

# A ARTE MUSICAL

REVISTA PUBLICADA QUINZENALMENTE

REDACÇÃO E ADMINISTRAÇÃO — PRAÇA DOS RESTAURADORES, 43 A 49

Proprietario e director

LISBOA

Editor

*Michel'angelo Lambertini*

Typ. do Anuario Commercial — C. da Gloria, 5

*Antonio Gil Cardoso*

SUMMARIO: — Miecio Horszowski. — A musica nos templos. — Dois violeiros desconhecidos. — Scola cantorum. — Theatro de S. Carlos. — Duello entre Liszt e Chopin. — Griselidis. — Criticas litterarias. — Noticiario.



MIĘCIO HORSZOWSKI

## Mieczo Korsowski

A musica é sem duvida alguma a arte em que mais frequentemente se manifestam as precocidades geniaes. Não sabemos bem porquê, mas em nenhuma das outras artes se encontram os casos phenomenaes, que assignalaram a infancia dos Mozart, dos Mendelssohn, dos Rheinberger, dos Saint-Saëns, dos Thibaud e de tantas outras creanças assombrosas, que nos acostumámos a chamar pittorescamente *meninos prodigios*.

Mieczo Korsowski, o pequeno pianista que vamos ouvir brevemente no theatro de D. Amelia, está tambem n'esse caso e já aos cinco annos executava com perfeição e de cór todas as *Invenções* de Bach e um sem numero de outras composições.

Conta hoje apenas 10 annos e no dizer dos jornaes que temos á vista, unanimes em tecer ao minusculo pianista os mais levantados elogios, parece que além da prodigiosa destreza e segurança com que vence as mais perigosas agilidades, se distingue pela poesia, convicção e sentimento com que interpreta as obras de maior transcendencia e elevação.

O pequeno Mieczo, já hoje um pouco mais desenvolvido do que representa o nosso retrato, é polaco de nascimento, como Chopin e como Paderewski. Viu a luz em Lemberg (Galicia) e teve como primeiros professores a sua propria mãe e os pianistas Neewiadowski e Leschetitzki.

Percorreu, dando concertos, as seguintes cidades—Vienna, Berlim, Leipzig, Varsovia, Lods, Lemberg, Stuttgart, Wurzburg, Lauzanne, Genève e outras, fazendo-se-lhe em toda a parte o mais carinhoso acolhimento.

Aguardemos o exito que espera o joven artista no theatro de D. Amelia, onde, como se sabe, se estreiará a 10 do proximo mez.



## A musica nos templos

Muito propositalmente não démos a este artigo o titulo de *Musica sacra*, que talvez o devesse encimar, porque o nosso intuito é demonstrar que, entre nós, se não faz uma idéa nitida do que deve ser o estylo sacro, a avaliar pela musica que, em geral, se executa e tolera nos actos religiosos, ainda os de maior sumptuosidade.

Se é certo que, por emquanto, se não pode determinar qual venha a ser positivamente o genero de musica a adaptar aos assumptos

liturgicos; se ha duvidas sobre quaes serão de futuro as fórmas mais apropriadas para estabelecer a relação do homem com a Divindade por meio do canto, e denominar-se *musica sacra*, é pelo menos fóra de duvida, e desde já se pode affirmar, que os processos pelos quaes se canta ao profano são absolutamente inadmissiveis para cantar ao divino. O trecho musical que serviu para manifestar paixões mundanas, não poderá nunca prestar-se a exprimir os sentimentos e a veneração da alma do verdadeiro crente.

E, comtudo, são essas grotescas mystificações que, em geral, estamos habituados a ouvir nas festividades religiosas.

Entrando conscienciosamente no amago d'esta problematica questão, occorre-nos fazer as seguintes perguntas:

Qual deverá ser para nós, peninsulares, que vivemos sob a influencia de um sol vivificador, de uma luz animadora e brilhante que nos invade o coração e a phantasia, qual deverá ser, perguntamos, o genero de canto mais apropriado ao uso da egreja, que satisfaça ao seu fim e simultaneamente ao nosso ideal e ás nossas aspirações?

Será o *cantico dos canticos*, que nos primeiros seculos do christianismo, seguindo o costume hebraico, os adeptos da nossa religião, então nascente, perseguidos e odiados pelo poder romano executavam occultamente nas catacumbas de Roma?

Será o canto introduzido na Egreja por Santo Ambrosio no seculo iv, que elle sabiamente extrahi d'alguns dos *modos* do systema grego e que dois seculos depois S. Gregorio, auctor do antiphonario, reformou e desenvolveu, servindo aos actos religiosos durante muitos seculos e ao qual, presentemente, muito alterado se pretende chamar canto gregoriano?

Será ainda a degeneração d'esse canto, chamado geralmente *canto-chão*, *canto-egual* ou *canto-liso*, cujas regras, apesar da sua simplicidade, são ignoradas pela maioria dos ecclesiasticos, tanto das grandes e pequenas cidades, como das aldeias, dando-nos, por esse facto, um permanente exemplo, não só de mau gosto, como até de profanação do culto; psalmodia horripilante e monotonna, vociferada por uma fórmula atroadora e enfadonha, que, bem longe de nos inspirar a concentração do espirito, elevando-o a Deus, nos incita a abandonar os templos?

Será a musica que ha mais de dois seculos tem sido transportada dos theatros para a egreja, ou para ella escripta em estylo livre, theatral e por vezes irrisorio?

Não. Não pode ser nenhum d'estes generos, o que deve preencher condignamente o fim que se visa.

Se analysarmos esta ultima hypothese, a mais criminosa, sob o ponto de vista esthetico e artistico, encontramos verdadeiros sacrilegios, como são, por exemplo, os trabalhos de Castil-Blaze. As *missas* que elle publicou, denominando-as *missas de Rossini* e que não passavam de uma collecção de trechos de operas, então mais em voga, do celebre compositor, dão-nos a prova cabal do que acima affirmamos.

Por muito bem escolhidos que esses trechos fossem, seria sempre um attentado executar nos officios divinos musica d'opera: mas Castil-Blaze foi mais longe na sua obra deploravel, porque essa escolha era feita sem criterio, e sem sentimento artistico.

Em uma das suas *missas* adaptou elle ao versiculo do **Gloria** — *Tu solus sanctus, Tu solus altissimus Jesu Christe*, a *stretta* do quintetto da *Cenerentola*, que todos conhecemos como tudo o que ha de mais estranho ao culto christão.

