OSCAR GUANABARINO

E A CRÍTICA MUSICAL NO BRASIL

TRANSCRIÇÕES GUANABARINAS

ANTOLOGIA CRÍTICA

O PAIZ

Volume 2

(1890-1899)

Luiz Guilherme Goldberg (org.)
Amanda Oliveira (org.)
Patrick Menuzzi (org.)
Brenda Postingher Brugalli
Raíssa Rodrigues Leal

Liquidbook

OSCAR GUANABARINO

E A CRÍTICA MUSICAL NO BRASIL

TRANSCRIÇÕES GUANABARINAS

ANTOLOGIA CRÍTICA

O PAIZ

Volume 2

(1890-1899)

© Luiz Guilherme Goldberg (org.),
Amanda Oliveira (org.) e Patrick Menuzzi (org.) 2019

Editor
Rafael Heidt Martins Trombetta

Editoração
Cristiano Marques

Organização, compilação, sistematização, triagem, transcrição e revisão
Luiz Guilherme Goldberg

Organização, compilação, sistematização, triagem, transcrição e revisão
Amanda Oliveira

Compilação, sistematização, transcrição e triagem
Raíssa Rodrigues Leal

Triagem, transcrição e revisão
Patrick Menuzzi e Brenda Postingher Brugalli

Arte capa
Fernanda Miki

CIP-Brasil, Catalogação na fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

T772 Transcrições guanabarinas: antologia crítica -
O Paiz (1890-1899) Vol 2 / organizado por Luiz Guilherme Goldberg.
Amanda Oliveira. Patrick Menuzzi.
Porto Alegre, RS : LiquidBook, 2019.

754p. – (Oscar Guanabarino e a crítica musical no Brasil ; v.2)

ISBN 978-85-61797-39-3

1. Crítica musical. 2. Oscar Guanabarino. 3. Antologia crítica. 4. O Paiz. I. Oliveira, Amanda. II. Título. III. Série.

2019-1374 | CDD 780.1 | CDU 78.01

Elaborado por Vagner Rodolfo da Silva - CRB-8/9410

Índice para catálogo sistemático:
Crítica musical 780.1
Crítica musical 78.01

OSCAR GUANABARINO

E A CRÍTICA MUSICAL NO BRASIL

TRANSCRIÇÕES GUANABARINAS

ANTOLOGIA CRÍTICA

O PAIZ

Volume 2

(1890-1899)

Luiz Guilherme Goldberg (org.)
Amanda Oliveira (org.)
Patrick Menuzzi (org.)
Brenda Postingher Brugalli
Raíssa Rodrigues Leal

Liquidbook

Sumário

Apresentação **23**

Referências **34**

Bibliográficas 34

Hemerográficas 35

1890

O Novo Hymno. O Paiz. Rio de Janeiro, 4 jan. 1890. p1. Ed. 01915. 36

O Hymno Nacional. O Paiz. Rio de Janeiro, 17 jan. 1890. p1. Ed. 01928. 38

O Hymno. O Paiz. Rio de Janeiro. 21 Jan. 1890. p1. Ed. 01932. 40

Artes e Artistas - Concertos Populares. O Paiz. Rio de Janeiro, 21 de Abr. 1890. p2. Ed. 02022. 41

Artes e Artistas, Concertos Populares. O Paiz. Rio de Janeiro. 28 Abr. 1890.p1. Ed. 02029. 43

Artes e Artistas - Concertos Populares. O Paiz. Rio de Janeiro. 2 Mai. 1890. p2. Ed. 02033. 44

Artes e Artistas - Concertos Populares. O Paiz. Rio de Janeiro. 12 Mai. 1890. p2. Ed. 02043. 46

Artes e Artistas - Cassino S. Domingos. O Paiz. Rio de Janeiro. 20 Mai. 1890. p2. Ed. 02051. 47

Artes e Artistas - Concertos Populares. O Paiz. Rio de Janeiro. 2 Jun. 1890. p2. Ed. 02063. 48

Artes e Artistas, Concertos Populares. O Paiz. Rio de Janeiro. 21 Jun. 1890. p2. Ed. 03009. 49

Artes e Artistas - Gemma Luziani. O Paiz. Rio de Janeiro. 26 Jun. 1890. p2. Ed. 03014. 51

Artes e Artistas - Frederico Nascimento. O Paiz. Rio de Janeiro. 28 Jul. 1890. p1. Ed. 03016. 52

Artes e Artistas - Gemma Luziani. O Paiz. Rio de Janeiro. 2 Ago. 1890. p1. Ed. 03021. 52

Artes e Artistas - Gemma Luziani. O Paiz. 15 Ago. 1890. p2. Ed. 03034. 54

Artes e Artistas - Enrico La Rosa. O Paiz. Rio Janeiro. 26 Ago. 1890. p1. Ed. 03045. 55

Artes e Artistas - La Rosa. O Paiz. Rio de Janeiro. 13 Set. 1890. p2. Ed. 03063. 56

Artes e Artistas - Luiza Terzi. O Paiz.
Rio de Janeiro. 21 Set. 1890. p2. Ed. 03071. 57

Artes e Artistas - Festival. O Paiz.
Rio de Janeiro. 17 Nov. 1890. p2. Ed. 03128. 57

1891

Artes e Artistas - Theatro Lyrico. O Paiz.
Rio de Janeiro. 18 Fev. 1891. p2. Ed. 03221. 60

Diversões - Theatro Lyrico. O Paiz. Rio de Janeiro. 20 Fev. 1891. p2. Ed. 03223. . 62

Diversões - Theatro Lyrico. O Paiz. Rio de Janeiro. 23 Fev. 1891. p2. Ed. 03226. . 63

Diversões - Bag-Jagal. O Paiz. Rio de Janeiro. 27 Fev. 1891. p2. Ed. 03230. 65

Diversões - Theatro Lyrico. O Paiz. Rio de Janeiro. 4 Mar. 1891. p2. Ed. 03235. .. 67

Diversões - De Anna. O Paiz. Rio de Janeiro. 16 Abr. 1891. p2. Ed. 03277..... 69

Diversões - Mascotte. O Paiz. Rio de Janeiro. 26 Mai. 1891. p2. Ed. 03317. 71

Diversões - Santarelina. O Paiz. Rio de Janeiro. 27 Mai. 1891. p2. Ed. 03318. 72

Diversões - Concerto. O Paiz. Rio de Janeiro. 28 Mai. 1891. p2. Ed. 03319..... 73

Diversões – Pia Marchi Maggi. O Paiz.
Rio de Janeiro. 29 de Mai. 1891. p2. Ed. 03320. 74

Diversões - Uma Noite em Veneza. O Paiz. 31 Mai. 1891. p2. Ed. 03322. 75

Diversões - Os granadeiros. O Paiz. Rio de Janeiro. 8 Jun. 1891. p2. Ed. 03330.... 76

Diversões - Otello. O Paiz. Rio de Janeiro. 20 Jul. 1891. p2. Ed. B03371..... 77

Diversões - Rigoletto. O Paiz. Rio de Janeiro. 24 Jul. 1891. p2. Ed. 03375. 79

Diversões - Trovador. O Paiz. Rio de Janeiro. 26 Jul. 1891. p2. Ed. 03377. 80

Diversões - Francisco Valle. O Paiz. Rio de Janeiro. 31 Ago. 1891. p2. Ed. 03413. 82

Diversões - Guarany. O Paiz. Rio de Janeiro. 16 Set. 1891. p2. Ed. 03429. 84

Diversões - Brindis de Sálas. O Paiz. Rio de Janeiro. 22 Out. 1891. p2. Ed. 03465. 85

Artes e Artistas - Arte simplificada da musica. O Paiz.
Rio de Janeiro. 29 Nov. 1891. p2. Ed. 03503. 87

Ah! Ah! O Paiz. Rio de Janeiro. 30 Nov. 1891. p2. Ed. 03504. 89

1892

Diversões - Grande festival. O Paiz. Rio de Janeiro. 1 Mai. 1892. p2. Ed. 03654. . 90

Artes e Artistas - Musica sacra: Igreja de S. José. O Paiz.
Rio de Janeiro. 11 Mai. 1892. p2. Ed. 03662. 92

Artes e Artistas - Musica Sacra. O Paiz.
Rio de Janeiro. 14 Mai. 1892. p2. Ed. 03665. 93

Artes e Artistas - Dr. J. Abilio Borges. O Paiz.
Rio de Janeiro. 16 Mai. 1892. p2. Ed. 03667. 95

Artes e Artistas - Musica sacra. O Paiz.
Rio de Janeiro. 18 Mai. 1892. p2. Ed. 03669. 96

Artes e Artistas - Musica sacra. O Paiz.
Rio de Janeiro. 20 Mai. 1892. p2. Ed. 03671. 97

Artes e artistas - Musica sacra. O Paiz.
Rio de Janeiro. 25 Mai. 1892. p2. Ed. 03676. 98

Artes e Artistas - Musica sacra. O Paiz.
Rio de Janeiro. 28 Mai. 1892. p2. Ed. 03679. 99

Artes e Artistas - Musica sacra. O Paiz.
Rio de Janeiro. 10 Jun. 1892. p2. Ed. 03692. 101

Artes e Artistas - Concertos symphonicos. O Paiz.
Rio de Janeiro. 13 Jun. 1892. p2. Ed. 03695. 103

Artes e Artistas - Concertos symphonicos. O Paiz.
Rio de Janeiro. 14 Jun. 1892. p2. Ed. 03696. 104

Artes e Artistas - Concertos symphonicos. O Paiz.
Rio de Janeiro. 5 Jul. 1892. p2. Ed. 03717. 106

Artes e Artistas - Concertos symphonicos. O Paiz.
Rio de Janeiro. 18 Jul. 1892. p2. Ed. 03730. 107

Artes e Artistas - Instituto nacional de musica. O Paiz.
Rio de Janeiro. 22 Jul. 1892. p2. Ed. 03734. 109

Artes e Artistas - Companhia lyrica: Ao publico. O Paiz.
Rio de Janeiro. 30 Jul. 1892. p3. Ed. 03742. 111

Artes e Artistas - Companhia lyrica: Huguenottes.
O Paiz. Rio de Janeiro. 31 Jul. 1892. p2. Ed. 03743. 112

Artes e Artistas - Companhia lyrica: Aïda. O Paiz.
Rio de Janeiro. 4 Ago. 1892. p2. Ed. 03747. 117

Artes e Artistas - Theatro lyrico. O Paiz.
Rio de Janeiro. 10 Ago. 1892. p2. Ed. 03753. 119

Artes e Artistas - Companhia lyrica: Mephistopheles.
O Paiz. Rio de Janeiro. 11 Ago. 1892. p2. Ed. 03754. 120

Artes e Artistas - Companhia lyrica: Rigoletto. O Paiz.
Rio de Janeiro. 13 Ago. 1892. p2. Ed. 03756. 122

Artes e Artistas - Theatro lyrico: Cavalleria Rusticana.
O Paiz. Rio de Janeiro. 17 Ago. 1892. p2. Ed. 03760. 123

Artes e Artistas - Theatro Lyrico: Fausto. O Paiz.
Rio de Janeiro. 18 Ago. 1892. p2. Ed. 03761. 125

Artes e Artistas - Concertos symphonicos. O Paiz.
Rio de Janeiro. 22 Ago. 1892. p2. Ed. 03765. 127

Artes e Artistas - Theatro lyrico: Otello. O Paiz.
Rio de Janeiro. 26 Ago. 1892. p2. Ed. 03769. 128

Artes e Artistas - Theatro lyrico: Traviata. O Paiz.
Rio de Janiero. 28 Ago. 1892. p2. Ed. 03771. 130

Artes e Artistas - Theatro lyrico. O Paiz.
Rio de Janeiro. 5 Set. 1892. p2. Ed. 03779. 131

Artes e Artistas - Theatro lyrico: Condor. O Paiz.
Rio de Janeiro. 15 Set. 1892. p2. Ed. 03789. 133

Artes e Artistas - Cassino Nacional: Isabela Svicher e Adelina Bati.
O Paiz. Rio de Janeiro. 18 Set. 1892.
p2. Ed. 03792. 135

Artes e Artistas - Recreio Dramatico: Cavalleria Rusticana.
O Paiz. 21 Set. 1892. p2. Ed. 03795. 136

Artes e Artistas - Francisco Valle: Ao Estado de
Minas Geraes. O Paiz. Rio de Janeiro. 27 Set. 1892. p2. Ed. B03799. 138

Artes e Artistas - Tannhäuser. O Paiz.
Rio de Janeiro. 2 Out. 1892. p2. Ed. 03805. 140

Artes e Artistas - Tannhäuser. O Paiz.
Rio de Janeiro. 3 Out. 1892. p2. Ed. 03806. 142

Artes e Artistas - Mario Mancinelli. O Paiz.
Rio de Janeiro. 10 Out. 1892. p2. Ed. 03813. 147

Artes e Artistas - Theatro Lyrico: Colombo. O Paiz.
Rio de Janeiro. 14 Out. 1892. p2. Ed. 03817. 148

Artes e Artistas - Theatro Lyrico: A Favorita. O Paiz.
Rio de Janeiro. 17 Out. 1892. p2. Ed. 03820. 149

Artes e Artistas - Companhia Lyrica: Hebréa. O Paiz.
Rio de Janeiro. 21 Out. 1892. p2. Ed. 03824. 151

Artes e Artistas - Instituto Nacional de Musica: Relatorio do Director. O Paiz. Rio
de Janeiro. 22 Out. 1892 p2. Ed. 03825. 152

Artes e Artistas - Theatro Lyrico: Amigo Fritz. O Paiz.
Rio de Janeiro. 27 Out. 1892. p2. Ed. 03830. 155

Artes e Artistas - Theatro Lyrico: Africana. O Paiz.
Rio de Janeiro. 30 Out. 1892. p2. Ed. 03833. 157

Artes e Artistas - Cassino Nacional: Grupo de Santa Cecilia.
O Paiz. Rio de Janeiro. 31 Out. 1892. p2. Ed. 03834. 158

Artes e Artistas - Theatro Lyrico: Espetaculo de Gala.
O Paiz. Rio de Janeiro. 17 Nov. 1892. p2. Ed. 03851. 160

Artes e Artistas - Lima Braga. O Paiz. 18 Nov. 1892. p2. Ed. 03852. 161

Artes e Artistas - Alfredo Napoleão. O Paiz.
Rio de Janeiro. 21 Nov. 1892. p2. Ed. 03855. 162

Artes e Artistas - Concertos Alfredo Napoeleão:
Reparos á Critica d "O Paiz". O Paiz. Rio de Janeiro. 23 Nov. 1892. p2.
Ed. 03857. 163

Artes e Artistas - Imprensa musical. O Paiz.
Rio de Janeiro. 29 Nov. 1892. p2. Ed. 03863. 166

Artes e Artistas - A Gazeta Musical - e o Instituto Nacional de Musica. O Paiz.
Rio de Janeiro. 2 Dez. 1892. p2.
Ed. 03866. 166

Artes e Artistas - A Gazeta Musical - e o Instituto Nacional de Musica. O Paiz.
Rio de Janeiro. 3 Dez. 1892. p2.
Ed. 03867. 168

Artes e Artistas - A Gazeta Musical - e o Instituto Nacional de Musica. O Paiz.
Rio de Janeiro. 4 Dez. 1892. p2.
Ed. 03868. 171

Artes e Artistas - A Gazeta Musical - e o Instituto Nacional de Musica. O Paiz.
Rio de Janeiro. 5 Dez. 1892. p2.
Ed. 03869. 172

Artes e Artistas - A Gazeta Musical - e o Instituto Nacional de Musica. O Paiz.
Rio de Janeiro. 6 Dez. 1892. p2.
Ed. 03870. 174

Artes e Artistas - A Gazeta Musical - e o Instituto Nacional de Musica. O Paiz.
Rio de Janeiro. 7 Dez. 1892. p2.
Ed. 03871. 175

Artes e Artistas - A Gazeta Musical - e o Instituto Nacional de Musica. O Paiz.
Rio de Janeiro. 8 Dez. 1892. p2.
Ed. 03872. 177

Artes e Artistas - A Gazeta Musical - e o Instituto Nacional de Musica. O Paiz.
Rio de Janeiro. 9 Dez. 1892. p2.
Ed. 03873. 179

Artes e Artistas - A Gazeta Musical - e o Instituto Nacional de Musica. O Paiz.
Rio de Janeiro. 10 Dez. 1892. p2. Ed. 03874. 181

Artes e Artistas - Instituto Nacional de Musica. O Paiz.
Rio de Janeiro. 23 Dez. 1892. p2. Ed. 03884. 183

Artes e Artistas - Instituto Nacional de Musica. O Paiz.
Rio de Janeiro. 26 Dez. 1892. p2. Ed. 03887. 184

Artes e Artistas - Instituto Nacional de Musica. O Paiz.
Rio de Janeiro. 31 Dez. 1892. p2. Ed. 03892. 186

1893

Artes e Artistas - Instituto Nacional de Musica. O Paiz.
Rio de Janeiro. 4 Jan. 1893. p2. Ed. 03895.....188

Secção Livre – Instituto nacional de musica. O Paiz.
Rio de Janeiro. 4 Jan. 1893. P4. Ed. 03895.....189

Artes e Artistas - Elemento de theoria musical: Obra premiada pelo governo. O Paiz. Rio de Janeiro. 2 Fev. 1893. p3. Ed. 03924.....190

Artes e Artistas - S. Paulo: Estréa da companhia italiana.
O Paiz. Rio de Janeiro. 2 Mar. 1893. p2. Ed. 03952.....192

Artes e Artistas - Instituto Nacional de Musica. O Paiz.
Rio de Janeiro. 6 Abr. 1893. p2. Ed. 03986.....194

Artes e Artistas - Instituto Nacional de Musica. O Paiz.
Rio de Janeiro. 7 Abr. 1893. p2. Ed. 03987.....196

Artes e Artistas - Instituto Nacional de Musica. O Paiz.
Rio de Janeiro. 9 Abr. 1893. p2. Ed. 03989.....198

Artes e Artistas - Instituto Nacional de Musica. O Paiz.
Rio de Janeiro. 13 Abr. 1893. p2. Ed. 03993.....199

Artes e Artistas - Instituto Nacional de Musica. O Paiz.
Rio de Janeiro. 24 Abr. 1893. p2. Ed. 04004..... 200

Artes e Artistas - Instituto Nacinal de Musica. O Paiz.
Rio de Janeiro. 27 Abr. 1893. p2. Ed. 04007.....201

Artes e Artistas - Theatro Lyrico: Companhia franceza.
O Paiz. Rio de Janeiro. 24 Mai. 1893. p2. Ed. 04036.....202

Artes e Artistas - Cerele d'Armes. O Paiz.
Rio de Janeiro. 30 Mai. 1893. p2. Ed. 04041.....206

Artes e Artistas - Polytheama: Crispino e La Comare.
O Paiz. Rio de Janeiro. 22 Jun. 1893. p2. Ed. 04063.....207

Artes e Artistas - Theatro Lyrico: Gioconda. O Paiz.
Rio de Janeiro. 19 Jul. 1893. p2. 1893. Ed. 04090.....209

Artes e Artistas - Theatro Lyrico: Aïda. O Paiz.
Rio de Janeiro. 21 Jul. 1893. p2. Ed. 04092.....212

Artes e Artistas - Theatro Lyrico: Rigoletto. O Paiz.
Rio de Janeiro. 23 Jul. 1893. p2. Ed. 04094.....213

Artes e Artistas - Cassino Fluminense. O Paiz.
Rio de Janeiro. 25 Jul. 1893. p2. Ed. 04096.....215

Artes e Artistas - Theatro S. Paulo: Estréa da Companhia Ferrari. O Paiz. 27 Jul. 1893. p2. Ed. 04098.....216

Artes e Artistas - Theatro S. Pedro: Manon Lescaut. O Paiz. Rio de Janeiro. 29 Jul. 1893. p2. Ed. 04100.....220

Artes e Artistas - Falstaff: Verdi. O Paiz.
Rio de Janeiro. 30 Jul. 1893. p2. Ed. 04101.....224

Artes e Artistas - Theatro S. Pedro: Mefistofele. O Paiz.
Rio de Janeiro. 3 Ago. 1893. p2. Ed. 04105. 231

Artes e Artistas - A proposito do Falstaff. O Paiz.
3 Ago. 1893. p2. Ed. 04105.....232

Artes e Artistas - Theatro S. Pedro: I Pagliacci - Cavalleria Rusticana. O Paiz. Rio de Janeiro. 5 Ago. 1893. p2 Ed. 04107. 234

Artes e Artistas - Companhia Lyrica: I Puritani - Favorita.
O Paiz. Rio de Janeiro. 6 Ago. 1893. p2. Ed. 04108. 237

Artes e Artistas - Theatro S. Pedro: Otello. O Paiz.
Rio de Janeiro. 10 Ago. 1893. p2. Ed. 04112. 240

Artes e Artistas - Theatro Lyrico: Mefistopheles. O Paiz.
Rio de Janeiro. 14 Ago. 1893. p2. Ed. 04116.....242

Artes e Artistas - Theatro Lyrico: Lohengrin. O Paiz.
Rio de Janeiro. 30 Ago. 1893. p2. Ed. 04132. 245

Artes e Artistas - Theatro Lyrico: Huguenottes. O Paiz.
Rio de Janeiro. 7 Set. 1893. p2. Ed. 04140. 250

1894

Artes e Artistas - Theatro Lyrico: Aïda. O Paiz.
Rio de Janeiro. 9 Jul. 1894. p2. Ed. 04354. 253

Artes e Artistas - Theatro Lyrico: Rigoletto. O Paiz.
Rio de Janeiro. 11 Jul. 1894. p2. Ed. 04356. 256

Artes e Artistas - Theatro Lyrico: Mephistopheles.
O Paiz. Rio de Janeiro. 15 Jul. 1894. p2. Ed. 04360. 258

Artes e Artistas - Theatro Lyrico: Huguenottes. O Paiz.
Rio de Janeiro. 25 Jul. 1894. p2. Ed. 04370. 261

Artes e Artistas - Theatro Lyrico. O Paiz.
Rio de Janeiro. 27 Jul. 1894. p2. Ed. 04372. 264

Artes e Artistas - Theatro Lyrico: Il Guarany. O Paiz.
Rio de Janeiro. 1 Ago. 1894. p2. Ed. 04377. 265

Artes e Artistas - Theatro Lyrico: Lohengrin. O Paiz.
Rio de Janeiro. 8 Ago. 1894. p2. Ed. 04385. 267

Artes e Artistas - Theatro Lyrico: Lo Schiavo. O Paiz.
Rio de Janeiro. 17 Ago. 1894. p2. Ed. 04393. 271

Artes e Artistas - Theatro Lyrico: Tannhauser. O Paiz.
Rio de Janeiro. 24 Ago. 1894. p2. Ed. 04399. 274

Artes e Artistas - Theatro Lyrico: Africana. O Paiz.
Rio de Janeiro. 2 Set. 1894. p2. Ed. 04408. 277

Artes e Artistas - Instituto Nacional de Musica. O Paiz.
Rio de Janeiro. 31 Dez. 1894. p2. Ed. 03744 280

1895

Artes e Artistas – Instituto Nacional de Musica O Paiz.
Rio de Janeiro, 4 jan. 1895. p2. Ed. 03747 283

Artes e Artistas – Instituto Nacional de Musica O Paiz.
7 de jan. 1895. p2-3. Ed. 03750.....284

Artes e Artistas – Instituto Nacional de Musica. O Paiz.
Rio de Janeiro, 15 Jan. 1985. p2. Ed. 03758.....287

Artes e Artistas – Instituto Nacional de Musica O Paiz.
16 de jan. 1895. p3. Ed. 03759.....288

Artes e Artistas – Instituto Nacional de Musica O Paiz.
18 de jan. 1895. p3. Ed. 03761.....290

Artes e Artistas – Instituto Nacional de Musica O Paiz.
21 de jan. 1895. p2. Ed. 03764 292

Artes e Artistas – Instituto Nacional de Musica O Paiz.
25 de jan. 1895. p3. Ed. 03768 294

Artes e Artistas – Instituto Nacional de Musica O Paiz.
26 de jan. 1895. p3. Ed. 03769 297

Artes e Artistas – Instituto Nacional de Musica O Paiz.
27 de jan. 1895. p2. Ed. 03770 299

Artes e Artistas – Instituto Nacional de Musica O Paiz.
30 de jan. 1895. p3. Ed. 03773 300

Artes e Artistas – Recreio Dramatico – A violinista Maria Milone –
O Paiz. 17 de fev. 1895. p2. Ed. 03791 301

Artes e Artistas – Missão Honrosa O Paiz.
28 de fev. 1895. p2. Ed. 03802 302

Artes e Artistas – Recreio Dramatico, Companhia Pepa.
O Paiz. 30 de mar. 1895. p3. Ed. 03832 305

Artes e Artistas – S. Pedro – Companhia Lyrica Italiana.
O Paiz. 29 de abr. 1895. p2. Ed. 03862.....307

Artes e Artistas – S. Pedro – Companhia Lyrica Italiana.
O Paiz. 2 maio 1895. p2. Ed. 03865.....309

Artes e Artistas – S. Pedro – Companhia Lyrica Italiana.
O Paiz. 3 maio 1895. p2. Ed. 03866..... 310

Artes e Artistas – O Major, Revista Arthur de Azevedo.
O Paiz. 5 maio 1895. p2-3. Ed. 03868 312
Artes e Artistas – S. Pedro – Companhia Lyrica Italiana.
O Paiz. 7 maio 1895. p 2. Ed. 03870 314
Artes e Artistas – S. Pedro – Companhia Lyrica Italiana.
O Paiz. 9 maio 1895. p 2. Ed. 03872 315
Artes e Artistas – Club Symphonico. O Paiz. 1 jun. 1895. p 2. Ed. 03895 317
Artes e Artistas – Apollo. O Paiz. 6 jun. 1895. p 2. Ed. 03914 318
Artes e Artistas – S. Pedro. O Paiz. 20 jun. 1895. p 2. Ed. 03915 323
Artes e Artistas – Concertos. O Paiz. 22 jul. 1895. p 2. Ed. 03946 324
Artes e Artistas – Alberto Nepomuceno. O Paiz. 5 ago. 1895. p 2. Ed. 03960 327
Artes e Artistas – F. Valle. O Paiz. 19 ago. 1895. p2. Ed. 03974 329
Artes e Artistas – Sant-Anna – A Princeza Colombina.
O Paiz. 24 ago. 1895. p2. Ed. 03979 330
Artes e Artistas – Cassino Fluminense. O Paiz. 2 set. 1895. p2. Ed. 03988 333
Artes e Artistas – Theatro Recreio. O Paiz. 6 set. 1895. p3. Ed. 03992 335
Artes e Artistas – Ricardo Tatti O Paiz. 16 set. 1895. p3. Ed. 04002 337
Artes e Artistas – Bandolim. O Paiz. 18 set. 1895. p3. Ed. ed. 04004 339
Artes e Artistas – Questão de arte. O Paiz.
Rio de Janeiro, 11 out. 1895. p3. Ed. 04027 341
Artes e Artistas – Imprensa Musical. O Paiz.
Rio de Janeiro, 11 out. 1895. p2. Ed. 04029 343
Artes e Artistas – Imprensa Musical. O Paiz.
Rio de Janeiro, 17 out. 1895. p2. Ed. 04033 345
Artes e Artistas – Imprensa Musical. O Paiz.
Rio de Janeiro, 18 out. 1895. p2. Ed. 04034 347
Artes e Artistas – Imprensa Musical. O Paiz.
Rio de Janeiro, 19 out. 1895. p2. Ed. 04035 350
Artes e Artistas – Imprensa Musical. O Paiz.
Rio de Janeiro, 20 out. 1895. p2. Ed. 04036 352
Artes e Artistas – Imprensa Musical. O Paiz.
Rio de Janeiro, 21 out. 1895. p2. Ed. 04037 354
Artes e Artistas – Theatro Lyrico. O Paiz.
Rio de Janeiro, 26 out. 1895. p3. Ed. 04042 357
Artes e Artistas – Cassino Fluminense. O Paiz.
Rio de Janeiro, 28 out. 1895. p3. Ed. 04044 360

Artes e Artistas – Imprensa Musical. O Paiz.
Rio de Janeiro, 30 out. 1895. p3. Ed. 04046 362

Artes e Artistas. O Paiz. Rio de Janeiro, 31 out. 1895. p2. Ed. 04047 365

Artes e Artistas – Theatro Lyrico. O Paiz.
Rio de Janeiro, 5 nov. 1895. p3. Ed. 04052 369

Artes e Artistas – Imprensa Musical. O Paiz.
Rio de Janeiro, 6 nov. 1895. p3. Ed. 04053 371

Artes e Artistas – Theatro Lyrico. O Paiz.
Rio de Janeiro, 8 nov. 1895. p2-3. Ed. 04055 373

Artes e Artistas – Theatro Lyrico. O Paiz.
Rio de Janeiro, 11 nov. 1895. p2. Ed. 04058. 375

Artes e Artistas – Theatro Lyrico. O Paiz.
Rio de Janeiro, 14 nov. 1895. p2. Ed. 04061. 376

Artes e Artistas – Imprensa Musical. O Paiz.
Rio de Janeiro, 17 nov. 1895. p2. Ed. 04064 377

Artes e Artistas – Theatro Lyrico. O Paiz.
Rio de Janeiro, 18 nov. 1895. p2-3. Ed. 04065. 380

Artes e Artistas – Imprensa Musical. O Paiz.
Rio de Janeiro, 19 nov. 1895. p3. Ed. 04066. 382

Artes e Artistas – Imprensa Musical. O Paiz.
Rio de Janeiro, 21 nov. 1895. p3. Ed. 04068. 384

Artes e Artistas – Imprensa Musical. O Paiz.
Rio de Janeiro, 23 nov. 1895. p3. Ed. 04070. 386

Artes e Artistas – Imprensa Musical. O Paiz.
Rio de Janeiro, 24 nov. 1895. p3. Ed. 04071. 389

Artes e Artistas – Imprensa Musical. O Paiz.
Rio de Janeiro, 25 nov. 1895. p2-3. Ed. 04072. 392

Artes e Artistas – Imprensa Musical. O Paiz.
Rio de Janeiro, 26 nov. 1895. p2. Ed. 04073. 394

Artes e Artistas – Imprensa Musical. O Paiz.
Rio de Janeiro, 27 nov. 1895. p2-3. Ed. 04074. 396

Artes e Artistas – Imprensa Musical. O Paiz.
Rio de Janeiro, 28 nov. 1895. p3. Ed. 04075. 398

Artes e Artistas – Imprensa Musical. O Paiz.
Rio de Janeiro, 29 nov. 1895. p3. Ed. 04076. 401

Artes e Artistas – Imprensa Musical. O Paiz.
Rio de Janeiro, 1 dez. 1895. p3. Ed. 04078. 403

Artes e Artistas – Concerto. O Paiz.
Rio de Janeiro, 2 dez. 1895. p2. Ed. 04079. 404

Artes e Artistas – Theatro Lyrico. O Paiz.
Rio de Janeiro, 6 dez. 1895. p2. Ed. 04083. 405

Artes e Artistas – Theatro Lyrico. O Paiz.
Rio de Janeiro, 8 dez. 1895. p3. Ed. 04085. 406

1896

Artes e Artistas – Instituto Nacional de Musica. O Paiz.
Rio de Janeiro. 5 jan. 1896. p3. Ed. 04112 409

Artes e Artistas – Club Symphonico. O Paiz.
Rio de Janeiro, 8 fev. 1896. p2-3. Ed. 04146 410

Artes e Artistas – O theatro. O Paiz. Rio de Janeiro. 24 fev. 1896. p3. Ed. 04162.412

Artes e Artistas – O theatro. O Paiz. Rio de Janeiro. 25 fev. 1896. p2. Ed. 04163414

Artes e Artistas – O theatro. O Paiz. Rio de Janeiro. 27 fev. 1896. p3. Ed. 04165415

Artes e Artistas – Concurso – Escola Normal de Nitheroy.
O Paiz. Rio de Janeiro. 29 mar. 1896. p2. Ed. 04196 417

Artes e Artistas – Concurso. O Paiz. Rio de Janeiro, 5 mai. 1896. p3. Ed. 04233.419

Artes e Artistas – Concurso. O Paiz.
Rio de Janeiro, 8 mai. 1896. p3. Ed. 04236. 421

Artes e Artistas – Concurso. O Paiz. Rio de Janeiro, 9 mai. 1896. p3. Ed. 04237423

Artes e Artistas – Africana. O Paiz.
Rio de Janeiro, 15 mai. 1896. p3. Ed. 04243. 424

Artes e Artistas – Aïda. O Paiz. Rio de Janeiro, 18 mai. 1896. p2. Ed. 04246.....425

Artes e Artistas – Apollo. O Paiz. Rio de Janeiro, 21 mai. 1896. p2. Ed. 04249. .427

Artes e Artistas – Gioconda. O Paiz.
Rio de Janeiro, 23 mai. 1896. p3. Ed. 04251. 428

Artes e Artistas – Cassino Fluminense. O Paiz.
Rio de Janeiro, 25 mai. 1896. p3. Ed. 04253. 430

Artes e Artistas – Fausto. O Paiz. Rio de Janeiro, 28 mai. 1896. p3. Ed. 04256. 431

Artes e Artistas – Mlle. Ywonne. O Paiz.
Rio de Janeiro, 1 jun. 1896. p3. Ed. 04260. 432

Artes e Artistas – Cassino Fluminense. O Paiz.
Rio de Janeiro, 8 jun. 1896. p2. Ed. 04267. 433

Artes e Artistas – S. Pedro . O Paiz.
Rio de Janeiro, 11 jun. 1896. p2. Ed. 04270. 435

Artes e Artistas – Concertos Populares. O Paiz.
Rio de Janeiro, 15 jun. 1896. p2-3. Ed. 04274. 436

Artes e Artistas – Concertos Populares. O Paiz.
Rio de Janeiro, 22 jun. 1896. p2. Ed. 04281. 439
Artes e Artistas – Concerto Historico. O Paiz.
Rio de Janeiro, 29 jun. 1896. p3. Ed. 04288. 441
Artes e Artistas – Concerto historico. O Paiz.
Rio de Janeiro, 2 jul. 1896. p2. Ed. 04291. 444
Artes e Artistas – Concerto historico. O Paiz.
Rio de Janeiro, 3 jul. 1896. p3. Ed. 04292. 445
Artes e Artistas – Moreira de Sá – Vianna da Motta.
O Paiz. Rio de Janeiro, 3 jul. 1896. p3. Ed. 04292. 446
Artes e Artistas – Moreira de Sá – Vianna da Motta.
O Paiz. Rio de Janeiro, 5 jul. 1896. p3. Ed. 04294. 447
Artes e Artistas – Concerto historico. O Paiz.
Rio de Janeiro, 5 jul. 1896. p3. Ed. 04294. 449
Artes e Artistas – Concertos Populares. O Paiz.
Rio de Janeiro, 6 jul. 1896. p3. Ed. 04295....452
Artes e Artistas – Concerto historico. O Paiz.
Rio de Janeiro, 7 jul. 1896. p2. Ed. 04296. 454
Artes e Artistas – Concerto historico. O Paiz.
Rio de Janeiro, 8 jul. 1896. p3. Ed. 04297. 457
Artes e Artistas – Concerto historico. O Paiz.
Rio de Janeiro, 9 jul. 1896. p2. Ed. 04298. 459
Artes e Artistas – Concerto historico. O Paiz.
Rio de Janeiro, 10 jul. 1896. p2. Ed. 04299....461
Artes e Artistas – Concerto historico. O Paiz.
Rio de Janeiro, 11 jul. 1896. p3. Ed. 04300. 464
Artes e Artistas – Concerto historico. O Paiz.
Rio de Janeiro, 12 jul. 1896. p2. Ed. 04301.... 466
Artes e Artistas – Concerto Populares. O Paiz.
Rio de Janeiro, 13 jul. 1896. p2. Ed. 04302. 470
Artes e Artistas – Concerto historico. O Paiz.
Rio de Janeiro, 15 jul. 1896. p3. Ed. 04304. 471
Artes e Artistas – Concerto historico. O Paiz.
Rio de Janeiro, 18 jul. 1896. p2. Ed. 04307. 473
Artes e Artistas – Festival Carlos Gomes. O Paiz.
Rio de Janeiro, 20 jul. 1896. p2. Ed. 04309. 474
Artes e Artistas – Concerto historico. O Paiz.
Rio de Janeiro, 22 jul. 1896. p3. Ed. 04311. 475

Artes e Artistas – Concertos. O Paiz.
Rio de Janeiro, 3 ago. 1896. p2-3. Ed. 04323.....478

Artes e Artistas – Theatro Lyrico. O Paiz.
Rio de Janeiro, 10 ago. 1896. p2. Ed. 04330. 480

Artes e Artistas – Sociedade de Quartetto. O Paiz.
Rio de Janeiro, 15 ago. 1896. p2. Ed. 04335. 482

Artes e Artistas – Concertos populares. O Paiz.
Rio de Janeiro, 31 ago. 1896. p2. Ed. 04351. 484

Artes e Artistas – Concerto Populares. O Paiz.
Rio de Janeiro, 21 set. 1896. p3. Ed. 04372. 486

Artes e Artistas – Concerto Lavalle. O Paiz.
Rio de Janeiro, 28 set. 1896. p2. Ed. 04379. 487

Artes e Artistas – Concerto de Caridade. O Paiz.
Rio de Janeiro, 3 out. 1896. p2. Ed. 04384. 488

Artes e Artistas – Henrique Oswald. O Paiz.
Rio de Janeiro, 4 out. 1896. p2. Ed. 04385. 490

Artes e Artistas – A Fosca. O Paiz. Rio de Janeiro, 8 out. 1896. p2. Ed. 04389. .491

Artes e Artistas – Carlos Gomes, Homenagem da Corporação Musical.
O Paiz. Rio de Janeiro, 12 out. 1896. p2. Ed. 04393. 494

Artes e Artistas – Solfejando. O Paiz.
Rio de Janeiro, 22 nov. 1896. p2. Ed. 04434. 496

Artes e Artistas – Sociedade de Quartetto. O Paiz.
Rio de Janeiro, 21 dez. 1896. p2. Ed. 04463. 497

Artes e Artistas – Carlos Gomes, Apello á cidade de Campinas. O Paiz.
Rio de Janeiro, 29 dez. 1896. p2. Ed. 04471. 499

1897

Artes e Artistas – Methodoplastico. O Paiz.
Rio de Janeiro, 8 abr. 1897. p3. Ed. 04570. 502

Artes e Artistas – Concerto. O Paiz.
Rio de Janeiro, 24 mai. 1897. p2. Ed. 04616. 503

Artes e Artistas – Cyclo Miguez. O Paiz.
Rio de Janeiro, 7 jun. 1897. p2. Ed. 04630. 505

Artes e Artistas – Theatro Lyrico. O Paiz.
Rio de Janeiro, 10 jun. 1897. p4. Ed. 04633. 508

Artes e Artistas – Companhia Lyrica. O Paiz.
Rio de Janeiro, 13 jun. 1897. p2. Ed. 04636. 510

Artes e Artistas – Companhia Lyrica. O Paiz.
Rio de Janeiro, 16 jun. 1897. p2. Ed. 04639. 513

Artes e Artistas – Companhia Lyrica. O Paiz.
Rio de Janeiro, 18 jun. 1897. p2. Ed. 04641.....515

Artes e Artistas – Companhia Lyrica. O Paiz.
Rio de Janeiro, 20 jun. 1897. p2. Ed. 04643. 517

Artes e Artistas – Cyclo Miguez. O Paiz.
Rio de Janeiro, 21 jun. 1897. p2. Ed. 04644. 519

Artes e Artistas – Companhia Lyrica. O Paiz.
Rio de Janeiro, 22 jun. 1897. p2. Ed. 04645. 520

Artes e Artistas – Cassino Fluminense. O Paiz.
Rio de Janeiro, 24 jun. 1897. p3. Ed. 04647.....522

Artes e Artistas – Companhio Lyrica. O Paiz.
Rio de Janeiro, 25 jun. 1897. p2. Ed. 04648. 523

Artes e Artistas – Companhio Lyrica. O Paiz.
Rio de Janeiro, 27 jun. 1897. p2. Ed. 04650. 525

Artes e Artistas – Concertos Populares. O Paiz.
Rio de Janeiro, 28 jun. 1897. p2. Ed. 04651.....526

Artes e Artistas – Bohème. O Paiz.
Rio de Janeiro, 3 jul. 1897. p2. Ed. 04656.....528

Artes e Artistas – Cyclo Miguez. O Paiz.
Rio de Janeiro, 5 jul. 1897. p2. Ed. 04658.....532

Artes e Artistas – Concertos Populares. O Paiz.
Rio de Janeiro, 13 jul. 1897. p2. Ed. 04666.....534

Artes e Artistas – Companhia Lyrica. O Paiz.
Rio de Janeiro, 16 jul. 1897. p2. Ed. 04669. 535

Artes e Artistas – Cordiglio Lavalle. O Paiz.
Rio de Janeiro, 22 jul. 1897. p3. Ed. 04675. 536

Artes e Artistas – Concertos Populares. O Paiz.
Rio de Janeiro, 26 jul. 1897. p2. Ed. 04679. 537

Artes e Artistas. O Paiz. Rio de Janeiro, 1 ago. 1897. p3. Ed. 04685. 538

Artes e Artistas – Alberto Nepomuceno. O Paiz.
Rio de Janeiro, 2 ago. 1897. p2. Ed. 04686. 540

Artes e Artistas – Manon. O Paiz. Rio de Janeiro, 6 ago. 1897. p2. Ed. 04690. .. 542

Artes e Artistas – J. Queiroz. O Paiz. Rio de Janeiro, 9 ago. 1897. p2. Ed. 04693.544

Artes e Artistas – Vianna da Motta - M. de Sá. O Paiz.
Rio de Janeiro, 20 ago. 1897. p2. Ed. 04704. 545

Artes e Artistas – Pelo amor. O Paiz.
Rio de Janeiro, 26 ago. 1897. p2. Ed. 04710. 546

Artes e Artistas – Vianna da Motta - M. de Sá. O Paiz.
Rio de Janeiro, 28 ago. 1897. p2. Ed. 04712. 548

Artes e Artistas – Concertos Populares. O Paiz.
Rio de Janeiro, 30 ago. 1897. p2. Ed. 04714. 549

Artes e Artistas – Henrique Oswald. O Paiz.
Rio de Janeiro, 13 set. 1897. p2. Ed. 04728.....553

Artes e Artistas – Carlos Gomes. O Paiz.
Rio de Janeiro, 17 set. 1897. p2. Ed. 04732.....555

Artes e Artistas – Festival. O Paiz. Rio de Janeiro, 29 set. 1897. p2. Ed. 04744. ..556

Artes e Artistas – Concerto de Amadores. O Paiz.
Rio de Janeiro, 02 out. 1897. p2. Ed. 04747. 558

Artes e Artistas – Emile Lamberg. O Paiz.
Rio de Janeiro, 01 nov. 1897. p2. Ed. 04777.....560

Artes e Artistas – Asylo do Bom Pastor. O Paiz.
Rio de Janeiro, 02 nov. 1897. p2. Ed. 04778. 561

Artes e Artistas – Mireille. O Paiz. Rio de Janeiro, 26 nov. 1897. p2. Ed. 04802.562

1898

Artes e Artistas - Instituto Nacional de Musica. O Paiz.
Rio de Janeiro. 2-3 Jan. 1898. p2. Ed. 04839.....565

Artes e Artistas - Instituto Nacional de Musica. O Paiz.
Rio de Janeiro. 6 Jan. 1898. p3. Ed. 04842. 566

Artes e Artistas -Aïda: Estréa da Companhia Lyrica. O Paiz. Rio de Janeiro. 23 Jun. 1898. p2. Ed. 05010. 567

Artes e Artistas - Theatro Lyrico: Africana. O Paiz.
Rio de Janeiro. 25 Jun. 1898. p2. Ed. 05012. 570

Artes e Artistas - Theatro Lyrico: Tilde Maragliano. O Paiz. Rio de Janeiro. 29 Jun. 1898. p2. Ed. 05016. 572

Artes e Artistas - Theatro Lyrico. O Paiz.
Rio de Janeiro. 4 Jul. 1898. p2. Ed. 05021.....576

Artes e Artistas - Companhia Lyrica. O Paiz.
Rio de Janeiro. 8 Jul. 1898. p2. Ed. 05025. 578

Artes e Artistas - Theatro Lyrico. O Paiz.
Rio de Janeiro. 13 Jul. 1898. p2. Ed. 05030. 580

Artes e Artistas - Lyrico. O Paiz. Rio de Janeiro. 17 Jul. 1898. p2-3. Ed. 05034. .581

Artes e Artistas - Theatro Lyrico. O Paiz.
Rio de Janeiro. 17 Jul. 1898. p2. Ed. 05035. 582

Artes e Artistas - Theatro Lyrico. O Paiz.
Rio de Janeiro. 4 Ago. 1898. p2. Ed. 05052. 583

Artes e Artistas - Theatro Lyrico. O Paiz.
Rio de Janeiro. 6 Ago. 1898. p2. Ed. 05054.....585

Artes e Artistas - Amalia Iracema. O Paiz.
Rio de Janeiro. 7 Ago. 1898. p2. Ed. 05055.....586

Artes e Artistas - Maria Suino. O Paiz.
Rio de Janeiro. 8 Ago. 1898. p2. Ed. 05056.....587

Artes e Artistas - Andréa Chénier. O Paiz.
Rio de Janeiro. 14 Ago. 1898. p2. Ed. 05062.....588

Artes e Artistas - Amalia Iracema. O Paiz.
Rio de Janeiro. 24 Ago. 1898. p2. Ed. 05072.....592

Artes e Artistas -Lyrico: Sansão e Dalila. O Paiz.
Rio de Janeiro. 27 Ago. 1898. p2. Ed. 05075.....593

Artes e Artistas - Concerto. O Paiz. Rio de Janeiro. 5 Set. 1898. p2. Ed. 05084..596

Artes e Artistas -A navarreza. O Paiz.
Rio de Janeiro. 7 Set. 1898. p2. Ed. 05086.....597

Artes e Artistas - Cassino Fluminense. O Paiz.
Rio de Janeiro. 12 Set. 1898. p2. Ed. 05091.....598

Artes e Artistas - Amalia Iracema. O Paiz.
Rio de Janeiro. 16 Set. 1898. p2. Ed. 05095.....599

Artes e Artistas - Lyrico. O Paiz. Rio de Janeiro. 18 Set. 1898. p2. Ed. 05097.....601

Artes e Artistas - Centro Artistico. O Paiz.
Rio de Janeiro. 19 Set. 1898. p2. Ed. 05098.....602

Artes e Artistas - Lyrico. O Paiz. Rio de Janeiro. 21 Set. 1898. p2. Ed. 05100.....603

Artes e Artistas - Concerto. O Paiz. Rio de Janeiro. 3 Out. 1898. p2. Ed. 05112.605

Artes e Artistas - Centro Artistico. O Paiz.
Rio de Janeiro. 16 Out. 1898. p2. Ed. 05125..... 606

Artes e Artistas - Artémis: Episodio Coelho Neto. O Paiz. Rio de Janeiro. 19 Out.
1898. p2. Ed. 05128. 610

Artes e Artistas - Hostia: Theatro S. Pedro de Alcantara.
O Paiz. Rio de Janeiro. 3 Nov. 1898. p2. Ed. 05143. 614

Artes e Artistas - Centro Artistico. O Paiz.
Rio de Janeiro. 4 Nov. 1898. p2. Ed. 05144. 619

Artes e Artistas - S. Pedro: La Gioconda e La Boheme.
O Paiz. Rio de Janeiro. 7 Nov. 1898. p2. Ed. 05147.....620

Artes e Artistas - Concerto Cernicchiaro. O Paiz.
Rio de Janeiro. 9 Nov. 1898. p2. Ed. 05149.....623

Artes e Artistas - Centro Artistico. O Paiz.
Rio de Janeiro. 9 Nov. 1898. p2. Ed. 05149.....625

Artes e Artistas - Festival des dames. O Paiz.
Rio de Janeiro. 18 Nov. 1898. p2. Ed. 05158. 629

1899

Artes e Artistas - Instituto Nacional de Musica. O Paiz.
Rio de Janeiro. 08 Jan. 1899. p2. Ed. 05208. 632

Artes e Artistas - Corbiniano Villaça. O Paiz.
Rio de Janeiro. 10 Abr. 1899. p2. Ed. 05300.....633

Artes e Artistas - Theatro Lyrico. O Paiz.
Rio de Janeiro. 10 Jun. 1899. p2. Ed. 05361.....635

Artes e Artistas - Centro Artistico. O Paiz.
Rio de Janeiro. 12 Jun. 1899. p2. Ed. 05363. 640

Artes e Artistas - Theatro Lyrico. O Paiz.
Rio de Janeiro. 13 Jun. 1899. p2. Ed. 05364. 641

Artes e Artistas - Theatro Lyrico. O Paiz.
Rio de Janeiro. 17 Jun. 1899. p2. Ed. 05368. 644

Artes e Artistas - Theatro Lyrico. O Paiz.
Rio de Janeiro. 18 Jun. 1899. p2. Ed. 05369.....647

Artes e Artistas - Saint-Saëns. O Paiz.
Rio de Janeiro. 19 Jun. 1899. p2. Ed. 05370. 648

Artes e Artistas – Saint Saëns - A Chronica do
Jornal do Commercio. O Paiz. Rio de Janeiro. 20 Jun. 1899. p2. Ed. 05371. 651

Artes e Artistas - Theatro Lyrico. O Paiz.
Rio de Janeiro. 22 Jun. 1899. p2. Ed. 05373. 652

Artes e Artistas - Theatro Lyrico. O Paiz.
Rio de Janeiro. 24 Jun. 1899. p2. Ed. 05375. 654

Artes e Artistas - Saint-Saëns. O Paiz.
Rio de Janeiro. 26 Jun. 1899. p2. Ed. 05377.....655

Artes e Artistas - Theatro Lyrico. O Paiz.
Rio de Janeiro. 27 Jun. 1899. p2. Ed. 05378. 656

Artes e Artistas - Errata ao corrilho. O Paiz.
Rio de Janeiro. 28 Jun. 1899. p2. Ed. 05379. 657

Artes e Artistas - Theatro Lyrico. O Paiz.
Rio de Janeiro. 29 Jun. 1899. p2. Ed. 05380. 658

Artes e Artistas - Sobrescripto errado. O Paiz.
Rio de Janeiro. 30 Jun. 1899. p2. Ed. 05381. 661

Artes e Artistas – Saint Saëns. O Paiz.
Rio de Janeiro. 3 Jul. 1899. p2. Ed. 05384. 662

Artes e Artistas - Theatro Lyrico. O Paiz.
Rio de Janeiro. 4 Jul. 1899. p2. Ed. 05385. 664

Artes e Artistas - Theatro Lyrico. O Paiz.
Rio de Janeiro. 9 Jul. 1899. p2. Ed. 05390. 667

Artes e Artistas - O Fratello. O Paiz.
Rio de Janeiro. 12 Jul. 1899. p2. Ed. 05393. 670

Artes e Artistas - Lyrico. O Paiz. Rio de Janeiro. 14 Jul. 1899. p2. Ed. 05395. 671

Artes e Artistas - Theatro Lyrico. O Paiz.
Rio de Janeiro. 17 Jul. 1899. p2. Ed. 05398. 673

Artes e Artistas - Theatro Lyrico. O Paiz.
Rio de Janeiro. 19 Jul. 1899. p2. Ed. 05400. 674

Artes e Artistas - Americo e Virgilio Angelo. O Paiz.
Rio de Janeiro. 22 Jul. 1899. p2. Ed. 05403. 675

Artes e Artistas - Theatro Lyrico. O Paiz.
Rio de Janeiro. 24 Jul. 1899. p2. Ed. 05405. 676

Artes e Artistas - Theatro Lyrico. O Paiz.
Rio de Janeiro. 31 Jul. 1899. p2. Ed. 05412. 678

Artes e Artistas - Theatro Lyrico. O Paiz.
Rio de Janeiro. 7 Ago. 1899. p2. Ed. 05419. 679

Artes e Artistas - Theatro Lyrico. O Paiz.
Rio de Janeiro. 17 Ago. 1899. p4. Ed. 05429. 680

Artes e Artistas - Concerto. O Paiz.
Rio de Janeiro. 4 Set. 1899. p2. Ed. 05447. 682

Artes e Artistas - Concerto Queiroz. O Paiz.
Rio de Janeiro. 2 Out. 1899. p2. Ed. 05475. 683

Artes e Artistas - Os hymnos do 4º Centenario. O Paiz.
Rio de Janeiro. 13 Out. 1899. p2. Ed. 05486. 684

Artes e Artistas - Centro Artistico. O Paiz.
Rio de Janeiro. 23 Out. 1899. p2. Ed. 05496. 685

Artes e Artistas - J. Araujo Vianna. O Paiz.
Rio de Janeiro. 5 Nov. 1899. p3. Ed. 05509. 687

Artes e Artistas - Club Internacional. O Paiz.
Rio de Janeiro. 10 Dez. 1899. p2. Ed. 05544. 688

Artes e Artistas - O hymno do centenario. O Paiz.
Rio de Janeiro. 29 Dez. 1899. p2. Ed. 05563. 690

Diagnóstico de Lacunas 692

Índice Onomástico 694

Apresentação

A presente antologia é fruto de um longo trabalho de pesquisa iniciado em março de 2016 e que tem trazido luz a um dos personagens mais intrigantes da história da música brasileira: o crítico e polemista Oscar Guanarino de Sousa e Silva (1841-1937) [1], ou simplesmente Oscar Guanabarino.

Sua importância tem sido registrada não só por seus contemporâneos, como sustentada por pesquisadores como Giron (2004), Grangeia (2005) e Passamae (2014).

Luís Antônio Giron, ao considerá-lo "o fundador da crítica especializada no Brasil, cujos primeiros folhetins surgiram na década de 1870" (GIRON, 2004: 16), faz eco aos contemporâneos de Guanabarino, como se pode observar na notícia *Glorificação de um mestre*, veiculada no jornal *O Paiz*, na ocasião da divulgação do concerto comemorativo ao seu aniversário, em 1923:

> Oscar Guanabarino, o "pai" da critica musical brasileira, completa hoje 89 anos de idade e mais de 60 de critico. Seu nome, a sua autoridade transpuzeram as fronteiras nacionais, para tornarem-se conhecidos e respeitados em toda a parte. Oscar Guanabarino é bem a historia viva de meio centenario da vida artistica brasileira, á qual elle tem dado o melhor da sua existencia, num esforço ininterrupto e do maior labor para a elevação da nossa cultura (GLORIFICAÇÃO, 1923: 2).

Nela, não é sem justificativa a associação do crítico com a história da vida artística brasileira, personificando-a, uma vez seus escritos abarcam um período iniciado em finais de 1870 até 1937, ano de sua morte. Sua longevidade o colocou frente às mudanças ideológicas e estéticas ocorridas no Brasil em um período de intensas transformações: do Segundo Império à Primeira República e desta ao Governo Provisório; do romantismo às correntes modernistas e nacionalistas; do cultivo da ópera ao estabelecimento da música de concerto; do diletantismo à profissionalização musical; entre outras. O posicionamento frente a essas questões está registrado em suas atividades jornalísticas, convertendo-o não apenas em uma testemunha privilegiada, mas também colocando-o como um dos atores da história artística e musical do Brasil na virada dos séculos XIX-XX, isto é, durante a *Belle Époque*.

Nascido na cidade de Niteroi em 29 de novembro de 1841, Oscar Guanabarino começou seus estudos de piano aos 6 anos de idade e, aos 15, tinha a preten-

1 Embora Sacramento Blake, no seu Diccionario Bibliographico Brazileiro (1900), informe ter Oscar Guanabarino nascido em 1851, o que é reverberado por Grangeia (2005) e Passamae (2014), em entrevista concedida para O Malho, em 13 de setembro de 1934, o próprio crítico afirma ter nascido em 1841.

são de rivalizar com ninguém menos que o pianista português Arthur Napoleão. Posteriormente foi trabalhar como timpanista e mestre dos coros no *Theatro Provisorio*, onde seu pai era o "director da Opera Nacional" (OSCAR, 1934: 20).

Quando da demolição desse *Theatro*, Guanabarino já escrevia para os jornais, ambiente no qual fora introduzido pela influência do pai, o jornalista, poeta, romancista, dramaturgo, historiador, tradutor e crítico literário Joaquim Norberto de Sousa Silva (1829-1891). Importante intelectual da época, Joaquim Norberto foi presidente do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro entre 1886 e 1891, o qual "pode ser entendido como a primeira grande instituição brasileira na qual a História da Arte ocupava um lugar fundamental para a compreensão de nossa história" (GRANGEIA, 2005: 21).

Como músico, Oscar Guanabarino também foi professor de piano, mantendo uma escola nos salões do *Theatro Lyrico*. O próprio crítico divide essa atividade em dois períodos: o anterior e o posterior a Gottschalk. Segundo ele, se antes era "um mau professor" que, em todo caso, aprendia com as alunas, coube a Gottschalk mostrar-lhe o "verdadeiro caminho da sciencia pedagogica" (OSCAR, 1934: 20), inspirado-o a escrever *O Professor de Piano ou Arte de educar um pianista desde os rudimentos até o ensino transcendental*, método de ensino publicado na *Revista de Musica e de Bellas Artes* em 1880. Quanto a seus alunos, Guanabarino orgulhava-se de ter formado quatro pianistas que conquistaram reconhecimento internacional:

> Dyla Josetti, nos E. U. da America, Ophelia Nascimento em Leipzig e as irmãs Valina e Innocencia da Rocha que foram applaudidas em Paris, cabendo á segunda o contracto para as cidades do Sul da França e depois para as diversas cidades da Italia e Berlim. (OSCAR, 1934: 20)

Além destas artistas, vale salientar Eunice do Monte Lima, posteriormente conhecida como Eunice Katunda (KATER, 2001), Ayres de Andrade e Manoel Bandeira (IRRADIAÇÕES, 1937: 5).

Afora essa atividade musical, Oscar Guanabarino foi um dramaturgo de grande reconhecimento, figurando em listas dos principais autores da época. Entre sua peças teatrais, receberam destaque: *Ave Maria*, premiada pela prefeitura de São Paulo; *O Senhor Vigário*, vencedora de um concurso no Rio de Janeiro; *Aurora*, levada à cena no Teatro Solis, em Montevideo, em 1909; e *A moi, rien qu'a moi!*, que seria representada em Paris pelo empresário Da Rosa (ARTES, 1909: 4). Seu compromisso com essa profissão o coloca entre os fundadores da Sociedade Brasileira de Autores Theatrais (SBAT), junto com Bastos Tigre, Francisca Gonzaga, João do Rio, Oduvaldo Vianna, Raul Pederneiras, Viriato Corrêa, entre outros[2].

2 Nas notícias da época, a instituição aparece também como *Sociedade dos Autores Theatrais* ou *Sociedade Brasileira de Autores*. Além dos autores citados, são fundadores da SBAT Adalberto de Carvalho, Alvarenga Fonseca, Antonio Quintiliano, Avelino de An-

No entanto, mesmo com o reconhecimento recebido como professor de música e dramaturgo, o ofício que tornou Guanabarino mais ilustre foi o de jornalista. Figura controversa, exerceu a crítica nos principais jornais da cidade do Rio de Janeiro, como *O Paiz* (1884-1917) e o *Jornal do Commercio* (1917-1936), assim como contribuiu com a *Revista de Musica e de Bellas Artes*; com a *Gazeta da Tarde*, onde escreveu folhetins sobre as óperas *Salvador Rosa* e *Fosca*, de Carlos Gomes; o *Vida Fluminense*, onde publicava a coluna *Livra! Notas de Musica*, assinando com o pseudônimo Carino; entre outros periódicos.

Como tal, não faltaram escritos polêmicos e irônicos, destacando-se, por exemplo, aqueles destinados a professores do Instituto Nacional de Música ou a músicos a eles ligados, quer estetica, quer afetivamente. Desse Instituto, entre seus destinatários está Leopoldo Miguez e sua gestão como primeiro diretor da instituição, ou mesmo o compositor Alberto Nepomuceno (1864-1920), cujas críticas renderam inúmeras páginas n'*O Paiz*. Estas, por sua vez, despertaram discussões às vezes profundas e ásperas com José Rodrigues Barbosa do *Jornal do Commercio*, às vezes irônicas com Osório Duque Estrada, na *Gazeta de Notícias*. Também dignas de menção as batalhas jornalísticas com A. Cardoso de Menezes, do *Novidades*, sobre a ópera *Lo Schiavo*, de Carlos Gomes; com Luiz de Castro, da *Gazeta de Notícias*, sobre música wagneriana e wagnerismos; com o professor Miguel Cardoso, sobre a sua *Grammatica Musical* "eivada de erros"; com Antonio Sá Pereira, sobre o seu *Ensino Moderno de Piano*, este já em 1933; e tantos mais.

O constrangimento gerado por algumas críticas de Oscar Guanabarino resultaram em desafios curiosos. Um deles foi proposto pelo professor Miguel Cardoso, acima mencionado: um duelo artístico.

> "Lanço-lhe o repto para um duello artistico em uma das salas do imperial conservatorio de musica, e perante uma commissão, composta dos nossos respectivos padrinhos.
>
> "Por minha parte apresento como testemunhas os distinctos e abalisados professores Srs. Alfredo Bevilacqua, Paulo Faulhaber e Carlos Cavallier.
>
> "Minha arma será uma lança de cinco pontas em que se leiam: "harmonia, contraponto, fuga, composição e instrumentação", distinctivos estes que caracterisam o *musico profissional*.
>
> "Não é o critico d'*A Semana* ou o professor da Escola Normal da côrte quem desafia ao critico d'*O Paiz*. E' o professor de musica Miguel Cardoso, que deseja encontrar-se com o professor de piano Oscar Guanabarino."

---

drade, Carlos Cavaco, Domingos Roque, Eurycles Mattos, Fabio Aarão Reis, Gastão Tojeiro, José M. Nunes, Luiz Peixoto, Mauro de Almeida, Paulino Sacramento, Rafael Gaspar da Silva, Raul Martins.

> Ora, na qualidade de desafiado, pertence-nos a escolha da arma. A nossa questão de competencia não está terminada, tanto que o Sr. professor quer *deslindal-a*.
>
> Logo – a nossa arma será a sua *Grammatica*.
>
> Se, pois, tivessemos de *aceitar já* o desafio do Sr. Cardoso, as nossas condições seriam continuarmos nós a analyse da sua desastrada *Grammatica*, defendendo-a o autor e muito illustrado professor da Escola Normal (DIVERSÕES, 1887: 2).

Outros dois resultaram efetivamente em provocações para um duelo: o primeiro foi lançado pelo músico Carlos de Mesquita, em 1890 (O SENHOR, 1890: 1); o segundo, pelo dramaturgo Roberto Gomes, em 1912 (DUELLO, 1912: 1).

Mesmo assim, embora inúmeras vezes contestado, suas convicções e conhecimento musical respaldam o respeito com que suas colunas eram recebidas e o reconhecimento da sua importância como crítico musical. Tal está registrado, por exemplo, na coluna *Solfejando*, assinada por [Cesare] Bonafous, para o *Cidade do Rio*.

> Seu juizo critico póde se considerar a *ultima ratio*; o golpe final desfechado na vida artisitca do infeliz. Fallou Guanabarino, basta de palavra.
>
> Artista que elle amparou com a custodia de um elogio seu, póde logo contar com os favores e as sympathias do publico. Tambem o desventurado que não cahiu sob a égide protectora do paranympho das multidões, póde tambem contar com o *de profundis*, porque está irremediavelmente perdido. Oscar não gostou do musico, este que abandone barcos e rêdes e vá cuidar de outra vida.
>
> Aqui está a origem de tantos odios contra esse inoffensivo moço, tão importante nas suas criticas respeitaveis quanto destemido soldado nas suas pontarias patrioticas.
>
> Soldado e musico-jornalista. Eis as duas feições mais sympathicas por que se nos apresenta (BONAFOUS, 1897: 2).

Como se vê, Bonafous aponta como um dos comportamentos necessários ao desempenho da crítica musical ser destemido, mas a qualificação de inofensivo não deixa de ser um eufemismo. Para usar termos empregados pelo próprio Guanabarino, como pode o detentor da pena que julga o mérito artístico de alguém, que publica seu juízo em um importante jornal da capital federal, ser considerado inofensivo?

O respeito e o temor que suas críticas geravam também encontram correspondência em anedotas, como a publicada n'*O Paiz* do dia 30 de junho de 1909, desta vez sobre teatro:

> Num dos corredores do Lyrico, depois do 2º acto do Duel.

> Grande animação nos grupos. Trocam-se impressões. Na opinião geral, a peça é vigorosa, sólida, elevada, dominadora.
>
> […]
>
> - Não falem com tanto enthusiasmo de Burguet … O Guanabarino póde estar por ahi e ouvil-os.
>
> - O Guanabarino? Que diabo póde ter o Guanabarino com o enthusiasmo alheio? ..
>
> - Schiu!... E como o outro esticou o pescoço, apavorado, perscrutando o corredor, agora quasi deserto, todos esticaram os pescoços, apavorados.
>
> - Mas o Guanabarino não é desta opinião? Interrogou um, palido e quasi em segredo.
>
> - Dessa opinião?... pasmou o outro, encarando o amigo com a mais profunda piedade. Você não sabe a opinião do Guanabarino acerca desta companhia?
>
> - Confesso que …
>
> - Desgraçado! Como ousa você de dar-se o luxo de ter uma opinião a respeito de theatro, sem conhecer a opinião do Guanabarino?
>
> - Assusta-me!... Isso é perigoso?
>
> - Eu sei lá, homem!...
>
> - Não, diga com franqueza! Você sabe que não tenho a menor razão para estar descontente com a vida. Não desejo que m'a arranquem por futilidades… Seja franco, é perigoso?
>
> - Eu sei lá!... Perigoso, perigoso… Verdadeiramente perigoso… Você sabe que neste mundo não há nada verdadeiramente perigoso, mas discordar da opinião do Guanabarino, é grave! Excessivement grave! – como dizia o Steinbrock, dos Maias…
>
> E enfiados, tremulos e mudos, entraram todos na sala, a um de fundo, não sem olharem para todos os lados, na ancia de se certificarem de que não tinham sido ouvidos pelo nosso querido e ferocissimo Guanabarino … (NOTAS, 1909: 3)

A ênfase de seus juízos, muitas vezes ácidos e agressivos, levou Guanabarino a ser condenado por "crime de imprensa", em 1936, do qual recebeu a solidariedade da Associação Brasileira de Imprensa (O DECANO, 1936: 2), e o apoio do Sindicato dos Jornalistas Profissionais através de assistência judiciária (SYNDICATO, 1936: 6).

Assim, se levarmos em consideração que Oscar Guanabarino foi um importante ator do ambiente musical brasileiro, cuja relevância é atestada já por seus contemporâneos e demonstrada ao longo de, ao menos, 58 anos de atividade profissional, é surpreendente que, até o momento, seus escritos sobre música não

estejam sistematizados, mas sim dispersos em várias publicações, muitas delas somente como ilustrações anedóticas.

O resultado disso é o engessamento na concepção de um mito conservador, cujo lirismo era a sua fé, um anti-wagneriano convicto que, portanto, seria avesso à ideologia da música do futuro representada pelo Instituto Nacional de Música. No entanto, a observação da passagem de suas críticas pelo tempo demonstra que, longe de alguma ortodoxia ideológica, suas convicções possuíam forte embasamento estético. Sendo assim, embora considerasse a melodia a essência do belo musical, não se furtou a enaltecer a *Suite Brésilienne "Samba"*, de Alexandre Levy, que, baseada em cantos populares, tinha o ritmo como fundamento. Segundo Guanabarino, a propriedade do trabalho era tal que poderia ser "assignado por qualquer mestre de renome europeu" (GUANABARINO, 1890: 2).

Quanto a Wagner e sua música, a mudança de atitude ocorrida foi extraordinária e surpreendente. Se em 1896 Vianna da Motta o tinha como o valente adversário do wagneriano Luiz de Castro, crítico da *Gazeta de Notícias*, e vigoroso defensor da música italiana (SOLFEJANDO, 1896: 2), é admirável como *O Malho*, em 1934, o descreve como um ardoroso wagneriano.

> Oscar Guanabarino - E' a expressão máxima da nossa critica musical. Tem a edade de Wagner. Sonha com Wagner. Sabe Wagner de cór e salteado. Não admitte que haja quem não seja wagneriano. Tem que ser, á força. Quem não é, não presta. Os jovens, os modernos, provocam a sua ira. Não têm direito á vida. O que elles fazem não é musica. Só Wagner. Desde então não houve mais nada. Elle deve saber. E' profundo conhecedor do assumpto. Por convicção ou por temor todos o respeitam. (OSCAR, 1934: 20)

A chave para se entender, ao menos parcialmente, essa reviravolta está respondida pelo próprio Guanabarino. Apesar de considerar Wagner indiscutivelmente "o maior, o mais sabio, o mais ardiloso (digamos assim) dos compositores, e a sua technica a mais complicada" (ARTES, 1910: 3), adverte que causa admiração pelo belo científico e não pelo belo musical.

> Wagner será sempre o mais apreciado dos compositores, mas dentro do limitado circulo dos musicos illustrados, dotados de um sentido especial como é o ouvido analytico. […].
>
> O ouvido do musico é, por attavismo ou educação, differente do ouvido vulgar, e assim tambem a sua attenção, que se subdivide de modo pouco comprehensivel para os profanos. (GUANABARINO, 1910: 3)

Como se observa, para Guanabarino não se trata de uma simples censura estética: o crítico preocupava-se com o preparo e a educação do público, distinta, por força de ofício, da de um músico ou de um crítico, logo longe da ideal para compreender tais composições.

