



REVISTA PUBLICADA QUINZENALMENTE

Proprietario, director e editor

MICHEL'ANGELO LAMBERTINI

Redacção e administração

Praça dos Restauradores, 62 a 68

Composto e impresso na Typ. do Annuario Commercial

Praça dos Restauradores, 24

SUMMARIO: A Claque (conclusão) — Florent Schmitt — Encyclopedia da Musica — O Mélophone
— A vista e o ouvido — Concertos — Noticiario

A «claque»

(Conclusão)

E' na Opera de Paris que ella vive com maior intensidade. Os titulares do emprego parece que não teem honorarios fixos, mas dispoem de um certo numero de bilhetes com que pôdem traficar, o que, junto ás largueas que lhes são benevolamente outhorgadas por alguns artistas, lhes permite attingir annualidades de 10 a 30 mil francos. E o logar de chefe não é dos que se obteem com maior facilidade. E' um posto invejado que se compra em bom metal sonante. O Augusto, celebre *claqueur* da Opera, pagou o logar por 80 mil francos, o que o não impediu de fazer fortuna em poucos annos.

Não conhecemos os pormenores da instituição em Portugal e não temos á mão nem o Saragga nem o Silva Canellas para nos darem um *tuyau* sobre o caso. E isso pela simples razão de que a morte já deu conta d'ambos. Mas das notas que possuímos sobre o que se passa em França, n'esse particular, poderemos extrahir alguns apontamentos que porventura interessarão ao leitor.

Em Paris, os cavalleiros do lustre constituem uma corporação bem organizada, com os seus chefes e logar-tenentes.

Na soldadesca ha varias cathogorias. Os *intimes* são os pobres diabos, admittidos gratuitamente com a unica obrigação de

applaudir: os *lavables* (*laver* em calão theatral quer dizer *vender*), que pagam a sua entrada a vil preço; os *solitaires* que entregam ao chefe a total importancia dos seus logares, compromettendo-se unicamente a não patear, ou por outra, a não assobiar, visto que o assobio de lá é o equivalente á nossa pateada.

Ao lado d'esses termos exquisitos que designam as condições de recrutamento n'esse exercito de nova especie, ha outras expressões technicas que Berlioz nos revela em uma das suas obras.

Chauffer un four é applaudir inutilmente um artista que não presta. *Avoir de l'agrément* é, para o artista, ser applaudido tanto pela *claque* como pelo publico. *Egayer* alguém é... assobial-o (ó cruel ironia!). *Tirage* significa, como pôde supôr-se, o trabalho, as difficuldades com que se lucta para fazer vingar um artista. *Faire une entrée* é applaudir o actor logo que entra e antes mesmo que abra a bocca; *faire une sortie* é perseguil-o com applausos quando se retira para os bastidores. *Mettre à couvert* quer dizer cobrir-lhe a voz com ruidosos applausos quando vae dar uma fiffa. *Avoir des égards* para um artista significa applaudil-o por favor, por amizade, sem receber paga. *Faire mousser à fond* é applaudir com phrenesi e por todos os meios possíveis, e *allumer* mesmo o salão e os corredores com manifestações d'enthusiasmo. *Brrrr!* é o ruido que o chefe faz ouvir para ordenar a pratica d'essas manifestações. *Hum!* é outra interjeição que serve para impôr murmúrios de approvação, com ares commovidos. Dirigir os

applausos em uma representação é *conduire un ouvrage*. E *faire empougnier* é collocar mal o applauso, com o firme proposito de . . . enterrar o artista.

Quem lêr as *Soirées de l'Orchestre* de Berlioz não só ficará conhecendo toda a engrenagem da *claque* de Paris, mas poderá travar amplo conhecimento com o famoso Augusto, a que já nos referimos mais em cima, e que tinha realmente ditos impagáveis. E' d'este chefe *claqueur*, a quem não faltava intelligencia e finura, a seguinte opinião, que não traduzimos para lhe conservar todo o sabôr original: «Le public ne sert à rien dans un théâtre; non seulement il ne sert à rien, mais il gêne tout. Tant qu'il y aura du public à l'Opéra, l'Opéra ne marchera pas!»

Nem todos compartilham este modo de vêr. Ha mesmo quem censure amargamente a *claque*, como Depois nas seguintes linhas: «O publico, n'um theatro, reina mas já não governa. Rei patarata, podêr illusorio, tem sob o lustre muitos braços que são pagos para applaudir e que lhe poupam esse trabalho. Quando está contente, deixa funcionar a machina; quando o não está, pôde fazel-a parar com um *chut* bem accentuado, mas cae raramente n'esse excesso de podêr. Ordinariamente, aborrecese em silencio, modestamente; demasiado bem educado para se permittir una opinião, supporta sem protesto todas as tyrannias da *claque*. E é este carneiro de Pannurgio que pintamos como o ente mais irritavel do mundo, que mette tanto medo aos actores! A *claque* faz d'elle o que quer».

Alphonse Karr não é bem da mesma opinião quando pretende que «a *claque* remunerada nunca conseguiu salvar uma peça má», o que seria realmente consolador, se fosse verdade.

Nas suas *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, o dr. Véron, que dirigiu a Opera desde 1831 até 1835, conta com o maior desprante como elle proprio dirigia, durante as representações, as manobras da *claque*. E acrescenta: — «Mais de uma vez se tentou supprimir, nas plateias, a intervenção dos *claqueurs* pagos: fui sempre o seu defensor officioso e convencido».

«Se os applausos dos *claqueurs* excitam às vezes, por parte do publico, algumas queixas e descontentamento, na maior parte dos casos a sua intervenção previne e intimida certas cabalas que as rivalidades e as malquerenças não deixariam de suscitar. Nunca acreditei que os *claqueurs* pudessem promover escandalo ou originar quaesquer rixas e desordens; tive sempre a ideia, pelo contrario, que a sua presença

e acção podiam impedir os tumultos, as rixas e o escandalo».

Dizia Elleviou: — «A *claque* é tão necessaria no meio da plateia, como o lustre no meio da sala».

«O ruido das mãos a bater uma na outra, dizia Robert Houdin, os gritos, os clamores incoherentes com que o publico testemunha a sua satisfação n'um theatro, são com certeza, como harmonia, tudo o que ha de mais discordante e antipathico. Mas para o artista visado por taes manifestações, não ha nada mais agradavel nem mais dôce ao ouvido».

E já que nos referimos ha pouco a Heitor Berlioz, vamos fechar este artigo com algumas palavras d'esse grande critico e grande musico, que resumem talvez a verdadeira philosophia da instituição.