No **Credo**, cujas palavras são uma plena e cabal profissão de fé, não teve Castil-Blaze duvida de applicar a *cavatina* de tenor do primeiro acto do *Barbeiro de Sevilha*, que o conde de Almaviva canta debaixo das janellas de Rosina. (\*)

E, comtudo, é extraordinario que Castil-Blaze tivesse tido n'esta detestavel idéa quem o precedesse e quem o imitasse.

Já no tempo de Lully se cantavam na igreja as *arias* que elle compunha para o theatro da côrte de Luiz XIV, e entre nós factos analogos se deram tambem, especialmente no decurso do seculo passado.

Marcos Portugal, escrevendo para a igreja como escrevia para o theatro, frei José Marques e todos os seus imitadores, produzindo composições no estylo rossiniano, não fizeram mais do que seguir passo a passo o que no seu tempo se praticava nos outros paizes da raça latina.

Estamos completamente d'accordo com o que, a respeito d'estes dois compositores, diz o sr. Ernesto Vieira, artista e critico musical muito distincto, no seu *Diccionario biographico de musicos portuguezes*, a quem pedimos venia para transcrever os dois seguintes paragraphs.

Falando de Marcos Portugal, diz:

«Como compositor de musica religiosa, é que ha a notar-lhe uma grave falta: seguindo o exemplo da maioria dos italianos, reproduziu nas suas obras sacras todas as formas da musica theatral, escrevendo arias

com cabalettas, recitativos, etc., destinadas a fazer brilhar os cantores, tal qual como no seu tempo se usava nos theatros; algumas vezes, mas poucas, sahiu d'este mau caminho, aliás muito trilhado por outros mestres mais afamados do que elle.»

Referindo-se a frei José Marques escreve o seguinte:

«A musica religiosa de frei José Marques está muito longe de satisfazer as exigencias do genero. Escripção quasi toda ao correr da penna, se denota sciencia e facilidade technica, denota egualmente despreocupação de produzir trabalho valioso. Continuador de Marcos Portugal, mas com um talento menos culto, seguiu rotineiramente o estylo em voga, escrevendo para a igreja quasi como se fosse para o theatro.

«As suas idéas são geralmente banaes, frequentemente repetidas e desenvolvidas sem grande trabalho; encontram-se-lhe a cada passo os unisonos e as partes de *ripieno* ou — como se diz em poetica — os verbos de encher.»

Estes processos foram seguidos até á actualidade, com raras excepções, por compositores de pouca illustração, que apenas tinham a seu favor escrever sem erros, mas ao mesmo tempo sem consciencia e sem as mais ligeiras noções do bello, restricto ás praticas religiosas.

Mas, se muita responsabilidade cabe a quem assim tão mal comprehendia o seu mister de escriptor sacro, mais cabe, sem contestação, a quem tem permittido estes desmandos, querendo agora punil-os com a suppressão completa da musica na igreja.

E' certo que poucas são as festividades onde se encontra, presentemente, um grupo de vozes e instrumentos racionalmente organiado. O mais frequente é verem-se tres vozes simples e alguns instrumentos, predominando os de sopro e o indispensavel timbaleiro, que algumas vezes accumula tocando um *sistro*, instrumento de percussão, improprio do templo, embora de bello effeito na musica profana.

E que composições executam estas pseudo-orchestras? Umas pequenas aberturas francezas, *immediatos*, e por vezes peor do que isto.

Ainda recentemente, em uma igreja da capital, no terceiro dia da novena da Conceição, que coincide com o anniversario da independencia de Portugal, na occasião em que o Santissimo era conduzido para o sacrario, alguns instrumentos no côro tocaram o hymno *Primeiro de Dezembro*, e isto porque é uso e os festeiros o exigem.

(\*) D'Ortigue, *La musique à l'église*, pag. 354 e 355.

O organisador artistico d'estes serviços que tal permite manifesta inconsciencia, mas as auctoridades ecclesiasticas que se não oppõem á perpetração d'estes attentados são mais do que inconscientes.

Ha tambem um outro abuso, que já de ha muito se não devia permittir. Referimo-nos ás bandas regimentaes, tocando com os seus vibrantes e ruidosos instrumentos na occasião solemne da missa, em vez de trechos de musica de character severo, religioso e proprios do acto a que se assiste, *quadrilhas* de valsas, *sellecções* d'operettas, *rapsodias* de cantos populares, etc., etc.

Tudo isto que temos apontado, talvez deficientemente, são os grandes factores que teem collaborado para o desprestigio e falta de respeito devido aos cantos liturgicos.

Aqui está, com raras excepções, o que é no nosso paiz, ao alvorecer do seculo xx, a musica nos templos.

(Continúa).

FERREIRA BRAGA.

## Dois violeiros desconhecidos

E' preciso compulsar com algum cuidado e attenção os livros que mais desenvolvidamente se occupam de *lutherie* para nos vencermos que não é só no nosso paiz que a historia d'este importante ramo d'industria artistica está longe e bem longe de satisfazer as justas exigencias do estudioso.

Não fallando já nas controversias as mais variadas a que tem dado logar a construcção dos instrumentos d'arco, a escolha das suas madeiras, a manipulação dos seus vernizes e outros assumptos technicos em que as opiniões mais auctorizadas se desencontram, é forçoso dizer que a propria vida dos artistas da especialidade e as circumstancias particulares da producção de cada um d'elles são imperfeitamente conhecidas e por vezes até adulteradas.

Nos precedentes artigos, em que d'estes assumptos me occupei, já pude relevar algumas omissões e não poucas discordancias de factos ou de datas, provando assim quanto é arriscado fiarmo-nos, sem maduro exame e estudo, no que tem avançado os historiographos da *lutherie*, ainda os mais abalisados.

Hoje, porém, não me limito a constatar erros ou desaccordos; aponto a completa omissão nos annaes da *lutherie* de dois constructores italianos que a julgar pelos specimens, cuja existencia em Portugal me foi

agora revelada, devem ter fabricado magnificos instrumentos e mereciam decerto uma promenorizada allusão nos livros que d'esta industria se occupam.

Chamavam-se elles Carlo d'Avenia e Giacomo Rivolta e apoz minuciosas investigações em que me tenho empenhado, posso afirmar que aos biographos da especialidade parece terem sido completamente ignorados estes nomes, visto não haver a seu proposito a menor referencia em parte alguma.

São no emtanto de bem differente idade os dois artistas: o primeiro é do seculo xvii, o segundo trabalhou em principios do seculo xix.