Guanabarino entendia perfeitamente a existência de distintas competências quanto à recepção musical entre o público, ou platéia; o músico, ou artista; e o crítico, já tendo discorrido sobre o assunto em algumas oportunidades. Segundo ele, "o publico é – impressionista; o musico – analista e o critico – synthetico" (DIVERSÕES, 1886b: 2).

Com um pouco mais de detalhe:

> A platéa aceita o que lhe convém – applaude segundo as suas impressões subjectivas, - prefere a fórma; o musico mede o saber do compositor, acompanha os movimentos do rythmo, estuda as diversas fórmas de cadencias, espera pela resolução das dissonancias, aprecia os preparos para o emprego deste ou daquelle accórde – dá, emfim, mais importancia ao fundo; o critico oppõe-se ás duas entidades porque requer a unidade do fundo á unidade da fórma, sem confundir intelligencia com sentimento e imaginação. (DIVERSÕES, 1886a: 2)

Com isso, deixava claro o porquê existiam discordâncias de juízo entre o público de um evento musical e o seu crítico. Entretanto, para ele,

> O publico é sempre verdadeiro. As suas manifestações resultam de uma reacção do fim da arte nobre e estado emocional que se deriva da sympathia ou antipathia; mas o critico que elogia o que foi applaudido e ataca o que foi repudiado – ou é um adulador ou um ignorante. (DIVERSÕES, 1888: 2)

Assim, para Guanabarino, mesmo com a consideração da legitimidade do juízo do público, um crítico não poderia tomar por base os seus aplausos. Para ele, "a nossa missão no theatro é de critico e não de "reporter" de acontecimentos theatraes" (DIVERSÕES, 1888: 2).

Mesmo assim, é interessante salientar que para ele o público seria o grande juiz, o que leva a refletir sobre o papel do crítico na engrenagem da cultura e seu poder influênciador.

Ao examinar questão semelhante nas críticas musicais de George Bernard Shaw, Charles Rosen observa que o rigor dos juízos críticos seria irrelevante tanto para os artistas quanto para o público. Para ele, "executantes e agentes querem louvor, e não justiça; o público, tanto o que lá esteve quanto o que poderia comparecer em outra oportunidade, quer acima de tudo uma avaliação do *prestigio* da ocasião e dos executantes – e quer também, aliás, ser entretido e divertido pelo crítico" (ROSEN, 2004: 259).

No entanto, para um musicólogo isto não significa que a crítica musical seja um gênero literário menor e de função recreativa. Desvendar seus conteúdos possui um grande potencial para resgatar à memória questões adormecidas no tempo e, muitas vezes, perdidas nas dinâmicas da história. Trata-se de uma fonte de pesquisa cuja análise não apenas significa "encurtar os prazos entre a vida das

sociedades e sua primeira tentativa de interpretação, mas também a dar a palavra aos que foram os atores dessa história" (LACOUTURE, 1988: 217).

Trata-se de uma abordagem vinculada à história imediata, que visa

> entender como esses atores retratam a sua realidade, ou parte dela, colocando-se como porta-vozes de uma coletividade, compreende um exercício que desloca o olhar "da narração dos fatos passados […] para estudar, a partir dessas mesmas fontes, as representações que uma época tem de si própria, de sua história e em sua subjetividade" (Dosse, 2003; 314). Em suma, não mais conta-se uma história, mas a representação que uma época faz de si mesma. (GOLDBERG; OLIVEIRA, 2019: 2-3)

De outro modo, como diagnosticado por Paulo Ferreira de Castro (2019), a crítica musical é uma modalidade de atuação que propaga juízos estéticos, reproduzindo um exercício de poder. No entanto, segundo Castro,

> não podemos confundir a crítica com uma mera constatação da realidade, passada ou presente, e por que não podemos permitir-nos ignorar as implicações daí decorrentes para o trabalho de investigação em musicologia. A crítica de fontes faz-se aqui, necessariamente, crítica da crítica. Estudar a história da crítica musical significa também, ou sobretudo, estudar a história do modo como um tipo particular de discurso sobre a música dá forma à própria música – incluindo, obviamente, o modo como a escutamos. Ou pretendemos escutar. (CASTRO, 2019: 11-12)

Para ele, a complexidade da "dimensão informativa" da crítica musical está manifesta numa "relação multidimensional entre o autor da crítica, o seu objecto, o seu propósito, o seu *medium*, o seu leitor, e porventura o seu efeito" (CASTRO, 2019: 13).

Portanto, a crítica musical não está restrita ao relato de um concerto ou récita; há de aprofundar-se e prospectar as representação que estão aí reproduzidas, para além do juízo ao artista ou à obra considerada.

Assim, após este panorama sobre Oscar Guanabarino e algumas considerações sobre a importância da utilização da crítica musical como fonte para a pesquisa musicológica, apresenta-se a publicação *Oscar Guanabarino e a crítica musical no Brasil – Transcrições Guanabarinas – Antologia Crítica – O Paiz*, que abrange as críticas musicais desse músico-jornalista publicadas n'*O Paiz*, no período de 1884-1917. Trata-se de uma importante contribuição do Grupo de Pesquisa Estudos Interdisciplinares em Ciências Musicais da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), resultante do projeto "Oscar Guanabarino e a crítica musical no Brasil", cujo objetivo é a compilação e análise das críticas musicais por ele publicadas nos periódicos do Rio de Janeiro no período de 1879 a 1937.

Na primeira etapa, com o objetivo de dimensionar e sistematizar as tarefas a serem desenvolvidas, optou-se por um rastreamento global das notícias

musicais em que Guanabarino apareceria. Através de buscas via Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Bibliotheca Nacional, identificou-se 85 periódicos nos quais o crítico era mencionado. Neste universo de notícias, observou-se que embora algumas fossem assinadas por ele, havia outras tantas que eram réplicas às inúmeras discussões e polêmicas em que se envolveu, bem como um grande número de meras citações.

Passado este primeiro rastreamento, as atenções voltaram-se para *O Paiz*, onde o crítico atuou de 1884 a 1917, assinando notícias nas seções *Diversões* e, principalmente, *Artes e Artistas*, além de outros textos dispersos pelo jornal. Embora a tentação para que fosse compilado todo o conteúdo dessas seções, esta tarefa mostrou-se impraticável: primeiro porque nem todas as notícias eram assinadas, o que dificultaria a identificação de autoria; segundo, por contar com a participação de outros jornalistas, como A. A.[3], Artus, Beckmesser, S. ou X. Portanto, a partir daí, o primeiro critério definido para a realização das compilações foi serem as notícias assinadas pelo crítico. A exceção ficaria por conta das notícias que, embora não assinadas, seu autor expressamente a elas se remetesse.

Antes que as ações iniciassem, duas outras decisões ainda eram necessárias, isto é, qual seria o tipo de edição e qual a sua estrutura: esta, seguiria a divisão temporal empregada no cadastro da Hemeroteca Digital Brasileira, resultando em 4 volumes distribuidos em 1884-1889, 1890-1899, 1900-1909, 1910-1917; aquela, definiu-se pela transcrição diplomática, isto é, a transcrição *ipsis litteris* da notícia compilada.

As ações desenvolvidas foram as seguintes:

- Rastreio: em virtude das limitações de rastreamento apresentadas pelo sistema da Hemeroteca Digital Brasileira, que não identificou a totalidade das assinaturas de Oscar Guanabarino nas notícias d'*O Paiz*, procedeu-se à leitura diária, página a página, de todo o periódico, no período compreendido entre 1884-1917. Através deste procedimento, também foi possível diagnosticar as lacunas existentes no acervo desse jornal, depositado na Fundação Biblioteca Nacional, transcritas ao final desta apresentação.
- Tabulação: todas as notícias encontradas foram registradas em planilha específica, com os seguintes campos: número da edição; ano; data; página; seção; título da notícia; subtítulo, quando houver; tipo, se crítica ou crônica; autor; assunto abordado; observações, como a indicação da referência de notícia não assinada; temáticas, definidas durante a sistematização.
- Sistematização: as notícias foram sistematizadas de acordo com 9 temáticas previamente definidas, com o intuito de aprofundar as suas

3 Arthur Azevedo.

análises em pesquisas posteriores. As temáticas sistematizadas são: Oscar Guanabarino e a crítica musical; estudos de gênero; companhias líricas; Wagner e a música do futuro; ensino musical; polêmicas; música de câmera; concertos populares; concertistas.

- Transcrição: após o rastreio e a tabulação das críticas e crônicas musicais, procedeu-se à transcrição diplomática do conjunto de notícias encontrado. Tal procedimento apresentou certa complexidade, uma vez que as notícias transcritas necessitaram da análise de suas grafias, isto é, se erros ou variantes, uma vez que, no período em pesquisa, ainda não havia ocorrido a padronização da grafia do português brasileiro. Outro reflexo dessa questão mostrou-se na elaboração dos índices onomásticos, o que será abordado a seguir.
- Revisão: todas as notícias musicais transcritas sofreram duas revisões.

Por fim, embora a publicação *Oscar Guanabarino e a crítica musical no Brasil – Transcrições Guanabarinas – Antologia Crítica – O Paiz* tenha se mostrado um trabalho de grande fôlego, não estaria completo se não houvesse um índice onomástico em cada um de seus quatro volumes. Longe de uma simples listagem de nomes, a elaboração desses índices resultou em outra pesquisa, muito mais complexa e ramificada.

Após definir-se que somente seriam inventariadas as pessoas citadas, artistas ou não, a primeira questão, e a mais difícil, referia-se a determinação de como registrar as entradas de seus nomes, uma vez que, em transcrições diplomáticas, todas as variantes de grafia são válidas; outro aspecto observado é a presença de muitos prenomes traduzidos. Paralelo a isso, uma vez que muitos dos citados não eram completamente nomeados, havia a necessidade das suas identicações corretas. Exemplificando:

- Para Luigi Billoro: L. Billoro, L. Biloro, Luiz Billoro
- Para Campagnoli: Amelia ou Bartolomeo?
- Para Barbosa: João Barbosa ou José Rodrigues Barbosa?

Evitando-se aqui detalhar as particularidades encontradas para as identificações das pessoas, informa-se que todas as entradas ocorrem pelos sobrenomes corretos, e não por suas variantes, embora as demais formas da sua grafia estejam nele referidas. A exceção a esse critério ocorre quando, nas notícias transcritas, as identificações ocorrem por meio de título nobiliárquico e pseudônimo.

Como se poderá constatar, trata-se de um universo de cultores de música, que inclui não só cantores, instrumentistas, maestros, mas também empresários, jornalistas, diletantes, políticos, mostrando um grande panorama do campo cultural do momento.

Assim, com este *Oscar Guanabarino e a crítica musical no Brasil – Transcrições Guanabarinas – Antologia Crítica – O Paiz*, pretende-se contribuir não só com fontes para pesquisas musicológicas posteriores, mas também para diagnosticar a abrangência das críticas musicais de Oscar Guanabarino, contribuindo para a compreensão dos jogos de força estéticos que ocorriam no Brasil em sua *Belle Époque* musical.

Para concluir, deve-se mencionar aqueles que tornaram possível este trabalho. Primeiramente, uma equipe de pesquisadores de iniciação científica que não mediu esforços, nem poupou horas de trabalho, para que tal resultado fosse aqui apresentado. Um reconhecimento merecido a Amanda Oliveira e Raíssa Rodrigues Leal, alunas do bacharelado em Ciências Musicais, que engajaram-se neste projeto desde o começo; a Patrick Menuzzi, do bacharelado em Piano, e Brenda Postingher Brugalli, do bacharelado em Música Popular, que foram extremamente efetivos nas atividades requeridas.

Além dessa equipe, devem ser mencionados quatro colegas que colaboraram com algumas identificações para os índices onomásticos: Liliane Carneiro dos Santos Ferreira, Lutero Rodrigues e Antonio Campos Monteiro Neto, cujas cooperações demonstram o quanto o trabalho musicológico está longe de ser solitário.

Por fim, um agradecimento àqueles que colaboraram para a viabilização desta publicação: Manuel Aranha Corrêa do Lago, Flávio Silva, Edite Rocha, Luísa Cymbron, Fernando Binder, Mónica Vermes, Carlos Alberto Figueiredo, Lucius Mota, Maria Virgínia Scaglia Dias, Ruthe Zoboli Pocebon, Liliane Carneiro dos Santos Ferreira, Paulo Esteireiro, Rafael Noleto, Martha Ulhôa, Flávia Prando, Danielle Carvalho, Ana Claudia de Assis, Rafaela Haddad Costa Ribas, Paulo Mugayar Kühl, Guilherme Barros, David Cranmer e Carlos Eduardo Pereira Bernardes Amaral. A todos, muito obrigado.

Luiz Guilherme Goldberg

Amanda Oliveira

Referências

Bibliográficas

CASTRO, Paulo Ferreira de. A crítica musical como objeto de estudo: algumas reflexões e pontos de referência no contexto português. In: Anais do I Simpósio Internacional Música e Crítica: lembrança aos 80 anos do falecimento de Oscar Guanabarino, 2017, Pelotas. Pelotas: Luiz Guilherme Goldberg, 2019. p. 9-26. Disponível em <https://wp.ufpel.edu.br/criticamusical/anais/>.

DOSSE, François. A História em Migalhas: dos Annales à Nova História. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2003.

GIRON, Luís Antônio. Minoridade Crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da Corte: 1826-1861. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

GOLDBERG, Luiz Guilherme; OLIVEIRA, Amanda. Apresentação. In: Anais do I Simpósio Internacional Música e Crítica: lembrança aos 80 anos do falecimento de Oscar Guanabarino, 2017, Pelotas. Pelotas: Luiz Guilherme Goldberg, 2019. p. 1-5. Disponível em <https://wp.ufpel.edu.br/criticamusical/anais/>.

GRANGEIA, Fabiana de Araujo Guerra. A crítica de artes em Oscar Guanabarino: artes plásticas no século XIX. 230f. Dissertação (Mestrado em História da Arte). Universidade Estadual de Campinas, Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, São Paulo, 2005.

KATER, Carlos. Eunice Katunda: musicista brasileira. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2001.

LACOUTURE, Jean. A história imediata. IN: LE GOFF, Jacques (org.). A História Nova. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

PASSAMAE, Maria Aparecida dos Reis Valiatti. Oscar Guanabarino e sua produção crítica de 1922. 131f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Rio de Janeiro, 2013.

_____. O professor de piano: o método de Oscar Guanabarino. In: Anais do XIV Seminário Nacional de Pesquisa Em Música da UFG. Goiás, 2014, 71-79.

SACRAMENTO BLAKE, Augusto Victorino Alves. Diccionario Bibliographico Brazileiro, v.6. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1900. p.393.

Hemerográficas

ARTES e Artistas – Oscar Guanabarino. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 14 set. 1909.

ARTES e Artistas – Theatro Lyrico – Tristão e Isolda, tres actos, de Wagner. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 28 mai. 1910.

BONAFOUS, [Cesare]. Solfejando. *Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, 5 fev. 1897.

DIVERSÕES – Imprensa Musical. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 17 fev. 1887.

DIVERSÕES – Theatros – Companhia Lyrica Italiana – Marion Delorme. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 7 jul. 1886a.

DIVERSÕES – Theatros – Companhia Lyrica Italiana – La Gioconda. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 16 jul. 1886b.

DIVERSÕES – Theatros – Companhia lyrica italiana – Aïda e o Sr. Percuoco. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 21 ago. 1888.

DUELLO. *A Imprensa*, Rio de Janeiro, 22 out. 1912.

GLORIFICAÇÃO de um mestre. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 29 nov 1923.

GUANABARINO, Oscar. Concertos Populares. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 21 jul 1890.

GUANABARINO, Oscar. Theatro Lyrico - Tristão e Isolda, tres actos, de Wagner. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 28 mai 1910.

IRRADIAÇÕES: um mestre que se foi. *A Batalha*, Rio de Janeiro, 20 jan. 1937.

NOTAS á margem. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 30 jun. 1909.

O DECANO dos jornalistas é condemnado por crime de imprensa. *A Batalha*, Rio de Janeiro, 21 jul. 1936.

OSCAR Guanabarino. O Malho, Rio de Janeiro, 13 set. 1934.

O SENHOR Carlos de Mesquita escreveu-nos. *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 16 mai. 1890.

SOLFEJANDO – Critica Musical. *Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, 3 nov. 1896.

SYNDICATO dos Jornalistas Profissionaes do Rio de Janeiro. *A Batalha*, Rio de Janeiro, 1 ago. 1936.

1890

O Novo Hymno. O Paiz. Rio de Janeiro, 4 jan. 1890. p1. Ed. 01915.

Foi encerrado o concurso estabelecido pelo cidadão ministro do interior, para a composição do novo hymno brazileiro.

Se para a poesia desse hymno não houve concurso, mas apenas escolha, do honrado cidadão que dirige os negocios da Republica relativos ás artes, escolha que recaiu sobre a producção de um distincto poeta republicano - é logico que para a composição musical tambem se podia dispensar o concurso.

Neste caso, seria commissionado pelo governo um musico capaz de se inspirar na poesia e de produz[ir] um hymno correcto, energico, vibran[te], de rythmo nobre, com um choral distincto, instrumentado com apropriação e capaz de despertar o sentimento de enthusiasmo que se liga á idéa de patria.

Leopoldo Miguez aceitaria essa honrosa incumbencia, e o novo hymno seria escripto pelo autor da ode symphonica *A Parisina,* da grande *Symphonia em si bemol* e da marcha elegiaca intitulada *Camões.*

Mas, estabelecido o concurso, apresentaram-se vinte e nove producções, quando, infelizmente, não possuimos nem seis compositores, inda mesmo contando com os nacionalisados.

Vimos alguns trabalhos destinados ao concurso, e a nossa i[m]pressão foi a certeza de que aquelles hymnos attestam a ignorancia completa, dos seus autores, em materia de arte musical, procurando apenas renome adqui[ri]do pela adopção das suas frivolas e i[r]risorias melodias como hymno dos Estado[s] Unidos do Brazil.

O hymno não é uma s[i]mples convenção. A sua influencia sobre a alma popular é despertada por uma [a]ssociação de idéas.

O soldado brazilei[ro], por exemplo, ouve todos os dias, nos s[eus] quarteis, o *toque de alvorada*, e não [...]e liga a menor importancia senão p[el]a imposição disciplinar que as ordena[n]ças de corneta lhe despertam naquelle momento; mas, se no meio das lutas, no campo da batalha, envolvido nas ondas de fumo, atordoado pelos choques descompassados da artilheria e surdo ao grito dos irmãos d'armas que caem feridos pel[o]s projectis inimigos; se o soldado ouvisse esse mesmo *toque de alvorada* vibrado pelo clarim-general, a influencia dessas notas sobre o seu organismo seria enthusiasmo patriotico, a alegria do triumpho e a altivez do vencedor - porque o simples toque de alvorada naquelle momento significaria e despertaria a idéa associada da victoria.

Tinhamos tres hymnos: o de *D. Pedro I*, o da *Independencia* e o *Nacional Brazileiro*. Este ultimo nunca f[oi] considerado pelo povo como hymno d[o] ex-imperador. Era o hymno nacional [...]elle *está associada a idéa de patria*.

E' certo que esse hymno era tocado nas continencias feitas ao ex-imperador; mas neste caso representava elle o Brazil e tambem despertava a idéa de patria.

Nas continencias á bandeira competia-lhe o hymo (sic.) nacional, e a antiga bandeira não era o pavilhão do imperador, mas a bandeira nacional com um *accessorio*, indicando a fórma de governo adoptado pelos acontecimentos de 7 de setembro e tolerado desde 7 de abril até 15 de novembro.

Emquanto as gerações ora existentes na Republica não se extinguirem pela morte, o hymno nacional, em qualquer época, ha de despertar o mesmo sentimento, porque a associação de idéa da patria é facto inconsciente, insti[n] tivo e elaborado no espirito, que não s[e] afasta do absoluto.

Adoptado outro [h]ymno, seria official; mas para o povo, [o] hymno nacional seria sempre o mesmo.

Se em logar da [r]evolução patriotica e assombrosa operada em 15 de novembro, o povo tivesse nece[ss]idade de proclamar a Republica nas bar[r]icadas, um dos melhores meios de i[n]citar a coragem dos derrocadores da m[on]archia seria a execução do *hymno naci[on]al brazileiro*, porque o combate se travar[ia] ao som da musica que desperta a idéa [d]a patria e a patria irradia no espirito [a] idéa da liberdade!

Que se conserve o [*h]ymno nacional brazileiro*, é o nosso de[se]jo e talvez da maioria dos republicano[s]. A constituinte poderá decidir sobre o cas[o] e se a sua sabedoria e patriotismo indi[ca]rem a necessidade de substituição, que [se]ja dado ao povo um hymno que venha [s]em as pretenções ridiculas dos fabri[ca]ntes de musica de dansa.

Mas se a nossa [op]inião não puder annullar o concurso [es]tabelecido, pedimos, ao menos, que nas [i]nstrucções enviadas á commissão julga[d]ora, que deve ser nomeada, seja declarado que, se não houver entre os concurre[nt] es trabalho digno de uma nação adian[ta]da, nem por isso é obrigada a commissão a escolher a composição menos ruim, podendo deixar de classificar todos os [t]rabalhos apresentados, se todos estiverem longe de satisfazer os seus fins.

O novo, se for adoptado algum, deve ser o *Hymno da Republica*; mas o antigo deve ser e será o *Hymno Nacional Brazileiro*.

Appellamos para o chefe do governo provisorio, a quem [pe]rguntamos:

- Marechal, nos campos do Paraguay, quando á frente das columnas inimigas, a vossa espada conquistava os louros da victoria e as bandas militares tangiam o *Hymno Nacional*, qual era a idéa, o nome que acudia á vossa mente no instantea (sic.) indescriptivel do enthusiasmo - a patria ou o imperador?

Decidi, portanto, digno cidadão, de accôrdo com a resposta da vossa consciencia.

Oscar Guanabarino

O Hymno Nacional. O Paiz. Rio de Janeiro, 17 jan. 1890. p1. Ed. 01928.

Não estavamos presentes; mas o que se passou - bem o sabemos.

A armada e o exercito, representados pelas forças que compunham a manifestação militar ao bravo general hoje chefe do governo provisorio, ali estavam formados em fileiras abertas.

O symbolo guerreiro, synthese da patria, desfralda-se ao troar da artilheria; a columna de marcha, que se estendera em linha, perfila armas em continencia e firme espera a voz de firme; aquella vanguarda do povo sente que o coração mostra-se desejoso por uma voz que lhe desperte o enthusiasmo latente do amor patrio, e essa voz não vem, emmudeceu, ella que vibrava no meio das alegrias populares, ella que surgia nos campos de batalha, transpunha baterias inimigas, libertava os povos opprimidos pela tyrannia e resumia em si a fé, a religião e o ideal do soldado!

As fanfarras militares tangiam suas marchas festivas e surdos se conservavam todos, attentos e saudoses (sic.) pela voz antiga, tradicional, que naquelles momentos não se fazia esperar.

*

Interprete da opinião publica, fizemos, não ha muitos dias, generoso appello para o chefe do governo provisorio; mostramos que o *hymno nacional brazileiro* era uma tradição patriotica, um objectivo que transpunha a alma popular e fixava a idéa de patria, completamente desligada de recordações politicas.

Essas palavras, que tinham o merecimento da convicção, inda que singelos fossem os argumentos, echoaram pelos peitos de todos os brazileiros.

O exercito e a armada, ao retirarem o seu indispensavel apoio ás velhas tradições da monarchia, viram o throno vacilar e esboroar-se para sempre formando uma das mais brilhantes paginas da historia universal. Nos destroços da tremenda lição afundara-se o hymno, e elles, generosos sempre, patriotas e unidos, desligados do seu symbolo, tendo para isso concorrido directamente, viram-se compellidos por força irresistivel, que os incitava á nobre acção de readquirir o que era seu, o que era nosso e tão almejado por toda a communidade brazileira.

Interpretando os sentimentos de todos e aproveitando o momento mais propicio para o ganho da causa que advogavamos, um digno representante do exercito estabelece a questão em presença do governo e pede, em nome dos

seus camaradas, que se conserve como hymno da Republica o *Hymno nacional brazileiro.*

Quem seria capaz, em tão solemne occasião, de oppor-se á corrente de sympathias que rapida se apoderou de todos os corações e accendeu o enthusiasmo, despertando a saudade, que se traduziu por uma acclamação?

Não era possivel resistir, nem o marechal Deodoro, depois do nosso appello, teria forças para suffocar a voz da sua consciencia.

Acclamado e proclamado, em breves instantes ouvem-se as bandas; e a voz, que faltava ao lado das forças dos Estados Unidos do Brazil, surge imponente e magestosa e vence todos os animos, derrama a alegria em todos os corações, desprende lagrimas de gratidão, produz a agitação de centenas de lenços brancos como bando de pombas alviçareiras da boa nova, e vai, por ahi além, de serra em serra, de valle em valle, annunciando sempre: - Salvou-se o Hymno nacional.

Salve! armada brazileira.

Salve! exercito brazileiro.

Não tinhamos o direito de condemnar as nossas tradições populares e patrioticas.

*

Não é intento nosso cantar victoria por termos sido o despertador de um sentimento que, era consciencia nossa, estava na alma de todos sem que ninguem tentasse agitar a questão dentro dos seus verdadeiros limites; venceu a opinião publica - não ha vencidos, porque triumphou o direito.

Não encaramos o hymno nacional como obra d'arte; não o temos senão como idéa associada á idéa de patria. Não nos seduz, por exemplo, o modelo obsoleto da fragata Amazonas; mas, se tentassem vendel-a em hasta publica para ser desmanchada e vendida como lenha, viriamos clamando e haviamos de conseguir para as nossas fileiras os heróes de Riachuelo, que destruiram a esquadra do oppressor de um povo nosso amigo.

Basta a ingratidão commettida com tantos brazileiros illustres que vivem no esquecimento. O nome do cantor de Lyndoia jaz nas trevas sem ter quem o traga á luz da reedição; Leandro, Freire Allemão, Nunes Garcia, Tobias Barreto, Alvarenga, Gonzaga e tantos outros, são outros tantos homens illustres da nossa patria, que tambem estão esquecidos. Os poetas, os oradores da tribuna sagrada, os pintores e musicos que nos engrandeceram no passado, não tem o culto das gerações modernas.

Ingratos, queriamos renegar o nome de Francisco Manoel, o grande batalhador que fundou o Conservatorio de Musica, que iniciou a educação dos poucos musicos que possuimos, e que legou a pobreza á sua familia em troca do progresso do Brazil.

- Guardai, militares, esse hymno que ouvistes na infancia. Elle representa uma idéa nobre, um nome respeitavel, encerra a historia de vossas glorias e attesta a vossa gratidão.

Salve!

Oscar Guanabarino

O Hymno. O Paiz. Rio de Janeiro, 21 jan. 1890. p1. Ed. 01932.

Em presença do Sr. marechal Deodoro, seus secretarios, ministros e grande concurrencia publica, executaram-se hontem, no theatro lyrico, os quatro melhores hymnos dos que se apresentaram ao concurso.

O jury designado pelo ministerio do interior compunha-se dos Srs.:

Alfredo Bevilacqua, Frederico do Nascimento, Carlos de Mesquita, Paulo Porto Alegre e Miguel Cardoso; e as composições foram executadas na seguinte ordem:

1º, Francisco Braga; 2º, J. de Queiroz; 3º, Alberto Nepomuceno; 4º, Leopoldo Miguez.

Feita a primeira exhibição, de accôrdo com o programma, houve um intervalo de 20 minutos, em que as opiniões se dividiram com a exclusão do n. 2.

Na segunda audição supprimiram-se os córos e grande parte do publico manifestou-se pelo n. 1, do Sr. Braga.

Este hymno foi bisado; mas percebeu-se que grande grupo o acclamava com resolução antecipada, levando-se mais pelas sympathias do que pelo resultado dos effeitos musicaes.

O do Sr. J. de Queiroz não teve apoio na opinião publica e evidentemente não resistia ao confronto.

O de n. 3, do talentoso compositor brazileiro, Alberto Nepomuceno, perdeu todo o effeito com a suppresão dos córos.

O do Sr. Leopoldo Miguez, logo ao ser encetado foi acclamado pela maioria do publico e obteve o voto unanime do jury, (sic.)

Em seguida o cidadão Aristides Lobo, ministro do interior, leu o decreto do governo provisorio, adoptando para hymno da Republica dos Estados Unidos do Brazil o antigo hymno, composição de Francisco Manoel; e para hymno commemorativo da proclamação da Republica a composição de Leopoldo Miguez, (sic.)

O jury deve apresentar um relatorio, - pelo menos é essa a imposição moral que o facto reclama; mas a nossa opinião é que não houve igualdade de elementos entre os concurrentes, e que o edital foi deficiente.

O hymno de Francisco Braga é o mais espontaneo, festivo e de caracter popular; mas, feita a escolha pelo jury, esta não podia recahir senão sobre o adoptado, por ter a seu favor a energia instrumental, a nobreza do canto, o caracter de hymno marcial, a elevação da idéa e caracter patriotico, impondo-se pela superioridade da arte.

Mas o que apresentou melhor plano foi Alberto Nepomuceno. A sua concepção é grandiosa; rompe a marcha, incisiva, alegremente festiva e como que repassada de heroismo. Depois da introducção cantam os soldados, e, se o choral tivesse por si 200 ou 300 vozes, o effeito seria sorprendente.

Mas, cantado por 30 vozes fracas, concorrendo com 60 instrumentos de banda militar, o seu fim foi destruido, a idéa sacrificada e o effeito nullo. Na segunda audição, a falta de córos ainda mais accentuou o achatamento da composição e tornando-a completamente desprovida dos requisitos praticos.

O jury escolheu perfeitamente e o nosso voto teria sido esse; mas fique registrado aqui o nosso protesto contra a desigualdade no concurso, visto não se ter apresentado ao povo e ao jury a composição de Alberto Nepomuceno, tal como foi ideado, inda mesmo tendo nós plena certeza que o do maestro Miguez seria o preferido, visto servir para ser executado sómente por bandas marciaes, o que se não daria com o outro.

Concluindo esta noticia, fazemol-a completa dizendo que depois da leitura do decreto foi executado o *Hymno Nacional*, despertando grande ovação e enthusiasmo, e logo após o *Hymno da proclamação da republica*, recebido por vivas acclamações e completa adhesão.

Parabens ao illustre autor da *Parisina*, a maior gloria musical da nossa patria.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Concertos Populares. O Paiz. Rio de Janeiro, 21 abr. 1890. p2. Ed. 02022.

Reappareceram os concertos populares fundados por Carlos de Mesquita.

Não discutiremos as grandes vantagens que taes festas proporcionam á arte musical nesta cidade, não só educando a resumida orchestra que com difficuldade se póde reunir, quando não ha espectaculos, como tambem cultivando o gosto artistico do nosso publico, na maior parte pervertido por producções banaes que ouve constantemente.

Bem merecia esta empreza que a intendencia municipal a subvencionasse, tanto quanto bastasse para compensar os ensaios que as peças symphonicas exigem.

Na festa de ante-hontem conhecia-se facilmente que a orchestra tinha estado muito tempo fóra dos trabalhos collectivos em grande massa; mas ainda assim, dados os descontos a pequenos incidentes de occasião, que podem sobrevir mesmo depois de um bom ensaio geral, affirmamos que o primeiro concerto da série actual promette reerguer os creditos da empreza, que desmereceram no segundo anno pela precipitação dos ensaios, sempre incompletos, e falta de direcção energica que prendesse todos os elementos sob um unico aspecto.

O programma constou de oito peças, seis das quaes em primeira audição; e entre os autores dos diversos trabalhos executados occupava primeiro logar Saint Saens compositor do *Hymno a Victor Hugo* e cujo talento e illustração attingiram o gráo de fama a que teria direito, se os seus contemporaneos não lhe tivessem feito justiça.

Actualmente, no mundo musical, o nome illustre de Saint Saens prende a attenção de todos os musicos, não só pelo seu mysterioso desapparecimento, como tambem pela sua ultima opera - *Ascanio*, de que nos fallam as revistas e illustrações, trazendo trechos admiraveis da sua partitura ha pouco executada.

Os frequentadores dos concertos populares ouviram hontem, e pela primeira vez o celebre poema symphonico *Danse Macabre* com a instrumentação indicada, pois até então não a tinhamos ouvido com os effeitos da harpa e do scilophone.

Nesta peça o grande valor de Saint-Saens ostenta-se brilhantemente como originalissimo instrumentador, cujos effeitos procuram imitar os symphonistas modernos, (sic.)

A' empreza dos concertos populares devemos as audições destas duas peças e mais as dos bailados de *Henrique VIII*, *Bonel d'Omphale*, *Suite algérienne* e trechos de *Samson et Dalile.*

São serviços relevantes prestados á nossa arte esses que nos tornam conhecido o mais illustrado dos actuaes musicos da raça latina, o autor da bella *Symphonia em dó menor*, que contará 55 annos se alguma desgraça o tiver arrebatado do numero dos vivos.

Bem merecidos foram os applausos colhidos pela romança de Carlos de Mesquita - *En deuil*, composição bem trabalhada pelo lado technico e bem inspirada pelos bellos versos de Sully Prudhomme.

Teve por interprete a artista Rose Meryss, que tambem cantou a aria das joias do *Fausto*, de Gounod.

Além das peças citadas foram executadas:

Duchesse, gavota de Behr; *Capriccio italien*, magnifica partitura de Tschaikowsky, que merece ser repetida; *Minuetto de Manon*, mimosa composição de Massenet e *Marche troyenne* de Berlioz.

O theatro foi bem concorrido e honrado com a presença do chefe do governo provisorio, o generalissimo Manoel Deodoro da Fonseca, e deu principio á festa o *Hymno da Republica*, de Leopoldo Miguez.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Concertos Populares. O Paiz. Rio de Janeiro, 28 abr. 1890. p1. Ed.02029.

Annunciada, como estava, a *Quarta symphonia* de Beethoven, em 1ª audição nos Concertos Populares, executada por uma orchestra de 60 professores, parecia que a esplendida partitura do inexcedivel mestre seria tratada com o respeito que as grandes obras d'arte exigem.

Tal não se deu, porém, e os primeiros tempos foram tocados com pouco mais de trinta professores, em proporções desiguaes e sem o estudo que a difficil peça requer.

Por falta de estudo ou por outro motivo qualquer, o que é certo e lamentavel é que a symphonia foi mal, sem colorido, sem accentuação e sacrificada em muitos pontos por distração da orchestra ou poucos ensaios, além da má organização do programma, collocando frivolas composições de amadores logo depois de uma symphonia de Beethoven.

Referimo-nos á *Gavotta*, de Delgado de Carvalho, collocada na posição que indicámos e precedendo uma bella pagina de Massenet, qual *Le dernier sommeil de la Vierge.*

O Sr. Carlos de Mesquita, longe de animar o amador, a quem cedeu honroso logar no seu programma, concorre naturalmente para esfriar a ambição, que por acaso tivesse esse moço, de estudar para conquistar pelo merecimento o que obteve por simples favor.

O que mais poderá pretender o amador, que vê uma peça sua collocada entre dois grandes mestres pelo professor de harmonia de nosso Instituto nacional de musica?

Tambem merece reparo a redacção do programma, que, visando explicações ao publico, torna-se responsavel pela heresia deste paragrapho:

"O final, alegre e mui vivo, está na categoria das fórmas rythmicas ordinarias, mas interessante pelo *tagarelar* continuo e variado da orchestração".

Esse *tagarelar*, em se tratando do ultimo tempo da *Quarta symphonia* de Beethoven, é uma bomba cujo estampido assusta ao menos sensivel dos leitores do programma explicativo.

Tratando de Gounod, de quem se tocou a marcha e cortejo da *Rainha de Sabá*, referindo-se ainda o programma dos effeitos de sonoridade alcançado pelo autor do *Fausto*, diz:

"E' isto devido essencialmente á *simplicidade* que caracterisa a sua maneira de instrumentar."

Não é a *simplicidade* quem determina esse resultado, e sim o equilibrio das massas orchestraes e o emprego dos elementos necessarios para os effeitos desejados.

A orchestra andou bem nos bailados de *Henrique VIII,* de Saint-Saëns e no poema symphonico do mesmo autor - *Phaeton*, que deixou-nos agradabilissima impressão.

O violoncelista F. do Nascimento provocou os habituaes applausos conquistados pela sua popularidade e merecimento artistico.

Terminou a festa com o *Capriccio italien* de Tschaikowsky, tendo sido boa a concurrencia publica.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Concertos Populares. O Paiz. Rio de Janeiro, 2 mai. 1890. p2. Ed. 02033.

Procurando defender-se das accusações que lhe fizemos, o Sr. Carlos de Mesquita, director dos Concertos Populares, dirigiu uma carta á redacção do *Diario de Noticias*, que a inseriu em suas columnas editoriaes.

Começa assim a referida missiva:

"Sr. redactor - Tenho por principio que o artista não deve tomar parte em discussões com os Srs. criticos da arte, salvo aggressão individual.

"No entanto, abro uma excepção para com o meu amigo Oscar Guanabarino, d'O Paiz, a respeito da redacção dos programmas historico-criticos dos meus concertos.

"Em falando do ultimo tempo da simphonia de Beethoven, disse: "O final allegro e mui vivo" está na cathegoria das fórmas rythmicas ordinarias, mas interessante pelo *tagarelar* continuo e variado da orchestração.

"O amigo achou dissonante o *tagarelar* em tratando-se do grande genio! Por que?...

"Bem sei que *tagarelar* é falar muito, mas nem sempre falar muito é falar mal; Beethoven que o diga.

"E depois peço licença ao amigo, a quem aliás prezo muito, de basear-me sobre a opinião de Berlioz, tão grande musico quanto severo critico e que, portanto, não hesitou em escrever que o dito final é um *babillage continuel,* etc., etc."

Saiba, no entanto, o Sr. Carlos de Mesquita, que esse tratamento de *meu amigo* pouco póde influir na minha treplica.

Como critico de bellas artes, titulo com que immerecidamente me distingue, não tenho nem posso ter amigos. Sou juiz; julgo perante a minha consciencia artistica, examinando com sinceridade as minhas impressões, e pronuncio-me com toda a franqueza e justiça.

Quando Berlioz escreveu *babillage continuel* empregou essa palavra, porque em francez significa, segundo Larousse, "*Causerie douce, gaie ou amusante:* Les doux BABILLAGES d'amour de l'Egyptienne avec [...]ier (V. Hugo)."

Isto prova que o distincto professor de harmonia sabe musica, mas traduz mal o francez.

Em vez de *tagarelar* podia ter dito *garrulice*, que é apropriado ao caso e encontrado nesta accepção em bons classicos da nossa lingua.

Tagarelar, em portuguez, significa… escrever programmas sem conhecer o verdadeiro valor dos termos, sem consciencia das palavras empregadas, sem a menor idéa do genio da lingua.

Não commentaremos o topico referente a Gounod. Temos certeza de chegar a conclusões que iriam offender o Sr. Carlos de Mesquita; e por isso não o transcreveremos.

Outro tanto não pudemos fazer com o resto da carta:

Eil-o:

"Termino agradecendo a lição de bom senso que o amigo me quiz dar, e pedindo para reler a sua critica com bastante attenção nos dois topicos finaes que transcrevo:

"1º - Não é a simplicidade quem (*oh! grammatica!*) determina esse resultado, e sim o equilibrio das massas orchestraes" etc., etc.

"2º - Terminou a festa com o Capriccio Italien de Tschaikowsky, tendo sido boa a concurrencia publica."

Com que simplicidade o Sr. Carlos de Mesquita admira-se de ver o pronome - quem - referindo-se á simplicidade!

Filinto Elysio escreveu: - "O cepo da antenna com *quem* as velas abrem a base do angulo."

Mas o Sr. Carlos de Mesquita não quer e, portanto, estou reprovado por me ter fiado no *ignorante* Filinto Elysio.

O ultimo paragrapho está errado. Confesso, *Capriccio italien* é uma mistura ridicula de dois idiomas para exprimir um titulo.

Defendo-me no entanto jurando ter cortado o programma redigido pelo Sr. Carlos de Mesquita e colado o trecho *errado* no meu autographo.

Naturalmente foi laço que armou-me o director dos Concertos Populares.

Não me fiarei mais nos seus programmas, mas concluirei estas linhas com um conselho paternal:

Cuide da musica, mas não se metta em discussões pela imprensa. Sai-se mal, com certeza, por não estar preparado para esgrimir com quem vive disso.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Concertos populares. O Paiz. Rio de Janeiro, 12 mai. 1890. p2. Ed. 02043.

Está desfeita a má impressão que nos deixou o ultimo concerto em que a bella symphonia de Beethoven foi torturada, massacrada e reduzida a postas informes, com a sancção da imprensa fluminense, que depois de semelhante barbaridade elogiou a festa, vindo em seguida o seu organizador discutir comnosco o programma; que encerrava heresias contra o grande mestre dos musicos.

A execução do concerto de hontem obscurece um pouco o desastre do dia 27, inda mesmo levando em linha de conta as pequenas irregularidades que observámos em algumas peças.

Os fagotes são estridentes e de máo timbre; falham muitas vezes e cortam as phrases melodicas para respirarem quando bem lhes parece.

A segunda flauta, sempre desafinada, esteve insupportavel, tocando unisono com a primeira na composição de Bizet.

Por distracção do professor encarregado de uma das trompas tivemos, nos bailados de *Henrique IV*, alguns segundos de verdadeira tortura.

E assim muitos outros motivos de reparo, que pelos ensaios podiam ser remediados.

Mas, repetimos, inda assim, relativamente, o concerto de hontem foi um primor, em comparação com a segunda recita de assignatura.

A primeira série da *Arlesienne*, de Bizet, é partitura de tanto mimo, inspiração, graça e saber, que impõe-se ao espectador, deixando-lhe profunda emoção e saudosa lembrança de trechos tão bellos como bem desenvolvidos.

Já a conheciamos, apezar de ter sido annunciada como em 1ª audição; mas sentimos que o publico não a tivesse applaudido com o enthusiasmo que merecem todas as producções do autor da *Carmen*.

Merece ser repetida, não só para que seja apreciada em todas as suas minuciosidades, como tambem para, em futuros ensaios, obtenção da necessaria nitidez e escrupulo da orchestra.

Na *Fantasia hungara*, de Andersen, para flauta, teve o Sr. Gregorio do Couto occasião de revelar o seu talento e boas qualidades de flautista, emquanto o autor da peça se manifestava sabio escriptor, de estylo severo, moldes novos e escrupulosos e de effeitos originaes na sua orchestração.

Não é a primeira vez que patenteamos a nossa admiração por Andersen, a quem já appellidámos de flautista do futuro; nem tam pouco é nova a nossa opinião sobre o Sr. Gregorio do Couto, de quem muito se podia esperar se elle se convencesse de que a assiduidade dos estudos é unico caminho para os grandes artistas.

Repetiu-se o *Phaeton*, esplendido poema symphonico de Saint-Saëns, a quem o arrojo dos poetas poderia chamar de musico onomatopico do ideal.

Esta bella pagina do sabio symphonista supplantou o *Caprice italien* de Tschaikowsky, que no entanto encerra alguns trechos de valor.

A segunda parte do programma só teve uma novidade - a reapparição das *campainhas*, o celebre *pavilhão chinez* tão usado antigamente nas bandas militares e sociedades de musica.

Foi um pretexto achado pelo Sr. Carlos de Mesquita para escrever a *Procissão do papa dos malucos*.

Houve quem achasse feia a composição do director dos concertos populares, mas é facil defendel-o dizendo que ella foi inspirada por Quasimodo e que parece-se muito com o monstro descripto por Victor Hugo.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Cassino S. Domingos. O Paiz. Rio de Janeiro, 20 mai. 1890. p2. Ed. 02051.

Brilhante saráo musical realizou-se no dia 17, em S. Domingos, tomando parte no concerto um grupo de amadoras e artistas, que muitas vezes tem provocado grandes ovações nas platéas e bellos artigos de critica artistica na imprensa diaria.

Infelizmente causas imprevistas concorreram para o não comparecimento da amadora violinista D. Therezina Bastos, que se inscrevera no programma com a esplendida *Fantasie-caprice* de Vieuxtemps e *Duetto concertante*, de Léonard, juntamente com o Sr. Boisson.

A fantasia escolhida pela Sra D. Therezina Bastos foi a mesma que lhe serviu para prova no concurso do extincto conservatorio de musica, onde os escandalos se accumularam, chegando-se á adulteração da acta para se lhe rasgar o diploma de primeiro premio.

Mas a distincta violinista, apoiada no direito, nos votos obtidos dos professores independentes e no espirito de justiça que encontrou no ministro do interior, que não sanccionou a falsificação do documento official, levantou o premio do conservatorio a que tinha direito, se bem que até hoje não tenha recebido nem o diploma nem a medalha.

Não se póde, no entanto, affirmar que seja alumna do conservatorio, quando sabemos todos que os seus estudos foram guiados por José White, e isso attes-

ta o seu valente arco, qualidade que a todos os discipulos transmittiu o emerito professor e eximio violinista dos extinctos Concertos classicos.

Mas, voltando á festa do Cassino S. Domingos, é de justiça consignar aqui, nesta rapida noticia, o effeito produzido pelas Sras. DD. Antonietta Saldanha da Gama e Josephina Saules, duas vozes apreciadissimas nos grandes concertos, que infelizmente ainda não se restabeleceram, e duas amadoras que primam pela maneira intelligente com que interpretam as obras musicaes e o modo de dizer, claro, correcto e expressivo.

No dueto *Vogue léger zéphir,* dir-se-hia que Mendelssohn escreveu a formosa pagina, que a todos encanta, propositalmente para aquellas duas vozes, como já notamos em tempo não ha muito occorido.

Outro tanto se póde affirmar relativamente ao dueto de Kuken - *L'hirondelle*, que foi cantado como não o fariam melhor duas profissionaes.

Na melancolica melodia de Gounod, a *Cantilena,* da opera *Cinq Mars*, obteve a Sra. D. Antonietta Saldanha da Gama as maiores provas de sympathia e admiração com que o auditorio podia acolher o trecho do grande mestre francez e a sua interprete; a manifestação da sociedade foi, no entanto, a reproducção dos applausos obtidos pela Sra. D. Josephina Saules, que disse artisticamente a romança de Tosti - *Il segreto.*

Não faremos menção especial do Sr. Frederico do Nascimento. Qualquer elogio, nestas columnas, ao grande violoncelista, não seria mais do que a reproducção do muito que temos escripto, procurando traduzir o alto merecimento do professor do instituto nacional de musica.

O Sr. Gregorio do Couto, flautista de boa tempera e artista saliente entre os seus companheiros, como concertista ou como musico de orchestra, repetiu a *Fantasia hungara*, de Andersen, peça em que se distinguiu no ultimo concerto publico com elogios francos da imprensa fluminense.

Os acompanhamentos ao piano foram feitos pelo professor Tavares, verdadeiro especialista, como tal muito conhecido.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Concertos populares. O Paiz. Rio de Janeiro, 2 jun. 1890. p2. Ed. 02063.

O programma de hontem continha uma peça, apenas, que não era repetição dos numeros dos concertos precedentes.

Estava annunciada uma *suite brésilienne,* de A. Levy, intitulada *Samba*; mas por falta de ensaios, segundo participaram os directores dos concertos populares, foi substituida pelo *Caprice italien*, de Tschaikowsky, que perdeu a novidade e vai se tornando fastidiosa.

Esperavamos ancioso pela composição do talentoso paulista que reune muitas qualidades notaveis e está educado em boa escola.

Esta capital em breve fará justiça ao Sr. Levy; e se deixou de applaudir o *Samba* foi, como já dissemos, por falta de ensaios.

Não quer isto dizer que o resto estivesse ensaiado. O concerto de hontem mais se parecia com um ensaio de amadores do que um concerto de orchestra organizado com professores; mas a falta de ensaios justifica a orchestra quanto á pessima impressão deixada pela festa e dá toda a responsabilidade a quem tomou compromissos com o publico e não cumpre o seu dever.

Com excepção de pequenos trechos de algumas peças, o programma, em geral, foi sacrificado á inexperiencia do regente Carlos de Mesquita e á pessima disposição da orchestra cujos instrumentos de percussão estavam fóra das vistas da batuta, concorrendo, isso, para *balanços* incommodativos e muitas hesitações.

A symphonia de *Ruy-Blas*, de Mendelssohn, executada sem oboe e com uma unica trompa, uma flauta, um clarinete e um fagote - lembrava as festas de igreja nas aldeias centraes do Brazil.

Pelo exposto vê-se que seriamos cruel se passassemos revista em todas as peças do programma, analysando uma por uma.

Calamo-nos, pois, e com prazer, mesmo para poupar á Mme. Walter o desaccôrdo da nossa opinião com os applausos recebidos do publico.

Em todo o caso poderá seguir o conselho de quem os tem dado a muitos artistas, Estude (sic.), se quizer aproveitar a sua voz, que tem notas bonitas e volumosas, mas não escolha peças difficeis, como a aria do *Baile de mascaras*, emquanto não estiver preparada para isso.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Concertos populares. O Paiz. Rio de Janeiro, 21 jul. 1890. p2. Ed. 03009.

Realizou-se, finalmente, a quinta *matinée* dos concertos populares transferida innumeras vezes por força maior.

O programma compoz-se de oito numeros, encerrando cinco peças repetidas e bem conhecidas do publico fluminense e tres em primeira audição.

Falaremos destas tão sómente.

O Sr. A. Levy é um moço de grande talento e perfeitamente preparado na difficilima arte musical.

Reside em S. Paulo, onde o seu nome é conhecido, e fez o seu curso musical na Europa, assenhoreando-se completamente da harmonia que o torna distincto nas suas applicações.

Para prova do seu alto merecimento basta a delicadissima *suite brésilienne*, intitulada "Samba", executada hontem pela orchestra e inspirada pelo seguinte trecho de Julio Ribeiro, transcripto do programma:

"Ao som de instrumentos grosseiros dansavam.

"Negros e negras, formados em vasto circulo, agitavam-se, palmeavam compassadamente, rufavam adufes aqui e ali.

"Um figurante no meio saltava, volteava, baixava-se, erguia-se, retorcia os braços, contorcia o pescoço, rebolia os quadris, sapateava em um phrenesi indescriptivel, com uma tal prodigalidade de movimentos, com um tal desperdicio de acção nervosa e muscular que teria estafado um homem branco em menos de cinco minutos.

"E cantava ……

"E a turba repetia em côro: - Eh! pomba eh!"

O autor serve-se de cantos populares, seguindo o exemplo de Massenet nas suas diversas *Scenas*; harmonisa-os com grande distincção e instrumenta-os com tanta propriedade que o trabalho apresentado póde ser assignado por qualquer mestre de renome europeu.

A maior difficuldade foi animar os rythmos das canções e quebrar-lhes a monotonia das toadas; mas o artista venceu tudo com o seu raro talento, fina concepção, e uma factura que deixa em relevo o genio distincto que preside as suas obras.

Infelizmente o regente Carlos de Mesquita não comprehendeu esta producção musical e imprimiu-lhe caracter frio e pouco nervoso, em desaccôrdo com a idéa tanto do compositor como do autor do trecho que o inspirou.

Ha no *Samba* certas insistencias rythmicas, que deviam ser accentuadas, mas que morreram na confusão das massas ou tornaram-se complementares quando eram essenciaes.

A simples leitura do trecho de Julio Ribeiro condemna a interpretação de Carlos de Mesquita e reclama - ou outro regente ou a presença do autor para indicar o que premeditou ao traçar a sua bella partitura, que applaudimos com enthusiasmo.

Na segunda parte do programma o Sr. Marianno Soares, amador que possue pequena voz de tenor guttural, cantou a aria do *Thebas* da opera *Esmeralda*, de Carlos de Mesquita, a quem Massenet aconselhou um auto de fé para a sua producção, que não póde ser retocada.

Por fim executou-se um mimoso *Minueto* de Ronchini, para instrumentos de corda.

E' um trecho bonito, correcto e que foi justamente *bisado* pela platéa.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Gemma Luziani. O Paiz. Rio de Janeiro, 26 jul. 1890. p2. Ed. 03014.

Reunida a imprensa fluminense no salão Bevilacqua, apresentou-se ante-hontem a pianista cujo nome encima estas linhas, executando as peças de um programma previamente organizado.

Estiveram presentes muitas senhoras e a maioria dos artistas residentes no Rio de Janeiro, e ás 8 horas da noite, cheio o salão, appareceu a artista, moça de 22 annos de idade, conquistadora do primeiro premio do conservatorio de Paris, em 1883.

Este nome já era promettedor em 1875, quando a futura artista, com 7 annos de idade, encantava as platéas italianas, executando peças que Rubinstein escolhia para os seus concertos, como o conhecido *Rondó* de Mozart.

Hoje faz ella jus ao titulo de celebre pianista, que lhe dão artistas da ordem de Massenet e Saint-Saëns, e o seu nome é justamente lançado no rol das summidades artisticas da Europa.

De constituição debil, delicada como Chopin, lutando com o embaraço das mãos pequenas, nervosa bastante, e dispondo de um mecanismo perfeitissimo, articulado, nitido, com todas as gradações de sua força physica - a Sra. Gemma Luziani tem o estylo admiravel dos grandes interpretes e dos grandes mestres, inda que a tradição, que nos traz agora; se resinta ainda da frieza convencional do grande conservatorio francez.

Falta-lhe talvez a impetuosidade varonil, a bravura de Arthur Napoleão, o brilhantismo de Liszt; mas tem o idealismo apaixonado da mulher que sente esse *que* indescriptivel da musica moderna, que faz o piano cantar plangente, que revolta as notas em turbilhões de symetria desencontrada, que fere os sons com o segredo dos grandes pianistas e prolonga as vibrações das cordas como o arco do violino sustenta as suas ondas sonoras.

Artista na accepção do termo, sentimo-nos acanhado ao traçar estas linhas, quando o seu album contém artigos de Hanslick, o primeiro critico do mundo, se não existisse Bülow.

Descrever as peças do seu programma, o seu estylo e as suas interpretações, seria coisa facil, porque a sentimos guardada no espirito, colhida na primeira impressão - mas a arte do ideal puro, do bello abstracto - não se descreve com as palavras das linguas articuladas - sente-se, transmitte-se pela propria arte musical, emquanto o artista da palavra estaca sem poder traduzir o que sentiu, sem ter figuras para exprimir o estado da sua alma, fraco, desarmado, vencido e obrigado a confessar que a musica é a primeira das artes, e nessa arte uma das grandes interpretes é Gemma Luziani.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Frederico Nascimento. O Paiz. Rio de Janeiro, 28 jul. 1890. p1. Ed. 03016.

Brilhante concurrencia encheu hontem, ás 2 horas da tarde, o salão Bevilacqua, para ouvir o brilhante concerto organizado pelo professor de violoncello do instituto nacional de musica, o talentoso e illustrado artista Frederico Nascimento.

A festa começou pelo bello *Quintetto*, op. 44, de Schumann, executado pelos Srs. Bevilacqua, Cernicchiaro, Bonchini, Gravenstein e J. Campos.

Em seguida a intelligente amadora, D. Josepha Saules, *mezzo soprano*, cantou a notavel *Ave Stella* de Faure, no que foi muito applaudida, applausos esses que merecidamente se reproduziram quando terminou o *romanza* de Tosti, *Il Segreto*, que disse perfeita e irreprehensivelmente.

A pianista amadora, D. Maria Freitas, executou um estudo de Henselt e a 1ª *Ballada* de Chopin; e o organizador do concerto apresentou um novo autor de grande valor artistico, Grieg, de cuja lavra executou a canção *Peer Gynt* e o bem escripto *Canone* que, por excepção neste genero, é peça bem inspirada.

Além destas composições tocou em primeira audição o *Preludio*, de Popper, que executou com a sua habitual proficiencia, a sua nova *Gavotta*, trabalho bem feito, a *Danse des Elfes*, que já conheciamos, e a difficilima *Fileuse*, de Popper, que exige grande nitidez, como possue o artista em questão, indubitavelmente o violoncellista de som mais puro, redondo, terno e sympathico que o Rio de Janeiro tem ouvido.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Gemma Luziani. O Paiz. Rio de Janeiro, 2 ago. 1890. p1. Ed. 03021.

Depois do brilhante saráo dedicado por esta grande pianista á imprensa fluminense, e depois da opinião dos orgãos diarios, que foram unanimes nos seus elogios á artista que actualmente prende a attenção do centro musical do Rio de Janeiro, era de esperar o que se realizou ante-hontem, no antigo salão do extincto Club Beethoven, não havendo logar para o numero de pessoas que foram attrahidas pelos echos dos noticiarios e informações dos artistas que estiveram presentes á primeiro (sic.) reunião.

Não temos razão para modificar as nossas impressões publicadas no sabbado; a menos que não nos confessemos mais uma vez grande admirador das excellentes qualidades da pianista que nos vem recordar o nome de outras tantas senhoras que se tornaram celebres nesse mesmo instrumento.

Na lista em que a historia das artes reuniu os nomes de Mmes. Pleyel, Salomon e Massart, e Mlles. Rosa Kastner, Clauss e Remaury, é preciso juntar agora o de Gemma Luziani, que no Rio de Janeiro será inscripta entre os pianistas da ordem de Thalberg, Wallace, Arthur Napoleão, Gottschalk, Ritter e Lewita.

No programma executado ante-hontem se podem notar duas peças em que a artista venceu todas as difficuldades de estylo e de mecanismo, sentindo, porém, limitada pelas suas condições physicas quanto ao impeto e força que taes composições exigem.

Na *Soirée de Vienne*, valse caprice, a pianista dominou todas as gradações do genio de Liszt; mas, quando o grande mestre, que lutava com as poderosas massas orchestraes e ou as vencia ou arrebentava os pianos, exige a força muscular do homem excitado pelo arrebatamento das grandes sonoridades, reconheciase que ha nas artes uma força que não se oppõe aos homens, mas que espera as privilegiadas do sexo fragil para bradar-lhes - parem.

Chopin, o melancolico poeta, quando se arrebata nas azas da fantasia impellido pelo patriotismo, produzindo as *grandes polonaises*, ou ardentemente inspirado canta as suas *balladas* - traça o sulco que só os homens podem transpor, porque tambem elles não são capazes de cantar mais apaixonadamente sentidos do que as mulheres sempre mais nitidas nos passos graciosos, nos burilados de delicadeza tenue, nas doçuras e meiguices dessas mil futilidades que se agrupam e se transformam em fontes de aljofares sonoras.

E' por isso que Gemma Luziani será sempre applaudida na bella *Gondoliera* de Moszkowsky, cantando plangentes melodias ao embalar das ondas; no *Improviso* de Martucci, o turbilhão de perolas redondas; no primoroso *Studio in do diesis;* nas sentidas notas da *Marcha funebre* e na esmerada *Polonaise em mi bemol* de Chopin.

Mas, se essas peças chegam para attestar o alto valor do seu estylo, o *Momento capriccioso* de Westerhout bastaria para assegurar-lhe logar de primeira ordem entre os grandes technicos.

A segunda parte do programma compoz-se da *Sonata em fá*, de Beethoven, executada pela pianista e Cernicchiaro, sempre applaudido mesmo em genero que aceita mais por dever de artista do que por tendencia natural.

A *Toccata*, de Paradisi; *Au Soir*, de Schumann; *Gavotta varieda (sic.)*, de Haendel e a *Sonata em re*, de Beethoven, como todas as outras peças do programma foram sempre recebidas com a mais franca animação do publico, que applaudiu a pianista mais completa da actualidade.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Gemma Luziani. O Paiz. Rio de Janeiro, 15 ago. 1890. p2. Ed.03034

Queixam-se alguns artistas, que transitam pelo Rio de Janeiro, da indifferença do publico fluminense para com as artes e principalmente da escassez de frequentadores de concertos.

A pianista Gemma Luziani póde attestar a pouca veracidade de tal affirmação que justifica o procedimento do publico condemnando tacitamente os artistas queixosos.

E na verdade duas vezes encheu-se o salão Hecht, ex-Club Beethoven, para applaudil-a, rendendo homenagem ao seu grande talento, altas qualidades artisticas e real merecimento.

A nossa opinião está confirmada pelo consenso publico; e nada accrescentaremos ás duas noticias que singelamente traçamos procurando descrever as nossas impressões.

Diremos, no entanto, que á excelente pianista faltam ainda as qualidades que só com o tempo se adquirem, e que o seu organismo, impresionavel como o de todos os artistas, ressentiu-se ante-hontem de perturbações que se revelaram na primeira parte do programma.

Effectivamente havia um *quê* na nitidez perfeita que assignalamos nos seus dois primeiros concertos, inda mesmo que tenhamos de assegurar que mais uma vez enthusiasmou-se o publico com o *Momento capriccioso* de Westerhout, *Nocturno em fá sustenido* e *Balada em sol menor,* de Chopin.

Mas é fóra de duvida que nas outras peças, da primeira parte, bem entendido, a perfeição que lhe é habitual ressentiu-se; assim como não nos pareceu boa a interpretação do *Estudo em dó menor* nem da valsa em dó sustenido menor, composições de Chopin.

Na primeira não se traduziu o pensamento do autor, bem especificado pelos seus biographos; e na segunda faltou o claro escuro, o contraste do *forte piano* da segunda parte, que não admitte discussão por estar claramente indicada a vontade do autor em todas as edições e muito principalmente nas adoptadas no conservatorio de Paris, entre as quaes citaremos Le Couppey e Marmontel.

Esqueçamo-nos, porém, desses pontos da primeira parte, e com ella a maneira caprichosa e impropria da *Serenade* de Moszkowski para applaudil-a franca e sinceramente na *Sonata*, de Beethoven, que substituiu a peça de violino que devia ser executada por Cernicchiaro; no *Preludio e fuga* e *Chanson du printemps,* de Mendelssohn; na *Gavota variada*, de Haendel e na *grande valsa de concerto*, de Wieniawski e entrelaçal-a, nos mesmos applausos o violoncellista Frederico Nascimento, que esteve admiravel como sempre.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Enrico La Rosa. O Paiz. Rio Janeiro, 26 ago. 1890. p1. Ed. 03045.

Não tivemos a felicidade de ouvir Sivori, o unico violinista que teve a honra de vibrar o violino de Paganini, que espera um arco amestrado para fazel-o viajar pelos palcos em que o seu ultimo possuidor assombrava as platéas; mas ouvimos Sarrasate, Wolff, White e muitos outros, que ainda residem nesta capital, e nunca o nosso enthusiasmo subiu tanto como ante-hontem ao ouvir La Rosa, violinista, que, custe o que custar, deve ficar no Rio de Janeiro.

Os representantes da imprensa fluminense tomaram a si a tarefa de pedir ao publico fluminense o seu valioso apoio para o eminente artista que aqui se acha.

Desempenhamo-nos hoje dessa tarefa e vamos mais além - pedimos ao governo provisorio um logar de professor de violino para La Rosa deixar aqui, perpetuada em seus discipulos, a bella tradição de que é portador e as suas qualidades de *virtuose*, que na realidade são incomparaveis.

Qualquer sacrificio que se faça neste sentido será de grandes vantagens e alcance para o futuro.

O publico tambem póde concorrer para isso, não só acudindo aos concertos deste grande artista, mas tambem aproveitando-o como professor, hoje que o violino vai sendo cultivado em larga escala nas primeiras camadas da nossa sociedade.

Iremos ainda além: em nome da arte musical pedimos a Arthur Napoleão que o acompanhe na sua primeira festa publica e que nos lembre os bellos concertos da extincta sociedade de concertos classicos.

La Rosa não é só um *virtuose* de mecanismo assombroso: é um estylista de primeira plana, incapaz de *amaneirar* uma sonata de Haendel e minucioso a ponto de encantar na cantilena mais simples.

Quanto á afinação é o typo da perfeição. Produz bastante som, em qualquer das cordas, de boa qualidade, levando-se em linha de conta o instrumento que é novo e, portanto, um pouco duro, e minucioso nas indicações que observa com grande e esmerado rigor.

Foram essas as qualidades reveladas nas duas peças de Ries - *Gavotta* e *Motu* perpetuo; na *lucense* de Sivori "Dors mon enfant", no bello e brilhante *Concerto em ré menor*, de Wieniawski, e na *Zingaresca*, de Sarrasate.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - La Rosa. O Paiz. Rio de Janeiro, 13 set. 1890. p2. Ed. 03063.

Tudo se conspira contra o grande artista, que em má hora pisou terras fluminenses.

Os seus concertos não têm sido concorridos, apezar dos elogios excepcionaes da imprensa, e isto prova que os apreciadores do violinista J. White não iam ouvil-o senão por pura pragmatica cortezã.

Ainda ante-hontem nova tentativa foi feita no intuito de attrahir concurrencia ao Polytheama; mas o theatro estava vasio, emquanto em derredor de cada roleta os jogadores se agrupavam em escandalosa infracção da lei e da moralidade.

Mas ainda assim, os poucos espectadores não puderam ouvir o grande violinista na primeira parte do programma, porque um enfadonho realejo, postado no jardim, onde a entrada era gratuita, moia a sua fanhosa musica emquanto La Rosa vibrava o seu violino.

Reclamações violentas appareceram; mas o espectaculo não estava policiado; a festa publica não era presidida por uma autoridade policial, quando em outros theatros, onde não ha arte, mas pandegas, os camarotes da policia regorgitam de autoridades.

Se no entanto um pobre diabo, aborrecido, quizesse vender a sua senha á porta do edificio, seria preso em nome dessa autoridade que não estava onde o dever a reclamava.

Quem não está disposto a cumprir com os seus deveres resigna os cargos e não expõe um artista serio ao ridiculo de ser interrompido pelos realejos que abrilhantam festas onde reina o jogo immoral e impera a affronta da civilisação.

As roletas expostas em pleno publico, onde qualquer vagabundo tem o direito de embarcar um nickel na aventura da sorte - são attestado triste da pouca vontade que ha em reprimir os máos habitos de uma população que se vicia.

Quanto ao violinista La Rosa, só ha um partido a tomar: ir-se embora para os Estados Unidos da America, por exemplo, e voltar daqui a uns quinze annos.

E se quizer attrahir o publico - faça-se emprezario de companhias equestres.

A arte séria está de lado e a Luziani foi mera excepção.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Luiza Terzi. O Paiz. Rio de Janeiro, 21 set. 1890. p2. Ed. 03071.

Apresentou-se ante-hontem ao publico fluminense, no salão do antigo Club Beethoven, a Sra. Luiza Terzi, que se annunciou como "celebre concertista de violino e canto, primeiro premio do conservatorio de Madrid, violinista da real camara de Sua Magestade o rei de Portugal, etc., etc."

O mesmo annuncio dizia ser aquelle concerto o primeiro e ultimo.

Pelo que se vê, nada lucrará o publico com as nossas informações, porque a exhibição foi unica, e forçosamente será a ultima.

A Sra. Terzi toca violino como qualquer amador que pouco se occupe com o rei dos instrumentos.

Ausencia completa de estylo, mesmo convencional; pouco mecanismo, pouca afinação, má posição e ignorancia completa dos grandes recursos do violino.

Resta a curiosidade de ser uma senhora; mas nesse genero ouvimos a artista Sinai, se bem que pudessemos citar duas amadoras, Mlle. Augusta Petit e D. Therezinha Bastos, ambas muito superiores á Sra. Terzi, e que nunca se apresentaram como celebridades nos saráos particulares em que executaram.

Isto prova que o nosso felizmente extincto conservatorio de musica produzia *primeiros premios* que supplantam primeiros premios de Madrid.

A Sra. Terzi póde viajar pelo interior do Brazil, não como celebridade, mas como curiosidade, que sempre é curioso ver uma senhora executar tão difficil instrumento.

Quanto á sua voz e ao seu canto, se quizer ouvir os conselhos de quem os tem dado a muitos artistas, abandone completamente uma e outra coisa.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Festival. O Paiz. Rio de Janeiro, 17 nov. 1890. p2. Ed. 03128.

Entre as manifestações de regosijo e solemnidades organizadas para commemorar o primeiro anniversario da nossa republica já florescente, occupa, indubitavelmente, o primeiro logar o grande concerto realizado hontem no theatro Lyrico á 1 hora da tarde.

A grande parada militar, com a imponencia da força que representam sete mil homens; o deslumbramento das fardas de grande gala, onde o ouro dos galões e franjas contrastam com o brilho das bayonetas offuscantes, refrangindo indisciplinados os raios dardejantes do sol sobre as columnas firmes de parallelos pelotões; as sonoras fanfarras de guerra quebrando a monotonia dos ruidos

das carretas de artilheria; o povo em massa desordenada e curiosa, os folguedos populares do jardim do campo da Acclamação - tudo, emfim, quanto foi presenciado nestes dois dias de festa e alegria - passará, deixando apenas vestigios olvidaveis na memoria daquelles que, mais cedo ou mais tarde, a perderão pelo tempo se não a sepultarem comsigo pela morte.

Mas a arte que transmitte aos seculos vindouros, com a historia, as suas grandes manifestações - perpetuará o *Ave Libertas*, o estupendo poema symphonico de Leopoldo Miguez, grito ingente de um artista que sente em seu peito a vibração do enthusiasmo ao ver a patria proclamar a Liberdade.

Ave Libertas!

Saudação de um seculo á revolução franceza; lagrima feliz do escravo que só chorava amaldiçoando; rugido do rei das selvas que rompe as cadeias da prisão; vôo largo do condor rodeando o mundo; ribombo dos canhões em 15 de novembro de 1889 - poema de uma arte em que Miguez é mestre!

Descrever esse poema é nossa missão - missão impossivel porque o bello - sente-se e domina, mas só se reproduz pela propria arte em que foi creado.

No entanto facil será deixar aqui a idéa em que se transformou em nosso espirito essa pagina admiravel da arte brazileira.