«A *claque* é uma necessidade da epoca; sob todas as formas, sob todas as mascaras, sob todos os pretextos se introduziu em toda a parte. Reina e governa no theatro, no concerto, na assembleia nacional, nos clubs, na egreja, nas sociedades industriaes, na imprensa e até nos salões. Desde que vinte pessoas se reunirem para decidir sobre os factos, gestos ou ideias d'um individuo qualquer que diante d'ellas pousar, podemos estar certos que pelo menos a quarta parte do areopago está collocado junto das outras tres partes com o firme proposito de os *allumer*, se são inflammaveis, ou de se *allumer* a si proprios, se os outros não se deixarem suggestionar. N'este ultimo caso, excessivamente frequente, esse entusiasmo isolado e de parti-pris é mais que sufficiente para lisonjear o amor proprio dos interessados. Chegam alguns a illudir-se sobre o valôr real dos suffragios assim obtidos; outros não tem a menor illusão mas desejam-os do mesmo modo. Estes ultimos, se não pudessem dispôr de homens da carne e osso para os applaudir, contentar-se-hiam com os applausos de um grupo de manequins ou mesmo com uma machina de dar palmas. E elles mesmo dariam à manivela!»

Os *claqueurs* dos nossos theatros attingiram o verdadeiro virtuosismo: o seu officio elevou-se à cathegoria d'arte.

Pensar em destruir bruscamente uma tal instituição no maior dos nossos theatros, parece-me portanto tão impossivel e tão insensato como pretender anniquilar uma religião de um dia para o outro.

Imagine-se que embrulhada, na Opera! Que desanimo, que melancolia, que marasmo, que spleen em que cahiria toda a sua população de dançarinos, cantores, poetas,

pintores e compositores! Que desgosto da vida se apoderaria dos deuses e dos semi-deuses, quando fossem acolhidos com frio silencio as cabalettas que não tivessem sido cantadas ou dançadas de um modo impecavel! Já pensaram bem na raiva dos mediocres, quando vissem applaudir algumas vezes os verdadeiros talentos, ao passo que elles, tão ovacionados d'antes, já não teriam quem lhes fizesse caso? Isso seria reconhecer o principio da desigualdade e tornar-lhe palpavel a evidencia; e nós estamos em plena Republica; e a palavra *Egalité* está escripta no frontão da Opera! Depois, quem é que faria as chamadas no fim da peça? Quem é que gritaria: *todos, todos!* Quem riria quando um personagem diz uma asneira? Quem cobriria com applausos a fiffa d'um baixo ou d'um tenor, para que o publico a não ouvisse?

Isso é de arrepiar. E alem d'isso, os exercicios da *claque* constituem uma parte do interesse do espectáculo; é divertido vêr operar. E é de tal modo verdade que se, em certas representações, expulsassemos os *claqueurs*, ficava a sala vazia.

Não, a supressão dos romanos em França é um sonho insensato, felizmente. Desapparecerão o ceu e a terra, mas Roma é immortal e a *claque* não pode desapparecer».

Florent Schmitt

Tendo nascido na Lorena em 1870, estudou primeiro em Nancy, depois no Conservatorio de Paris, onde foi discipulo de Théodore Dubois, Albert Lavignac e Gabriel Fauré. Em 1900 sahia com o 1.^o *Grand Prix de Rome*, sendo a cantata premiada, *Semiramis*, executada nos Concertos Colonne em Dezembro do mesmo anno.

Como se sabe, os artistas laureados recebem uma bolsa de viagem e passam uns annos em Roma na encantadora villa Medicis, pertencente ao Estado francez. São no entretanto obrigados por lei a mandar cada anno para Paris as suas composições, á commissão encarregada de fiscalisar os progressos dos alumnos.

Os *envois de Rome* de Florent Schmitt constituem ainda hoje o nucleo principal da sua obra. São elles: *Feuillets de voyage*, peças de canto e piano, Quintetto para piano e cordas (só parte), Estudo de orchestra sobre texto de Edgar Poe, *Musi-*

ques de plein-air e Psalmo XLVI para sólos, côros, orchestra e órgão.

Depois da estada regulamentar na villa Medicis, Schmitt fez numerosas viagens pela França, Allemanha, Austria-Hungria e Turquia. Ao regressar a Paris deu na sala do Conservatorio uma audição das suas obras em que ficou definitivamente consagrado.

De então para cá, o seu nome tem figurado constantemente nos melhores programmes, não só de França como de Inglaterra, Belgica e America do Norte.

O seu outro trabalho importante, o bailado, *Tragédie de Salomé*, escripto para a Loïe Fuller, subiu á scena em 1907 no *Théâtre des Arts*.

Mas a sua obra-prima é sem duvida o extraordinario Quintetto com piano, começado em Roma e terminado em França. As colossaes dimensões d'este trabalho, (tendo apenas três andamentos, leva mais de uma hora a tocar) a sua belleza thematica e harmonica, junta a uma technica brilhante e á mais perfeita architectura, fazem d'elle no dizer de M. D. Calvocoressi: «une des productions les plus émouvantes, les plus généreuses, et les plus révélatrices de ces dernières années».

A individualidade artistica de Florent Schmitt tem isto de interessante: é o justo equilibrio entre a antiga e a moderna musica. Tem como já deixámos transparecer falando do quintetto, a fórma grandiosa e definida de um classico; é porém nas combinações harmonicas e orchestraes um moderno dos mais *raffinés*.

L. F. B.

Encyclopedia da Musica

Segundo communicacão ultimamente recebida de Paris, deverá muito brevemente recommençar-se a publicacão dos fasciculos d'esta grandiosa obra, a mais importante talvez de toda a litteratura musical.

A *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* é effectivamente uma obra colossal. É a historia propriamente dita da Musica entre os diferentes povos que constitue a 1.^a parte. A 2.^a e 3.^a, em preparacão, trata da Technica, Pedagogia, Technologia, Notacão, Acustica, Evoluçao dos systemas harmonicos, Physiologia vocal e auditiva, Declinacão e dicçao, Factura instrumental, Te-

chnica da voz e dos instrumentos, Musica de camara, Orchestração, Arte de dirigir, Musica liturgica dos differentes cultos, Esthetica, Fórmulas musicas, symphonicas e dramaticas, Arte da *mise-en-scène*, Chorégraphia, Historia dos conservatorios e dos theatros, Orpheon, Escripta musical dos cegos, Jurisprudencia para uso dos artistas, etc., etc.

Como fecho d'este tão desenvolvido trabalho, publicar-se-ha um Diccionario completo de todos os termos empregados na musica.

A organização e suprema direcção da Encyclopédia pertence ao grande musicographo e erudito professor de Harmonia do Conservatorio de Paris, Alberto Lavignac, auctor de *Musique et Musiciens, Voyage artistique à Bayreuth, Les gaités du Conservatoire* e tantos outros trabalhos. A collaboração, que é paga, mediante um contracto que assegura a cada collaborador uns tantos % sobre o producto da venda, foi confiada a Saint-Saëns, Dubois, Vincent d'Indy, Gabriel Pierné, Arthur Pougin, Henry Expert, Romain Rolland, Michel Brenet, Albert Soubies, Camille Le Senne, Julien Tiersot, Oscar Chilesotti, Guido Gasperini, etc., etc.

