



REVISTA PUBLICADA QUINZENALMENTE

Proprietário, director e editor

MICHEL'ANGELO LAMBERTINI

Redacção e administração

Praça dos Restauradores, 62 a 68

Composto e impresso na Typ. do Anuario Commercial

Praça dos Restauradores, 24

SUMMARIO: O direito de copiar — Pela India — As harpas no Brazil — Esthetica do som (conclusão)  
— Carta do Porto — Concertos — Noticiario

## 6 direito de copiar

Trata-se, é claro, de copiar musica. E ainda aquella que não cahiu no dominio publico, estando portanto sujeita a direitos d'auctor. Pergunta-se por conseguinte se é ou não licita a copia manuscrita da musica?

Eis uma questão que interessa a um grande numero de pessoss — ao amator e ao critico d'arte que copiam de partituras emprestadas as paginas que pretendem estudar — ao empregario de theatros ou de concertos que manda extrahir de uma partitura d'orchestra as partes instrumentaes destinadas aos seus musicos — e a muitas outras pessoas e entidades que usam e abusam d'esse direito de copiar.

Pelo que respeita aos primeiros, a solução parece não ser duvidosa: a copia manuscrita da musica é licita sempre que fôr feita para uso privado e com um intuito de instrucção pessoal. A doutrina e a jurisprudencia parece estarem d'accordo n'esse ponto. Não se pode com effeito considerar falsificador o que copia um trecho, para estudar ou para auxiliar a memoria; se tinha o direito de o decorar, porque não ha de ter tambem o direito de o copiar? E' verdade que se pode obtemperar que uma peça de musica copiada constitue um verdadeiro exemplar que o compositor e o editor deixam de vender na edição impressa. Não ha duvida: mas é preciso tambem que se não torne demasiado tyranico o monopolio do compositor que, de resto,

não teria meio de fiscalisar efficazmente este caso. E' portanto logica e somos forçados a admittir a liberdade de copia de obras musicas, conforme o espirito da lei franceza de 1793.

Mas ha que limitar estrictamente esse uso da reprodução manuscrita; quando não sirva exclusivamente para um estudo pessoal e para uso privado, torna-se illicita e com maior rasão quando possa representar para o copista, mesmo indirectamente, um qualquer beneficio material. Assim, não ha duvida que a copia vendida ou alugada constitua um dolo.

E' sobretudo com as copias manuscritas empregadas nos theatros que surgem, numerosas e ás vezes irreductiveis, todas as dificuldades, tanto na doutrina como na legislação. Os empregarios de algumas scenas lyricas, pretendendo realizar uma economia, contentam-se em comprar a partitura das obras que pretendem pôr em scena, e d'esse exemplar fazem copiar as partes destinadas aos instrumentistas. Pergunta-se agora, são realmente falsificadas essas partes separadas d'orchestra, destinadas á execução publica? Segundo as leis francezas, parece que não. Considera a jurisprudencia que a copia manuscrita das partes d'instrumentos com destino á representação publica, não significa uma especulação dolosa, e só se pode tomar como tal quando essa copia constituir objecto de negocio, por aluguel ou venda. Dizem os partidarios d'esta theoria que sem duvida a representação é um acto de commercio, mas que se trata tão sómente do direito d'edição e não do direito de repre-

sentação. Essas copias, que são indispensaveis para a representação mas não empregadas para uso do publico, constituem, por parte do empresario, um acto de administração interna, comprehendido no direito de representação. O facto de reproduzir para uso pessoal dos executantes o que tem de representar-se não se pode considerar de modo algum como uma edição. Quem faz uma copia é porque tem interesse em fazel-a e deseja poupar a despesa da compra de um exemplar; mas não é bem essa a especulação que a lei tem em vista quando pretende punir a contrafacção. O uso de uma copia dentro d'um theatro, pode ter por intuito uma diminuição de despesa, uma economia, mas nunca augmentará o beneficio resultante da representação. E para tranquillisar os compositores e editores sobre as consequências d'esta doutrina, accrescenta-se que a imperfeição do trabalho manuscrito nunca pode supprir convenientemente as edições impressas, pelo que é insignificante o prejuizo que aquellas podem trazer á venda d'estas.

Se bem que a jurisprudencia tenha adoptado geralmente este modo de vêr, nem todos comungam n'estas opiniões. E' preciso, em primeiro logar, distinguir nitidamente o direito d'edição do direito de representação. Parece que a auctorisação concedida a um empresario para executar uma obra não é motivo bastante para o dispensar de comprar a musica precisa para a execução d'essa mesma obra. E na mesma ordem d'ideias, não basta comprar

a obra para ter o direito de a representar ou executar.

Por outro lado, é um pouco arrojada a affirmação de que se não prejudique o compositor ou o editor, ou ambos, fazendo copiar o que elles mandaram imprimir. Para esta impressão as despezas foram consideraveis, a tiragem foi calculada na previsão das representações; se se adoptar o principio de copiar as partes d'orchestra, o editor deixará de vender a sua edição e o compositor, directa ou indirectamente, soffrerá as consequências d'esse facto. Tambem é discutivel que os exemplares copiados não possam substituir de uma forma satisfatoria os exemplares impressos; servem perfeitamente durante um consideravel numero de representações. Finalmente, não se pode sustentar que taes copias não correspondam a um lucro e que sejam apenas acto d'administração interna; um theatro é uma exploração commercial e se o empresario tem em vista a diminuição de despezas, o que equivale a um augmento nos lucros, vae por esse facto augmentar as suas receitas em detrimento de terceiro. Assim, e contra a opinião geralmente admittida nos tribunaes, o que parece natural e justo é que só se admitta a copia para uso estritamente pessoal, nunca no theatro ou em exhibições de qualquer natureza que tenham character de especulação.

Essa parece ser a doutrina que melhor pode satisfazer as aspirações e os direitos dos artistas.