O sabio e velho philosopho ouve as trombetas que echoam de valle em valle; deixa os livros e abandona a meditação para chegar ao postigo do seu laboratorio: vê o prestito imponente da Liberdade e brada "*Ave Libertas!*"

Mas o povo que não medita sobre as obras dos grandes genios tambem se encontra com o mesmo prestito e como o sabio tambem saúda - "*Ave Libertas!*"

O poema symphinico (sic.) de L. Miguez não é o grito patriotico do povo; não é a traducção do enthusiasmo inconsciente do opprimido - é a interjeição do sabio.

Seja.

Todos os povos amaram a Liberdade e esse poema será no Brazil mais do que o templo de Tiberius Gracchus.

As revoluções do obscurantismo destruiram as estatuas que á Liberdade foram erigidas - mas a ode e o hymno ficaram.

Um cadafalso já foi levantado em terreno em que existia essa estatua - o carrasco póde invadir a architectura e destruir a sculptura - mas a musica é sagrada e esse poema será o symbolo perenne e indestructivel da nossa liberdade.

Interjeição do sabio foi a nossa phrase; e na verdade a idéa absoluta ali está encerrada, mas dominada pelos meandros do contraponto, inda que realçada por vigorosa instrumenção (sic.).

Ha como que um despertar de pesada lethargia; a traducção solemne de uma deusa transformada em melodia; o rumor longinquo do prestito que se avo-

luma e desce triumphante até que as pompas estridentes de sonoridade sobem, multiplicam-se, abalam, ferem a sensibilidade comtemplativa e annunciam á alma do espectador que a musica traduz uma idéa grandiosa que o povo saúda com a *Marselheza* e a Arte com o *Ave libertas*!

E como o festival foi apenas pretexto para essa partitura, que não cessaremos de applaudir, bem poderiamos parar aqui se não tivessemos desejos de criticar mal entendida pragmatica, qual a de fazer a orchestra executar em pé o *Hymno da Republica*.

Quando uma orchestra executa um hymno - é a arte quem se manifesta e não os seus interpretes, simples agentes.

Exigir que uma orchestra se levante ao entoar um hymno equivale a obrigar o artista a pintar de joelhos a figura de Christo.

E tanto o nosso reparo é justo, que a igreja romana que nunca dispensou as solemnidades e reverencias dos seus rituaes - não exige, nem mesmo no *Tantum ergo sacramentum*, que os musicos se ajoelhem, como impõe a todos os christãos.

E aproveitando o assumpto vem a proposito o facto desse hymno não ser executado pelas bandas dos regimentos militares.

Não somos suspeito nesta questão, porquanto fomos nós quem destas columnas pedimos ao chefe do governo provisorio que conservasse a producção de Francisco Manoel como hymno nacional da nossa republica - o que foi approvado pelo exercito e armada; mas dahi para se abandonar o *Hymno da proclamação* da republica, por caprichos dos mestres das bandas é acto para o qual pedimos a intervenção dos Srs. commandantes de corpos appellando para o seu patriotismo.

Completaremos esta noticia transcrevendo o programma que, além das peças citadas, continha o *Samba* de Levy, peça já executada nos concertos populares em más condições, mas que foi bem sob a regencia do seu autor; *La notte e l'alba*, intermedio de Antonio Carlos, que tambem a dirigiu; e a protophonia da opera *Rienzi,* de Wagner; P*rière du soir*, de Reineck; *Canção sueca*, de Swedsens e *Marcha hungara*, de Berliz, sendo estas dirigidas pelo Sr. J. Porto Alegre.

Quanto á execução do *Ave Libertas* diremos apenas que teve dois ensaios e e (sic.) não se póde exigir que tão difficil peça seja executada nitidamente sem grande trabalho.

Causou extranheza que Cernicchiaro e La Rosa não fizessem parte da orchestra na execução desse poema, mormente havendo falta no Rio de Janeiro de bons violinos.

Oscar Guanabarino

1891

Artes e Artistas - Theatro Lyrico. O Paiz. Rio de Janeiro, 18 fev. 1891. p2. Ed. 03221.

A companhia lyrica italiana que estreou ante-hontem no antigo theatro Pedro II; veiu justificar os nossos artigos relativos á companhia da empreza Musella.

E' pelo confronto que se póde chegar á classificação dos artistas perante os *elencos*; sendo necessario, no entanto, não prejudicar o merecimento individual de cada um, por falsas idéas estabelecidas na comparação.

Não podiamos esperar muito desta empreza; e disso nos convencemos logo ao percorrer a vista pela orchestra, composta de 33 professores durante dois actos, e 32 dahi por diante.

Quatro primeiros violinos em uma sala tão vasta como a daquelle theatro, em noite de calor abrazador, com o ar rarefeito e portanto diminuidas as condições do meio em que devem agir as fontes sonoras - é mostrar incapacidade na constituição de uma orchestra de opera lyrica.

Dois contrabaixos, sendo ambos de tres cordas, são apenas a terça parte do necessario; assim como os dois violoncelos ali collocados representam a metade dos que exigem as partituras modernas.

A parte orchestral do *Ernani*, opera da estréa, foi executada sem *timpani*, e o effeito desastroso dessa falta não é necessario que a accentuemos.

Por mais ridicula que pareça a comparação - tres trompas n'uma orchestra nos [...] o effeito de um cão com uma perna machucada, caminhando sobre tres pés.

Com oito violinos, pois, uma viola, dois violoncelos e dois contrabaixos - não ha orchestra symphonica, mórmente quando esse pequeno numero de professores não são *virtuosi* de primeira plana e não se acham munidos de bons instrumentos.

Levantado o panno appareceu resumido corpo de córos, vinte homens, talvez, quando uma companhia para aquelle theatro não póde dispensar cincoenta homens e trinta mulheres.

Quanto ao quarteto apresentado, composto de um soprano dramatico, a Sra Montesini, tenor o Sr. Bersani, barytono o Sr. Checchini, baixo o Sr. Ferraioli - dá direito á classificação de 2ª ou 3ª ordem, collocando-os ao lado de muitos artistas que trabalharam no Polytheama Fluminense em éra não mui remota.

O publico manifestou hostilidade ao barytono, mas parece-nos que relativamente é elle o melhor cantor dentre os apresentados.

E' singular o que se dá com os artistas lyricos.

Tolera-se uma palheta de clarinete que sacrifica uma peça; deixa-se passar uma corda de violino que, por falhada, *guincha* de vez em quando; e no entanto esse delicadissimo instrumento de extrema perfeição e sensibilidade, o larynge humano, sujeito a mil accidentes pathologicos e a muitas perturbações de juncção - arrosta a furia dos ouvintes, quando simples e inevitavel espasmo de uma corda vocal faz vacilar uma nota aguda.

O Sr. Checchini, barytono, estava bastante rouco; as notas acima do *dó* sahiam-lhe veladas, indecisas, e de timbre defeituoso - o publico esqueceu-se da sua bonita voz, cheia e sonora, e não attendeu ás desculpas apresentadas pelo artista, que allegava enfermidade subita e passageira.

O tenor tem voz forte, de verdadeiro timbre italiano, recordando, quanto a este caracteristico, um meio termo entre Gardinali e Lelmi - mas desastrado quanto ao estylo, defeito aliás geral do quarteto estreante.

Foi applaudido logo no 1ª acto; e, aceita a sua classificação relativa, andou bem em toda a peça, salvo, porém, quanto ao estylo, como já dissemos.

Esse defeito é proveniente do abandono da escola italiana, que actualmente procura vozes theatraes sem cuidar da sua educação artistica.

O Sr. Bersani concorre para o bom effeito dos concertantes; mas nos sólos é incoherente e usa de notas antipathicas, quando tem a fantasia de cantar a meia voz, com um orgão não polido.

Outro tanto diremos da Sra. Montesini, soprano dramatico, de voz cansada, pesada, difficil nas emissões agudas e estragada nas notas médias, conservando porém a sonoridade que devia ter no tempo em que a sua voz estivesse fresca, como ainda está a do Sr. Bersani, tenor.

O baixo da companhia, o Sr. Ferraioli, seria prejudicado, se não adiassemos a nossa opinião a seu respeito.

E' possivel que em outra opera, dissipados os justos temores da estréa, se apresente em melhores condições, e por isso aguardaremos essa occasião para nos pronunciar a respeito.

Em resumo:

A companhia deve completar a sua orchestra, reforçar os córos e exigir dos artistas serio estudo dos trechos melodicos - substituindo pela arte o que não possuem pela natureza.

Oscar Guanabarino

Diversões - Theatro lyrico. O Paiz. Rio de Janeiro, 20 fev. 1891. p2. Ed. 03223.

A companhia lyrica italiana escolheu a *Somnambula*, de Bellini, para apresentar a Sra. Ada Bonner, soprano ligeiro.

Ha muitos annos que a graciosa partitura do grande musico sentimental não era executada nesta capital; a ultima vez que a ouvimos em scena, foi cantada pela companhia Ferrari, no tempo em que o tenor era o celebre Gayarre.

Depois da indecisa estréa da actual companhia, era necessario reerguel-a de modo que fossem esquecidos os incidentes desagradaveis da primeira noite; e de facto a representação da *Somnambula* veiu serenar os animos predispostos de uma parte do publico, assegurando á empreza a boa vontade da platéa fluminense.

A' estreante coube essa gloria.

O publico esteve calmo; e depois de ouvil-a na mimosa aria, *Come per me sereno*, no 1º acto, applaudiu-a francamente, insistindo sempre na sua merecida manifestação.

A Sra. Ada Bonner possue bella voz de soprano ligeiro, firme, de timbre agradabilissimo, rigorosamente afinada, extensa, attingindo o ré agudo sem difficuldade e com muita nitidez e força.

Canta com graça e tem estylo fino como artista de boa escola.

Alterou algumas cadencias sem cerimonia, muito usadas por todos os artistas em relação ás operas do repertorio antigo, que além de tudo soffre barbaras mutilações sem protesto.

No final do 2º acto cantou com muito sentimento o andante sustenuto, suavissima melodia como só Bellini as sabia fazer, e na aria - *Ah! non credea mirarli*, satisfez cabalmente ás exigencias da arte, sendo correspondida pelo publico que não lhe regateou applausos, chamados á scena e a repetição da ovação de chapéos atirados ao proscenio.

Finalmente, a Sra. Ada Bonner é um dos melhores elementos com que póde contar a empreza e tem a sua carreira, no palco fluminense, garantida pelo successo franco da *Somnambula*.

O tenor Bersani confirmou a sua estréa e foi applaudido nos trechos principaes da opera; foi bem no duetto e concorreu para os bons effeitos dos concertantes.

Continúa, porém, a abusar de notas brancas na falta de *mezza voce* que não possue, mas que seria facil adquirir pelo estudo.

O Sr. Ferraioli, 1º baixo, encarregou-se da parte do conde, escripta para barytono.

Continuam, portanto, as nossas reservas a seu respeito para ouvil-o attentamente hoje, se for cantada a *Favorita*.

A empreza mostra boa vontade para com o publico; e assim como fomos o unico a censurar a má organização da orchestra, somos hoje forçados a agradecer o augmento do pessoal, completando-se o numero de trompas e reforçando o quartetto, que conta actualmente seis primeiros violinos, quatro segundos, duas violas, dois violoncellos e quatro contrabaixos.

Os córos tiveram suas vacilações no 1º acto; em compensação sustentaram a grande scena final do 2ª acto com bastante sonoridade, afinação e claro escuro.

A orchestra foi dirigida pelo Sr. Giovanelli Luigi; e em um dos intervalos apresentou-se o corpo de baile, que não tem elementos para se exhibir fóra das operas, mórmente com estafadas valsas e galopes com marcações antigas.

Annuncia-se para hoje a *Favorita*.

O nosso rigor perante as companhias lyricas dá-nos o direito de pedir ao publico fluminense a reparação da grave injustiça que no *Ernani* soffreu o barytono Checchini.

Já explicámos o que se deu com esse artista; e somos insuspeitos, por isso que classificámos a actual companhia como inferior á ultima que trabalhou naquelle theatro.

Houve precipitação e talvez que influencias desconhecidas tivessem arrastado comsigo a maioria dos frequentadores das galerias, que é a parte mais enthusiastica daquelle theatro e a unica que se pronuncia com franqueza e espontaneidade.

Appellamos, pois, para as galerias e hypothecando a nossa opinião profissional tomamos a responsabilidade de garantir as excelentes qualidades naturaes desse cantor, pedindo a reparação da violencia que lhe foi feita.

Oscar Guanabarino

Diversões - Theatro Lyrico. O Paiz. Rio de Janeiro, 23 fev. 1891. p2. Ed. 03226.

Duas estréas realizaram-se ante-hontem na representação da *Favorita*, que correu com desigualdade entre os seus interpretes e varias indecisões nas duas grandes massas das operas symphonicas - os córos e a orchestra.

Esta partitura, que desde 1840 tem viajado por todos os palcos, sem distincção de categorias, cantada hoje por verdadeiras celebridades artisticas, com o acompanhamento de grandes orchestras e amestrados córos - e amanhã por ambulantes cantores de feira, é modelada por tal fórma, que qualquer artista do

quarteto tem, em um dos seus quatro actos, scena em que possa revelar o seu talento e qualidades artisticas.

Um tenor de força, com aptidões para dramatisar a scena da exprobração no final do 3º acto, acha ali occasião de exhibir a robustez da sua voz, lutando com o esplendido concertante final.

Se no entanto essa mesma voz origina-se em um orgão delicado, de emissão serena, procurando dominar mais pelo estylo do que pela amplidão das notas agudas - lá está o 4º acto, onde a bella romança de tradição popular o espera com todos os elementos para desenvolver um artista de poucos recursos naturaes, mas educado nos verdadeiros principios da arte.

O Sr. Tromben foi applaudido logo que terminou a cavatina do 1º acto, ganhando confiança com o endosso da platéa.

E' demasiado mimosa a voz deste tenor para tão vasto theatro, mas pelo seu timbre suave e sympathico, pela facilidade de emissão e ductilidade dos musculos phoneticos - agrada immediatamente aos seus ouvintes, posto que abuse do *pianissimo subito*, algumas vezes incoherente e sem a desculpa de peculiar sentimento despertado pela melodia, que a isso se oppõe.

Dir-nos-hão que essas transições rapidas da intensidade são procuradas por todos os artistas que propositalmente exploram a sorpreza das platéas; mas não seremos nós quem perdôe a substituição da arte pelo artificio - verdadeiro estelionato.

No correr da peça, sujeitando-o ao rigor das nossas habituaes exigencias, o Sr. Tromben foi um Fernando de talho vulgar; mas considerando a emphase da scena do 3º acto e o modo irreprehensivel com que executou o *Spirito gentil,* não lhe regateamos os elogios que merece, sanccionando os applasuos (sic.) que tão justamente recebeu ao terminar a romança e a peça.

A outra estréa foi a da Sra. Sormani Camilla, meio-soprano, que se encarregou da parte de protogonista da peça.

Isolando-se-lhe a voz dos trechos melodicos, que sempre occultam pelo absoluto o que ha de defeituoso na constituição do stimbres (sic.) - reconhece-se a má qualidade de muitas notas da escala da estreante.

De facto, ainda que concordemos que a Sra. Sormani possue voz extensa e forte, agradavel mesmo em certas occasiões em que a phrase grave coincide com a accentuação dramatica do canto, não occultaremos a nossa analyse, da qual resultou a observação de sons harmonicos agudos que, não se fundindo com a fundamental, deixa perceber o timbre defeituoso que o torno (sic.) imprestavel nas melodias amorosas e no canto meigo.

E' essa a explicação do nenhum effeito do *O' mio Fernando;* mas a artista podia salvar-se no 4º acto, na grande scena em que ha sobeja occasião de impressionar o auditorio.

Pela simples observação dessa scena reconhece-se a frieza da Sra. Sormani.

Quando Leonor, procurando o abrigo da religião encaminha-se para o claustro e ouve a voz de Fernando, a sua commoção é de grande violencia.

A pobre amaldiçoada é presa da commoção desencontrada do amor, remorso, saudade, desespero e angustia; corre em direcção ao templo, attrahida pelos canticos, em que a voz do apaixonado monge se destaca, e, repellida por subita contra impulsão, em desvario se lança pela scena e exhausta cae aos pés da cruz, que silenciosa tem abertos os braços para os que soffrem.

Mas a scena foi sacrificada, passando toda ella sem o menor signal de observação, de estudo ou mesmo de imitação.

Terminadas estas ligeiras considerações sobre os dois estreantes, falaremos do Sr. Chechini, barytono, que ainda não se restabeleceu, e do Sr. Ferraioli, baixo da companhia.

O primeiro, o Sr. Chechini, conseguiu apagar a impressão deixada no *Ernani*. Visivelmente indisposto, ainda, estava além de tudo deslocado, porque, sendo barytono de bravura, não se póde adaptar bem ao papel de rei na *Favorita*, que exige barytono gracioso.

Ficou provado no entanto que a sua voz é robusta, e que, restabelecido, será um dos melhores pontos de resistencia da actual empreza.

Quanto ao Sr. Ferraioli, vamos destacal-o para o pelotão dos artistas de quem, para não repetir argumentações, costumamos a dizer que não comprometteram os seus papeis, inda que do contrario estejamos convencidos.

Córos e orchestra, já o dissemos, tiveram altos e baixos, sem os escandalos da enscenação, já se vê, que em um dos actos, para provar que a acção se passa na Hespanha, deu-nos uma vista de jardim com bananeiras e coqueiros.

Oscar Guanabarino

Diversões - Bug-Jargal. O Paiz. Rio de Janeiro, 27 fev. 1891. p2. Ed. 03230.

O libreto da nova opera do maestro Gama Malcher tem por protogonista um escravo que dedica o seu amor a uma mulher da raça branca, sacrificando, por ella a propria vida.

E' de Victor Hugo o romance do mesmo nome, modificado pelo libretista para as exigencias do melodrama.

A idéa já foi explorada pelos autores do *Guarany* e do *Schiavo*; como urdidura, porém, para o desenvolvimento de uma partitura em 4 actos, o *Bug-Jargal* é inferior aos dois libretos citados, e pobre de acção, não offerecendo situações lyricas favoraveis ao autor da musica.

Não entraremos na analyse da peça nem traçaremos o seu enredo, havendo para isso resumos de facil acquisição; mas faremos a apresentação do maestro brazileiro em largos traços biographicos.

Filho do estado do Para, onde nasceu em 1855, veiu para esta capital estudar o curso de humanidades, recebendo as primeiras lições de musica e piano do professor Felicio Tati.

Com 17 annos partiu para a Pensylvania, dedicando-se ao curso de engenharia civil; mas, cedendo á sua tendencia natural para a musica, transportou-se em 1876 para Genova, matriculando-se um anno mais tarde no conservatorio de Milão.

Em 1882 organizou elle uma companhia lyrica, fazendo-a cantar as operas de Carlos Gomes, com a assistencia do autor, nas capitaes de Pernambuco e do Para; no anno seguinte regressou para Milão e ahi começou a escrever o *Bug-Jargal,* concluindo-o em 1885.

Não conseguindo fazel-a representar no Scala, apezar de ter apresentado os trechos mais importantes em um concerto organizado pela colonia brazileira, em homenagem ao ex-imperador do Brazil, voltou á terra natal, onde o governador, Dr. Chermont, o commissionou para ir á Italia organizar a actual companhia lyrica, que veiu inaugurar o theatro daquella capital.

Foi ali que se cantou pela primeira vez o *Bug-Jargal,* ouvindo-a depois a capital do estado de S. Paulo.

Cantada ante-hontem pela primeira vez no Rio de Janeiro, foi recebida pelo publico com alguma reserva.

A opera do maestro brazileiro Gama Malcher é um conjuncto de boas e más qualidades, como quasi todas as producções dos estreantes em tão difficil arte, como é a musica.

Muitos trechos, isolados da parte scenica, são de valor artistico.

Bem harmonisados, originaes, tratados com rigor e agradaveis como desenvolvimento melodico.

A phrase de Irma no 1º acto, repetida pelo córo, o canto interno de Bug-Jargal, o final do 2º acto, o preludio orchestral que precede a scena da prisão, a aria e o dueto final - são peças que nos deixaram com boa impressão no ensaio, acompanhando-as pela partitura.

Mas a analyse geral da opera em scena dá em resultado as seguintes observações:

O maestro conhece perfeitamente a harmonia e contra-ponto, unica qualidade de que dispõe para a composição.

A sua partitura resente-se de falta de inspiração e da uniformidade na contextura geral da opera.

Preoccupa-se mais em fugir do estylo italiano do que em produzir o desenvolvimento da idéa melodica, sempre torturada pela preoccupação de ser distincto, logrando, apenas, ser confuso e irritante pela variação constante do rythmo e modulações forçadas, evitando as tendencias naturaes como quem foge de um inimigo embrenhando-se em complicações harmonicas desnecessarias.

A sua orchestração não é equilibrada; de modo que nos fortes de metaes as posições cerradas dos trombones destacam-se das partes agudas, predominando insistente e incommodo o 1º piston nas cumiadas do estridente.

O quarteto de cordas é mais difficil do que bem conduzido; o effeito é nullo e sempre abafado pelos instrumentos de madeira, de que faz uso immoderado, e portanto monotono.

As vozes principaes da partitura são escriptas em tessitura incommoda para os artistas, de fórma que as notas agudas passam despercebidas por vulgares em toda a partitura.

Nas relações do drama com a musica o autor mostra-se inexperiente e sacrifica a acção a pequenos incidentes de orchestra, abandonando os artistas em scena, á espera da conclusão de passagens inuteis, que destroem todo o effeito dramatico.

A companhia encarregada do desempenho da opera fez o que pôde para sustentar a peça, que foi regida pelo autor, e applaudida em varios trechos.

Oscar Guanabarino

Diversões - Theatro Lyrico. O Paiz. Rio de Janeiro, 4 mar. 1891. p2. Ed. 03235.

Parece-nos inutil reproduzir aqui as nossas idéas sobre as diversas escolas musicaes, relativas á opera moderna.

Essas theorias têm sido nestas columnas debatidas com a pouca clareza de que dispomos; mas tão repetidas vezes temos tratado desse assumpto que o damos por discutido e como materia vencida.

Aceitando-se, portanto, a escola italiana, com as suas qualidades boas e más; acolhendo os seus raros cultores como transeuntes na escala ascendente e historica do desenvolvimento e progresso da arte symphonica e melo-dramatica - forçosamente devemos aceitar a *Carmosina,* opera do maestro brazileiro João Gomes de Araujo.

Os francos applausos colhidos ante-hontem no theatro Lyrico, o acolhimento espontaneo, as chamadas do autor á scena e a opinião isolada de cada um dos espectadores concordando na unanimidade favoravel ao novo maestro, indicam o caminho a seguir, e assegurando-lhe futuro brilhante.

Mas não se illuda o distincto paulista com as proclamações do povo; a *Carmosina* é uma boa estréa, revela a sua aptidão e tendencia - mas uma opera não faz um autor, como um quadro não fará um pintor - sem que esse unico trabalho do artista seja um primor e se imponha por si.

Sabemos que o maestro Gomes de Araujo produziu a *Carmosina* no fim de quatro annos de estudo, quando o *Guarany* só surgiu no fim de uns dez annos de dedicado trabalho do autor do *Schiavo*; pois bem - gaste os dez annos, quinze, vinte, pouco importa o tempo, mas queremos progresso, tanto mais quanto é certo que a *Carmosina* é penhor muito mais valioso do que a *Noite do Castello* e *Joanna de Flandres* de Carlos Gomes, para nos dar o direito de exigir tanto quanto temos recebido do maestro campineiro.

Na primeira audição da opera, que hoje nos serve de thema, observamos a facilidade com que se apresentam os motivos melodicos, com inspiração mais ou menos elevada; o desenho nitido da idéa, o seu desenvolvimento natural, a despretenção de cunho distincto, deixando a melodia fluir, como os poetas sentimentaes que não procuram pela fórma impedir o curso de suas idéas.

A sua orchestração é simples resultado de combinações didacticas; mas reconhecemos que o quartetto é conduzido por mão de profissional, resultando dahi o effeito das cordas sem difficuldades para os executores.

Filiado á pura escola italiana, com os seus moldes convencionaes, ouve-se a *Carmosina* sem a preoccupação de decifrar problemas de dissonancias e fórmulas, que, empregadas no acompanhamento de melodias simples, dariam em resultado o mesmo sentimento produzido por uma estatuasinha ligeira e graciosa pousada sobre pedestaes de grandes dimensões, dominando pela base e obscurecendo o seu objectivo.

A opera do Sr. Gomes de Araujo tem por poema um *libretto* de Ghislanzoni, dividido em tres actos, com muitas qualidades para o desenvolvimento lyrico; mas o autor da musica foi forçado, por motivo de ordem economica, a resumir as pompas scenicas por modestos effeitos, visando tão sómente obter em palco estrangeiro o attestado dos seus estudos na qualidade de pensionista da antiga provincia de S. Paulo.

Em todos os actos ha preludios orchestraes e defeito facil de remediar; e entre as peças da partitura citaremos as seguintes, como as que melhores impressões nos deixaram.

O primeiro preludio, que foi immediatamente applaudido; a balada do menestrel, de pouco interesse, precede bonita romanza de tenor, sacrificada na execução pela orchestra, que distanciou-se com o acompanhamento; o duetto de tenor e contralto, com bonitas phrases dramaticas, mas sem um plano geral na peça; e o final, concertante de effeito, lembrando os processos de Donizzetti.

No 2º acto é demasiado longo o preludio, posto que agradavel e mesmo superior ao que encantou a partitura; segue-se a aria de estylo *buffo*, cantada pelo

baixo com acompanhamentos de córos, denotando as tendencias do autor para o genero comico e gracioso; o *tercetto* seguinte, entre mezzo soprano, tenor e barytono, é peça de valor e provocou grande ovação da platéa, que chamou o autor duas vezes á scena; a leitura da carta, trecho muito gracioso; e um bom duetto entre contralto e barytono.

O ultimo acto é encetado por um bailado de velhas feições; mas a scena do envenenamento salva o autor da peça com a infelicidade de ficar dependendo dos artistas, que, em situações dramaticas daquella ordem, compromettem ás vezes trabalhos de subido valor.

Finalmente, o maestro Gomes de Araujo é digno de animação e ao seu estado, o grande estado de S. Paulo, cumpre não deixar em meio um dos seus filhos, que tem elementos para orgulhar a sua terra natal.

Quanto ao desempenho, por parte da companhia, foi regular, parecendo-nos que houve precipitação, exigindo a opera mais um ensaio geral.

Estreiou nesta peça o contralto Montezini Bianca, que tem um ponto de contacto com a grande *diva* Patti, isto é - ambas merecem aposentadoria pelo tempo de serviço.

Oscar Guanabarino

Diversões - De Anna. O Paiz. Rio de Janeiro, 16 abr. 1891. p2. Ed. 03277.

Não podia ser maior a nossa sorpresa ante-hontem, ao entrarmos no vasto salão do theatro Lyrico, encontrando concurrencia como muitas vezes não a conseguem companhias regulares annunciando opera de grande valor artistico.

O phenomeno não se explica pelo desejo que os amadores tivessem de ouvir musica; e a prova disso é que a ultima companhia lyrica italiana que aqui trabalhou não teve a frequencia que era de esperar.

Tratando-se, pois, de um concerto, genero de divertimento pouco procurado pelo publico fluminense, só é explicavel a grande enchente pelo valor pessoal do artista De Anna.

Para o observador, porém, que se lembra do abandono revoltante de que foi victima o grande violinista La Rosa, apezar da campanha levantada na imprensa para chamar os amadores aos seus concertos, é forçoso para essa concurrencia achar outra explicação além do valor artistico do grande barytono.

E' incontestavel que tal resultado foi obtido pela ligação existente entre o nome do artista De Anna e o protogonista da opera *Lo Schiavo*, de Carlos Gomes, que preparou esse papel expressamente para esse mesmo artista, aproveitando-lhe todas as boas qualidades de barytono de possante voz e os seus defeitos habilmente postos em jogo para maior realce de Iberê.

Annunciado o programma do concerto, em que figuravam o *Monologo* e a *Romança*, o resultado, mesmo não previsto, devia ser tal qual se passou.

De Anna foi recebido com applausos e os trechos do *Schiavo* com ovações, e isso em presença da directoria da Companhia Brazileira [de] Theatros, que terá de meditar sobre a questão e resolver de modo a conciliar os seus interesses com a manifestação publica, verdadeira imposição no caso vertente, tanto mais quando esse artista demonstrou praticamente que por si só, ligado á sua creação de Iberê, enche o theatro e provoca o enthusiasmo da sala inteira, apezar de faltar-lhe o principal elemento - a orchestra.

O publico, depois de ouvir as plangentes melodias do selvagem implorando *un sorriso almen* - pediu a repetição da peça; mas o artista aproveitou o ensejo e apresentou a mais bella interpretação da romança de *D. Carlos*, peça que produziu mais effeito do que o *Credo* da opera *Othelo*, cantado a caracter, mas com um piano em scena, como se o terrivel e falso Yago pudesse apostrophar o Creador, imaginado por dois musicos, sem o soccorro das grandes orchestras, que são as unicas fontes onde se podem encontrar as notas das imprecações.

E dizendo que além das peças apontadas o organizador do concerto cantou tambem a romança de Cernicchiaro - *Le jeune menestrel est parti pour la guerre*, teremos completado a parte por elle desempenhada, abrindo espaço ao nome do artista Manoel Martins Torres, que fez-se ouvir no opheleid executando uma romança de Tosti.

Magnifico som, afinadissimo e melodioso, o artista em questão applica ao opheleid a arte do canto, obtem de tão ingrato quanto pobre instrumento resultados apreciaveis que foram muito applaudidos.

O resto do concerto compoz-se do seguinte:

Mendelssohn, protophonia de *Ruy Blas*; Ernest, entre acto e A. Macbeth, o intermedio *Forget me not*; Mozart, *Le nozze de Figaro*; Schumann, *Reverie* e Mokowski, *Serenata* - peças para orchestra, sob a regencia do Sr. Cernicchiaro, executadas com correcção e colorido.

O intelligente e joven violinista Milano executou a difficil composição de Wienawski - *Air hongroise*, pondo em relevo o seu aproveitavel talento de solista.

Eis em resumo a festa do artista De Anna que, infelizmente, está inconsolavel com a perda de uma recordação que se liga á opera de Carlos Gomes, por elle creada em 1889.

Era um botão de peito, dadiva da commissão encarregada de montar o *Schiavo*, perdido ante-hontem á noite depois do espectaculo.

E por ligar-lhe summa importancia pediu á imprensa que rogasse á pessoa que por acaso o tenho (sic.) achado, o obsequio de entregal-o á casa Castellões, não se eximindo a qualquer gratificação exigida.

Oscar Guanabarino

Diversões - Mascotte. O Paiz. Rio de Janeiro, 26 mai. 1891. p2. Ed. 03317.

Os emprezarios Cartocci, Milano & C., annunciando ante-hontem, para o Polytheama, a estréa da *grande* companhia italiana, de operas-comicas e operetas, fez destacar desta redacção o signatario da presente noticia, encarregado das chronicas sobre o movimento musical de importancia nesta cidade.

Com mais modestia nos annuncios teriam sido os seus artistas apreciados por collegas menos exigentes; queixem-se, pois, de si, se não concordamos com o publico que applaudiu com enthusiasmo e tantas vezes chamou ao proscenio os interpretes da *Mascotte*.

Além da exagerada qualificação de *grande*, o secretario da empreza annunciou a *Mascotte* como opereta, parecia que póde escapar aos profissionaes que nessa partitura veem uma das mais delicadas operas-comicas que a arte moderna tem produzido.

O papel de Pippo, escripto para tenor, foi cantado pelo Sr. Titto Poggi, barytono cansado e sem escola, que fez do poetico, bello, encantador e bucolico dueto do 1º acto um trecho emphatico, cheio de gesticulação dramatica e accentuando a melodia como se estivesse a cantar os melodramas de Verdi.

Como princeza appareceu-nos a Sra. Amelia Evangelisti, que não está no seu papel, dispondo, no entanot (sic.), de boa voz.

O principe Fritellino, noivo da princeza Fiametta, annunciado para ser feito por Arturo Evangelisti, foi representado por uma corista desafinada[.]

Anchise Bono carregou tanto o papel de Rocco, que parecia estar em uma farça ou entreacto de circo, obrigado a tombos e caretas.

O que fica de tudo isto?

Muito pouco.

A Sra. Cesira Pasquali, dispondo de boa voz, um tanto fraca nos agudos, e não isenta de desafinação, tem talento para a scena e deu-nos aproximadamente a Mascotte exigida pelo autor.

Além desta artista ainda citaremos o Sr. Conti, no papel de Lorenzo XVII, bom comico, mas enxertador de phrases que não estão no libreto.

Os córos são bons - fortes e afinados e a elles, nos concertantes, se devem talvez os applausos colhidos pela companhia.

A vista, pois, do exposto, passamos a vara parando aqui.

Oscar Guanabarino

Diversões - Santarelina. O Paiz. Rio de Janeiro, 27 mai. 1891. p2. Ed. 03318.

Annunciada esta comedia, ante[-]hontem, pela companhia dramatica italiana, sem se designar o autor, apontando-se apenas o nome do traductor Bartocci Fontana, fomos para o theatro Lyrico sem imaginar a sorpreza que estava reservada.

O espectaculo começou pela *Cavallaria rusticana,* seguindo-se a *Santarelina*, que reconhecemos á entrada de Philidor em scena, ser a *Mam'zelle Nitouche*, de Meillac e Millaud.

Veiu immediatamente á nossa lembrança o nome de Judic, a heroina da cançoneta franceza, e a grande impressão deixada no espirito publico na noite em que se representou a celebre comedia - vaudeville.

Esquecer aquelle magistral desempenho era impossivel, como impossivel, nos pareceu supportal-a sem musica, e tendo por protogonista a Sra. Pia Marchi Maggi.

Previamos desastre inevitavel e, o que é mais, quéda irreparavel, se não acabasse tudo em tremendo ridiculo.

Calcule-se, no entanto, que temos coragem de affirmar, hoje, que a Sra. Pia Marchi representou aquelle papel irreprehensivelmente, chegando mesmo em algumas situações a ganhar terreno no confronto, e provocando tantos e tão prolongados applausos como na noite em que ouvimos a companhia Coquelin.

Para conseguir tal resultado é necessario ter grande conhecimento da scena, possuir talento de primeira ordem e todos os predicados para o desempenho rigoroso de uma peça escripta por mestre e para mestre.

Se houvesse qualquer duvida a respeito da excelente artista, que infelizmente não tem sido apreciada como merece, depois da *Santarelina* tudo se apagaria, restando em evidencia as suas altas e recommendaveis qualidades.

Os dois artistas que se encarregaram dos papeis de organista e major deram, tambem, grande vivacidade á peça.

E' certo que a comedia, não sabemos porque soffreu o córte de todo o 3º acto, em que ha scenas impagaveis passadas em um quartel; mas ainda assim, e apezar tambem da suppressão de muitos trechos musicaes, os tres actos representados o foram magistralmente, e por isso applaudidas todas as scenas capitaes e *bisado o ensaio* cantado pela Sra. Pia Marchi e mais seis artistas, formando agradavel côro femenino.

Tivessemos nós confiança na justiça do publico, e com certeza aconselhariamos á empreza a repetição da *Mam'zelle Nitouche* completa, porque então, pelo que já deve ter constado, relatado pelas testemunhas, veriamos grande enchente no vasto theatro Lyrico.

Oscar Guanabarino

Diversões - Concerto. O Paiz. Rio de Janeiro, 28 mai. 1891. p2. Ed. 03319.

Realizou-se ante-hontem no theatro São Pedro o brilhante concerto organizado pelo barytono De Anna, que conquistou a estima dos fluminenses e adquiriu amisades, que procuram meios de fazel-o entrar para o elenco da companhia lyrica, que em breve estreará no Rio de Janeiro, por conta da Companhia de Theatros Brazileira.

Para isso estão organizadas commissões que irão procurar o emprezario Ducci, afim de lembrar-lhe o grande desempenho do papel de Iberê, no *Schiavo*, feito por este artista, convencidas de que essa opera não terá protogonista superior ao que se acha nesta cidade.

Da festa musical resta-nos a satisfação de termos assistido, pela primeira vez, numerosa platéa applaudir o grande violinista La Rosa, por quem tanto se esforçou a imprensa sem conseguir encher os salões dos seus concertos.

La Rosa foi applaudido com grande enthusiasmo, e as variações da *Melancolia* de Prun - bisadas; e no entanto, nós que o conhecemos e tanto o admiramos pelo talento e perfeição de *virtuose* sabemos que o publico não o ouviu em boas condições, e tanto isso é verdade, que o grande violinista apenas tocou uma das peças annunciadas no programma - *La zingaresca,* de Sarasate.

E ainda assim com enorme sacrificio, por estar atacado de rheumatismo nas articulações do punho e não poder, sem grandes dores, ultrapassar a terceira posição do violino, executou com grande perfeição a *Berceuse*, de Syvori e uma elegia de autor cujo nome não nos acode á memoria.

O violoncelista F. Nascimento, com a sua indiscutivel maestria, executou as peças seguintes - *Chant d'automne*, de Tschaikowski; *Gavota* e *Fileuse* de Popper e *Berceuse* de Schumann, sendo applaudido com enthusiasmo que sempre despertou nas nossas platéas.

A pianista Gemma Luziani, a quem já fizemos os maiores elogios, tocou um pouco sem calma o difficil *andant spianato* e *Polonaise em mi bemol*, de Chopin; recuperou, no entanto toda a serenidade na segunda parte do concerto, e deu-nos nitidamente o seguinte - *No mar de Genova*, especie de barcarola fantastica, de Hendel; *Le retour* de Bizet; *Minuco-valsa* de Ketten e o *Moviment caprichoso* de Westerhont.

O organizador do concerto, que distribuiu valiosas corôas aos seus companheiros de glorias, cantou dois trechos do *Schiavo,* o arioso do *Rei de Lahore,* e uma romança de Mme. Murio Celli, intitulada *Lagrime di un padre*, cuja poesia é de lavra sua.

Oscar Guanabarino

Diversões - Uma Noite em Veneza. O Paiz. Rio de Janeiro, 31 mai. 1891. p2. Ed. 03322.

Difficil tarefa é a nossa: julgar uma companhia lyrica em peça nova e de condições excepcionaes, que escondem o merecimento dos artistas em favor da especulação do autor.

A opereta que serviu para a estréa da companhia dirigida por G. Gargano - *Uma noite em Veneza*, não é mais do que uma série longa de bellissimos trechos de musica dansante, rythmados quasi sempre como valsa, com boa instrumentação e regularmente harmonisados.

O fim do autor foi agradar a platéa com o genero comico, gracioso e ligeiro, obtendo, depois, pela publicação de todos os numeros da opereta, a renda avultada de milhares de edições de peças vulgarisadas pelos cantores e popularisadas pelos pianos e musicas ambulantes.

Com excepção do final do 2º acto, em que ha algum trabalho mais amplo e desenvolvido, além de uma excelente combinação de tres motivos bem contrapontados e simultaneos, no fim do 1º acto, não offerece a partitura maior interesse do que póde despertar um album de musicas de J. Strauss.

Representando-se esta opereta, pela primeira vez no Rio de Janeiro, não é, comtudo, nova a sua musica para os espectadores fluminenses, que já a ouviram em diversas traducções e revistas, tendo sido aproveitada quasi toda, se não nos enganamos, em um dos trabalhos de Arthur Azevedo.

Tem, pois, para os amadores do genero facil, grandes attractivos e não será milagre se por muito tempo se conservar na scena do theatro Lucinda.

A orchestra é resumida, mas bem guiada pelo professor Alfredo Grandi, seu regente.

Os córos são constituidos por pessoal moço, de voz forte, fresca e afinada, e a companhia é, com certeza, a mais numerosa das que temos visto no Rio de Janeiro, pois apresentou, ante-hontem, nada menos de nove actores encarregados dos principaes papeis, constando-nos haver muitos artistas que aguardam occasião para estrear.

Destacaram-se, em primeiro logar, o tenor Acconci, de voz agradabilissima, inda que não muito forte nem muito extensa; ouvimos um lá natural, claro, firme e *pastoso*, recebido com muitos applausos pela numerosa platéa que enchia o theatro.

A Sra. V. Cesana, Annina, pescadora, é graciosa e canta regularmente, o que já é extraordinario na época actual, em que os artistas são pagos pela belleza e qualidade da voz, ficando á margem as habilitações artisticas.

Os tres comicos, Piraccini, F. Gargano e Pinelli, apresentaram tres magnificos typos, que agradaram, sobresaindo, todos elles, nas *strophes dos tres maridos*, bisadas e repetidas com bregeira malicia, talvez demasiada.

Com mais vagar e em peça mais favoravel falaremos dos outros artistas; mas em todo o caso reconhecemos que, no seu genero, trata-se de uma companhia de primeira ordem, com rouparia vistosa e decente, e scenarios deslumbrantes.

Oscar Guanabarino

Diversões - Os granadeiros. O Paiz. Rio de Janeiro, 8 jun. 1891. p2. Ed. 03330.

Com opera-comica completamente nova, e de autor desconhecido no Rio de Janeiro, estreiou ante-hontem no Apollo a grande companhia lyrica italiana de operetas e operas-comicas, dirigida pelo Sr. Luigi Maresca.

E' difficil, musicalmente falando, classificar a partitura do maestro italiano Vicenzo Valente.

Encontram-se ali trechos de pura melodia italiana, influencias do eccletismo francez, preludios que lembram a musica de camara, peças do genero bufo italiano, concertantes bem trabalhados, orchestração moderna e valsas classico -romanticas de puro modernismo.

Alguns desses trechos foram bisados, e não serão poucos aquelles que ficarão em voga.

O 2º acto, por exemplo, encerra uma bella ramança (sic.) de tenor, uma outra para barytono, uma canção popular, duas valsas e um galope final que, apezar do rythmo velho e sediço, produz effeito pelo embate rythimico das espadas dos granadeiros.

A companhia é numerosa e dispõe de boas massas coraes, fortes, frescas e afinadas.

O libreto, que é bem feito e recheiado de fina graça, deu bom ensejo aos applausos colhidos por diversos artistas.

A soprano Josephina Calligaris dispõe de pequena voz, mas educada no genero comico; dá grande brilhantismo ao papel de Nini, conseguindo effeito principalmente no *final ultimo*. E' graciosa e distincta com o seu bello typo brazileiro de linhas suaves e riso sympathico.

O tenor Larizza é dotado com verdadeira voz de tenor de timbre italiano.

Tem a escala completa do seu genero; intensidade sufficiente para a massa sonora que o acompanha e boa afinação.

E' incorrecto no phrasear; mas esse peccado é tão vulgar mesmo entre artistas de *primo cartello*, que não o desconsideramos na nossa humilde opinião, mórmente agora que mais se exige voz do que arte com assentimento revoltante dos conservatorios de musica.

O comico Luigi Maresca é excelente artista.

Não exagera, portando-se em scena com maxima naturalidade, conseguindo prender a platéa com a sua especialidade que se basea, sobretudo, na mobilidade da physionomia.

Mas, collocaremos em primeiro logar, entre os estreiantes, o Sr. Julio Fari, barytono, participando de algumas notas de baixo e timbre atenorado nos agúdos.

Canta com grande facilidade de emissão, com voz ampla e agradavel, mostrando sempre ser velho conhecedor do segredo dos grandes cantores, sendo certo que é artista capaz de fazer boa figura em companhia de grande opera.

A orchestra é dirigida por um moço de pouca idade, mas que revela aptidão para o cargo que exerce - vivacidade, memoria, attenção e colorido.

Dos outros artistas falaremos mais tarde, a proposito de outras peças; e terminaremos a nossa despretenciosa noticia elogiando os scenarios, novos e bem pintados, a rouparia decente e luzidia de todos os artistas.

Em resumo - a companhia estreiante é digna do apoio publico e tem direito a alta classificação no seu genero.

Oscar Guanabarino

Diversões - Otello. O Paiz. Rio de Janeiro, 20 jul. 1891. p2. Ed. B03371.

A opera moderna, com o (sic.) fascinação dos timbres orchestraes, baseando-se no contraponto com as suas bellezas mathematicas; adaptando-se ao poema pela melodia declamada; dialogando a polyphonia instrumental com as strophes recitadas pelos cantores; subjugando o espectador pelo arrojo; desenhando com o rythmo os seus personagens e esculpturando-os com a harmonia das linhas melodicas - chegou ao ponto culminante da orographia da arte[.]

Mas com o progresso do drama lyrico augmentaram-se as exigencias da scena e hoje não basta o cantor - é necessario o actor, com todos os predicados para se encarregar da difficil tarefa de vivificar um personagem que, fazendo nos esquecer as convenções do drama lyrico, nos dê exacta idéa do realismo dramatico.

Na escola antiga o personagem nada valia, porque a musica só visava o sentido auditivo; e lisongeado este, estava satisfeita a sua missão[.]

Na opera moderna, no entanto, o personagem está ligado á structura musical, e delle não se separa nenhum dos elementos da arte dos sons.

E' conhecida a nossa opinião sobre o tenor Oxilia, cujo methodo de canto é realmente admiravel - na *Lucrecia Borgia*, peça de sua estréa; mas como protogonista do ultimo trabalho de Verdi desgostou o publico, e não achamos argumentos que o possam salvar do naufragio.

Causas occasionaes ou permanentes concorreram para o resultado inesperado; e a nossa posição na actualidade, alvo de tantas miras, nos força a dizer que Oxilia, no *Otello*, não foi cantor nem actor.

No theatro não havia boletim annunciando molestia do artista; e, em um dos intervalos, grande numero de espectadores, condoidos pelo estado lastimoso de rouquidão manifestada no 1º acto, procuraram-no em seu camarim - mas ouviram a formal declaração, do proprio artista, "que estava perfeitamente, bem disposto e senhor de sua voz - que era sempre aquella.

A noticia espalhou-se pelo theatro, e de acto em acto foi peiorando o actor e desapparecendo o cantor, até que no final da peça, depois do estrangulamento, começaram as hostilidades, aliás justissimas, em virtude das suas declarações, terminando o espectaculo pela interrupção da peça, em seus ultimos compassos, sob franca manifestação de desagrado.

E na verdade Oxilia não fez sobresair nenhuma phrase e enterrou-se completamente no drama[.]

O dueto do 1º acto não produziu nenhum effeito, a não ser o da indifferença; no bellissimo trecho - *Ora e per sempre addio, sante memorie* - cantou sem expressão e achatou-se na vulgaridade; e no 4º acto chegou a parecer bisonho amador[.]

A opera deve voltar a scena - mas com outro Otello - outro tenor.

A Sra. Kupfer-Berger manifestou grande commoção no 1º acto; começou a animar-se no 2º, satisfez no 3º e foi applaudida no ultimo, cantando bem a *Canção* ea (sic.) *Ave-Maria*[.]

Não é uma voz fresca; nem ha quem a possua quando já conquistou reputação universal e á custa da propria voz; tem as notas médias alteradas, que não se casam bem com a sua escala; mas as notas acima do *sol* são realmente bellas e fortes e deram grande realce ao duetto do 3º acto, convencendo-nos de que bem aproveitada em determinadas operas, será de grande recurso para a companhia.

Temos, pois, esperança de ouvir o *Schiavo*, cuja "tessitura" indica a Sra. Kupfer para o papel de Ilara[.]

O barytono Menotti não foi applaudido no brinde; mereceu-o, no entanto, e aqui ficam os nossos applausos[.]

No *Credo* foi por vezes suffocado pela orchestra e pouco minucioso na declamação, que perdeu alguma coisa por falta de adaptação ao personagem; é innegavel, porém, que tornou-se saliente em quasi toda a opera, e que no dueto com Otello e no terceto confirmou, em nosso juizo, a justa apreciação que fizemos do seu talento e recursos como cantor de fina escola.

Um bravo a Borlinetto, cuja voz fresca tanto concorreu para o perfeito desempenho do difficilimo quarteto; menção distincta a Paroli, creador do papel de

Cassio; francos elogios aos córos e á enscenação - e a classificação em primeiro logar á orchestra - são as nossas conclusões.

Houve uma falta imperdoavel - a ausencia do côro de meninos, no 2º acto; mas em compensação já temos clarinete baixo na orchestra, falta que foi tão sensivel na *Aida* e intoleravel seria no *Oteilo* (sic.).

Oscar Guanabarino

Diversões - Rigoletto. O Paiz. Rio de Janeiro, 24 jul. 1891. p2. Ed. 03375.

O facto mais importante da representação de ante-hontem, no theatro Lyrico, foi a estréa do soprano ligeiro, a Sra. Adelina Sthele Mangiarrotti.

O publico recebeu-a francamente, applaudindo-a em todas as peças da partitura, chamando-a ao proscenio no fim dos actos e dando expansão ao seu acolhimento por meio da unanimidade das palmas prolongadas e ovações.

No terceiro acto, depois do duetto final com o barytono, foram tão calorosos os applausos e os chamados, que o panno subiu de novo, sendo repetido o trecho, que acabou entre mil acclamações e muitos chapéos atirados ao palco.

A estreiante possue a mais pura voz de soprano que temos ouvido naquelle theatro. A frescura de todas as notas, de grande limpidez; o tom meigo que resulta do timbre de toda a sua escala, de boa extensão; a intensidade pouco naquelle genero de voz; a boa escola que revelou no desempenho do papel de Gilda; a distincção e naturalidade com que canta e representa, e a sua bella apparencia em scena - são as causas justas do acolhimento e as qualidades que a ornam como artista.

Em rigor, não é um soprano ligeiro. As notas comprehendidas entre a terceira linha e segundo espaço supplementar da sua clave, notas de volume amplo e arredondado, denunciam uma voz que se transforma com tendencias para o soprano dramatico, como tivemos occasião de verificar no bello e celebre quartetto.

Na aria terminou pelo trinado, evitando a ultima tradição das cantoras de voz aguda que transportam a peça e terminam em *mi-bemo*l agudo, nota de grande effeito mas de menos merecimento, na arte, do que o trinado, como o sabe fazer a artista em questão.

Durante tres polongados compassos ouviu-se distinctamente o movimento pendular das duas notas, accentuado com grande nitidez, igualdade, força e regularidade na expiração.

Nesta mesma peça mostrou agilidade, boa dição (sic.), canto expressivo, sem monotonia e diversidade no colorido, sem exagero.

Em resumo - uma excelente artista, que nos faz prever esplendida Margarida no *Fausto*.

Gabrielesco, o tenor que tantas discussões provocou, está em plena posse de sua bella voz de tenor.

Cantou bem a *ballada*; deu grande realce ás phrases do duetto com o soprano, foi muito applaudido na canção e iniciou bem o quartetto.

Menotti dominou todas as difficuldades do ingrato papel de Francisco I.

Geralmente os barytonos apalhaçam o typo de Triboulet, de Victor Hugo; Menotti conhece perfeitamente a creação do grande poeta, e, acommodando-a á scena lyrica, deu-nos um magnifico *Rigoletto*, perverso e invejoso, mas terno pai e victima da corrupção que elle proprio alimentou na côrte franceza.

E assim entendeu o publico, que manifestou diversas vezes a sua sympathia pelo cantor e pelo actor, que ás vezes, por muito se possuir da parte dramatica, affastou-se da tonalidade da orchestra.

A opera foi posta em scena com rigor. Baile, banda em scena por signal que o primeiro piston nunca deu o *si-bemol* claro nem afinado - córos bem ensaiados e orchestra, como sempre, perfeitamente.

O maestro Conti, que foi recebido com applausos ao subir para o seu posto, foi tambem chamado á scena.

O Sr. Silvestre encarregou-se do papel de Sparafucile e a prima-dona Leonardi apresentou-se no ultimo acto como Magdalena; mas modificou o quartetto, no *Ah! ah! rido di cor*, em que ha uma insistencia do *la bemol*, e não como foi exageradamente feito com a intercalação de nota estranha ao pensamento do autor.

Oscar Guanabarino

Diversões - Trovador. O Paiz. Rio de Janeiro, 26 jul. 1891. p2. Ed. 03377.

Está passada a impressão e pela primeira vez, neste ingrato cargo, nos achamos em face de um caso difficil e que não podemos resolver sem grande embaraço.

Trata-se do tenor Prevost, que estreiou ante-hontem, terminando o terceiro acto e a opera sob manifestações hostis.

Consultamos a impressão causada pelo conjunto das qualidades do novo cantor e temos repugnancia de eleval-o, aceitando a sua escola; e no entanto, julgando-o pelo prisma profissional, somos obrigado a reconhecel-o victima de injustiça como cantor, inda que manifestamente o rejeitemos como actor.

Examinemos os dois casos, em que seremos succesivamente espectador e profissional.

Na primeira melodia iniciada, a romança *Deserto sulla terra*, notámos certa articulação accentuada no começo das phrases musicaes; um que de esforçado manifestamente desagradavel e fóra do commum, de modo que existia sempre a predominancia de certas notas, não ligadas fluentemente, como requer a melodia simples e natural dos antigos compositores da velha escola italiana.

Além disso a pouca sympathia que desperta aquelle timbre, a sua frieza em scena, alheio quasi á acção do drama que se desenvolve, e a falta de elegancia no porte, na dicção e no phraseamento melodico, tudo concorre para certa restricção explicavel.

Examinando, porém, como cantor, é innegavel que esse modo de *atacar* as notas é recommendado por bons autores didacticos e muito em voga em conhecidas escolas, não sendo raros os bons cantores que assim procedem.

Quer nos parecer, no entanto, que Prevost exagera neste caso, nascendo dahi a extranheza que a todos causou.

Como voz é typo raro de tenor, purissima no timbre, intensa como poucas vezes se observa e extraordinariamente bella nos agudos.

O *dó natural* emittido na aria final do terceiro acto é a nota mais limpida que ali tem apparecido, no theatro Lyrico; nem o proprio Tamagno o possuia tão puro, tão firme, claro, forte e bem timbrado como aquelle que ouvimos.

E foi justamente ahi, nesse momento em que esperavamos a rehabilitação do cantor, que desabou a tempestade, parecendo um protesto á mais bella qualidade de cantor, que já tinha sido applaudido no primeiro acto.

Ahi ficam os dois pareceres, e delles tire quem quizer as conclusões; mas em todo o caso não o reprovamos como voz e voz rarissima, inda mesmo com defeitos, porque assim aceitámos Tamagno, só pela voz, tão mal aproveitada pelo cantor, que sempre fez má figura no 1º acto dos *Huguenottes*.

O segundo estreiante foi o barytono Cassini, de ampla voz, robusta e bonita.

E' um inexperiente como cantor; fatiga-se em excesso e despreza effeitos que são intuitivos.

Tem boas qualidades, no entanto, e quando emitte os sons agudos com timbre atenorado, produz magnifico effeito, o que lhe valeu, por vezes, muitas palmas.

A provecta Theodorini occultou á platéa o tempo que passou sem cantar esta opera; o lapso do terceiro acto não foi percebido senão por aquelles que têm a partitura de cór, e que muito admiraram o talento da grande artista.

Foi justa e merecidamente applaudida, sobretudo no quarto acto, em que deu realce enorme a bella situação lyrica do *Miserere*.

Silvestre fez bom Fernando; e Leonardi causou surpreza como Açuçena, dramatisando bem o delirio e dominando sempre as difficuldades que o papel offerecia á sua voz talhada para genero differente á parte de contralto do *Trovador.*

Os córos do segundo acto não fizeram desabar o céo; em compensação a orchestra do maestro Conti andou perfeitamente, tornando-se notavel…

Não elogiaremos mais a orchestra.

São habeis professores e têm obrigação de executar o que está escripto, conforme as regras da arte e suas tradições.

Para que saiam dessa vulgar obrigação, imposta a todos os professores que se présam - torna-se necessario que se apresentem como capazes de grandes interpretações.

A companhia lyrica vai representar a *Cavallaria rusticana*, opera em um acto.

Pois bem. O maestro Conti póde aproveitar a occasião e, para preencher o espectaculo, executar a *Nona symphonia,* de Beethoven, que nunca foi ouvida no Rio de Janeiro.

Oscar Guanabarino

Diversões - Francisco Valle. O Paiz. Rio de Janeiro, 31 ago. 1891. p2. Ed. 03413.

Trata-se de um compatriota, mineiro, que desde a mais tenra infancia manifestou grandes tendencias para a musica.

Sem mestres, por assim dizer, conseguiu verdadeiros milagres, revelando as suas aptidões para compositor, até que partiu para Berlim, onde encetou os seus estudos, que estão a meio no conservatorio de Paris.

A sua viagem ao Brazil talvez se ligue ás difficuldades com que luta, em paiz estrangeiro, para levar a cabo a espinhosa carreira a que se destina; mas se o aspirante ás glorias de compositor nacional se firma na espontaneidade do publico, concorrendo aos seus concertos para auxilial-o em seus estudos - triste desengano o espera.

A época é má para podermos esperar a justa intervenção do governo, completamente absorvido pela politica.

E no entanto as composições desse talentoso moço attestam o seu masculo talento, inda que tenhamos de fazer muitas observações que não lhe devem desanimar.

Francisco Valle tem pouca ou nenhuma erudição musical; pouco tem ouvido e applica-se exclusivamente ao estudo da musica, propriamente dita, abandonando a sua educação accessoria.

Estas conclusões nascem naturalmente depois que se ouvem as suas peças, quasi sempre impropriamente denominadas.

Os poemas symphonicos não são poemas; a pastoral não é pastoral e a *valsa-scherzo* não é *valsa-scherzo*.

A legenda do poema symphonico é de uma banalidade quasi infantie (sic.) e tão pobre, que nenhum compositor seria capaz de interpretal-o musicalmente.

E no entanto esse moço é conhecedor da harmonia transcendental; provoca difficeis problemas de contraponto e resolve-os com facilidade; trabalha com apurado esmero todos os movimentos melodicos do seu intrincado sarilho harmonico e afasta-se do commum, procurando as altas regiões onde habitaram os grandes mestres.

O classismo severo é a sua bandeira; mas ainda não se lhe desenvolveu a paixão que deve dominar o artista.

Como inspiração é frio e a sua melodia parece mais o resultado de um calculo do que uma idéa perdida ao coração.

Promette muito, e já não dá pouco.

Vê-se comtudo, que ali está um inestimavel diamante, cuja lapidação pertence ao futuro.

A sua orchestração é difficil mas sem effeito, por falta de habito e talvez por ter ouvido pouco as massas orchestraes.

Executa bem, como pianista de estylo classico, pouco afeito porém á escola de Chopin; mas é senhor do estylo de Schumann e Mendelssohn, vencendo com muita nitidez todas as difficuldades desses compositores.

Deixou de executar a *Mazurka melodica*, de Camarati, peça que em Veneza foi muito apreciada quando ali a apresentou o violinista La Rosa.

O programma foi o seguinte:

Francisco Valle - *Reverie*, para orchestra, com as qualidades e defeitos acima descriptos.

H. Braga - *Gavote* e *Menueto*, duas peças escriptas com muito mimo e bem tratadas no seu genero despretencioso.

Schumann - 1º e 4º tempos da *Sonata em sol menor.*

Valle - *Telemaco*, poema para orchestra, mas sem as diversidades que o texto exigiam.

Ronchini - *Gavota*, graciosa composição, que foi justamente applaudida.

Lalo - *Andante*, e Sarasate - final da *Zingaresca*, dois trechos em que La Rosa esteve, como sempre, na altura do nome conquistado.

Chopin - *Valsa em dó sustenido menor* e Mendelssohn - *Presto*, para piano.

Valle - *Pastoral* e *Valsa scherzo*, para orchestra.

A festa realizou-se no theatro S. Pedro, com regular concurrencia.

Oscar Guanabarino

Diversões - Guarany. O Paiz. Rio de Janeiro, 16 set. 1891. p2. Ed. 03429.

A companhia lyrica italiana representou ante-hontem a mais popular das operas do maestro brazileiro, aquella que em 1870 fez o autor do *Baile de mascaras* dizer: - "Este moço começa por onde eu acabei."

Houve exagero nas palavras do homem que para se immortalisar lhe bastava o quartetto do Rigoletto; mas o que é facto é que essa opera occupa logar de grande importancia na historia da musica italiana.

Rossini, Donizetti e Bellini já pertenciam á posteridade; e a Italia começava a perder campo na luta absorvente estabelecida pelo eccletismo fundado pela França, com os proprios elementos da arte latina refugiada na grande peninsula.

Os nomes dos grandes mestres invadiam o mundo profano após longo culto clandestino dos perseguidos, que alcançaram grandes victorias depois da exposição internacional de 1867.

Com o apparecimento do *Guarany* e sua grande aceitação, coincidiu a encommenda da *Aïda*, em agosto desse mesmo anno, e pouco tempo depois Verdi, partindo do Cairo, caminho do occidente, fez sua entrada triumphal na Europa, ao som das tubas egypcias transformadas em trombetas da fama, conquistando logar honroso e não discutido entre os modernos vencedores das duas grandes escolas musicaes, uma animada pelas brizas equatoriaes e a outra dominada pelos tufões glaciaes do norte.

Confiadas á guarda de Carlos Gomes as tradições da escola italiana, vinte annos são passados, e eil-o ainda vivo, abraçado com as inspirações da poesia idealista, emquanto a mocidade não se farta de applaudir o *Guarany,* sellado com o fulgor e deslumbramentos de uma alma apaixonada.

Não foi, no entanto, igual a sua execução na noite de ante-hontem.

As duas grandes massas sonoras, córos e orchestra, perderam o enthusiasmo, e, desfalcadas, cumprem apenas o dever imposto pelos contratos.

A empreza Ducci apresenta-se no Rio de Janeiro e no fim na estação lyrica a lista do seu pessoal conta quatro primeiros tenores e sete primeiras damas; e no entanto, incrivel caiporismo, o *Guarany* apenas alcança a média na escala da perfeição, attestando a difficuldade dos conjuntos.

Cassini tem soffrido grande diminuição no volume da voz e não dominou o seu papel; e Cardinali teve altos e baixos.

Disse bem o primeiro duetto, mas affectou por vezes o timbre com effeito pouco sympathico, perdendo em poucas notas o que conseguia em algumas phrases.

Agradou na aria do 2º acto e cantou bem o duetto do 3º conséguindo applausos nessas duas peças, em que mostrou pouco estudo dramatico e desaccordo entre o typo de selvagem, dominado pela fascinação, e que patenteou, chegando a abraçar a *Cecy* com o amor de amante em terno devaneio.

Felizmente tudo foi largamente compensado pelo final do terceiro acto, executado valentemente, e pelo esplendido Cacique, apresentado por Marcassa que se tornou saliente.

Não falaremos no resto, mesmo para deixar bem em relevo o elogio que merece Stehle, a graciosa filha de D. Antonio.

Sabe-se, para não falar em tudo, que a difficil *balata* é peça que serve para concurso entre as arias do seu genero; e a distincta cantora não só a interpretou com muita arte e gosto, como a executou com admiravel nitidez e correcção, justificando o subido apreço em que é tida no conceito da platéa fluminense e mantendo os louros colhidos no *Rigoletto* e *Condor*,

Oscar Guanabarino

Diversões - Brindis de Sálas. O Paiz. Rio de Janeiro, 22 out. 1891. p2. Ed. 03465.

Nem sempre é favoravel aos artistas serem precedidos pela fama adquirida nos grandes centros, mórmente quando taes informações são antecipadas por jornaes sem especialistas que tratem das artes e artistas com o criterio que tão melindroso assumpto exige.

O violinista Brindis de Sálas foi annunciado como verdadeira celebridade no mundo musical.

Sabia-se, antes de ser ouvido, que era um distincto cubano formado em Leipsig, discipulo de David, e tendo completado a sua educação artistica em Paris, sob os cuidados de Leonard e Danclas, obtendo o primeiro premio.

A fama que o precedia forçava naturalmente a imaginação a collocal-o entre os grandes vultos que illustram o divino instrumento de Paganini; e, na impossibilidade de ser comparado a Joachim, Ernest e Wieniawski, por não conhecermos senão as suas tradições, ao menos preparavam-se todos para medil-o pelos modelos conhecidos, que taes são Sarrazate, White, Cernicchiaro, De Angelis, La Rosa, Wolff e Dionesi.

Realizado, ante-hontem, no Cassino Fluminense, o seu primeiro concerto, diviram-se (sic.) as opiniões e ambas se manifestarm (sic.) exageradamente.

Os artistas e profissionaes, não o considerando como parecia provavel fosse, em virtude da sua fama, propalaram a sua injusta desillusão, discutindo com ardor, procurando reprovar a manifestação do publico que acolhera o artista com grande enthusiasmo.

O publico, por seu lado, louvando-se em informações que traziam o cunho da veracidade, applaudiu tudo, mesmo em evidentes passos de infelicidade momentanea, tão fativel em tão difficil como ingrato instrumento.

Nem tanto nem tão pouco. Ha um meio termo e, digamos sem demora, muito favoravel a nosso hospede.

Trata-se de um violinista brilhante, com grande mecanismo e boa posição, arrojado mesmo, nos passosem (sic.) oitavas e decimas, com os estacados (sic.) de grande perfeição, e magnifico som na quarta corda.

Pecca, porém, na afinação e por vezes é pouco nitido; mas esses dois defeitos não podem desde já ser tomados como senões de grande monta, porque trata-se de uma estréa sem que, no entanto, se revelassem elles em todas as peças de (sic.) programma.

O seu maior defeito é pôr de lado o amor proprio e transigir com a platéa, usando de effeitos condemnados nas escolas classicas, visando tão sómente as explosões do publico que exige mais o deleite pela satisfação ao sentido auditivo do que os tardios impetos despertados pelo sublime na arte que exige no subjectivo a mesma intuição do objectivo do bello.

Mas essa questão, que depende do caracter do artista, póde ser remediada dividindo-se o programma de modo que tanto a escola romantica como a classica sejam apresentadas com os requisitos das suas tendencias.

O Sr. Brindis de Sálas executou bem a *Cavatina* de Raff e o *Otello* de Ernst; mas precipitou-se na valsa de Chopin e desceu a futilidade no *Carnaval russo*, de Wreniawsky, peça de merecimento contestavel e que só produz effeito com o rebaixamento da arte séria transformadas em curvas mais grotescas do que grciosas (sic.).

Em todo o caso, postos de lado taes pontos, finalisaremos por dar como reconhecido que o violinista em questão tem merecimento e deve ser ouvido como artista que elevou-se acima da linha vulgar dos *virtuosi*.

Para completar esta noticia, diremos que o soprano Philomeno Savio cantou as arias da *Forza del destino, Salvador Rosa* e *Roberbo do Diabo*; e o violinista, acompanhado pelo Sr. Tavares, executou, além das peças citadas, as seguintes:

Adagio eligiaque, *Polonaise em ré* e *Kniawiak,* Wreniawsky; *Dansa hungara n. 7* de Ernst e os seus arranjos sobre Barcarolla de Fréedericksz, *Noturno n. 13*, de Chopin, paraphrase sobre a *Lucia*, de Lubin e Gross-Mütterchen, de Langer.

O concerto, realisado em sala quasi escura, teve regular concurrencia.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Arte simplificada da musica. O Paiz. Rio de Janeiro, 29 nov. 1891. p2. Ed. 03503.

Duas reformas nos foram apresentadas hontem.

A primeira, conservando o actual systema, é tentativa incompleta de um *Methodo intuitivo* para o ensino da musica, pelo Sr. Alfredo Angelo.

Por não estar publicado nos escusamos de examinar detidamente o seu trabalho; mas pela rapida exposição do autor, o aconselhamos a aperfeiçoar o seu processo, até que se ache em condições de ser estudado pela critica.

A segunda é a *Arte simplificada da musica*, pelo Dr. Castro Lopes, que tem contra si a desvantagem de não ser musico, não podendo, por isso, avaliar a impraticabilidade da reforma da notação musical.

O Sr. Dr. Castro Lopes chegou tarde. Já temos a notação do monge Gui d'Arezzo, que conseguiu aperfeiçoar as tentativas de muitos seculos; mas ainda mesmo que a notação musical não tivesse attingido á sua extrema perfeição, nem por isso seria novo o que nos apresenta o neologista nacional.

Mais simples é a reforma proposta pelo philosopho J. Jacques Rousseau, mas nem Galin nem Chevé conseguiram impol-a, por impraticavel em milhares de casos.

Qual a vantagem de substituir as *figuras* por letras?

Letra, *figura* ou algarismo - tudo se resume em *signal*.

Pela notação de Gui d'Arezzo um unico signal collocado em qualquer ponto da pauta tem dois fins: a altura do som e a sua duração; mas o Sr. Dr. Castro Lopes chama simplificar o perturbar a leitura rapida, logica e simples.

Pelo seu processo, uma *figura* passa a ser representada por uma letra que muda de fórma e ainda é susceptivel de receber mais a adaptação de um algarismo para indicar a altura.

Quer isto dizer que a belleza da descoberta das claves desapparece, e que o labyrintho de letras e numeros vem snbstituir (sic.) a simples indicação de um ponto n'uma escala abstracta, como é a pauta.

Na actual notação, o musico lê apenas um signal que lhe dá a idéa do gráo da escala e da sua duração; mas o Dr. Castro Lopes, pela reforma proposta, obriga o leitor a examinar um dos tres caracteres propostos, mais o algarismo que exprime a altura do som, e mais o numero fraccionario que indica a sua duração.

Não ha pois simplificação; antes apparecem a confusão e a falta de logica, que se observa no systema adoptado.

Um musico não lê nota por nota.

As escalas, os harpejos, e muitos grupos melodicos são reconhecidos pela sua physionomia.

N'uma leitura á primeira vista, por exemplo, o leitor visa a primeira nota de uma escala, busca a ultima e percorre as séries indicadas sem se deter em exame de letras e algarismos.

Ha logica, na notação actual.

As figuras sobem ou descem indicando a marcha dos sons nas escalas; mas na proposta do Dr. Castro Lopes tudo é chato, sem dar clara e rapida idéa deste caracteristico do som - a sua altura, que é a posição que o som occupa nas escalas de um instrumento.

Não vemos, tambem, necessidade de reformar a designação das figuras.