Carlo d'Avenia, que floresceu em Napoles, firmou um bellissimo violoncello que pertence ao dr. Alfredo Bensaude, a quem devo a gentileza das seguintes informações:

«O violoncello é de formato grande, lindas madeiras, verniz amarello de rebuçado, muito transparente — sonoridade possante e excellente timbre.

A fôrma geral, assim como o desenho dos *ff* e da cabeça, lembram o modelo de Andreas Amati.

A etiqueta é manuscripta, com os seguintes dizeres um pouco apagados:

*Carlo d'Avenia*

*Neapoli 1631*

O violoncello parece que pertenceu a um convento d'Evora.»

O nome de Giacomo Rivolta figura em um bonito contrabaixo que é hoje propriedade do illustre professor João Evangelista da Cunha e Silva, e que pertenceu a seu pae, o notavel contrabassista José Narciso.

Trouxe-o de Parma o antigo empresario de S. Carlos — Antonio Porto — que o adquiriu da mão do primeiro contrabassista do Theatro Principal d'aquella cidade e o vendeu por 15 moedas d'ouro ao talentoso artista portuguez.

A etiqueta que orna este instrumento tem as indicações seguintes:

*Giacomo Rivolta*

*Nella Contrada di S.<sup>ta</sup> Margherita  
all' insegna del S.<sup>re</sup> Ré Davide*

*Fecit A. 1815*

Só por meio de reagentes especiaes e com uma grande paciencia é que se conseguiu lavar esta etiqueta e tornal-a legivel.

Um restaurador de instrumentos antigos que se encarregou d'esse perigoso trabalho e a quem foi incumbida a reparação do contrabaixo, escreve-me o seguinte, mani-

festando ao mesmo tempo o desejo de guardar um modesto *incognito* :

«Ajuizando pelo cuidado da construcção, correcção das linhas e qualidades sonoras do contrabaixo, Giacomo Rivolta deve ter produzido, tambem excellentes, os outros instrumentos do quarteto.»

Onde viveu e trabalhou este ignorado violeiro? Haverá nas cidades da Italia varias *contradas* ou ruas de *S.ta Margherita*, cuja existencia me é desconhecida; é porém certo que os irmãos Mantegazza, de que já aqui tratei, tinham a sua officina n'uma *Via S. Margaritæ*, em Milão.

Considerarei portanto como milanez o nosso Rivolta, emquanto não tiver razões para adduzir o contrario; mas além d'essa conjectura, nada mais posso, por agora, adiantar nem acerca d'este nem do napolitano Avenia.

E' todavia certo que na já numerosa lista dos bons violeiros italianos e graças ao zeloso interesse dos meus illustres correspondentes, se podem hoje juntar dois nomes que ficariam de todo esquecidos se não fôra a graciosa interferencia a que venho alludindo.

Permittam-me pois um novo apello: a todos os artistas e amadores que possuam instrumentos de valor, com marca conhecida ou desconhecida, sollicito a indicação das características que distinguem esses instrumentos, seus preços, copia fiel das etiquetas, etc.

Concretisando nas columnas d'este jornal ou em folheto aparte todos os factos e circumstancias que tenham acompanhado a arte da *lutherie* (1) em Portugal, poderei, antes poderemos todos prestar um bom serviço á historia musical do nosso paiz.

LAMBERTINI

(1): — Não morro d'amores pelo gallicismo. O emprego frequente que tenho feito da palavra *lutherie* significa apenas que não tenho a precisa palavra portuguesa e me não resolvo a substituí-la por uma... enfiada de palavras.

E se inventássemos o termo?

L.

## Scola cantorum

Um dos mais notaveis criticos musicas francezes pedia ainda não ha muito para Portugal uma estatistica do nosso movimento orpheonico. O pedido era embaraçoso, precisamente porque a resposta não podia ser mais simples: em Portugal não ha um orpheon.

Houve tentativas. Tentou-se um orpheon universitario em 1880, e um outro, no Porto, ha muitos annos, e que de orpheon, hoje, apenas conserva o nome. Ambas se malograram. Os homens, entre nós, não se juntam para cantar. Ao fim de alguns ensaios desaparece todo o estimulo, se o houve, e ninguem se reune regularmente para uma coisa que a nossa educação, o nosso feitio consideram um emprehendimento sem interesse, e sem tradições que o radiquem no gosto e nos habitos do publico.

Mas o que se dá com as sociedades coraes, dá-se com outras fórmulas d'actividade musical. Portugal não tem um orpheon: e uma orchestra? e execuções d'orgão? E' melhor ficarmos por aqui.

A nossa indigencia, (sem sahirmos de Lisboa) colloca-nos abaixo de todas as capitales europeas, quasi sem excepção, e abaixo de muitas cidades que, sob outros pontos de vista, não podem entrar em competencia com a nossa capital.

No Porto e em Lisboa, de ha muito se tem tratado da vulgarisação das obras primas da litteratura do piano, do violino, e do quarteto. Não podemos levar o nosso pessimismo a ponto de negar os progressos que n'esta parte tem realisado o gosto publico, graças, sobretudo, á acção da Sociedade de Musica de Camara e do eminente pianista e professor sr. Rey Colaço.

No canto, esse progresso tem sido mais lento — mas é indiscutivel que se não accetam hoje banalidades que ainda eram a delicia de muita gente boa ha quinze ou vinte annos.

Emquanto se não remedeiam as graves lacunas que se notam e deixamos referidas, no dominio da nossa actividade musical, toda a tentativa isolada e intelligente para sahir d'este estado de coisas deve merecer o apoio dos que hoje se interessam pela divulgação da boa musica em Portugal. Está precisamente n'este caso a *Scola Cantorum* do professor Sarti, cujo objectivo elevado e educador merece congregar o applauso de todos os *dillettanti* de coração, de todos os *musicos de vontade*, para nós servirmos da vigorosa expressão de um dos maiores espiritos da Renascença portugueza.

Quaes são os fins que a *Scola Cantorum* se propõe realizar?

Entra no seu plano a criação d'aulas gratuitas para o ensino do canto, destinadas aos que desejam seguir a carreira do theatro, e não disponham de recursos para custear a sua educação musical; realisação de conferencias sobre arte religiosa; celebração de quatro grandes concertos de musica religiosa, formando um cyclo historico que

balise as phases características da sua evolução.

Um tal cyclo principiaria com a missa do Papa Marcello, de Palestrina, seguindo-se-lhe o *Requiem* de Mozart, a missa solemne de Cherubini, e um oratorio de Perosi.