G. B.

---

## Pela India

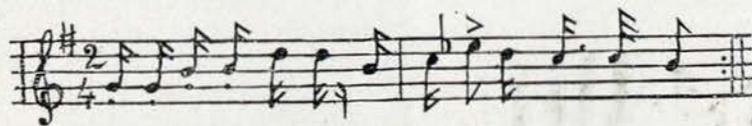
---

(Continuado do numero anterior)

Mas do que deixo tão summariamente exposto se depreheende que, vertida em notação europea, ha-de perder sempre a musica hindu aquelle sabor caracteristico que lhe provem da constituição especial da sua escala, da imprecisão da sua tonalidade, das ondulações subteis da sua linha melodica, da plena liberdade do metro, de todas as incompatibilidades theoricas e estheticas que separam os dois systemas. Não ha todavia um unico tratadista que, occupando-se da musica na India, se não julgue obrigado á transcripção, á moda europea, de varios cantares usados n'aquellas regiões, applicando-lhes os processos de tonalidade, notação e divisão symetrica que nos são correptes. E se em verdade se poderia imputar a taes *traduttori* o mal-soante epitheto de... *traditori*, hemos de confessar que não teriam outro modo de nos fazer sentir, ao menos, o colo-

rido agreste e a modalidade extranha de uma tal musica. Assim é que, incorrendo nos mesmos reparos, mas salvaguardado de algum modo pelas restricções apontadas, me permitto, com venia do auctor, recortar de um livro encantador de poemas que tenho à vista, inspirados no maior numero em doces visões da nossa India portugueza, e ali escriptos e impressos (1), o seguinte côro de bailadeiras que parece definir por uma fôrma bastante feliz, na sua essencia popular, a dolencia, a tristura fatalista da alma indiatica.

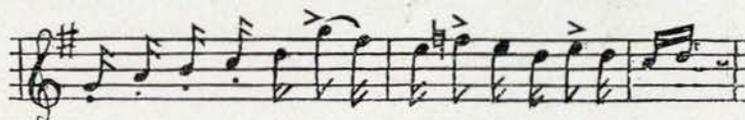
*Moderato*



Tê - ri mê - ri djou-rhi bâ - nibai piá-ri djá - ne - rê.



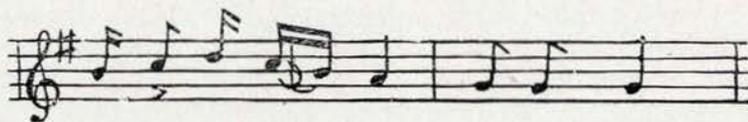
Al - lah sà - lá - mât rã - qhên - gá!



Tê - ri mê - ri chá - dí - , chá - dí, bâr - bá - dí - bádi



Al - lah tchá - lén - gá, dul-lá ba - nên - gá,



gâr - dí - che rahên - gá! Wha! Wha! Wha!

Cumpre frisar que a India meridional se avantajou sempre às regiões do Norte e do Dekhan no cultivo da arte musical. Parece que, já na idade de ouro da civilização hindu, vinham do sul os melhores artistas da comedia e da musica, sendo ali que, com o estudo ininterrupto dos grandes monumentos sanskritos, se manteve mais duradoura a pura tradição da arte india. Nos centros mais artisticos do Sul foi o systema karnatico que creou mais fundas raizes e esse, dizem os musicologos indianistas, é o que mais se aproxima das formulas classicas. Na já citada obra do capitão Day vem uma lista de musicos karnaticos do Sul, que muito contribuíram para manter a arte india n'um alto nivel de perfeição. Nos ultimos annos tem-se trabalhado activamente no sentido de democratizar a arte, luctando contra os prejuizos de casta que, inspirados nas antigas tendencias da epoca brahmanica, avassalaram sempre mais ou menos a raça india. N'esse sentido crearam-se sociedades e moveram-se influencias de opulentos amadores d'arte. Não posso deixar de citar entre estes o rajah Sourindro Mohun Tagore, cujo importante trabalho, *Six Principal Râgas with a brief view of Hindu Music*, me tem sido auxiliar precioso para a confecção d'estas notas. Este mecenas da arte india (2) fundou a suas expensas, em Calcuttá, um conservatorio exclusivamente destinado ao ensino do canto e dos instrumentos regionaes, e no qual tem professado os mais emi-

(1) *A Cinza dos Myrtos*, collecção de poemas do dr. Alberto Osorio de Castro (Nova Goa, 1906).

(2) Fallecido ha poucos annos.

nentes mestres da India contemporanea. Escreveu grande numero de obras musicaes, das quaes só conheço infelizmente a que acima cito e que, no dizer dos bibliographos da especialidade, se notabilisa pela authenticidade dos informes, tanto technicos como historicos, que abundam nas 46 paginas do seu prefacio. Propagandista estrenuo da arte india, o rajah Tagore doou aos museus mais importantes da India, da Europa e da America notaveis collecções de instrumentos indigenas.

No livro apontado, Sourindro Mohun Tagore descreve minuciosamente o que sejam os *Rágas*, typos ou formulas melodicas, sujeitas a determinados preceitos e sobre as quaes os musicos indios estabelecem constante mente novos cantos, variantes de rythmos e mesmo ampliações mais ou menos importantes. Na sua estrutura geral o *rága* não obedece a qualquer systema de metrificacão: é uma vaga melopeia a que faltam as características do nosso canto occidental, é um seguimento de notas destinadas a encantar o ouvido e quando muito a pintar situações mais ou menos ligadas com a religião, com a fabula, com o amôr, etc. E' vastissima a litteratura do *rága*. O engenho, imaginação e requintes de minuciosidade que caracterisam a raça india concorreram por certo para a creação de milhares de versões d'essas phrases melodicas, para a adaptação de uma infinidade de variantes a cada uma das formulas consagradas. Os seis *rágas* citados e transcriptos pelo erudito principe são apenas um exemplo do genero; mas tanto esses, como todos os outros especimens d'esta riquissima litteratura, teem a particularidade curiosa de só poderem ser executados em determinadas epocas e até em determinadas horas. Assim, um certo *rága* só se deverá cantar no verão e ao cair da noite, outro ao alvorecer e na primavera, etc. Entre as muitas lendas que correm em confirmação d'este asserção, conta-se que Mir Tansén, musico do tempo do imperador Abkár, cantou uma vez, ao meio dia, um dos *rágas* nocturnos e logo se fez a mais completa escuridão em volta do palacio, emquanto se não extinguiu de todo a voz do imprudente cantor.

A falta de unidade metrica não é uma característica especial do *rága*. Como já disse, toda a musica india tem uma extrema liberdade de divisão e assim, a linha vertical que nós empregamos para separar os compassos, não é usada na India senão para marcar o final da phrase. Uma linha dupla serve para designar as phrases sujeitas a repetição e para o fim do trecho.