A parte relativa a Portugal foi elaborada, como se sabe, pelo director da nossa revista, e divide-se nos seguintes grandes capitulos:

Periodo trovadoresco: — Colonias celtas, phenicias, gregas, carthaginenses, romanas, suevas, wisigodas, arabes, etc. — Vinda dos jograes e cantores mouros e provençaes. — Os arabes na nossa terminologia instrumental. — As «zambras» e as «hudas» dos almocreves arabes. — O «lingui-lingui». — As «aravias». — A população mosarabe condensou-se principalmente nas Beiras e no Algarve. — Mouriscas. — Corrente do lyrismo provençal pela parte norte do paiz. — A «variante» e a aria de Malborough. — A serranilha, como fórma semelhante ás balladas provençaes. — O «arremedilho», especie d'intermedio ou farça popular, cuja introdução no paiz se attribue aos jograes e bôbos da Provença. — Jograes de bocca, de penola e dos atambores. — O «adufe» e o «citolom». — A farcitura. — Villancicos e Mystérios. — Elementos satyricos e licenciosos na musica d'egreja, no sec. XIII. — Combatem-os os concilios e as bullas. — A musica popular no templo. — O Ceremonial dos Bispos, unico exemplar completo, entre nós, da notação neumatica. — Introduz-se no paiz a cultura poetica provençal. —

Affonso III e os seus tres jograes. — O mesmo monarcha manda vir troveiros e trovadores bretões, bascos e provençaes. — Influencia d'estes sobre os trovadores portuguezes. — A canção do Figueiral. — Aymeric d'Ebrard, de Cahors, mestre de D. Diniz. — Vocação artistica d'este rei. — Os Cancioneiros da Vaticana e da Ajuda. — A aula de musica na Universidade de Coimbra. — As trombetas e as «longas» de D. Pedro I. — Guillaume Perrault e a Summa Vitiis, em que se explica a repugnancia do rei por outros instrumentos que não fossem as trombetas. — As «trombetas», «pipias», «charamelas», «atabales» e «sacabuxas» na cerimonia do casamento de D. João I. — As canções mais caracteristicas: a endeixa, o epithalamio, a nenia, a desgarrada, a serranilha, o romance, o solão, a barca, a lôa, as maias, janeiras e reis, a xacara, a trova. — As danças: a chacota, a folia, a gitana, os bailes de terreiro, o sapateado, o mochachim, o terolero, o villão. — As mouriscas e judengas. — Troveiros hespanhoes. — A «charamella». — Arrabil, rebab, rebec. — D. Duarte e a rainha D. Leonor. — Affonso V e os seus musicos. — Tristão da Silva e «Los amables de la musica» — Musica de festas, torneios e cortejos. — Instituição definitiva das bandas de musica na segunda metade do sec. XV.

Periodo hieratico: — O «villancico». — Quando começa a organizar-se regularmente a musica religiosa. — O orgão na egreja portugueza. — Capella de D. Diniz, sob a invocação de S. Miguel. — Uma «maîtrise» no reinado de D. Affonso V. — O mestre dos orgãos d'este rei. — O Cerimonial dos Reis, mandado de Inglaterra por Henrique VI, e hoje na Bibliotheca d'Evora. — De accordo com esse Cerimonial, organisa-se em 1494 a capella real, por ordem de D. João II. — D. Manoel e o seu fausto. — Manda vir menestreis de Malines, Bruxellas, Louvain e Bar-le-Duc. — Gil Vicente na aurora do sec. XVI. — Preponderancia dos costumes hespanhoes na côrte. — Os mensularistas flamengos e o contraponto. — A viola. — Damião de Goes, musico e chronista. — A musica profana portugueza no Cancioneiro publicado por Barbieri. — As obras de João de Badajoz. — O fanatico João III impulsiona as letras e as artes. — Manda vir Matheus d'Aranda e Luiz Milan. — Os seus cantores e musicos. — Em 1538 prohibem-se os autos nas egrejas. — Azpicuelta e a musica religiosa. — Os jesuitas. — João de Badajoz e Gonçalo de Baena. — Vicente Luzitano e a controversia com Nicolau Vicentino. — An-

gela Sigéa.—Peixoto da Pena, violista.—A viola d'arco e o baixão no sec. xvi.—A fabricação dos instrumentos musicos em Portugal, n'esse seculo.—Bento de Solorzano, mestre João, Elias de Lemos, Heitor Lobo, fabricantes de orgãos.—Diogo Dias e Alvaro Fernandes, fabricantes de violas.—Adão Pires, fabricante de tambores.—Luiz de Camões.—A catastrophe de Alcazer-Kibir.—Vinda dos Filippes.—Em fins do sec. xvi, começamos a mandar artistas nossos para o estrangeiro.—Um edito de 1559.—Philippe de Carverel e as 10:000 guitarras.—O romance da morte de D. Sebastião.—Os cantos populares a 2 vozes.—As dansas lascivas do povo.—O «Corpus-Christi».—A procissão de S. Gião.—As tragi-comedias dos jesuitas no sec. xvi.—A tragi-comedia «Sedecias», representada 11 annos antes do «Ballet comique de la Reine», e 19 antes dos primeiros intermedios e pastoraes de Emilio del Cavaliere na Italia.—Manoel Mendes e outros homens celebres.—Duarte Lobo.—Manoel Rodrigues Coelho e as «Flores Musicas».—Frescobaldi e Domenico Scarlatti.—Coelho, precursor de Bach.—A Associação de Santa Cecilia.—Pedro Thalesio.—Desenvolvimento da musica religiosa no tempo dos Filippes.—A capella de Philippe II.—Os conventos e a musica.—A monomania da dança na côrte de Philippe IV.—O duque de Lerma, dançarino.—As danças de cascavel e as de côrte.—Compositores de musica religiosa no sec. xvii.—Nicolau Doizi de Velasco, virtuose na guitarra.—O compositor Manoel Cardoso.—João IV e a sua admiração por Palestrina.—O seminario de Evora.—D. João IV marca o ponto culminante da actividade musical portugueza.—Seminario de Villa Viçosa.—João Lourenço Rebello e a sua missa a 39 vozes.—A obra litterario-musical de João IV.—Musica pratica que se lhe tem attribuido.—A sua bibliotheca.—O alaúde em plena voga.—Desaparição da preciosa colleção joannina e suas causas.—Predicção dos compositores pela musica sacra.—Protecção de João IV aos artistas.—Decadencia após a sua morte.—Nova corrente: a musica dramatica.—Os pateos das Fargas da Farinha, da Bitesga e das Arcas.—O Index expurgatorio de 1624 condemna os autos de Gil Vicente.—D. Francisco Manoel de Mello.—A lingua hespanhola.—As companhias ambulantes hespanholas.—O gongorismo.—Diogo Dias Melgaço, nm dos maiores compositores do nosso sec. xvii.—Antonio Marques Lesbio e os villancicos.—Renascença da musica religiosa e ponto culminante da

arte hieratica no reinado de D. João V.—Magnificencias religiosas d'este monarcha.—Vinda de Domenico Scarlatti.—O Seminario Patriarchal.—David Perez.—O canto capucho.—O convento de Mafra.—Artistas celebres.