Palestrina é um dos grandes nomes da musica.

Para Riemann <sup>(a)</sup>, o eminente musicologo, é um dos oito *representativos* da evolução musical (Palestrina, Bach, Haendel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Wagner). Qualquer d'estes homens representa a sciencia e o sentir musical d'uma época.

Se Bach está, com a sua figura colossal, no limiar que separa dois mundos — o da polyphonia e o da harmonia e da tonalidade, Palestrina (1514-1594) foi o reformador genial da musica de contraponto, que o concilio tridentino quiz banir da igreja como inquinada de mundanismo e destituida da severidade liturgica. Coube aos *Impropèria* de Palestrina a refutação do arrojado anathema do concilio, e a nobilitação da velha musica. Com o apparecimento da missa consagrada ao Papa Marcello II, a rehabilitação foi completa e os escrúpulos do puritanismo romano cessaram.

A arte de contraponto, que a degeneração do virtuosismo convertera n'um fim, voltou, ao sopro do genio palestriniano, a ser um meio.

O mestre foi mais tarde encarregado pelo Papa Gregorio XIII de fazer a revisão do canto coral gregoriano, com a collaboração do erudito Guidetti, seu discipulo. O gigantesco empreendimento não foi ao cabo.

A producção de Palestrina foi enorme (missas, motetes, *magnificats*, offertorios, madrigaes espirituaes, lamentações, etc.)

A edição monumental de Breitkopf e Haertel comprehende 34 volumes.

E são numerosos os ineditos do compositor existentes na Capella Sextina, no Vaticano, em S. João de Latrão, na capella do Oratorio, em Santa Maria Maior.

De Mozart e do seu *Requiem* que diremos que não seja mais do que sabido? A lenda envolveu a ultima composição do incomparavel musico n'um tecido de mysterios que o critico Engl desfibrrou provando que o *Requiem*, ao contrario do que se tem affirmado, sahiu das mãos de Mozart quasi concluido.

Cherubini é já a decadencia para uns; para outros a «sua missa em *fá* é maravilhosa, e o mestre desenvolveu n'ella a arte contrapontística mais completa e mais pura.»

<sup>(a)</sup> Dictionnaire de musique — traducção franceza de Georges Humbert, professor do Conservatorio de Genebra.

Perosi é um nome ainda controvertido, embora o não seja o seu talento. A directriz traçada pela sua obra surge n'um momento critico da evolução da musica religiosa. Essa directriz é nitida e vacillante? Será cedo para julgal-o?

Pouco importa. Os seus oratorios teem, pelo menos, o valor de documentos. E o professor Sarti não podia deixar de incluir este compositor no seu cyclo.

Esta simples noticia indica, segundo cremos, sufficientemente, o alcance da tentativa do professor Sarti, tentativa digna de todo o louvor e que é, para nós, uma novidade cheia de interesse.

MOSAR.



Com melhor ou peor conjuncto de cantores, mas sempre com falta d'ensaios e um desempenho que bastante deixa a desejar, succedem-se as recitas extraordinarias e portanto as operas adornadas com o titulo de *premières*, ou as repetições, mas que servem para estreia ou despedida d'algum artista.

No dia 20, com o *Othello*, em 9.<sup>a</sup> recita extraordinaria, encetou o barytono Kaschmann as despedidas.



Com elogio nós temos já referido por mais d'uma vez a este artista e muito é para sentir que os disci-

pulos da antiga escola de *bel canto* sejam hoje raros exemplares d'uma raça quase extincta. A Kashmann devemos ainda alguns minutos de prazer nas noites em que cantou o *Othello*, o *Rei de Lahore* e o *Tannhäuser*. A boa empostação da voz e a magnifica escola em que o distincto artista estudou, ainda hoje lhe permitem conservar qualidades de timbre e de dicção que o tempo não respeita.

Para fazer companhia a Kaschmann tambem no *Othello* se despediu o tenor Antonio Paoli, um magnifico exemplar de estrangulamento de voz na garganta e portanto com absoluta impossibilidade de emissão de notas agudas e de *mezza voce*. Dá-se de

mais a mais n'este artista um facto interessante: aconselhando todos os mestres o leve abaixamento da cabeça para facilitar não só a passagem das notas do registo de peito para o de cabeça, mas também a emissão das notas agudas. Paoli faz o contrario; levanta a cabeça. Repuxa a larynge, esforço que põe constantemente o artista em risco imminente de *escrocar*.

No *Tannhäuser*, cantado na noite de 14, também tomaram parte as sr.<sup>as</sup> Alloro e Dahlander, assim como os srs. Vignas, Mariani e Zucchi.

A sr.<sup>a</sup> Alloro teve ensejo de fazer brilhar as bellas qualidades da sua voz na parte de *Elisabetta*, durante o 2.<sup>o</sup> acto do *Tannhäuser*. A *preghiera* do 3.<sup>o</sup> acto é que foi bastante prejudicada, a nosso ver, por dois motivos: insufficiencia de estudo para a emissão das notas a *mezza voce* e desconhecimento do drama lyrico, que nos parece ter cantado muito poucas vezes.

E com falta de preparação de voz para fazer parte do elenco de theatros lyricos temos tido este anno em S. Carlos um grupo de artistas realmente muito interessante. Parece que foram propositadamente escolhidos para que os amadores de canto que frequentam o nosso theatro lyrico possam ter exemplares vivos, quer da defeituosa emissão de notas e portanto da sua má empostação, quer da falta de estudo da emissão dos sons a *mezza voce* ou dos exercicios de vocalização. Todos esses artistas procuraram *fazer timbre* e mais nada.

E d'ahi, talvez estes cantores tenham razão. Pertencem á escola moderna e realizam o facto de ha muito previsto pelos que desde o meado do seculo xviii veem notando e apontando a decadencia da escola de canto e dos theatros lyricos.

A esta mesma decadencia se refere modernamente o notavel professor P. Marcel, no seu folheto *L'art du chant en France*, pag. 58, quando trata do estudo do *trinado*:

«Du reste, il n'y a pas trop à s'occuper de cet agrément du chant; car, du train dont vont les choses, dans un temps très rapproché, il sera inutile d'enseigner à vocaliser, à triller, à faire un *gruppetto* et même... à chanter. La musique nouvelle n'exige plus de la part du chanteur un talent d'exécution quelconque; il suffit d'avoir des poumons solides et de savoir dire le récitatif.»

Mas deixemo-nos de divagações e volte-mos ao nosso assumpto principal.