O novo professor de musica propõe em logar de semibreve, minima, seminima, etc., se adoptem os nomes - eca, nusse, rubé, rubenusse, sittache, nussitache e settinrabé.

Por que?

A tonalidade, tão facil de ser reconhecida actualmente, pelo numero de accidentes na clave, facilita a leitura; mas o Dr. Castro Lopes não admitte tonalidades e amontôa accidentes pela sua notação, repetindo inutilmente os signaes - augmentando - quando se propõe a simplificar.

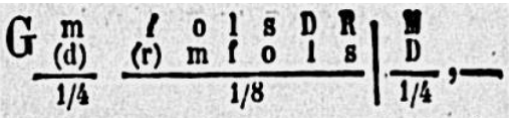
Além de tudo, o tempo para escrever, compor ou gravar semelhante notação seria tamanho, que a cópia de uma partitura de orchestra não se faria em menos de dois ou tres annos, gastando-se vinte ou trinta resmas de papel.

E' possivel que ainda appareça notação mais simples e logica do que a actual; mas a do Dr. Castro Lopes não adianta nada, atraza antes, e apresenta-nos confusões graves.

Em exemplo:

Uma oitava da escala de *dó maior*, em terças, poderá occupar, quando muito, um centimetro no pentagramma, e tem physionomia caracteristica na pauta.

Mas no systema do Dr. Castro Lopes seria preciso tudo isto:



E' forçoso confessar que essa *mixordia* não dá idéa da ascendencia que se encontra no *movimento* das figuras na pauta.

Oscar Guanabarino

Ah! Ah!. O Paiz. Rio de Janeiro, 30 nov. 1891. p1. Ed. 03504.

Ora seja tudo pelo amor do Divino Espirito Santo!

O Dr. Castro Lopes, cujo *chardapio* de nomes novos o levou á posteridade, já descobriu o Sol artificial, já achou o meio de fazer mezes de 30 dias, já traduziu o Simão de Nantua para latim, já tratou medicos alopathas pela homeopathia - e agora reformou a musica!

Sim, senhor.

Leram hontem o artigo das *Artes e Artistas* cá d'*O Paiz*?

Pois entre muitas coisas da mencionada reforma esta acabada aquella barafunda de semibreves, minimas, seminimas, colcheias, semicolcheias, fusas e semifusas.

Agora só se diz - *Eca, Nusse, Rubé, Rubenusse, Sittache, Nussitache* e *Settinrabé*.

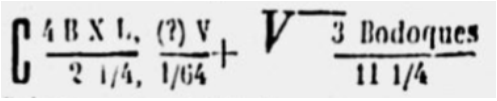
Gosto muito disso tudo, mesmo em fritada; mas em logar de nomes desencavados no sanskrito e arabe, acho que seria melhor adoptarmos nomes nacionaes.

Assim.

Tico-tico, perereca, tiririca, mocolé, cocada, rapadura e *quingombô*.

O systema não é máo, segundo affirma o *Novo methodo* do Dr. Castro Lopes.

La vai um exemplo:



Sabem o que é isto?

Pois é um *si bemol* de rabecão.

1892

Diversões - Grande festival. O Paiz. Rio de Janeiro. 1 Mai. 1892. p2. Ed. A03654.

Para solemnisar o anniversario natalicio do Sr. Marechal Floriano Peixoto, vice-presidente da Republica, realizou-se hontem, no theatro S. Pedro de Alcantara, um grande concerto instrumental.

A festa começou pelo *Hymno da proclamação*, executado por diversas bandas marciaes em desaccordo com a banda de cornetas e em balanços com os tambores.

Em seguida o nosso collega do *Jornal do Commercio*, Dr. Manoel Velloso Paranhos Pederneiras, orador da commissão promotora dos festejos, pronunciou o discurso official, que foi seguido do *Hymno nacional brazileiro* pelas bandas de musica.

O theatro completamente cheio de selecta sociedade e brilhantemente ornamentado saudou com palmas essa primeira metade do programma.

Na segunda parte, a mais importante da festa, formou-se a grande orchestra, que executou um bello *Preludio da Suite em fá,* de H. Oswald, compositor brazileiro residente em Florença, e cujo nome já era conhecido pelas suas peças de piano, perfeitamente escriptas e cheias de originalidade.

O *Preludio* é um mimo orchestral, habilmente conduzido nos seus effeitos sombrios, como requer o genero, e com idéa distincta inda que desenvolvida em demasia.

Do esperançoso Alberto Nepomuceno, que trabalha activamente em Berlim para conquistar um nome digno ao seu raro talento, ouvimos uma bella pagina d'album, um pensamento fugitivo, uma melodia intitulada *Souvenir*, gemido de um artista que ha de ser uma das glorias deste paiz.

A esta bela composição seguiu-se a romança *Aveu*, de Porto Alegre, terminando o concerto com *o Ave Libertas*, poema symphonico de Miguez.

A peça capital deste concerto foi sem duvida o poema symphonico - *Prometheu*, de Leopoldo Miguez.

É sua obra prima, por emquanto, porque o illustre compositor brazileiro tem caminhado sem cessar, augmentando sempre o valor de suas peças e a admiração dos verdadeiros apreciadores da arte moderna.

A Parisina é a mais poetica producção do director do instituto nacional de musica; no *Ave Libertas* ha paginas monumentaes de contraponto, mas faltando-

lhe no entanto a intenção patriotica, porque na partitura se empenhava mais o mestre do que o homem.

Mas o *Prometheu* é onde reside maior unidade de conjunto.

Pouco nos importamos com o seu titulo e muito menos com o seu programma descriptivo. O *Prometheu* de Leopoldo Miguez é e será para nós o *Poema symphonico* n. 3.

O *assumpto* mythologico poderá ter grande valor como inspirador da peça; o conto fabuloso terá exercido grande influencia no espirito do compositor; a partitura, em todas as suas minuciosidades, obedecerá a uma idéa ligada ao audacioso ladrão do fogo celestre; todos os effeitos orchestraes terão relação intima com o estado da alma no momento em que a melodia se gerou atravez de uma scena angustiosa desenhada na imaginação excitada do artista - mas para nós, que ouvimos completamente abstrahido de qualquer idéa concreta, só existe ali uma pagina admiravel de inspiração, um verdadeiro poema musical, em que o bello se impõe pelo absoluto - livre de qualquer idéa estranha á arte musical.

E, se a musica, ainda não definida pelos philosophos e intangivel ás determinações estheticas communs á poesia, á pintura e á esculptura - não estivesse libertada e independente da fórma material, que se impõe ás suas irmãs - deixaria de ser a primeira das artes para se nivelar com a architectura.

O poema que accabamos de ouvir é encetado por uma phrase imponente, grandiosa - mistura inconsciente de um canto religioso a um *quê* de fantastico, vago como um sonho delirante, e pesado pela côr sombria que se desenvolve com os graves da quarta corda dos violinos - mas o conjunto é vaporoso como um tufão que passa, ou como a nuvem carregada que annuncia a tempestade.

Ouvimos essa bella cadeia sonora; temol-a ainda na imaginação, impondo-se como um protesto a *Prometheu*, porque subjugou-nos violentamente; e, quando não sabiamos o que despertar do espirito n'um deslumbramento pomposo de galas, e a irradiação de uma luz que nos obrigou a cair em contemplação.

Não experimentámos a commoção do espectaculo horrivel do abutre devorando o figado do filho da Terra; não recuámos aterrados com os males de Pandora; não nos intimidámos com a chegada de Hercules - mas sentímos o ideal do artista no momento em que elle cedo ao sentimento imperioso explicado pela palavra vaga - inspiração.

E tanto isso é assim, que é impossivel descrever esse esplendido poema symphonico.

Ouve-se - sente-se e só se traduzem os seus effeitos pelas palavras - bello - esplendido.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Musica sacra: Igreja de S. José. O Paiz. Rio de Janeiro. 11 Mai. 1892. p2. Ed. 03662.

Os artigos que pretendemos escrever, neste secção, sobre a musica sacra no Rio de Janeiro, vIsam especialmente a attenção do Exm. Sr. bispo diocesano, cuja illustração nos dispensa o trabalho de assignalar aqui o imporante papel e influencia que esta arte exerce no culto catholico.

Reunidos os musicos desta capital, formando a sua maioria a Congregação Musical Beneficente, fomos, inda que immerecidamente, elevado ao honroso posto de presidente dessa sociedade, nada percebendo dos seus cofres, mas tendo, por isso mesmo, ampla liberdade de advogar a justa causa de tão numerosa classe.

Desejando promover a educação collectiva das orchestras, o nosso primeiro cuidado foi indagar do estado da musica sacra nas nossas igrejas, de onde muitas vezes saimos horrorisado ao ouvir cantar com letras sacras o duetto amoroso da escola realista - *Io vivo e t'amo*, cujas versos falam em sorver beijos dos labios da mulher como conforto para o corpo.

Fomos informados, então, que individuos estranhos á classe musical, immiscuidos nas irmandades e occupando ali cargos elevados, contratavam as festas, pagando mal aos musicos e cantores, e servindo-se de pessoal barato e portanto inhabil, auferindo na corretagem grandes sommas arrancadas aos artistas.

Tratamos immediatamente de impedir a continuação desse negocio e deliberamos que a Congregação organizasse tabelas de pagamentos e escalas de serviço, fazendo reverter o excesso das despezas para o fundo beneficente.

Mas os especuladores não desanimaram e com um pequeno grupo de musicos continuaram a exploração das irmandades e dos pobres profissionaes.

E de facto fomos, no ultimo domingo, á igreja de S. José e vimos o escandalo maior que se póde dar com as musica nos nossos tempos.

A orchestra, que devia ser numerosa, para executar a missa de Tomaso Canessa, só tinha um contrabaixo para 4 trombones! e para maior vergonha nem um violoncelo!

Começaram a festa pela *ouvertura do Nabuchodonosor*! o que não nos sorprendeu, porque já temos ouvido musica de Offenbach nas igrejas, desviando o sentimento piedoso dos christãos para a lembrança do tempo do Alcazar, da Aimée e da Lovato!.

Mas ainda não é tudo.

O orgão da igreja de S. José obriga a divisão da massa orchestral e requer um sub-regente, que nesta festa foi supprimido, dando logar ao *balanço* constante nas duas fracções, e desaccôrdo medonho na execução.

Tencionavamos ficar até o fim, mas foi impossivel. Não ha ouvido de musica que resista a semelhante descalabro, e antes de terminado o *Laudamos* fugimos envergonhado (sic.) com a idéa da conquista dos mercadores do tempo.

Não cessaremos. O nosso novo posto d'ora em diante, será nas igrejas em que reunirem orchestras para mostrar a que ponto chegou a musica sacra.

Esses corretores estão ha muitos annos na exploração desse negocio e ainda não se lembraram de crear os córos infantis para a musica religiosa.

As irmandades pagam perfeitamente aos directores, mas o repertorio é sempre o mesmo e a execução pessima, sem ensaios; mas tudo serve porque só se trata de ganhar muito.

Essa desmoralisação da musica religiosa estende-se, infelizmente, á cathedral do bispado, onde deveria reinar a ordem e o decoro.

A nossa posição actual ha de influir nesse genero de musica, e chamando a attenção do Exm. Sr. bispo diocesano e dos Srs. provedores de irmandades, declaramo-nos prompto a coadjuval-os na imprescindivel reforma da parte musical do nosso culto, porque, além da força que nos advem do posto entre os musicos, dispomos da autoridade de que estamos revestido pelo *O Paiz* no desempenho das funcções de redactor da parte musical, sendo certo que esta folha não negará jámais o seu apoio a tão grandiosa idéa, auxiliada por uma grande corporação artistica.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Musica Sacra. O Paiz. Rio de Janeiro. 14 Mai. 1892. p2. Ed. 03665.

A proposito no nosso artigo inserido nesta secção ante-hontem, e referente á festa do patriarcha S. José, appareceu hontem em uma das folhas desta capital um artigo da administração da respectiva irmandade procurando desviar o curso das nossas idéas e transformar em polemica a direção que pretendemos imprimir á musica religiosa nos templos fluminenses.

Eis o artigo:

> "O illustre presidente da Congregação Musical Beneficente analysou na local do O Paiz, de hoje, consagrada ás artes, a escolha do programma e a execução que teve a parte musical na festa do orago, realizada domingo proximo passado. A administração da irmandade, respeitando os conhecimentos profissionaes do Illm. Sr. Oscar Guanabarino, pede todavia licença a S. S. para discordar da sua autorizada opinião, e declarar publicamente que, se á Congregação Musical, a que S. S. dignamente preside, tiver de ser commettido o trabalho até agora confiado á direção do professor Sr. Guilherme Laper de Oliveira, se considera a mesma adminis-

tração plenamente satisfeita, se o dito trabalho tiver identica escolha de programma e papel artistico exhibido na festividade do presente anno."

Estas linhas deixam a descoberto o Sr. Guilherme Laper de Oliveira, digno director da festa, e neste caso á irmandade nos limitaremos a dizer que não censuramos o programma.

O que dissemos foi que se tornou escandalosa a constituição da orchestra sem violoncello e com um só contrabaixo para quatro trombones, e á economia ridicula de um sub-regente reclamado pela má disposição do côro da matriz de S. José.

O que batemos foi a falta de ensaios e a pessima execução, cheia de balanços e desafinada.

A irmandade acha que o programma foi bom. Referimo-nos á impropriedade da protophonia do *Nabuchodonosor* para um acto solemne do ritual; mas, abrindo mão do nosso senso critico, para attestar boa vontade, appellamos para o Exm. Sr. bispo diocesano que decidirá a respeito com a gravidade do seu caracter elevado e reconhecida illustração.

Quanto ao Sr. Guilherme de Oliveira, é um musico quem fala em nome da dignidade da classe que tem a honra de dirigir. Não tinha S. S. o direito de ir ás praças publicas buscar um tocador de clarinete para sental-o ao lado de artistas de merecimento.

Ouvimos o som aspero, brutal e desazado desse tocador de bandas, e soubemos que aquillo era um *recurso* para inutilisar os esforços da Congregação Musical.

Como se leva para uma festa de primeira ordem um clarinetista incapaz de fazer transposições á primeira vista, quando elle só executa máo instrumento em *si bemol*?

Ou a partitura de Canessa é *monotona*, e não exige senão um clarinete em *si bemol*, ou a parte do 2º clarinete foi supprimida todas as vezes que a tonalidade exigia outros clarinetes.

Mas saiba o Exmo. Sr. bispo diocesano que estão se preparando *bandas marciaes* para substituir as orchestras nas festas sacras.

Ahi fica a denuncia, promettendo nós voltar á carga para impedir tão grande aviltamento.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Dr. J. Abilio Borges. O Paiz. Rio de Janeiro. 16 Mai. 1892. p2. Ed. 03667.

O salão do Congresso Gymnasico Portuguez recebeu hontem, ao meio-dia, selecta sociedade, que se reuniu em manifestação ao Dr. Joaquim Abilio Borges, solemnisando assim o primeiro anniversario da sua nomeação para o cargo de director da escola normal do districto federal.

Foi uma festa cheia de enthusasmo e realizada com um bello programma variada, mas que soffreu diversas modificações á ultima hora.

Adornando com alegancia e simplicidade, o edificio apresentava brilhante aspecto, contendo numero elevadisimo de senhoras e representantes de todas as classes sociaes.

Uma banda marcial estava postada á entrada e ao fundo do salão uma orchestra sob regencia do Sr. Cavalier Darbilly, a qual deu principio á festa, executando a brilhante peça de introducção - *O poeta e o aldeão*, de Suppé.

Seguiu-se um longo discurso official do Sr. Dr. Alfredo Gomes, professor da escola normal, a qual respondeu o Dr. Abilio entre muitos applausos.

Diversos oradores subiram á tribuna e muitas poesias foram recitadas por varios alumnos.

A parte musical constou das seguintes peças:

Hymno, dedicado ao Dr. Abilio Borges, composto por Cavalier Darbilly e cantado pelas alumnas da escola normal com acompanhamento de orchestra.

Serenata, de Pierné, arranjada para violino, mandolinos, violoncello e piano, executada pela Exma. senhora do general Rocha, suas filhas e professores Fluminense e Paulo Carneiro.

Primavera, valsa de T. Mattei, cantada por D. Luiza Menezes.

Capriciosa, de Ciardi, para flauta pelo Sr. João Duarte, acompanhado ao piano por D. Leonor de Souza.

Fausto, de Allard, pelo talentoso menino Francisco Chiaffitella; a quem aconselhamos, com toda a sinceridade, severo estudo. Sabemos que o seu talento está sendo prejudicados com os concertos, que os seus estudos no Instituto Nacional de Musica foram interrompidos por se oppor com justa razão, o director do estabelecimento que o seu curso fosse perturbado com essas exhibições enganadoras onde os applausos se sympathia lisonjeiam o amor proprio, causando vaidades que mais tarde se transformam em arrependimento.

O Sr. Chiaffitella tem todas as qualidades para se tornar um bom violinista; mas não seremos nós quem o enganaremos chamando-o de genio e de grande artista.

Não. É preciso estudar, e estudar muito, para se convencer de que o que sabe é muito pouco para dispensar professores da ordem de La Rosa.

A imprensa fluminense com exagerados elogios e o publico com applausos de sympathia têm concorrido para a perda de diversos talentos.

Sigamos a descripção do programma:

O mio Fernando da Favorita cantado por D. Amanda Feital.

Ciao, valsa para mandolinos, violoncelo e piano, executada por DD. Julia Freitas, Sarah Borges, Maria Clara, Carolina Simões, Francelina Fonseca e Justina Leite.

Fausto, romança, por D. Maria J. Ferreira.

Il marinaro, duetto de Mililloti, por DD. Alzira de Almeida e Gabriela Correia.

A parte mais attractiva da festa, foi a classe de gymnastica, composta de 24 alumnas da escola de applicação, que executaram diversas evoluções e canticos sob direção do Sr. professor Domingos Miguel Dias.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Musica sacra. O Paiz. Rio de Janeiro. 18 Mai. 1892. p2. Ed. 03669.

Sem querer offender a susceptibilidade dos crentes fluminenses, diremos sempre que de ha muito notámos, nos tempos desta capital, menos ordem e menos gravidade do que a que observámos em muitas igrejas no interior.

Por mais solemnes que sejam as cerimonias sacras, não póde existir a compemplação religiosa onde o espirito se affasta do ponto principal da fé, desviado pela musica de cadencia rythmada e desafinada provocando exclamações como a do Dr. Ferreira Vianna, quando ministro da monarchia, presente a uma festa na cathedral do bispado.

Que se encha de espiritos fortes o maior dos templos e garantimos que, so com os córos bem organizados e convenientemente ensaiados, faremos curvarem-se em genuflexão todos aquelles que não forem surdos ou não tenham a sensibilidade embotada.

Quem será capaz de se rir no momento em que as vozes pomposas de um orgão vibrarem as ondas harmoniosas de Bach?

Pela musica religiosa caminha-se direito ao espirito do ouvinte, subjuga-se-lhe a alma e não ha poder que o tire do dominio da contricção, esmagado pela arte divina, solemne como a marcha para o sacrificio, austera como a palavra do Redemptor nas suas parabolas e convincente como a voz dos grandes oradores da tribuna sacra.

Esse projecto infernal das bandas marciaes nas igrejas, com os seus clarins agudos, as suas requintas desaffinadas, saxes-trompas berradores e bombardinos

rachados - não se coaduna com o espirito das solemnidades do culto catholico, e mais ridiculo será do que se visse uma orchestra com contrabaixos e violinos em frente de um batalhão em columna de marcha.

O contraste será horrivel como já o é, quando após o canto gregoriano succedem-se, no côro, as *vozes esganiçadas* de uns sopranos impossiveis, cantando com *uivos* em vez de entoar os canticos mysticos dos privilegiaos autores de partituras religiosas.

Os iconoclastas que invadem o jury e profanam as imagens do Nazareno são menos perniciosos do que os musicos sem a precisa cosnciencia da dignidade do seu cargo.

A violencia do vandalismo traz a immediata reacção do desaggravo, e a população acóde pressurosa para assistir reverente á imposição do culto em que nascemos; mas a musica de dansa que se executa no côro durante as festividades, essa vai calando pouco a pouco, corroendo, solapando até final desmoronamento da fé por associação inevitavel de idéas.

A musica actual e, peior ainda, a projectada missa com fanfarras, dará um tom de pandega ás festas; e o individuo que sair da igreja com os ouvidos cheios de um dobrado perguntará a si mesmo o que é mais bonito: - se a missa que acabou de ouvir ou a cançoneta *En rénévant de la revue*.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Musica sacra. O Paiz. Rio de Janeiro. 20 Mai. 1892. p2. Ed. 03671.

A maioria dos professores de orchestra está convencida da verdade proclamada nestas columnas contra o abuso commetido pelos directores de festas sacras nas igrejas fluminenses; e a prova disso é que correram quasi todos e congregaram-se para bater a especulação e restaurar a solemnidade do culto catholico nesta capital.

Nessa luta temos empenhado todos os esforços em tactica para acompanhar os movimentos dos inimigos da arte séria, e sabemos por isso que depois da nossa denuncia contra as bandas marciaes nas igrejas, foi esse projecto abandonado e adoptado um outro não menos curioso.

O pequeno numero de professores disponiveis, resistindo do amor proprio dos artistas, vai se constituir em orchestra especial para as funcções sacras, contando com grande numero de musicos conhecidos entre os proffissionaes pelo titulo de *serra-filas*.

Essa orchestra, subjugada pela maioria, e portanto orchestra de *serra-filas*, passa a ser empregada pelos actuaes directores guerreando pela Congregação Musical Beneficente, póde-se, desde já, avaliar o que vai ser da musica sacra, tão desprestigiada já, apezar de alguns recursos existentes.

Os directores ou organizadores de festas levaram as suas explorações a ponto de tornar impossivel o estado actual dessa arte.

A decadencia é tamanha que, se por acaso fosse a Congregação incumbida de todas as festas sacras do Rio de Janeiro, seria necessario, pelo menos, um anno para organizar córos que não existem e repertorio indispensavel, porque o actual em uso nesta capital está completamente desmoralisado.

Censurámos, por diversas vezes e verbalmente, a escolha das musicas e sua execução sem ensaios e sem pessoal apto para o seu desempenho; e a resposta foi sempre uma desculpa levada á conta das administrações das irmandades.

Um dia nos revoltámos contra uma celebre missa intitulada *Brazil*, escandaloso amontoamento de arias profanas e cabaletas ridiculas - e a resposta foi que essa missa estava perfeitamente preparada para o paladar dos irmãos da mesa que a exigiam, e que a musica era para quem pagava e não para quem a ouvia.

Não acreditámos em semelhante disparate, mesmo porque sabemos que os procuradores das irmandades, salvo honrosas excepções, são socios dos organizadores das festas, ficando salva, até certo ponto, a responsabilidade da maioria das mesas administrativas.

Mas o abuso póde terminar com a intervenção do Exm. Sr. bispo diócesano e com a boa vontade das irmandades, mandando, de hoje em diante, pôr em concurrencia a organização das festas de seus oragos.

Oscar Guanabarino

Artes e artistas - Musica sacra. O Paiz. Rio de Janeiro. 25 Mai. 1892. p2. Ed. 03676.

Na luta que estabelecemos contra os espectadores, luta em que havemos, forçosamente, de sair victorioso, contavamos previamente com o auxilio do nosso prestimoso bispo diocesano, como advogado da causa da igreja fluminense.

Não é pequena a noss satisfação em poder annunciar a primeira conferencia que, com S. Ex., tivemos hontem a esse respeito; sentimo-nos orgulhar conhecendo as idéas sãs que animam o nosso prelado nesta questão.

Para bem se avaliar das suas intenções relativamente á musica sacra, indispensavel á pureza da solemnidade do culto catholico, é bastante dizer que S. Ex. pretende organizar um regulamento geral para as igrejas desta diocese, incluindo rigorosos capitulos concernentes á parte musical nas festividades sacras.

Outrosim pretende S. Ex. crear uma commissão para approvar ou rejeitar os programmas propostos pelos directores de orchestra - idéa altamente louvavel e proficua para oppor séria barreira aos abusos commettidos pelos corretores musicaes.

Com o apoio moral de S. Ex. o Sr. biopo diocesano, temos mais uma probabilidade de alcançar o nosso fim, qual o de restabelecer a musica sacra nos tempos fluminenses e banir os elementos corrompidos que a exploram vergonhosamente á sombra de protecções injustas.

Trabalharemos d'ora em diante com o fim de attrahir a attenção e apoio das administrações das irmandades, hypothecando desde já a nossa boa vontade, por isso que contamos com a força resultante da união da maioria dos professores de orchestra desta capital.

E para provar que nossa intervenção perante os musicos residentes no Rio de Janeiro não foi improficua, vamos relatar o facto, muito significativo, que se deu no ultimo domingo, na igreja de Santa Rita, cuja festa foi feita pela Congregação Beneficente Musical.

Escalados os professores que deviam constituir a orchestra e côro, na proporção da verba offerecida pela digna irmandade, era pequeno o seu numero; mas attendendo á conveniencia de mostrar que a especulação não é o movel da nova sociedade musical, foi ordenado pela directoria que os professores disponiveis se apresentassem, gratuitamente, no côro de Santa Rita, para reforçar a orchestra de uma festa no amago da capital.

Pois bem. Se maior numero de professores não tomou parte na execução da *Missa*, de Mercadante, é que o côro não o comportava, sendo certo que muitos retiraram-se com os seus instrumentos por falta de logar e de estantes.

Resolvido, pois, como estão os musicos da congregação, é facil prever que a musica sacra será restaurada - e que para mais rapida victoria só nos falta a alliança das irmandades e confrarias.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Musica sacra. O Paiz. Rio de Janeiro. 28 Mai. 1892. p2. Ed. 03679.

É forçoso reconhecer a verdade de uma asserção muito vulgar nesta capital e referente a uma existencia de uma orchestra regular para concertos symphonicos.

Não existe, é facto; mas tambem é necessario concordar que não são poucos os elementos que concorrem para que se dê.

Os trompistas vivem a tocar piston ou trombone pelos theatros, e numerosas orchestras para festividades religiosas organizam-se sem esses instrumentos, de modo que os professores perdem a embocadura e difficilmente executam nas grandes orchestras.

No entanto bastavam as festas sacras do Rio de janeiro para manter uma boa orchestra preparada para todos os effeitos.

Mas como obter semelhante resultado com a especulação armada em torno das irmandades?

Não há criterio nem pudor nessas occasiões; e não cessaremos emquanto perdurar o abuso.

Ante-hontem, na festa do Senhor do Bomfim, em S. Christovão, não podia ser maior o escandalo musical ali effectuado.

No anno passado imcumbiu-se de organizar ali a parte musical o maestro Côrtes, que o fez com grande brilho, utilisando-se de um côro e amadoras bem ensaiadas e uma boa orchestra sob sua habil direcção; mas ante-hontem presentavam-se para uma festa de 1ª ordem 23 professores apenas, agarrados ao acaso e dirigidos sabe Deus como.

O primeiro cuidado dos organizadores da festa foi saber se estavamos presente; e, para mais liberdade deixar-lhes, occultámos-nos na massa dos fieis agglomerados no recinto, escapando assim, ás suas vistas.

Julgaram-se então livres da nossa fiscalização e executaram a protophonia do *Poète et paysan*, de Suppé! andando a ochestra á matroca.

Não bastava, porém, o abuso da escolha profana; era necessario algum *fiasco* notavel, que deixasse bem claro o que já dissemos a respeito das celebres ochestras de *serra-filas*.

E de facto, quando esperavamos pelo solo do violoncello - foi elle substituido por um piston.

Um piston tocando um solo de violoncelo! É inacreditavel, mas deu-se.

Na *ouvertura* que serviu á *Nominata* o mesmo piston que tinha feito o solo de violoncello, enthusiasmado com a sua façanha, deu uma cornetada tão fóra de tempo que é impossivel não tenha havido alguma exclamação impia.

O còro esteve abaixo da critica, apezar de capitaneado pelo Sr. Bruno, muito digno 1º official da secretaria da guerra; mas o bom empregado póde ser máo solista e isso ficou provado no solo do *Credo*.

No *Kyrie* os trombones, sempre desafinados, andaram ás cristas com um dos contrabaixos, que não percebeu estar tocando fóra do tom geral da orchestra - o que não nos sorprendeu, por não se elle profissional e sim empregado da intendencia municipal.

Depois do *Domine Deus* é que chegaram mais dois coristas; os fagotes foram substituidos pelo opheleid e o bumbo atordoou a igreja no final do *Cum sanctu spiritu*.

Depois do *Gloria* houve quem nos visse e o regente Joaquim de Carvalho passou a batuta ao violino Francisco de Carvalho, enfraquecendo a orchestra com o louvavel intuito de evitar algum desastre.

Mas nem assim, porque do duetto *Qui coedes* atacou a orchestra antes do terminar o recitativo de soprano, o que causou enorme e indescriptivel desafinação.

Ahi estão os factos.

E no entanto a offerta da irmandade era mais que sufficiente para se apresentar uma orchestra immensa e habil que não tivesse necessidade de substituir um solo de violoncello por um piston.

Mas a musica sacra ha de por força conquistar o côro fluminense e, custe o que custar, lutaremos até vencer esta magna questão.

Está proximo o dia 5 de junho e veremos o que vai acontecer em diversas igrejas nas festividades religiosas desse dia.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Musica sacra. O Paiz. Rio de Janeiro. 10 Jun. 1892. p2. Ed. 03692.

Aberta esta campanha, que havemos de vencer, custe o que custar, não cessaremos senão depois de uma reunião dos Srs. provedores das irmandades desta capital, que, depois desta formal declaração, passam a ser, em parte, responsaveis pela decadencia da musica nos tempos fluminenses.

Essa reunião, que provocaremos brevemente, pretendendo realizal-a em uma das salas desta redação, terá por objectivo a creação de um corpo de córos masculinos, aulas de canto coral infantil, organização de programma digno das festas ecclesiasticas e formação de uma orchestra, sempre ensaiada para os seus fins especiaes.

É este o unico meio de se pòr um paradeiro ás especulações que prejudicam a arte e desmoralisam o culto.

No ultimo domingo realizaram-se neste municipio nada menos de onze festas.

Em se sabendo que não ha elementos senão para duas ou tres, facilmente se poderá avaliar o que houve.

Não nos foi possivel percorrer todas as igrejas; mas tivemos informações seguras sobre algumas, tomando nós a responsabilidade do que denunciamos hoje. Falaremos sómente das festas de 1ª ordem.

Na igreja da Lapa, para a celebre *missa concertada* de Canessa, apresentaram-se 21 musicos, entre os quaes figuravam algumas praças de bandas militares, não habituadas á batuta de ochestra.

Para 5 violinos, 1 viola, 1 violoncelo e 2 contrabaixos, arrumara nas estantes 2 pistões, 2 trompas, 2 trombones, 1 bombardino, 1 ophcleyd e 1 bumbo!

Semelhante disparate só se póde dar quando não ha quem tome interesse pelo equilibrio das orchestras e teima em organizar festas sem dispor de orchestra, utilisando de musicos militares, habituados a trabalhos que não se prendem á especialidade da musica orchestral.

O que salvou um pouco esta festividade confiada ao professor João Pereira, foi o bom corpo de córos, que era numeroso e bom e alguns cantores solistas; mas a parte orchestral, como era de prever, produziu o effeito de uma banda militar, brilhando pela ausencia 1 segundo clarinete, oboes, fagottes e timpani, porque o timpanista estava atracado ao violoncelo.

Digamos, no entanto, que o Sr. professor João Pereira conhece a sua arte; mas que está prejudicando a sua reputação e inutilisando os esforços do seu talento, aproveitavel na realização do nosso intento, como seja a restauração da musica sacra no Rio de Janeiro.

Em S. José ainda foi peior, porque lá estavam 3 pistões, 2 trombones, 1 ophcleyd e 1 bombardão, para 3 violinos!

Tres violinos, havendo entre elles um que seria melhor estar quietinho no seu logar sem comprometter os companheiros.

O flautista era um trombonista - avalie-se que boa embocadura; os clarinetes eram uma lastima, e a execução abaixo da critica.

Na festa do Sacramento não houve violoncelo, mas em compensação apresentaram 3 clarinetes; e, para 4 violinos, 7 instrumentos de metal sem trompas.

Tocou-se a ouvertura do *Poéte et paysan*, de Suppé, sendo o sólo de violoncelo, como já aconteceu, substituido pelo piston.

O oboe desafinado correu parelhas com o bumbo, que atordoou a igreja no *Cum sanctu spiritu*.

Executava-se a bonita *Missa do Socorro*, de Manoel Maria, e no suave sólo de flauta, no *Et incarnatus*, foi tal o andamento que mais parecia um presto do que andante; e com o contrabaixo de metal a bufar com toda a força de pulmões dava á orchestra a apparencia de uma banda desafinada.

Não ficará sem reparo o seguinte e curioso facto, aliás em concordancia com o estado actual da musica sacra. No momento religioso do *Sanctus* o carilhão da matriz de S. José tangeou o *La donna é mobile*, do "Rigoletto", com a mesma convicção com que os musicos do córo estropiavam a partitura.

E é por esta fórma que se desempenham as festas de primeira ordem, aliás muito bem pagas pelas mesas administrativas.

Compare-se estes disparates com o trabalho do consciencioso professor Lindner, que, para realizar a festa de Jacarépaguá, no mesmo dia, fez numeroro ensaio, organizou a sua orchestra com pessoal digno de figurar em programma serio e conseguiu execução perfeita daquillo de que se incumbiu.

Tratava-se, no entanto, de uma festa em que todos os professores se prestaram por devoção.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Concertos symphonicos. O Paiz. Rio de Janeiro. 13 Jun. 1892. p2. Ed. 03695.

Nesta época de transformações, em que todos os patriotas devem concorrer, cada um na sua esphera, para a reorganização da patria e conquista de elementos dignos do futuro reservado á vasta Republica Brazileira - é necessario que seja assignalado o movimento reaccionario que se opéra actualmente em favor das artes, e sobretudo da musica.

Não somos suspeitos nesta campanha, encetada com vigor desde 1885, ao apparecer esta folha; e na luta ferida contra charlatães e falsos artistas, batendo os pretenciosos e não recuando perante o dever de ir pondo a descoberto os que tentavam illudir o publico - conquistamos um nome, embora modesto, no seio da corporação musical do Rio de Janeiro.

Foi neste posto, cercado pelo prestigio da investidura do cargo, prestigio que nasceu e se conserva pelas tradições da honestidade do corpo de redacção d'O Paiz, ao qual sirvo lealmente honrando os nossos companheiros, nunca mentindo á nossa consciencia, e collocando o dever profissional acima de todas as considerações e interesses - foi neste posto, diziamos, que a Congregação Musical veiu depositar em nossas mãos a direcção de uma classe que tentara por tres vezes erguer-se, e tres vezes baqueara.

Acceitámos a incumbencia ardua, não sómente para corresponder á honrosa confiança, como tambem por ser uma nova força de que passavamos a dispor, para chegar á méta dos nossos desejos; isto é - o progresso da musica; mas antes de presidente da Congregação Musical somos redactor desta secção - e dahi a nossa independecia no julgamento das festas que se realizarem em nome daquella sociedade.

A Congregação Musical está disposta a todos os sacrificios para alcançar os deus desejos, isto é - educar-se na execução collectiva, até se tornar orchestra symphonica de primeira ordem, e impor a verdadeira musica sacra nos templos fluminenses, de accôrdo com a nossa propaganda nestas columnas.

Reunidos, pois, todos os professores de orchestra; importados os cantores solistas que nos faltam; estudando alguns professores, como já o fazem, o manejo de certos instrumentos novos, ainda não usados nas nossas orchestras, e auxiliados pelos elementos que prosperam no Instituto Nacional de Musica, chegaremos brevemente aos grande commettimentos, á execução dos *oratorios* dos mestres, ás symphonias celebres e á nitida interpretação e execução do repertorio moderno.

Para uma orchestra que se reune raramente; que fazia vinte ensaios sob a regencia de Jose White, para interpretar uma symphonia de Beethoven; dez ou doze para executar um poema symphonico de Leopoldo Miguez, póde-se dizer que relativamente foi grande triumpho o 1º concerto da Congregação Musical.

Com poucos ensaios, era no entanto tão notavel a boa vontade dos congregados, que a caixa do S. Pedro se enchia de musicas, não faltando quasi ninguem ao estudo sob direcção do maestro Cernicchiaro.

Com 20 violinos, 6 violas, 6 violoncelos, 8 contrabaixos, entre os quaes figura o notavel concertista Roveda; 4 flautas, 3 oboes, 3 clarinetes, 4 fagottes, 4 cornetas, 4 trompas, 4 trombones e bateria - com esse instrumental começaram os concertos symphonicos; mas a orchestra irá sempre em augmento até duplicar o seu numero, o que não é impossivel, mesmo neste anno.

Houve algumas faltas na execução, por causas occasionaes. *O Tema e variazioni,* de Bolzoni, não teve a necessaria nitidez, e sendo, como dizia o programma, "um trabalho que depende mais dos executantes do que do valor intrinseco da peça" foi sacrificado, mesmo porque a maioria dos violinos, por medo, cravou os olhos na musica e não seguiu a indicação da batuta.

No entanto foi magistralmente executada a *Gruta de Fingal*; o tenor Parodi foi enthusiasticamente applaudido na *Força do Destisno*; o intermedio da *Cavalleria rusticana* foi bisado; a marcha funebre *Amleto*, primorosamente tocada, foi saudada pelo publico com uma salva de palmas, e o *Saul* produzu grande effeito de sonoridade.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Concertos symphonicos. O Paiz. Rio de Janeiro. 14 Jun. 1892. p2. Ed. 03696.

Fiel á nossa promessa, voltamos hoje ao assumpto que, por falta de espaço e tempo, não concluimos hontem.

O nosso programma é a reorganização da musica nesta capital; mas para que bem se apreciem os elementos de que dispõe o Rio de Janeiro actualmente, é bastante dizer que o intermedio da *Cavaalleria rusticana*, bisado ante-hontem, foi executado sem orgão e sem harpa, tendo no entando a commissão organizadora empenhado os seus maiores esforços para obter esses dois instrumentos.

Quanto á harpa foi sanada em parte a sua falta, e o publico viu com que habilidade o professor Tavares conseguiu ao piano obter os effeitos que a todos teria illudido se o instrumento estivesse oculto ás vistas da platéa.

Mas se isto se deu na peça alludida outro tanto não aconteceu em outras, em que o violino principal, Sr. Ronchin, era forçado a supprir a falta desse instrumento.

O tenor Parodi, que já era conhecido pelo publico fluminense, que o ouviu muitas vezes no principio de sua carreira, é hoje um artista muito mais fino e educado do que naquelle tempo.

A voz conserva-se fresca e muito forte, e a phrase melodica, bem estudada, recebe inflexões adequadas á letra que apparece com boa dicção.

Cantou duas peças - a romança - *Ella tarda-mi? … misero*, da opera *Contessa d'Amalfi,* de Petrella, o pobre autor do *Marco Viscenti,* e a scena e romança da *Força do destino*.

Foi muito festejado pelo publico, depois desta ultima; chamado á scena e applaudido francamente.

E no entando foi sacrificado ainda pelo atrazo em que estamos.

Não se encontraram instrumentações desses dois trechos, e o artista viu-se obrigado a cantar com acompanhamento de piano depois de peças orchestraes - riquissimas em effeitos de timbres e sonoridade, como sejam a *Gruta de Fingal* e a *marcha funebre*, de Faccio.

Mas não param ahi as difficuldades com que luta a arte musical.

O notavel pianista Alfredo Napoleão não executou o seu bello *Concerto*, por falta de um bom piano; assim como não foi encontrado um bom trombone baixo no mercado de instrumentos.

Ainda assim, apezar de não estarem ainda congregados todos os professores residentes no Rio de Janeiro, e apezar da falta de alguns congregados, a orchestra que se apresentou ante-hontem no S. Pedro é mais numerosa e superior á dos antigos *Concertos populares*, primeira tentativa neste genero, que preparou, por assim dizer, o publico que já afflue aos divertimentos desta ordem.

Passemos ao Sr. Vincenzo Cernicchiaro, eleito regente destes concertos.

Vimol-o trabalhar e exigir o que era possivel da boa vontade de uma orchestra que tão poucas vezes se reune; e durante a execução pôde-se apreciar como é claro o seu compasso e francas as indicações de sua batuta, deixando prever um regente de primeira ordem, hoje que a emulação o instiga para a realização do programma da Congregação Musical, que é chegar ao ponto attingido pela arte moderna.

Não fecharemos estas linhas sem de novo elogiar professores da orchestra pela brilhante execução da protophonia da tragedia de Alfieri - *Saul*, de Bazzini, excutada com brilho e vigor, e elogiar de novo a *Gruta de Fingal*, que foi exhibida com esmerada nitidez.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Concertos symphonicos. O Paiz. Rio de Janeiro. 5 Jul. 1892. p2. Ed. 03717.

Apezar da guerra que se lhe move a todo o transe, a Congregação Musical realizou ante-hontem o seu segundo concerto symphonico e conseguiu o que duvidavamos - isto é, executar as peças novas do programma, com os poucos ensaios feitos durante a semana finda.

Este facto é de alta siginificação e prova cabalmente que os professores residentes no Rio de Janeiro, com algum exercicio, formarão uma orchestra de primeira ordem, digna de ser apresentada para honrar os esforços que se operam actualmente, no intuito de elevar a musica em todas as suas especialidades e generos.

O Sr. Cernicchiaro, tendo, como tem, necessidade de estudar e progredir, uma vez que conta com elementos para aproveitar as suas aptidões, apresentou-se hontem, com muito mais firmeza, claro nas suas indicações, decisivo no ataque e mais gradativo no colorido.

É um bello começo que deixa prever o ponto almejado, que tambem é a meta dos nossos desejos.

No correr do concerto houve um incidente, que passou despercebido; mas que inundou de prazer a alma de quem traça estas linhas.

O publico fluminense, não a aristocracia dos antigos concertos organizados pela ex-princeza imperial, que impunha as symphonias de Beethoven, acolhidas por applausos da pragmatica - mas o publico que é livre em suas manifestações, recebeu francamente a musica classica, a musica de Haydn, dois tempos do *Quartetti n. 83*, ouvindo com attenção e applaudindo sem reserva, com a espontaneidade de quem comprehendeu o pensamento do creador da symphonia.

Um triumpho alcançado pela propaganda, como annunciava o programma.

E não se diga que taes applausos foram arrastados pelos que começaram, ou motivados pela praxe - não; esse mesmo publico não se moveu quando terminou o *Preludio da Arlésienne*, porque percebeu as hesitações dos fagottes e a falta de precisão na maioria dos intrumentos de sopro; esse mesmo publico não consentiu que se applaudisse, como tentara fazel-o, o tenor, que, por doente, segundo suppomos, acabou a romança da *Mignon* com uma differença de meio tom.

Logo os applausos á musica de Haydn satisfazem ao humilde trabalhador que durante 20 annos no ensino e na imprensa, pugnou sempre pela propaganda dos grandes mestres do classismo historico.

Mas o ponto culminante do concerto, a peça que electrisou o auditorio, que assombrou, por assim dizer, as pessoas que não conheciam, que ignoravam o que fosse esse instrumentador maravilhoso, esse hercules do timbre, do rythmo e da audacia - o pomposo, fulgurante e fascinador autor do *Carnaval Roma*, peça descriptiva, cujo programma se encerra no titulo.

E dizendo-se que a orchestra portou-se perfeitamente diante da composição do grande mestre e que executou todas as difficuldades com clareza e colorido, teremos justificado os calorosos applausos do theatro brilhantemente concorrido.

Os instrumentos de arco foram empregados na execução de tres peças - *Il lamento di Cupido*, em fórma de canção bem desenhada e tratada com cuidado pelo Sr. Ranchini, professor do Instituto Nacional de Musica; o *Minuetto*, de Bolzoni, aqui introduzido pelo regente *ad hoc*, do theatro lyrico, Arthur Toscani, e que ainda não fartou o publico fluminense, pois obriga sempre a sua repetição; e o *Momento musical*, de Schubert, *bisado*, porque é pagina suave de pensamento poetico como todos os sonhos do grande melodista do *Roi des Aulnes.*

A festa terminou com a protophonia de Saul, de Bazzini, para orchestra e banda de clarins e tambores, cuja nota explicativa do programma era:

"Esta peça serve de abertura á tragedia *Saul*, d'Alfieri, e foi executada com feito enorme nos concertos symphonicos da Sociedade de Quartettos de Milão e Florença.

"O autor procura desenhar, na orchestra, as fúrias de Saul e o canto de David, que tenta acalmal-o com as melodias religiosas.

"Nas intermittencias de calma e furor, ouve o infeliz monarcha o som das trombetas do inimigo ao longe; e quando estas, unidas ao rufo dos tambores, annunciam a victoria, Saul, desesperado, suicida-se ouvindo-se o hymno feroz dos Philisteus vencedores."

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Concertos symphonicos. O Paiz. Rio de Janeiro. 18 Jul. 1892. p2. Ed. 03730.

Sobejas provas tem exhibido o Rio de Janeiro de possuir elementos para constituir uma orchestra de primeira ordem; o que nos falta é organização e disciplina.

A Congregação Musical vai fundir-se, dentre de poucos dias, com outras sociedades congeneres, formando nova associação, que reunirá todos os professores residentes nesta capital.

Desta fórma é possivel a formação de uma orchestra igual, em numero, á do theatro Scala, de Milão; e se todos se compenetrarem da utilidade de uma instituição desta ordem, em muito breve tempo poderemos annunciar que nos colocámos ao lado das primeiras cidades européas, no tocante ás orchestras e execuções symphonicas.

O caminho vai sendo desbravado largamente e com rapidez digna de applausos.

Ainda hontem, no theatro S. Pedro de Alcantara, vimos a prova do quanto vale a propaganda séria dos bons autores, a comprehensão publica, o desejo dos professores de dominar as difficuldades dos grandes mestres e a impressão causada por taes monumentos no espirito dos espectadores.

Ao terminar-se a execução da protophonia do *Tannhaser*, de Wagner, autor que batalhou quase meio seculo, para ser comprehendido, o publico fluminense rompeu em francos applausos, que se prolongaram, manifestando o enthusiasmo que essa partitura imprimiu no auditorio.

Os concertos symphonicos começam a produzir effeito benefico, e a sua propaganda sera tanto mais efficaz quando os seus ensaios geraes se tornarem francos á mocidade das escolas publicas.

Inocular a idéa do bello nos espiritos infantis será preparar uma das mais solidas conquistas da democracia.

O instituto nacional de musica e os concertos symphonicos ahi estão como dois factores importantes no progresso artistico do Brazil; falta o concurso da municipalidade, que forçosamente virá a seu tempo.

A musica sacra é uma questão resolvida, dependendo somente de formalidades; e portanto está tudo preparado para uma nova phase da arte, esperando apenas pela marcha geral das nossas instituições, perturbadas pelo momento politico que se reflecte em todas as manifestações da actividade.

Cernicchiaro progride e com elle a orchestra sob sua direcção.

Sabemos que este artista irá á Europa no fim deste anno, e que lá procurará ouvir as orchestras da Italia, França e Allemanha, aproveitando a occasião, que nos falta, para importar a tradição da escola moderna, formando tambem o archivo para os concertos symphonicos.

Cernicchiaro é um bom ensaiador; a orchestra, além dos artistas que ja citamos em outros artigos, deixou perceber hontem um fagotte de som magnifico, o Sr. Camillo, que deve, quanto antes, abandonar o opheleid para conservar a sua embocadura.

O programma do 3º concerto compoz-se de sete peças, das quaes tres repetidas.

A protophonia dos *Tannhauser* foi relativamente bem executada.

Peça de grandes difficuldades para a orchestra, receiavamos algum contra-tempo, tão commum quando os professores não tem o numero necessario de ensaios e a convivencia prolongada com autores da ordem de Wagner; mas não passou de susto para quem tanto se interesse pelo desenvolvimento artistico da nossa patria, e que foi o primeiro a applaudir, repetindo aqui, publicamente esses applausos, que não são dados ás variações de Bolzoni.

A *Serenata* de Haydn foi interpretada como convinha ao caso; e a orchestra identificou-se ao estylo do grande mestre e fecundo autor do oratorio *As quatro estações*.

Foi muito applaudida a *Reverie* de Faulhaber, um musico modesto mas dotado de muito talento e senhor da parte scientifica da sua arte.

A *Reverie* é perfeitamente tratada na sua parte harmonica, habilmente adaptada ás cordas e contém muitas phrases insipiradas, phrases quentes, dramaticas, que parecem devaneios da mocidade, mas que na verdade são poeticos pensamentos musicaes do velho professor de piano Paulo Faulhaber.

Terminou-se a festa com o *Preludio fantastico* de Lima Coutinho, professor de clarinete do instituito nacional de musica.

Nasceu na cidade de campos a 12 de agosto de 1862.

No curso do antigo conservatorio foi approvado com distinção e recebeu o titulo de professor de clarinete, applicando-se depois ao estudo de harmonia sob direcção do maestro Carlos Cavalier, a quem dedicou o *Preludio fantastico*, seu primeiro trabalho.

Não concordamos com o titulo da peça, que é uma abertura de drama fantastico.

Desigual, como primeiro trabalho tem fórma indecisa e um tanto tacteada nos effeitos de timbres; mas logo que passa o solo de *Cor anglais* a peça estriba-se n'uma idéa predominantemente de grandioso e o effeito de sonoridade é claro e franco.

Um talento aproveitavel, portanto; e agora, que o publico fez-lhe brilhante manifestação, contrahiu elle, tacitamente, a obrigação de se manifestar em trabalho mais meditado, tendo, como tem, certeza de que as partituras dos musicos residentes no Rio de Janeiro não ficarão esquecidas nas gavetas dos artistas, porque os *concertos symphonicos* são arena de propaganda e de emulação.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Instituto nacional de musica. O Paiz. Rio de Janeiro. 22 Jul. 1892. p2. Ed. 03734.

Ainda é muito cedo para estudar os resultados do instituto nacional de musica, instituição fundada em 1890.

Só no fim de seis annos é que temos o direito de avaliar os serviços prestados peo corpo docente sob direcção do Sr. Leopoldo Miguez, mas por isso mesmo podemos prever os seus beneficos resultados e applaudir todas as concessões feitas pelo governo em favor de um estabelecimento que progride e é, indubitavelmente, o primeiro, no seu genero, nas duas Americas.

Em beneficio das alumnas DD. Rita e Isaura Ferreira da Silva, filhas do 1º tenente da armada Joaquim Ferreira da Silva, naufrago do Solimões, as suas condiscipulas promoveram um concerto, organizado pelo seu director e realizado ante-hontem nos salões do Cassino Nacional Brazileiro, com uma concurrencia extraordinaria.

As classes de piano, violino, violoncelo e canto choral são dignas de applausos.

A alumna D. Elvira Marietta Dias Bello é uma pianista de grande merecimento, artista completa, com todos os predicados exigidos pelar arte.

Executou a difficil *Tarantella* de Liszt.

Corajosa, tocou de cór, como é de praxe e patenteou grande agilidade e delicadeza, força, articulação nitida, estylo elegante e proprio, habil manejo dos pedaes e nobre arte de phrasear.

O *Allegro con spirito* e Allegro molto, da sonata op.53 de Mozart, executada em dois pianos a quatro mãos pelas alumnas DD. Guilhermina Alves Torres e Corina Dias da Silva, produziram-nos grande impressão pela delicadeza da articulação, unidade de conjuncto e interpretação adequada ao trecho.

Francos elogios deixamos aqui á execução da *Marche heroïque*, de Saint-Saëns, Scherzo, do *Songe d'une nuit d'eté*, de Mendelssohn, e *Danse Tcherkesse,* de Ritter, peças de piano executadas pelas citadas alumnas e mais DD. Ormesinda Rosa Lucas, Maria Angelica Barauna, Abigail Alves Bastos, Haydée França e Alcina Pinto Navarro de Andrade.

Esta cadeira é professada por D. Gemma Luziani e Alfredo Bevilacqua.

Nicolino Milano é um talento que ia sendo perdido pelos falsos amigos e imprensa facil em elogios exagerados.

Felizmente o talentoso violinista convenceu-se que ainda tem muito que estudar e que aproveitará muito com as lições de La Rosa.

Executou a *Folia* de Corelli, peça um tanto fria, mas com uma longa cadencia muito bem escripta e cheia de difficuldades, que foram executadas perfeitamente, com muita calma, afinação e arcada apropriada.

A classe de violino apresenta boa escola e dá grandes esperanças.

A gavotta da *Iphigenia in Aulide*, de Gluck, foi bisada com justiça.

Apresentaram-se nove alumnas e sete alumnos.

Citaremos ainda a *Prière du soir*, de Reineck, para instrumentos de arco; o *Largo*, de Haendel, tambem para instrumentos de arco e oboe, com uma phrase muito fatigante para este instrumento, e a *Aria*, do mesmo autor, executada por 16 violinos, 4 violoncelos, 1 contrabaixo, 2 harpas, 3 flautas, oboe, piano e harmonium.

Um bravo a La Rosa, que conseguiu colorido, affinação e unidade de arco em uma classe em que ha alumnos com dois annos de estudo.

Frederico Nascimento apresentou um esperançoso discipulo de violoncelo, o Sr. Guilherme Bickerle, cujo som lembra o do seu provecto professor.

Exhibiu-se em um nocturno de Goltermann.

O alumno marinheiro José Xavier Ferreira executou o *Lamento* de Bassi, para clarinete, mostrando grande disposição para este instrumento.

A classe de canto choral, pela qual muito nos interessamos, tornou-se digna dos appaulsos.

Os córos a secco - *Sera* e *Barcarola*, foram cantados por 104 alumnos com affinação e colorido. São estes os primeiros trabalhos do Sr. Porto Alegre, professor da classe que elogiamos nestas columnas.

A *Barcarola* é muito graciosa, com um bonito effeito de *bocca chiusa*, e ambas as composições muito bem harmonisadas - qualidades que nunca encontrámos nas suas partituras orchestraes.

A classe de canto sólo é defficiente.

A não ser o Sr. Leopoldo Noronha, que tem voz aproveitavel, não nos achamos com coragem de citar os nomes dos alumnos apresentados.

Não ha vozes no instituto.

O meio de remediar esse grande defeito da nossa geração é a urgente intervenção do governo e da intendencia na educaçao do povo.

Ha falta de exercicios nas escolas.

A mocidade é rachitica; e sem gymnastica dos musculos intercostaes, sem o exercicio methodico dos pulmões e sem a prohibição dos cantos dirigidos sem criterio nos collegios publicos - não teremos vozes e annullam-se os esforços do instituito nesse importante ramo da musica.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Companhia lyrica: Ao publico. O Paiz. Rio de Janeiro. 30 Jul. 1892. p3. Ed. 03742.

Formada a orchestra, a primeira figura da companhia que se apresentará hoje, na estréa, será o Sr. Marino Mancinelli, artista de grande prestigio na Europa e que temos a honra de apresental-o ao publico fluminense.

Filho de um musico consciencioso, que soube educar tres filhos que são hoje ornamento da Italia, o Sr. Marino Mancinelli nasceu a 16 de junho de 1842, em Orvieto,

Habil pianista, conclui os seus estudos com o sabio contrapontista Mabellini, autor da opera *Baldassar* e de innumeras cantatas, *Hymno de Toscana* e compositor de esplendidas partituras de musica sacra.

Os jornaes estrangeiros estão cheios de attestados valiosissimos da illustração e merecimento artistico deste *maestro*, digno successor de Faccio.

Nesses documentos vê-se que o Sr. Mancinelli foi regente de companhias lyrica em Roma, Florença, Veneza e Bolonha, onde dirigiu as operas de Wagner.

Em Paris regeu a orchestra do theatro italiano, tendo sob a sua batuta a celebre Adelina Patti; em Madrid, Lisboa, Barcelona e Buenos Aires não é menor o respeito que lhe consagram, e em muitos concertos impoz-se como interprete dos mais severos compositores, figurando em primeira plana o concerto no palacio do Trocadeiro, em paris, em beneficio das victimas do incendio do theatro de Nice.

Entre as suas composições de piano figuram as recommendaveis peças - *Revérie*, *Chanson de Mignon*, uma collecção de *Estudos* e *Bluette pinterière*.

Para orchestra é attestado do seu valor a *Ouverture* descriptiva, com um programma baseado na poesia de Victor Hugo - *L'aigle de la casque*.

É autor da grande opera *Ribelli*, que figurou no programma do theatro de S. Carlos, em Lisboa; e tem em conclusão uma outra, tambem em 4 actos, encomendada pelo editor Sonzogno.

Eis o homem cujo prestigio assegura o exito da actual temporada lyrica; e agora que o publico conhece, e que sabemos ter em nossa capital uma celebridade no mundo das artes, podemos, com franqueza, recebel-o no seu posto de regente com as palmas de saudação que merece aquelle cujo nome é respeitado em todos os paizes cultos do mundo,

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Companhia lyrica: Huguenottes. O Paiz. Rio de Janeiro. 31 Jul. 1892. p2. Ed. 03743.

Deslumbramento, é o termo.

O mesmo phenomeno que se dá com relação ao sentido visual deve, por analogia, dar-se com o auditivo.

O homem prolongadamente mergulhado na escuridão deslumbra-se com os primeiros raios de luz que lhe invadem a retina. Perde o habito de medir as distancias, o iris, regulador das faxas luminosas, entre em funcção, as fibras convergentes lutam contra a irrupção subita que irrita, e pouco a pouco se restabelece o estado normal do delicado apparelho.

Mais delicado, porém, é o sentido auditivo, cujo mecanismo é um assombro de complicações.

O publico afastado, durante muitos mezes, da arte lyrica, fóra da acção e influencia da musica, que é a luz dos ouvidos - no momento em que as poderosas massas sonoras vibram intensas com o cortejo de milhares de timbres e subjugam o homem, dominam a alma e invadem o espirito - o deslumbramento é consequencia; e nesse estado quando não ha intertemittencias de luz e sombras, quando a acção é continua e directa, a platéa é conquistada, o *criterium* annulla-se, deixa de ser o arbitro da verdade, e a intelligencia, que é o seu orgão, não actúa com liberdade - aniquila o *subjectivo*, como abroga o *objectivo* - não affirma nem nega.

É nesta situação que deve intervir a critica official; é nesse momento que o profissional jámais afastado das convivencias das artes, surge, como nas épocas de duvida e de revolta, e traduz, nas horas de calma, as causas de enthusiasmo e as origens de perplexidade.

Mancinelli é o ponto de irradiação, mesmo porque o seu nome é uma aureola artistica, e o Brazil tem em seu seio o regente mais respeitado no berço da musica.

É do alto daquella cadeira que nasce a regularidade de todos os movimentos, a unidade do conjuntos dos *Huguenottes*.

É preciso vel-o trabalhar nos ensaios parciaes para bem se avaliar como se conquista, na Italia, um semelhante nome.

É tal o seu imperio sobre todos, tal a disciplina e ordem obtidas nos ensaios que a sua responsabilidade é tremenda; porque Mancinelli resume a companhia, cujos elementos só podem ser analysados decompondo-se essa responsabilidade, como para a analyse da luz solar é precisa a decomposição dos raios luminosos por meio do prisma.

Acaso ou proposito a estação lyrica de 1892 começa justamente pela opera em que a empreza Ducci-Ciacchi baqueou completamente no anno passado.

A orchestra compõe-se de 53 professores sendo:

- 18 violinos.
- 4 violas.
- 4 violoncelos.
- 4 contrabaixos.
- 1 harpa.
- 3 flautas.
- 2 oboes.
- 2 clarinetes.
- 2 fagotes.

- 2 cornetas.
- 4 trompas.
- 4 trombones.
- Bombo e tambor timbales.

O theatro lyrico tem o grande defeito de não poder alojar maior numero de professores na orchestra, tornando-a desiquilibrada.

A orchestra do theatro Scala, pelo menos a que foi enviada a Paris durante a exposição do Trocadero, compunha-se de 44 violinos, 16 violas, 16 violoncelos, 14 contrabaixos e o mesmo numero de instrumentos de sopro que temos actualmente.

Estabelecendo-se a mesma proporção tomando por base o numero de violinos agora apresentados, deveriam existir pelo menos, desprezando as fracções, 6 violas, 6 viloncelos e 5 contrabaixos.

O violino principal está a cargo do Sr. Tatti, concertista applaudido no Rio de Janeiros e professor do instituto nacional de musica.

Uma das flautas, como quasi sempre, não satisfaz, assim como um dos fagotes, cujo som rouco denuncia má qualidade do instrumento, que por certo não é um dos bellos specimens da Allemanha.

Em compensação as cordas são boas, os metaes excelentes, com o grave e sonoro trombone baixo, e o bombo um verdadeiro artista, homem da confiança do regente e conhecedor da responsabilidade que têm todos os professores em uma orchestra.

Em poucos dias conseguiu o maestro Marino Mancinelli identificar os professores com a sua batuta e produzir todos os effeitos que passam pelo seu temperamento artistico.

A parte orchestral de qualquer dos actos do *Huguenottes* é um prodigio de bem acabado; cada trecho tem o seu colorido, recebe um burilado fino, e a grande massa ora sussurra na surdina, calma e meigamente, ou se alevanta com impetuosa sonoridade - mas sempre parte integrante da polyphonia.

Os professores da orchestra receberam o maestro Mancinelli de pé e o publico saudou-o com palmas.

Em seguida começou o *Preludio*, executado sem o menor accidente e com o colorido apropriado.

Os *pizzicatti* desta orchestra são, pela primeira vez, a um tempo, como se fora um só instrumento.

Logo ao levantar do panno reconhecemos o cuidado e esmero com que foi ensaiada a opera; córos afinados, tudo a tempo e todos com a confiança que inspira um regente da ordem de Marino Mancinelli.

A benção dos punhaes obteve calorosos applausos, e com justiça, porque ali estão calculados todos os effeitos, sem ruidos inuteis - tufões de ampla sonoridade - pausas solemnes e o murmurio trahidor da perfidia.

Respira-se quando termina essa epopéa de Meyerbeer traduzida por Mancinelli.

No terceiro acto fez verdadeiros prodigios de unidade, de colorido, nitidez, afinação e precisão no ataque.

Outro tanto diremos dos córos, na *congiura*, ensaiada com grande esmero, resaltando effeito magnifico.

Gabrielesco, ao entrar em scena, foi saudade pelo publico que o estima, e na *sortita - Nobil signore*, lembrou o agradavel timbre que seduziu os frequentadores do lyrico anno passado.

Cantou a difficil romança do 1º acto com muita delicadeza e bom estylo, terminando por uma cadencia, que produziu effeito na platéa, sendo prolongadamente applaudido.

No duetto do 2º acto deixou prever o seu triumpho no celebre duetto; e na *strella del finale secondo* provou que a sua voz augmentou de sonoridade, transparecendo no grande *ensemble* de Meyerbeer assim como no septour do 3º acto, em que foi applaudido.

A mezzo soprano Santarelli é uma artista aproveitavel; voz agradavel e cantando discretamente teria alcançado applausos nos dois trechos do Pagem, se o medo, terror mesmo, não a tivesse feito perder a calma, modificando-lhe sensivelmente muitas qualidade reveladas no ensaio geral.

Esperamos, no entanto; e quasi com certeza de vel-a applaudida como merece, quando se exhibir em outras operas mais á vontade e com o publico menos retrahido com as desconfianças de uma estréa.

O *No no no* foi bem cantado; mas a cadencia foi feita com muita precipitação, e isso concorreu para que o publico se conservasse frio.

O segundo acto, no entanto, terminou com grande sonoridade e os artistas, inclusive o maestro Mancinelli, foram chamados á scena.

O barytono Astillero (Nevers) canta com grande espontaneidade; a voz é fresca, forte e bonita.

Não tem figura attrahente em scena e vale muito mais pela voz do que pelo estylo.

Cantou bem o - *nobil dama,* e o publico mostrou que se não o applaudiu foi por falta de occasião.

A parte de S. Bris foi cantada pelo baixo Nicolleti, moço de talento e de voz fresca e aproveitavel em determinados papeis.

Voltou ao Rio de Janeiro a soprano ligeiro Stehle, que deixara aqui muitas recordações do *Rigoletto* e do *Condor*.

Nos *Huguenottes* o seu papel é tão pequeno como importante; e a aria da rainha é pedra de toque para se avaliar os dotes de uma artista em todas as difficuldades.

A voz conservara-se pura e sempre afinada, o seu estylo satisfaz, e toda a peça foi cantada com grande correcção e nitidez, determinando, onde Meyerbeer indica uma *cadencia ad libitum*, por um *ré* agudo, forte e sustentado, que merecia ser applaudido com menos reserva do que o foi.

O baixo profundo Tanzini tem reputação firmada em muitos theatros da Europa.

É uma voz extraordinaria, que dá idéa de uma grande esphera que se dilata e enche o theatro.

Ao terminar o *Signor, difesa e scudo*, tinha captado o publico; na canção huguenotte exhibiu as notas graves e solemnes, terminando por um bello *sol natural*, que acabou por excitar o publico que o applaudiu franca e merecidamente.

No esplendido duetto do terceiro acto coube-lhe a metade da grande ovação.

Em 1883, com o Ferrari, esteve no Rio de Janeiro a artista Gabbi, com a prima-dona Ferni.

Nesse tempo Gabbi era uma promessa; hoje é sua confirmação.

Ha nove annos cantava uma opera sómente com o fim de agradar pelo effeito dramatico e pela força dos seus orgãos vocaes; hoje é uma artista que estuda phrase por phrase, possuindo consciencia artistica e amor proprio; interpretando o sentimento musical, procura a intenção dos autores, indaga as tradições puras e apresenta um trabalho completo.

É difficil, actualmente, encontrar uma voz de soprano dramatico mais poderosa e mais bem talhada para os grandes lances; além disso o seu talento de actriz colloca-a em esphera elevada.

No duetto do 3º acto duas vezes arrancou ovações da platéa pelo vigor e interpretação altamente dramatica dada a essa esplendida peça do acto monumental de Meyerbeer.

Mas onde elevou-se acima de tudo quanto temos ouvido nestes ultimos 10 annos, foi no famoso duetto do 4º acto, em que ella e Gabrielesco foram além daquillo que se póde exigir de dois artistas.

Diversas vezes a platéa quiz interrompel-os com applausos e no meio da peça irrompeu a ovação.

Em resumo - sentimos durante este duetto o calafrio que só é provocado pelo que é verdadeiramente sublime.

E para que isso acontecesse com quem, como nós, está esgotado pelas emoções theatraes - era preciso, na verdade, que esses artistas tivessem chegado á grande altura em que o espectador é obrigado a exclamar - Bravo.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Companhia lyrica: Aïda. O Paiz. Rio de Janeiro. 4 Ago. 1892. p2. Ed. 03747a.

A mais inspirada das operas de Verdi constituiu o segundo espectaculo de estréas da companhia lyrica.

Muito se tem escripto sobre esse monumento da arte italiana - *Aïda*; mas ainda não foi possivel á critica assignalar o importante papel que essa opera representa na evolução musical, tarefa que temos de incumbir ao seculo futuro.

E no entanto já se póde prever quelquer coisa, baseiado (sic.) na observação dos productor da Italia nos dois decennios decorridos depois que o Cairo echoou as marchas triumphaes de Radamés.

Dante e Petrarca são os iniciadores da renascença italiana - Camões produziu o ultimo poema dos tres seculos da arte nova - Palestrina surge entre esses dois marcos, e dá origem á nova phase da musica italiana, que caminha desde a musica sacra até o seu ponto culminante no terreno dramatico, aberto por Monteverde - *Aïda*.

É nessa opera que temos de julgar tres artistas - Cerni Wualman, Camera e Emma Leonardi, como estreantes.

A primeira, Cerni Wualman, no papel de Aïda, foi applaudida, com reserva, na scena do 1º acto - *L'insana parola*; mas no esplendido duetto do 2º, o publico ouviu até a ultima nota sem a menor emoção, firmando assim a indecisão manifestada no primeiro trecho.

Temos duas explicação para o caso.

A voz desta artista é de timbre delgado, pouco volumoso; e o publico não prestou attenção é artista senão no tocante á voz perfeitamente feminina, agradavel e ductil e dotada de bons graves, mas que não se impõe á sympathia senão depois de algum tempo.

Nesse duetto ha um bello trecho - *tu sei felice*, cujo andamento é por Verdi indicado metronomicamente na partitura.

Todos os regentes conservam essa tradição, e ainda não ouvimos cantal-o por outro modo.

É verdade que não sentimos essa melodia senão *meno mosso* - questão de temperamento.

Cerni Wualman subjeitou-se ao andamento no ensaio; mas na récita cantou com a expressão nascida do seu modo de sentir - não com amor desesperado e supplicante, mas terna e submissa.

Seria aceitavel essa interpretação - mas houve exagero em algumas notas sustentadas que destruiram a traducção de uma alma agitada no medo e ciume.

Mas esse pequeno incidente não destruiu o bem acabado de certas phrases, e por si só não podia constituir motivo para o silencio da platéa retrahida.

Tudo reconcilliou-se, porém, no 3º acto.

A artista em questão cantou perfeitamente a aria, com grande sentimento, arte e gosto, e acabou por dominar o publico, que por duas vezes a applaudiu com franqueza.

Foi justa essa manifestação.

A cantora Cerni Wualman tem bom estylo, conduz bem a sua voz, que é sufficiente para o theatro lyrico e estimada no seu genero.

Camera é o que se chama um artista de mão cheia - voz esplendida - poderosa, e que se casa com todas as manifestações dramaticas; canto meigo - *Rivedrai le foreste imbalsamate*, até ás explosões colericas, impetuosas e selvagens - *Su dunque! sorgete egizie coorti!* até que no bello *sol bemol* da phrase - *Dei Faraoni, tu sei la schiava*, provoca, como ante-hontem, a mais legitima explosão dos applausos dos espectadores unanimes.

Emma Leonardi, que fez parte da companhia do anno passado, incumbiu-se do papel de Amneris.