O italianismo:—A influencia flamenga.—O hespanholismo.—Diminuição d'essas duas correntes na segunda metade do sec. xvii.—A monodia italiana.—A invasão das fórmas italianas a partir de 1682.—O sec. xviii, como florescencia do italianismo em Portugal.—O vilancico e o auto.—Primeiros vestigios do theatro profano nos momos e entremezes de Affonso V e João II.—Fórmas hieratica, popular e aristocratica das peças de Gil Vicente.—A tragi-comedia, sumptuosamente explorada pelos jesuitas, nos sec. xvi e xvii.—Perda gradual do elemento hieratico n'essas peças.—Supressão do villancico nas egrejas em 1723, por ordem de D. João V.—Em 1711 começam na côrte d'esse monarcha as representações inteiramente profanas.—«Atis e Galatea» na Embaixada de França em 1717.—Maria Anna de Austria põe em moda as representações e cantatas italianas.—A cantata laudatoria.—As operas do judeu.—A modinha brasileira nas operas de Antonio José.—Francisco Antonio de Almeida.—A Academia da Trindade.—Companhia Paghetti.—O Pateo dos Condes e o Hospital de Todos os Santos.—Pobreza d'artistas nacionaes, na primeira metade do sec. xviii.—A vinda do napolitano Perez dá um repentino impulso á arte dramatico-musical.—Luiza Todi.—Os quatro theatros reaes.—Os castrados.—A pensão de D. José I a Nicola Jomelli.—Goldoni e Martinelli trabalham para D. José.—A opera do Tejo e a sua riqueza.—O terremoto e o marquez de Pombal.—Reapparicção dos theatros: a Ajuda, o Bairro Alto e a Rua dos Condes.—Artistas do fim do sec. xviii.—Abundancia de compositores e theoreticos e penuria de executantes.—Invasão até á actualidade de tocadores hespanhoes, allemaes, francezes e sobretudo italianos.—Alguns «virtuosi» portuguezes.—Os amadores.—O duque de Lafões.—Alguns artistas de valor, como Leal Moreira, João José Baldi e Antonio da Silva Leite.—Marcos de Portugal, os seus triumphos no paiz e no estrangeiro.—As invasões francezas.—A perniciosa influencia da musica italiana no theatro e na igreja em Portugal.

Periodo moderno:—Ainda sobre o diletantismo italiano.—Os contractos do theatro de S. Carlos, até 1883.—A rotina e a

insciencia do nosso musico. — A irmandade de Santa Cecilia. — Seu esplendor no fim do sec. xvii e principio do seguinte. — Um osso de Santa Cecilia. — O rei D. José em 1760 e o patriarca um anno depois obrigam todos os musicos a inscrever-se na Irmandade. — Rodrigues da Costa e sua influencia no renascimento d'esta instituição. — Decadencia. — Monte Pio Philarmónico. — Academia Melpomenense. — Associação 24 de Junho. — Em 1825 e ainda sob o influxo de Rodrigues da Costa, tomam-se medidas de grande protecção para os artistas portuguezes. — Os concertos Barbieri e Colonne. — Decadencia, que se lhes seguiu. — O ensino é as suas principaes phases. — O Seminario Patriarchal na segunda metade do sec. xviii. — O Collegio dos Reis até ao primeiro quartel do sec. xix. — A Cathedral de Evora. — O Collegio dos Nobres. — A Universidade de Coimbra. — O canto capucho em Santa Catharina. — Os Paulistas. — O castrado Angelleli, Antonio José Soares, frei José Marques e outros mestres. — A epoca do Terror. — A Casa Pia. — O Conservatorio. — João Domingos Bomtempo. — Almeida Garrett. — Migoni e os primeiros professores do Conservatorio. — A Academia do Conservatorio. — O Conde de Farrobo. — Decadencia. — Os Directores não musicos. — Organização actual. — Methodos. — Estatística conservatorial. — O Piano em Portugal. — Academia de Amadores. — Sociedades de concertos. — O Canto coral. — O Porto. — Carlos Dubini. — O ensino particular nos ultimos 30 annos. — Principaes individualidades do professorado. — A escola de piano, de violino, de canto e de órgão. — Theoricos.

Opera e operetta: — Theatro de S. Carlos. — Os castrados. — A Catalani. — Agitações politicas. — A Sicard e a Petralia. — Saverio Mercadante. — D. Pedro iv e o Hymno da Carta. — A direcção Farrobo e a actividade artistica do segundo quartel do sec. xix. — Coppola. — O theatro das Larangeiras. — Passageira decadencia do theatro de S. Carlos. — Vinda de Liszt. — A Stolz e a Novello. — A Alboni. — Santos Pinto e Cossoul. — Pouca protecção ás operas portuguezas. — Mongini, Galetti, Pandolfini, Borghi-Mamo, Volpini e outras celebridades. — Cotogni e Fancelli. — Rivalidades entre Rezkistas e Pasquistas. — Entra Wagner em scena. — Aversão do publico pela obra wagneriana. — Augusto Machado. — O Visconde do Arneiro. — O diapasão normal e os estudos do Conselheiro Benevides sobre esse assumpto. — A epoca lyrica de 1885/6. — Adelina Patti,