No *Tannhäuser* tomou parte o tenor Vignas, que parece ter grande predilecção pelos *raconti* de Wagner. O do 3.<sup>o</sup> acto foi

dito pelo notavel artista com muita correcção, sendo applaudido com toda a justiça. A falta de sonoridade, a qualidade do timbre da voz e a difficuldade de emissão das notas agudas não podiam permittir, como era para prever, que o distincto artista brilhasse sufficientemente durante os dois primeiros actos.

O mesmo succedeu no *Mephistopheles*, cantado em 10.<sup>a</sup> recita extraordinaria em 21 do corrente, rompendo calorosos os applausos no fim da romança do epilogo, que o distincto tenor canta deliciosamente e que teve de bisar. E o mesmo continuará a succeder em todas as operas em que Vignas se apresentar, desde que n'ellas haja uma romança, um *racconto*, uma melodia em que a sua alma d'artista se expanda e onde a expressão, o sentimento e uma correcta dicção puderem impressionar intensamente o auditorio.

O baixo Mariani, que já também tomou parte nas *Vesperas* e no *Guilherme Tell*, não é artista com os predicados precisos para regularmente se desempenhar dos encargos que em S. Carlos lhe estão sendo commettidos.

O tenor comprimario Dante Zucchi revelou-se este anno no *Tannhäuser* um artista muito apreciavel.

Na *Aida*, em 19 do corrente, reapareceu a sr.<sup>a</sup> Eleonora Cisneros na parte de *Amneris*.

Já o anno passado bastante extensamente nos referimos á voz d'esta artista, que continua velada nos registos grave e medio. E' uma qualidade natural do orgão da voz. O timbre velado não póde ser de modo algum attribuido a um trabalho especial de empostação das notas para encobrir a differença de timbre na passagem do registo de peito para o de cabeça. A larynge da sr.<sup>a</sup> Cisneros ha de portanto conservar as mesmas qualidades que presentemente apresenta.

Falamos ha pouco do tenor Vignas no *Mephistopheles*. Referir-nos-hemos agora á sr.<sup>a</sup> Alloro e ao baixo De Grazia, que contribuíram para dar á opera um desempenho regular.

Com os bellos dotes com que a natureza dotou a sr.<sup>a</sup> Alloro, bem poucas cantoras estavam nas condições de nos deslumbrar no duplo papel de Margarida—Helena. Se a opera de Boito não é um ramalhete de melodias sentimentaes, se a inspiração melódica não é uma das características do notavel librettista, a *Nenia* tem dado logar a que muitas artistas, com alguma pericia na arte canto, ouçam entusiasticos applausos.

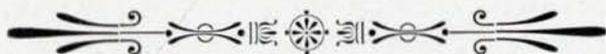
Ao baixo de Grazia ouvimos cantar pela primeira vez o *Mephistopheles* em 31 de

dezembro de 1896. Temos uma agradável recordação d'essa noite e do modo como então disse a *Ballata del mondo*.

Mas já lá vão oito annos e nem sempre um artista pode conservar incólumes as boas qualidades da sua voz.

Em 11.<sup>a</sup> recita extraordinaria, com o *Rei de Lahore*, reapareceu o barytono Mario Ancona, que pela terceira vez nos visita e que cantou magnificamente o arioso: *O casto fior*. Foram justissimos os applausos com que o auditorio festejou o notavel artista, que gentilmente se prestou a bisar aquella melodia.

27 de Janeiro.



## Um duello entre Liszt Chopin

Em uma noute do mez de maio entre as onze e a meia noute estava reunida a melhor sociedade ingleza no grande Salão do Chateau de Nohant. As vastas janellas estavam abertas; a lua cheia; cantava a toutinegra e o perfume das rosas e do resedá penetrava pela sala.

Liszt tinha tocado um nocturno de Chopin, e, segundo o seu costume tinha-o rendilhado á Liszt com trillos, tremulos e suspensões. Chopin, este estava presente e que não pode porfim conter a ira, aproximou-se do piano e disse a Liszt com a sua fleuma habitual.

«Peço-lhe, meu Caro Senhor, que, quando quizer tocar alguma das minhas composições, a execute como está escripta, ou então que escolha outra cousa qualquer. Ninguem a não ser Chopin tem direito de alterar Chopin».

«Muito bem, toque-a então o senhor, disse-lhe Liszt, levantando-se da cadeira todo offendido.

«Da melhor vontade, responde Chopin».

N'este momento, uma borboleta esvoaçando sobre a luz, apagou-a.

Como alguém quizesse reaccendel-a, Chopin exclamou: «Não, retirem todas as luzes, a lua allumia-me bastante».

Tocou então durante uma hora.

Descrever-se como tocou é impossível.

Ha emoções que não se podem traduzir. As toutinegras cessaram o seu canto para ouvir; as flôres bebiam como divino orvalho aquelles sons divinos que partiam do ceu; o auditorio n'um extase mudo não se atrevia sequer a respirar, e, quando o *charmeur* terminou, todos os olhos estavam ra-

sos de lagrimas e entre elles os de Liszt, que levantando Chopin nos braços, exclamou.

«Ah! Meu amigo, tem razão. As obras de um genio como o seu são sagradas. E' profanação tocal-as. E' realmente um poeta e eu não passo de um charlatão.

«Basta, retorquiu immediatamente Chopin. Cada um de nós tem o seu genero: o senhor o seu, eu o meu».

Sabe muito bem que ninguem no mundo pôde interpretar Weber e Beethoven como o senhor. E por isso peço-lhe que toque o adagio em dó sustenido menor de Beethoven; mas execute-o com seriedade como costuma fazel-o, quando quer».

Liszt tocou esse adagio com toda a sua alma e vontade. O effeito produzido no auditorio foi inteiramente diverso. Alguns choravam, outros soluçavam; não eram porém as suaves lagrimas que Chopin tinha feito verter, mas as lagrimas crueis de que falla Othello.

A melodia do segundo artista, em vez de penetrar docemente no coração, afundou-se n'elle como uma adaga.

Não era uma elegia, era um drama.

Comtudo Chopin julgou-se victorioso n'essa noute por ter eclipsado Liszt e disse, com certa ufania.

«Como elle ficou enraivecido! Liszt ouvindo isto resolveu vingar-se.

A oportunidade offereceu-se-lhe quatro ou cinco dias depois. A mesma sociedade estava reunida, pouco mais ou menos á mesma hora, perto da meia noute. Liszt pediu a Chopin, para tocar annuindo este depois de muito instado. Pediu Liszt para retirarem todas as luzes e para se correrem as cortinas, afim de obter a completa escuridão.