A notação da musica hindu torna-se complicada, não pela multiplicidade dos signaes a empregar, mas principalmente pela variedade dos systemas e das escolas. Pode dizer-se mesmo que cada auctor segue o methodo que mais lhe convem ou agrada. Geralmente emprega-se, em vez do nosso pentagramma, uma unica linha horisontal, sobre a qual se collocam os caracteres-sanskritos ou dialectaes <sup>(1)</sup>, que designam as notas da musica. Esses caracteres vão desacompanhados de qualquer outra indicação se se trata da oitava média; teem um ponto ou pequeno traço na parte superior para designar a oitava aguda e, vice-versa, um traço ou ponto na parte inferior para indicar a oitava grave. E' n'essas 3 oitavas que se move, theoreticamente, toda a musica indiatica, apezar de haver instrumentos, como a *vina*, que dispõem d'uma extensão maior.

Entre os signaes mais vulgarmente empregados deve citar-se o que se applica ás notas sustentadas (*tivra-svaras*), que é uma especie de pequena bandeira, e o que serve para as notas bemolisadas (*komala-svaras*), que apresenta o aspecto de um triangulo.

E porque não pretendi senão aflorar este assumpto da notação, passarei em claro os diversos signos usados para a determinação dos valores, das accentuações rythmicas, etc., para entrar ja na cathegorisacão do material sonoro, complicadissimo como tudo o que á musica se refere no paiz do Ganges.

Em regiões de tão ferrenho e inveterado tradicionalismo como estas que estou estudando, comprehende-se que os instrumentos musicos se tenham conservado, ha dois ou tres mil annos, com a mesma forma, o mesmo nome e o mesmo emprego. E assim tem sido na verdade. Aparte alguns instrumentos de origem arabe e persa, trazidos pelas invasões e que se cantonaram no Norte com uso aliaz restricto, a maior parte, senão todos os instrumentos da India actual já veem descriptos nos textos classicos, attribuindo-se-lhes as mesmas funcções que desempenham na arte contemporanea e ostentando formas quasi identicas. As pinturas e esculpturas dos templos e cryptas budhistas, e nomeadamente as preciosas esculpturas de Amravati, que se podem admi-

(1) No Sul usam-se os caracteres telingas, visto ser este o dialecto mais vulgarizado. O rajah Tagore emprega as iniciaes inglezas (C, D, E, F, G, A, B — *dó, ré, mi, fá, sol, lá, si*).

rar em grande numero no British Museum, são uma prova concludente do que acabo de affirmar. E para a confrontação dos antigos instrumentos com os actuaes, tambem não são de somenos valôr as collecções reunidas nos museus, quer publicos, quer particulares, pois em quasi todos elles se pode vêr uma grande variedade d'instrumentos indios de todas as cathogorias e idades.

Julgo que é em Calcuttá e em Bruxellas que se encontram as collecções mais numerosas (1). A de Bruxellas, conforme se deprehe de catalogo, comporta nada menos de 105 peças, entre instrumentos de corda, de sôpro, de percussão e autophonos.

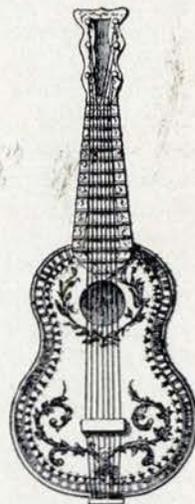
Na primeira classe entram os typos mais variados e mais importantes da organographia indiatica. Sob o nome generico de *vina* é tal a profusão de variedades d'esta especie d'instrumentos que, sem o auxilio d'estampas, se torna arida e pouco intelligivel a sua descripção. Entre os principaes typos figura a *mahati-vina* ou *vinâ* de Bengala, *vina* do Norte, que apparece em numerosas figurações, distinguindo-se pela presença de duas grandes cabaças destinadas a reforçar a sonoridade e collocadas nas duas extremidades de uma especie de ponto, em que estão tendidas sete cordas. A *vina* do Sul (*rudra-vina*) que tem tambem sete cordas, assemelha-se a um grande alaúde, a que se houvesse acrescentado, na parte anterior do ponto e junto ao cravelhame, uma cabaça. A *kacchapi-vina*, a *vipanci-vina*, a *Bharata-vina*, a *nadeçvara-vina*, a *kairata-vina*, a *Tumburu-vina* são outras tantas variantes que divergem no numero de cordas com que são montadas e ás vezes só em subtis differenças de forma da cabaça reforçante. Ha tambem um *rabab*, com cordas sympathicas, uma *s'ruti-vina* que tem no braço as 22 divisões ou tastos correspondentes aos 22 *s'rutis* da escala india, uma *prasanari-vina* que dispõe de dois braços como as antigas theorbas, uma *kinari-vina* que tem apenas duas cordas e tres cabaças ou caixas de resonancia, emfim uma tal profusão de *vinas* que até a sua simples enumeração seria fastidiosa.

Entre os outros instrumentos de cordas dedilhadas não pode todavia deixar de citar-se o *sitar* ou *satar*, vulgarissimo em toda a India, que tanto no typo karnatico, como no nordico, toma formas semelhantes ás nossas guitarras e violas. E a proposito d'este instrumento convirá premunir os etymologistas apressados contra a possivel presumpção de que esse nome de *sitar* tenha dado origem ao da nossa cithara. D'ahi a vêr no *sitar* indiatico o longiquo antepassado da nossa guitarra europeia não iria afinal senão um passo! Não, o nome de *sitar*, segundo affirmam as auctoridades, vem de *si*, com que em persa se designa o numero tres, e de *târ* (corda), e isto pelo facto de ter o instrumento na sua origem apenas tres cordas.

Depois d'esta breve digressão nos dominios da etymologia, relacionemos os instrumentos d'arco.

Alem do *ravana*, do *ravanastra* e do *omerti*, toscas rabecas ancestraes de 2 cordas, de ha muito relegadas para a mão dos mendigos, são verdadeiramente notaveis n'esta cathogoria as *saranghis* ou *sarungias* e as *chikaras*, de que ha familias completas, e cuja principal e curiosa caracteristica é a applicação das cordas sympathicas (2) como modificação de timbre e reforço dos sons harmonicos.