Masini, Tamagno e Cotogni, quarteto famoso. — Cantores portuguezes: — Regina Paccini, Francisco Andrade e outros. — Alfredo Keil, Francisco Gazul e outros compositores. — Os ultimos 10 annos e a nova escola italiana. — S. Carlos, ponto de reunião e foco de snobismo. — O Colyseu. — O theatro de S. João. — Operas portuguezas cantadas em S. Carlos desde a sua fundação — A operetta. — Os prolegomenos do genero. — Os entremezes do doctor judeu, as burletas á moda italiana e as tentativas de Leal Moreira e Marcos no fim do sec. xviii. — A operetta franceza a partir de 1834. — Os compositores de musica ligeira. Casimiro. — Miró e Frondoni em Lisboa e Canedo e José Candido no Porto. — A invasão offenbachiana e os seus porta-bandeiras, — Alvarenga e Rente. — Cyriaco de Cardoso. — Concertos e virtuosos. — Desenvolvimento progressivo do gosto artistico no sec. xix. — A lenta popularisação dos concertos. — O virtuosismo *a outrance*. — O desprezo dos poderes publicos. — Bomtempo, concertista. — A musica de camara em casa de Francisco Driessel. — A Sociedade Philharmonica. — A cantora Francisca Romana Martins. — A Academia Philharmonica e a Assembleia Philharmonica. — A opera por amadores. — A Academia Melpomenense e os concertos populares. — Os bons concertistas d'esse tempo: — Os Croners, Neuparth, Carlos Campos, Del Negro, etc. — Josephina Amann, directora de orchestra. — Concertos Symphonicos. — A musica de camara em Lisboa. — Meumann, Gleichauff, Cossoul e outros. — João Guilherme Daddi. — As sociedades de musica de camara. — Colaço e Hussla. — O Porto e o seu movimento associativo. — A Philharmonica Portuense: — Francisco Pereira da Costa. — O Palacio de Crystal. — Arthur Napoleão, Marques Pinto, Ribas e Sá Noronha. — Concertos populares no Porto. — O Orpheon Portuense. — Moreira de Sá. — Club Guilherme Cossoul. — Felipe Duarte. — A Academia de Amadores de Musica. — Schöla Cantorum e Sociedade de Musica de Camara. — Vianna da Motta. — Guilhermina Suggia.

A musica popular: — Os cancioneiros. — Contesta-se a influencia arabe. — Cantos populares. — A modinha. — A chula, typo classico da nossa canção dançada. — Os serões e as romarias. — Canninha verde, typo predominante da nossa choréa popular. — Outros cantos e danças. — Os paulitos. — As danças de roda e os bailhos. — A viola portugueza. — A rebecca chuleira, a gaita de folles, o reque-reque. — O Zé

Pereira. — Os côros da aldeia. — O Benedictus. — As janeiras e maias. — O adufe. — O accordéon e a philharmonica, como elementos dissolventes de musica tradicional. — O tamboril e gaita. — O fado e a guitarra. — A capacidade musical da raça portugueza.

Como acaba de vêr-se, a parte historica relativa a Portugal tem um desenvolvimento grande e, sem pretender attingir todos os problemas da nossa vida musical, o que seria extremamente difficil e sahiria mesmo do quadro imposto pela direcção da Encyclopedia, certo é que constitue o mais completo repositório até hoje publicado dos factos que se prendem com a nossa existencia artistica, no campo especial da Musica.

6 Mélophone

Eis um instrumento musico que conta tres quartos de seculo de existencia e que é bem pouco conhecido entre nós. Se não fóra o distincto amador Ricardo Cossoul, irmão do fallecido e glorioso maestro Guilherme Cossoul, que em horas de desfazio ainda se lembra de empunhar este curioso instrumento de vento, poderíamos mesmo dizer que elle era totalmente desconhecido em Portugal.

E', como dissemos, um instrumento de vento, da familia dos harmoniums e accordéons, mas com o feitiço geral de um instrumento de cordas.

Foi um engenhoso relojoeiro, de nome Leclerc, muito entendido em mecanica, que tendo reconhecido, quando se inventou e vulgarisou o accordéon, quão limitada era a extensão d'este instrumento e como eram escassos e monotonos os seus effeitos, se lembrou de aperfeiçoar a ideia creando um novo órgão sonoro, que fosse susceptivel de uma certa variedade e pudesse figurar sem desdouro ao lado dos instrumentos da orchestra.

Dos seus pacientes estudos resultou a invenção do *mélophone* em 1837. Tinha o novo instrumento a extensão chromatica equivalente á reunião da violeta e do violino e todo o seu machinismo se continha dentro de uma caixa sensivelmente semelhante á de uma viola franceza que tivesse as costilhas muito altas. Os primeiros tocadores que apresentaram o instrumento ti-

nham a precaução de nunca abrir essa caixa, para deixar os ouvintes na incerteza de quaes os meios de producção do som. E' mysterio que foi sempre muito apreciado pelos inventores.

Esse machinismo reduzia-se ao seguinte. Um duplo folle, accionado pela mão direita do executante, alimentava uma caixa ou reservatorio d'ar. Por cima d'este dispunham-se varias series de palhetas livres, como as do harmonium, que eram postas em vibração sempre què se abria uma valvula correspondente a cada uma d'ellas. Os botões, collocados sobre o ponto do instrumento e premidos pelos dedos da mão esquerda, imprimiam movimento ás valvulas, e estavam ligados a estas por uns fios metallicos occultos sob o ponto.

Suppoz-se um instante que esta nova invenção iria revolucionar o mundo da arte. Leclerc foi o primeiro a convencer-se d'isso e lançou repentinamente no mercado nada menos de 300 *mélophones* ao preço verdadeiramente fabuloso de 1000 francos cada um (1). O Instituto e o Conservatorio foram unanimes em reconhecer grandes qualidades na invenção. Adoptou-se o instrumento nos concertos e na Opera. No *Guido e Ginevra* Halévy escreveu um importante solo para *mélophone*.

Em um methodo publicado por L. Des-sane, que se intitulava *melophonista da Opera* (2), e dedicado a Cherubini, chegou a dizer-se que tudo era novo no *mélophone*, que tudo era cheio de sentimento e de vida, que imitava todos os instrumentos e podia desafiar a flauta, o clarinete, o fagote, o oboé, o corn'inglez, o órgão, o violoncello e o violino; que um só *mélophone* produzia o effeito de oito ou dez violinos em unissono, etc.

Apesar de tudo isto, o *mélophone* está hoje abandonado e esquecido. Ainda houve um Joseph La Hausse que tentou levantar-o, mas parece que apesar de excellente concertista n'esse instrumento, nunca logrou o exito a que tinha jus pelo seu talento e zelo. Na Exposição de Paris, em 1855, o

(1) Será bom dizer-se que se não venderam. Cada *mélophone* não chegava a custar 100 francos ao fabricante, pelo que se vê que o bom Leclerc tinha alguma pressa de enriquecer! O publico achou caro e o inventor morreu na indigencia. Quando o seu successor e concessionario da patente quiz vender esse grande stock, já não encontrou compradores a preço algum: o instrumento havia passado de moda.

(2) A verdade é que o unico *mélophonista* que teve a Opera de Paris foi um Leclerc, irmão do inventor e muito habil executante. O instrumento nunca figurou senão no *Guido e Ginevra*, e uma vez que o *mélophone* teve um desarranjo foi completamente posto de parte, passando o clarinete a substituil-o.

fabricante Jacquet (1) apresentou ainda um mellophone aperfeiçoado, em que os botões do braço se haviam substituído por uma especie de rodetes de manifesta facilidade para a execução. Mas nem mesmo esse melhoramento conseguiu salval-o do ostracismo.

Sic transit...