Era o capricho de um artista e promptamente foi satisfeito.

Mas, quando Chopin se collocava ao piano, disse-lhe Liszt algumas palavras em segredo e tomou o seu lugar.

Chopin que nada suspeitava das intenções de Liszt, sentou-se silenciosamente n'uma cadeira proximo do piano.

Liszt tocou exactamente todas as composições que Chopin tinha executado n'aquella memoravel noute de que falámos, e disse-as com tão maravilhosa imitação do estylo e maneira do seu rival, que seria impossível não se ficar illudido, e, de facto isso succedeu a todos. O mesmo encanto, a mesma emoção actuou sobre todos.

Quando o extase estava no seu auge, Liszt feriu de repente um phosphoro e accendeu a luz do piano.

Uma exclamação de surpresa partiu de toda a sala.

«O que ! é o senhor ?

«Como veem», replicou Liszt serenamente.

«Mas julgávamos que era Chopin.»

«O que suppoz o senhor?» perguntou Liszt alegremente ao seu rival.

«Eu, como todos suppoz também ser Chopin».

«Vê pois, disse Liszt levantando-se, que Liszt pode ser Chopin quando quer. E Chopin pode dizer o mesmo de Liszt?»

Foi um desafio que Chopin não teve desejos, nem se atreveu a aceitar.

Liszt estava vingado.



## GRISÉLIDIS

E' o titulo d'um velho conto ou *fabliau* do seculo XIII, que Bocacio aproveitou para uma das suas novellas, chamando-lhe *Grisélidis o la donna sperimentata*.

Com effeito o principal assumpto da novella consiste em uma série de provas a que o marquez de Saluzzo sujeita a sua desventurada mulher, sob o pretexto de apreciar-lhe a obediencia conjugal e a constancia na adversidade.

A virtuosa e submissa Grisélidis sae victoriosa de todas essas provas e merece passar á posteridade como modelo de virtude conjugal e de coragem evangelica no suportar das desgraças impostas.

O assumpto foi ainda tratado por Perrault, em versos francezes, postos depois em musica por Paër, Scarlatti e Piccini.

Armand Silvestre e Eugène Morand modificaram o velho *fabliau*, introduzindo-lhe o elemento sobre-natural e transformando-o em *mysterio*; sob esta forma litteraria a *Grisélidis* obteve bom exito na *Comédie Francaise* em 1887.

Por fim, tendo fallecido Armand Silvestre, o auctor sobrevivente arranhou a peça em *conto lyrico*, sendo-lhe a musica adaptada por Jules Massenet e cantando-se pela primeira vez ha tres annos no *Théâtre National d'Opéra Comique*, de Paris.

Da lenda recolhida por Bocacio é preciso dizer-se que não foi aproveitado senão o que convinha. Silvestre e Morand, já o dissemos, transformaram o singelo *fabliau* n'uma fantasia ultra-poetica, em que o maravilhoso entra em larga parte.

Em vez de ser victima da crueldade caprichosa do marido, Grisélidis tem de haver-se com as obsessões e intrigas de um espirito maligno — diabinho um tanto farcista, que se diverte em semear a sizania entre os esposos.

A acção começa logo, sem symphonia, vendo-se o pastor Alain, companheiro d'infancia e namorado da formosa pastora, que exclama: — *Je vais revoir Grisélidis!* . . .

Mas o marquez de Saluce, voltando de uma partida de caça e encontrando a radiosa creança, de tal maneira se apaixona por ella que lhe offerece logo tomal-a para esposa.

Grisélidis, rapidamente suggestionada, promette-lhe absoluta obediencia e deixa-se levar para o castello do marquez, enquanto o pobre Alain desafoga, em doloridas phrasés, o seu desespero.

Isto fórma um quadro musical muito suave, de tintas languidas e sonhadoras. A doce melodia d'Alain é um queixume d'amor de intensa poesia e o primeiro encontro do marquez com a pastorinha completa harmonicamente o impressionante conjuncto d'este prologo: é Massenet, do melhor, e d'um effeito certo e decisivo.

O primeiro acto passa-se alguns annos depois. O ceu abençoou a união do fidalgo e da pastora e o filhinho, Loys, é como pode suppôr-se o enlevo d'ambos.

Mas, na vespera de ir guerrear os sarracenos, segundo o uso da época, o marquez recommenda a esposa e o filho ao dom prior, que promette guardar severamente Grisélidis, enquanto dure a cruzada.

— Não, diz-lhe o marquez, é preciso deixar-lhe inteira liberdade; tenho absoluta confiança n'ella.

E acrescenta:

— Era capaz de jurar a sua fidelidade, mesmo ao Diabo em pessoa.

— Presente! Diz uma voz entre casquinadas de riso.

E' o proprio Mephistopheles que apparece ao chamado para zombar da credulidade do esposo e propôr-lhe submeter, durante a sua ausencia, a virtude de Grisélidis a varias provas.

Picado no seu amôr-proprio, o marquez consente, levando a ingenuidade ao ponto de entregar ao Diabo, como penhor, o anel nupcial.

Sôa a hora do adeus; o marido parte para a guerra e a marqueza, n'um abandono triste, manda que lhe leiam a historia de Penélope, enquanto esmorece ao longe a fanfarra marcial.

Logo no principio do acto figura uma antiga canção d'Avignon, no estylo popular, cujo character archaico nos chama desde logo a attenção.

Depois vem a primeira melodia do barytono (Marquez de Saluce) — *Traiter en prisonnière Grisélidis* — que faz geralmente grande impressão, quando bem cantada; a appareção burlesca do Diabo, realçada por

uma orquestração espirituosa e picante; uma nova melódia do barytono, o solemne juramento de Grisélidis e o *adeus* do marquez á sua mulher e ao seu filho, vibrando a corda de ternura e de suave emoção que tantos successos tem grangeado ao illustre auctor da *Manon* e da *Sapho*.

Desenvolve-se a acção do segundo acto no terraço do castello de Saluce, que deita sobre o mar.

O Diabo rejubila por se encontrar só e livre no meio da natureza festiva e longe da sua mephistophelica esposa.

Não lhe dura muito a alegria: Fiamina apparece. Apoz uma azeda disputa entre os conjuges diabolicos, vem a reconciliação, com a perspectiva das perfidias de que vae ser victima a pobre Grisélidis.