Diz Fétis (3) e não é difficil de admittir, que n'esses tradicionaes instrumentos indios esteja a origem da viola d'amôr e do barytono de cordas. A *sanyogi*, o *esrar* das bailadeiras hindustanis e o *tayuç*, cuja caixa de resonancia imita o corpo de um pavão, são tambem munidos de cordas sympathicas, o que se não dá com a popular e elegante *sarinda* de Bengala, que não dispõe senão de tres cordas.



Sitar do Dekhan-Dedjapour, perto de Bengala.

(Continúa.)

(1) Tanto uma como outra foram offerecidas pelo rajah Tagore.

(2) O *rabab*, ha pouco citado como instrumento de cordas sympathicas, tambem se toca com arco.

(3) *Historia da Musica*, tomo II, pag. 298. E' tambem opinião d'este erudito (pag. 291 do mesmo livro) que foi na India que nasceram os instrumentos d'arco, passando de lá para as outras regiões asiaticas e depois para a Europa.

## As Harpas no Brasil, em 1818 e 1819

No *Jornal de Coimbra*, n.º LXXXI (Parte II) de 1819, impresso em Lisboa, na Impressão Regia, encontra-se a pag. 92 a seguinte curiosa noticia relativa ao custo, direitos e entrada de *Harpas* no Brasil:

«Freese & C.<sup>a</sup>, despachou em 11 de março de 1819 na Alfandega do Rio de Janeiro, uma Harpa, pelo valor de 9:600 réis constante da pauta da mesma alfandega.

Depois de pagos os Reaes Direitos correspondentes áquelle valor, o administrador impedio a saída d'aquelle Instrumento, persuadindo-se que seria outro muito mais barato, a que, com o pouco conhecimento de Instrumentos musicos que ha no Brasil, se dá na pauta o nome de Harpa, porque este Instrumento, de mui inferior qualidade que seja, não custa menos de 130\$000 réis, subindo d'ahi até 100\$000 réis e mais, conforme a sua qualidade; e a da presente contestação não custaria menos de 200\$000 réis, accrescendo a isto que em 2 de setembro de 1818, se despachou na mesma Alfandega outra Harpa pertencente a Leza Wial & C.<sup>a</sup> no preço, por arbitramento, de 100\$000 réis; exigindo portanto o mesmo administrador que se arbitrasses agora o valor da Harpa, para se pagarem os direitos n'essa conformidade.

Freese & C.<sup>a</sup>, dono da Harpa, aggravou para o Conselho da R. Fazenda dos Despachos do Escrivão, servindo de juiz, que obrigavão a que se arbitrasses o preço da Harpa; e em 14 de maio de 1819 se proferio a seguinte Sentença, que convem publicar para regular casos identicos:

«Aggravado é o Aggravante pelo Escrivão da Mesa Grande da Alfandega d'esta Cidade, servindo de Juiz da mesma no Despacho, de que se agrava: por quanto devendo os generos, e mercadorias que n'ella forem Despachados pagar os Reaes Direitos pelos valores que ali se achão designados; e havendo-se n'esta conformidade regulado o preço da Harpa que o Aggravante despachou, por se achar taxativamente determinado o de 9\$600 réis para taes Instrumentos; é sem duvida que se não podia alterar a ordem estabelecida na pauta da referida Alfandega; que estando sancionado com a Real approvação, se deve exactamente observar, emquanto o mesmo Augusto Senhor não deliberar o contrario; não constando aliás, que o Instrumento

designado na pauta com o nome de Harpa fôsse substituido por outro, para excluir este que agora se despacha, apesar de um melhoramento, que não pôde servir de base para o arbitramento ordenado. Portanto reformando o dito Juiz o seu Despacho mande entregar ao aggravante a mencionada Harpa, de que pagou os competentes Direitos, pela avaliação da pauta. Rio de Janeiro, 14 de maio de 1819. Com seis rubricas, na presença do Procurador da Corôa.»



## Esthetica do som

(Conclusão do n.º 387)

Tal é a característica geral dos órgãos sonoros a que se destinou este trabalho. Não podiamos apontar senão os seus traços mais salientes. Um exame mais profundo e mais detalhado das suas diversas propriedades estheticas, dos timbres, e das numerosas e por vezes geniaes applicações que teem sido feitas, levar-nos-hia a um desenvolvimento demasiado prolixo para o estreito quadro d'este ensaio.

E' nos tratados especiaes, e ha-os excellentes, é nos estudos de critica e sobretudo no estudo directo das obras musicas que o leitor pode completar os seus conhecimentos n'esta materia, se a leitura do presente esboço lhe aguçou a curiosidade.

Não passará decerto despercebida a importancia que pode ter para o musico um tal estudo, e muito principalmente se tivermos em vista a pobreza do actual ensino profissional, fóra dos grandes centros d'arte. Pensa-se quasi exclusivamente em formar executantes, cantores ou instrumentistas, e quando o alumno sae das mãos do mestre, com a sua educação musical terminada, não differe sensivelmente do que houvesse concluido as suas classes escolares sabendo apenas lêr e declamar. O musico simplesmente executante — e são a quasi totalidade — não tem nem a pratica nem mesmo o conhecimento das regras da harmonia e da composição. Incapaz de fixar no papel a mais pequena ideia musical, não pode fazer o mais modesto acompanhamento a um canto dado, não sabe encadear dois accordes e muito menos fazer mover simultaneamente varias partes numa ordem regular. Em resumo, ignora por completo a arte d'escrever e só por definição é que conhece os seus diversos ramos.

Seria portanto de summa utilidade que os professores alargassem o circulo do eusino privado, não se limitando a formar executantes; mas fazendo tambem musicos, na accepção mais alta da palavra.

A arte musical tem tudo a ganhar com a vulgarisação dos principios em que repousa. As suas producções, submettidas a uma critica mais esclarecida, seriam certamente melhor comprehendidas e os artistas, que depois de haverem percorrido o campo completo dos seus estudos, cedessem ao desejo de se ensaiar n'essa bella linguagem musical, que é a linguagem da imaginação e do coração, encontrariam, quando mais não fosse, uma nova fonte de gozo espiritual que a insufficiencia da sua actual instrucção lhes não permite utilizar.

(De um livro novo: REY-PALHADE—  
*Essai sur la Musique et l'Expression  
musicale et sur l'Esthétique du Son*).