É um tanto pesada no 2º acto; mas em compensação fez o 4º acto com muito talento, dramatisando as phrases e dominando a scena largamente.

Teve momentos felizes, e algumas exclamações interjectivas da platéa apoiaram a interpretação da scena do "julgamento", tendo sido applaudida não só no duetto como no final do quadro.

Gabrielesco guardou-se para os dois ultimos actor; é justo que tambem nos refiramos sómente a elles, ainda que não possamos accrescentar nada aos elogios que lhe tecemos no anno passado, a proposito desta mesma opera.

O seu trabalho e ante-hontem mereceu os applaudos colhidos no grande duetto do 3º acto e no final da peça - com exclusão do recitativo nas palavras - *e la mia sorte orrenda.*

A proposito desse incidente recebemos uma carta assignada por dois espectadores, que pedem a nossa opinião, por isso que um delles affirmou ter havido desafinação.

Não houve; Gabrielesco não desafina.

Houve um lapso de memoria, um erro, se quizerem, uma nota por outra - e isso devido, talvez, ao barulho que havia nos bastidores entre os coristas, que

fizeram tudo para escangalhar o final da peça, entrando fóra de tempo e desafinando a valer.

Completaremos a nossa noticia citando o baixo Nicoletti no papel de Ramphis, que o fez bem, para terminar elogiando o conjuncto da opera habilmente ensaiada pelo maestro Mancinelli, cuja orchestra executou peças com grande esmero, pondo em relevo muitas bellezas da instrumentação, que ainda não tinhamos ouvido, mas que faziam falta.

Assim tivessem andado as cornetas no "julgamento".

Pelo que nos consta, em resumo, só falta estrear o baixo Wualman, precedido de boas recommendações nos papeis de Mephistopheles.

A companhia tem, portanto, elementos valiosos para desempenhar os seus compromissos para com o publico.

Com o pessoal apresentado, com bons córos e corpo de baile, e com a excelente orchestra - tudo sob minucioso cuidado do prestigioso mestre, que se impõe naturalmente, como força motora desse enorme machinismo - a confiança se restabelece e a empreza Ducci-Ciacchi fará esquecer as queixas que havia, originadas por uma serie de verdadeiras desgraças, que perturbaram a marcha da ultima estação lyrica no Rio de janeiro.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Theatro lyrico. O Paiz. Rio de Janeiro. 10 Ago. 1892. p2. Ed. 03753.

Não é intento nosso dar hoje noticia desenvolvida sobre a representação do *Mephistopheles*, realizada hontem.

Simples homenagem ao maestro Marino Mancinelli representam estas linhas pela execução esplendida do esplendido prologo da opera de Boito.

Quem conhece as difficuldades com que se luta para obter unidade de execução em massas lyricas, e principalmente n'um acto difficil como o que provoca esta noticia, admira-se, certamente, quando esse conjunto se traduz na perfeição absoluta.

Nunca a platéa fluminense tinha ouvido essa perfeição em todo o *Prologo* do *Mephistopheles*.

O *Scherzo* orchestral foi um primor; os córos afinadissimos, a tempo, e tudo com um claro-escuro tão gradual que os póde ser conseguido com o prestigio que sobre todos exerce essa notabilidade européa - Marino Mancinelli.

O publico saudou-o, ao terminar o prologo, com verdadeira ovação; chamou-o ao proscenio, e todos no theatro, inclusive os professores da orchestra, foram unanimes nessa explosão de palmas.

Foi para acompanhar os publico nessa justa homenagem que traçamos essas ligeiras linhas deixando aqui um bravo ao maestro Mancinelli.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Companhia lyrica: Mephistopheles. O Paiz. Rio de Janeiro. 11 Ago. 1892. p2. Ed. 03754.

Quando a philosophia do seculo futuro fizer o invetario artistico do seculo das luzes, terá diante de si o importante problema de assignalar o periodo da renascença musical na Italia, e estudar a decadencia da escola italiana em todos os ramos das bellas-artes.

E como não ha factos isolados na philosophia da historia, essa queda sera ligada á desorganização politica da peninsula, em que o militarismo suffoca o ideal de um povo, fal-o esquecer as tradições de uma arte sua, e o arrasta nos desastres de um plano financeiro ruinoso.

É possivel que, nesse estudo retrospectivo das artes, a critica, nos seus complexos empenhos, assignale ao *Mephistopheles* de Boito a sua maior importancia historica - e ponto de ligação da musica italiana com o eclectismo.

Inda que saibamos ser o actual *Mephistopheles* uma reforma da partitura pateada no Scala em 1868, não perde por isso posto de antecipação da *Aïda* e *Otello* de Verdi, talvez o ponto final de um largo periodo e o esboço de nova éra não prevista.

O nosso estudo sobre Boito está terminado, e a nossa crença é que a sua opera é mais uma opera de *polemica* do que o fructo da inspiração. O artista não busca o ideal esthetico - procura apenas resolver um problema; não trabalha pela arte, mas entra na luta travada em torno de Wagner.

Miguel Angelo é sempre Miguel Angelo em todas as suas manifestações; Boito, o poeta do poema *Il Ré Orso*, romantico audacioso, muda de caracter como musico, e entra com o seu talento e originalidades nas lutas de uma reforma, abdicando o commando de uma columna.

Essas recordações de nossos estudos ineditos talvez não tenham, para a maioria dos leitores, a importancia que merece, mórmente em terra como a nossa, em que os estudos especulativos não são requisitos necessarios para a critica artistica, e a exerce quem quer, só com a importancia que lhe advem do cargo, sem honral-o com a procedencia do tirocinio artistico, sem a convivencia das artes, sem o *criterium* firmado no uso constante das lutas do espirito em presença das producções dos mestres.

O attractivo destas linhas, bem o sabemos, é conhecer tão sómente a opinião de um exigente sobre o merecimentos dos artistas estreantes e do desempenho geral da opera cantada ante-hontem no theatro Lyrico.

Wualman, o protogonista da opera, não estava em boas condições de voz para estrear em peça de tal responsabilidade.

Aceitando como criteriosa a imprensa européa, que o assignala como um dos melhores interpretes do *Mephistopholes*, é necesario attribuir a indisposição do nenhum effeito de suas notas superiores, a partir do ré natural, veladas e fracas.

Excelente actor, a sua interpretação dramatica é producto do seu talento e consciencioso estudo, e como cantor é correcto; mas no tocante á voz só lhe notámos uma boa qualidade - a *mezza voce*.

A difficil e fatigante exposição - *Son lo spirito che nega*, depende, para o seu effeito, de um valente assobio que repercuta no theatro com toda a violencia de uma vaia mephistophelica.

O mesmo mesmo se deu com o *Ecco il mondo,* cuja terminação exige um bello fá natural, amplo e claro - o que falhou completamente.

O tenor Suagnes, Fausto, tem uma voz de timbre agradabilissimo, com um quê de gabrielesco nas notas médias; e sons claros nos agudos, como as verdadeiras vozes de tenor italianas.

É um bom artista para o canto contemplativo, como no *Fausto* de Gounod. Canta com mimo, muito gracioso na maneira de dizer, com dicção perfeita e agradou logo ao terminar o *larghetto - Dai campi, dai prati.*

Mas o trecho em que o applaudimos no theatro, e o que merece, tambem, os applausos publicos nestas columnas de justiça, é o do epilogo*, Giunto sul passo estremo.*

A Sra. Adalgisa Gabbi foi uma esplendida Margheritta na scena da prisão e cantou *Sabba classico* de modo a confirmar a sua merecida reputação.

Mas as honras da noite, apezar de tudo, cabem ao maestro Marino Mancinelli.

A respeito do prologo já nos pronuciámos hontem, e com orgulho vimos a nossa platéa comprehender o trabalho fino desse provecto mestre.

Como conjuncto a execução do *Mephistopheles* foi um primor. Colorido novo, effeitos novos, interpretação nova e precisão em todas as minuciosidades da partitura.

O *quartetto* foi um pouco pesado - mas posto de parte esse senão, podemos asseverar que, mesmo tendo na balança a Borghi Mamo, nunca ouvimos essa opera como foi executada antehontem - inclusive bailados, córos, fanfarra e enscenação.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Companhia lyrica: Rigoletto. O Paiz. Rio de Janeiro. 13 Ago. 1892. p2. Ed. 03756.

Emquanto a natureza humana não soffrer modificação profunda na suas faculdades affectivas, nada será capaz de impedir que em seu espirito se passem os phenomenos da analyse inconsciente em presença da musica; e todas as vezes que for uma opera como o *Rigoletto*, encerrando o bello absoluto, cessará, durante o seu desenvolvimento, todo o processo critico scientifico, para dar logar á abdicação do *criterium* philosophico, substituido pela imposição physica e physiologica, que impõe a producção de um genio.

E a prova disso é que o publico que applaudiu a *Aïda*, os *Huguenottes* e o *Mephistopheles* foi o mesmo que applaudiu ante-hontem o *Rigoletto*, como ha de ser o mesmo que fará ovações ao *Tannhaüser*.

Mas para que esse resultado seja efficaz torna-se necessaria a reunão de elementos indispensaveis á partitura - vozes, artistas e orchestra amestrada.

E como sabiamos, de ante-mão, não faltar á companhia da empreza Ducci-Giacchi os recursos para a boa execução da peça, previamos o effeitos que o *Rigoletto* devia produzir no publico frequentador do theatro Lyrico.

Seja dito em primeiro logar que houve injustiça com o tenor Grabielesco, que tendo cantado perfeitamente a balata - *Questa o quella*, com bom estylo e elegancia, não houve quem encetasse os signaes de approvação.

Mas o bravo artista soube desforrar-se no duetto, no *La donna é mobile*, e no quartetto, em que esteve esplendido, cobrando com juros de judeu o que lhe ficaram devendo velhos admiradores.

Explica-se, talvez, semelhante distracção, pelo facto de recordações do anno passado, em que a soprano ligeiro Stehle por vezes levantou a platéa no 2 º acto.

Não era pois o Gabrielesco da Aïda e dos *Huguenottes* que se esperava - era a Stehle do 2º acto do *Rigoletto*.

Appareceu e triumphou, tendo sido freneticamente applaudida na aria e nos tres duettos da peça.

A voz desta sympathica artista, sem perder as qualidades de vocalisação agil e perfeita, ganhou mais intensidade em toda a escala e mais volume nas notas graves.

Camera, o passante Amonasro, cantou com esmero a sua parte, sem comtudo fazer um Rigoletto traçado pelo punho do autor da *Legenda dos seculos*.

Como cantor todos os trechos foram bem desempenhados, quer nos andantes supplices, quer nos rasgos dramaticos.

Dominou a scena durante o *Cortigiani, vie razza dannata*, e o theatro, com a sua bella voz no duetto *Tutte le feste al tempio*.

Não lhe faltaram applausos.

Os dois papeis episodicos foram desempenhados pela Sra. Leonardi, que concoreu para o belissimo desempenho do famoso quartetto, pagina monumental de Verdi, e o Sr. Nicoletti.

Vem a proposito dizer que este artista substituiu o baixo Wualman, que depois do *Mephistopheles* está doente e de cama.

Assim, pois, temos o dever de suspender as nossas affirmações relativas á sua voz, esperando-o em scena restabelecido.

Não é necessario terminar por elogios á orchestra e á execução geral da partitura do *Rigoletto*.

O maestro Marino Mancinelli foi recebido com palmas, chamado á scena juntamente com os artistas, e elle, cioso de sua reputação, é o primeiro a não consentir que uma opera seja cantada sem estar convenientemente preparada, o que já aconteceu com os *Huguenottes* e com o *Mephistopheles*, adiadas por má prova nos ensaios.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Theatro lyrico: Cavalleria Rusticana. O Paiz. Rio de Janeiro. 17 Ago. 1892. p2. Ed. 03760.

Não ouvimos a primeira récita desta opera; não tinhamos a calma necessaria, tão magoado estavamos com o incidente desastrado em que foi envolvido o nosso collega *Novidades*.

Felizmente ficou bem accentuada a independencia da imprensa fluminense, e temos hoje certeza da intenção da empreza, que por certo não era offender a força que, em occasiões bem criticas, tem sido o seu apoio.

No anno passado, por exemplo, a companhia desagradou, houve signaes de reprovação, e, historiando o facto, assim nos manifestamos:

"O grande critico - o publico, já se pronunciou, manifestando-se pelas galerias - juiz summario que absolve ou condemna, tendo por lei a emoção, por direito o proprio instincto.

"É necessario respeitar essas grandes explosões collectivas, producto da actividade do espirito mas urge dirigil-as, porque a lei deve ser completa e absoluta como todas as possessões scientificas.

"Os artistas, aceitando as grandes ovações oriundas desse tribunal popular - têm que se submeter ás explosões da sua descrença, da sua duvida - é uma revolução baseada em causas veradeiras, inda que as suas consequencias sejam desordenadas.

"Não ha intermediario entre o artista e o publico - ha apenas contacto; mas tambem nas revoluções póde haver falta de methodo.

"A revolução deu-se; o resto pertence á critica historica."

Analysando depois os recursos de cada um dos artistas e entrando no terreno proffissional, concluimos esse artigo do seguinte modo:

"... mas attendendo ás considerações que ahi ficam e que nos aparecem sufficientemente discutidas, não podemos, nós que julgamos pelos outros, que estudamos as provas e pesamos todos os predicados, nós que não temos o direito de abandonar documentos valiosos exhibidos pela correcção exigida pela arte - não podemos, diziamos, condemnar em absoluto; e, dando, como testemunho, as desaffeições adquiridas pela nossa rude franqueza e, como juramento, a nossa convicção profissional, declaramos, sobre o evangelho da arte, que temos uma companhia-lyrica de primeira ordem."

Por felicidade nossa fomos attendidos pelo publico e restableceu-se a calma.

Com a Kupfer deu-se o mesmo, e conseguimos dominar a indecisão prompta a irromper hostilmente.

Se, pois, temos tido a felicidade de ser juiz em questão de ordem tão elevada, e temos tido o franco apoio do publico, que nos dá a necessaria coragem para advogar a sua causa, temos o direito de exigir que seja respeitada a nossa independecia e mantida illesa a nossa dignidade profissional - mesmo porque no dia em que o publico duvidasse da nossa attitude nestas columnas - quebrariamos a nossa penna, resignando o posto de honrosa confiança que exercemos n'*O Paiz*.

Mas, já o dissemos, tudo terminou de modo que tambem lucrou a empreza Ducci - o publico sabe que os artistas da sua companhia não recebem favores da imprensa fluminense.

Voltamos, pois, ao theatro, ante-hontem, e ouvimos os dois actos da *Lucia* e a *Cavalleria rusticana*.

Chegamos um pouco tarde para fazer côro nos applaudos e elogios dirigidos a Adelina Stehle, sempre correcta, graciosa e nitida, progredindo sempre, se é possivel progredir quando se attinge certo grao de perfeição, e senhora de uma escola de canto tão descurada hoje.

O *Rondo* foi bisado e com justiça fez-lhe o publico brilhante manifestação.

Camera tem nesse opera de Donizetti occasião de se esplanar no *bel canto*, e Suagnes com ella tambem firmou a sua estréa.

É um artista de grande futuro, se não dormir sobre os louros.

Muitos jornaes falaram na sua *pequena voz*, quando no *Mephistopheles* exhibiu elle um dó bemol claro e intenso.

Na *Cavalleria Rusticana* Gabrielesco foi appaludido diversas vezes; mas a nossa opinião, já manifestada no anno passado, não se modifica actualmente, e

por isso repetiriamos hoje os nossos applausos, se tão fartamente não o tivesse feito o publico ante-hontem.

Astillero, se tivesse um director de scena que a guiasse, daria o necessario realce á scena e não deixaria a descoberto a sua inexperiencia no palco.

Mas essas observações em nada desmerecem a execução geral da peça ensaiada pelo *maestro* Marino Mancinelli, que alias luta com certas difficuladades para obter todos os effeitos da partitura - a falta de uma segunda harpa, por exemplo, para acompanhar a *Scilliana,* que muito perde com o piano, mórmente sendo elle metalico e tangido sem o cuidado de imitar o instrumento que substituie.

No papel de Santuzza a artista Adalgisa Gabbi originou fortes discussões pelo confronto feito com a interpretação de Theodorini; Gabbi é mais commovente, faz o papel com mais arte, tem inflexões para todas as phrases.

A unica differença que póde ser notada é no final, cuja marcação, no anno passado, tornava angustiosa a situação devida a simples artificio facil de obter.

A orchestra numerosa e ouve-se ao longe o grito da uma mulher: Matam o compadre Turiddu.

Entram as mulheres em scena, correndo atterradas, e uma dellas repete o angustioso grito: - Mataram o compadre Turiddu.

Aldagisa Gabbi é quem dá actualmente, esse grito desesperado, caindo em seguida.

Theodorini vinha corendo dos bastidores - o regente esperava attento e quando ella atirava-se ao chão violentamente - côro e orchestra atacavam o accórde de *do maior,* e desse artificio resultava um effeito seguro sobre todo o theatro.

Mas na romança - *voi lo sapete, ó mama*, no duetto com o tenor, e no seguinte com o barytono, é mexcedivel sob todos os pontos de vista.

Na scena após a entrada de Turiddu no tempo, é actriz que prepara o effeito e arranca lagrimas e palmas do publico, que inconscientemente deixa-se arrastar no drama que se desenvolve.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Theatro Lyrico: Fausto. O Paiz. Rio de Janeiro. 18 Ago. 1892. p2. Ed. 03761a.

Dividiram-se as opiniões a respeito do baixo Wualman, cuja estréa, com o *Mephistopheles* de Boito, deixara o publico indeciso.

Na representação do *Fausto*, ante-hontem, havia franca resolução de uma parte dos espectadores de se manifestar hostilmente, e as demonstrações das galerias, logo no 1º acto, deixavam perceber que a tempestade se preparava inevitavel.

A maioria, porém, considerando naturalmente que não era caso para um pronunciamente dessa ordem, tomou o primeiro pretexto e rompeu em applausos, que se tornaram exagerados, affim de suffocar a reacção.

Deu-se isso na *Serenata*, justamente o trecho que esse cantor executou melhor, finalisando com bom effeito scenico, pelo que foi bisado.

A nossa opinião continha a ser a que demos quando relatámos a estreá deste artista.

Bom actor, com pouca voz, e essa velada do ré natural para cima.

Sabemos, no entando, que o Sr. Wualman, logo após a sua estréa, esteve de cama, doente da garganta.

Se pois o artista não se acha em condições normaes, é impossivel qualquer juizo definitivo a seu respeito.

O *Fausto* é opera que ainda não teve bom desempenho nesta capital. Ha sempre um ou mais elementos discordantes.

Na récita de ante-hontem salvaram-se apenas a Sra. Adelina Stehle, Astillero e córos - o resto foi pela agua abaixo.

O tenor Suagnes ganhava no conceito publico, e as disposições geraes dos frequentadores do theatro Lyrico eram de sympathia e apoio; hontem, porém, achando-se indisposto, combinou com o maestro Manchnelli não dar, na romança, o *dó de peito* - fazendo-o no entanto, nem conseguir mais do que uma nota feia, esforçada, que destruiu o effeito de toda a peça.

O Sr. Suagnes tem o defeito de torturar as melodias com *expressão* demasiada. Melhor seria que cantasse a tempo, evitando *tenulas* a cada passo, com prejuizo para a contextura das phrases melodicas.

O papel de Sichel foi desempenhado pela Sra. Santarelli.

Quanto ao barytono Astillero foi merecidamente applaudido nos dois trechos que a partitura offerece.

A Sra. Adelina Stehle cantou bem a aria e quartetto, teve occasião de mostrar que o estylo de Gounod lhe era tão familiar como o de Meyerbeer e Donizetti, e foi applaudida na scena da igreja, inda que deixasse perceber não estar no seu caracter scenas de tal ordem.

A marcha e côro de soldados foi bem executada por coristas, banda e orchestra, com grande effeito de sonoridade e muito colorido.

Outro tanto podemos dizer da parte orchestral, citando por justiça o acompanhamento da romança do tenor pelo violino solo o Sr. Tati.

Mas apezar de tudo notava-se em todos os artistas e publico, certa frieza, que ainda se estende agora ao encarregado de traçar estas linhas.

Felizmente os cartazes já annunciam outras operas , em que entra o pessoal de resistencia da companhia, e não será difficil apagar a impressão deixada pelo *Fausto*.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Concertos symphonicos. O Paiz. Rio de Janeiro. 22 Ago. 1892. p2. Ed. 03765.

O theatro S. Pedro de Alcantara encheu-se hontem a vales, e a Congregação Musical rehabilitou-se com o 5º concerto, visto ter sido muito fraca a sua ultima festa.

Grande enthusiasmo reinou constantemente entre os espectadores, que não regatearam applausos á orchestre e solistas.

Todas as peças agradaram bastante pela boa execução obtida pela insistencia de ensaios, dirigidos pelo regente dos concertos, o Sr. Vincenzo Cernicchiaro.

Deu principio ao programma a protophonia do *Oberon*, de Weber, acompanhada pela seguinte nota explicativa, que adoptamos como verdadeira:

"Esta opera foi representada em Londres no mez de abril de 1826, não agradou e o seu autor, apaixonado, morreu no mez seguinte. Representada em Paris em 1830, só a sua protophonia foi adoptada para os programmas dos concertos do conservatorio, tornando-se uma das bellas composições ali executadas. A geração moderna, no entanto, faz justiça ao autor do *Freichutz*.

Seguiu-se a *romança* de Sendré, para violoncelo, executada pelo Sr. Bickerle, obtendo merecidos applausos.

A *Serenata* de Pierne, para instrumentos de cordas, foi bisada. É uma peça de effeito seguro, mas que não foi calculada, pelo Sr. Cernicchiaro, para o surdo theatro de S. Pedro.

Os pianissimos, tão difficeis de serem obtidos de grandes collectividades, tornaram-se imperceptiveis, não se ouvindo as violas.

A 1ª parte terminou com a protophonia do *Tannhauser*, de Wagner, executada com colorido e vigor, e recebida unanimemente pelos espectadores.

É isso o melhor indicio da educação artistica que vai se apoderando do publico fluminense.

Estreou neste concerto o pianista brazileiro Manoel Faulhaber , filho do professor Paulo Faulhaber, mas discipulo de Alfredo Bevilacqua.

Executou a *Serenata* e *Alegro jocoso*, de Mendelssohn com acompanhamento de orchestra, e revelou boa articulação e estylo apropriado para as interpretações dos classicos do piano.

A *Serenata* de Westerhont, para cordas é trabalho feito cuidadosamente e com um sólo de violoncelo de muito effeito, obtido pelo Sr. Cerrone.

O programma explicativo assim se refere á esta peça:

"Niccolo von Westerhont, um dos mais valentes maestros da moderna escola napolitana, tem apenas 30 annos, e pelas suas composições orchestraes é merecidamente considerado como um dos mais eruditos dos jovens mestres modernos!

"Entre as suas operas merece especial monção o *Cimbellino*, representada com immenso successo neste anno, em Roma.

"A *Serenata* que apresentamos hoje ao publico fluminense foi executada com extraordinario successo nos concertos da Sociedade de Quartetto de Napoles. Como factura e como originalidade é um verdadeiro mimo."

Para terminar a festa musical foi escolhida a symphonia do *Guarany,* regida pelo autor.

Quando Carlos Gomes appareceu na scena os professores da orchestra levantaram-se, o publico fez-lhe grande ovação e Cernicchiaro entregou-lhe a batuta.

A orchestra portou-se com galhardia, e no final, antes de terminada a peça, todos os instrumentos foram abafados pela acclamação do povo.

É justa essa homensagem do publico, porque Carlos Gomes é trabalhador e uma lembrança viva do Brazil na Italia.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Theatro lyrico: Otello. O Paiz. Rio de Janeiro. 26 Ago. 1892. p2. Ed. 03769a

Parece que afinal ouvimos a ultima partitura de Verdi com a sua verdadeira orchestração e com os effeitos requeridos pelo autor.

Em 1889 a companhia Musella apresentou a instrumentação falsificada, tendo apenas de verdadeira a parte do quartetto.

Em 1891 a empreza Ducci & Ciacchi deu-nos essa opera pela partitura original; mas com a suppressão de diversos instrumentos e sem o cuidadoso colorido que tão elevada concepção exige.

Essas considerações surgem agora, diante da esplendida interpretação de Marino Mancinelli, que para a execução desta opera admittiu na orchestra mais uma corneta e um clarinete quinta baixa, este substituido outrora pelo fagotte e aquella por um dos trombones.

Ainda assim não podemos assegurar ser esse o instrumental exigido, porque não só nos falta a tradição, como a partitura orchestral é monopolio da casa Ricordi, que não a vende.

No entanto acreditamos na honestidade profissional do *maestro* Mancinelli e acceitamos o que ouvimos como authentico.

A execução da opera foi o mais franco sucesso da companhia, e outra coisa não era de esperar de um homem que tem uma reputação a zelar e que é, como por vezes temos dito, a maior garantia do publico fluminense - Mancinelli.

Minucioso em extremo, a sua solicitude, mesmo durante o espectaculo, chega a ser procupação para o espectador, que deixa muitas vezes de ouvir os cantores, para seguir attentamente o modo cauteloso, previdente e insinuante por que elle dirige a sua orchestra, e sorpresa causada pelos multiplos e desconhecidos effeitos, ora de timbres orchestraes, pela saliencia deste ou daquelle instrumento, ora pela accentuação racional e discreta, desde os mimosos passos dos violinos em surdina até as explosões das grandes massas.

Esse trabalho monumental foi reconhecido pelo publico, que retribuiu, ao mestre, em ovações o muito que elle lhe proporcionara em satisfação e deleite.

Seja citado, entre os artistas, em primeiro logar, o barytono Camera, que nos deixara em duvida, depois do *Rigoletto*, a sua capacidade para tal commettimento; mas por isso mesmo foi maior o seu triumpho, e francamente suppomos não ser possivel ir além na interpretação desse odioso monstro shakesperiano.

O *Credo*, essa tremenda blasphemia, exige um cantor cuja voz domine os momentos das rajadas de Verdi quando Verdi é Verdi - e Camera demonstrou que o seu bello orgão resiste a todas as intensidades sonoras.

No *Sogno*, seu constraste, apresentou outra faze do seu talento de cantor fino.

Muitas phrases nos impressionaram, cantadas por elle - *Cassio, nei primi di del vostro amor, Desdemona no conosceva?* foi dito com muita verdade e arte, como todo o duetto com Othelo, em que a duvida e ciume são inoculados pouco a pouco mas efficazmente, até que a meia voz conta perfidamente: - *Era la notte, Cassio dormia*, não descurando a menos indicação da partitura - sempre cantor e sempre actor - artista completo emfim.

Gabrielesco, ao terminar a sua entrada, no 1º acto, dita com grande emphase, foi saudado com palmas.

Traz o papel muito mais completo do que no anno passado; domina a scena e ouve o lago com grande variedade de expressão physionomica.

No 4º acto, por exemplo, é perfeita a scena muda, desde o apparecimento em scena até o momento em que apaga a lampada.

Disse com grande sentimento o final - *E tu como sei pollida! e stanca e muda e bella . . .* terminando-o patheticamente na inflexão e dramaticamente na morte.

Digamos, porém, a bem da verdade, que reconhecemos a luta travada entre o artista e a tessitura da sua parte, e que no duetto os applausos foram inspirados pela situação do dramma e effeito scenico.

No papel de Desdemona a talentosa artista Adalgiza Gabbi teve sobejas occasiões de provocar merecidos applausos.

Tão suave e serena, despertantando a sympathia que o personagem inspira, e tão profundamente dramatica nos momentos das injurias.

No grande quartetto dominou o trecho; no duetto dramatico do 3º acto teve phrases sublimes; na canção do salgueiro terminou com grande paixão a despedida, *resando*, pós, a *Ave maria* com uncção religiosa tão repassada de contricção que os espectadores sentiram, naturalmente, não offerecer aquelle acto momento opportuno para applaudil-a.

Os córos do 1º acto, e a serenata mereceram applausos, que não obtiveram, principalmente esta, que pela primeira vez correu, no theatro lyrico, com afinação, colorido e a tempo.

O Rio de Janeiro póde fornecer á empreza Ducci um coro infantil, de modo que o effeito dessa peça não seja prejudicado pela substituição de vozes de soprano, onde devem apparecer as vozes *sui generis* dos meninos.

Passaremos em silencio as cornetas internas, que desde 1889 resistem a mil ensaios e acabam sempre pelo *fiasco*.

Mas o que devemos aconselhar ao Sr. Snagnes (sic.) é que, em beneficio do publico que o estima e applaude, e a exemplo de muitos primeiros tenores, tome a parte de Cassio desse senhor, que se enfronha nas roupas do alto personagem e sacrifica, em parte, o 3º acto da peça, sendo elle a nota discordante de um esplendido conjunto.

Um artista de merecimento não se avilta em cantar um papel de segunda ordem; ao contrario, eleva o papel e impõe-se concorrendo para a unidade do conjuncto.

Com o seu talento em poucos dias fará o papel; e no momento em que apparecer como Cassio no *Otello*, o publico lhe manifestará certamente o seu agrado, compensando o sacrificio que por elle fizer.

É simples pedido que lhe dirige quem se subscreve.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Theatro lyrico: Traviata. O Paiz. Rio de Janiero. 28 Ago. 1892. p2. Ed. 03771.

Depois de *Othelo*, tragedia lyrica moderna, em que Verdi põe em jogo todos os recursos orchestraes e apresenta uma opera concertante, de continuo dialogo entre a parte vocal e a instrumental; e depois de uma execução monumental, como teve essa partitura, ensaiada com esmero e boa vontade - a *Traviata* não podia resistir, nem era de esperar que o enthusiasmo se apoderasse dos espectadores do theatro Lyrico.

Além disso essa opera vive hoje umas tantas cantoras que se tornaram especialistas na partitura, e a cantam com modificações, com cadencias artificiosa, sem que encaixam as suas melhores notas agudas.

Os artistas da companhia italiana não estão neste caso, cantam a *Traviata* porque todos a cantam, mas não fazem disso uma especialidade.

O espectaculo de ante-hontem correu frio; e além das razões expostas é preciso concordar que a instrumentação é fraca, e que Verdi só apparece no concertante do 3º acto.

O preludio do 4º acto foi applaudido assim como os trechos cantados por Stehle.

Astillero deu grande realce á scena pathetica do 2º acto e concorreu para o bom desempenho dos trechos em que a sua voz entra na partitura.

O tenor Suagnes teve boas phrases e boas notas, mas não conseguiu uniformidade no desempenho geral da opera.

E paramos aqui, para evitar umas tantas convenções do jornalismo relativamente a córo, banda e orchestra, quando esses tres elementos fazem o que está escripto, e se limitam ao cumprimento de um dever - executar a peça escolhida para o espectaculo.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Rabecadas. O Paiz. Rio de Janeiro. 30 Ago. 1892. p2. Ed. 03773.

Foi o diabo, aquella *Traviata* de sexta- feira.

Os criticos enfiaram pela porta da semsaboria e escreveram artigos sem pés nem cabeça; o *Alfio* chamou o concertante - de bella *fuga* ; O tempo surrou o vestido da Sra. Stehle e os outros andaram, viraram, mexeram, mas afinal de contas ninguem disse nada de novo, porque é dificil dizer coisas novas sobre coisas velhas.

Só o amigo velho *Jornal do Commercio* é que saiu-se bem da empreza.

Lá fino é elle.

Soldado velho, diz o rifão militar, desaperta-se para a direita; e o *Jornal do Commercio*, parodiando a soldadesca, inventou o pratico annexim :

- Jornal velho desaperta-se com o Larousse.

Duas vezes já foi elle *pegado* ; já lhe gritaram - *Peguei- te*, *cavaquinho*, a proposito da *Africana* e dos *Huguenottes* - mas o Larousse é a direita dos jornaes velhos, e no caso de aperto, é aquella certeza.

Querem ver só ?

Pois la vai ; mas como o negocio é um pouco militar por causa dos desapertos para a direita, é preciso que a coisa tome o aspecto de uma revista em ordem de marc!

- Batalhão ! Sentidó !

- O batalhão aqui é formado pelos numeros do *Jornal do Commercio* e os 16 volumes do Larousse.

- Hombrô… arm…!

- Abrir… fileirô

- Marche!

- Em continencia á Critica - Apresentar arm…! (a banda toca a valsa da *Traviata*).

Jornal do Commercio *28 de agosto*	Diccionario Larousse *Tomo 15°*
" Ninguem negará que a musica da "Traviata" *captiva o ouvinte mais prevenido ;*	" Elle est assurément bien propre à captiver L'auditeur le plus prévenu.
que a mimosa *introducção da partitura, o côro do brinde, o duetto sobre um tempo de valsa, são trechos que sobresaem pela melodia firme e bem e bem caracterisada ;*	L' introduction, le cheaur dans lequel se trouve le brindisi "libiamo ne lieti calici " te duo sur un temps de valse, sont des morceaux tout-à-fail saillants, dont la melodie est fermé, vive, accentuée et bien caractériseé.
que a *musica do 2° acto bem corresponde ao effeito pathetico da acção dramatica ;*	Au second acte, la scène entre le père et le flls est assez pathétique
que o *3° acto é talvez doloroso de ver-se, mas delicioso de ouvir- se;*	Le troisième acte est douloureux à voir, mais la musique est delicieuse à entendre.
e que todo o 4° acto é uma pagina musical inspirada."	La romance chantée par Violette mourante son duo passioné avee Alfredo (4° acto) *méritent d' être placés au rang des meilleures inspirations " M. Verdi."*

Hombrô...arm…!

Unir… fileirô !

Marche !

Como é bom Jornal Commercio. Elle podia dizer : Representou-se homtem a Aida ; o Larousse, como tal, pagina tal; mas, não senhor ; o Larousse é obra rara, e o leitor não está para massadas e por isso o artiguinho ja vem traduzido.

Vou comprar o Larousse e annunciar- me critico á disposição dos apertados.

Mas isto hoje não se póde, como homtem, acabar com os *pizzicatino* ; nada, não, senhor ; vai com variações em harmonicos á Lá Rosa:

Fiau, flau, fiô, fiau, flô.

2º Violino

Artes e Artistas - Theatro lyrico. O Paiz. Rio de Janeiro. 5 Set. 1892. p2. Ed. 03779.

Almicare Ponchielli perdeu muito tempo na adversidade; a maior parte dos compositores italianos teve sempre abertas as portas de todos os theatros da peninsula italica, e no entanto elle, cheio de vida, talento e saber, só conseguiu chegar a Milão com 38 annos de idade e depois de se haver cantado ali a opera *Aïda*.

A sua mocidade escoou-se no conservatorio, e o seu titulo de *maestro* rendeu-lhe apenas o modesto cargo de mestre de banda da guarda nacional; mas a coragem e a energia não abandonam os homens que confiam em si; são os alliados daquelles que contam vencer pela vontade e esperam sempre.

Não fosse essa luta e estaria elle desconhecido no tumulto; mas tambem é certo que, se a felicidade lhe tivesse favorecido com uma aragemsinha, elle estaria hoje collocado no mesmo plano em que vive gloriosamente Verdi.

Ainda assim é um dos primeiros entre os poucos que se aproximaram do autor do *Otello*; e desde 1876, época da representação da *Gioconda*, o seu nome estendeu-se pela Europa.

No Rio de Janeiro essa partitura produziu grande impressão quando cantada pela primeira vez, em 1885, tendo por interpretes Borghi-Mamo, Amelia Stahl, Marconi, Broggi e Tamburlini.

Desde então tornou-se opera obrigada ao repertorio de todas as companhias.

Relativamente ao desempenho que essa partitura teve ante-hontem, no theatro Lyrico, é forçoso declarar que a parte orchestral nunca foi executada aqui com tanta perfeição.

Salientar os trechos em que a orchestra do maestro Marino Mancinelli portou-se, como nos parece inexcedivel, seria percorrer o indice da partitura.

Como interpretação, o 3º acto da *Gioconda* foi um primor e o publico fez justas manifestações ao digno regente, fazendo-o vir sósinho, duas vezes, ao procesnio e saudando-o calorosamente.

Um dos pontos ainda não applaudidos pela imprensa fluminense, e que convém ser posto em relevo, é a unidade das arcadas dos violinos. A ligação cuidadosa é um trabalho enorme incumbido ao violino *spala*, desempenhado naquella orchestra pelo Sr. Ricardo Tatti.

Passemos á parte vocal, começando pela protogonista, a eximia Adalgiza Gabbi, resumindo os nossos elogios ao ponto mais importante do seu papel, o 4º acto.

Gabbi é grande interprete dessa opera, que reune em si todos os elementos vitaes da esthetica, e no final do 3º acto, quando Ponchielli agita todas as massas,

lyricas e orchestraes, e chega ao auge da sonoridade, ultrapassando o effeito dramatico, a sua voz domina o theatro, impondo-se clara e vibrante.

Eduardo Camera passou pelo confronto de uns tantos barytonos que sobresairam no papel de Barnaba, e notavalmente o Menottti; mas Camera com a sua portentosa voz e dotado de invejavel talento não é homem que se deixe supplantar nem perca na comparação.

No *Monologo,* na *Barcarolla*, que foi bisada, e no duetto final, conservou-se sempre na altura do artista que conquistou honrosa reputação no papel de Iago, do *Otello*.

Gabrielesco no anno passado recebeu tantos applausos nesta opera que é difficil elogial-o mais do que o fizemos por essa occasião.

Foi muito applaudido na romança *Cielo e mar*; no 3º acto disse com grande sentimento a phrase - *Giá ti veggo immota e smorta, tutta avolta in bianco vel!* e drammatisou bem o dueto do 4º acto.

O publico habituou-se a não applaudir a *mezzo soprano* Santarelli e deixou passar desapercebido o trecho - *Voce di donna o d'angelo*, que foi bem cantado e vai perfeitamente na voz desta artista, que, principiante, tem muitos elementos para desenvolver os seus dotes artisticos

A Sra. Emma Leonardi vai bem nos papeis agitados; o seu melhor trabalho é o 4ª acto da da *Aïda;* mas como Laura, na *Gioconda*, é uma exagerada, que fez do duetto do 2º acto uma peça ridicula.

É bastante que a Sra. Leonardi cante como no anno passado, que agradou.

Mais arte, menos artificios para attrahir a attenção do publico, e menos enthusiasmo na emphase, que, indo além do que é provavel e acceitavel em materia de ciume e amor, no drama, decae para o impossivel e talvez para o irrisorio.

O Sr. Wualman encarregou-se do papel de Alvise, talhado para a voz do Tanzini.

Os pequenos reparos que acabamos de fazer, por amor da verdade, não prejudicam, no entanto, o desempenho geral da peça, com os córos perfeitamente ensaiados e os bailados bem dispostos e bem executados.

Não prejudicam o desempenho geral, dissemos; e a opera ganhará, certamente, na sua repetição, porque a Sra. Emma Leonardi vai corrigir os defeitos apontados e contribuir para a unidade do conjunto.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Theatro lyrico: Condor. O Paiz. Rio de Janeiro. 15 Set. 1892. p2. Ed. 03789.

O nosso estudo sobre esta opera, representada no Rio de Janeiro no dia 18 de agosto do anno passado, reputamol-o completo, e dahi a desobrigação de voltar no assumpto por si esgotado.

No entanto convem notar que essa partitura foi escripta em tres mezes e representa uma luta igual ao periodo em que Carlos Gomes foi forçado a traçar rapidamente o *Salvador Rosa*.

O maestro brazileiro, por motivos que não queremos indagar, é hostilizado na Italia.

A Fosca, sua obra prima, depois de bem acceita pelo publico do Scala, em Milão, e em concurrencia com o *Tannhauser*, foi suffocada pelos editores e não mais logrou ver a luz da rampa dos theatros italianos.

O *Schiavo*, apezar do seu grande successo no Rio de janeiro, teve a mesmo sorte.

Não se trata, no entando, de uma questão de nacionalidade; o que nos parece é que a rivalidade é vencida pelo ouro judeu, que tanto prejudica os proprios italianos, nessa luta em que a arte tem-se tornado puramente commercial.

E como as operas do maestro brazileiro não são cantadas na Italia, os artistas não têm interesse de estudal-as, e dahi a difficuldade de as ouvirmos nesta capital.

Quando se tratou da nova assignatura de 10 récitas, propostas pela actual empreza do theatro lyrico, trabalhamos com grande empenho para incluir no repertorio a opera *Schiavo*.

A empreza annuiu ao nosso prejecto; mas a sua realização foi impossivel, porque ninguem da companhia conhece o menor trecho dessa partitura, e pela tabela de ensaios, verificamos não haver tempo de ensaial-a.

Não é uma questão de nacionalidade, dissemos nós; mas devemos fazel-a, e a grande difficuldade de ensaios póde ser sanada, pela garantia prévia de uma assignatura para o anno proximo, porque, neste caso, pelo menos os córos podem ser ensaiados na Europa.

De outra fórma não mais ouviremos a *Fosca*, assim como ficará desconhecida a *Morena*, de que fala com grande enthusiasmo o nosso compatriota.

E, além disso, para que escrever operas sem probabilidade de as ver em scena?

Se Carlos Gomes tiver por si o generoso publico fluminense, não só trabalhará com animo como terá recursos para resolver as difficuldades que alguns inimigos seus crearam em torno das suas partituras.

Voltemos, porém, ao assumpto de que nos desviamos naturalmente.

O *Condor*, com o seu libretto pueril, offerece poucas situações lyricas ao compositor; ainda assim o partido que Carlos Gomes tira, do pouco que se lhe offerece no poema, é grande, e o Rio de Janeiro não fez mais do que confirmar a opinião do publico milanez em fevereiro de 1891.

Stehle no seu gracioso papel de Adin, sempre correcta, mereceu os applausos que conquistara como creadora do pagem da rainha.

Já tivemos occasião de dizer que sua voz tornou-se muito mais volumosa durante o tempo em que esteve ausente. Essa qualidade revelou-se manifesta na *Serenata*, do 3 º acto, cantada internamente e applaudida por todos os espectadores que enchiam completamente o theatro Lyrico ante-hontem.

No *quartetto*, uma das mais bellas paginas do *Condor,* attrahe sempre para si o exito da peça.

A Sra. Emma Leonardi foi encarregada de cantar a parte de Zuleida, mãe de *Condor; p*arece, no entanto, que não lhe foram fornecidos os figurinos, e que a difficuldade foi cortada pela exhinição dos vestuarios da cigana do *Trovador*.

A parte de Zuleida é bem tratada pelo compositor; mas é mais difficil do que impressionadora, e por isso não é applaudido o bello monologo do 2º acto, como não o foi mesmo cantado por Borlinetto.

O protogonista não podia desmentir os seus attestados de applausos no *Othelo*, na *Gioconda*, na *Aïda*; mas neste anno não poderá dizer *La vittori fú mia* - porque tambem foi vencedora a Gabbi, que, com voz de intensidade sorprendente, tornou-se séria concurrrente, difficultando a decisão entre os dois que tanto se esforçaram, principalmente no duetto final.

Mas só agora, ao falar no final da opera, é que nos lembramos que o Condor se apresentou este anno com modificação sensivel no 2º acto.

Referimo-nos aos bailados, escriptos despretenciosamente e ao correr da penna, como o fóra a partitura.

Modernamente os compositores tèm a preoccupação do rythmo, sobretudo nos bailados de operas e operas comicas.

Carlos Gomes evita essa tormentação da musica; os seus bailados são sempre vivos, e instinctivamente procura a linha graciosa de uma melodia espontanea, facil e intuitiva, ainda mesmo sacrificando a originalidade, que, procurada, traz, inevitavelmente, no genero, uma outra preocupação não menos perceptivel que a do rythmo.

Terminaremos esta ligeira noticia citando o nome de Tanzini, que tomou parte na execução, encarregando-se do papel de Almazor.

Relatando, como fiel chronista, os successos da noite, fertil em applausos, grandes enthusiamos e chamadas ao proscenio, não só do maestro Carlos Gomes como dos artistas e do maestro Marino Mancinelli, devemos salientar o trabalho

do digno regente da companhia e da sua amestrada orchestra, bisada no *Nocturno* do 3º acto.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Cassino Nacional: Isabela Svicher e Adelina Bati. O Paiz. Rio de Janeiro. 18 Set. 1892. p2. Ed. 03792.

Atrahido pelo programma annuncio, do concerto destas duas artistas - Isabella Svicher, cantora e violoncellista; e Adelina Bati, harpista - annuncio em que a primeira era proclamada *celebre diva*, e a segunda concertista, fomos ao Cassino Nacional verificar até que ponto era exacto a tão grande fama que as precedia; tanto mais que algumas folhas destas capital haviam transcripto artigos da imprensa estrangeira, em que se affirmava ser a Sra. Isabella Svicher - Nova Pati:

A festa começou pelo duetto para harpa e piano, sobre a *Lucia,* peça mal escripta por Thomaz, verdadeiro anonymo, e mal executada pela concertista, que poderá ser excelente amadora para concertos particulares, mas sem os requisistos de verdadeira virtuose que se proclama concertista.

Começando pelo instrumento desafinado, passando pelas peças de nenhum merecimento e acabando pela desattenção dos pedaes, errando por isso frequentemente e executanto sem estylo, a Sra. Bati só póde ser comparada a *insigne* Esmeralda Cervantes, harpista celebre nos reclamos dos annuncios, mas artista mediocre.

A *celebre diva* Isabella Svicher está no mesmo caso.

Seja-nos perdoada a franqueza, mas assim como temos razão para censurar a imprensa estrangeira tão pouco escrupulosa em elogios e proclamações, não queremos fazer o mesmo papel perante o jornalismo serio da impresa criteriosa dos paizes civilisados, em que a critica artistica é encarada com todo o rigor.

A artista em questão tem talento, mas deve ser dirigida por um professor criterioso.

O que ouvimos ante-hontem com o titulo de "aria de Magarida", dos *Huguenottes*, será tudo quanto quizerem, menos uma pagina de Meyerbeer.

Andamentos falsos, estylo pouco apropriado, rythmo alterado e *fermatas* improprias - são os recursos da Sra. Svicher que põe de lado a arte séria para conquistar applausos graciosos.

Temos necessidade de falar com esta aspereza, que reconhecemos ser cruel; mas o nosso fito é desviar do máo caminho pelo qual se enveredou esta artista, digna de melhor sorte.

Não creia na sua *celebridade*, senhora, nem tão pouco na insensata classificação de - *nova Patti*.

Mude de rumo; abandone essas cadencias condemnadas no principio deste seculo e que foi encaixado no rondó da *Lucia*; cante, respeitando religiosamente os autores; perca o sestro de alterar Meyerbeer, Bellini, Verdi e outros autores.

Quanto ao seu violoncello - toque-o como diversão, nas horas vagas - mas não o faça em publico.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Recreio Dramatico: Cavalleria Rusticana. O Paiz. 21 Set. 1892. p2. Ed. 03795.

Errado andaram aquelles que, depois de terem ouvido a *Cavalleria rusticana* cantada por Theodorini, Borlinetto, Gabrielesco, e ultimamente por Gabbi, com uma interpretação quasi ideal de Mancinelli, foram ante-hontem ao Recreio Dramatico estabelecer comparações entre esses artistas com o grupo contratado para a fundação da opera popular no Rio de Janeiro.

Inutil, por certo, era esse confronto, pois, avaliados os elementos de uma e outra parte, sabia-se de ante-mão qual poderia ser o resultado - não do arrojo, mas da louvavel tentativa da empreza fluminense.

Houve, no entanto, alguma precipitação, e talvez imprevidencias, que, apontadas, podem ser remediadas.

Antes, porém, de entrar nesses assumptos, devemos estudar o meio em que se opéra essa tentativa, digna de animação do publico, porque ella póde ser o principio de uma nova phase dos nossos theatros.

Fóra da scena lyrica, o publico fluminense, em materia de musica, tem aceitado todas as composições, de notaveis mestres de diversas escolas, desempenhadas sem cantores e sem *orchestra*.

Ao passo que a *Opera Comique*, de Paris, reune uma das melhores orchestras do mundo, e faz cantar as suas operas comidas por artistas de reputação universal - o Rio de Janeiro, abandonado pelo governo e municipalidade, apresenta-nos essas mesmas partituras com dez ou doze homens na orchestra, mal dirigida quase sempre, com coristas que não sabem musica nem têm voz, e com artistas dramaticos nas mesmas condições dos coristas.

As mimosas partituras da *Mascolle*, *Petite mariée*, *Sinos de Corneville*, *La fille de Mme. Angol, D. Juanita* e tantas outras operetas comicas, ahi estão para provar o que acabamos de allegar.

Se, portanto, trouxemos para esse meio a *Cavalleria Rusticana*, e fizermos a comparação - não com o que nos tem dado a companhia lyrica, mas com o que temos ouvido nos outros theatros, é fóra de duvida que ja adiantámos muito.

A empreza do Recreio Dramatico foi precipitada, dissemos nós; e na verdade a sua maior difficuldade foi reunir córos, sobretudo os femininos; e o que conseguiu é deficiente, máo como vozes, desafinados e sem habito de cantar musica séria.

Um pouco mais tarde a empreza podia, com facildiade, obter os córos amestrados da companhia lyrica, e só esse elemento seria bastante para dar feição agradavel ao desempenho da *Cavalleria rusticana*, que perde muito pelos córos.

A peça foi ensaiada pelo Sr. Cavallier, um dos professores mais bem preparados no Rio de Janeiro, habil harmonista, e de uma actividade assombrosa; mas o seu temperamenteo sofrego, irrequieto, tira-lhe a calma necessaria para o cargo de regente de opera lyrica dramatica, assim como a sua indole artistica é contraria ao canto largo, dramatico e apaixonado da escola italiana, além de ser refractario aos andamentos divulgados por valiosas tradições.

Com os elementos orchestraes que dispõe a empreza do Recreio, reformados os córos, que ás vezes cantam a duas partes o que esta escripto para quatro, cinco e mais partes, á peça ganhará cento por cento; mas antes de tudo convem reger a orchestra, em logar de marcar-lhe o compasso.

(...); melhoramentos; e se os espectaculos forem concorridos, teremos occasião de ver as scenas fluminenses frequentadas por bons elementos, que darão impulso vigoroso e serio á arte musical, tanto mais que paizes como a França, por exemplo, começaram com muito menos e tambem com artistas estrangeiros.

A artista Miola entendeu perfeitamente o seu papel; fez uma Lola muito graciosa.

Bellegrandi deu muito mais do que esperavamos; o papel é difficilimo, mas é preciso reformar o final e evitar imitações.

Resente-se, e é facil de comprehender, de trabalhos estranhos á arte lyrica; mas tem talento, que, bem dirigido, fará aproveitar muitas qualidades artisticas, como a voz sympathica e proporcional ao theatro, sentimento da melodia e bom jogo de scena - aliás um pouco exagerado para o tamanho da caixa do theatro.

O barytono Russo não está ensaiado, defeito tambem do acompanhador da *Siciliana*, que não soube preparar o transporte e lida mal com o harmonium.

Visivelmente indisposto, Luiz Parodi, já conhecido e elogiado em diversas operas, encarregou-se do papel de Turiddu; e analysando dentro do conjuncto em que se exhibiu, não ha motivos senão para applaudil-o.

A peça está bem marcada e enscenada. O publico encheu o theatro e o jardim, onde difficil se tornou o movimento, e recebeu a tentativa da empreza de modo animador, o que muito nos alegra, visto crear um objectivo para os nossos compositores.

Assis Pacheco tem uma opera em um acto - *Moema*, que seria, na nossa opinião, bem aceita; Henrique Alves de Mesquita pôde traduzir para italiana a sua opera comica *Une nuit au chateau*, e assim por diante.

A *opera nacional* caiu por abandono; e *opera popular* póde fazer renascer essa aspiração.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Francisco Valle: Ao Estado de Minas Geraes. O Paiz. Rio de Janeiro. 27 Set. 1892. p2. Ed. B03799.

Acabamos de ouvir o concerto organizado pelo mineiro Francisco Valle.

Não é a primeira vez que o publico fluminense o cobre de palmas e elogios; a nossa imprensa foi unanime em reconhecer os grandes dotes que ornam essa organização artistica, uma das mais pujantes que tem produzido o Brazil e unica no seu genero.

O seu concerto realizado no dia 30 de agosto de 1891 deixou bem claro que esse moço tinha diante de si brilhante futuro; as suas composições revelavam as qualidade que não se adquirem com o estudo, e todos nós o aconselhámos a pedir ao Estado de Minas Geraes meios para continuar os seus estudos interrompidos.

Francisco Valle quando appareceu pela primeira vez nesta capital tinha 17 annos; os seus conhecimentos musicaes eram superficiaes - tinha perdido um tempo enorme e precioso.

Embarcou para a Europa em setembro de 1887 e dirigiu-se ao director do conservatorio de musica de Paris, Ambroise Thomas, com uma recommendação do ex-imperador.

Amparado pelos recursos de seu avô, começou os seus estudos com Cesar Franck, C. de Bériot, Todou e Widor; os seus progressos foram rapidos, e a crença de seus mestres era que, em pouco tempo seria elle um dos mais notaveis symphonistas da nossa geração.

Com a morte do seu avô em 1890, foi forçado a voltar á patria, organizou o concerto alludido, obteve os maiores elogios dos profissionaes e seguiu, esperançoso, para a capital do seu Estado, afim de requerer ao governo estadoal uma pensão para concluir os seus estudos, interropidos por absoluta falta de meios.

Esse requerimento foi indeferido.

Patrocidado pelo patriota Dr. Elloy dos Reis, deputado ao congresso mineiro, requereu de novo auxilio ao poder legislativo, e o resultado ainda foi negativo.

Acreditamos, no entando, que essa injustiça do congresso mineiro foi baseada na falta de provas em favor desse moço; mas hoje, que podemos reunir tanto attestados quanto forem exigidos pelos Srs. deputados, esperamos que o patriotico congresso não negue a Francisco Valle o que o Estado de S. Paulo acaba de conceder a todos os seus filhos que revelerem talento artistico.

Em nome, pois, desse esperançoso moço; cujas composições tanto honram a patria, em nome desse talento desprotegido que acaba de ser applaudido por Carlos Gomes, Mancinelli, e tanto outros admiradores de um genio á espera de cultivo - pedimos ao heroico Estado de Minas Geraes que proteja o seu filho.

Esperaremos pelo resultado desta supplica, que não nos humilha; se não formos ouvido, appellaremos para os mineiros residentes no Rio de Janeiro, e se preciso fôr, ainda contamos com a generosidade do publico que não será surdo aos gritos de quem pede para que se não deixe perder tão grande preciosidade - um talento de primeira ordem.

Francisco Valle em pouco tempo de estudo em Paris já poz em evidencia o seu genero.

Ha um *que* dos grandes mestres nas suas composições; dir-se-hia um embrião de Mendelssohn, de Beethoven, Mozart, Haydn ou Schumann - é um classico inconsciente.

A sua festa foi brilhante; ouvimos o seu *Minuetto*, executado por 2 violinos, alto, flauta, clarinete, fagote, violoncelo e contrabaixo - e é uma peça que lembra os antigos contrapontistas, com os moldes dos classicos modernos.

O primeiro tempo da sua *Sonata em dó menor* não é moldado nos exemplos tradicionaes; mas em todo casa é pagina que seria assignada por qualquer mestre.

O *Preludio, fuga e final*, executado por dois violinos, dois altos, violoncelo e contrabaixo, é prova do seu grande talento; a fuga é livre e a sua *exposição* é uma das mais bellas que conhecemos.

Esse concerto foi abrilhantado pela Sra. Stehle, que cantou a romança - *Son gelosa di té*, de Arthur Toscanini, e o difficilimo e bello trecho da *Mignon*, de Ambroise Thomas - *Io son Titania*.

A sua generosidade, concorrendo para realce do concerto do nosso compatriota, foi coroada com a mais franca explosão de applausos.

O violoncelista Frederico do Nascimento executou duas peças, de Schumann e Popper, com a proficiencia que toda a gente reconhece nesse artista.

Resta-nos falar de Francisco Valle como pianista.

É um *virtuose* discreto; toca piano enquanto é moço e tem força e agilidade para lutar com as difficuldades de Mendelssohn e Schumann - mais tarde abandonará esse instrumento e adoptará o orgão, que é onde acabam os daquella casta de contrapontistas.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Tannhäuser. O Paiz. Rio de Janeiro. 2 Out. 1892. p2. Ed. 03805.

Escrevemos estas linhas pouco antes de ir para o theatro Lyrico testemunhar o grande acontecimento que ficará sendo memoravel na historia das artes no Brazil.

Canta-se pela primeira vez o *Tannhäuser*, de Ricardo Wagner, e só a Mancinelli se deve o grande acontecimento artistico, pois com o seu prestigio vem impor uma opera de 1845, cujo autor, um collosso, tem levantado contra si e suas partituras milhares de inimigos para contar outras tantas victorias.

Não se diga que já ouvimos o *Lohengrin*; esse desastre concorreu para certas reluctancias que se observavam entre os frequentadores do theatro lyrico; mas o bello esthetico impôe-se sempre, quaesquer que sejam as disposições do espirito do observador - é pura questão de tempo.

- Wagner não tem melodia.

É este o grande baluarte dos seus detractores; os seus escriptos chegaram até este recanto do mundo; todos nós lemos essas heresias, acreditamos nas palavras perfidas desses inimigos, e quem escreve estas linhas, sem mais exame, esposou taes idéas erroneas, sendo obrigado mais tarde a reformar seu juizo a respeito do primeiro compositor do nosso seculo.

O *Tannhäuser* não é ainda o Wagner da musica do futuro.

Essa partitura é mais accessivel ao publico do que o *Otello*, e no entanto a ultima produção do sublime autor da Aïda foi aceita pelo publico fluminense e perante ella se curvam todos.

A opera que vamos ouvir é um pouco complicada no seu processo harmonico, mas a sua concepção é grandiosa, a sua unidade - perfeita, e as suas melodias por força vencerão os mais prevenidos.

Na primeira audição, temos quase certeza, vão agradar immediatamente os seguintes trechos:

A *Symphonia*, já applaudida nos concertos da Congregação Musical, no beneficio do maestro Bassi e em um dos concertos do Club Beethoven - quando for ouvida pela valente orchestra Mancinelli, com os resultados por ele obtidos; quando os instrumentos de metal encetarem o canto dos peregrinos no meio do murmurio dos violinos, formando constraste sublime entre o choral religioso, austero e solemne e a imitação da agua que corre, da brisa que sussura, da folhagem cessa que crepita ao caminhar dos christãos em caminho de Roma - quando o ultimo accorde dessa epopéa musical estacar ao aceno daquella batuta respeitada - prolongada ovação será o premio merecido por que nos veiu despertar o amor da perfeição.

Levantando o panno talvez passe despercebida a 1ª scena, em que ha trechos de delicada belleza; mas como a attenção do publico deve naturalmente es-

tar presa a acção choreographica e esplendores do cenario, a parte espectaculosa absorverá um bello trabalho de contrastes de timbres e alternativas de córos, banda e orchestra.

Mas segue-se o duetto entre Venus e Tannhäuser, e o canto da deus, aliás difficil de ser entoado, será ouvido como preparo para a bella melodia de tenor - *Sia loda a le, sia lode al dolce incanto*, o qual se insinuará immediatamente por ser a reproducção de um dos mais bellos fragmentos da symphonia, apparecendo desta vez com acompanhamento de harpa.

Esse trecho é repetido, tendo de permeio um *moderato* cantado por Venus e acompanhado por um orchestração delicadissima de effeito de violinos em tremulo e uma especie de *ritornello* apresentado por flautas, oboes e clarinettes.

A *Scena do pastor* não fica logo no ouvido; mas segue-se o *Côro dos peregrinos* de effeito grandioso, solemne como as abobadas de um claustro, e sempre religioso, mystico e convicto.

Citemos ainda o indescriptivel septour, peça de incalculavel valor, com o qual finalisa o 1º acto, e ahi temos quatro peças que serão percebidas e applaudidas, pelo menos no intimo de cada espectador, que, se não se manifestar logo, ao menos fará justiça a Wagner e ao seu digno interprete - Mancinelli.

O 2º acto começa por interessante *Preludio e Aria*, de soprano dramatico, que será apreciada com o correr das audições; mas no duetto entre Elisabeth e Tannhäuser, esse ha de se impor, pelas phrases dialogadas com a orchestra, pelo canto do oboe, pelos violonis em surdina e final.

Depois a Marcha, a grandiosa marcha do *Tannhäuser* que conhecemos por intermedio de Gottschalk, com os seus 15 pianos e grandiosa orchestra.

Nesse mesmo actor ha as *estrophes* dos bardos que não ficam da primeira vez, mas que acabam n'um bonito concertante.

No ultimo acto a balla *Preghiera* de Elisabeth será o primeiro trecho importante; depois torna o grande côro dos peregrinos e a sentimental *Romança*, de Wolfram, que será verdadeiro successo, sem comtudo fazer perder o merecimento das bellezas do final, em que os córos internos são bem idealisados.

Eis em resumo a impressão do ensaio geral que veiu confirmar a nossa opinião, desde que começamos seguir o trabalho colossal de Mancinelli e o apurado estudo da orchestra, córos, Lina Wualman, Gabbi, Gabrielesco, Suagnes, Camera, Tanzini, Nicoletti e outros, que serão os encarregados de nos fazer ouvir esse monumento da arte moderna - *Tannhäuser*.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Tannhäuser. O Paiz. Rio de Janeiro. 3 Out. 1892. p2. Ed. 03806.

Cantou-se finalmente, ante-hontem, no theatro lyrico, e pela primeira vez na America do Sul, a opera Tannhäuser, de Ricardo Wagner, cujos traços biographicos já foram publicados nestas columnas no Calendario musica do dia 18 de fevereiro.

O saber ouvir é uma arte; e este axioma colloca o publico sob critica que neste momento, mais do que nunca, deve exercer as suas funcções com ardor, discutindo e insinuando, dirigindo e animando, para que a descrença não se apodere dos frequentadores dos espectaculos lyricos e vá reflectir sobre a população da nossa capital, dando direito a conclusões pouco honrosas para a nossa civilisação e estado de adiatamento do seu espirto para julgar as obras do mais celebre compositor de musica dramatica que o nosso seculo tem produzido.

Bem sabemos que ha grande prevenção contra Wagner; e depois da primeira audição do Tannhäuser é possivel que a duvida se tenha generalisado, e escapando á excepção sómente aquelles que já conheciam a partitura ou acompanharam os ensaios dessa opera, cujo autor, ou antes, cuja nevrophathia foi a causa da grande luta estabelecida em torno de seus trabalhos.

Wagner é um producto do seu seculo e a sua musica exprime o ambiente historico em que se operou toda a sua evolução.

A terra que tem em seu seio a cathedral de Strasburgo devia produzir Gluck, Meyerbeer e Weber no drama lyrico, como produziu Beethoven e Schumann na symphonia e Goethe na poesia; ella na pintura não produz quadros - mas poemas, e o seu governo stratocratico transforma o povo em força, alcançado no centro do continente europeu uma floresta de bayonetas!

E tão verdadeira é essa asserção, tanto força tem o meio, que as obras desse homem tem tres periodos disctinctos.

Impressionado por uma symphonia de Beethoven, elle, porta então, decidiu-se a abraçar a primeira das artes; mas o orgulho incubado manifestou-se, e não podendo realçar desde logo na patria dos Bach sonhou com a gloria em Paris.

Esse é o primeiro periodo - o das indecisões e tentativas, em que produziu peças symphonicas, sem que passasse de simples imitador de talento, ou operas que obedeciam ao estylo de Weber, e operas comicas inspiradas por Auber.

Não podia, pois, viver onde reinavam os primeiros compositores do mundo, e onde a miseria o perseguia desde os desastres de suas partituras até á infelicidade, o desespero do lar.

- Á grande capital do mundo latino! sonhou elle.

Mas o allemão em paris, influenciado por Cherubini, Lulli, Rossini e tantos outros fundadores do eclectismo, não podia produzir senão musica eclecti-

ca, e neste caso se acham as operas *Hollandais volant, Tannhäuser, Lohengrin e Rienzi.*

O *Tannhäuser*, portanto, não pertence á terceira maneira do mestre, maneira essa que discutiremos mais tarde.

A opera que ouvimos, saiba-se, pertence ao grupo em que devemos classificar a *Africana*, os *Huguenottes, Propheta, Aïda, Mephistopheles, Fausto, Hebréa, Othelo* e tantas outras filiadas ao eclectismo francez, e isso se explica facilmente, attendendo á circumstancia de ter Wagner procurado imitar Auber, francez , e Weber, allemão, dentro de um meio como Paris, capital em que se operou essa fusão que deu origem á fusão das escolas,.

Digamos, no entanto, que, para um allemão surgir no meio das grandezas de sua patria, onde vivem milhares de compositores e artistas de todos os generos, para que elle se destacasse dessa massa enorme, era necessario que fosse, na verdade, um genio capaz de agitar o mundo inteiro e resistir á maior das guerras que se têm travado contra um artista.

E elle sósinho foi conquistando um por um, e por fim todos os artistas intelligentes; conseguiu uma romaria artistica a Beyreuth, tomou Paris de assalto, depois de varias derrotas, entrou na Belgica, invadiu toda a Allemanha, triumphou na Italia e está actualmente no Brazil.

Discutamos.

*

Quem pretender a comprehensão de um trabalho tão complexo como o *Tannhäuser* em uma unica audição, commette grande erro.

Se visitassemos pequena ermida, simples, de architectura rudimentar, situada em meio de risonha floresta e solada na sua pobreza e rusticidade - certamente ficariamos com a sua imagem simples gravada na memoria.

A idéa seria clara e nitida, como a sua sensação, que, sem esforço e sem complicações, chegou ao cerebro transformando-se nessa idéa de uma coisa simples; mas se em logar dessa ermida, visitada uma só vez, parassemos diante desse edifficio monumental citado - a cathedral de Strasburgo, cheio de milhões de rendilhados do estylo gothico, o caso seria differente.

Uma rapida visita áquelle monumento não se gravaria facilmente no cerebro. Idéa vaga ficaria de tudo aquillo que forma aquelle conjuncto de estylo byzantino e ogival ao lado da fachada, que é um dos primores da arte christã; as estatuas dos apostolos e das virgens não deixariam senão uma impressão de estatuas sem minuciosidades nem physionomias; os seus baixo-relevos não poderiam ser examinados senão pacientemente; e para bem se comprehender o colosso seria necessario ler um grande livro que nos explicasse a divisão dos estylos e a sua assombrosa ornamentação.

No entanto repetidas visitas ao templo fundado por Carlos Magno acabariam por deixar idéa cada vez mais completa do templo.

Assim tambem uma melodia insinuante, simples da *Traviata,* acompanhada por um violino, sem dialogos nos movimentos melodicos de que resultam as harmonias - é musica que se grava no memoria com facilidade, porque a sensação é simples, e a idéa clara; mas no *Tannhäuser*, aliás mais facil de ser ouvido do que o *Othelo* de Verdi, no *Tannhäuser* complicado, que resume um compendio de harmonia dissonante artificial, criçada de notas estranhas á harmonia, taes como antecipações, *apoggiaturas* e escapas, e outros artificios da harmonia e contraponto modernos - nessa opera que prepara a *Walkiria*, o *Ouro do Rheno* e o *Persival* - não ha memoria musical, nem mesmo a de Mozart, que retenha os seus motivos da primeira vez.

Ouçam tres vezes e discutam depois, consultando cada qual as suas impressões.

*

A symphonia produziu uma das maiores ovações que temos visto no theatro Lyrico; muitas senhoras se levantaram nos camarotes e applaudiram com grande enthusiasmo; as galerias agitavam os lenços e gritavam; a platéa em unanimidade rompeu as suas habituaes reservas - Mancinelli, de pé, convidou os professores da orchestra a receberem tambem de pé aquella justa homenagem, que trouxe lagrimas de contentamento aos olhos de quem observou aquelle triumpho da grande arte no povo fluminense!

E por que produziu semelhante effeito a symphonia do *Tannhäuser*?

Porque era conhecida, como dissemos hontem, desde que fôra executada no beneficio do Bassi, nos concertos do Club Beethoven e da Congregação Musical; e além de conhecida foi executada primorosamente, sendo nós testemunha do cuidado e amor com que Mancinelli fez estudar não só esse trecho da opera, como toda a partitura.

*

O desempenho foi magistral.

O difficil papel de Venus, encerrando tantas bellezas, foi cantado pela Sra. Lina Cerne Wualman, que o interpretou perfeitamente, dando grande realce ao duetto,

A opera de Wagner não dá ensejo aos aplausos; parece até que o autor já evitava essas occasiões na sua segunda maneira, chegando, em Bayreuth, a impor a condição de não se interromper o espectaculo com as manifestações, que passaram a ser feitas no fim de cada acto.

Não fòra isso, e teriamos applaudido a Sra. Wualman depois da phrase - *Vien, mio tesor*, tão bem rendilhada pela instrumentação delicadissima, e tão finamente executada.

Todo papel de *Tannhäuser*, cantado por Gabrielesco, é bello e vai perfeitamente na voz do bravo artista.

Wagner exige muita da arte dos cantores, exigindo pouco da sua natureza; as notas agudas são raras; o que ele quer que se ouça é a sua musica e não notas agudas de cantores. A bella phrase, apresentada na symphonia e cantada tres vezes pelo tenor, no correr da opera, não vai além do sol bemol, e Gabrielesco a diz com enthusiasmo - *Sia tode a te, sia tode al dolce incanto.*

No duetto do 2º acto, desde *Lodar tu devil il Dio d'amore*, até o final, passando pelo canto em sextas, mereceu approvação do publico, que tentou applaudir a peça, mas ficou indeciso da opportunidade.

Gabrielesco foi admiravelmente na *raconto* do 3º acto, e esse trabalho é quanto basta para firmar a reputação de um artista.

O papel mais sympathico da peça, mimoso, exigindo um artista fino, sentimental, poeta ideal, é o de Wolfram, cantado por Camera.