A vista e o ouvido

A desconfiança dos homens de sciencia a respeito do ouvido é devida com certeza a Helmholtz que, mais d'uma vez, comparando a vista com o ouvido, pareceu acreditar na superioridade d'aquella sobre este. Ora pelo que respeita ás faculdades analyticas não se pôde fazer a mais ligeira comparação.

A vista é, com effeito, de uma incapacidade absoluta, se se trata de analysar uma côr qualquer. Assim, a sensação do *verde* pôde ser causada ou pelos raios verdes do espectro solar, que são uma radiação simples, ou pela combinação binaria do amarello e do azul ou ainda por uma mistura que comprehende, com exclusão do vermelho, todas as côres do espectro, em numero infinito. Facto identico se passa com o *branco*, côr composta que pôde resultar de uma infinidade de combinações de côres simples, tomadas duas a duas, tres a tres, etc.

O ouvido, pelo contrario, quando se trata da differenciação dos sons, dá provas de uma sensibilidade absolutamente prodigiosa. Um exemplo entre mil: os telegraphistas habituados ao uso da Morse, não só *lêem* o despacho enquanto ouvem os pequenos choques do receptor, mas reconhecem tambem pelo ouvido se o empregado que actua o manipulador no posto de partida é um homem ou uma mulher.

As faculdades analyticas do ouvido são igualmente maravilhosas quando se trata de decompôr um conjuncto sonoro nos seus elementos componentes. Com effeito um ouvido exercitado pôde analysar instantaneamente um accorde musical: se se ouvir por exemplo o accorde perfeito, *dó, mi, sol*, não só se reconhecerão as tres notas mas poderá dizer-se se a primeira é dada

por um fagote, a segunda por uma trompa, a terceira por uma flauta, etc.

Por fim, se o som complexo é fornecido por um só instrumento, corda, sino, diapação, etc., que tenha quaesquer sons superiores não harmonicos, ainda o ouvido os poderá discernir. Terá para isso um pouco mais de dificuldade, pela pouca intensidade d'esses sons accessorios, pela sua grande distancia do som fundamental e por nem sempre corresponderem exactamente a qualquer nota da nossa escala. E apesar d'essas multiplas difficuldades, o ouvido chega a effectuar a analyse do som complexo.

Ninguem contesta esse ponto e a analyse de que vimos fallando já não é uma novidade; está feita de um modo geral e constitue o que poderemos chamar a analyse *immediata* dos sons. Ora Helmholtz quiz ir mais longe e, abalançando-se a uma analyse *medata*, affirmou que todos os sons fundamentaes são formados pelos mesmos elementos, que são os sons da série harmonica, 1, 2, 3, etc.

Disse — *todos* os sons fundamentaes — porque Helmholtz nunca fallou da constituição dos sons superiores *não harmonicos*, o que representa uma grande lacuna na sua theoria.

Todavia, em vez de ver n'isso uma lacuna, estou absolutamente inclinado a considerar esses sons superiores como sons simples e a acrescentar mesmo que *o proprio som fundamental é um som simples*. E a prova, bem ingenua mas de flagrante evidencia, é que: se os sons ordinarios não fossem *simples*, ha muito que o ouvido os teria decompuesto.

Só poderão negar o valôr d'esta prova os que imaginarem prescindir do concôrso do ouvido. E taes ideias só poderiam ter cabimento na acustica, porque na optica ninguem se lembraria de reservar aos cegos a faculdade de analysar as côres!

Diz-se ás vezes que o ouvido *não ouve bastante*. Mas esse inconveniente eventual não teria realmente importancia. Por ventura os primeiros astrônomos reconheceram e catalogaram todos os planetas? E isso não os impede de conhecer o mundo solar.

Diz-se outras vezes que o ouvido *ouve demais*. Por exemplo: ha pianistas que usam de um teclado mudo em viagem e *ouvem* os trechos que assim executam. Um bom leitor musical *ouve* as obras que vê notadas em partitura. Quando se lê a carta de um amigo, julga-se reconhecer a sua voz, etc. Mas tambem succede que quando fechamos os olhos *vêmos* as pessoas ausen-

(1) Existe tambem um methodo de mellophone, d'este Jacquet.

tes ou as paisagens afastadas; são factos em que só intervem a memoria ou a imaginação e não devem inspirar desconfiança nem contra o ouvido nem contra a vista.

Ouvem-se ás vezes sons que provavelmente não existem. Não hesito em classificar n'essa cathogoria os sons da série harmonica, esses sons que antes das invenções de Helmholtz, os physicos e mesmo os musicos *nunca haviam conseguido ouvir*. Não acredito na existencia de sons descobertos por essa fôrma: a necessidade de fazer uso dos resonadores para os apreciar demonstra-me que o ouvido se presta mal á sua audição e se deixa facilmente illudir.

DR. AUGUSTO GUILLEMIN.



Por absoluta falta de tempo e d'espaco não nos foi possivel alludir no numero anterior ao concerto inaugural de Raymundo de Macedo, no Porto (21 de Novembro), que correspondeu, ao que nos informam, ás mais lisongieras expectativas.

Prefaciou-o o eminente critico portuense, dr. Aarão de Lacerda, que a proposito do *Inferno* de Liszt, numero capital do programma, dissertou largamente sobre Dante e a sua obra maxima, a *Divina Comedia*.

Alem d'aquelle poema symphonico de Liszt, a orchestra de Raymundo de Macedo, agora melhorada com artistas estrangeiros expressamente contractados para os sópros, executou as aberturas do *Tannhauser* e da *Gruta de Fingal*, a *Sérénade* de Glazounow, etc.

Raymundo e os seus musicos foram vivamente festejados.

Temos tambem sobre a mesa dois magnificos programmas de musica vocal, que o publico portuense teve occasião de admirar em 25 e 27 do mez passado, graças á interpretação magistral de M.^{me} Vallin-Pardo.

Não era esta uma cantora desconhecida para o Porto, antes uma artista a que a capital do norte já havia rendido justiça

por mais de uma vez e que portanto sabia aquilatar na sua devida altura. Reconduzindo a eminente cantora, o *Orpheon Portuense* prestou um relevante serviço d'arte aos seus associados e estes tiveram mais uma occasião de admirar o superior talento de uma cantora que se póde dizer invulgar tanto pela belleza da voz como pela suprema arte de dizer.

E' impossivel transcrever os programmas: não nol-o permite a falta de espaco. Mas affirmamos que a sua composição obedecia aos ditames da mais severa e elevada arte e que a interprete se manteve, n'elles, em nivel perfeitamente digno.

Para ante-hontem, 13, o *Orpheon* contractou os artistas hespanhoes, Tèran e Costa (pianista e violinista). Não temos ainda os programmas.

Em 28 houve no Conservatorio a sessão solemne para abertura das aulas, seguindo-se um concerto de alumnos em que se ouviram, com muito agrado, varias composições de piano, violino, violoncello, canto, harpa, etc.