## Carta do Porto

XIII

### Musica portuguesa no Jardim Passos Manoel

Na minha carta anterior relatei qual a origem e os intuitos da larga série de *concertos classicos* seguida de alguns de musica exclusivamente portuguesa, que a direcção d'aquella distincta casa de diversões resolveu organizar para vulgarisação, ao unico preço de entrada de 120 réis. Disse tambem do valor dos artistas que compõem o seu grupo musical; resta-me agora a devida referencia ao programma do 1.º concerto de musica portuguesa, que como mencionei, teve tal exito, que foi repetido integralmente dias depois.

A obras capitaes do programma eram o *Quarteto op 14* (Scenas nas montanhas) de Vianna da Motta, e a 2.ª *Fantasia* de violino sobre temas populares portugueses, do nosso saudoso rabequista Augusto Marques Pinto. O quarteto é, como todos sabem, uma bella obra, cheia de interesse no colorido e no rythmo dos motivos açoreanos em que é construido. Trabalhado por mão de mestre, tem sido aqui muitas vezes ouvido e applaudido em grupos organizados pelo nosso emerito artista Mo-

reira de Sá. Igual acolhimento obteve agora. Quanto á *Fantasia* de rabeça de Marques Pinto, medeiu o longo periodo de 25 annos entre a ultima vez que se ouviu ao seu auctor e a execução de agora. Eram duas as peças de este genero que elle compoz e com tanta alma e enthusiasmo executou. Ineditas ambas, não foi possivel até agora descobrir o paradeiro da primeira; da segunda ficou em meu poder uma copia, pela qual eu acompanhei o seu auctor, que agora serviu para a fazer reviver e até talvez para a fazer imprimir; o que, a dar-se, representa um serviço feito aos nossos violinistas, á arte portuguesa, e um grande preito á memoria do malogrado portuense.

Não o conhece a geração de agora, mas quem há mais de vinte e cinco annos se occupou de coisas musicaes, aqui e em Lisboa, não pôde ter esquecido a sympathica e imminente figura de Marques Pinto, que caracterisava flagrantemente o typo do artista romantico, sonhador, melancolico, da epoca em que nos salões se recitava em soluços os versos de Soares de Passos e Guilherme Braga. Era de uma suavidade ideal o som que tirava do seu violino, com que o presenteara o rei D. Luiz, era correcto e delicado nas suas interpretações, era perfeito na sua technica. Que não era um violinista nem um compositor vulgar atesta-o esta peça, e ainda outra obra, tambem inedita, que brevemente será ouvida, intitulada *Scena maritima*. Talvez que a 2.ª *Fantasia* sobre temas portugueses estivesse melhor intitulada: *Variações sobre motivos portugueses*, porque é n'este genero que se filia a larga composição. O genero é á hora presente um pouco fóra de moda mas o que é certo, incontestavel, é terem todas as variações dos quatro motivos apresentado um grande caracter de originalidade em algumas d'ellas, uma certa fantasia, e em todas um grande brilho violinistico. Sobre este ultimo ponto a obra é primorosa. Devemos ainda lembrar-nos que a epoca da sua apparição era a do deslumbramento das peças do Sarasate, e a do preito ás tonalidades bem definidas, sem odio á cadencia perfeita. Grato nos foi ouvir da bocca do já celebre violinista hespanhol Manén, um dos maiores da actualidade, que assistiu ao concerto, a opinião de que a composição de Marques Pinto era uma admiravel peça sob o ponto de vista violinistico, e que entre coisas já communs á technica do instrumento, elle encontrava novidades de alto interesse. O rabequista D. José Porta executou com muito brilho

a trabalhosa obra, o que lhe valeu as honras d'uma larga ovação.

Compunham o resto do apreciado programma, arranjos para septetto da *Patria* de Keil, *Escala Diatonica* de Freitas Gazu e Bailados e Concertante do *Amor de Perdição* de João Arroyo, sendo este ultimo o que, pelo seu interesse e relevo melódico, conquistou maior exito, sendo tambem bastante applaudidos os dois primeiros.

O violoncellista D. Mario Vergé executou com muito sentimento e brilho duas pequenas producções de Fernando Moutinho, uma *Melodia* e um *Scherzo capricho*, um tanto humoristico, sobre o motivo do *Vira*.

Na musica original de piano, Mr. Jaudoin apresentou-nos uma *Mazurka*, muito scintilante, do pianista portuense Arthur Ferreira, o bello *Improviso* n.º 2 de Vianna da Motta, onde se alternam com a maior felicidade os themas do *Malhão* e da *Canção de Aveiro*, o *Conto das Fadas* de Luiz Costa, um numerosinho cheio de character e de belleza, e a *Rapsodia portuguesa* de Oscar da Silva, bastante conhecida por ser das suas primeiras composições.

O publico gostou, applaudiu e repetiu. Está n'isto o maior elogio do concerto, e a empreza felicita-se pela sua ideia que vê tão apreciada n'uma serie tão longa que já caminha para quarenta concertos.

E como esta carta já vae longa, deixo para a seguinte o relato dos brilhantissimos concertos do Orpheon com os grandes artistas Boucherit e Hekking e o eminente pianista de musica de camara Dumesnil, que pena foi os meus leitores não pudessem ahí ouvir, pela dificuldade encontrada na realisação dos concertos n'essa capital.

ERNESTO MAIA.



A *Symphonia fantastica* de Berlioz, executada no Politeama como peça capital do concerto de 14, teve um exito superior a toda a espectativa. E', como dissemos no numero anterior, uma das peças verdadeiramente difficeis do repertorio symphonico e foi preciso um grande esforço de boa

vontade por parte dos professores da orchestra e do seu distincto ensaiador para se conseguir vencer as arduas responsabilidades de uma tal partitura. Tudo se venceu porém e o publico premiou esse esforço com uma calorosa ovação.

\*\*\*

Continuam com immenso agrado do publico os concertos classicos no Salão de Festas do Jardim Passos Manuel (Porto). O de 19, entre outros, teve fóros de uma lidima e brilhante festa d'arte. Foi todo consagrado a Beethoven, tocando-se como peças de conjuncto a abertura do *King Stephen*, reduzida a septimino, e o *Trio em si bemol maior* (op. 11) em que muito se distinguiram o pianista Gabriel Jaudoin, o violinista D. José Porta e o violoncellista D. Mario Vergé. Os dois primeiros artistas ainda se fizeram respectivamente applaudir, como solistas, na sonata *Clair de Lune* e no *Concerto* de violino.