No septour e na luta dos bardos dominava sempre.

Na romança - *Oh! tu bell'astro incantador* não parecia o possante Amonasro de voz fulminador; cantou suave e tristemente a melodia, com expressão repassada de amor e de saudade. Essa romança por si só, e cantada por Camera, vale muitas operas que têm feito o delirio das nossas platéas.

Suagnes foi generoso para com a empreza e delicadissimo para com o publico aceitando um papel secundario na opera, mas de grande importancia no septour e no concertante do 3º acto.

Registramo com prazer essa gentileza do artista que está contratado para 30 récitas no *Scala*, em Milão, na proxima temporada lyrica.

Tanzini foi inexcedivel Germano, e com o pouco que offerece o papel fez o muito que póde com a sua bonita voz.

Nicoletti cantou bem, na luta dos bardos, a estrophe de Biterolf; a Sra. Garavaglia fez figura bonita como pastor, cantou afinado e representou o seu papel; citaremos o mesmo os quatro pagens, quatro coristas, que isolados quase sempre fogem da afinação por medo, mas que deram o seu recado de modo a merecerem elogios.

A banda de musica, que nos ensaios andou sabe Deus como, a ponto de se cortar um trecho do 3º acto, para não ser compromettido, encheu-se de amor proprio e lavrou um tento.

O côro dos peregrinos e a marcha - correctos; no ultimo acto concorreu a massa geral dos córos para os francos applausos da maior parte dos espectadores:

Cremos que generalisamos os nossos elogios resumindo-os n'um cumprimento ao maestro Bonafous, sem esquecer comtudo o nome do Sr. J. Wills, que occulto nos bastidores não tem pequeno trabalho.

Os ultimos serão os primeiros; e aqui reunimos a orchestra, Gabbi e Mancinelli.

Adalgiza Gabbi trasnforma-se no *Tannhäuser*; não canta com a liberdade que lhe concedem as partituras do *Othelo, Gioconda, Huguenothes, Condor* e *Cavalleria rusticana*; comprehende, e comprehende bem, que no theatro Wagner a voz humana faz parte integrante do systema symphonico, e adapta-se intelligentemente ao seu papel com o mesmo cuidado com que um violino se adapta á unidade de um *quatour*, é assim que ella se identifica com a orchestra, que depois do preludio do 2º acto a recebe para o dialogo com a instrumentação; no duetto subsequente phraseia em unisono ora com o clarinete, ora com os violinos ou oboe, sempre casando o timbre de seu orgão vocal com a intensidade de cada um dos instrumentos.

Uma de suas mais bellas phrases neste duetto é quando canta, acompanhada pelos violinos em surdina - *Dei vali i dolci canti udiva*.

Para finalizar estas considerações sobre o *Tannhäuser* necessitamos voltar ao assumpto, para, segundo a nossa referencia, dar um resumo da historia desta partitura, celebre por diversos motivos.

Se a ouvimos ante-hontem no theatro Lyrico devemos isto ao prestigio do *maestro* Marino Mancinelli.

Tamanha confiana deposita elle na formosa, inspirada e sabiamente desenvolvida partitura do maestro de Beyeruth; esperava tanto do seu prorpio prestigio e da boa vontade ds artistas que dirige; tinha fanta fé no espirito do publico fluminense, revelado em presença de varias manifestações da arte musica; e tanta certeza tinha da propaganda que dever ser feita pela nossa imprensa, para que se desfaçam preconceitos injustificaveis contra essa obra colossal do sabio mestre - que impoz o *Tannhäuser* á empreza.

Ha oito annos que *O Paiz* luta diariamente pelo progresso das artes, e diante de um collaborador da ordem de Mancinelli, que veiu nos collocar ao lado das primeiras nações da Europa, fazendo-nos ouvir uma das producções que não podem deixar de ser conhecidas pelos povos civilisados - em nome do publico e em nome das artes no Brazil o saudamos publicamente, depois de o ter abraçado.

Que fiquem aqui registradas estas notas:

Rio de Janeiro, 1º de Outubro de 1892 - TANHAUSER - MARINO MANCINELLI.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Marino Mancinelli. O Paiz. Rio de Janeiro. 10 Out. 1892. p2. Ed. 03813.

Bello espectaculo - o publico intelligente de um vasto theatro, como o Lyrico, levantar-se em peso e acclamar um artista.

Eis em resumo a festa de ante-hontem, por occasiao do beneficio do digno mestre que tem absorvido todas as forças da actual companhia lyrica.

É preciso vel-o com o seu olhar de aguia, penetrante e agudo, dominando orchestra, córos e artistas, a todos prendendo por um especie de fascinação - e a todos chamando á unidade de conjuncto por uma suggestão vigorosa - é preciso vel-o nos momentos de responsabilidade, sem se descuidar dos elementos que estão sob sua direcção, e como o genio das victorias levar um por um ao triumpho que é o seu - para bem se poder comprehener o que vale ter o nome de Marino Mancinelli e como se conquista esse dominio que prevalece sobre todos preponderante.

Cantou-se a opera *Huguenottes*, a que serviu para estréa da companhia, em que elle de assalto se apoderou de todos os espectadores, impondo a reputação adquirida em mil batalhas; e n'um dos intervalos fez ouvir a symphonia do *Tannhäuser,* a ultima opera que ensaiou, procurando fazer o Rio de Janeiro collocar-se ao lado das velhas platéas da Europa.

Terminada essa pagina monumental de Wagner, irrompeu unanime a justa ovação do publico.

Levantou-se o panno e Carlos Gomes veiu coroal-o; a orchestra entregou-lhe um autographo com as assignaturas de todos os seus membros, e na scena estavam os portadores de muitas dadivas, ricos e valiosos presentes de Bernardelli, Gabrielesco, Ducci, Ciacchi, F. Valle, Arthur Napoleão, Bernabei, Santarelli, Farani e tantos outros.

A essas homenagens juntaremos a nossa, e nas sinceras palavras aqui gravadas ficarão salientadas as provas de admiração e respeito que em nome da redacção d'*O Paiz* lhe envia.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Theatro Lyrico: Colombo. O Paiz. Rio de Janeiro. 14 Out. 1892. p2. Ed. 03817.

Uma folha italiana tranncreveu um dia a noticia, talvez americana, de haver sido instituido um premio pecuniario para o melhor poema symphonico que fosse apresentado, em concurso, para as festas colombianas.

Carlos Gomes encommendou immediatamente o *assumpto* e dentro de poucos dias recebeu um libreto, que não se prestava para opera e que não era

o que elle imaginara para um poema symphonico; resolveu, comtudo, encetar o trabalho, aproveitando os versos de Albino Falanca, e já havia traçado alguns pontos rigorosos da partitura largamente planejada, quando soube não ser verdadeira a noticia do concurso e muito menos a da existencia do tal premio.

Não valia a pena, portanto, continuar no trabalho e atirou o libretto e partitura a um canto.

Pouco tempo depois, aconselhado por alguem, retomou o papel e em poucos dias encheu muitas paginas de partitura, completando o trabalho, inclusive reducção para piano e canto, em menos de 60 dias.

Nestas condições não era possivel produzir uma obra d'arte digna do seu nome para figurar no grande certamen internacional, e isso ficou demonstrado praticamente, ante-hontem, no theatro Lyrico.

O *Colombo* não é uma opera, não póde ser representado por falta a ação dramatica; não é um poema symphonico, por lhe faltar a elevação de estylo que exige esse genero moderno em que se transformou a symphonia; não tem a severidade classica dos *oratorios*, é pouco adaptavel ao estylo da *cantata* e no entanto não crêa um genero novo.

Além da fórma indecisa da partitura, o trabalho resente-se de falta de unidade, trahindo o autor no açodamento em terminar uma tarefa sem inspiração, em que foi se tornando definitivo tudo quanto da penna caiu nas pautas.

Na partitura do Colombo ha paginas de grande vigor e phrases dramatizadas, que lembram o valente autor do *Guarany* e *Schiavo*.

O plano de algumas peças é grandioso como na primeira parte, o duetto de baixo e barytono e ao longe os córos sacros entoando o *Te-Deum*.

A tempestade tem trechos impetuosos como a furia do Atlantico açoitado pelos tufões dos polos; o duetto de soprano e tenor expõe melodias insinuantes, e na parte do protogonista, além do recitativo, que é bem feito, inda que um pouco velho, surgem boas phrases ao lado de algumas reminiscencias.

Mas a contextura geral da peça não resiste á analyse e não tem elementos para influir no espirito do auditorio.

Na tempestade, por exemplo, Carlos Gomes, querendo fazer musica imitativa, appella para uma série de accórdes em movimento chromatico, em que o côro canta a *bocca chiusa*, lembrando identicos effeitos postos em pratica por Verdi no 4º acto do *Rigoletto*, destruindo assim um dos melhores pontos da partitura.

Na segunda parte, talvez a melhor, ha um côro fugado, cujo motivo, além de velho, é sediço e semelhante a uma ridicula canção popular que atira com tudo pelos ares.

No final apresenta o compositor, a pretexto de uma festa hespanhola, um *tango* ou *habanera*.

Pondo de parte o pro-chronismo, pois esse genero de musica é recentissimo e inadmissivel em uma acção de 1492, o trecho é banal, chulo mesmo, e não foi aceito com seriedade.

É facil avaliar o constrangimento com que escrevemos, cumprindo espinhosa obrigação neste momento de manter as tradições destas columnas; mas a verdade é esta - *O Colombo* não deve ser executado em Chicago.

Carlos Gomes deve apresentar o *Schiavo* ou a *Fosca* e escrever, como tem projectado, uma grande symphonia, em que empenhe o seu genio, appellando para a inspiração que nunca o abandonou em occasiões mais difficeis e terminando o seu trabalho com o cuidado de quem tem um nome respeitavel a zelar.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Theatro Lyrico: A Favorita. O Paiz. Rio de Janeiro. 17 Out. 1892. p2. Ed. 03820.

A empreza do theatro Lyrico annunciou para sexta-feira da semana passada a *Favorita*, em 2ª récita da 2º assignatura e em beneficio da Sra. Emma Leonardi.

O que pareceu exquisito a muita gente apresenta-se-nos claro e evidente.

A empreza precisava ganhar uma récita, um dia, o que representa grandes encargos na filha de uma companhia numerosa como a actual; a *Hebréa* inda não estava prompta e tornava-se necessario dar um dia de descanso a certo grupo de artistas fatigados com ensaios e representações.

Imaginou a Favorita cantada pela Sra. Emma Leonardi; mas o caso era serio e as consequencias ninguem podia prever, porque é certo que essa artista não está nos casos de cantar semelhante opera depois do *Othello, Aïda, Huguenottes* e *Tannhäuser* em uma capital em que esse papel tem tradições honrosissimas.

Dahi o expediente de um salvo-conducto - o beneficio da actriz com as ovações preparadas para o *O mio Fernando*.

A artista em questão serve para os papeis largamente dramatisados, como o 4º acto da *Aïda*, em que a agitação sobresair a artista dramatica; na *Favorita*, porém, opera escripta na época do *bel canto*, em que a melodia exige voz pura e muita arte, a Sra. Emma Leonardi deixa transparecer o seu methodo deficiente, voz mal educada, ausencia quasi absoluta de arte e certa imperturbabilidade e altivez revoltantes de quem se julga na altura de se impor a uma platéa illustrada.

Felizmente a Sra. Emma Leonardi não torna a fazer beneficio e por isso é certo que a Favorita não voltará á scena.

A nota comica da noite foi produzida espirituosamente pelas galerias e é digna de ser registrada.

Appareceram nos corredores uns tantos individuos carregados de flores soltas, corôas e ramilhetes.

Os rapazes indagaram para quem seriam tantas flores e souberam que eram destinadas á benefficiada; offereceram-se, portanto, para atiral-as á scena, por isso que occupavam posições apropriadas á operação e obtivera a entrega da encommenda.

Muda-se o quadro do 1ª acto, apparece a comprimaria Garavaglia, que dá o seu recado e as galerias fazem-lhe estrondosa ovação, despejando-lhe as flores destinadas á Sra. Emma Leonardi.

A opera correu com altos e baixos.

O tenor Suagnes cantou admiravelmente o *Spirito gentil* e manteve-se bem em toda a opera, excepção feita nas apostrophes do 3ª acto.

Mas é assim mesmo; os tenores que vão bem nesse trecho enterram a opera e *vice-versa*.

O barytono Camera, esse valente artista que póde percorrer o mundo o papel de Iago, no *Othello,* fez a parte do rei, que não está no seu genero.

Tanzini deu magnifico frade e os córos mostraram só terem tido um ensaio, mesmo porque tratava-se de uma opera de encher.

O que não é desculpavel é a maneira porque se portou a orchestra, essa orchestra primorosa do *Othelo* e do *Tannhäuser*.

A simples mudança do regente Mancinelli pelo seu substituto o Sr. Wehils, aliás senhor do seu officio e seguro na conducção da opera, fez desapparecer a seriedade daquelle conjuncto.

Os Srs. professores da orchestra, longe da austeridade do maestro Marino Mancinelli, devem se lembrar que estão diante do publico e que um artista, mesmo isolado, nos seus estudos parciaes, está sujeito á seriedade que impõe o amor proprio e o conscienciso dever de quem se acha diante de uma obra d'arte.

Isso que observamos na execução da *Favorita* tambem vimos na representação do *Ernani*, o que é de estranhar em uma orchestra tão disciplinada, mesmo nos ensaios.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Companhia Lyrica: Hebréa. O Paiz. Rio de Janeiro. 21 Out. 1892. p2. Ed. 03824.

Halévy vai envelhecendo rapidamente e apenas a *Hebréa* sustenta o seu nome depois de esplendido triumpho alcançado com mais de 30 partituras.

A opera cantada ante-hontem era considerada como um dos primores da escola franceza; mas de 1835 até a presente data a musica tem feito progresso tal,

que os fundadores do eclectismo perdem terreno e vão dando logar á nova pleiade dos symphonistas modernos, que absorveram todos os grandes recursos das escolas antigas e levaram a escola resultante ao gráo de perfeição ainda não attingido na época em que Halévy traçou aquella partitura, precedida, no entanto, por obras primas, mas escriptas por estrangeiros, que collaboraram na reforma franceza.

A *Hebréa* cantada depois do *Tannhäuser* resente-se bastante; mas nesta época, em que os espectadores se dividiram e hesitaram em aceitar a grande opera do mestre allemão, certamente da escola e época da partitura de Halévy, é de importancia o facto, por isso que se presta ao estudo comparativo de duas producções contemporaneas.

Na *Hebréa* ha falta de unidade e o espirito do compositor vacila entre o genero dramatico e a opera-comica; no entanto paginas ha em que os seu genio se manifesta exuberantemente, impondo melodias inspiradas e instrumentação habilmente combinada, com grande diversidade de effeitos, que naquella época deveriam causar grande admiração e que ainda hoje são observados com attenção.

Quanto á execução dada pela actual companhia italiana, no seu conjuncto, foi a melhor que temos ouvido, tanto mais não nos tendo ainda esquecido dos desastres e pateadas occasionadas na sua ultima apparição na scena do Lyrico em 1889.

Estreou a Sra. Paulina Leoni, que esperavamos ouvir na *Africana*, sendo certo que o papel da Princesa Eudoxia, na *Hebréa*, não se presta para julgar definitivamente um soprano ligeiro; mas em todo o caso observámos voz de timbre muito sympathico, intensa bastante e methodo razoavel no canto, concorrendo para o bom effeito do 2ª acto, em que foi applaudida, tendo sido cortado, o duetto, em que a esperavamos no 4º acto - *Se per lui che m'ha traddutto.*

Tansini fez um bom Cardeal e foi muito applaudido na cavatina do 1º acto, assim como deu grande brilho ao 3º e 4º actos.

A Hebréa tem sido sacrificada no Rio de Janeiro na parte do Principe Leopoldo, indevidamente confiada a tenores comprimarios, quando a partitura exige um 1º tenor ligeiro; sendo assim, póde-se affirmar que pela primeira vez, aqui, foi esse papel cantado, e perfeitamente, pelo Sr. Suangnes, que tirou partido, não só da serenata - *Lontan dal suo bene*, como do duetto e tercetto do 2º acto, peças que foram applaudidas.

O Sr. Gabrielesco representou o papel de Bleazar, de modo a tornar-se notavel e elogiado por todos os espectadores; e como cantor podemos resumir as nossas palavras, realçando a aria - *Rachele o aller che Iddio*, em que foi inexcedivel na expressão, provocando os applaudos mais calorosos da noite.

O papel de protogonista offereceu á Sra. Adalgisa Gabbi muitas occasiões de se impor como provecta cantora que é, animando os diversos duettos e ter-

cettos e servindo de guia nos trechos em que os seus companheiros deixavam perceber o receio e com ella se amparavam como esteio forte em taes occasiões.

Não vale a pena citar os bailados, sem a menor organização choreographica, que os tornasse dignos de menção; mas não encerraremos estas linhas, escriptas aliás com pouco enthusiasmo, sem attestar os cuidosos ensaios do *maestro* Mancinelli, que, prezando o seu nome e reputação, e não querendo perder a fé que inspira ao publico fluminense, pouco se importa com os interesses da empreza e não se apresenta no seu honroso posto sem ter tranquila a sua consciencia de artista honesto e digno do respeitoso nome que é a sua gloria.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Instituto Nacional de Musica: Relatorio do Director. O Paiz. Rio de Janeiro. 22 Out. 1892 p2. Ed. 03825.

Cumprimos hoje a promessa de discutir a parte relativa a *concertos*, inseridas no relatorio que ao respectivo ministro apresentou o Sr. Leopoldo Miguez, director do instituto nacional de musica.

Aqui transcrevemos algumas de suas ponderações, que, nos parece, devem ser immediatamente refutadas.

"Nas medidas a tomar para se cuidar do aperfeiçoamento e educação do gosto musical do nosso publico, occupa o primeiro logar a organização de bons concertos, onde se executem as obras mais importantes dos musicos antigos e modernos e os trabalhos dos compositores nacionaes, os quaes deixam de produzir por não terem esperança de verem executadas as suas producções, perdendo talvez por esta forma o paiz o possuir grandes e arrojados trabalhos musicais, que para isso nos não faltam talentos.

"O quanto se póde conseguir de um povo por este meio de ensinamento excede todas as supposições. A sociedade dos Concertos do Conservatorio de Paris, fundada em 1828, tem concorrido grandemente, senão absolutamente, para o desenvolvimento da musica na capital da França. Têm sido os concertos do conservatorio os educadores do bom gosto publico e hoje compensam elles largamente os sacrificios feitos. Basta para provar esta affirmação o saber-se que se realizam em Paris, com os do conservatorio, mais de 500 concertos em cada anno, isto sem contar os concertos ao ar livre, os quaes têm affluencia extraordinario.

"As exigencias de um bom concerto são custosas; e tanto o reconhece o governo francez, que, apezar da affluencia constante do publico, elle auxilia directamente todas as tentativas e todas as emprezas sérias, como vimos ainda este anno, em que foram consignados no orçamento da instrucção publica daquelle paiz 30.000 francos para subvencionar os concertos Colonne e Lamourex.

"Eis, Sr. ministro, o que é preciso fazer na nossa terra: auxiliar directamente a organização dos Concertos do Instituto, fazendo executar no salão deste estabelecimento os trabalhos dos grandes mestres e as producções nacionaes de merecimento.

"Os Concertos do Instituto, tendo isso a certeza, compensarão em muito pouco tempo, pela venda de entradas, as despezas que acarretam; mas é preciso que nos primeiros annos o governo destine uma verba de vinte e quatro contos annuaes para garantia dessa despeza, verba que nunca será esgotada, antes pelo contrario apresentará de anno para anno grande saldo, mas que precisa existir para garantia *dos contratos que com artistas se precisam fazer* e para acquisição do repertorio especial.

"O auxilio que peço é tão pequeno (12:000$ annuaes), que, é de esperar, não será recusado, em vista dos resultados beneficos que com elle auferiremos.

"Espero, pois, da vossa competencia, Sr. ministro, que obtenhais esta subvenção, guardando-me para então vos apresentar o plano circumstanciado da organização destes concertos. podendo-vos desde já assegurar que a vasta sala do instituto será pequena, em muito pouco tempo, para conter aquelles que desejarem assistir a estes concertos, tanto confiança eu deposito na intuição artistica do nosso povo e na boa vontade com que os aceitará."

Não é essa a missão do instituto nacional de musica.

O que o Sr. Leopoldo Miguez propõe é tornar o thesouro nacional um explorador de concertos, cocorrendo com as emprezas e associações particulares.

Os concertos do conservatorio de musica de Paris foram fundados por influencias pessoaes, sem o auxilio do governo; os elementos orchestraes eram do proprio estabelecimento, e não é exacto que tenham influido na educação do gosto popular.

Esses concertos são frequentados pelos alumnos do conservatorio e disputados pela aristocracia franceza; o povo não tem entrada ali.

O gosto publico forma-se com os concertos populares; e em Paris as bandas dos regimentos tocam em praças publicas com programmas previamente annunciados pelo *Petit Journal*.

Cumpra o instituto a sua missão: isto é - forme os artistas, organize uma orchestra sua, utilise de seus córos e orgão e prove que está em estado de concorrer para o progresso artistico do Brazil.

Pedir dinheiro ao governo para pagar artistas estrangeiros e organizar concertos com programmas sujeitos ás convenções officiaes, é coisa que não resiste á critica.

O Sr. Leopoldo Miguez com esse documento parece querer indicar que o instituto não tem esperança de realizar o seu fim - a creação de artistas musicos.

Se o estabelecimento de ensino a seu cargo póde produzir o que temos o direito de exigir - é inutil a subvenção; se não póde fornecer ao paiz - córos, orchestras e cantores e necessita da subvenção annual - seja fechado por inutil esse instituto.

A verba destinada ao instituto é justa, porque todos os brazileiros podem se utilisar do ensino ali professado; mas dos impostos federaes, pagos pelos Estados da Republica, retirar qualquer quantia para estabelecer divertimentos populares em beneficio da população desta capital - será acto illegal do governo.

Em Paris os concertos entram no orçamento do governo, como meio de manter os muitos attractivos para o movimento da população transitoria que ali deixa sommas fabulosas - é semeiar para colher. Outro tanto não acontece com o Rio de Janeiro, onde os divertimentos, como chamariz de estrangeiros, seriam irrisorios.

O que pretende o digno director do instituto já existe aqui na capital - a Congregação Musical já adoptou justamente o programma proposto, com a differença que os projuizos são soffridos pelos membros da associação que formam a orchestra

Tem-se feito pouco, concordamos; mas com a subvenção de 12:000$ annuaes não é milagre fazer o que deseja o Sr. Leopoldo Miguez.

Em resumo - essa subvenção será uma concurrencia deshonesta do governo á iniciativa particular.

Quando o instituo nos fornecer musicos, teremos concertos sem onus para o thesouro.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Theatro Lyrico: Amigo Fritz. O Paiz. Rio de Janeiro. 27 Out. 1892. p2. Ed. 03830.

Essa partitura de Pietro Mascagni não desmente o grande talento do autor da *Cavalleria rusticana*; mas não quer dizer isso dizer que a nova opera tenha o valor da sua peça de estréa, nem seja o que se esperava depois de tão solida promessa e fundadas esperanças.

No estado em que se acha a arte musical, no ponto relativo ás operas, qualquer que seja o seu genero, as precipitações são sempre prejudiciaes, quer no tocante á escolha do libreto quer na confecção da partitura.

Depois da *Cavalleria rusticana* os sectarios da escola dramatica italiana volveram as suas vistas para o jovem compositor, esperando della a ressureição das épocas de esplendor e quasi predominancia da musica nacional; pediram-lhe outra opera, e entre os máos livretos appareceu o *Amigo Fritz*, que não tem as condições necessarias para uma peça de theatro musical nem estava de accôrdo com o caracter ardente e apaixonado do compositor.

O caracteristico de Mascagni é a violencia dramatica, o impeto caloroso da phrase puramente italiana; e o *Amigo Fritz*, só admissivel como comedia, tinha necessariamente de soffer as consequencias desse desencontro de idéas e opposições de temperamentos.

'Se aceitarmos o libreto como uma comedia lyrica, conforme a classificação do autor, a philosophia condemnará a partitura, a critica repellirá o assumpto como debil e insignificante para receber a illustração de tantas paginas nervosas e ardentes, tratadas com instrumentação vigorosmnente larga e retumbante de sonoridade.

Eis ahi a primeira consideração despertada pela audição da nova opera.

Encaremos, no entanto, a parte musical isolada do seu assumpto litterario, como se tratassemos de um poema symphonico que, por hypothese, estivesse de accôrdo com o caracter de partitura.

Mascagni apresenta-se com tres defeitos.

Em primeiro logar, a preoccupação do rythmo concorre para a falta de enrhythmia que deve reinar nos trechos como a ordem deve imperar na architectura.

Segue-se a arte harmonica, que evidentemente não é espontânea; percebe-se que o autor quiz empregar, fosse como fosse, as fórmulas modernas da harmonia, sujeitando a melodia ao resultado das combinações, em logar de crear o seu processo harmonico de accôrdo com a inspiração.

Em terceiro logar, a observação soprende o compositor no constante medo de imitar este ou aquelle autor, e dahi o córte brusco de uma phrase cuja tendencia já se manifestava e cujo desenvolvimento é contrariado por uns tantos caprichos que torturam o seguimento das idéas melodicas.

São estes os resultados de uma observação generalisada, encarando a partitura no seu conjuncto.

Descendo, porem, á analyse parcial, das partes componentes da composição, sobresaem muitas peças de indiscutivel belleza, notando-se no entanto que são esses justamente os pontos que ha evidente contacto logico entre o poema e a musica.

O 1° acto é fraco e mesmo insignificante, relativamente ao resto da partitura.

O autor perde a occasião de apresentar uma bella romança, que tão naturalmente inspiram os versos, a chegada de Suzel: - *Son pochi fiori, povere viole*, e termina o acto com uma marcha de pouco effeito e achatada pela banalidade. Salva-se, no entanto, o sólo interno de violino, que é bem tratado. um (sic) tanto á hungara, e foi magistralmente executado pelo Sr. Ricardo Tatti.

O 2° acto é bem trabalhado.

A balata - *Bel cavalier, che vae per la foresta,* mereceu os applausos colhidos pela Sra. Adelina Stehle; o duetto das cerejas é uma esplendida pagina de opera-

comica moderna, mimoso, com incidentes melodicos delicadíssimos e orchestrado com gracioso apuro: o duetto biblico na scena da fonte, é o ponto culminante da partitura, lembrando os mestres nos grandes oratorios, em estylo religioso, harmonisado com arte, cheio de effeitos que inspiraram espontaneos applausos.

No 3° acto é possivel que uma segunda audição possa revelar mais do que o pouco que conseguimos colher.

Em todo o caso citaremos o intermedio orchestral, bisado, e que deixa boa impressão, inda mesmo despertando recordações.

Segue-se a romança de tenor - *O amore o bella luce del core*, a scena de Suzel e o duetto de amor.

Coindiciu com esta primeira récita o beneficio da Sra. Adelina Stehle, que recebeu do publico fluminense sinceras provas de sympathia, sempre manifestadas em todas as operas em que tomou parte.

No final do 2º acto forma feitas diversas ovações, recebendo a artista muitas e valiosas dadivas.

A beneficiada comprehendeu perfeitamente o seu papel e desempenhou-o com talento.

Suagnes e Astillero tiveram applausos como cantores; mas não se deram ao trabalho de estudar os personagens.

Fritz é um celibatario rico e feliz, amigo de passar bem e vivendo como verdadeiro castelão; e o rabbino David é um sympathico judeu, velho casamenteiro, perfeitamente descriptos por Erckmann-Chatrian.

Os dois artistas deviam ter recorrido ao romance, tanto mais estando elle traduzido em italiano.

Na pagina 7ª da edição dos irmãos Treves, de Milão, encontrariam o seguinte:

"Sebbene David Schel avesse piú de *sellani'anni* e Fritz ne avesse appena trentasci, essi di davano del tu e non potevano far di meno l'uno dell'altro."

E no entanto Astillero representou um individuo robusto de 30 annos, de modos altaneiros, e Suagnes um burguez ou, antes, um lacaio completamnte fóra do typo.

É essa a razão pela qual não agradou a parte de David, que tanto barulho fez no theatro Costanzi quando creado por Lherie e apresentado em 31 de outubro de 1891.

A Sra. Santarelli fez regularmente o papel de Beppo, o zingaro; os coros internos andaram bem e a orchestra mereceu applausos pelo cuidado com que traduziu a partitura dirigida pelo maestro J. Weils.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Theatro Lyrico: Africana. O Paiz. Rio de Janeiro. 30 Out. 1892. p2. Ed. 03833.

Quaesquer considerações que façamos a [respeito do desempenho desta grande partitura de Meyerbeer, será em pura perda, porque não sendo ella repetida nem o publico tem interesse] em saber do resultado, para ir ou não ao espectaculo ouvir uma opera a respeito da qual esperou o juizo da imprensa para tomar uma resolução – nem os artistas que por ventura queiram se sujeitar ás indicações da critica para modificarem as suas interpretações.

O unico movel, portanto, destas linhas é o interesse de registrar os factos occoridos na scena lyrica da nossa capital, porque elles pertencem á historia das artes, não podendo nós, desde já, saber qual a importancia que taes acontecimentos possam ter quando estudados, e que forçosamente serão procurados no grande repositorio da impresa diaria.

Não podia haver boa vontade da parte dos artistas em estudar acuradamente uma opera tão difficil como *Africana,* tendo, como tinham, certeza de não haver tempo de proporcional ao publico uma segunda audição dessa partitura.

Ainda assim o ensaio geral correu melhor do que a exhibição publica, e isso se comprehende desde que saiba que o maestro Marino Mancinelli nunca transigiu com os interesses particulares da empreza, cuidando tão sómente em manter illesa a sua reputação, tanto mais quanto é certo que o seu nome foi tomado como garantia pelos assignantes do theatro Lyrico.

Mas quem conhece de perto o theatro sabe que uma nota discordante em uma opera tem muitas vezes, ou quasi sempre, a faculdade de transmittir o desanimo a todos os executantes, lançar o panico e desnortear os mais experimentados.

Não sabemos por que razão o papel de Siloca, habilmente desempenhado por Gabbi em Lisboa, com geraes applausos da imprensa, que repercutiram na Italia, foi desta vez distribuido a Lina Cerne.

No 1º acto a sua exageração nos gestos foi manifesta; na aria do somno não satisfez, não só porque tal peça não se adapta, pela tessitura, á sua voz, como tambem por falta de estudo quanto á indole do trecho, e tambem por defeito do trinado, ficticio, além da impropriedade no movimento scenico.

Perdida essa occasião, estava perdida a partida, e o cheque era inevitavel - o duetto correu mal; o 3º acto foi infeliz e, depois de ter passado com difficuldade pelo ar tempestuoso que a cercava durante a aria final - acabou desastradamente a opera.

Adelina Stehle no *Addio terra nativa* e no *Septour;* Gabrielesco na bella romança do 4º acto e Camera no papel de Nelusco, salvo alguma dureza na ballada de Adamastor - foram os unicos salvos.

Os córos tiveram momentos vacilantes; a orchestra foi sorprendida em distracções imperdoaveis, havendo falta do que já foi, nestas columnas, motivo de elogio - unidade de arcadas, e assim por diante.

Não fosse a forma injusta que nos acompanha de pessimista e demasiado exigente e não ficariamos nesta analyse superficial do desempenho da opera; mas descer a minuciosidades seria longa a tarefa que traria á barra do julgamento grande numero de irregularidades, que no entanto podem ser esquecidas attendendo-se aos precedentes da companhia que desempenhou perfeitamente 13 operas.

São ellas *Huguenottes, Aïda, Otello, Rigoletto, Ernani, Cavalleria rusticana, Amigo Fritz*, (...), *La Gioconda, Traviata, Condor* e *Tannhäuser*, podendo-se citar ainda o *Fausto*, com [restricção] quanto a Suagnes; *Mefistofeles*, (…) Wualman, e *Favorita*, com excepção de Emma Leonardi - [perfazendo] assim 16 operas, incluindo a *Africana*, em 30 récitas de assignatura, caso virgem no Rio de Janeiro.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Cassino Nacional: Grupo de Santa Cecilia. O Paiz. Rio de Janeiro. 31 Out. 1892. p2. Ed. 03834.

Entre as festas musicaes organizadas no Rio de Janeiro, neste anno, as mais brilhantes foram as promovidas pela directoria do Grupo de Santa Cecilia; e ainda entre ellas, a mais importante foi o concerto realizado hontem no Cassino Nacional.

Essa sociedade, presidida por D. Antonieta Saldanha da Gama, é mais uma prova do que póde a iniciativa particular em materia de concertos, e argumento valioso, se não existissem outros, para impedir a intervenção do governo federal e do thesouro na organização de festas com elementos estranhos ao nosso meio ordinario.

O grande festival tinha o attractivo de nos apresentar mais uma face do brilhante talento e faculdade especial do maestro Marino Mancinelli; era a primeira occasião em que o digno regente da companhia lyrica, com a sua orchestra, se apresentavam em concerto symphonico.

A sala estava completamente cheia e não era pequeno o numero de senhoras que, em pé, tomavam os corredores que circumdam o salão.

Comprehende-se que uma reunião em que quatro quintos são de senhoras, o enthusiasmo despertado pela execução finissima de peças notaveis não se manifesta como nos grandes theatros; não fosse isso e teriamos visto a maior das ovações quando terminadas a *Valse des Sylphes*, da *Damnation de Faust*, de Berlioz; a *Serenata* de Haydn, e sobretudo o *Rouet d'Omphale*, com uma interpretação admiravel e execução esplendida.

O concerto começou pela protophonia de Mendelssohn, *A gruta de Fingal,* que foi irreprehensivel; a 2ª parte foi encetada pela *Marche hongroise*, de Berlioz e terminou com a 2ª Rhapsodia de Liszt, e em todas ellas sentiu-se a interpretação de Mancinelli, obtendo effeitos ainda não revelados, por isso que são seus, e alcançando com a sua disciplinada orchestra, tanto quanto se póde obter de uma collectividade.

Alguns artistas da companhia lyrica prestaram-se a abrilhantar o concerto.

Basta que citemos os seus nomes e o das peças executadas para que tenhamos por completa a nossa missão, desde que esses artistas já foram ouvidos e applaudidos no theatro lyrico e julgados nestas columnas com a maior independecia.

Adelina Stehle - aria do *Rigoletto*; Camera - romança do *Tannhäuser*; Adalgiza Gabbi - bolero das *Vêpres Siciliennes*.

Do mesmo caso se acha a violinista Julieta Dionesi, com o *Adagio appassionato* e *rondó grazioso*, de Leonard, muito appaludida, principalmente pelos professores da orchestra.

Deixamos para o fim o grande pianista Arthur Napoleão, no *4º Concerto,* de Rubinstein, habilmente acompanhado por Mancinelli e sua orchestra.

Arthur Napoleão, sempre inexcedivel no genero brilhante, executou admiravelmente a peça monumental do celebre pianista-compositor.

Impetuoso no primeiro tempo, terno e expressivo, obrigando o piano a cantar no *andante*, e gracioso, nitido, delicadissimo e sempre com estylo elevado no final - eis o resumo desse colosso.

Accrescente-se, agora, a orchestra dirigida por um outro pianista, attento sempre e não se deixando sorprender pelos movimentos caprichosos do solista, obrigando a orchestra ás entradas a tempo, ao dialogo e ás juncções perfeitamente combinadas - e teremos o que foi esse concerto, que mais ainda nos arrebatou, causando verdadeiramente enthusiasmo, por se ter alcançado semelhante resultado com um unico ensaio.

Um bravo, pois, aos dois heroes - Arthur Napoleão e Marino Mancinelli.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Theatro Lyrico: Espetaculo de Gala. O Paiz. Rio de Janeiro. 17 Nov. 1892. p2. Ed.03851.

Nem o fim, que era pra commemorar a data do anniversario da proclamação da Republica; nem o facto de ser a festa honrada com a presença do Sr. marechal Floriano Peixoto; nem a illuminação externa do theatro e o attractivo de uma banda de musica no saguão chamando a attenção dos transeuntes; nem o

annuncio da estréa de uma cantora brazileira e de um tenor italiano, de passagem por esta capital - conseguiram chamar concurrencia ao theatro Lyrico na noite de ante-hontem.

Má idéa foi essa de se improvisar um espectaculo lyrico não havendo, para isso, elementos sérios, e de accôrdo com as tradições do theatro em que devia elle ser realizado.

Para se resolver a difficuldade de se dar o 4º acto do *Trovador* appellaram para a Sra. Paulina Leoni, sopprano ligeiro da companhia Ducci & Ciacchi.

Apezar do seu talento e da sua voz muito agradavel, o acto foi reduzido á metade.

O ponto dava-lhe a letra e o piano que acompanhava o tenor não estava afinado nem pela orchestra nem pelo harmonium.

Felizmente o panno caiu após o duetto e sabemos que assim se fez porque o tenor não tinha roupa para essa peça.

Seguiu-se o 4º acto da *Julieta e Romeu*, de Vacchay, supprimindo-se o côro que começa o acto.

A Sra. Esther Freitas Reis tem uns restos de voz de contralto sem agudos nem notas médias; e em scena mostra nunca ter recebido lições de declamação lyrica e não ser dotada de vocação dramatica.

O desastre na aria foi completo e o duetto apenas serviu para dar realce á Paulina Leoni, que nem sempre conseguiu arrancal-a da immobilidade e ausencia completa de representação.

Na *Cavalleria rusticana,* pela companhia do Recreio Dramatico, houve mais igualdade do que no dia da estréa a que nos referimos em extenso artigo.

O tenor Parodi foi substituido pelo Sr. Capitani, um exagerado na gesticulação que faz lembrar um jogador de espada.

Foi infeliz no correr da peça e acabou engasgado n'um *si bemol.*

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Lima Braga. O Paiz. 18 Nov. 1892. p2. Ed. 03852.

Ouvimos hontem este barytono brazileiro.

Foi uma reunião intima na sala do Sr. Arthur Napoleão, encarregando-se do acompanhamento ao piano o talentoso Sr. Adherbal de Carvalho.

Depois de ter completado os seus estudos feitos em Milão, e ultimamente em Paris, foi a primeira vez que o ouvimos, e com grande prazer podemos annunciar que o nosso digno compatriota, depois de grandes difficuldades, é

hoje um artista dotado de boa voz e cantando com muito bom methodo, com interpretação intelligente e estylo fino.

Lima Braga representa bello exemplo de força de vontade. Lutou com todas as adversidades para se collocar na posição em que se acha e tem brilhante futuro, se souber dirigir o principio de sua carreira.

Esse tino parece não lhe faltar; e a prova é que, tendo-se annunciado a sua presença no espectaculo lyrico do dia 15, recusou-se formalmente a cantar o 4º acto do *Trovador*, prevendo que o seu prestigio seria abalado em tal aventura.

Quem passou verdadeiras torturas para estudar, e quem já tem um nome que conseguiu attrahir a attenção da imprensa séria e dos collegas sinceros, só tem um caminho a seguir - esperar, e só embarcar em náo segura e tripolada por gente amestrada nas escaramuças do mar e guerra.

Lima Braga cantou o Credo do *Otelo*, de Verdi, e a sua interpretação mereceu elogios; e para maior merecimento, quando se viu applaudido, declarou francamente que se tratava apenas de uma imitação reflectida do que ouvira do celebre Maurel, o creador do Iago, em Milão.

Cantou ainda um trecho do *D. carlos* e finalisou, sem o menor signal de fadiga, com a romança do *Roi de Lahora*, peça com a qual póde se exhibir em qualquer theatro da Europa.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Alfredo Napoleão. O Paiz. Rio de Janeiro. 21 Nov. 1892. p2. Ed. 03855.

O concerto deste talentoso artista, realizado hontem no salão do Cassino Nacional, não foi tão completo como desejavamos.

O programma prestava-se para estudar o notavel pianista compositor; dava occasiao para se apreciar as suas habilitações em diversos generos – mas faltou a orchestra para acompanhar o grande concerto, e ahi teriamos tido ensejo de encaral-o como instrumentador.

Não só por isso mas tambem porque tal peça ganharia muito mais se tivesse sido apresentada com todos os effeitos imaginados pelo autor, com a multiplicidade de timbres e contrastes.

Ainda assim applaudimos muito essa brilhante manifestação do seu talento.

Alfredo Napoleão tem trabalhado muito nessa partitura e encontram-se nessas paginas coisas admiraveis e bellezas infinitas; mas nota-se tambem a preoccupação do *virtuose* agrupando difficuldades em demasia, entrecortando a idéa e subjugando a inspiração para oppor effeitos de puro mecanismo.

Ouvimos nessa esplendida composição muitas phrases de estylo elevado; mas por vezes apparecem motivos vulgares, inda que momentaneos, e o defeito salienta-se porque a essencia do bello, na opinião de Mendelssohn, é a unidade na variedade.

Fazemos essas notações, não só porque somos enthusiasta do talento de Alfredo Napoleão, como tambem porque a peça ainda não está impressa, e é digna, no ponto em que se acha, de receber alguns retoques para que possa desassombradamente apparecer ao lado das producções dos grandes mestres naquelle genero.

E para bem se avaliar o merecimento desse artista cuja excelente execução foi tão admirada e applaudida hontem, basta que digamos admirar mais o seu talento de compositor do que as suas qualidades de *virtuose*.

A *Suite* para flauta e piano é muito bem lançada, mimosa, de effeito, e brilhantemente graciosa.

O *Allegro de concerto* deixa perceber que a peça não é escripta por um violinista; mais effeito produziu a *Suite* para flauta, perfeitamente executada por Duque Estrada Meyer.

Como virtuose, Alfredo Napoleão executou com interpretação distincta o *Nocturno em fá sustenido* e o *Scherzo em si bemol*, de Chopin, fazendo o piano cantar com grande expressão.

Na musica de camera mostrou ainda a sua competencia executando com Cernicchiaro e Cerrone o andante e final do *Trio em si bemol*, de Rubinstein.

O concerto terminou brilhantemente com a symphonia do Tannhäuser, para dois pianos a 8 mãos, por Arthur e Alfredo Napoleão, P. Faulhaber filho e Alfredo Bevilacqua.

Aquelles que a ouviram applaudiram freneticamente e os que lá não estiveram podem avaliar o que teria sido essa obra colossal do mestre executada por quatro pianistas, tendo á dextra o pianista mais brilhante que tem sido ouvido no Rio de Janeiro - Arthur Napoleão.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Concertos Alfredo Napoeleão: Reparos á Critica d "O Paiz". O Paiz. Rio de Janeiro. 23 Nov. 1892. p2. Ed. 03857.

Appareceu hontem nas varias do Jornal do Commercio um artigo com accusações tão graves á minha capacidade profissional que, se não fosse possivel defender-me de tal aggressão, só haveria um caminho a seguir - despedir-me da redacção d'*O Paiz* antes que della me despensassem por inepto.

O facto tornou-se bem escandaloso, não só por ter sido divulgado pelo *grande orgão*, como tambem porque o *Jornal do Commercio* mandou para as columnas ineditoriaes da *Gazeta de Noticias*, um a pedido que provaremos ser da mesma lavra.

Tranquilise-se o *Jornal do Commercio*; o seu artigo vai ser lido hoje pelos leitores d'*O Paiz*.

Ei-lo:

> "E hontem mesmo foi O Paiz victima de outra imposição - desta vez assignada por "Oscar Guanabarino", que dizem ser professor de musica da Praia Grande e que de certo é o critico musical do contemporaneo - e critico ainda ha tres dias mostrou em nossos a pedidos uma senhora de nossa sociedade, que por cortezia teve a amabilidade de cantar em uma occasião de festa nacional.
>
> "Pois bem: o Sr. Oscar Guanabarino foi ante-hontem ao concerto dado pelo Sr. Alfredo Napoleão no salão do Cassino. No programma estava annunciado um allegro-concerto para dois instrumentos - piano e violino, trabalho do Sr. Alfredo Napoleão.
>
> "Mas eis que, por este ou aquelle motivo, foi este numero substituido por uma sonata de Beethoven, tambem para violino e piano.
>
> "O estylo de Beethoven, como se sabe, é conhecidissimo de quanto amador ha de musica, já não falando dos professores de piano; e sem duvida o Sr. Alfredo Napoleão tinha em vista este facto, quando fez a mudança no seu programma. Toda a gente que accorreu ao concerto sabia o que se tinha executado.
>
> "Mas eis que o severissimo Sr. Oscar Guanabarino, critico do O Paiz, descobriu hontem que a sonata de Beethoven era o allegro-concerto de Alfredo Napoleão e, neste presupposto, faz a profundissima critica que a execução "deixa perceber que a peça não é escripta por um violinista; mais effeito produziu a suite para flauta…"

Podia justificar-me de muitos modos com diversos testemunhos; mas prefiro fazel-o com as palavras insuspeitas de Arthur Napoleão, collaborador do *Jornal do Comercio,* que terá, portanto, grande valor para a redacção do *grande orgão* e para o publico que vai ser juiz nesta questão.

Hontem mesmo dirigi uma carta ao ilustrado artista que já me tinha dependido, antes do ataque das Varias, explicando não comprehender a *embrulhada* e julgando-me incapaz de semelhante confusão como aidante se verá.

Diz Arthur Napoleão na sua carta que gripharei alguns pontos:

> "Oscar Guanabarino - Em resposta ao seu bilhete de hoje tenho a declarar que, á saido do concerto dado por meu irmão Alfredo, no Cassino, no domingo proximo passado, tomamos juntos o bomde e V. perguntou-me

qual a razão por que se tinha dado a substituição do "Alegro de concerto" pela "Sonata" de Beethoven.

"*Fizemos algumas considerações sobre a mesma,* do que são testemunhas mais dois amigos que nos acompanhavam.

"Admirado fiquei pois, no dia seguinte, de ver feita por V. a referencia do *Alegro* que não se tinha executado *sabendo V. perfeitamente da substituição.*

"O que acabo de asseverar sendo a pura verdade, como mais alguem póde attestar, não hesito em declaral-o, assignando-me de V., etc. - *Arthur Napoleão.*"

Seria uma injuria a Arthur Napoleão se provocassemos cartas de umas dez pessoas a quem me referi a proposito dessa *Sonata,* e entre ellas o proprio Cernicchiaro, com quem discuti durante algum tempo.

Vê-se, portanto, que houve qualquer coisa que deve ser explicada.

Escrevi o meu artigo, como sempre, na sala da redacção d'*O Paiz,* onde trabalham muitos companheiros e entram todas as pessoas que desejam falar com os redactores.

Nessa dependencia do nosso edificio reina a mais franca liberdade, conversa-se e discute-se na maior cordialidade; era um domingo, escrevia ás pressas, pensando em aproveitar parte do dia de folga, e sendo interrompido, por um desses acasos que todos nós conhecemos, dei opinião formada previamente no momento em que pretendia noticiar a substituição.

Conheço o *Allegro de concerto* e sei até que o proprio autor vai retocal-o.

Só o *Jornal do Commercio* podia suppor que um profissional pudesse confundir um *Allegro de concerto* com uma *Sonata*.

E isso é tão irrisorio como se afiançassemos que um dramaturgo tivesse confundido uma tragedia em *quatro actos,* com uma comedia em um só.

O *Allegro de concerto*, dividido em *allegro, scherzo, adagio* e *rondó final* !

Seria um cumulo.

Mas o *Jornal do Commercio* póde suppor tal coisa, porque o seu critico musical, um reporter de policia, è capaz de confundir uma polka com uma fuga ou symphonia.

O mais interessante nesta historia é o *Jornal do Commercio*, na sua *Gazetilha,* de segunda-feira, e no a pedido da *Gazeta de Noticias*, chamar essa peça de *Primeira sonata*, quando é a *Quinta, em fá maior,* op. 24, que ouvi, executada por Arthur Napoleão e J. White tres vezes nos concertos classicos, na escola da Gloria, por Wolff e Sinay no salão do conservatorio, e tambem adoptadas para as minhas discipulas, e que se encontram nas lojas de musica.

Não era possivel, portanto, tal confusão.

Em todo caso ahi fica a satisfação, julgando-me plenamente justificado.

Cumpro o meu dever.

O *Jornal do Commercio* refere-se á minha severidade para com as senhoras de nossa sociedade que se prestam a cantar em festas nacionaes.

É meio de tornar-me odioso, espectaculo a que allude foi o do dia 15 de novembro, em que cantou a artistas lyrica Esther de Freitas Reis, que promoveram o espectaculo em seu beneficio em sociedade com a empreza do theatro Recreio Dramatico.

As *Varias* terminam assim o seu cavallo de batalha:

"Em todo o caso o Sr. Napoleão foi causa de se prégar ao *O Paiz* e aos seus leitores uma das peças mais ridiculas de que temos tido noticia ultimamente."

Está enganado.

A peça mais ridicula de todos os tempos appareceu no *Jornal do Commercio* tres vezes - O *Larousse copiado pelos seus criticos, na Gazetilha*, sem que a redacção tivesse procedido como agora o faço - justificando-se com a verdade diante do publico.

Essas é que foram as mais ridiculas; agora, as mais escandalosas póde o mesmo *Jornal do Commercio* encontrar inda que prescripta, na collecção do *Diario Official* de 20 de setembro de 1866, tanscriptas pela imprensa fluminense e relativas á *confusão* de uns *contos* com uma *fuga* . . . para a America do Norte.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Imprensa musical. O Paiz. Rio de Janeiro. 29 Nov. 1892. p2. Ed. 03863.

Recebemos o n.20 da *Gazeta Musical*, que traz os seguintes artigos: *O canto choral* (continuação), *Opinião injusta* (tentativa de uma refutação ao artigo d'*O Paiz* relativo á subvenção pedida para os concertos do instituto nacional de musica), *A temporada lyrica de 1892 no Rio de Janeiro. Como erram os mestres* (reprodução das Varias do Jornal do Commercio, já refutadas, com relação ao incidente do nosso collega com o *Allegro de Concerto,* de Alfredo Napoleão). *Correspondecia de Montevidéo, Retrospecto musical do anno de 1891* e *Livros novos.*

O resumo deste numero da Gazeta Musical não passa de pura aggressão a *O Paiz*, que teve a coragem de dar a sua opinião contra a tentativa do socialismo por conta do Estado.

Os artigos da *Gazeta Musical* serão refutados, apezar de ali se reunirem novos elementos de ataque contra nós.

Fique porém consignado o seguinte facto.

A gazeta Musical tem estado, nos seus ultimos quatro numeros, em attitude hostil á nossa posição nesta folha, desde que commettemos a *heresia* de não dizer *Amen* a um projecto do Sr. Leopoldo Miguez, director do instituto.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - A Gazeta Musical - e o Instituto Nacional de Musica. O Paiz. Rio de Janeiro. 2 Dez. 1892. p2. Ed. 03866a

Começamos hoje a desobrigar-nos da promessa hontem feita, qual a de refutar os artigos da *Gazeta Musical*, que no seu ultimo numero deixou transparecer a sua má vontade e má fé para com o signatario destas linhas.

Infelizmente a série de artigos que temos necessidade de escrever, será longa; e Deus sabe quanto nos custa o ter de guardar, de um dia para outro, aquillo que o espaço não nos deixa dizer de uma só vez.

Dispensar-nos-hia de semelhantes tarefa se a questão fosse puramente pessoal; mas a ella se prendem factor historicos que devem ficar depositados na arca da imprensa, para conhecimento dos vindouros.

Seguiremos pacientemente o nosso caminho, começando a percorrel-o pela narrativa de coisas que estão esquecidos ou ficaram ignoradas.

Saiba-se, no entanto, e desde já, que todo o empenho no pessoal da *Gazeta Musical* e do instituto nacional de musica é desalojar-nos, afim de que deixemos sem publicidade o que elles seriam capazes de occultar, como o fazem nas folhas officiaes do instituto.

Somos um homem perigoso em ponto estrategico - eis tudo, e dahi a guerra, desde que falhou a tentativa de suborno, que mais tarde revelaremos.

Não somos suspeito em se tratando do Sr. Leopoldo Miguez, e as provas ahi estão em diversas folhas fluminenses, onde o collocámos sempre em altura elevada, sendo até, e não poucas vezes, accusado de parcialidade de demasiado exagerado nos nossos elogios ao illustre compositor brazileiro - que em nós teve sempre o mais ardente apologista.

E vem muito a proposito o seguinte facto, que, além de tudo, provará que fomos nós quem por elle mais se bateu na imprensa e mais lutou para que o seu nome fosse conhecido.

Alfredo Camarate, redactor do *Jornal do Commercio* e fundador da critica artistica no Rio de Janeiro, adoeceu e partiu para a Europa justamente quando devia ser commemorado o centenario do marquez de Pombal, e cuja festa, nesta capital, devia ser illustrada pela execução de um symphonia do Sr. Leopoldo Miguez, que de guarda-livros da casa importante do commercio desta cidade passara a socio da firma Narciso, Arthur Napoleão & Miguez.

Na ausencia de Alfredo Camarate fomos nós convidados para substituil-o, em occasiões em que essa folha não podia, naquelle tempo, dispensar os serviços de um profissional; e dahi o nosso encontro - elle como compositor, e nós como representante do *Jornal do Commercio*, em um dos mais famosos concertos realizados na America do Sul.

Além do nosso cargo interino desempenhámos, nessa mesma occasião, outro não menos importante, qual o de dirigir os córos da symphonia do Sr. Miguez, por convite do autor.

Terminada a festa escrevemos uma "gazetilha" e um "folhetim", classificando neste a symphonia como a obra-prima brazileira, naquella época, o que deu causa a uma discussão com o redactor-chefe de então, que a respeito interpelou-nos, querendo impor a sua opinião e duvidando da justiça nossa, que em todo o caso não podia ser esposada pela folha por falta de antecedentes que acreditassem o Sr. Miguez como compositor de tão grande nomeada.

Poz termo á discussão a proposta, que aceitámos, de assignarmos o folhetim.

Mais tarde, quando appareceram os honrosos elogios de Ambroise Thomas, Deslibes e Durand, o *Jornal do Commercio* lisonjeou-se com a opinião dos mestres, que vinham dar força ás suas palavras; e nós tivemos, então, o prazer de ver a confirmação do nosso humilde juizo, que nunca foi systematicamente optimista, muito ao contrario, pois que até nos chamam o *Terror dos musicos*, desde que começamos a bater desapiedadamente o charlatanismo, procurando fazer progredir as artes no Brazil.

Nessa época já eramos decidido adversario do antigo conservatorio de musica, e todas as vezes que combatiamos semelhante monstruosidade, eramos applaudidos pela maioria dos actuaes professores do instituto nacional de musica, ao passo que incorriamos no desagrado do corpo docente de então.

Julgavamos prestar grande serviço, fiscalisando o ensino, batendo a falta de organização daquelle estabelecimento e pugnando pela sua reforma.

Pelo exposto, vê-se que o Sr. Miguez começou a ser conhecido como compositor, no Rio de Janeiro, pelos sua symphonia e pela *boa orientação que tinhamos naquella época;* e julgamos que esse facto, por si só, para não citar dezenas delles, prova que não somos suspeito e que trabalhamos, inda que indirectamente, para a reforma do conservatorio, occupando tambem nesta folha, orgão da Republica, posto em que jogavamos a vida.

Vejamos amanhã como as coisas se mudaram, e como adquirimos tantos inimigos.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - A Gazeta Musical - e o Instituto Nacional de Musica. O Paiz. Rio de Janeiro. 3 Dez. 1892. p2. Ed. 03867.

Prosigamos na lenta tarefa encetada hontem, e que tanto pezar nos causa, deixando prever o sacrificio de pessoas amigas, que a imprudencia da *Gazeta Musical* arrastou como escudo ás suas aggressão (sic) a *O Paiz*, e que naturalmente receberão os embates da nossa defesa, que não pôde ser senão destruidora.

Vimos hontem o modo por que tratavamos o Sr. Leopoldo Miguez, as considerações que lhe tributavamos, o empenho em apresental-o como uma das nossas glorias; e tal procedimento da nossa parte era justificado não só pelo merecimento artistico do actual director no instituto nacional de musica, como tambem pela sympathia que despertava a modestia, até então proverbial, desse illustrado brazileiro, hoje cego pelo fulgor das altas posições.

Proclamou-se a Republica; e nessa época appareceram os *republicanos* que desejavam concorrer com as suas luzes para o engrandecimento da nova instituição.

Aquelles que por todos os meios bombardearam o throno, receberam ordens de seus chefes para proteger a columna dos assaltantes que appareceram quando acabado o perigo.

Entre muitas coisas tratou-se de dotar a Republica com um novo hymno, e para isso foi aberto, pelo ministerio do interior, o concurso que ainda deve estar na lembrança de todos.

Mas no dia 4 de janeiro de 1890 escrevemos um artigo dictado pela nossa consciencia, mostrando que o antigo *Hymno Nacional Brazileiro* estava ligado ás mais vivas tradições da armada e exercito; que a sua musica era symbolico e exprimia - não a idéa de monarchia, imperio ou imperador, mas a idéa da patria; e que já tinha vibrado nos campos de batalha e, com diversos argumentos, concluimos pedindo ao governo provisorio que o conservasse, como era de justiça.

Dias depois, a 15 de janeiro, a armada e o exercito foram saudar o marechal Manoel Deodoro da Fonseca, e nessa occasião foi elle acclamado generalissimo.

Ainda não tinha terminado a festa, querendo do Dr. Serzedello Correia, reproduzindo argumentos nossos, fez igual pedido ao chefe do governo e venceu ali a companha que haviamos travado.

Nesse momento todas as bandas militares executaram o Hymno Nacional, e não se descreve o enthusiasmo causado por elle nas fileiras das forças postadas em frente ao palacio Itamaraty.

Estava pois derrotado o futuro *Hymno da Republica*, fosse elle de quem quer que fosse, e essa victoria moral que alcançámos com um simples artigo, glosado por toda imprensa fluminense, foi recebido pelo Sr. Leopold Miguez como um acto de aggressão de nossa parte á sua projectada victoria no concurso que

devia ser realizado dahi a poucos dias, porque sabia elle, de ante-mão, que o seu hymno seria o escolhido, pelas razões que serão especificadas mais tarde.

Desde então, apezar de repetidas provas da mais alta consideração, fomo encarado como inimigo a quem não se devia dar treguas.

Era a vaidade que triumphava, fazendo desapparecer a modestia que tanta gente captivara.

Afinal, para satisfazer essa vaidade, o concurso proseguiu.

Foram juizes os Srs. Alfredo Bevilalqua, Frederico do Nascimento, Carlos de Mesquita, Porto Alegre e Miguel Cardoso, indicados pelo Sr. Miguez para os cargos de professores do instituto nacional de musica, cuja nomeação de director tinha merecidamente recaido sobre elle e estava incubada na pasta do ministerio do interior.

No dia 20 de janeiro realizou-se o concurso, não para o Hymno Nacional, que ficara sendo o antigo, mas para o *Hymno commemorativo da proclamação da Republica*.

Dois dias antes já se conhecia o hymno do Sr. Miguez, e nós mesmo ouvimos um dos juizes executal-o ao piano em casa do Sr. Arthur Napoleão; sabia-se que era esse o que ia ser *acclamado* pelo publico do theatro Pedro II, apezar de um partido em favor da composição do talentoso Braga.

Simulando o concurso, em desigualdade de circumstancias, como deixámos transparecer em nosso artigo publicado nestas columnas no dia 21 de janeiro, elogiámos mais espontaneidade no de Braga e melhor plano artistico no de Alberto Nepomuceno.

Aggravamos, portanto, o principio de indiposição levantada contra nós, e o resultado foi o seguinte:

O hymno do Sr. Miguez foi adoptado officialmente; Braga e Alberto Nepomuceno, como compensação, por terem perdido no concurso, obtiveram pensões para estudar na Europa, e os juizes do concurso foram nomeados professores do instituto nacional de musica.

Quanto ao humilde autor destas linhas, que foi professor de musica e piano durante muitos annos, que bateu-se contra o antigo conservatorio, e que era considerado como um dos mais decididos batalhadores em favor das artes, além de ter sido o unico que travara polemicas na imprensa, e que mostrára a sua competencia (modestia á parte) em materia de esthetica, historia musical e acustica physica phisiologica - quanto redactor do *O Paiz*, o primeiro que no Brazil discutiu os phenomenos das interferencias nas orchestras e nevrolysias nas audições monophonas - esse foi *castigado* pelo Sr. Miguez com a desconsideração de não se lhe pedir o menos auxilio na reforma de um estabelecimento que foi elle o unico a combater.

Era talvez necessario que fossemos ouvido nessa organização, não só nós como outros que conheciam os defeitos capitaes da velha instituição, como tambem porque podiamos dar informações seguras sobre muitos pontos que conhece a gente da imprensa e ignoram aquelles que vivem afastados da vida e mergulhados nos seus estudos de gabinete.

O resultado dessa exclusão, conhecido por ora, foi a necessidade de se demittir um professor desse instituto por crime infamante, e experdir-se precatoria contra um outro que na Europa lesara fortemente o thesouro da Republica, deixando o digno director daquelle estabelecimento arrependido de taes nomeações, de sua unica responsabilidade.

Esses factor conhecidos, como são, por nós, que o não o ocaultariamos em occasião opportuna, era o grande medo daquella administração, e ahi temos assim mais algumas causas das aggressões e inimisades.

Mas cumprimos o nosso dever, impedindo a destruição do *Hymno nacional Brazileiro*, assim como já tinhamos promptos artigos para obrigar o povo a se oppor ao vandalismo de um insensato que pensou em mandar destruir a estatua de D. Pedro I.

Amanhã voltaremos ao hymno, para dar causas da sua antipathia.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - A Gazeta Musical - e o Instituto Nacional de Musica. O Paiz. Rio de Janeiro. 4 Dez. 1892. p2. Ed. 03868a.

Considerado como causa do revez soffrido, e com elle o desprazer de não ser adoptado hymno do Sr. Leopoldo Miguez, como hymno nacional, sentimos logo o arrefecimento do actual director do instituto, como hontem dissemos, e não deixámos de propalar publicamente a odiosidade que nascera em nosso espirito do facto de se ter nomeado juizes do tal concurso os professores indicados pelo Sr. Miguez para o seu instituto.

Notamos, e ainda não nos curamos desse rescentimento, com franqueza o declaramos, de se ter excluido do jury a imprensa fluminense, representada por seus criticos; não tanto por nós, que tinhamos feito voar pelos ares a pretenção de dotar-se a Republica com um hymno que encerra uma historia pouco honrosa, mas pela desconsideração para com os nossos collegas, mas aptos, sem duvida, do que alguns que entraram na formação do jury, sómente para fazer jus á nomeação adrede preparada.

Chegamos a estranhar, pela imprensa o concurso para a musica do hymno, quando para a poesia não se havia procedido da mesma fórma; mas o caso expli-

ca-se facilmente: - tanto a musica como os futeis versos desse hymno, já estavam feitos de ha muito, e é isso o que vamos narrar sem rebuço.

Viveu nesta capital, durante muitos annos, no tempo da monarchia, um artista notavel, violinista de grande distincção e regente de orchestra muito considerado e prestigioso.

A sua energia devemos o ter ouvido pelas nossas orchestras as symphonias de Beethoven; durante muitas annos o seu violino vibrou nos melhores concertos do Rio de Janeiro, ao lado de Arthur Napoleão.

Era José White, professor da ex-princeza imperial, que em regio pagamento de proveitosas lições, como podemos testemunhar, brindou o notavel artista com um *Stradivarius* celebre, de custo de dez contos de réis.

A sua influencia no Rio de Janeiro era indiscutivel, e houve um momento em que o seu nome só não absorveu as glorias de Arthur Napoleão e de poucos outros artitas.

O Sr. Leopoldo Miguez, sempre modesto, querendo desbancar o famoso artista, que dedicara uma composição á ex-soberana, escreveu uma esplendida *Sonata*, para violino e piano, obra collosal de que póde orgulhar-se e que excitou o enthusiasmo de quem traça estas linhas, e dedicou a sua composição á ex-princeza imperial, indo ao palacio entregar o autographo.

Admittamos, por hypothese, que J. White tivesse abusado da sua influencia de professor, e tivesse indisposto a ex-princeza contra a nova composição do maestro brazileiro, o que é certo é que o Sr. Miguez entregou o autographo á destinaria, que o recebeu friamente e mostrando ligar pouco interesse á peça recebida e pouco importancia ao autor.

Pois bem.

O Sr. Leopoldo Miguez, tão modesto sempre, saiu do palacio, arranjou uns versos de carregação, banalidades metrificadas e escreveu o *Hymno da Republica*!

Mas o que saiu não foi o hymno da Republica, porque ao momento da sua elaboração, a idéa que predominava no espirito do autor não era por certo essa; e a producção poderá ser o hymno do despeito, da raiva, da inveja, do odio, do ciume, de tudo quanto quizerem - menos hymno da Republica.

E quando o enthusiamo não preside a uma obra d'arte, o producto resente-se naturalmente; e é por isso que o exercito e armada nunca fizeram caso do hymno do Sr. Leopoldo Miguez, e só tem sido executado nos concertos officiaes organizados pelo proprio autor.

E todo o caso é preciso assignalar uma das victorias do Sr. Miguez, de proverbial modestia, é que José White apenas dedicou uma composição á ex-regente do imperio; e o Sr. Miguez dedicou outros, mais importantes a ex-princeza imperial, ao generalissimo Deodoro da Fonseca (*Ave Libertas!*) e ao marechal

Floreano (*Prometheu*) é director do instituto e ainda tem projetos que tenta levar a effeito mesmo com á nossa formal opposição.

E basta por hoje.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - A Gazeta Musical - e o Instituto Nacional de Musica. O Paiz. Rio de Janeiro. 5 Dez. 1892. p2. Ed. 03869.

Conhecida, pelo nosso artigo de hontem, a origem do *Hymno commemorativo da proclamação da Republica*, digamos que essa composição ha de morrer, por não ter sido inspirada pelo patriotismo, mas sim pela inveja de um outro artista, considerado na côrte do imperio e respeitado por todos os seus collegas.

O Sr. Leopoldo Miguez tornou-se republicano por inveja e depeito, deixando-se trahir na sua tão propalada modestia.

Feita a reforma do antigo conservatorio de musica, o seu primeiro acto foi mostrar a sua prepotencia, fazendo excluir do quadro dos professores moços que tinham galgado aquellas posições por concurso, para nomear individuos que elle inventou e apresentou como musica, apezar dos muitos argumentos que tinha contra as habilitações dos seus protegidos.

Cavalier e Arnaud, por exemplo, foram postos á margem: e no entanto podemos garantir que lá no instituto poucos possuem os conhecimentos de Cavalier, habilissimo professor de harmonia.

Mas o Sr. Leopoldo Miguez, elogiado, por carta, pelo professor Durand, de Paris, queria que Cavalier adoptasse o tratado daquelle autor, como agradecimento aos elogios recebidos; e como Cavalier desse preferencia ao tratado de Bazin, foi excluido do corpo docente, e nomeado um outro que se sujeitou á imposição.

Não se lembrou o digno director que seria preferivel o mais imperfeito dos methodos professado por um profundo conhecedor da materia do que um tratado claro e methodico exposto por quem não tivesse o habito de (...) a autoridade daquelle que sabe e o que vai reger uma cadeira importantissima; e assim, para se fazer uma barretada, foi sacrificado o ensino.

Enthronado no instituto nacional de musica, e rodeiado de professores que pelo regulamento estão á mercê das sympathias do director, a imprensa fluminense não tratou da reforma nem da nova organização, mais pretenciosado que util, e *O Paiz* conservou-se na espectativa, dando tempo para que o novo estabelecimento pudesse apresentar algum resultado, afim de discutir o seu regulamento e estudar os beneficios colhidos com a despeza, não regateada, ali feita.

Nesse intervalo alguns professores de orchestra tentaram fundar uma associação beneficente; e, depois de infructiferas tentativas, sem encontrarem quem os dirigisse, e uma cidade de invejas e intrigas, vieram ter comnosco e nos convidaram a aceitar a presidencia da Congregação Musical.

Aceitámos a incumbencia, sob condição de não empenhar nisso a nossa missão de jornalista, ficando com o direito de dar, como sempre, a nossa franca opinião a respeito dos seus concertos, o que foi aceito e cumprido, porque nos prununciámos desfavoravelmente contra um dos concertos symphonicos da associação que dirigimos.

Chegamos ao ponto importante e interessante destes artigos.

Vamos ver agora como se manifestou a tão decantada modestia do illustrado director do instituto nacional, a sua guerra contra a Congregação Musical, os embaraços que creou aos concertos symphonicos; o jesuitismo da *Gazeta Musical* é a liga dos professores contra *O Paiz,* cujo redactor da secção Artes e artistas, estava dirigindo uma associação que dava concertos concorridos e applaudidos pelo publico e imprensa, quando o instituto tinha resolvido que só o Sr. Miguez faria progredir a arte musical no Rio de Janeiro, sem que ninguem mais pudesse apparecer senão elle ou os seus prepostos, professores do instituto.

Começamos amanhã a desfiar essa meiada.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - A Gazeta Musical - e o Instituto Nacional de Musica. O Paiz. Rio de Janeiro. 6 Dez. 1892. p2. Ed. 03870a

Logo que deliberámos encetar os concertos symphonicos, tratámos de reunir os melhores elementos e contavamos com o concurso de muitos congregados, professores e discipulos do instituto nacional de musica.

E como no nosso programma tinhamos em vista fazer executar partituras de brazileiros ou de musicos estrangeiros residentes no Rio de Janeiro, propuzemos o Sr. Leopoldo Miguez e muitos outros artistas notaveis desta capital para membros da Congregação Musical Beneficente.

Pois apezar da proposta partir do signatario destas linhas, o Sr. Leopoldo Miguez, sempre tão modesto, negou o seu valioso nome é lista dos socios, sob pretexto de não poder perder a sua liberdade !