Alem das peças a sólo, em que se evidenciaram os alumnos D. Lydia Cutileiro, D. Zilda Rebello, Lourenço Varella Cid Junior, Antonio Cabral e Julio Almada, tocou-se o 10.^o *Quinteto* de Mozart, que tem como é sabido uma difficil parte de trompa (alumno Armando Fernandes), e cantaram-se duas composições coraes, sob a habitual e proficiente direcção de Guilherme Ribeiro. Foi com estes coros que fechou a interessante audição.

Na quinta feira, 2 do corrente, realisou-se á noite no salão do Automovel Club de Portugal a segunda audição dos trios de Beethoven, sendo tocados o terceiro em *dó* menor, op. I; o quarto, em *si* bemol maior, op. XI, e cantadas duas canções escocesas, tambem de Beethoven, pela notavel amadora D. Alice Rey Colaço.

E' sempre muito agradavel a impressão causada pela audição do trio em *dó* menor, que sai um tanto fóra do estilo primitivo de Beethoven, imitação do estilo de Mozart, bem caracterizado principalmente no segundo trio d'esta mesma obra I.

A este trio em *dó* menor anda ligada uma historia, que alguns repudiam.

E' sabido que este trio foi por Beethoven dedicado ao distincto amador de musica e pianista, principe Carl von Lichno-

wsky. O velho Haydn ouviu-o em casa do príncipe e mostrou a Beethoven o seu desgosto por ver que estava escripto n'um estilo fóra do adoptado por Mozart e por elle mesmo Haydn, dizendo que Beethoven não tinha ainda a idade precisa para lançar tais reformas musicais, aconselhando-o a sustar a publicação d'esta nova partitura, cuja execução em publico lhe acarretaria desgostos, como a elle proprio já tinha succedido com algumas composições descritivas.

O conselho não produziu, felizmente, os devidos efeitos e Beethoven proseguiu, entregue á propria inspiração, livre da escravidão a que Haydn vivêra sujeito, compondo partituras que pudessem agradar aos senhores a quem servia.

No quarto trio, em si bemol maior, agradeu sobretudo a interpretação do adagio, que foi muito aplaudido por todo o auditorio, que enche o salão. Este trio também foi tocado pela Sociedade de musica de camara, desempenhando no clarinete o sr. Severo da Silva a parte do violino, conforme indicação da partitura. Para completarmos esta noticia a respeito do trio, diremos também que o terna das variações, *Pria ch'io l'impegno*, é tocado na opera *L'amor marinaro* de Joseph Weigl.

Pena foi que a terceira audição d'estes trios, que devia realizar-se na noite de 9 do corrente, tivesse de ser adiada, por se achar doente o nosso illustre pianista Rey Colaço, alma d'estas audições e organisador de tão uteis concertos. Fazemos votos pelo seu rapido e completo restabelecimento.

* * *

O *Club Estephania* convidou-nos gentilmente para o bello concerto de 4 deste mez, a que infelizmente nos foi impossivel assistir.

No programma, que nos consta ter tido uma brilhante execução, figuraram obras d'orchestra, sob a direcção do illustre amador D. Henrique de Alarcão, e peças a solo, respectivamente confiadas ás sr.^{as} D. Ermelinda Cordeiro e D. Alice Pancada (canto) e aos srs. Luiz Silveira (violino) e Ruy Cordovil (violoncello).

A sr.^a D. Clotilde Alarcão fez distinctamente os acompanhamentos a piano.

* * *

A Grande Orchestra Symphonica Portugueza inaugurou os seus trabalhos no domingo 5, com um concerto realiado em matinée no theatro de S. Carlos. A estreia

da presente epocha não podia ser mais auspiciosa e foi com prazer que constatamos uma sensivel melhoria nos naipes de metaes e cordas. N'este ultimo foram as violas e segundos violinos que evidenciaram visiveis progressos, o que veio estabelecer um equilibrio de sonoridade que, de ha muito, se fazia esperar.

Não podia ser mais feliz a escolha da abertura do *Anacreonte* para começo do programma, obra que estando nas forças da orchestra, obteve uma execução verdadeiramente perfeita em todo o sentido.

Esta circumstancia dispoz bem o publico, que aplaudiu justamente o maestro Blanch, e animou assim os artistas, que apezar da longa pratica de umas poucas de epochas de concertos, sempre se encontram receiosos ao iniciarem uma nova série.

Poremos em destaque a execução que a orchestra deu á abertura dos *Mestres Cantores* e *Rouet d'Omphale*, salientando-se na primeira d'estas obras a bôa sonoridade dos metaes e o ataque justo, o que, dizemos de passagem, nem sempre se tem observado na orchestra do Sr. Blanch.

A segunda parte do concerto foi consagrada á symphonia em sol de Haydn, uma verdadeira joia musical, que talvez não tenha muitos adeptos por lhe faltar as grandes sonoridades com que o nosso publico tanto se entusiasma. Não deixa porém de ser uma obra bella, onde a par da feição accentuadamente dramatica do adagio, apparece o espirito juvenil e gracioso de Haydn, no menuetto e final.

N'estes dois ultimos tempos conservou a orchestra uma bella segurança de rythmo, assim como a batuta de Pedro Blanch imprimiu uma dicção notavelmente graciosa ao menuetto e trio.

A *Rédemption* de Cesar Franck, que a Grande Orchestra Portugueza executou em tempos sob a direcção do maestro Lambertini, appareceu agora nos programmas da orchestra do Sr. Blanch. Dadas as grandes difficuldades rythmicas, de detalhe, e fusão, que apresenta esta admiravel obra de arte que só com aturado estudo se pôdem vencer, não admira que a orchestra fraquejasse n'este numero do programma, visto que, segundo crêmos, os ensaios não foram em numero sufficiente para aperfeiçoamento de obra tão completa.

Esperamos comtudo, que o maestro Blanch não abandone a obra de Cesar Franck e que antes lhe dedique o melhor do seu tempo, afim de mais tarde poder com segurança incluil-a nos seus programmas.

**

Ao concerto do Polytheama, na mesma data, e que, em contrario do que aqui se disse, foi ainda dirigido pelo talentoso maestro David de Sousa, não nos foi possível assistir. Apontamos pois apenas, como peças capitaes do programma, o *Poema symphonico* de Glazounow, o *Encantamento do Parsifa!* e a cavalgada das *Wal-kirias*, que tiveram, ao que nos dizem, execução excellente.

Do concerto de 12, tanto no Polytheama como em S. Carlos, não nos podemos occupar neste numero.



Os proprietarios da *The Piccadilly Lmt^{da}*, cujo luxuoso estabelecimento do Chiado toda a Lisboa elegante conhece, convidaram esta redacção a visitar a exposição de pintura e arte applicada que no mesmo estabelecimento organisou o *Jornal da Mulher*.