Apresentam-se-lhe vestidos de serracenos, elle como mercador d'escravos, ella como escrava comprada pelo marquez, que á volta da guerra a desposaria, repudiando então a sua primeira mulher. E como prova da veracidade d'esta historia, mostram-lhe o annel nupcial, que Grisélidis reconhece.

Mas em vez de revoltar-se, a esposa submissa curva a cabeça e resigna-se á vontade do esposo.

Vem em seguida a prova do amôr. São invocados os espiritos e espalham-se na atmosphera aromas inebriantes. Apparece Alain, o pastor abandonado que vimos no prologo e Grisélidis não terá talvez a força para resistir-lhe.

Mas quando Grisélidis está para succumbir á suggestão do seu primeiro apaixonado, intervem o pequeno Loys que pela sua presença e innocentes carícias, arranca sua mãe ao perigo em que ia fatalmente cahir.

N'um impeto de furôr, o Diabo rapta a creança.

O preludio simphonico que precede este segundo acto tem ligeireza e *charme*, distrahindo o auditorio com essa nota alegre e nova. O principal thema d'esse preludio é tomado na aria do Diabo — um Diabo despreoccupado e jovial, que canta a fortuna de se encontrar longe da cara e infernal metade. E não é menos interessante o dueto d'este *ménage* diabolico, em que os doestos e imprecações mutuas se não interrompem enquanto não ha testemunhas.

Uma das scenas capitaes da partitura é a *rêverie* de Grisélidis deante do mar de ondas azues, ao passo que descem as sombras da noite e resoam ao longe as ave-marias.

A *invocação* aos espiritos infernaes vale principalmente pela orquestração capitolosa e perturbante, a preparar a atmosphera de amor e de voluptuosidade em que apparece depois o apaixonado pastor.

No terceiro acto procura-se em vão a creança desaparecida.

Emquanto a mãe resa no oratorio, diante da imagem de S. Ignez, vem um velho annunciar-lhe que Loys está em poder dos piratas, que só o entregarão em troca de um beijo de Grisélidis. Revolta d'esta.

No entretanto, volta o marquez da cruzada e entra no castello ás occultas. A primeira pessoa que encontra é o Diabo, que lhe annuncia que sua mulher, julgando-o morto, encontrou prestes a maneira de consolar-se.

E' portanto contrafeita e penosa a primeira entrevista dos esposos; mas não tardam em reconhecer que se conservaram dignos um do outro.

— Mas onde está Loys? esclama o pae.

— Roubado pelos corsarios! responde a mãe entre dois soluços.

Começa então a magica celestial; ouve-se o ribombar do trovão de envolta com o som estridulo dos sinos. Accendem-se por si proprias as velas do oratorio; resôa a *Magnificat* e abrindo-se o tryptico do altar, vê-se S. Ignez a proteger o somno socegado de Loys.

Está vencido o demonio e cae o panno.

São notaveis numeros musicaes n'este acto a aria de Grisélidis: *Des larmes brûlentes ma paupière*, o regresso do marquez, a scena dramatica d'este com a esposa, a *Invocação do Céu* e a *Magnificat* final.

A obra toda é de facil comprehensão, de melodia simples e de orquestração delicada e interessante, como succede em quasi todas as operas de Massenet, um dos mais laureados compositores da França moderna.

## CRITICAS LITTERARIAS

### VII

*Exoticos* (notas psychicas) por Carrasco Guerra e Eloy do Amaral.

Quando na *Arte Musical*, numero 31 de maio de 1904, fallei na primeira obra d'estes dois novos escriptores, com referencia ao episodio doloroso *Mau Caminho*, antevi na senda que elles tinham iniciado, que nos seus futuros trabalhos, viriam a ser dois litteratos que dariam nome ás lettras portuguezas.

Não me enganei; na minha mesa de trabalho tenho mais uma obra, um delicado livro de contos, todos elles com uma côr de verdade extraordinaria, a que os auctores puzeram o nome de *Exoticos* (notas psychicas).

Carrasco Guerra e Eloy do Amaral, trabalhando juntos, reuniram no seu livro *Exo-*

*ticos*, uns curtos estudos de factos triviaes da vida que passam despercebidos ao vulgo, mas que elles, como profundos analys-tas, lhes deram um colorido de tons vividos e quentes, em que as scenas cheias de realidade nos fazem vibrar os nervos, sem cair no pornographismo da obra de Champsam.

Desdo o primeiro conto *Falhado*, ate ao ultimo *Suprema culpa*, as personagens que os auctores descrevem, vivem com o leitor, não teem artificios de linguagem, o estylo é natural, corrente, como se falla todos os dias, tornando o livro com um realismo incomparavel.

O livro abre com o seguinte soneto cheio de originalidade :

«Pode irritar alguns, mas é interessante  
esta modalidade, um pouco doentia  
que dá livros assim. O espirito anhelante  
procura a sensação, exalta a phantasia.

Com ancia e com ardor produz a cada instante  
a originalidade. Fecundamente cria  
Ideia e Forma estranhas; não hesita deante  
da Convenção, da Ordem. Ignora a Hypocrisia.

Escandalisa Acacio e a Banalidade  
evita com pavor. Observa a Natureza  
mas d'ella tira apenas um sonho de Verdade

que ás vezes delicia e outras nos reteza  
os nervos n'um excesso de vibratilidade  
mas qu'importa o processo se nos der a Belleza!»

De todos os contos aquelles que maior impressão me fizeram foi o *Estertor* passado em uma enfermaria d'um hospital! A negra morte está descripta em meia duzia de paginas com tal vigor, com tal sinceridade, que basta este conto para o nome do seu auctor ser logo respeitado no nosso meio litterario.

Depois temos um outro conto *A mais cruel angustia*, um meio inteiramente differente, na vida tranquillada dos campos! A figura do coveiro João é deliniada por mãos de mestre. A dôr que o pae sente pela perda d'um filho, e depois a alegria que sente quando chega a casa e a mulher lhe diz que breve terá um fructo do seu amor, esta ultima scena que é o contraste da primeira, é de-veras arrebatadora!!

No campo da phantasia temos a *Pobre musa*; aqui a musica tem um papel preponderante! Os auctores quizeram symbolisar a ligação do artista com a mulher que ama, á musa inspirada da sua obra! A musa desapareceu para outras regiões, e elle o desgraçado não chegou a terminar a Marcha de que ella a era inspiradora, preferiu ver carbonisar toda a obra, terminando o conto assim:

«E n'um sopro leve que semelhava um beijo tenue e triste, atirou as cinzas d'aquella grande obra á nortada

maldita que as arrastou, ainda soffrega, nas suas azas immensas, para o Infinito.»