Mas ao passo que assim procedia o director do instituto, recusando ser membro de uma associação artistica que prestava serviços á arte musica e que educava o povo com as audições de partituras notaveis; ao passo que o illustre compositor se furtava ao constrangimento de fazer parte de uma sociedade de musicos, elle, o director do instituto nacional de musica e autor do *Hymno*

commemorativo da proclamação da Republica - na *Gazeta Musical*, redigida por professores do instituto, applaudia os concertos e até pedia ao governo que os subvencionasse.

Depois começou a mesma folha a se pronunciar contra as habilitações do regente dos concertos symphonicos, mas pedindo sempre, ou lembrando, a subvenção.

Quando esta já estava muito batida, appareceu então, na mesma *Gazeta Musical,* o relatorio do Sr. Leopoldo Miguez, pedindo ao respectivo ministro que obtivesse do congresso nacional uma subvenção de 12:000$ para os concertos que elle director, sempre tão modesto, pretendida organizar naquelle estabelecimento

Dizia o autor da *Sonata* dedicado á ex-princeza imperial, que o thesouro *talvez* lucrasse com taes concertos, por isso que toda a receita entraria para os cofres publicos, e que os doze contos eram apenas garantia para as despezas; e no caso de excesso de receita sobre a despeza o lucro seria para o Estado.

Semelhante coisa não podiamos deixar sem protesto.

Amanhã viria um bem intencionado qualquer, com bons argumentos sobre a necessidade de se cuidar da alimentação publica, por exemplo, e proporia ao governo abrir um açougue, ou um botequim com garantia de uns tantos contos de réis, com a condição de reversão dos lucros para o Estado, e assim teriamos o fisco transformado em tudo quanto désse na *gana* dos modestos e bem intencionados servidores da Republica.

Tanta razão ha para mostrar o thesouro nacional socio commandatario dos concertos do Sr. Leopoldo Miguez, como socio de armarinhos, casas de café torrado, bancas de peixe e outros commercios de utilidade publica, e talvez mais indipensaveis do que os projectados concertos do instituto.

Quando nos manifestámos contra a tal sociedade, verdadeiro socialismo por conta do Estado, saltou a *Gazeta Musical* com os artigos que refutaremos com vagar e não occultou o seu desespero, aggredindo *O Paiz* na pessoa do seu redactor encarregado da secção "Artes e artistas" e a Congregação Musical.

E além disso, o Sr. Leopoldo Miguez influiu de modo que sete (7) musicos dos concertos symphonicos (10% da orchestra) se retirassem, por isso que dispunha delles pelo regulamento ou estatutos do estabelecimento que dirige.

Eis ahi como o Sr. Miguez ama a arte musical: mas o seu caracteristico mais accentuado é a inveja - primeiro White depois a Congregação, afóra o que virá mais tarde.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - A Gazeta Musical - e o Instituto Nacional de Musica. O Paiz. Rio de Janeiro. 7 Dez. 1892. p2. Ed. 03871.

O publico já conhece a nossa posição perante o Sr. Leopoldo Miguez, director do instituto, e a *Gazeta Musical*.

O primeiro retrahiu-se comnosco desde que patrioticamente concorremos para conservar o antigo *Hymno nacional brazileiro*, que por certo não podia ser inspirado pelo despeito, ciume e inveja; e a *Gazeta Musical,* redigida pelos professores do instituto, tomou attitude hostil desde que escrevemos contra o projecto de tornar o thesouro da Republica socio commanditario dos concertos que o Sr. Leopoldo Miguez pretendia organizar.

Vejamos agora como procurou o orgão do instituto defender a sua idéa, chamando o nosso artigo de "opinião injusta".,

Não sabemos se é possivel chegar ao fim da tarefa, tal é a confusão de argumentos que ali se amontoam destruindo o que affirma e caindo nos defeitos que julga ter achado.

No relatorio do director do instituto, allega o Sr. Leopoldo Miguez basear o pedido dos 12:000$ para os seus concertos nas subvenções que o governo francez estabeleceu em favor de umas tantas emprezas particulares e officiaes.

Combatemos a pretensa igualdade de condições e demonstrámos que em Paris o caso era muito differente do que acontecia no Rio de Janeiro.

Pois bem. A *Gazeta Musical* saiu-se com esta:

> "Depois, o Sr. Oscar Guanabarino tem o máo sestro de querer fazer tudo á franceza, de assimilar costumes e factor - como se estes fossem assimilaveis - e esquece-se etc."

E agora vamos citar o começo de alguns trechos desse e de outros numeros da mesma *Gazeta Musical*.

> "O Sr. Oscar Guanabarino se lesse os regulamentos dos conservatorios de Paris e de Bruxellas…"
>
> "Na França nós temos o exemplo do contrario…"
>
> "Quando Berlioz estava no *galarin* e que a critica…"
>
> "Ainda hoje em Paris se subvencionam com 30.000 francos os concertos de Collonne e Lamoureux…"
>
> "Para provar com algarismo o que avançamos, basta mostrar o movimento dos cursos de violino e violeta do conservatorio de Bruxellas…"
>
> "Verificando-se que a orchestra do conservatorio de Bruxellas…"

E á vista deste pequeno exame do criterio de tal argumentação é facil prever o que não seria uma analyse profunda.

Acha a *Gazeta Musical* que nós queremos fazer tudo á franceza, quando ao contrario nos oppuzemos ás subvenções á franceza; e para apoiar os seus argumentos só tem opiniões estribadas em Bruxelas e Paris.

Leiamos uma nota interessante do n. 19 desse periodico:

> "A Congregação Musical tem tido em nós na impresa o mais interessado dos defensores (*da subvenção, para justificar a que pediu)* e a nossa boa vontade para com os nossos amigos e patricios que constituem essa orchestra já foi a ponto de criticarmos amistosamente um concerto que nem mereceu a critica do director da associação."

É exacto, porém incompleto.

Deixamos de dar noticia e de criticar um dos concertos da Congregação Musical, unico desastre dessa associação, e que tanto nos desgostou que não tivemos coragem de escrever o que era de justiça.

Consultando pelo regente da orchestra o Sr. Cernicchiaro, sobre a conveniencia de se admitir nesse concerto, como solista, um tenor que era discipulo do instituto nacional de musica, respondemos dar o nosso consentimento, porque, sabendo que os alumnos desse estabelecimento não podiam tomar parte em concertos publicos sem permissão do director, o Sr. Miguez, estavamos moralmente garantidos com tal fiador.

Verificando o fiasco soubemos que esse moço já não era discipulo do instituto, mas que o fôra, retirando-se porque logo que se matriculou deram-lhe uma peça do *Barbeiro de Sevilha* para estudar!

Eis o que foi e que a *Gazeta Musical* não quis dizer.

E como ja havia o começo dos ataques que originaram estes artigos, calamos a nossa opinião que implicaria o instituto.

Mas já que chegámos á essa revista, manda a lealdade que chamemos a attenção do Sr. Leopoldo Miguez para a méta dos nossos artigos.

O Sr. director do instituto, antes que chegemos ao fim, deve abrir rigorosos inqueritos a respeito do estabelecimento que dirige e tomar providencias que exigidas não têm valor moral.

E tem tempo para isso, porque vamos analysar alguns topicos do periodico em questão, deixando até lá em plena paz o instituto nacional de musica, que não passa de um collegio de meninas com uma aula de flauta.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - A Gazeta Musical - e o Instituto Nacional de Musica. O Paiz. Rio de Janeiro. 8 Dez. 1892. p2. Ed. 03872a.

Julga a gazeta Musical que nos appomos á subvenção requerida pelo Sr. Leopoldo Miguez para os concertos do instituto, pelo facto de prejudicarem elles os concertos da Congregação Musical.

Admittamos que assim seja por hypothese; e neste caso mais odiosa será a concurrencia que o Estado abrisse contra uma associação particular que estabelece concertos publicos, ao alcance de todos, sem privilegios e sem lucros, que os não tem.

Por ordem nossa foram postos á disposição das alumnas do instituto tantos camarotes quantos fossem pedidos pela secretaria, e assim concorriamos, de alguma fórma, para a educação das discipulas daquelle estabelecimento; no entanto, o Sr. Miguez queria estabelecer concertos serios, e tão caros que até dessem lucro ao thesouro, seu socio commanditario.

De duas uma - ou os projectados concertos serios eram para satisfazer a vaidade do Sr. Miguez, e ter uma orchestra paga pelo thesouro para executar as suas composições e as dos seus amigos, ou eram simplesmente para educar o povo, os criticos e as alumnas do instituto.

No primeiro caso trata-se de uma questão que não merece a menor discussão; no segundo apresenta-se um argumento que põe a descoberto o pouco criterio na organização do ensino e no açodamento de andar inutilmente depressa.

Vê-se pelo relatorio do Sr. Leopoldo Miguez que o seu plano era organizar concertos e apresentar symphonias de Beethoven e composições de Schumann, Brahms e por ahi além.

Ora, as discipulas do instituto, principiantes quasi todas, que ainda não têm o curso de solfejo, não podem comprehender taes autores e a despeza seria completamente inutil.

O que se diria de um director de collegio que quizesse estabelecer conferencias sobre alta philosophia para educar os seus alumnos que ainda estivessem a soletrar?

Quanto á educação do povo é uma historia; porque, sendo os concertos subvencionados, não faltaria o alto funccionalismo, deputados, senadores, autoridades, discipulas do instituto e respectivas familias, para encherem o salão; e a pequena sobre de bilhetes, uma vez que se projectam lucros para o thesouro commanditario, seriam tão caros que o povo lá não iria, como nunca foi ao Club Beethoven, nem aos concertos classicos da escola da Gloria, nem ao Cassino.

O que dissemos e repetimos é que o instituto nacional de musica ainda não cumpriu a sua missão e já quer apparentar progresso á custo dos contribuintes.

Esse estabelecimento foi creado para formar artistas; venham elles e depois trataremos do resto.

A *Gazeta Musical* pergunta em um dos seus artigos por que razão não se executaram as obras de Miguez e outros nos concertos symphonicos.

Em primeiro logar o Sr. Miguez não é o unico brazileiro que tenha o direito de apparecer; e depois appelamos para o proprio Sr. Miguez, tencionámos dar uma de suas partituras que nos foi negada pelo autor, a pretexto de não ter confiança na regencia do Sr. Cernicchiaro, e que o daria no caso de ser dirigida a nossa orchestra pelo Sr. Arthur Cassani, professor do instituto.

Era um de nos impingir mais um dos *inventados* pelo Sr. Miguez.

O Sr. Cassani, no concerto de Julieta Dionezi, deu provas de sua incapacidade para regente, fazendo o publico rir-se de uma composição de Ambroise Thomas.

Desse concerto não falou a Gazeta Musical, nem nós, que por piedade poupámos um professor do instituto, recommendado pelo Sr. Leopodo Miguez.

E vem a proposito o seguinte:

Temos o cartão de visita desse professor redigido nestes termos:

Arturo Cassani, maestro concertador y director de orquesta.

Ora, por muito modesto que seja o Sr. Cassani, elle não occultaria nos seus cartões as habilitações que nesta cidade lhe pudessem angariar trabalho, e esse moço é tão trabalhador que aceitou o logar de ponto na companhia lyrica deste anno.

Se o Sr. Cassani fosse professor de piano ou de canto, que não boa renda dá nessa capital, teria assignalado isso nos seus cartões de visita.

Pois bem.

O Sr. Leopoldo Miguez, director do instituto, que dispõe dos logares de professores pela sympathia ou pelos empenhos que satisfazem á sua vaidade, nomeou o Sr. Cassani, que apenas é *maestro concertador* e director de orchestra (director é organizador), nomeou o Sr. Cassani, diziamos, para o logar de professor substituto da aula de canto!

E cá ficamos á espera dos resultados de semelhante aula de canto.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - A Gazeta Musical - e o Instituto Nacional de Musica. O Paiz. Rio de Janeiro. 9 Dez. 1892. p2. Ed. 03873.

Por muito cruel que possamos parecer nesta questão, julgamo-nos justificando com o facto de termos sido aggredido em primeiro logar.

O nº20 da *Gazeta Musical*, publicado em novembro, é prova cabal do que allegamos, pois a má vontade dos redactores daquelle periodico, inspirado pelo Sr. Miguez e feito exclusivamente para endeosar o director do instituto e deprimir todos os outros profissionaes que não pertecem á confraria do elogio-mutuo, a má vontade de tal gente, diziamos, chegou a ponto de transcreverem o celebre artigo das "Varias", a proposito do *Allegro de concerto*, de Alfredo Napoleão, sem que transcrevessem tambem a nossa cabal defesa.

O facto em si pouca importancia merece, porque a *Gazeta Musical* não tem circulação que possa fazer mossa a ninguem; mas em todo caso mostra a *lealdade* dos seus redactores.

E quem seu inimigo poupa…

Toda a raiva da *Gazeta Musical,* Miguez e C. (companhia é o thesouro), é ser regente dos concertos symphonicos o Sr. Cernicchiaro; e aqui vai a prova, extrahida do artigo intitulado *Grupo de Santa Cecilia*.

Analysando o brilhante concerto daquella associação, realizado no Cassino sob direcção do maestro Mancinelli, diz a folha redigida pelo austero, correcto e firme Sr. Porto Alegre:

"A orchestra portou-se briosamente sob a batuta de Mancinelli, e nós lamentavamos na occasião a falta de regentes, que tanto prejudica as nossas orchestras onde ha professores de primeira ordem, capazes das mais complicadas e difficeis execuções. O Sr. Cernicchiaro, regente da Congregação Musical, bem podia ver naquelle exemplo o quanto se pode conseguir de uma orchestra pela competencia do director e verificar que sob as suas ordens tem tido artistas de muita competencia, cujos meritos desapparecem atrophiados pela nefasta influencia da batuta que devia deixar em repouso."

Ouçamos agora o troco.

A não ser Cernicchiaro, a quem poderia a Congregação Musical confiar a regencia dos seus concertos symphonicos?

Fóra do instituto não ha, na opinião do seu corpo docente, quem tenha taes habilitações, logo é preciso ir procurar homem la dentro, no Parnaso.

São tidos na conta de regentes aos Srs. Cassani, La Rosa, Porto Alegre e Leopoldo Miguez.

O Sr. Cassani, apezar de ser regente de confinança do Sr. Miguez e professor de canto do instituto, já deu provas de si no concerto da violinista Dionesi,

conforma relatámos hontem, e com franqueza declaramos que não tem a metade do merecimento de Cernicchiaro.

Quanto ao Sr. La Rosa, habilissimo violinista, *virtuose* de grande brilho, só o vimos reger as alumnas do instituo, muito ensaiadinhas, em peça facil e de nenhuma responsabilidade para o regente. No caso de ser ou não regente de orchestra symphonica, não dariamos o nosso voto para ser elle o substituto de Cernicchiaro.

O Sr. Porto Alegre já fez *fiasco* no beneficio de Carlos Gomes, no Lyrico, regendo a symphonia do *Tannhäuser*, de que tanto nos rimos. Além disso, mesmo em presença do Sr. Leopoldo Miguez, no ensaio do concerto para solemnisar o anniversario do Sr. marechal Floriano Peixoto, deu-se o seguite facto:

A orchestra, dirigida por esse maestro, devia executar uma lamuria velha, sem idéa e infantilmente instrumentada, composição sua e por elle dirigida.

O ensaio correu vergonhosamente e foi preciso que o Sr. Ronchini, violino de spala, interviesse (e a composição era do proprio Sr. Porto - note-se) e chamasse a attenção da flauta e clarinete, que erravam, indicasse-lhes a entrada, sem que tudo isso fosse percebido pelo Sr. Alegre.

Resta-nos o Sr. Leopoldo Miguez.

Mas o digno director já foi regente, em 1886, companhia do Rossi, que trabalhou em S. Paulo e aqui no theatro Lyrico, no tempo da Medéa Mey, Figner, Mantelli, Roveri e Lherie.

Nessa temporada o Sr. Leopoldo Miguez viu que não tinha pratica de regente, o que o expoz a ser injuriado pelo barytono Lherie em um ensaio.

Para que uma opera ficasse em termos de ser apresentada em publico era preciso que o Superti *dirigisse* a orchestra *regida* pelo Sr. Miguez, e dahi resultou retirar-se este da regencia da companhia, por não querer o necessario collaborador.

Houve mesmo uma occasião, em espectaculo, em que o Sr. Miguez deixou um pobre cantor n'uma *fermata* e sem esperal-o atacou a orchestra e resolveu inesperadamente a *tenuta*, deixando o artista em posição ridicula em scena.

O resto conhece perfeitamente o publico.

Meia duzia de amigos do Sr Miguez promoveram uma pateada ao Superti e appareceu então o regente Arthur Toscanini, que dirigiu a *Aïda* de cór e dispensou a collaboração do Superti e não ouviu palavras injuriosas de Lherie.

Haverá mais algum regente no instituto?

E basta por hoje.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - A Gazeta Musical - e o Instituto Nacional de Musica. O Paiz. Rio de Janeiro. 10 Dez. 1892. p2. Ed. 03874.

De toda a imprensa fluminense, diz a Gazeta Musical, ainda nenhum orgão se bateu mais denodadamente pelo *Theatro Nacional* do que o *Paiz*, esquecendo que assim o governo ia ficar duplamente emprezario e entrar em concurrencia com as companhias existentes, que arrastam uma vida de difficuldades.

"Porque pois ha de ter esse jornal duas maneiras de ver, uma para representações dramaticas e outra para os concertos?

O caso é tão differente que o simples enunciado deixa a descoberto o disparatado da comparação.

Não nos oppuzemos, ao contrario, á fundação do instittuto nacional de musica, que representa importante verba no orçamento da instrucção publica; assim como desejamos a fundação urgente do theatro nacional, que o instituto quer chamar a si.

Mas se fundado esse theatro e antes de apparecerem os discipulos e os artistas por ele formados, viesse o director pedir a garantia do thesouro nacional para espectaculos modelos, afim de educar os alumnos, a pretexto de ter necessidade de contratar artistas estrangeiros para divertir as classes, então nos levantariamos, porque seria uma concurrrencia ás emprezas particulares estabelecidas.

Depois do grande argumento, que ahi ficou, da Gazeta Musical, refere-se a mesma folha ao concerto organizado pelo Sr. Leopoldo Miguez no dia do anniversario do vice-presidente da Republica, e diz:

"Pois bem; toda a musica do programma era de brazileiros, desde os hymnos nacionaes até as peças para instrumentos de arco."

Acreditamos muito no patriotismo do Sr. Miguez, tanto que se tornou republicano por não ter sido condecorado quando o foram Arthur Napoleão e White.

Mas vamos dar uma idéa mais nitida desse patriotismo.

Ensaiava-se justamente esse concerto, quando o autor destas linhas em poucas palavras dirigiu-se aos professores da orchestra e lembrou-lhes o nome do grande brazileiro padre José Mauricio Nunes Garcia, um esquecido que fazia annos no dia 21 de julho.

Tencionavamos fazer uma grande festa nesse dia e executar algumas composições do mestre nacional, e por isso pediamos o auxilio de todos para realizar o nosso intento.

Depois, voltando-nos para o Sr. Leopoldo Miguez, lembrámos que elle já havia escripto bellas partituras para solemnisar as datas ligadas a Camões, marquez de Pombal, Victor Hugo, marechal Deodoro e Floriano Peixoto, e por isso

pedimos que concorresse com o seu indiscutivel talento para abrilhantar aquella festa.

Quando já faltava pouco para esse data, cantando nós com os córos do instituto com a peça do Sr. Miguez, com toda a orchestra do Rio de janeiro e com os artistas da companhia lyrica, fomos procural-o na secretaria do instituto e pedir noticias da partitura pomettida.

Ouçamos o dialogo que se travou, na sua parte mais interessante.

- Mas eu não conheço o Nunes Garcia.

- Não tem esse direito, na qualidade de director do instituto nacional de musica; mas ainda que não conheça é preciso confiar na honestidade scientifica de certos homens, e Neukomm foi prodigo em elogiar o *Requiem* desse grande e illustre brazileiro.

- Sim; mas…

- Como? Neukomm o discipulo de Haydn e por elle encarregado de rever…

- Você quer saber de uma coisa? Todos vocês falam em certos homens que não me causam a menor admiração nem enthusiasmo. Rossini, por exemplo, que não vale nada. Quanto ao Haydn, tenho retrato delle em casa, por ter sido o creador da symphonia, mais nada - mas Mozart, não lhe ligo a menor importancia e nem tenho o retrato delle em minha sala.

Depois disso saimos, sabendo que nem musica nem córos para a festa de José Mauricio Nunes Garcia.

Resolvemos logo transferir para outra occasião a festa, que ha de ser feita morda-se quem quizer.

Mas ao chegar á porta do edificio, lembramo-nos de Beethoven.

Beethoven, esse luzeiro da nossa arte, esse prodigioso musica que vale 400 Miguez - era admirador de Mozart, o autor de tantas obras colossaes, o creador da opera symphonica.

Beethoven inspirava-se nas partituras de Mozart, extasiava-se e o tinha em conta de grande genio - mas o Sr. Miguez nem sequer póde ter o retrato do pobre autor de *D. Juan*!

Porque Mozart não fez o hymno do *Despeito*, nem era director do instituto nacional de musica.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Instituto Nacional de Musica. O Paiz. Rio de Janeiro. 23 Dez. 1892. p2. Ed. 03884.

Com as presentes linhas provamos que ainda não terminamos os nossos artigos sobre esta questão, que acabará pela intervenção do poder judiciario nos negocios do instituto.

Voltamos ao assumpto mais depressa do que desejavamos, e isso para dar publicidade ao facto de se terem innovado no instituto exames secretos para encobrirem os resultados nullos das classes mais essenciaes daquella casa de ensino publico.

Dirigimo-nos ha dias áquelle estabelecimento para assistir aos exames de solfejo e soubemos que esse acto era *particular*, feito debaixo de chave.

Informações de alumnos garantem-nos, nos entanto, que taes exames estiveram abaixo da critica.

Depois de se vedar a entrada ao publico e á imprensa, todos têm, por generosidade do Sr. Leopoldo Miguez, permissão para ver os exames da classe de piano; mas sabemos que os exames de harmonia serão secretos como os de solfejo.

É caso de intervir o digno ministro de instrucção publica e annular taes exames para que sejam repetidos diante de toda a gente.

No regimen de *viver ás claras* temos o direito de ver como se utilisa o instituto de mais de cem contos por anno.

Os exames da aula de harmonia devem ser publicos, fazemos questão disso, mesmo para que o professor interino dessa cadeira possa provar o contrario do que allegamos aqui, isto é, que o Sr. Frederico do Nascimento não está nos casos de reger essa cadeira, não conhece a materia que professa, tem defeito physico que o inhabilita para tal exercicio, e accumula gratificações por complacencia do director.

Esse professor, aliás habilissimo violoncelista, não vê quase nada; e para corrigir os *partimenti* usa de uma lente e isso mesmo longe da presença dos alumnos.

O ensino é defeituoso; o professor não podendo ler *partimenti* a quatro vozes, como manda o autor do methodo adoptado, e como requer a necessidade de um ensino perfeito, simples fica o trabalho mandando resolver as lições em partitura de teclado, com duas claves, com grande prejuizo para o ensino.

Exigimos exames de harmonia publicos, e nessa occasião queremos ver as alumnas do Sr. Nascimento na pedra, resolver os problemas para quatro vozes em quatro claves, com a condição de se lhes dar *partimenti* que não sejam os de Durand, mas sim de outros autores - Fenarolli, Reicha, Bazin, Lemoine, etc.

Aguardamos, portanto, a occasião desses exames e esperamos que o Sr. ministro da instrucção publica exija do Sr. Leopoldo Miguez os motivos que o levaram a tornar secretos os exames de solfejo.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Instituto Nacional de Musica. O Paiz. Rio de Janeiro. 26 Dez. 1892. p2. Ed. 03887.

O Sr. Frederico do Nascimento, professor de violoncelo e harmonia, no instituto nacional de musica, veiu hontem pela imprensa confirmar que os exames de solfejo foram secretos e debaixo de chave, como denunciamos, e dar a entender que os de harmonia tambem o serão.

É o maior escandalo que se póde dar em um regimen de formal promessa de viver ás claras.

Taes exames de solfejo foram secretos porque entre os examinadores não havia quem soubesse acompanhar as alumnas e como o fiasco era previsto, mandaram trancar as portas ao publico e á imprensa.

Diz o Sr. Nascimento que em Paris ha exames secretos. Talvez; mas o daqui não o devem ser, assim exige a honra do proprio Sr. Nascimento, professor interino de harmonia, desde que declarámos que as suas alumnas não estão preparadas e que se trata de farça igual á da aula de solfejo.

Queremos ver como o Sr. Miguez emprega cento e tantos contos de réis por anno, e qual o beneficio em favor da arte musical se colhe deste verdadeiro sacrificio da Republica, quando temos um *deficit* orçamentario enorme; e no entanto procura-se evitar a critica dando-nos o direito de tirar conclusões mui pouco favoraveis ao instituto.

O articulista intitulou a sua publicação do seguinte modo: - A probidade e competencia do Sr. Oscar Guanabarino; as não tratou de nenhum dos pontos.

Veiu apenas dar publico testemunho que nos recusou o seu cumprimento para ser agradavel ao director do instituto. Ora, esse director nomeara-o professor de violoncelo, apezar do seu defeito physico, que o inhabilita para o cargo, recebendo o Sr. Nascimento além disso uma propina como professor interino de harmonia, sendo certo que para esse cargo não tem habilitações e tanto assim que se furta á prova publica que exigimos.

Não se trata da nossa competencia e sim da do Sr. Nascimento e outros professores do instituto.

A nossa, boa ou má, só interessa á direcção partitura da folha em que servimos ha oito annos com a aceitação de que nos orgulhamos, do publico fluminense; a dos Srs. Nascimento e Leopoldo Miguez é posta em duvida pela imprensa, como temos demonstrado e vamos ratificar.

Sem querer buscar outros argumentos, tomemos a cadeira de harmonia para estabelecer a discussão.

O primeiro professor nomeado pelo Sr. Miguez foi demittido por attentados contra a moral. Em seguida foi nomeado um outro professor que estudou seis annos em Milão, fazendo má figura, como póde attestar o maestro Carlos Gomes; esse professor, que não está preparado para o cargo, desgostou muito alumnos, que se retiraram do instituto, e foi nomeado por proposta do Sr. Miguez e solicitações de uma influencia politica.

A esse seguiu-se ainda um outro que apenas regeu a cadeira uma semana, vindo afinal do Sr. Nascimento, que estudo n'um dia para leccionar no outro, e que não póde corrigir as lições em aula, na presença dos alumnos, impondo o seu saber.

Quem é pois o responsavel por essas mudanças successivas e prejudiciaes ao ensino?

O Sr. Leopoldo Miguez, que está fazendo experiencias á custa do thesouro para ver se acerta com um professor de harmonia.

E esse facto não é isolado; o mesmo tem acontecido com o substituto da cadeira de canto e ha de dar-se com outros.

Se o Sr. Nascimento está habilitado para o exercicio da cadeira de harmonia, requeira ao director do instituto exames publicos; iremos ao instituto e seremos o primeiro a declaral-o apto para o cargo, se isso ficar publicamente demonstrado: ao passo que com exames secretos teremos o direito de duvidar de suas habilitações e do adiantamento das alumnas.

Allega o professor exercer aquelle cargo ha seis mezes sem o nosso protesto.

É exacto.

Mas como nunca ouvimos as suas lições e furtam-nos a occasião de fiscalisar o ensino, como representante da imprensa temos o direito de duvidar e exigir toda a publicidade nos exames.

O Sr. professor deseja discutir factos artisticos sem despeza e appela para a nossa generosidade.

Podiamos abrir as columnas do O Paiz aos seus artigos; mas o Sr. professor do instituto usa de lingual tal, que não o podemos admittir no nosso seio.

O seu artigo tem o defeito da ira e o illustre violoncelista não se lembra que foi lido pelas suas discipulas, que naturalmente estranharam tal intemperança de linguagem, que vai tão mal em uma pessoa que lida com moças educadas e que devem ver no seu professor um typo de delicadeza e cortezia.

O final do artigo do Sr. Nascimento é este:

"P. S. - nesta resposta fui além do limite que, talvez aos olhos de muitos, deverá guardar, tratando-se da individualidade do Sr. Oscar.

"Sem embargo, não me furtaria a uma discussão sobre os pontos de arte contidos na accusação desse senhor se, como elle, dispuzesse de um jornal de circulação, onde me fosse permittido tratar da questão sem despezas.

"Proporcione-me o Sr. Oscar esse meio que eu me comprometto a provar a sua incompetencia."

Deus o favoreça, irmão.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Instituto Nacional de Musica. O Paiz. Rio de Janeiro. 31 Dez. 1892. p2. Ed. 03892.

Pedimos ao Sr. marechal Floriano Peixoto, digno vice-presidente da Republica dos Estados Unidos do Brazil, a sua attenção para as presentes linhas, que encerram facto gravissimo.

O *Jornal do Commercio,* de ante-hontem, publicou, em sua secção "a pedidos", o seguinte artigo:

> "Ao publico - Os abaixo assignados, tendo completado o curso de solfejo no instituto nacional de musica, vêm por meio deste convidar o Sr. Oscar Guanabarino, critico musical do O Paiz, para um concurso dessa materia, em logar publico, em virtude dos ultimos artigos do mesmo senhor, referentes aos exames daquele curso - José Rodrigues Alves - Candido Antonio de Assumpção - Alfredo Baptista Martins."

Não ligando os nomes ás pessoas, e mesmo por ver que taes alumnos do solfejo, do instituto nacional de musica, deviam ser menores - não demos importancia alguma á essa publicação, e até certo ponto louvámos a posição desses meninos, que vinham pela imprensa desaffrontar o Sr. Leopoldo Miguez, que, atacado em pontos verdadeiros e com accusações graves e justas, nunca se defendeu, arriscando somente uma ou outra *mofina* nas folhas diarias desta capital, e mandando transcervel-as nas columnas da *Gazela Musical*, como verdadeiras obras d'arte no seu genero.

O Sr. Costa Junior, porém, conhecendo um desses menores signatarios do artigo transcripto, o Sr. Candido Antonio de Assumpção, por ser um dos violinos da orchestra do theatro Variedades, que aquelle conhecido professor dirige, chamou-o diante de quasi todos os professores dessa orchestra e interpelou o menino Assumpção a respeito desse artigo, perguntando-lhe qual seria a sua posição se por acaso, quasi impossivel de se realizar, aceitassemos tal desafio.

O Sr. Candido Assumpção, uma criança de grande talento e que apenas tem 14 anos de idade, mostrou ignorar completamente o motivo da allusão: e quando lhe foi mostrado o artigo com a sua assignatura, grande foi a sua sorpresa e os protestos contra tal abuso, acrescentando que o Sr. Leopoldo Miguez, direc-

tor do instituto nacional de musica, o chamara na vespera, á secretaria, e referindo-se ao crítico do *O Paiz* lhe ordenara que assignasse um papel em branco o que elle fez por obediencia ao seu director, ignorando os seus fins!

O Sr. Miguez esqueceu-se da nobre missão de que se acha investido - a de educador.

O Sr. Miguez, não tendo argumentos para se defender, abusou da sua autoridade de director para obrigar um discipulo seu a prestar-se a ser testa de ferro.

O Sr. Miguez abusou de um menor: e assim como papel assignado não tem consequencias materiaes nem responsabilidades futuras, poderia ser documento que compromettesse essa criança.

É caso de se prevenir as alumnas do instituto - Senhoras - não assignem papeis em branco a pedido do Sr. Leopoldo Miguez.

O Sr. Leopoldo Miguez manchou irremediavelmente o seu cargo de director e a unica porta que a dignidade lhe indica é o pedido de demissão.

Oscar Guanabarino

P. S. Recebemos já tarde a seguinte carta:

> "Sr. Oscar Guanabarino - Diante de todos os professores da orchestra do côro da igreja de S. Joaquim, um dos meninos que assignaram o artigo do Jornal do Commercio, declarou que o Sr. Leopoldo Miguez o tinha obrigado a assignar com mais dois companheiros um papel em branco, dizendo que era para desmentir o Paiz quanto ao facto dos exames secretos de solfejo.
>
> "Estou prompto a jurar o que acabo de asseverar e comigo os professores Irineu Gomes de Almeida, Antonio Carlos Martins e Antonio Felix da Costa - Amigo, etc. - *Gregorio de Rezende*."

Como tudo isto é honroso para o Sr. Miguez, director do instituto nacional de musica!

Como poderá esse senhor encarar essas crianças!

Talvez as elimine do quadro de alumnos, para se desembaraçar da presença incommoda, se não pedir a sua demissão - O. G.

1893

Artes e Artistas - Instituto Nacional de Musica. O Paiz. Rio de Janeiro. 4 Jan. 1893. p2. Ed. 03895a

A *Gazeta de Noticias* do dia 1° de janeiro inseriu a seguinte local:

> "O Sr. Leopoldo Miguez, director do instituto nacional de musica, nomeou seus advogados os Srs. Drs. Xavier da Silveira Junior e Annibal Falcão com poderes para processar por crime de injuria, admittindo prova, o Sr. Oscar Guanabarino, critico musical do O Paiz."

Não nos intimida essa ameaça nem deixaremos de proseguir na analyse dos actos do Sr. Leopoldo Miguez, relativamente aos negocios do instituto.

Esse processo não passa de uma rabulice para impedir o natural desenlace desta questão, que já declarámos ter sua natural terminação nos tribunaes.

Tudo quanto temos dito tem sido baseado em factos verdadeiros; e a simples ameaça de um processo não terá o resultado visado pelo Sr. Miguez, como não teve a sua tentativa de suborno, que se deu da forma seguinte:

Conhecendo nós certas irregularidades no ensino e administração do instituto nacional de musica, expuzemos o nosso desgosto a algumas pessoas, que relataram o facto ao Sr. Miguez, não lhe occultando a resolução que disseramos ter tomado de discutir pela imprensa taes assumptos, que sempre nos interessaram como encarregado por esta redacção de tudo quanto diz respeito ás artes no Brazil.

Dias depois o Sr. Miguez, na secretaria do instituto, isto é, em uma das salas da escola nacional de bellas-artes, disse-nos estar resolvido a nos confiar uma cadeira importante do instituto, desejando que a materia professada tivesse maior desenvolvimento, mais brilho e melhor exposição.

Comprehendemos perfeitamente a cartada do Sr. Miguez. Era simplesmente uma tentativa de arrolhar a imprensa á custa do Estado, dando a um jornalista, que elle hoje assevera não ter habilitações, não só uma cadeira do instituto como a quantia mensal de 300$000.

Respondemos que havia grande difficuldade no assumpto, porque não podiamos aceitar aquelle cargo sem a condição de mantermos a nossa independencia de jornalista, e como tal mantido o nosso direito de discutir os assumptos relativos ao instituto.

Semelhante resposta, por certo, não agradou ao Sr. Miguez, e mesmo para que elle não suppuzesse que o nosso silencio era motivado pela espera da nomeação, discutimos o seu relatorio e ficou estabelecida a luta.

Mas agora vem o processo, e emquanto não somos *condemnado* diremos o resto.

Ha no entanto um embaraço para o Sr. Miguez e seus advogados, e queremos facilitar-lhes o meio de nos chamar sómente a nós aos tribunaes.

Os nossos artigos são escriptos na qualidade de redactor do *O Paiz*, e nós formamos uma agremiação moral de responsabilidade collectiva.

Sendo assim, o processo recairia sobre o nosso mestre, o Sr. Quintino Bocayuva, redactor-chefe, ou, na sua ausencia, sobre o nosso companheiro Jovino Ayres, secretario da redacção, que é quem faz inserir os nossos trabalhos.

Ha um meio, porém, de collocar tudo a contento do Sr. Miguez e seus advogados, e para isso publicamos hoje na *secção livre* desta folha um artigo pessoal, com a nossa responsabilidade legal, e com todos os elementos bem caracterisados para o processo desejado.

Leiam esse artigo, chamem-no á responsabilidade e prosigam como nós proseguiremos a discutir os exames secretos do instituto e a incapacidade de alguns professores.

Oscar Guanabarino

Secção Livre – Instituto nacional de musica. O Paiz. Rio de Janeiro. 4 Jan. 1893. p4. Ed. 03895b

O Sr. Leopoldo Miguez, director do instituto nacional de musica e autor do *Hymno do despeito*, é um prevaricador, e como tal incurso no art. 207 §§ 6º e 7º do codigo penal, que no tit. V, capitulo único, diz:

"Art. 207. Commetterá o crime de prevaricação o empregado publico que, por affeição, odio, contemplação, ou para promover interesse pessoal seu:

"6º. Dissimular ou tolerar os crimes e defeitos officiaes de seus subalternos e subordinados, deixando de proceder contra elles, ou de informar a autoridade superior respectiva, quando lhe falte competencia para tornar effectiva a responsabilidade em que houverem incorrido;

"7º. Prover em emprego publico ou propor para elle pessoa que notoriamente não reunir as qualidades legaes.

"Penas – de prisão celular por seis mezes a um anno, perda do emprego com inhabilitação para exercer outro e multa de 200$ a 600$000".

Ora, o Sr. Leopoldo Miguez propoz e manteve no cargo de professor de canto choral o Sr. Paulo Porto-Alegre, que *não reune as qualidades legaes*, por estar incurso no art. 238 do mesmo codigo.

"Art. 238. O empregado publico que for convencido de incontinencia publica e escandalosa; de vicio de jogos prohibidos, de embriaguez repetida; de haver-se com inaptidão notoria ou desidia habitual no desempenho de suas funcções.

"Pena – de perda do emprego com inhabilitação de obrar outro até mostrar-se corrigido."

Saibam agora que este ultimo é redactor-chefe da *Gazeta Musical*.

Estou ás suas ordens, Sr. Miguez, e nos tribunaes competentes apresentarei as provas e as testemunhas.

Mãos á obra e espere pelo resto.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Elemento de theoria musical: Obra premiada pelo governo. O Paiz. Rio de Janeiro. 2 Fev. 1893. p3. Ed. 03924.

Cumprimos a promessa que fizemos ha dias, de tratar do assumpto relativo ao seguinte aviso publicado pelo *Diario Official:*

"Foi concedido ao director do instituto nacional de musica, Leopoldo Miguez, o premio de 2:000$ pelo seu tratado elementar de musica, approvado pelo conselho director de instrucção e mandado adoptar pelas escolas publicas."

Vamos perder o nosso tempo, bem o sabemos; mas ao menos as gerações vindouras saberão que a imprensa protestou contra um acto revoltante do governo e contra o conselho director da instrucção publica da Capital Federal.

O livro em questão está eivado de erros, não é novo, é mal organizado e pernicioso ao ensino publico.

O ministerio da justiça e negocios interiores deve, para salvaguardar os seus creditos, mandar publicar ou examinar os pareceres dados sobre tal monstruosidade e punir os culpados que o induziram a empregar mal os dinheiros publicos.

Antes de entrar em questões technicas chamaremos a attenção do Sr. marechal Floriano Peixoto para as definições do Sr Leopoldo Miguez, director do instituto nacional de musica; é bastante ler á pag. 7 o seguinte:

"*O numerador determina a quantidade dos valores que devem entrar em cada compasso,* etc."

Póde-se determinar o valor de uma quantidade - mas determinar a quantidade de um valor è cincada de tal ordem, que será um crime deixar ensinar tal disparate ás crianças das escolas de 1º e 2º gráo.

É esta a obra que se adoptou como official no instituto nacional de musica!

Entrando em questões technicas, logo na primeira pagina está escripto este monstruoso disparate:

"A entoação (?) e a duração dos sons representam-se por signaes chamados notas."

Não ha tal. É erro crasso que não deve ser professado n'um estabelecimento publico que nos custa annualmente mais de cem contos de réis.

A *nota,* Sr. Miguez, independente do seu valor relativo ao tempo, *marca na pauta*, armada de uma clave, a *altura* do som, que V. S. chama *entoação,* sem explicar porque.

A *nota*, fóra do pentagramma, representa sempre um valor de duração arbitraria e relativa ao tempo, mas nunca a altura do som.

A *altura* depende *unicamente* das linhas ou espaços indicados no pentagramma.

E tanto isso é exacto que o proprio Sr. Leopoldo Miguez diz na pagina 5:

"A *clave* é um signal que se colloca em uma das linhas da pauta e determina o nome da nota collocada nessa linha e *a sua entoação exacta.*"

Ainda mais:

No pentagramma armado com a clave de *sol*, por exemplo, as linhas, de baixo pra cima, são mi, sol, si, ré, fa - e isso não depende das notas; e no entanto as notas fóra da pauta não representam som nenhum.

Outro erro.

"A interrupção do som no decurso de um trecho de musica, produzindo *silencio momentaneo*, é indicada por signaes chamados pausas."

Pela definição do Sr. Miguez parece que na execução de um trecho musical por uma orchestra só ha pausas quando ha *silencio momentaneo*; e no entanto, em qualquer trecho orchestral, as pausas succedem-se aos milhares sem *silencios momentaneos.*

Além disso, pausa não é silencio momentaneo.

Em uma symphonia de 4.000 compassos podemos fazer um instrumento tocar o primeiro e ultimo compasso e pausas equivalentes a 3.998 compassos que, conforme o andamento, *durem* uma ou duas horas.

E assim por diante, sendo raras as paginas em que não se encontram erros desta ordem.

O Sr. Miguez deve aceitar o premio de 2:000$ que lhe deu o governo, para com esse dinheiro fazer nova edição do seu livro, corrigindo os erros.

Pela nossa parte, afim de mostrar boa vontade, offerecemo-nos para revel -o e purgal-o desses erros.

Se o Sr. Miguez não aceitar o nosso offerecimento, publicaremos todos os erros contidos nesse compendio, para que os alumnos do instituto nacional de musica não tenham noções erradas.

Fiquem de sobreaviso os alumnos desse instituto e os professores das escolas primarias do 1º e 2º gráo.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - S. Paulo: Estréa da companhia italiana. O Paiz. Rio de Janeiro. 2 Mar. 1893. p2. Ed. 03952.

O nome do emprezario Raphael Tomba já transitou muitas vezes por estas columnas, a proposito da sua companhia italiana, famosa em diversas cidades da Italia, e por isso não era pequena a nossa curiosidade, em ouvil-a na estréa, tanto mais que se apresentava occasião de enviar uma noticia das impressões que nos causara essa companhia, que em breve apparecerá no Rio de Janeiro.

Sabe-se que os emprezarios caminham sempre do menor para o maior, mórmente havendo, como se da agora uma lista de uns doze artistas a estrear.

Quer isto dizer que depois do magnifico espectaculo de segunda-feira, póde-se prever uma temporada de boa musica variada em seus generos, executada por artistas de merecimento dentro da orbita de suas forças, e com muitas novidades não só para a capital do Estado de S. Paulo como para o Rio de Janeiro.

E na verdade o pessoal do emprezario Tomba tem elementos para desempenhar algumas operas, taes como a *Cavalleria Rusticana, Sonambula, Carmen, Colombo* e tem consignadas no seu repertorio as seguintes peças completamente novas para o Brazil: - *Donna Ines, Il talismano, Lo scrivano di Parigi, Per un capello, I ladri, Gilda di Guascogna, Il vacchio della montagna, Non loccate la rigina, In cercá di felicitá.*

Ja dissemos que os scenarios desta empreza são esplendidos; e boa amostra foi exhibida na opera comica em 3 actos e 4 quadros - *Rafael e Fornarina*, peça da estréa, perante grande concurrencia, apezar do máo tempo.

Esta peça não tem valor litterario. O enredo é futil e com a monotonia de todos os librettos em que os grandes artistas são os protogonistas.

Ha, no entanto, alguns personagens bem traçados, no genero comico, a principiar pelo *principe Montepiasco*, desempenhado pelo buffo Luiz Poggi, artista de grandes recursos, cheio de vivacidade, com muita variedade de inflexões, e com physionomia que se transforma facilmente, o que dispensa por certo um transitozinho pelo burlesco, feito para angariar sympathias da platéa, mas que concorrem para quebrar a linha geral do papel, aliás muito bem estudado e em algumas scenas inexcedivel.

A partitura do compositor Maggi, cujo nome apparecerá nas *Ephemerides lyricas* desta secção, não se destaca do commum, e não tem o cunho caracteristico de nenhuma das escolas. A sua melodia é facil e puramente italiana nas romanças e concertantes, com os mesmo córtes que predominam ha um seculo; mas por vezes invade francamente os dominios de Offenbach.

Procura, no entanto, variar os effeitos orchestraes, fazendo larga exhibição de timbres, que não podemos avaliar bem, porque a orchestra do theatro S. José, composta na sua maioria de musicos residentes em S. Paulo, é reduzida á metade no grupo dos instrumentos de madeira, o que altera sensivelmente certos resultados que não se substituem.

O papel de *Fornarina* foi representado pela Sra. Isabel Bonazzo, um mezzo soprano que deixa prever as suas aptidões para o genero dramatico e que emitte o *dó* natural com grande clareza, intenso e agradabilissimo, dominando todas as massas sonoras da scena.

Não estreou nenhum dos tres tenores da companhia; e o barytono apresentado, Carlos Tosi, agradou bastante e foi applaudido e bisado na romança do 3º acto.

Cumpre notar, porém, que este artista agrada mais pela voz, de timbre atenorado no registro superior, do que pelo methodo de canto, que é defeituoso tornando certas emissões gutturaes.

Devem ser citados ainda o Sr. G. Marchutti, bom comico, e a Sra. Gordini Marchutti, que em *travesti f*ez o papel de *Rafael*, com pouca voz mas esta muito agradavel.

E dahi talvez não tenhamos razão.

O theatro S. José é máo para a musica e a sua caixa tem o grande defeito de faltar-lhe proscenio largo, que tire o artista dos rompimentos e bambolinas, que por conhecidas leis physicas favorecem a propagação dos sons pelas camadas altas da caixa, com prejuizo do espectador sempre em uma atmosphera mais ou menos rarefeita.

E esta cidade, que de tres em tres mezes muda de aspecto, crescendo sempre e enchendo-se rapidamente de elegantes construcções modernas, que vão invandindo (sic.) as planicies em todos os sentidos; S. Paulo, que vai substituindo, a olhos vistos, os velhos casarões dos tempos coloniaes pelos edificios em que se impoem o gosto e a arte - ainda não pensou em ter um bom theatro lyrico, quando já é visitada directamente por companhias de primeira ordem.

Póde ser, portanto, que em outras audições, as vozes que ouvimos ganhem na intensidade.

O corpo de córos é bom e em numero sufficiente para o theatro em questão.

Quando estas linhas forem publicadas n'*O Paiz* já terão estreado outros artistas e entre elles, Luiza Tetrazzini, irmã da reputada cantora que ainda não

tivemos a ventura de ouvir; e tambem Pedro Cesari, tão applaudido no Polytheama, quando ahi cantou, não ha muitos annos, o *Crispino*.

Este artista fez bonita carreira na Italia e goza de reputação honrosa entre os seus collegas.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Instituto Nacional de Musica. O Paiz. Rio de Janeiro. 5 Abr. 1893. p3. Ed. 03985.

O *Diario Official* de ante-hontem publicou o decreto n. 1197 de 31 de dezembro de 1892, approvando o novo regulamento do instituto nacional de musica, simples pretextos para accumulações, que não tardarão.

Tinhamos noticia de uma proposta de reforma, apresentada pelo actual director, o Sr. Leopoldo Miguez, ao respectivo ministro; essa reforma era necessaria, mas veiu um aleijado para substituir um estropeado.

O primeiro regulamento era uma monstruosidade, e isso explica-se facilmente.

Depois da proclamação da Republica, o ministro do interior do governo provisorio, querendo dotar a nossa capital com um estabelecimento modelo, destinado a desenvolver o nosso meio artistico e o ensino da musica; e faltando-lhe competencia technica para a confecção do respectivo regulamento, julgou que bastava, para tão importante missão, que o individuo que encarregasse desse trabalho fosse um musico sem conhecimento do ensino e organização dos conservatorios europeus.

Tão melindroso trabalho cahiu, pois, nas mãos de um simples tocador de flauta, e dahi a série de lacunas reconhecidas hoje, e que o citado regulamento procurou corrigir sem que o conseguisse.

E o fim não foi alcançado, porque desta vez o governo, sem ouvir a voz da neutralidade, aceitou a proposta da reforma emanada do director, que apenas procurou reformar os pontos de interesse pessoal, conservando os mesmos defeitos originarios.

Os exames ainda serão secretos e o director, como d'antes, sem fiscalisação alguma, nem ao menos poderá ser inspeccionado pelos interessados no desenvolvimento das artes, como a imprensa, que desinteressadamente bate-se por uma causa justa, sendo-lhe trancadas as portas na occasião em que ella póde averiguar os resultados dos sacrificios pecuniarios que o Estado faz com aquelle estabelecimento.

Nos primeiros conservatorios do mundo há sempre um fiscal do governo que inspecciona o ensino e zela pelo progresso da arte. Lá podem-se admittir os

exames secretos; mas aqui, onde não há fiscalisação, as unicas provas da boa direcção do estudo seriam os exames, que vão ser a portas fechadas.

O decreto fala no conselho – com attribuições limitadas no regulamento; mas esse conselho é formado de *professores* do instituto e portanto homens dependentes do director, e de membros honorarios, *sob proposta do director!*

Agora mesmo o Sr. Leopoldo Miguez commetteu uma grande arbitrariedade, e a victima do seu estado colerico não póde recorrer ao tal conselho, porque este é formado de professores e prepostos do deliquente, interessados todos em manter boas relações com o senhor supremo daquelle estabelecimento.

Trataremos desse assumpto amanhã, para não alongar estas linhas; mas não terminaremos o presente artigo sem dar uma estrondosa gargalhada, provocada pelo art. 94 do regulamento, que deixa em relevo a alta illustração do *autor* da reforma:

"Art. 94. Haverá: 1º, 2º e 3º premios para o curso de teclado; 1º, 2º e 3º premios de merito para os cursos restantes, excepto os de composição e de historia e esthetica. Para o curso de composição haverá um premio denominado *Premio Beethoven*, e para o de historia e esthetica um outro premio, *que terá o nome de um vulto notavel na historia da musica*."

Vê-se, portanto, que o autor da reforma sabe que ha um compositor notavel, Beethoven, cujo nome illustrará o premio de composição; mas *não sabe* o nome de nenhum vulto notavel na historia da musica para o premio desse curso!

Nem ao menos os mais vulgares – Fétis, Hanslick, Kastner, Forkel, o erudito padre Martini, Burney, Oscar Gomettant e tantos outros!

Infelizmente a cadeira de historia e esthetica musical ainda não funcciona, o que é de urgente necessidade, devendo matricular-se nella o Sr. Leopoldo Miguez, director do instituto e pai da reforma.

Uma vez ali matriculado ficará conhecendo os nomes dos homens mais notaveis na historia da musica, e então teremos o premio com a projectada e anciosamente esperada denominação.

Até lá as discipulas do instituto terão este grande problema a resolver: - Por que é que o Sr. Leopolpo Miguez, autor da nova reforma, sabe que Beethoven foi um grande compositor e não conhece os historiadores da musica?

Nada mais simples, minhas senhoras. E' que no instituto ainda não funcciona a cadeira de historia e esthetica musical, que daqui a tres annos será professada por moço de grande talento que foi á Europa estudar... composição.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Instituto Nacional de Musica. O Paiz. Rio de Janeiro. 6 Abr. 1893. p2. Ed. 03986.

Dissemos hontem que o actual director do instituto havia commettido grave arbitrariedade, e é justo que não deixemos suspenso o espirito publico.

O alumno Candido Antonio de Assumpção, que de si tem dado boas provas, querendo continuar os seus estudos, não conseguiu matricular-se, por se oppôr a isso o respectivo director.

O instituto esteve em férias e não é possivel que esse alumno tenha incorrido nas penas escolares, e, examinando o novo regulamento, que vamos discutir, so encontramos um artigo em que podia estribar-se o director para usar de semelhante alvitre.

Esse artigo é o 113, do capitulo IX - "São delictos graves: a falta de respeito a seus superiores e os actos contra a moral e os bons costumes."

Tratando-se de um estudante de talento, e perseguido, requeremos hontem ao Sr. ministro da justiça e negocios interiores que mandasse o director certificar os motivos do seu procedimento, indicando os artigos do regulamento em que se baseou para a applicação da pena.

Essa pena é a 5ª - "Exclusão do instituto."

Ora, vejamos em primeiro logar as contradições do regulamento.

> "Art. 109. Ao *director* compete a imposição de qualquer das penas; aos professores as da 1ª, 2ª e 3ª, ao economo e aos inspectores a da 1ª, e aos conselho a 4ª e 5ª, á vista da participação de um professor, do economo ou dos inspectores, *trasmittida pelo director*."

Ahi temos pois a 5ª pena, sendo applicavel pelo director e pelo conselho, com participação do director.

Depois dessa viciosa redacção temos o art. 29:

> "Ao conselho compete: 1º, applicar as penas 4ª e 5ª, como determina o art. 109, nos limites do regulamento."

Não sabemos o que quiz o autor da reforma, creando esse circulo vicioso; mas em todo o caso, em face do direito e da moral - não ha pena sem processo, ainda mesmo administrativo, e não se condemna ninguem sem que o accusado seja ouvido, dando-se-lhe o direito de defesa.

Essas praxes elementares de direito administrativo não foram observadas pelo actual director do instituto, que exorbitou e feriu direitos legitimos, demonstrando a necessidade de uma nova reforma do regulamento, que deixa ao seu arbitrio cortar illegalmente a carreira de um cidadão, que terá de recorrer ao poder judiciario para fazer valer os seus direitos.

Proseguindo na analyse do regulamento proposto pelo actual director do instituto, vamos mostrar alguns artigos que exigem nova reforma.

> "Art. 57. Não poderá ser admittido no curso em (...) matricula a alumno (...) preparatorios exigidos no (...) para esse curso e que não (...) sufficiente instrucção *litteraria*, apresentando *documentos que o comprovem,* a *juizo do director.*"

Ora, o actual director do instituto é notavel contrapontista, compositor de merecimento e violinista de bom estylo, mas não tem, pelo menos officialmente, competencia litteraria para julgar documentos de tal ordem.

Supponhamos que um candidato requer matricula no curso de esthetica e historia da musica, e que apresenta, como documento de instrucção litteraria, um romance brazileiro, um poema, uma comedia, uma trageria, um artigo de critica litteraria e uma memoria sobre linguistica.

Com que competencia julgará o director taes documentos?

Além disso, por que razão se exige certa instrucção litteraria aos alumnos, quando essas qualidades não são exigidas dos professores?

Para matricula em qualquer curso superior da Republica os preparatorios são exigidos e os documentos são os attestados de exame, e apezar da instrucção litteraria e scietifica (sic) dos seus directores, nenhum delles tem o direito de julgar por si as habilitações daquelles que desejam matricular-se.

Os vicios e grandes defeitos do novo regulamento não se fizeram esperar, mesmo porque está preparado para uma especie de dictadura exercida pelo director.

É assim que essa autoridade, prevalecendo-se do art. 13 - "O professores e adjuntos serão nomeados por decreto, sob proposição do director", vai prejudicar o ensino pela fórma seguinte:

O professor de harmonia, Antonio Carlos de Andrade, pediu demissão.

Essa cadeira era exercida interinamente pelo professor Frederico Nascimento, habilissimo professor cathedratico de violoncelo e *virtuose* emerito, mas impossibilitado de ensinar harmonia pelos motivos que já foram discutidos nestas columnas.

Pois bem. O actual director do instituto propoz a remoção do violoncelista Nascimento para a cadeira de harmonia, prejudicando o ensino de ambas as cadeiras, para poder ceder a cadeira de violoncelo a um professor que não fala o portuguez.

Manda portanto a justiça e a conveniencia do ensino que seja o violoncelista Nascimento conservado na sua cadeira e proposto para a de harmonia e contraponto um outro que esteja nos casos de bem desempenhal-a, e que no Rio

de Janeiro não póde ser outro, na actualidade, senão o professor Cavalier, que já foi professor do conservatorio e conhece a materia como poucos.

E ahi ficam mais algumas razões reclamando um commissario do governo para fiscalisar os negocios do instituto nacional de musica.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Instituto Nacional de Musica. O Paiz. Rio de Janeiro. 7 Abr. 1893. p2. Ed. 03987.

Este estabelecimento de ensino especial, creado pelo decreto de 12 de janeiro de 1890, vai entrar no seu 4º anno de existencia, depois de gastar improficuamente mais de 500 contos de réis.

Os resultados ali obtidos são nullos, e continuarão do mesmo modo por falta de um commissario do governo, que fiscalise o ensino.

As escolas publicas de 1º gráo, aquellas em que se ensina o *a b c*, são fiscalisadas pelos inspectores da instrucção publica, ao passo que o instituto vive sobrecarregando o orçamento geral da Republica, com as portas fechadas ao publico e á imprensa.

Sabemos do que ali se passa por informações; e somos obrigados a dar-lhes inteiro credito, por ver o art 65 que diz: "A entrada nas aulas durante as horas de lição será vedada ás pessoas estranhas ao instituto, salvo caso de autorização do director"

Ora, essa autorização o director poderá negal-a quando se arreceiar de vistas *fiscalisadoras*, como são as da imprensa; e isso sem recurso algum consignado no regulamento em questão.

Esse medo inexplicavel não só existe para com as aulas, como tambem relativamente a certos concursos, como por exemplo:

"Art. 88. Os concursos serão publicos, á excepção dos de *teclado*, de harmonia, de contra ponto e fuga."

Por que razão, perguntamos nós, são publicos os concursos de violino, clarinete, trompa e outros instrumentos, e secretos os de piano e orgão?

Comprehende-se que não haja interesse em estar presente aos concursos de harmonia, contraponto e fuga, sciencias essas que nos concursos limitam-se a provas escriptas, que requerem grande concentração de espirito e absoluto silencio, sendo, portanto, perturbadora a presença de pessoas estranhas; mas o fim do instituto é crear artistas instrumentistas, e se esses forem educados secretamente, jamais se habituarão ás exhibições publicas.

Taes artigos deixam margem á supposição do ensino imperfeito naquella casa, onde alguns professores são dispensados de apresentar os seus discipulos em provas publicas, quando outros ficam nessa contingencia.

Vejamos agora o criterio com que foi elaborado esse regulamento, que será lido pelas nações estrangeiras.

> "Art. 69. Todo o alumno será obrigado a frequentar os cursos *parallelo* que lhe designar o director."

Neste ponto excita-se a curiosidade do leitor - Curso parallelo?

É facil, como vão ver.

> "Art. 70. Os cursos parallelos são: os de solfejo individual, de canto coral (curso preparatorio), de canto coral (curso superior), de teclado, de piano, de harmonia, contraponto e fuga, historia e esthetica, de conjuncto vocal, de conjuncto instrumental e musica de camara."

Muito bem; donde se conclue que os outros cursos - de violino, contrabaixo, trompa, clarinete, etc., são cursos divergentes!

Como para estes cursos se adoptou uma designação mathematica, julgamos elucidar a questão additando ao artigo as formulas respectivas da representação algebrica das parallelas no systema de coordenadas cartesianas.

Por esta fórma temos que os varios cursos serão representados pelas conhecidas equações:

Para o de canto coral:

$y = a\,x+b$

Para o de piano:

$y' = a\,x' + b'$

Para o de musica de camara:

$y'' = a\,x'' + b''$

……

E assim successivamente.

De tudo isto se vê claramente que á elaboração deste programma presidiu um fino criterio scientifico, que por vezes não é despido de ironia - a ironia das coisas.

A constancia do *a* em todas as fórmulas, a qual revela nas parallelas a igualdade do angulo, traduz-se nos varios cursos pela constancia da ignorancia de quem os instituiu. E por outra parte o facto das parallelas nunca se encontrarem, ou, como em mathematica se diz, se encontrarem no infinito, significa o virem estes cursos todos emanados do cerebro de quem os concebeu, que, resi-

dindo a uma distancia infinita, tem para os fins praticos da vida o effeito da não existencia, salvo o respeito devido.

E basta por hoje.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Instituto Nacional de Musica. O Paiz. Rio de Janeiro. 9 Abr. 1893. p2. Ed. 03989.

Não é o proposito nosso augmentar a afflicção ao afflicto; mas torna-se necessario corrigir o novo regulamento, formulado pelo actual director do instituto, para que os seus discipulos não vivam em erro.

O que se pretendeu dizer, ao estabelecer os taes *cursos parallelos*, foi - *cursos simultaneos*, termo que não acudiu á mente daquella autoridade, que, por ironia do mesmo regulamento, tem poderes para julgar da instrucção litteraria dos aspirantes á matricula naquelle estabelecimento.

Não é essa a unica cincada daquelle documento contra os promotores da legislação administrativa. Erro muito mais deprimente encontra-se no art. 137, que é o seguinte:

> "O instituto manterá e desenvolverá com os recursos annualmente consignados no orçamento para esse fim:
>
> ……...……
>
> "4º. Um gabinete de physica com os apparelhos acusticos necessarios ao estudo da esthetica da musica." (!)

O que não se dirá de nós, no estrangeiro, com semelhante disparate em um regulamento official?

Como é que o Sr. director do instituto, autor desse regulamento, conseguirá, com apparelhos acusticos, determinar o valor absoluto ou relativo de uma partitura?

Como é que uma sciencia puramente especulativa, e que tem contra si grandes autoridades philosophicas, póde ser demonstrada physicamente?

Por esse processo o instituto chegaria aos mais comicos absurdos, e não seria estranho vel-o pedir apparelhos de chimica, retortas e reactivos para o estudo de canto; thermometros e pantographos para o estudo do fagotte; pilhas electricas e bobinas para o curso de historia musical; um theodolito para a classe de solfejo coral; o bengaloscopio para a classe de orgãos; uma collecção de quadros theogenicos para o contraponto e as taboas de Kallet para o exame de instrucção litteraria, a *juizo do director.*

Temos ou não razão de profligar esse regulamento eivado de monstruosidades, que nos farão corar diante das nações cultas?

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Instituto Nacional de Musica. O Paiz. Rio de Janeiro. 13 Abr. 1893. p2. Ed. 03993.

Afinal de contas estamos exercendo o cargo de commissario do governo com o dever de fiscalisar o ensino no instituto nacional de musica, e sua administração.

A injustiça commettida pelo director daquelle estabelecimento para com o alumno Candido Antonio de Assumpção, denunciada ha dias nestas columnas, como grave infracção do regulamento por nós discutido, já foi reparada.

O alumno foi admittido, ficando, no entanto, com o direito de avaliar a boa direcção de um estabelecimento publico, que para entrar no terreno da legalidade é necessario ser batido pela imprensa.

Facto mais grave occorre actualmente com o alumno Nicolino Milano, moço de grande talento e *virtuose* de aptidões reconhecidas em varios concertos publicos.

Nicolino Milano foi *requestado* pelos interessados no desenvolvimento apparente e illusorio do instituto, e matriculou-se em 1891 na aula de violino, então regida pelo professor Cernicchiaro.

Examinado em presença do respectivo director, foi classificado como alumno do 1º periodo da 3ª epoca, ou 7º anno.

No fim desse periodo fez exame e foi approvado com distincção, obtendo 13 pontos.

No anno seguinte, 1892, o professor Cernicchiaro, não podendo accumular as cadeiras do instituto nacional de musica e instituto dos cegos, foi forçado a deixar o primeiro, passando Nicolino Milano para a classe do professor La Rosa, que o fez repetir o 7º anno.

Terminado o *Estudo*, que o alumno diz não ter passado de umas brincadeiras com Beriot e Allard, quando ja havia estudado Cavigné e Mazas - fez exame e foi approvado com distincção, obtendo 14.60 pontos.

Logo progrediu, porque a nota de distincção foi augmentada de 1.60 pontos.

Pois bem. Esse alumno querendo pagar a taxa da sua matricula, relativa ao 8º anno (2º periodo da 3ª época), soube na secretaria que o tinham passado para o 6º anno (sexto), isto é, 3º periodo da 2ª época!

Recorreu ao director, que pelo regulamento é obrigado a observar e fazer observar a lei que rege aquelle estabelecimento, e a decisão foi ainda absurda e nulla mantendo a sua resolução.

O resultado foi a retirada do alumno que não se sujeitou a progredir … para trás.

E ahi está como correm ali os altos interesses do ensino, e tudo isto por falta de um commissario do governo e completo segredo nos exames, a portas fechadas.

Vivam ás claras, como na faculdade de medicina e escola polytechnica; abram as portas ao publico durante essas aulas e demonstraremos que o ensino ali é nullo e que a organização daquelle estabelecimento nada vale, como já está demonstrando no seu 4º anno de existencia.

Se o alumno Nicolino Milano não estava nos casos de ser classificado, ao matricular-se, no 7º anno, erraram os professores e director, o que é possivel, porque lá dentro poucos têm a pratica do ensino.

Se a classificação foi justa naquella época e é justa a decisão do director, passando para o 6º anno quem devia cursar o 8º, conclue-se que ali não se progride e que caminha para trás, atraza-se, quem já sabe alguma coisa.

Este é o dilemma em face dos acontecimentos; mas a verdade é outra e facilmente percebida por quem souber ler nas entrelinhas.

É o que faremos amanhã, mostrando os fins occultos do novo regulamento que procura crear brevemente progressos ficticios e deslumbramentos á custa do thesouro.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Instituto Nacional de Musica. O Paiz. Rio de Janeiro. 24 Abr. 1893. p2. Ed. 04004a

Cumpramos a promessa ha dias feita, de ler nas entrelinhas do novo regulamento do instituto a causa que concorreu para que o intelligente alumno Nicolino Milano passasse do 7º para o 6º anno, no fim de dois annos de estudos.

Antes disso, porém, convém notar que o irmão desse moço, um principiante, estava no 6º anno e passou para o 7º; de modo que, officialmente, Nicolino Milano toca tanto como o irmão, o que é realmente irrisorio.

Vejamos agora o que pretendeu obter com isso o director do instituto, e acompanhemos com attenção os artigos seguintes da lei que regula aquelle estabelecimento.

O instituto ainda não deu resultados no fim de tres annos; e para apparentar progressos de ensino o director mandou vir da Europa um tenor para fingil-o discipulo do estabelecimento Esse tenor é o Sr. Henrique La Rosa.

Querendo augmentar essa apparencia, vai mandar-se contratar, tambem na Europa, um profesor de violoncelo, ou de outro qualquer instrumento, com

tanto que esse professor seja um bom regente de orchestra, coisa que não ha naquella casa.

Chegado o professor, que pelo art. 5º é obrigado a "encarregar-se da direcção das sessões de orchestra, quando para isso for nomeado pelo director", dar-lhe-hão mais uma aula para ser regida accumulativamente.

E ahi temos um regente de orchestra com 4:400$ de vencimentos annuaes, faltando no entanto a orchestra.

Ora, se o alumno Nicolino Milano passasse para o 8º anno, faria exame em novembro, seria approvado e deixaria o instituto.

Assim, para haver mais um violino, com obrigação de tocar gratuitamente nos projectados concertos daquella casa, prejudicam-se os interesses dos alumnos.

E' a sede das apparencias.

O instituto, pela sua má administração, não conseguira os fins para que foi instituido, isto é - crear artistas.

Convencido disso, o actual director vai promover os taes concertos e com essa ficção teremos o congresso a votar verbas enormes todos os annos.

Não conseguirá os seus fins, dissemos.

A prova disso é simples, e o testemunho dos proprios alumnos póde ser invocado.

Vejamos o que se passa na aula de harmonia.

O professor interino dessa cadeira, por defeito physico, não póde corrigir mais de tres lições por dia, e como a aula é frequentada pelo quadruplo de alumnos, encarrega-se elle de rever as lições de duas alumnas e mais a de um alumno proveitoso - Faulhaber, se não nos falha a memoria.

As outras lições são entregues ao resto da classe, e assim uns reveem as lições dos outros, o o que dá logar ao seguinte:

Sae da classe uma alumna com a lição corregida por uma collega e recebe a nota *boa*, com a responsabilidade do professor interino; e essa lição cá fóra é emendada por quem sabe, com grave descredito para o instituto que gasta cento e tantos contos por anno … para não ensinar.

Uma alumna depois de verificar que nada conseguia daquelle estabelecimento saiu e tomou professores particulares e assim temos a Sra. D. Haydée França que póde fazer iguaes referencias ao instituto, demonstrando a urgencia da creação de um commissario do governo, que fiscalise o ensino, ou abertura das portas das aulas ao publico.

Que vivam ás claras.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Instituto Nacinal de Musica. O Paiz. Rio de Janeiro. 27 Abr. 1893. p2. Ed. 04007.

Foi nomeado o Sr. Frederico do Nascimento para exercer interinamene o logar de professor de harmonia, contraponto e fuga do instituto nacional de musica.

Desse logar foi exonerado, conforme pediu, Antonio Carlos Ribeiro de Andrada Machado e Silva Filho.

O governo deliberará depois sobre o preenchimento effectivo da cadeira de violoncello, fazendo-se então a transferencia que propoz o respectivo director do mesmo instituto.

Esta noticia traduz-se assim: o Sr. Nascimento em 1892 exerceu o cargo effectivo de professor da cadeira de violoncello e interinamente o de harmonia, em 1893 troca os papeis - rege effectivamente a cadeira de harmonia e interinamente a de violoncello.

Confirmou-se o que ha dias denunciámos como erro grave do director, que assim vai prejudicar o ensino do instituto, porque o seu plano é contratar na Europa um regente de orchestra para dirigir os concertos do instituto, ficando esse regente com a cadeira de violoncello.

O Sr. Nascimento deixa, pois, de exercer um cargo para o qual tem inexcediveis habilitações, e passa para uma cadeira para a qual não está preparado e que tem dirigido de modo tal que muitos alumnos já abandonaram o estabelecimento convencidos de que nada aprendiam.

E tudo isto se faz para apparentar progressos com os taes concertos, visto como seria mais racional que se conservasse o Sr. Nascimento na sua especialidade e se nomeasse o maestro Cavalier para o curso de harmonia.