Ainda não nos foi possível visitar essa interessante exposição, mas não queremos protelar o dever de aqui consignarmos o nosso agradecimento pelo convite com que nos distinguiram.

**

Do director da Escola de Musica do Conservatorio, nosso presado amigo Francisco Bahia, recebemos um bom elaborado relatório em que minuciosamente se descrevem todos os factos que, no decurso dos ultimos quatro annos, se relacionam com a vida artistica e pedagogica d'aquelle estabelecimento d'ensino musical.

Allude aquelle nosso amigo no relatório em questão á abolição do inspectorado, aos varios projectos de reforma que desde então se elab raram, á reabertura da aula de Historia musical, á reconstrucção do edificio do Conservatorio, á aquisição de material escolar, á organisação de varias festas e concertos muito interessantes, á nomeação de varios professores, á syndicanca a que o proprio relator foi submettido e que tão justificadamente terminou com a

sua reintegração, á consecução da autonomia pedagogica e administrativa do Conservatorio, á organisação de horarios, á melhora dos vencimentos dos professores e a muitas outras medidas de iniludível alcance em que o seu fino tacto administrativo teve bastas occasiões de evidenciar-se.

Tivemos prazer em lêr esse documento, porque n'elle se mostra e prova quanto poude a bõa orientação administrativa do actual director, que se tem mostrado realmente incansavel no desempenho da sua ardua missão.

O relatório completa-se com varias tabellas e mapas, programmas de concertos, etc.

**

Foi nomeada para reger uma das cadeiras de canto no Conservatorio a illustre vocalista, sr.^a D. Carolina Palhares.

**

Ao que nos dizem os jornaes de Genebra, tem sido uma serie ininterrupta de triumphos os concertos que na linda cidade suissa tem effectuado o nosso grande pianista Vianna da Motta e sua esposa, a distinctissima cantora D. Bertha de Bivar da Motta.

A' amabilidade do illustre artista devemos a communicacão de alguns programmas, em que pode vêr-se qual o repertorio ali executado pelos dois artistas portugueses.

6 de novembro

Fantasia em dó maior, op. 15, de Schubert-Liszt, para piano e orchestra, no primeiro concerto symphonico do theatro.

13 de novembro

Recital de piano. *Toccata* de Bach-Busoni, *Sonata*, op. 110, de Beethoven, *Nocturne* de Bernardo Stavenhagen (o antecessor de Vianna da Motta na cadeira do Conservatorio), *Sonata* de Chopin e varias composições de V. da Motta.

27 de novembro

Recital de canto. Composições de Monteverde, Lulli, Mozart, Pergolese, Bach, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, etc.

2 de dezembro

Obras de piano: *Partita* de Bach, *La Vega* de Albeniz. Obras de canto: *Arias* de

Gluck, Caldara e Monsigny. Para piano e violino com o professor J. S. M. Darier, *Suite dans le Style ancien* de Max Reger.

Alem d'estes, está em preparação uma serie interessantissima de concertos de musica de camara, em que o tão notavel concertista portuguez terá por *partenaires* os professores Closset e Brandia, do Conservatorio de Genebra, alem de outros artistas que serão eventualmente convidados a tomar parte nas audições.

O primeiro d'esses concertos é na data de hoje, seguindo-se os restantes em 16 de fevereiro, 1 e 29 de março. Estão annunciados, como peças capitães, o *Quinteto* de Franck, o *Quarteto* de Strauss, o *Concerto* de Chausson para piano e violino, o *Septuor* de Hummel com sôpros, as *Sonatas* de Saint-Saëns e Busoni, respectivamente com violoncello e violino, e muitas outras obras que os públicos mais cultos não podem deixar de apreciar grandemente.

Vianna da Motta e sua esposa teem sido alvo em Genebra das mais lisongeiras apreciações, tanto por parte do publico como da imprensa. Todos são unanimes em reconhecer no grande pianista portuguez um temperamento voluntariamente sobrio, uma rara distincção, uma despreocupação de efeitos vãos, e a rara intelligencia de interprete que tantas vezes lhe temos admirado.

Quanto a Mad. Vianna da Motta, todos lhe louvam a dicção perfeita, a claresa e formosura do timbre, a justeza da expressão, o encanto que resalta de todas as suas interpretações.

Não nos admira que se faça justiça ao peregrino talento dos dois *virtuosi*, mas como patriotas e grandes admiradores que somos dos dois artistas, não podemos deixar de sentir infinita satisfação ao vêr que são tão apreciados e admirados lá fóra como no seu paiz.

Consta que os illustres artistas se farão ouvir em Madrid de 10 a 14 do proximo janeiro.

A 27 de novembro publicou-se officialmente a portaria mandando abrir concurso para adjudicação e exploração do theatro de S. Carlos.

A adjudicação é por um anno, podendo prorogar-se por mais quatro. O praso do concurso é por 60 dias, sendo preferida a proposta que offereça melhores garantias e vantagens sob o pouto de vista da organisação artistica dos espectaculos.

Deverão correr por conta da empreza

todas as despezas de illuminação e aquecimento. As epochas theatraes começarão infallivelmente entre 15 de novembro e 30 de janeiro, não devendo terminar antes do ultimo dia de carnaval.

O deposito do adjudicatario é de cinco mil escudos.

No Jardim Passos Manuel tem havido uma epoca de excellente musica. Tanto os *concertos classicos*, com o concurso de artistas como Nicolino Milano, René Bohet, Mario Vergé, etc., como os *concertos symphonicos* sob a direcção do primeiro d'esses artistas, teem suscitado no publico portuense um entusiasmo que plenamente se justifica.

Alem de tudo, a empreza d'essa elegante casa de espectaculos contractou ultimamente uma notavel concertista de harpa chromatica. M.^{me} Wurmser-Delcourt, que o Porto já conhecia, mas que ouve sempre com extremo agrado. E effectivamente o exito agora obtido pela eximia *virtuose* foi de todo o ponto entusiastico, merecendo aos jornaes portuenses os mais calorosos e unanimes elogios.

O Jardim Passos Manuel contractará brevemente outros artistas não menos notaveis.

Em Niza vae reaparecer uma antiga publicação quinzenal, *O Filarmonico*, que prestou grandes serviços aos regentes de pequenas bandas e philarmonicas, fornecendo-lhes periodicamente musicas de apreciados auctores.

Este interessante quinzenario, que muito recommendamos aos nossos leitores, está agora sob a direcção dos srs. Mineiro & Pena, a quem pôdem ser dirigidos todos os pedidos de assignatura.

Acabamos de receber convite para a deliciosa audição que está preparando o maestro Alberto Sarti com as suas mais recentes composições de estylo popular, que tanto agrado teem suscitado entre os nossos amadores e amadoras de canto.

N'esta festa, que está annunciada para 17 e se effectuará no salão nobre do theatro de S. Carlos, collaboram alguns dos melhores discipulos do reputado vocalista.