Parece que a empreza d'estes bellos concertos projecta realisar audições especiaes consagradas a Mendelssohn, Schumann e Wagner, havendo tambem ideia de um concerto inteiramente constituido por musica hespanhola.

\*\*\*

Promovido por uma commissão de que faziam parte varios amadores de musica e admiradores do maestro David de Sousa, realisou-se no domingo 21 um interessante concerto no Politeama, em homenagem ao intelligente director da orchestra symphonica d'aquelle theatro.

Bem cabidas são todas as manifestações que se promovam em favor de quem, pelo seu persistente trabalho e dotes artisticos, conseguiu já occupar um logar de destaque no nosso meio artistico, e nós, que sempre temos reconhecido no maestro David de Sousa apreciaveis qualidades de musico e incontestaveis aptidões para o mister a que se dedicou, congratulamos com o brilhante resultado que obteve a sua festa.

O concerto iniciou-se com a abertura da *Cleopatra* de Mancinelli, obra que a orchestra executa com notavel brilhantismo, seguindo-se-lhe o concerto de *Grieg* para piano e orchestra, a cargo da joven amadora D. Irene Gomes Teixeira que já na epoca passada ali havia tomado parte numa audição, tocando o concerto de Chopin.

E' M.<sup>elle</sup> Teixeira discipula do illustre professor Rey Colaço e como tal revela a

boa escola e são principios que o abalizado professor transmite aos que participam dos seus conselhos. Mas, se M.<sup>elle</sup> Teixeira apresenta uma technica bastante perfeita e um *toucher* herdados do mestre, não ha duvida que o sentimento proprio e bem seu, e o rythmo quadrado e seguro que sustenta sem esforço, são qualidades puramente naturaes e das mais apreciaveis. Com taes predicados comprehende-se que M.<sup>elle</sup> Teixeira foi uma digna interprete da obra que executou, enthusiasmando o publico que lhe fez uma longa e merecida ovação. Permitta porém a gentil amadora que lhe façamos uma pequena observação; como á orchestra compete acompanhar o solista, seguindo-lhe a fórma mais ou menos caprichosa da sua execução, não deve este preoccupar-se com o acompanhamento, deixando ao seu maestro o cuidado de o seguir. E dando-se o caso de, como n'esta audição, a parte symphonica estar entregue a um dirigente que tanto agora como em outras occasiões identicas, tem mostrado seguir os concertistas com notavel precisão e firmeza, não deve haver receio de catastrophe.

Um dos numeros do programma que maior interesse despertavam, era a conferencia sobre musica do notavel orador o sr. dr. Cunha e Costa.

Começou o conferente por censurar o sr. dr. Mello Breyner por o ter convidado para tal fim, quando é certo que os seus conhecimentos musicaes são quasi nullos. Devido porém ao seu humorismo, á sua palavra fluente e rendilhada e aos seus grandes conhecimentos em todas as materias, o sr. dr. Cunha e Costa prendeu a attenção do auditorio durante uma hora e apresentou alguns dados interessantes sobre a vida de Beethoven e Listz, os grandes mestres que nas suas composições se inspiraram no amor patrio.

O conferente foi alvo de uma enorme ovação feita por todo o publico que enchia por completo o Polyteama.

Executou-se n'este concerto uma composição do sr. Boavida Portugal. E' um pequeno trecho em que se revelam apreciaveis qualidades de compositor, pela fórma como o thema esta tratado e pelo sabio emprego dos timbres instrumentaes.

Seria nosso desejo ouvir o resto do concerto e muito especialmente a quarta symphonia de Beethoven, mas querendo fazer uma ideia do effeito causado pela banda, que sob a regencia do maestro Fão, dava n'esse dia um concerto em S. Carlos, para ali nos dirigimos ao finalizar a conferencia.

Infelizmente, ao chegarmos á sala do

nosso theatro lyrico, executavam-se os ultimos compassos da partitura hungara de Listz.

Ainda assim pudemos observar que o effeito da banda coadjuvada com contrabai-xos e um numero de naipes de violoncellos, collocados em semi-circulo á frente da banda, era de molde a satisfazer os mais difficeis de contentar. A sonoridade achase optimamente equilibrada e o naipes de clarinettes, que na banda substituem os violinos, é de primeira ordem, executando os passos mais difficeis com grande precisão technica e apreciavel sonoridade.

L. C.

\*\*\*

Extraordinariamente concorrida a festa annual do maestro Sarti que se realisou no salão do Conservatorio na terça feira 23. N'ella tomaram parte varios discipulos do abalizado professor e um grupo de amadores constituindo uma interessante orchestra de arcos que acompanhou alguns còros e a *Ave Maria* do *Othello*.

Alberto Sarti é bem conhecido no nosso meio artistico e as suas raras qualidades pedagogicas estão de ha muito provadas, para para que seja necessario fazermos a apologia dos seus meritos.

Para attestal-os bastará recordar o avultado numero de cantores que a escola de Alberto Sarti tem produzido, e que ao apresentarem-se em publico mereceram sempre as mais elogiosas palavras de toda a critica sincera.

Ainda n'este concerto mostrou Sarti quanto vale o seu methodo de ensino, fazendo-nos ouvir varios discipulos com as vozes bem collocadas e apreciavel maneira de phrasear.

Apesar de não quereremos fazer distincção entre os elementos que compunham o programma, não podemos deixar de nos referir á distincta amadora D. Sarah Duarte, que possui uma bella voz de soprano dramatico, habilmente conduzida; m.<sup>elle</sup> Costa Bravo, outra amadora de rara intuição artistica e dotes excepcionaes, cuja voz maleavel e de timbre argentino lhe permite imprimir o devido sentimento ao que executa; D. Maria Luiza de Senna Fonseca, que com dois mezes de estudo deixa ante- ver um futuro brilhante e D. Ascenço S. Martinho, um amator com fóros de artista pelo seu bello orgão vocal, bõa empostação e optima maneira de phrasear.

Ao piano fez-se ouvir D. Aida da Silveira, que mostrou uma technica bastante cuidada e elegante dicção.