O conto *Mimi*, historia de uma tysica, inspirado sobre os versos de Antonio Nobre:

«Quando ella passa á minha porta  
magra, livida, quasi morta,»

é devéras bem feito, havendo em todo elle um veu de tristesa que nos subjugá!

O livro é editado pela livraria Tavares Cardoso, n'uma edição cheia de originalidade.

Os mesmos auctores já annunciam novos trabalhos: *Inuteis* (romance) e o *Condestabre*, novella historica prefaciada por Conde de Bertandos.

Janeiro 1905.

JOÃO DÉRSTAL.

## NOTICIARIO

DO PAIZ

Diziamos n'um dos ultimos numeros que Joaquim Ferreira da Silva, vinha a Lisboa no goso das ferias habituaes.

Está effectivamente entre nós o estudioso violinista, mas sem intenções de voltar por agora a Leipzig, onde como se sabe fez um bello curso sob a direcção do celebre Hans Sitt.



A notavel cantora portuguesa Mary d'Arneiro está cantando no *Real* de Madrid.



O illustre compositor Frederico Augusto Guimarães já offereceu a partitura da sua opera *Amrah* a S. M. El-Rei, que convidou o maestro Lombardi para lhe fazer leitura da mesma no paço das Necessidades.

E' de suppôr e de esperar que tenhamos ainda durante esta epoca a fortuna de ouvir em S. Carlos o inspirado *spartito* portuguez.



Fizeram um brilhante exame de piano na *Real Academia de Amadores de Musica*, sendo classificados com 17 valores, os alumnos João Alberto e Sebastião Devecchi Neves, talentosos filhos do nosso amigo Sebastião da Silva Neves, a quem apresentamos os nossos melhores emboras.



Realisa-se a 19 do proximo mez, em *matinée*, o 29.º concerto da *Sociedade de Musica de Camara*, com o seguinte program-

ma: — *Quarteto* de Schumann para instrumentos d'arco, *Sonata* de Beethoven para piano e violino e *Quarteto* de Mendelssohn para piano, violino, violeta e violoncello.

São executantes os srs: — D. Adelia Heinz (piano), Cecil Mackee (violino na sonata), Francisco Benetó (primeiro violino nos quartetos), Ivo da Cunha e Silva (segundo violino no quarteto de Schumann), Antonio Lamas (violeta) e D. Luiz Menezes (violoncello).



Depois das optimas noticias recebidas de Dortmund e de Haag, a proposito dos recentes concertos de Guilhermina Suggia, tivemos telegramma de Londres dando-nos conta do exito colossal que ali obteve a nossa gloriosa artista no concerto de 21 do corrente.

Diz o telegramma que as ovações attingiram um verdadeiro delirio!

Guilhermina Suggia foi contractada até 1906 pelo empresario Schultz - Curtins para uma serie de concertos na Inglaterra.



Em um dos numeros de um interessante periodico do Porto — *A Revista* — acaba de se nos deparar um erudito artigo do sr. Julio Moreira, que demonstra por uma forma coucludente e clara a errada etymologia da palavra *Seis quialtera*, impropriamente empregada por muitos musicos em vez de *sesquialtera* e a sem razão das palavras *tres quialtera* e *quialtera* citadas na maior parte dos tratados de musica e manifestamente viciosas.

Se não luctassemos constantemente com a falta de espaço, pediríamos permissão para transcrever as sensatas considerações do sr. Moreira, que reputamos vantajosa lição para todos os que se occupam de doutrina musical.



Brevemente ouviremos no theatro de D. Amelia a joven violinista Stefi Geyer de que temos as melhores noticias. E' uma interessante creança de 15 annos que tem tido um optimo acolhimento lá fóra, sendo ainda ultimamente muito ovacionada, em um concerto dado no Vaticano.

Os concertos de Lisboa terão lugar entre 19 e 26 de fevereiro, sendo a precoce *virtuose* acompanhado pelo pianista Dienz'l.



No domingo, 29, teve lugar uma interessante audição, de alumnos do illustre pianista Thimoteo da Silveira, de que infelizmente não podemos dar conta por já o nosso jornal estar na machina.

Apresentaram-se, conforme o programma que temos á vista, a propria filha do sympathico professor, D. Aida da Silveira e Mesdemoiselles Manuela Santiago e Amelia Costa, tocando esta ultima com o nosso amigo Henrique Sauvinet, uma formosa sonata de Schutt, que, segundo suppomos, não foi ainda ouvida em Lisboa.

Mademoiselle Silveira executou, entre outras obras, uma colleção de seis peças de Bach, em que nos dizem que a joven pianista é particularmente distincta.



Consta que depois de concluida a epoca lyrica, haverá no theatro de S. Carlos dez concertos extraordinarios, sendo quatro com o tenor Alvarez, quatro com as oratorias de Lorenzo Perosi e dois com o celebre violinista belga Cesar Thomson.



Falla-se tambem em que teremos em Abril a famosa *Orchestra Philharmonica de Berlim*, que tanto agradou em 1901, sob a direcção de Arthur Nikisch.



A talentosa professora de canto, a sr.<sup>a</sup> D. Julieta Sabrosa Hirsch, acaba de abrir um curso de canto, ás quartas feiras e sabbados, das 12 ás 4 horas, na casa da sua residencia, Rua Maria, 8 2.<sup>o</sup> direito. (bairro Andrade)

Recommendamos vivamente o novo curso vocal, tanto mais que nos consta serem muito modicos os preços d'inscripção.

## NECROLOGIA

Finou-se a 13 do corrente mez o sr. Francisco Manoel Gomes Ribeiro, artista que ha 46 annos exercia distinctamente as funcções de organista da Sé Patriarchal.

Pertenceu o fallecido á banda de musica do extincto batalhão naval, passando depois para infantaria 16. Fez tambem parte das orchestras dos theatros de D. Maria, Principe Real, Rua dos Condes, Gymnasio, Variedades etc, sendo muito apreciado pelos collegas e por todos os que com elle privavam.

O finado era filho de Manoel Gomes Ribeiro, que foi durante muitos annos cantor da Sé.



Falleceu em Borba o sr. Theophilo Joaquim de Sousa Lobo de Russell, pae do nosso amigo e talentoso pianista Theophilo de Russell, a quem acompanhamos na sua profunda dôr.