Marçal, 44, 2.º</i>      |
| <b>Lucilia Moreira</b> , professora de musica e piano, <i>T. do Moreira, 4, 2.º</i>               |
| <b>M.<sup>me</sup> Sanguinetti</b> , professora de canto, <i>Largo do Conde Barão, 91, 4.º</i>    |
| <b>Manuel Gomes</b> , professor de bandolim e guitarra, <i>Rua das Atafonas, 31, 3.º</i>          |
| <b>Marcos Garin</b> , professor de piano, <i>Rua de S. Bento, 98, 1.º</i>                         |
| <b>Maria Margarida Franco</b> , professora de piano, <i>Rua Formosa, 17, 1.º</i>                  |
| <b>Maria da Piedade Reis Farto</b> , prof. de piano e violino, <i>R. Arsenal, 124, 2.º, E.</i>    |
| <b>Octavia Hansch</b> , professora de piano, <i>Rua Palmira, 10, 4.º, E.</i>                      |
| <b>Philomena Rocha</b> , professora de piano, <i>Rua de S. Paulo, 20, 4.º, E.</i>                 |
| <b>Rodrigo da Fonseca</b> , professor de piano e harpa, <i>Rua de S. Bento, 137, 2.º</i>          |
| <b>Victoria Mirés</b> , professora de canto, <i>Praça de D. Pedro, 74, 3.º, D.</i>                |

## A ARTE MUSICAL

Preços da assignatura semestral

PAGAMENTO ADIANTADO

|                              |        |
|------------------------------|--------|
| Em Portugal e colonias ..... | 1\$200 |
| No Brazil (moeda forte)...   | 1\$800 |
| Estrangeiro.....             | Fr. 8  |

Preço avulso 100 réis

*Toda a correspondencia deve ser dirigida á Redacção e Administração*

Praça dos Restauradores, 48 a 49 — LISBOA