M.<sup>elle</sup> Ivonne Dupuy deliciou o auditorio executando no violino, com grande sobriedade e afinação, o romance de Svendsen e *Abeille* de Schubert, e Mr. Lazarus acompanhou na flauta os couplets de *Mysoli* de uma fôrma bastante discreta e com bella qualidade de som.

Alberto Sarti ensaiou e dirigiu brilhantemente varios côros de vozes brancas, merecendo referencia especial *Le Clavecin*, composição do mesmo maestro, e que pela sua bella harmonisação e elegancia de fôrma, é mais um exemplo do que Sarti vale como compositor.

L. C.

\*\*

A *Sociedade de Concertos Symphonicos* contractou para dois concertos, em 23 e 24 do corrente, um excellente Quarteto hespanhol, de que fazem parte Abelardo Corvino e Francisco Cano, violinistas, Henrique Alcola, violeta, e Domingo Taltasull, violoncello.

Só conhecemos a composição do primeiro programma que comportava as seguintes obras: *Quarteto em lá maior* de Beethoven (op. 18, n.º 5); *Quarteto em ré menor* de Schybert (posthumo); *Quarteto em ré maior* de Tschaikowski (op. 11), o que tem o famoso *andante cantabile*.

\*\*

Foi muito notavel e merece que aqui a registremos a festa d'arte portugueza que a Federação Academica de Lisboa effectuou em 25 d'este mez no theatro de S. Carlos.

Não podemos assistir a ella, nem para tal recebemos convite, mas a elaboração d'esse brilhante sarau, foi de tal modo interessante e artistica, que faltariamos a um dever se aqui não mencionassemos os numeros que constituíam o respectivo programma, excepcional a todos os respeitos:

## PARTE PRIMEIRA

Palavras sobre o programma, pelo sr. dr. Afonso Lopes Vieira.

I — *Exortação da guerra contra os mouros de Asamor*, de Gil Vicente, pelo sr. Chaby Pinheiro; *Lirica da Marilia de Dirceu*, de Thomaz Antonio Gonzaga, pela sr.<sup>a</sup> D. Lucinda Simões; *Castro*, scena final de Antonio Ferreira, pelo sr. Augusto Rosa.

II — *Tocata*, José Antonio Carlos de Sei-

xas; *Dois minuets*, Francisco Xavier Baptista; solo de cravo, pela sr.<sup>a</sup> Maria Rey Colaço.

## PARTE SEGUNDA

Ressureição da farça de Gil Vicente *Quem tem farelos*, figuras (1505).

## PARTE TERCEIRA

I — Grande orquestra sinfonica, sob a regencia de Fernandes Fão: *Cruz fidelis* (transcrição para cordas), D. João IV; *La Spinalba*, F. A. de Almeida; a) Introduçãõ, b) aria, pela sr.<sup>a</sup> D. Magdalena Metelo Antunes; *Ouro não compra amor*, Marcos Portugal, a) abertura, b) aria pelo sr. Antonio Caldeira; *Adrasto*, marcha, Marcos Portugal. Os numeros de canto são com acompanhamento de orchestra.

II — *Côros religiosos populares*, pelo côro composto de estudantes, sob a direcção do sr. Julio E. dos Santos: *Côro do Natal*, *Santo Antão*, *Jaculatorias*. O cravo da epoca pertencia á collecção do sr. Antonio Lamas.

Um sexteto de estudantes executou musicas do seculo XVIII. Executantes: Carlos Freire, Carlos Ernesto Hellbling, Julio Eduardo dos Santos, Maximiliano Luiz Hellbling, Mosés Bensabat Amzalak e Saul Simões Sério.

\*\*

O nosso theatro lyrico encheu-se por completo no domingo, 28. Tratando-se de um concerto em que Vianna da Motta se apresentava com a coadjuvação de madame Vianna da Motta e a orchestra symphonica dirigida por Pedro Blanch, não admira que todo o publico amator de boa musica quizesse assistir a uma audiçãõ em que se achavam reunidos elementos de tanta valia.

Os programmas annunciavam a execução do concerto em sol maior de Beethoven com o acompanhamento de orchestra, em primeira audiçãõ, aperitivo verdadeiramente excepcional para os *gourmets* da arte. Esta obra é considerada como uma das mais bellas do mestre e está classificada logo a seguir ao celebre concerto em mi bemol.

Pertencente á segunda maneira do mestre ainda não apresenta a transcendencia das suas ultimas obras e por isso facilmente se assimila. Toda a parte do piano e a parte puramente symphonica estão tratadas com aquella incomparavel mestria com

que Beethoven se revela em todas as suas obras.

O andante é uma pagina de musica cheia de interesse, e que só pecca por ser demasiado curto. Hans Bülow compoz duas cadencias para este concerto, uma para o primeiro andamento, outra para o ultimo. Em qualquer d'ellas se cinge Bülow com notavel felicidade ao estylo da obra; já pela sua fôrma, como pela maneira como os motivos são desenvolvidos, podem as cadencias figurar sem favor n'esta obra tão bella.

Vianna da Motta, um dos primeiros interpretes de Beethoven, deu a maior vida e realce a este concerto, servindo-lhe a sua excepcional technica para desempenhar brilhantemente a parte puramente mecnica da obra, ao mesmo tempo que lhe imprimia o sentimento devido e a graciosidade que em muitas passagens o concerto requer. Na *Mignon*, *Loreley*, rapsodia hungara n.º 10 de Liszt, e ainda em *S. Francisco caminhando sobre as ondas* do mesmo auctor, patenteou Vianna da Motta as suas excepcionaes qualidades de virtuose juntas a uma dicção impecavel de justa sobriedade e devido sentimento.

A execução do concerto de Saint-Saëns, essa verdadeira joia musical que a pedido foi agora repetido, é para nós uma das mais bellas corôas de gloria do nosso illustre compatriota. A elegancia e distincção com que Vianna da Motta executou este concerto, a par da impecabilidade technica com que vence os escolhos do ultimo andamento, tornam o grande artista como modelar interprete da obra do mestre francez. Madame Vianna da Motta, a intelligente e primorosa *diseuse* que conta entre os seus melhores trabalhos a execução da *Fiancée du Timbalier*, essa pagina de musica primorosa que traduz com rara fidelidade o poema de Victor Hugo, e que agora foi a pedido repetida, disse admiravelmente três canções populares escocezas de Beethoven com acompanhamento de violino, violoncello e piano.

A orchestra sob a direcção do maestro Blanch, além do acompanhamento dos citados concertos e da obra de Saint-Saëns tocou o poema symphonico de Liszt, *Tasso*, sendo a sua execução digna dos enthusias-ticos applausos com que o publico a distinguiu.

L. C.

\*\*\*

No programma do Politeama, na mesma data, figurou a abertura do *Tannhauser*, a *suite* symphonica *Scheherazade* de Rimsky

Korsakow (primeira audição), a *Symphonia fantastica* de Berlioz e a *Ode à Belgique* do joven e talentoso compositor portuguez Theophilo Sagner.

Realisou-se esta attrahente festa em beneficio dos professores da orchestra de David de Sousa.



Consagrando-a aos alumnos do Conservatorio, os professores Rey Colaço e Cardona offerecem ao director da Escola de Musica, sr. Francisco Bahia, uma repetição da *audição integral* das sonatas de Beethoven, para piano e violino.

Merece todo o louvor esta desinteressada ideia.

\*\*\*

A direcção da *Associação dos Musicos Portuguezes* officiou ás estações superiores sollicitando a annullação do concurso ultimamente effectuado para o provimento da cadeira de Harpa no Conservatorio, baseando a sollicitação no facto de ser estrangeira a concorrente mais classificada.

Tanto esse como outros protestos que se produziram a proposito d'esse concurso foram terminantemente indeferidos pelo Ministerio da Instrucção Publica. E comprehende-se que assim fosse. As reclamações sobre falta de qualidade nos candidatos, assim como outras que frequentemente se produzem entre nós sobre falta de qualidade nos proprios examinadores, devem ser feitas *antes* das provas realisadas e não *depois*. Se o examinando não reúne os requisitos legais para ir a concurso, não se admitta. Se o jury não tem a precisa competencia para julgar, não se sujeitem os candidatos ao exame.

Mas, uma vez feitas as provas, é forçoso que se respeitem as decisões tomadas e se mantenha ás auctoridades escolares o prestigio a que teem direito e sem o qual não teriam razão d'existir. O contrario seria immoral, e até ridiculo.

\*\*\*

O ultimo numero do *Ecco Artistico* traz um esplendido summario, em que figuram

os seguintes artigos: A vida de Chopin (16.º artigo), Os apóstolos da musica ingleza (3.º artigo), Instantaneos, *A Força do Destino*, Opera lyrica, Um notavel critico d'arte, Concertos, Theatros, Noticiario, Correspondencias.

O nosso brilhante collega é illustrado com numerosos retratos de notaveis personalidades no mundo da musica e do theatro.

\* \*

Está já marcado para 22 o segundo dos concertos symphonicos que se tem organizado em Setubal por iniciativa dos srs. dr. João Duarte da Silveira, dr. Rocha Pinto e Mario Pereira.

O concerto constará de *Marcha hungara* de Berlioz, *Serenata* de Sgambati, *Peer-Gynt* de Grieg, *Albumblatt* e *Marcha do Tannhauser* de Wagner, etc., fazendo-se tambem ouvir alguns coros excellentemente ensaiados pelo distincto amator, sr. dr. Rocha Pinto, e, a solo, a illustre amadora de canto, sr.ª D. Alice Pancada, e e notavel professor violinista, sr. D. Francisco Benetó.

No theatro Avenida, onde se realizará o concerto, já de ha muito que todos os logares foram tomados para este excepcional sarau.

\* \*

Para a primeira quinzena do proximo abril está annunciado no Conservatorio um concerto promovido pelo distincto tenor portuguez, sr. Guilherme Bizarro.

\* \*

Diz o nosso collega, *Ecco Artistico*, que o novo theatro S. João, do Porto, abrirá definitivamente as suas portas em Janeiro de 1916.

Estreiar-se-ha com uma companhia lyrica.

\* \*

O nosso director, sr. Michel'angelo Lambertini, foi convidado pelo Ministerio da Instrucção para fazer parte do Conselho Superior d'Instrucção Publica, representando e defendendo n'esse Conselho os interesses do nosso ensino musical.

\* \*

Temos presente o relatorio annual do *Monte-Pio Philarmonico*, que accusa, sobre a gerencia anterior, um consideravel

augmento no fundo social. Está este elevado a 56.200\$, sendo o fundo de reserva para 1915 de mais de nove contos.

Em 31 de dezembro do anno passado o numero de socios d'esta philantropica associação era de 135, dos quaes 129 effectivos e 6 honorarios.

No anno transacto o *Monte-Pio* dispendeu em subsidios, pensões, funeraes, etc., mais de 1.000\$.

\* \*

Em 30 d'este mez realisou a *Academia de Amadores* um novo concerto, de cujo programma ainda não tinhamos conhecimento á data d'esta publicação.

\* \*

No elenco artistico da companhia lyrica do Eden figuravam os sopranos Rosalina D'Ory, Maria Dorini, Xenia Zaryllirico e Josefina d'Oriente, os meios sopranos Rina Agozzino e Mercedes Massip, os tenores Antonio Marquês, Inchausti Genova, Alfredo Tedeschi e Vicente Gallofré, os barytonos Innocencio Navarro, Giovanni Lazzarini e Mattias Pasqual e os baixos Giuseppe Martin e Francesco Fons.

Os maestros-directores eram José Tolosa e Guelfo Massi.

A companhia, apesar de razoavelmente organizada, não conseguiu agradar, cessando portanto as representações ao cabo de poucos dias.

\* \*

No dia 17 do proximo abril, parte para o Porto a orchestra symphonica do Politeama e o seu director David de Sousa, afim de darem ali dois ou tres concertos.

A 24 e 25 tambem deve estar n'aquella cidade a orchestra dirigida por D. Pedro Blanch.

Os primeiros concertos terão logar no Salão da Trindade e os ultimos no *Agua d'Ouro*.

\* \*

No dia 8 do proximo abril deve effectuar-se a festa annual do tão apreciado e distincto professor de violino e concertista, D. Francisco Benetó.

Ignoramos por ora a composição do programma, constando-nos apenas que entre as peças a solo, executará o insigne artista com acompanhamento d'orchestra a *Symphonie espagnole* de Lalo.