É um brazileiro distincto, que póde figurar no instituto ao lado do director pelas suas habilitações e que *tem concurso da materia.*

Desista o Sr. Leopoldo Miguez dos concertos e cuide mais do ensino, que vai á garra, e tudo entrará nos seus eixos, o que já é tempo, pois o instituto está no seu 4º anno de existencia e tem dado os mesmos resultados do antigo conservatorio.

Se ha ali discipulos que sabem alguma coisa, não aprenderam lá e sim com os seus professores particulares, como provaremos.

O que ali procuram os matriculados é tão somente um diploma official.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Theatro Lyrico: Companhia franceza. O Paiz. Rio de Janeiro. 24 Mai. 1893. p2. Ed. 04036a

No dia 11 de agosto de 1890 estreou no theatro Lyrico desta capital a companhia franceza dirigida por Coquelin, e da qual fazia parte a famosa cançonetista Judic.

Dava-se então um acontecimento artistico alliado a um acontecimento theatral, Judic como segunda artista de um companhia dava á troupe certa importancia, mórmente acompanhada por Duquesne e Huguenet, dois actores de primeira ordem e aptos para a alta comedia.

Foi uma temporada deliciosa, em que o theatro de Molière apparecia, precedendo ou anticipando Victorien Sardou, Hannequin, Millaud, Philippi Gille e tantos outros, separados pelas cançonetas *Les baisers, Ne me chatouillez pas* e *Par le trou de la serruse,* entrelaçadas com os bellissimos monologos de Coquelin.

O publico extasiou-se diante das cançonetas da Judic; e na verdade póde-se dizer que pela primeira vez o Rio de Janeiro ouvia esse genero como pela primeira ouvia o *couplet.*

Hoje a famosa actriz, que fez a fortuna do Palais Royal e Varietés, reapparece nesta capital como primeira artista de uma companhia, e forçoso é confessar que taes espectaculos não podem ter os mesmos attractivos de 1890.

A estréa realizada hontem teve por programma a comedia em 1 acto *Chalet à vendre*, insignificante peça ja batida no nosso Eldorado e agora reeditada mediocremente.

Era no entando o *Brillant Achiles*, opereta vaudeville, que formava a parte mais interessante do espectaculo.

O libretto de Clairville e Baissier é bem dialogado e finamente imaginado o seu entrecho, inda que os typos em acção já estejam perfeitamente explorados no theatro francez.

Rosa (Judic) apaixona-se por Achiles Toupart (Simon), contrariando os desejos paternos, cuja ambição é casal-a com Bonami (Guerchet), pratico da pharmacia lyrica de Ledouillet, pai de Rosa (Chambly), mesmo por haver aquelle promettido, por escripto, comprar a casa de negocio, se desposasse a filha do patrão.

Ledouillet, para desviar a filha das preoccupações de Achiles, o conquistador, prepara o casamento e envia uma carta de participação ao leão da moda.

Espalha-se, no entanto, a noticia da inclinação obstinada de Rosa; e a professora de canto Sra. Pelicano (Mme. Rose), que tem uma sobrinha de quem deseja descartar-se, procura a pharmacia no intuito de arranjar tal casamento com Bonami.

Começa por pedir a Ledouillet informações a respeito do seu official de pharmacia; e este, emquanto Rosa e a sobrinha da professora entram em larga

confidencia, diz horrores do seu empregado, inventando que o pobre imbecil tem uma perna de páo.

A velha horrorisa-se com a noticia e não quer nem por sombras pensar mais em semelhante casamento da sobrinha com um homem incompleto.

Mas a endiabrada Rosa une-se com a sobrinha da professora, e convencem Bonami de aceitar a mão de Bertina, ao que accede o pobre do homem, para ser agradavel á deusa dos seus amores.

Achiles, ao receber a participação do casamento de Rosa, corre a Paris farejando nova conquista; mas, ao encontral-a solteira, confessa a sua decepção.

O boticario vem surprehendel-os abraçados em terno colloquio amoroso, e do escandalo resulta o pedido da mão da filha, que aceita a proposta do casamento para vingar-se da injuriosa demora e confissão de Achiles Tupart.

Realiza-se o casamento em Etretat, em casa de Toupart, onde surgem os convidados, que noite e dia enchem a casa dos noivos, por proposital insistencia de Rosa, com o fim de impedir a lua de mel.

Estão no decimo dia do casamento e o noivo ainda não conseguiu estar a sós com a noiva, que acha sempre uma enxaqueca ou um bezouro para se trancar sósinha no seu quarto ou mudar de aposento com grande tortura para Toupart, que não sabe haver-se com a propria mulher quando sempre foi habil e feliz conquistador.

Emquanto se passam taes scenas, chega o pobre do Bonami; Ledouillet, seu patrão, quer desfazer a mentira da perna de páo para casal-o com Bertina, e para isso dá-lhe uma roupa de banho, que o pobre diabo vai vestir justamente no quarto de Rosa.

Achiles Toupart consegue por fim abrandar as furias da noiva e pouco a pouco consegue beijal-a e abraçal-a; e vai se encaminhando para o quarto, quando dali surge o Bonami em trajes de banhista, compromettendo a reputação de Rosa.

Toupart chega ao auge do furor; desconfia da mulher e desafia o rival para um duelo de morte, sem escandalo e sem rumor.

Rosa não póde perdoar semelhante affronta e resolve divorciar-se para desposar Bonami, cedendo o marido á Bertina. Consultado e convencido, Bonami cede para ser agradavel á Bertina, e isso justamente quando Mme. Policano, tendo já verificado a integridade physica do official da pharmacia, resolve dar-lhe a mão da sobrinha.

O duelo torna-se inevitavel, propondo Achiles Toupart uma partida de écarté, compromettendo-se o vencido a atirar-se n'um precipicio.

Intervem Ledouillet; propõe, e é aceito, que o vencido seja obrigado a tomar um veneno, cuja efficacia é garantida.

Sentam-se á mesa do jogo. Bonami sempre em trajes de banhista, e a felicidade ajuda-o promptamente a ganhar a partida.

Achiles, o conquistador, attérra-se com a idéa da morte ao vêr o criado com a salva e o calix cheio do licor, que não passa de uma poção inocua.

É dia de festa e durante as reflexões do vencido entra esfogueada pela valsa a professora Pelicano, que ao vêr o copo lança-se a elle e bebe-lhe metade.

Achiles toma-o então e vai leval-o aos labios quando entram Rosa e Bertina que souberam do duelo de morte e decisão da sorte.

Quando descobrem o copo em meio, dão um grito de desespero e Toupart *desmaia*.

Á beira da sepultura não ha gente ruim, é sabido; e a fingida situação mortal de Achiles, o conquistador, faz renascer o amor da donzela caprichosa, e termina tudo em paz com o contrapeso do casamento de Bertina com Bonami.

Deixando o libretto, cujo resumo não comporta todas as peripecias comicas, pouco diremos da partitura de Varney, que prima pela excelente instrumentação, variadissima nos timbres e cheia de novas combinações.

As melodias não são novas; mas a parte harmonica é tão bem combinada que com a primorosa orchestração fazem esquecer a fórma, deixando isolado o encanto do conjunto.

O duetto do 1º acto, a canção e côro do *mirliton*, valsa que acompanha a partida de écarté e a peça de abertura, são os pontos capitaes da partitura.

Diversos trechos de musica foram muito applaudidos, sendo *bisado* o trecho do *mirliton*, que, perfeitamente ensaiado e executado, produziu, na verdade, optimo effeito.

O publico saiu satisfeito e disso deu diversas provas no correr dos tres actos da peça.

O desempenho foi correcto; notando-se, no entanto, que a companhia é mediocre, destacando-se no entanto, ao lado da primeira actriz, o Sr. A. Simon, moço que tem diante de si brilhante futuro, mas que se tortura quando o obrigam a cantar.

A peça está muito bem ensaiada e marcada por mão de mestre, deixando por isso em relevo os Srs. Chamby, Guerchet e Mme. de Moulins.

A actriz Judic é sempre a mesma; correcta em todas as minuciosidades da peça que estuda, e inimitavel no *couplet*.

Taes espectaculos não deveriam, no entanto, ter por juiz quem assigna estas linhas.

A arte do canto é sempre a mesma em toda a parte e o sestro nasal dos cançonetistas, sestro aceito como uma especialidade no genero, irrita naturalmente aquelle que na arte exige o que é da arte, sem aceitar as convenções de um publico que ensina aos filhos que mundo se divide em tres partes: *Paris, la France et lá bas*.

Poderão dizer que nos achamos deslocados, como um official de artilheria que tivesse de commandar um combate de jogadores de páo ou de *savale*; mas nem por isso deixaremos de estranhar que em uma estréa, quando o theatro se acha quasi repleto da melhor sociedade, e na orchestra uma reunião de professores de merecimento, se désse principio á festa com uma mazurka insignificante, que bem dispensava a regencia, podendo seguir baseada no contrabaixo.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Cercle d'Armes. O Paiz. Rio de Janeiro. 30 Mai. 1893. p2. Ed. 04041.

Esta associação, inaugurada no dia 8 do corrente com um brilhante concerto e assalto d'armas, tem, nos seus programmas de divertimentos, a musica séria e executada pelos artistas mais notaveis desta capital.

Nem era de esperar outra coisa, desde que o seu presidente é o Sr. Roberto Benjamin Kinsman, talentoso e habil amador violinista, fundador do Club Beethoven, sociedade que promoveu grandes festas musicaes no Rio de Janeiro, não ha muito tempo.

Nestas mesmas columnas appareceu franca opposição ao Sr. Kinsman e disso não nos arrependemos, visto termos servido de estimulo ao seu talento e ter concorrido para que o *virtuose* se aperfeiçoasse a ponto de merecer os elogios que aqui ficam.

O Sr. Benjamin tem organização artistica de primeira ordem; e basta considerar que a sua actividade está distrahida pelo exercicio de um cargo de alta responsabilidade, e que a sua amabilidade o torna solicitado em todas as reuniões da aristocracia fluminense, para calcular o pouco tempo que lhe sobra para o cultivo de tão ingrato instrumento como é o violino, sendo portanto verdadeiro milagre ouvil-o correctamente em peças como as que ouvimos ante-hontem no salão do Cercle d'Armes.

Essas peças foram - *Andante e rondo* do Iº Concerto, de Beriot; *Simple aveu*, de Thomé; *Conte de Grand'mère*, de Battanchen e *Danse des Tziganes*, de Wieniawski.

O Sr. Arthur Napoleão, o assombroso pianista, arrebatou o auditorio com as peças - *Caprice italien*, de Tschaikowski, e *Ode au printemps*, de Raff, ambas com acompanhamento de um segundo piano.

O Sr. Annibal Napoleão fez ouvir a sua esplendida *Polonaise de concert*, com a parte orchestral reduzida a um segundo piano, peça em que ha um bellissimo e bem tratado andante seguido da *Polonaise*, de extrema difficuldade, mas executada nitidamente e com grande effeito.

Este notavel artista tem progredido extraordinariamente como *virtuose*, e distingue-se muito como pianista compositor.

A parte vocal foi preenchida pelos Srs. Leopoldo Noronha e Lourenço Russo. Este, que ainda conserva a sua bella voz de barytono, cantou as romanças de Tessarin - *Sognai*, e da opera *Machbeth* (sic.), de Verdi; e aquelle da aria de baixo da *Gioconda*, e romança de Gounod - *Le soir.*

A festa terminou brilhantemente pelo Sr. Arthur Napoleão, que deixou ao auditorio a escolha das peças que desejasse ouvir, como actualmente procedem os grandes artistas que estão preparados para tal fim.

Foram pedidas a *Gavotte imperiale* e *Tannhäuser*, transcripção para piano, ambas do alludido compositor.

A segunda peça é de um effeito admiravel, conseguindo o grande artista, como o famoso Lezt (sic), resumir uma orchestra n'um piano e causar a mesma surprehendente commoção no publico.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Polytheama: Crispino e La Comare. O Paiz. Rio de Janeiro. 22 Jun. 1893. p2. Ed.04063.

Ha seis annos que não se cantava no Rio de Janeiro esta opera dos irmãos Luiz e Frederico Ricci, e a ultima vez que aqui appareceu ella, ali mesmo no Polytheama, os buffos Carbonetti e Regiani salvaram a *prima dona* Mancini das furias populares.

Esta partitura tem defeitos que não resistem á severa critica musical; deve-se no entanto apreciar a espontaneidade de suas melodias e o rendilhado de certas peças, escriptas quando a vocalisação era um dos mais bellos predicados dos cantores.

A evolução artistica distanciou esta producção da velha escola italiana; mas não destruiu o seu valor historico, visto ser um dos ultimos typos desse genero, que se allia ás farças e que fundida á musica sacra veiu por fim constituir a musica dramatica, ora em sua plenitude, inda que de orientação incerta.

Não basta, porém, a sua espontaneidade, a delicadeza dos seus contornos e a vivacidade com que foi inspirada para que se aceite esta partitura da primeira metade do seculo actual. O seu exito, perante as platéas, depende de dois buffos de primeira ordem e de um soprano ligeiro, de voz educada segundo os principios da arte do canto, infelizmente desprezada.

A companhia do emprezario Raphael Tomba reune essas condições; e a Sra. Luiza Tetrazzini, artista de primeira ordem, que só póde ser comparada com a grande Volpini, de saudosa memoria, dá uma tal feição ao papel de Annetta, que a opera se eleva extraordinariamente, tornando o seu nome nos annuncios theatraes o facto mais importante da nossa capital.

A sua voz é de timbre delgado, mas de uma flexidez admiravel; e como o seu methodo de canto é acurado, a articulação das notas é nitida, perfeita como uma esphera.

Como extensão nunca ouvimos nada mais phenomenal, pois ante-hontem emittiu com facilidade extrema o *ré, mi bemol* e *mi natural* agudos, deixando prever que o limite dessa voz excepcional seja o fá ou mesmo o *fá sustenido*.

Alem dessas condições, canta com elegancia e é tão graciosa nos passos de agilidade, que faz suppor que tal educação não existe e que se trata apenas de uma faculdade natural e espontanea.

Possue [...] e produz as escalas chromaticas e harpejos com grande facilidade sabendo, além de tudo, estar em scena com muita naturalidade, [...] comico e gestos graciosos.

Chegamos ao theatro quando se terminava a peça de introducção, e ouvimol-a finalisar esse trecho, dominando os córos e orchestra com um ré natural firme, claro e intenso.

No duetto - *Vedi, ó cara, tal sacchetto*, assenhoreou-se do publico no andante - *Si trovasti una comare, io trovar sapró un compare*, conseguindo accentuações apropriadas e elegantes.

Esse duetto foi bisado e a artista ainda mereceu os applausos colhidos com a aria *Io non son piú l'Annetta*, e na canção napolitana *Piero mio, go qua una fritola*.

Emfim, nesta época em que *si strilla e non si canta*, todos os applausos do publico do Polytheama serão poucos para essa artista de merecimento, que tivemos o prazer de ouvir em S. Paulo e ante-hontem nesta capital, sob franca ovação do publico que enchia o theatro.

O baixo Cesare, que já é conhecido do publico fluminense, é hoje o 1º buffo da companhia Tomba. Bom artista, agil em scena, vivo, de veia comica, boa dicção e de apparencia perfeitamente adaptavel ao typo de Crispino Tachetto, atravessou toda a peça como senhor do seu papel, exagerando comtudo uma ou outra vez, e isso sem necessidade, porque o seu talento póde se impor sem provocar a platéa, carregando o desenho do typo de Tachetto, que é bem comico e já carregado com as satyras da velha comedia *Il Dottore Ciabattino*.

Citaremos ainda o Sr. Marangoni, pharmaceutico Mirabolano, com as suas caras impagaveis, como impagavel foi no tercetto buffo do 2º acto, sobresaindo no - *Puoi tornare al tuo panchetto*, até fazer se applaudir no *Batti, tira, pesta, batti*, em que provocou prolongada hilaridade.

E, salvo uma ou outra hesitação insignificante, o espectaculo correu bem, entre todos os elementos em acção.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Theatro Lyrico: Gioconda. O Paiz. Rio de Janeiro. 19 Jul. 1893. p2. 1893. Ed. 04090.

A récita de ante-hontem foi de facto a verdadeira estréa da companhia lyrica italiana da empreza Ducci.

A malfadada representação do *Tannhäuser* tinha por si o interesse da opera de Wagner e a reapparição dos principaes artistas da temporada de 1892; ao passo que ante-hontem, com excepção da Sra. Adalgiza Gabbi, apresentaram-se pela primeira vez ao publico fluminense quatro artistas.

A mezzo soprano Zawner, que no *Tannhäuser* encarregou-se do pequeno papel de Pastor, um personagem episodico, appareceu na *Gioconda* cantando a parte da "*Céga*".

Quando a ouvimos naquella primeira noite, notámos a sua tendencia para baixar e tomámos o alvitre de não nos referir á sua pessoa, por não termos certeza da causa desse defeito.

A emoção natural em taes occasiões ou o facto de não ouvir bem o corn inglez, tocado nos bastidores, podiam concorrer para o abaixamento occasional, ao passo que se fosse um vicio organico seria caso incuravel, porque é notorio que as desafinações que alteiam são susceptiveis de correcção pelo estudo fiscalisado por um professor de ouvido muito delicado.

Felizmente essa apprehensão desappareceu, desde que a ouvimos cantar o tercetto e a romança do 1º acto, no que teria sido com justiça applaudida se nas galerias não reinasse a dissidencia de um lado contra a exageração de um pequeno grupo opposto.

E de facto esse grupo, mal guiado, foi tomado pelos veteranos do *paraiso* como elemento de encommenda, tal era o seu optimismo, ás vezes compromettedor, o que em outras épocas tem provocado reacções.

Adalgiza Gabbi voltou com a voz mais intensa, conseguindo no final do 3º acto dominar a orchestra, córos e artistas, inda que se lhe notasse tal ou qual aspereza no 1º acto, o que desappareceu totalmente nos subsequentes.

Facil lhe foi a palma no duetto do 2º acto; mas no entanto, quando o seu trabalho se torna verdadeiramente notavel, quando se mantem em scena durante um acto inteiro, com uma aria difficil e altamente dramatica, como é a do suicidio; quando sustenta o tercetto e finalisa com o esplendido duetto, peça que canta com interpretação sua, reunindo o gracioso ao odio, e dando á melodia um relevo dramatico e ao mesmo tempo sarcastico e delirante: quando devia levantar a platéa, lá sobreveiu a politica do alto a esfriar o enthusiasmo, que só irrompeu quando o panno veiu abaixo.

O tenor estreiante - Colli, tem voz muito agradavel. O theatro é um tanto grande para a sua força, de modo que se fatiga nas notas agudas.

Sabemos que esteve em tratamento medico e que ainda não recuperou todos os seus recursos vocaes; mas em todo o caso deixou boa impressão pelo timbre.

Como actor é um desageitado em scena; não tem apresentação distincta, desenha-se mal e gesticula como quem não sabe o que fazer das mãos.

Entrou em scena aterrado, deixando o publico em duvida durante todo o 1º acto; na romança *Cielo e mar*, digamos a verdade, andou mal, vacilante, e até desconexo nas emissões, mas teve a felicidade de terminar perfeitamente esse trecho, conseguindo applausos unanimes e animadores, o que concorreu para dar-lhe calor e desassombro.

D'ahi em diante aprecia outro e deixou firme a sua cotação no theatro com tendencia para alta.

O papel de Laura foi desempenhado pela mezzo-soprano Fabbri, que possue algumas notas agradavelmente timbradas e até frescas e sonoras, engastadas n'um rosario um tanto usado.

Na *Gioconda* essa voz deve ser esperada no 2º acto; mas a artista em questão cortou a "preghiera" e cantou mollemente o duetto com o soprano, não sabendo tirar partido da phrase vigorosa - *L'amo come il fulgor del creato*, sem declamar a melodia, accentuando a phrase falsamente, sem vibrar na alma do auditorio a transmissão do amor apaixonado.

Desde então, por muito que fizesse no duetto com o baixo e no tercetto final, não conseguiu mais do que uma appellação que obteve deferimento, adiado o seu definitivo julgamento para o 4º acto da *Aïda*, em que a esperamos.

O baixo De Grazzia tem boa voz e esperavamos, desde que Wulmann, em 1892, obteve na aria do 3º acto prolongados applausos, fosse a este discreto cantor feita justiça relativa, tanto mais que o mereceu em absoluto.

Deixamos para o fim o sympathico do publico - Camera, o poderoso barytono que na Aïda, Ottelo e *Tannhäuser* conseguiu ovações que ainda se reproduzirão este anno.

No seu genero é a voz de mais sonoridade que temos ouvido, e como reune aos seus dotes naturaes muito talento e facil intuição, merece um conselho de amigo.

O artista lyrico tem toda a liberdade de interpretação nos sólos, e a intensidade de suas notas depende tão sómente do vigor reclamado pela accentuação, devendo, neste caso, ser acompanhado pela orchestra, que com elle formará um fundo esbatido e de accôrdo com o seu canto.

Essa liberdade desapparece nos duetto e outras peças em que ha reunião de vozes, mesmo no canto dialogado, porque neste caso a arte exige a harmonia no conjuncto e a unidade de vistas. Assim, pois, o artista de grande voz que se abstem nos fortes, deixando de dar á sua parte a importancia que lhe é marcada

na partitura, ou aquelle que, conhecendo essa importancia distribuida a outras vozes e não á sua, abusa da sua força suffocando os companheiros - produz effeito, é certo, mas effeito falso e negativo, por isso que o principal, a obra d'arte, foi sacrificada ao amor proprio de um cantor.

O cantor está subordinado ao ideal do compositor; e quando não imperasse tão forte razão, ao menos deve existir nos artistas a generosidade.

Ora, o Sr. Camera, a quem não faltam as occasiões de patentear as suas multiplas qualidades naturaes e adquiridas, devia ter moldado a sua voz no duetto do 1º acto, de fórma a não suffocar o tenor, abafando-o completamente e sacrificando não só a peça pela falta de homogeneidade, como diminuindo, pelo confronto immediato, a intensidade da voz do companheiro.

Não nos dara razão o illustre cantor?

Certamente que sim, como é certo aqui ficarem os nossos applausos ao monologo, barcarola e duetto final.

Quanto ás massas coraes e corpo de baile, merecem francos elogios, assim como a enscenação do 3º acto, que é nova, como novas são as vestimentas.

O bailado produziu grande effeito, pelo menos o publico do alto fez-lhe grande ovação e arriscou um *bis*, que não foi attendido, o que foi uma felicidade, porque mesmo sem isso o espectaculo terminou tres quartos de hora depois da meia-noite.

Mas, voltando ao bailado, devemos elogiar com restricção a valente orchestra do maestro Marino Mancinelli.

A execução correu nitida durante toda a noite; o preludio, os dialogos, os acompanhamentos, o minuetto, o final do 3º acto etc., andaram perfeitamente; mas é que estavamos acostumados, desde que o illustre regente se apresentou ao publico fluminense, a igualdade nas arcadas, o que agora nem sempre existe.

Essa uniformidade nos movimentos da orchestra não é dispensavel, como parece á primeira vista, desde que imprime no espirito do espectador uma idéa de ordem, que traduz immediatamente um certo bem-estar que predispõe bem o publico.

O reparo está feito e, para justificar as nossas palavras, podemos apontar o principal ponto de desaccordo nos 1ºs violinos, entre os quaes existe um moço, o 3º, dotado de grande desenvolvimento de arcada, larga, decisiva e enthusiastica, mas que parece estar de ha muito habituado a executar com outras indicações que não são as adoptadas na sua parte, afastando-se por isso da convenção geral ali estabelecida, facto esse que já tinhamos notado no *Tannhäuser*.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Theatro Lyrico: Aïda. O Paiz. Rio de Janeiro. 21 Jul. 1893. p2. Ed. 04092.

Ao attractivo da noite de ante-hontem era a estréa do tenor Metellio; mas o publico, querendo dar opinião definitiva sobre o cantor, concentrou-se em reserva ameaçadora no 1º acto; mostrou-se indisposto no final do 2º, imprudente no 3º e incoherente no ultimo; notando-se, porém, que as manifestações contrarias foram diminutissimas e essas mesmas despertaram a maioria, que preveniu uma injustiça, supplantando o modo de pensar erroneo de um pequeno grupo de descontentes, que se trahiu nas invectivas dando vivas a emprezarios que nada têm com o que se passa actualmente no theatro Lyrico.

O novo tenor terminou a romança do 1º acto como se o theatro estivesse vasio - silencio profundo, calmaria precursosa (sic.) de tempestades. Nem sequer houve uma tentativa de applauso.

É quanto basta para desnortear um artista na noite de estréa; se, no entanto, tivessem-no applaudido, inda que com alguma reserva, talvez que o espectaculo tivesse corrido em outras condições, e esse cantor, despreoccupado então, apparecesse francamente e em condições de ser apreciado e julgado.

No fim do 3º acto o publico insistiu que viesse sósinho ao proscenio o barytono Camera, como protesto indirecto ao tenor em questão, e quando julgavamos que estivesse salvo quem superava tantas contrariedades, conseguindo cantar perfeitamente o *Morir si pura e bella*, eis que surge o movimento hostil referido e em boa hora suffocado.

O tenor Metellio não é o primeiro da companhia e certamente não tem os recursos naturaes do tenor Gabrielesco; mas o publico, que já aceitou e applaudiu o Colli na *Gioconda*, não deve, sob pena de incoherencia, rejeitar um artista indubitavelmente superior ao outro.

Effectivamente o tenor Metellio canta bem; conhece-se que a sua escola e educação é fina; *diz* com distincção, tem elegancia no phrasear e nos movimentos e é sempre correcto como cantor.

Não abre as notas agudas e parece ter a voz muito limitada para o grande repertorio; mas para isso ha o tenor Gabrielesco.

É necessario, pois, que seja esse artista ouvido com attenção, porque delle podemos esperar muito, como provou francamente no final da opera.

Essa estréa prejudicou a Sra. Nicelli, soprano lyrico, cuja voz é fresca e vibrante, sendo certo que o grande effeito produzido pelo final do 2º acto foi devido á sonoridade de sua voz, que naquelle momento transparecia claramente atravez das grandes massas lyricas.

Sentimos não poder advogar com o mesmo ardor a causa da Sra. Fabbri, que esperámos no 4ª acto. Falta-lhe o vigor da phrase dramatisada e não transmitte ao espectador nada do que deve sentir.

É a cantora menos communicativa da companhia, o que causa certa estranheza, porque não se póde negar que canta regularmente. Mas como não prejudica em absoluto os papeis de sua clave, claro está que não ha motivos para os rigores do auditorio, mesmo porque elle constitue um tribunal que, tendo julgado favoravelmente a Leonardi, deixou esse aresto, de que se póde aproveitar esta artista.

Finalmente, no que diz respeito aos principaes papeis da *Aïda*, o barytono Camera foi quem obteve as honras da noite, e bem o mereceu pelo duetto.

Pela terceira vez salientaremos os córos, sempre afinados, attentos e fortes, formando talvez o melhor conjuncto que tenhamos tido.

Fechemos a nossa tão rapida como despretenciosa noticia citando como homenagem o nome do illustre maestro Marino Mancinelli, cuja orchestra se manteve na esphera dos seus creditos.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Theatro Lyrico: Rigoletto. O Paiz. Rio de Janeiro. 23 Jul. 1893. p2. Ed. 04094.

A companhia lyrica italiana obteve ante-hontem successo franco e recepção enthusiastica no correr da representação do *Rigoletto*.

Tratava-se de uma estréa, a da Sra. Olympia Boronat, artista de raça, cuja irmã fez parte de uma das companhias do emprezario Ferrari.

A estreiante veiu precedida de brilhante aureola, e já a conheciamos de nome, desde que appareceu no theatro Reale de Madrid, onde estreiou tambem com o *Rigoletto*, causando verdadeiro fanatismo naquella difficil e temivel platéa e obtendo unanimes elogios de toda a imprensa madrilena, como encontrámos em transcripção nos jornaes italianos os artigos do *Iberia*, *Globo, Tiempo, Estandarte* e *Liberale*.

A artista em questão tem todos os predicados para agradar nas peças do seu repertorio.

Sympathica, desenhando-se elegantemente em scena e gesticulando airosamente - tem voz de timbre agradabilissimo, insinuante e rico, o que faz prever que em poucos annos estará transformada em soprano dramatico.

Essa voz é fresca, ductilissima, de rara extensão, igual em toda a escala, e intensa bastante para se impor em todas as situações de qualquer partitura, e a esses dotes convém notar, além do seu methodo de canto, no que diz respeito á vocalisação, o sentimento fino que imprime a melodia, tendo o dom communicativo da expressão sem exaggero e de discreta accentuação.

O publico do theatro lyrico foi unamine (sic.) nos seus applausos e chamados ao proscenio; e de facto o mereceu em todas as peças - no duetto com o barytono, no allegro do duetto com o tenor, na aria *Caro nome*, no andante do duetto do 3º acto e subsequente allegro, e finalmente no bello quartetto que por si só immortalisaria o autor.

Mas esses applausos transformaram-se em verdadeira ovação ao terminar a ultima phrase da aria, em que, com grande surpresa, em virtude de sua voz encorpada, emittiu um bello *mi natural*, firme, claro, forte e sonoro.

Encarregou-se da parte do duque de Mantua o tenor Ernesto Colli, já applaudido na *Gioconda*.

Não o ouvimos no 1º acto; mas nos restantes agradou, mostrando sempre estar dentro dos limites da responsabilidade que lhe é imposta, cantando com elegancia os trechos desta opera, que não foi escripta para tenor dramatico.

O Sr. Ernesto Colli tem voz pequena, é certo, mas esta muito agradavel e cultivada; e, como é moço, tendo por si passado honroso e bom acolhimento em varios theatros europeus, póde-se prever o seu brilhante futuro.

Camera melhorou bastante como actor. No anno passado notava-se-lhe certo constrangimento nesse difficil papel tão desencontrado; ante-hontem, porém, deu maior brilho ao personagem, dramatisando com muita vida e calor a aria *Cortigiani vil razza* e terminando esse acto de modo tal que o theatro em peso acolheu-o com estrepitosos applausos.

No 4º acto appareceu a mezzo soprano Carolina Zawnez, no papel de Magdalena, que desempenhou com elegancia ao lado de De Grazia, um bom Sparafucile.

O que nos tem agradado bastante na presente temporada é o corpo de córos, dirigido pelo Sr. Lombardi. Esse grande elemento das operas lyricas reunido á excelente orchestra do maestro Mancinelli já constitue duas bases solidas para o repertorio que nos foi [promovido].

Não finalisamos este pequeno [artigo] sem participar á empreza o que [nos] suggeriram as vozes da Sra. Olympia Boronat e Camera.

Ha muitos annos que não se canta no Rio de Janeiro a *Linda de Chamounix*, e esses dois artistas, coadjuvados por Sottolana, moço de grande talento, dariam essa partitura com grande esplendor.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Cassino Fluminense. O Paiz. Rio de Janeiro. 25 Jul. 1893. p2. Ed. 04096.

Para auxiliar a reconstrucção do Lyceu de Artes e Officios, o Sr. João dos Santos Couceiro e suas discipulas, coadjuvados pelas alumnas das Sras. DD. Marieta Siebs e Maria Clara, organizaram um concerto que se realizou ante-hontem no Cassino Fluminense, enchendo-se completamente o vasto salão e galerias daquelle edificio.

Foi uma festa brilhante; e o effeito da *estudiantina,* effeito estranho, exquisito, *sui generis*, causou verdadeira sensação de surpresa no auditorio que applaudiu a bella pleiade com todo o enthusiasmo.

Antes de qualquer producção das peças consignadas no programma, era encantador o quadro formado pela reunião de senhoras, no grande tablado, e quando aquella colmeia de flores vivas e inquietas feriu os primeiros sons, o silencio estabeleceu-se como que por encanto e a musica chegava subtilmente, como se viesse de muito longe, tocada pela aragem já affeita ás cordas eolicas de paragens fantasticas.

Ha uma nota poetica no conjuncto de mandolins tangidos por um grupo numeroso de moças; a vista divaga de physionomia em physionomia percorrendo uma escala desencontrada de bellezas, emquanto os ouvidos recebem a impressão ordenada e graciosa das vibrações rythmadas.

Musica e poesia - eis o resumo da festa

Não é esta a primeira *estudiantina* que ouvimos no Rio de Janeiro.

Por aqui passou a celebre *Salamanca*, e mais tarde o Sr. Leopoldo Miguez organizou outras, que executaram, sob sua habil regencia, nos salões do Club de Regatas, em Botafogo, e em um coreto no largo de S. Fracisco de Paula, talvez que pela festa de Calderon de la Barca.

Veiu depois o Sr. Couceiro, que conseguiu introduzir o gosto por esse instrumento de poucos recursos, é certo, mas de effeito, em dadas circumstancias e organizou um concerto contra o qual manifestou-se o charlatanismo official, aproveitando a occasião de assignar mais um documento publico.

A festa de ante-hontem recebeu francos applausos, verdadeiro protesto contra a associação politica que se mascara com o ensino da arte musical e a esse applausos reunimos os nossos.

O programma executado foi o seguinte:

1ª parte - *Romança*, de Goltermann para violoncelo, pelo Sr. Bickerle; cavatina do *Barbeiro de Sevilha,* pela Sra. D. Cecilia de Souza; *Quartetto*, de Calace, dobrado, por dois mandolins, duas mandolas e dois liutos, verdadeira novidade nesta capital, executado pelas Sras. DD. Sara de Mendonça, Carmen de Oliveira, Lucinda Rocha, Josephina Nolasco, Elisa da Fonseca e Maria Clara Camara e Srs. Luiz Felippe da Costa e Domingo d'Alessandre; *Il secreto*, romança de Tosti, por

D. Carmen Monteiro Lima, e *Cavatina*, de Raff, e *2ª mazurka*, de Wieniawski, pelo violinista Jeronymo da Silva, acompanhado ao piano por D. Julieta Saules.

2ª parte - *Pot-pourri* da opera *Cavalleria Rusticana*, por 28 mandolins, 2 mandolas, 2 violoncelos e piano; *Elegia*, de Walter, por 40 mandolins, 2 mandolas, 2 liutos, 10 violões e contra-baixo; *Delirio*, de Papine, para soprano e violino com acompanhamento de piano, pelas Srs. DD. Amalita de Oliveira, Amalia C. Faria de Oliveira e Jeronymo Silva; *Les rameurs,* de Talamo e a valsa *Estudiantina*, de Lacome, executadas pela grande estudiantina composta pelas Srs. DD. Maria Pestana d'Aguiar, Sara Carneiro de Mendonça, Carmen de Oliveira, Lucinda Rocha, Josephina Nolasco, Zelia Meyer, Elisa de Magalhães, Maria Mello Barreto, Elvira Farinha, Miná Pedreiras, Sara Borges, Anna do Nascimento Silva, Lavinia do Amaral, Maria Amelia Soares de Souza, Julieta Delamare, Julieta de Souza, Josepha de Mello Cunha, Zilda Nogueira Flores, Guilhermina Marques Lisboa, Alice Dinorah Armada, Gabriela Martins Ribeiro, Marietta Netto, Orlinda Martins da Rocha, Maria Luiza Figueira de Mello, Julita Doira, Elisa da Fonseca, Maria Clara Camara, Maria Luiza Ferreira da Silva, Elvira Magalhães, Anna Pinto Coelho, Elisabeth Koopal, Etelvina de Assis Martins, Angelica Assis Martins, Alice Noemia de Pfaltzgraff, Adelia Miné, Julieta Gomes, Maria Luiza Largacha, Adelaide Peixoto, Herminia Queiroz, Justa Leite da Silva e os Srs. Antonio Martins Ribeiro, Mario Brandão, Sellim Castello, Guilherme Bickerle, Raul Villa Lobos, José Martins Vianna, Luiz Felippe da Costa, Domingos d'Alessandre, Carlos Cordeiro da Graça, Manoel Buente, José Ribeiro do Amaral, Romulo Braga, Januario Sampaio, Manoel Jacome, Pedro de Vasconcellos e José Rodrigues Alves.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Theatro S. Pedro: Estréa da Companhia Ferrari. O Paiz. 27 Jul. 1893. p2. Ed. 04098.

Antes de aqui chegar a companhia lyrica italiana que estreiou ante-hontem com a Aïda, já os amadores procuravam estabelecer uma comparação entre um termo conhecido e um outro completamente desconhecido para o Rio de Janeiro.

Nas discussões travadas entrava um argumento que os partidarios apresentavam como *ultima ratio* - o nome do emprezario Ferrari, organizador de grandes companhias lyricas, homem avezado ás lutas e desencavador de tenores, que por elle são lançados na carreira theatral.

Era, portanto, de esperar que na noite da apresentação dos artistas se avivasse a discussão; e na verdade não foi outro o assumpto das conversas, nos intervalos, rolando de boca em boca pelos salões e corredores os nomes de Ducci e Ferrari, Mancinelli e Campanini, Mariacher e Gabrielesco, Moro e Camera, e assim por diante.

Os chronistas theatraes soffreram interminaveis interpelações, como se fossem commissionados por uma assembléa para dirigir a politica das opiniões artisticas; e a situação se tornaria embaraçosa se nesse regimen a diplomacia não viesse em soccorro dos interpelados, aconselhando um *modus vivendi*, até que a calma entre as duas casas de opera fixe a média que contrabalança os dois grupos.

Deixar de estabelecer discussão e confronto nesse terreno e na situação actual, seria desconhecer o verdadeiro papel da imprensa diaria, que entre os assumptos deve dar preferencia ás questões do dia, intervindo com a sua opinião.

Ambas as companhias dispoem de bons elementos.

Na companhia Ferrari, cantando a *Aïda* apresentaram-se duas artistas de primeira ordem - Tetrazzini e Judic da Costa; mas o resto é discutivel.

Na *Aïda* da companhia Ducci a orchestra, córos e Camera formaram os pontos principaes da peça, deixando o resto em verdadeira obscuridade.

Mancinelli obtem perfeita homogeneidade na execução; tudo ali é preciso e exacto: colorido, accentuação, tempo, sonoridade e elevação de estylo na interpretação geral da partitura; Campanini, seus córos e sua orchestra desapparecem, no entanto, para deixar em evidencia os primeiros artistas.

Nas operas symphonicas, nas partituras de effeitos concertantes, nas peças em que a orchestra tem papel importante, e sobretudo no *concerto* das operas - Ducci; quando se puder excluir a perfeição do conjuncto, desistir dos effeitos de sonoridade e da responsabilidade moral na interpretação da partitura, deixando ás primeiras partes o caracter pessoal de cada artista - Ferrari.

Mas é tempo de abandonar esse confronto para tratar exclusivamente dos estreiantes.

Eva Tetrazzini em poucos annos espalhou o seu nome por todos os recantos em que a arte musical tem um culto civilisado.

A voz é pequena como volume; mas o timbre aveludado, o caracter sympathico de toda a sua escala, e maneira de emittir os sons, á flor dos labios, compensam a falta de sonoridade.

Ha um segredo indecifravel á acustica physiologica - esse das pequenas vozes transparecerem ás vezes em todas as massas lyricas, não havendo sonoridade coral nem mesmo orchestral, inclusive instrumentos de percussão, que a abafem, e é isso o que acontece á grande cantora.

A delicadeza e suavidade da voz reune ella uma arte finissima, cantando maravilhosamente todas as phrases, que desenha minuciosamente e sempre com accentuações apropriadas.

Os seus effeitos não electrisam as platéas pela violenta jactancia da voz atirada com impeto dramatico; mas encanta pela doçura, pela expressão meiga, pelo phraseamento mimoso, cheio de amor e carinho.

Na aria pathetica - *ritorna vincitor*; na phrase supplicante do duetto do 2º acto; durante todas as scenas nas margens do Nilo, aria e duettos, e na phrase final - *O terra, addio*, o publico recebia as resoluções com os applausos unanimes atirados ao proscenio como ondas perfumosas de incenso dos thuriferarios aos pés do altar em religiosa veneração.

Tratando em seguida da primeira cantora portugueza que se faz ouvir no Rio de Janeiro, Judice da Costa, uma das tres artistas que formam a bella trindade portugueza, com a Paccini e Francisco de Andrade, é justo que façamos rapido esboço biographico da illustre filha da terra que foi berço da celebre Luiza Todi, rival da não menos celebre Mara.

Judice da Costa, filha de pais algarvio, nasceu em Lisboa a 12 de junho de 1870.

Entrou para o conservatorio real de Lisboa aos 9 annos e ali cursou as aulas necessarias á sua completa educação artistico-musical, estudando a arte do canto com o velho professor Melchior, saindo daquelle estabelecimento no fim de 10 annos de trabalho.

Nesse periodo os professores residentes na capital do reino fizeram todos os esforços para tel-a como discipula, o que prova certo faro nesses caçadores de reclamos.

Alumna distinctissima, terminou o seu curso em Portugal e partiu para a Italia como pensionista do governo.

Chegando a Milão recebeu algumas lições de Galletti e estudou declamação com Motino, professor de Gabrielesco, e em menos de tres mezes estava preparada para a scena, estreiando no theatro S. Carlos, de Lisboa, em janeiro de 1890, no papel de *Céga*, da *Gioconda*, tendo por companheiros de scena Tetrazzini, o tenor Emiliani, o barytono Menotti e o baixo Ercolani, que sera ouvido hoje.

O seu nome já era conhecido, pois tinha cantado em alguns concertos, sendo certo que a sua apresentação pela imprensa foi feita pela autorizada penna do nosso illustre collaborador Pinheiro Chagas.

Depois da auspiciosa estréa não lhe faltaram contratos vantajosos, tendo na curta mas gloriosa carreira cantado em Padua, na Italia; Moscow e Odessa, na Russia, com Tamagno e Kaschmann; em Roma, no Mexico, em Havana, Madrid, Napoles, Buenos Aires, e finalmente nesta capital.

O seu repertorio é importante e delle se destacam as seguintes operas: *Aïda, Gioconda, Carmen, Lohengrin, Hamlet, Huguenottes, Norma, Favorita* e *Trovador.*

Feita essa apresentação, vejamol-a na Aïda.

A sua figura esbelta, talhada aristocraticamente, airosa e elegante, distincta e altiva, dá-lhe o aspecto scenico que se casa perfeitamente com a princeza Amneris.

Possue bella voz de *mezzo-soprano*, pouco volumosa nos graves, mas de bons medios e agudos claros, intensos e sympathicos.

Criança como é, quando se lhe desenvolver a caixa thoraxica mais intensa será a sua voz, e sem ser milagre é bem possivel que lentamente se transforme em soprano dramatico.

No duetto do 2º acto, com "Aida", era bello o contraste com a humilhação da escrava; mas onde a applaudimos devéras foi no 4º acto.

Tem lagrimas na voz e ha muito tempo que nenhuma outra artista nos prendia a essa scena, nem nos transmittiu a perturbação da alma da mulher que ama e soffre e supplicante na voz e nas palavras exclama:

Nume, pietá del mio straziato core …

Egli é innocente, lo salvate, o Nume!

Disperato, tremendo é il mio dolore!

E nas apostrophes aos juizes eleva-se grandiosamente, arrastando-se aos pés do sacerdote, até que perdida a ultima esperança ruge como a leôa ferida, lançando a maldição insensata sobre os executores da lei e da justiça.

Mariacher tem bella voz de tenor; não é porém um cantar fino nem seguro na musica.

No duetto do 3º acto entrou fóra de tempo, e na repetição da phrase desse mesmo duetto, depois de abusar da força, deu uma nota rouca, terminando com felicidade na entrega da espada ao Sacerdote, o que fez esquecer o prejuizo anterior.

Como cantor ainda está por polir; mas a qualidade de voz é excelente, agradavel, sonora e limpida.

Do baixo e do barytono falaremos com mais segurança a proposito de outras operas.

O emprezario Ferrari não conseguiu embracar todos os professores da orchestra; e como o theatro S. Pedro de Alcantara é pessimo, sem nenhuma das condições acusticas, segue-se que tres contrabaixos e outros tantos violoncelos são insufficientes para a proporção de dez 1os violinos.

Os córos são máos, e com especialidade o de mulheres.

O conjuncto da opera resentiu-se da falta de um ensaio de apuro. Em alguns pontos vacilou a orchestra; o 2º par de tubas não está afinado pelo diapazão da orchestra e alguns andamentos estão em desaccôrdo com a tradição.

Tudo isso, porém, desapparece em face do 3º acto pela Sra. Tetrazzini e do 4º pela Sra. Judice, a quem foram feitas justas ovações, que se estenderam a todos os artistas e ao proprio emprezario no fim do 2º acto.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Theatro S. Pedro: Manon Lescaut. O Paiz. Rio de Janeiro. 29 Jul. 1893. p2. Ed.04100.

O celebre romance do abbade Prévost forneceu o assumpto para esta opera de Puccini, como ja havia servido a Auber e ultimamente a Massenet.

Os traços geraes da obra litteraria apparecem esboçados neste libretto de Praga, Illica e Oliva, que se esconderam no anonymato, e attendendo á difficuldade de extrahir uma acção dramatica de onde quasi que só ha descripção e cujo interesse é despertado unicamente por dois personagens verdadeiros, mas que seriam repugnantes se a penna do erudito romancista francez não os canonisasse no altar do seu proprio coração, salvando a tresloucada mulher, cujo amor não foi vencido pela atmosphera de vicios em que caiu - e se examinarmos tambem como foram bem creadas as situações [lyricas] necessarias á partitura, teremos que elogiar o trabalho do poeta italiano, inferior ao libretto illustrado por Massenet, mas de maior valor que o de Scribe, que deu um libretto de opera-comica a Auber.

O nome de Puccini não era conhecido [...] mas no entanto trata-se de um artista que tem quatro ascendentes musicos, e elle proprio já havia dado provas do seu talento na Italia, escrevendo duas operas - *Wills* e *Edgar*.

A *Manon Lescaut* é uma das melhores partituras produzidas pela arte moderna, no lado do eclectismo.

Opera essencialmente symphonica, o seu estylo lembra o processo dos symphonistas francezes, influenciado sobretudo por Massenet, mas onde se descobrem tambem as tendencias de symphathia por Wagner e talvez Schumann.

Puccini, escrevendo a partitura de *Manon Lescaut*, deixou transparecer a sua preoccupação de patentear em larga escala a sua erudição harmonica; e na verdade é esse o primeiro caracteristico da opera, formando o fundo inabalavel de um monumento.

As suas melodias, comquanto bellas, não têm a espontaneidade da escola italiana nem o sombrio dos allemães, mas está evidentemente subordinada aos seus processos de contrapontista moderno.

Não pede á poesia nem ás situações do drama a inspiração do canto; esse apparecerá com a meditação sobre as fórmulas habilmente harmonisadas e dialogadas.

É por isso que em taes casos os profissionaes dizem *musica bem feita*; e é esse o qualificativo que merece a nova partitura, tanto mais que o processo escapa a indagação critica, não só pela habilidade empregada na architectura melodica, como tambem porque tudo se compensa por uma admiravel orchestração.

O 1º acto, inda que contenha phrases encantadoras, é o mais torturado pelo autor; mas por isso mesmo os actos subsequentes trazem ao espectador o bem-estar que produz a calma de uma harmonia mais calma.

A nova opera não tem protophonia nem tampouco preludio. A orchestra ataca brilhantemente um thema do 1º acto e sobe o panno.

Passou despercebido o duettino entre Manon e Des Grieux no 1º acto; mas a mesma phrase é ainda repetida no correr da peça, e sempre com uma nova maneira de tratal-a, como succede no final desse acto, em que a orchestra irrompe violentamente, reproduzindo o thema do encontro dos dois jovens.

No 2º acto são bellissimos o *Madrigal*, peça delicadissima e deliciosa, seguida de um *Minuetto,* em que o rythmo original é interrompido por um passo de bravura dos violinos.

Esboça-se então um duetto de amor, em que a phrase

Nell' ochio tuo profondo

Io leggo il mio destino

apparece em diversas situações da opera como recordações daquelle momento - verdadeiro *leit-motif* nas occasiões mais dramaticas da peça.

É curto esse duetto, seguido logo da entrada do velho Geronte, que provoca o vivo tercetto em que a orchestra ataca uma *fuga* de grande brilho, fuga puramente orchestral, e que nem é accusada na partitura de piano nem claramente despercebida pelo publico.

O 3º acto é precedido de um *intermezzo* de fina factura e baseado ainda sobre themas da partitura, apparecendo uma melodia que no 1º acto é cantada pelo tenor; o motivo principal do duetto de amor e um fortissimo com reminiscencias da chegada de Manon no 1º acto.

O effeito desta peça deixa saudosa recordação no espirito do auditorio.

Todo o 3º acto é um primor musical. A orchestra em surdina lembra o *Minuetto* e melodias do 1º acto.

Na scena do embarque reunem idéas diametralmente oppostas, e da empreza difficil e arriscadissima de que deu magnifico exemplo Verdi nos quartettos do *Rigoletto* e do *Othelo,* saiu triumphante o compositor italiano, que é hoje o mais profundo conhecedor da musica patria, salva a figura do venerando autor do *Falstaff*, porque esse é universal e já vive na posteridade.

A supplica de Des Grieux ao commandante do navio de guerra é bem apaixonada e traduz a dor e afflicção do joven amoroso em semelhante situação altamente tocante, até que pouco a pouco se organiza um concertante de grandioso effeito.

É pequeno o ultimo acto; mas seria erro prolongar o quadro angustioso dos dois amantes nas ardentes terras de Nova Orleans - Manon morrendo de sêde e sempre amorosa a pedir um beijo como consolo.

Pelo lado do drama a situação é afflictiva e Puccini soube desenhar inspiradamente o delirio de Manon, a recordação do seu passado; depois o desespero, o amor [é vida] que lhe foge com as palavras.

Le mie colpe… sereno… travolgerá l'oblio,

Ma l'amor mio… non muore …

Passando ao desempenho da peça devemos citar em primeiro logar o tenor Cremonini, muito moço ainda, mas ja applaudido nas principaes scenas da Europa.

Ainda não é um artista, mas em todo o caso uma bella voz - não com o verdadeiro timbre dos tenores italianos, mas um pouco inclinado ao genero da voz de Gayarre, mas não tão rica, menos vibrante e mais redonda.

Nos tenores de grande voz a arte póde ser dispensada nas minuciosidades do canto; os seus effeitos são de sonoridade - impera o sobrenatural, a violencia da nota aguda vibrada com vigor, a tudo dominando. Admira-se a natureza esquecendo-se a arte.

Nos tenores como Cremonini dá-se o contrario: quanto mais agradavel e mimosa (mimosa é o termo) for a voz, tanto mais arte exige.

Qualquer outro tenor de grande voz faria enorme effeito cantando como canta o estreiante de ante-hontem, tanto mais que a sua facilidade de emissão é extraordinaria, sendo-lhe indifferente, pelo tocante ao esforço, dar um lá um *dó sustenido*.

É por isso que dissemos que ainda não era elle um artista; mesmo porque é muito criança para ja estar senhor da scena e da difficil arte de seduzir pela arte - de encantar pelo canto, sem que só encante pela voz.

Tem uma vantagem, pelo menos na *Manon Lescaut*, que é ser igual. Elogial -o em um trecho é elogial-o em todos, inda que tenha produzido grande effeito na *supplica* do 3º acto, porque é preciso levar em linha de conta a situação do drama, a scena altamente pathetica, e a propria musica de então.

O emprezario Ferrari trouxe os principaes artistas que crearam esta opera em Turim, onde foi ella representada no dia 1º de fevereiro do anno actual e no theatro Regio.

A protogonista, pois, foi desemprenhada pela propria creadora do papel, a Sra. Cesira Ferrani, que tambem é muito nova e dotada de uma bonita voz de soprano lyrico, que se casa perfeitamente com a do tenor Cremonini.

Desempenhou bem o seu papel, sempre afinada, accentuando bem, com boas inflexões e clara dicção.

Deu grande vida ao duetto final, e ajudada pelo seu physico e physionomia, o personagem destacava-se doentiamente na solidão americana.

Ainda não julgamos occasião azada para apreciar o barytono Moro como cantor e muito menos o baixo Ercolani, que fez o papel de Geronte, para ser agradavel é empreza.

Ercolani é artista de reputação feita no *Mephistopheles*, e é nessa bella partitura que o devemos esperar.

Como interpretação geral da peça foi ella muito mais perfeita e nitida do que a *Aïda*.

A orchestra, sob regencia do maestro Conti, trabalhou brilhantemente e mereceu applausos no *intermezzo*, como agora a applaudimos pela execução de toda a partitura.

Córos e mais artistas e comprimarios sempre irreprehensiveis, e o mais que se póde exigir de uma companhia lyrica - boa opera e boa execução.

No fim do 2º acto appareceram uns signaes de desagrado - naturalmente á peça, façamos justiça.

Isso explica-se. Geralmente o publico não se sujeita a pagar para não se divertir.

A *Manon Lescaut* é difficil de agradar logo a primeira audição.

Quem escreve estas linhas tambem sente certo constrangimento quando ouve pela primeira vez uma opera completamente nova e complicada como é a *Manon Lescaut*.

Para que estas linhas nossas traçadas com ares de quem a reteve razoavelmente com uma só audição, foi-lhe preciso repassar ao piano toda a partitura e ouvir um ensaio de orchestra e córos, sendo certo que muitas bellezas escaparam.

Ouvir uma opera uma só vez de nada vale, forçoso é confessar.

Talvez nos objectem que o *Tannhäuser* não provocou os protestos de descontentes na primeira audição. É exacto; mas o publico estava prevenido pela imprensa do que ia acontecer.

Alem disso no *Tannhäuser* dá-se o que não acontece com a *Manon Lescaut*.

A symphonia mascula de Wagner subjuga de tal fórma o auditorio, que a victoria é infallivel.

O espectador depois de applaudir a pagina sublime do musico de Beyreuth não tem coragem de reagir contra a sua obra, inda que não a comprehenda pela primeira vez.

Reconhece ali certa superioridade intellectual - curva-se, reflecte e volta para admirar e applaudir.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Falstaff: Verdi. O Paiz. Rio de Janeiro. 30 Jul. 1893. p2. Ed. 04101.

Quando a imprensa italiana descobriu que o fecundo maestro de Busseto tinha diante de si um libretto de Boito sobre *Falstaff,* o primeiro pensamento que passou pelo cerebro de quem traça estas linhas foi essa escala ascendente visando a eternidade contra todas as regras da espectativa, que por aberração mental traçava em nosso espirito duas linhas de [columnas], apoiando arcos de triumpho, partindo em divergencia de um ponto dado. *Nabucodonosor*, para abranger o espaço de muitas constelações no firmamento da historia, onde se inscrevem entre outros, que se offuscaram, os nomes de *Lombardi, Ernani, Due Foscari, Giovanna d'Arco, Attila, Macbeth, Luisa Miller, RIgoletto, Trovador, Traviata, Vesperas Sicilianas, Simão Boccanegra, Aroldo, Un Ballo in Maschera, Força do Destino, D. Carlos*, AIDA e OTELLO!

Aïda e *Otello* e depois *Falstaff*!

O passado do musico eminentemente dramatico, esse compositor cuja orchestra é uma catadupa que se despenha em um oceano de luz para conjugar mil arco iris - Verdi, cujo nome na terra tem sido mais vezes repetido do que todos os poetas da humanidade; vibrando o escopro de Miguel Angelo; manejando o pincel da trindade da Renascença e cantando com todas as entonações de Petrarca e Dante; Verdi, que agita a alma, do espectador de seus dramas com mais violencia do que as furias de Adamastor; Verdi, que nos embala na canção triste, que nos seduz no idylio, que nos arranca lagrimas que abençoamos e nos esmaga e opprime até applaudil-o; Maelstrom cujas correntes são sonoras e seu abysmo povoado de sereias e naiades - Verdi do *Otello*, em summa, annunciando ao mundo o que o Tempo passara pelos seus cabellos emquanto o nosso humilde planeta traçara sua orbita, sem que tivesse conseguido envelhecer-lhe a alma nem lhe diminuir a paixão que domina o seu coração de moço - Verdi, descendo das montanhas do Norte da sua patria sobraçando a partitura do *Falstaff*, fez suppor que a columna de sua estatua ia ser accrescida depois de ter recebido os capiteis de ouro.

Não.

Não era o personagem historico n'um ambiente historico; não era o celebre escudeiro do duque de Clarence, guerreiro valente, que só abateu a espada quando perseguido pela heroina de Orleans.

Era um sorriso no meio das lutas - *Falstaff* de Shakespeare, *Falstaff* das Comadres de Windsor - a face comica do centauro do porco, no dizer de Victor Hugo.

O espirito de raça tem procurado diminuir o valor das comedias do grande vulto da litteraratura ingleza. Falso preconceito esse, porque Shakespeare não creou o *Falstaff* - immortalisou-o apenas com o seu espirito genial, sendo certo

que os seus typos são universaes, independentes de raças como são independentes dos meios, das civilizações ou religiões.

Mas longe de nós esta o intento de discutir taes questões quando esses assumptos já foram tratados por grandes escritores e philosophos, tendo nós todos obrigação de saber o que a respeito disseram Victor Hugo, Taine, Schlegel, Philarete, Chastes e tantos outros.

No caso vertente so poderiamos analysar o libretto de Boito, cujo entrecho é assaz conhecido, não só pelas publicações da imprensa diaria como tambem porque o personagem está vulgarisado pelas litteraturas.

Mas, desde que o personagem foi conservado, com os traços do autor, e o incidente bem aproveitado com as accommodações á scena musical, só ha elogios para musico librettista, elogios que somos o primeiro a confessar, no entanto, que o fazemos para acompanhar a critica européa, porque, se ha livro difficil para quem não possue completa intimidade com a lingua italiana, é este de Boito, em que pelo menos nós, so com o auxilio de um bom diccionario, conseguimos conhecer sem grande perfeição o que ali está.

Analysando-se a partitura, a observação mais importante é a que provém das relações entre os personagens e a orchestra.

Esta, essencialmente symphonica e descriptiva, está tão intimamente entrelaçada á comedia que a separação é impossivel sem mudança do caracter da musica.

Nessa grande qualidade está o maior defeito da partitura, inda que esse defeito constitua justamente a maior belleza de contraste em que a philosophia muito tem a estudar até que consiga chegar a um juizo definitivo.

Esse ponto de estudo pertence á synthese e não convém abordal-o antes da analyse superficial que pretendemos deixar aqui tão sómente por dever do encargo de que nos achamos investido.

As platéas applaudirão com certeza, e com mais enthusiasmo, o ultimo quadro da peça.

Os effeitos são claros e a scena encantadora. Ao apparecer a floresta solitaria, ouvem-se os tristes sons de trompa longinqua. Depois a sua romança de tenor *Dal labbro il canto estasiato vola*, que termina pela phrase amorosa e terna - *Bocca bacciata non perde ventura*, que se completa com a resposta do soprano em toada não menos terna nem menos amorosa - *Anzi rinova come fa la luna*, phrases essas que pela terceira vez apparecem e sempre com o mesmo encanto.

Entra Falstaff disfarçado em fantasma de Eberne e conta pancada por pancada os sons do sino á meia noite, e momentos depois o canto ao longe apoiado em tenue tremulo dos violinos.

Ninfe! Elfi! Silfide! Doridi! Sirene! seguido da tortura de Falstaff, em que a orchesta em *pizicati* desenha a scena viva e saltitante de effeito originalissimo.

Pizzica, pizzica,
Pizzica, stuzzica,
Spizzica, spizzica,
Pungi, spilluzzica
Finch'egli abbai!

Dessa interessantissima pagina de musica, em que a orchestra parece pronunciar os versos de Boito, apparece o *minuetto*, tão simples e nobre como escreveria o proprio Mozart, até que Falstaff ataca a *fuga* final.

Tuto nel mundo é burla, para que a opera do mestre termine com o sello da musica scientifica.

Volvamos, porém, ao 1º acto…

É impossivel continuar.

Dentro de poucos momentos a cidade terá despertado; já se ouvem os rumores que precedem a alvorada e é preciso coordenar uma longa serie de notas a respeito do desempenho da opera, quer no theatro S. Pedro de Alcantara pela companhia Ferrari, quer no Lyrico pela companhia Ducci.

Graças ao rigor do maestro Mancinelli podemos resolver a questão.

No theatro Lyrico ouvimos ante-hontem o ensaio geral tão regular e bem desempenhado que podemos consideral-o como a 1ª récita, tanto mais que o publico la estava em bastante concurrencia para applaudir o enorme esforço daquelle pessoal, que em duas semanas preparou uma das operas mais difficeis que se têm escripto.

E, como ja conheciamos bem a peça, que ouvimos em varios ensaios, quer ao piano, quer pela orchestra só, ou em scena, ora com acompanhamento de piano, ora com todos os elementos da partitura, decidimos que esse ensaio geral da companhia dirigida pelo maestro Mancinelli seria considerado por nós como a 1ª récita da peça para a nossa apreciação.

Isto posto, não quizemos perder a occasião de ir ouvir a companhia Ferrari, tanto mais que se tratava ali de um artista que attrahiu a nossa curiosidade, como é o barytono Scotti, precedido de boa reputação, tendo nós certeza de ouvir a mesma opera mais vezes no Lyrico, quando no S. Pedro não ha repetições, salvo em récitas extraordinarias.

Como da primeira vez acha-se a imprensa collocada em posição difficil perante o publico, que exige hoje o confronto dos dois desempenhos.

Se dividissemos o trabalho com outro collega de redacção, o publico teria da mesma fórma uma noticia dos dois desempenhos - mas isso não serviria para o confronto, por isso que seriam duas opiniões diversas sem unidade de vistas.

Habituados, como estamos, a affrontar todas as conveniencias quando em busca da verdade, no interesse de satisfazer o nosso amor proprio, o nosso egoismo, procurando attrahir a sympathia publica, inda mesmo sacrificando interesses pessoaes de quem quer que seja, por acharmos que a imprensa é um repositorio da historia, a quem não se deve occultar os elementos de certeza em sua marcha indagadora - vamos francamente estabelecer o confronto.

Mancinelli obtem maxima perfeição no desempenho do *Falstaff*, e nesta opera, em que a maior parte da responsabilidade é orchestral e conjuntamente do concerto geral da partitura - segue-se que a palma lhe pertence.

Estudando os dois protogonistas Scotti e Camera, torna-se difficil soffocar a sympathia para decidir como juiz.

Com a fama que precedeu o barytono da companhia Ferrari, julgavamos que teriamos uma boa interpretação de Camera ao lado de uma individualidade como a de Scotti; mas o que presenciamos foi que ambos se adaptaram a um typo conhecido, que naturalmente é o de Maurel, o creador da peça.

Nessas duas adaptações escapa-nos um elemento de analyse - o conhecimento da individualidade artistica de Scotti, para avaliar o trabalho de assimilação, que se em Camera é nullo em Scotti é tão natural como se a creação fosse original sua; e, como ambos dão o mesmo typo, que, perfeitamente desenhado por Shakespeare e Boito, não apresenta as difficuldades do Iago, por ser um typo francamente exposto, segue-se que a superioridade de Camera na scena em que é descoberto na floresta e no Monologo do 1º acto, é compensada pelas inflexões que Scotti imprime a voz em certos trechos.

Applaudimos tanto um como outro no trecho

Quand'ero paggio
Del ducca di Norfolk ero sottile,
Era un miraggio
Vago, leggiero, gentile, gentile.

que Scotti canta fina e delicadamente, ao passo que Camera o diz com graça.

Pelas notas da reportagem theatral sabemos que Camera foi muito applaudido, mas Scotti foi duas vezes *bisado*.

Fóra disso póde-se dizer que houve reserva no theatro S. Pedro de Alcantara, e até injustiça quanto ao 1º quadro do 2º acto feito por Scotti.

Camera é superior como physico, como typo comico. É exactamente o Falstaff, que lamentava não ver os pés encobertos pelo abdomen avantajado.

Mais pretencioso, mais bem recostado com um quê burlesco e elegante ao mesmo tempo promovendo constantes gargalhadas.

Scotti é mais fino nos detalhes e deixa ver que é cantor de educação acurada.

Camera foi muito applaudido no monologo *L'onore-Sadri*, sendo chamado á scena duas vezes, e tanto um como outro produziram magnifico effeito quando surgiram em grande gala para a entrevista amorosa.

Antes de comparar os dois quartettos femininos - Boronat, Gabbi, Fabbri e Zawner - com Ferrani, Tetrazzini, Júdice e Bappini no 1º acto, devemos lembrar aos nossos leitores que é este o ponto capital da partitura, o mais bem trabalhado, o mais fino, o mais engenhosamente architectado, o mais difficil de comprehender, o mais difficil de executar e a mais bella pagina que se tem escripto nesse genero… dizemos mal, porque o genero é completamente novo.

A opera buffa e a opera comica nunca figuraram tão opulentamente n'uma partitura como a do *Falstaff*, em que Verdi consegue o *wagnerismo* na comedia – mas um *wagnerismo* seu, individual, e assim como elle não daria um *Persival*, Wagner nunca teria produzido um *Falstaff*.

Na musica, como na litteratura, é mais facil o tragico do que a comedia lyrica, e Verdi abre as portas á alta comedia - não devia morrer sem apontar uma senda nova á arte musical como Wagner na Allemanha e Massenet na França.

Mas, voltando aos dois quartettos, vimos o trabalho finamente artistico da Sra. Tetrazzini e Júdice - mas tão elevado que distanciaram completamente as suas companheiras, quebrando a harmonia que deve haver naquelle grupo, principalmente no 2º quadro do 1º acto. No quartetto a secco pareciam quatro vozes de soprano, faltando a base dos accordes.

Essa unidade é completa no Lyrico, mas devemos accentuar o magnifico desempenho da Sra. Tetrazzini, principlamente no 2ª acto, em que dá grande vida á scena da disposição da casa para o logro do conquistador.

Gabbi não o faz com tanta vivacidade - mas é mais maliciosa no olhar e nos gestos.

Tetrazzini é uma travessa faceira e Gabbi uma astuciosa; e, se pudessemos fundir as duas, teriamos talvez realizado o ideal de Boito.

Júdice é ironica e Fabbri (ora graças a Deus) um tanto caricata - velha matreira.

Júdice deu ao typo uma feição de criadinha de comedia, para não prejudicar a sua belleza e não lhe ficava mal esse tom, inda que pouco verdadeiro, porque alliava o sarcasmo ao comico e sempre com certa distincção.

A voz de Boronat é mais poetica para o typo shakespeareano de Nanetta, typo poetico, ingenuo.

Todo o papel ganhou muito com o physico e com a sua voz principalmente no duetto com o tenor, no 2º acto e na scena das fadas.

Entre Zawer e Rappini no papel de Meg Page, papel que exige o constante sorriso - preferimos a primeira.

O outro grupo, o de homens, dá a victoria ao Ferrari por causa de Cremonini, que vale todos os mais; mas no segundo quadro do 2º acto o pessoal Ducci provoca mais hilaridade - faz mais a comedia e neste ponto as artistas devem ceder os applausos ao ensaiador, que neste caso foi o maestro Mancinelli, devendo-se citar o seu auxiliar, Canussio Vittorio, o ponto do theatro *Scala* de Milão.

No Lyrico estreiou o barytono Sottolana, de bellissima voz, que emitte com rarissima facilidade; e além de ser um bom cantor é artista de confiança e seguro, tendo feito perfeitamente o papel de Ford.

Ao terminar a sua scena do 1º quadro do 2º acto recebeu francas ovações.

No theatro S. Pedro foi delicioso o tenor Cremonini na romança do ultimo acto e nas phrases melodicas em duetto na scena do biombo, destacando-se bastante e merecendo applausos, que não apparecem por falta de opportunidade.

O 1º acto no Lyrico terminou com grandes applausos, sendo os artistas chamados á scena quatro vezes e com elles o maestro Mancinelli e emprezario Ducci.

No S. Pedro bisaram o quartetto e o acto terminou bem applaudido.

No 2º acto mais applausos no Lyrico - em toda a scena do logro; Gabbi applaudida no trecho - *Quando il rintoco del mezanotte,* etc; assim como toda a scena das fadas por Boronat, que no S. Pedro não produziu effeito pela Sra. Ferrani.

Colli foi applaudido no *soneto* e o acto acabou em pouco enthusiasmo.

O Sr. Cremonini dirigiu bem a sua orchestra e Mancinelli no fim de todos os actos recebeu francas ovações.

E na verdade o conjunto - a interpretação do seu *Falstaff* foi admiravel na unidade, ensaiado a rigor, e as scenas marcadas com grande verdade.

Eis ahi a nossa impressão, rapida, surprehendida no mesmo instante em que se originou o confronto em nosso espirito.

Terá o defeito da precipitação, falta de methodo e omissões - mas voltaremos ao assumpto se a meditação nos indicar algum facto a reparar, sem que isso prejudique a boa fé com que nos pronunciamos e de accôrdo com a nosso consciencia.

Somos no entanto obrigado (sic.) a aproveitar os derradeiros minutos que nos restam para reatar o fio de nossos considerações a respeito da ultima producção de Verdi.

Já dissemos que o *Falstaff* abre nova senda á musica lyrica do nosso seculo, e que esse prodigio de um homem de 80 annos, que provocou bellissimo artigo

de Lombroso ácerca desse facto psychologico, ha de reflectir beneficamente na evolução musical da Italia.

Não quer isso dizer, no entanto, que tal partitura supplante a do *Otello*, que continuará a ser a obra prima do venerando maestro.

Se um grande compositor, o proprio Verdi, tomasse a parte orchestral do *Falstaff* poderia, com grande trabalho, é claro, dar um canto altamente dramatico.

Naquella instrumentação apparentemente alegre como a comedia que se desenrola em scena, tem em si a nota tragica dos timbres, effeitos puramente verdianos.

Ah, ninguem escapa a seu bel-prazer do seu proprio estylo; e assim como as obras d'arte de uma época deixam perceber a religião, a vida intima, a politica, a sciencia, a moral de um povo, assim tambem um obra d'arte isolada revela sempre as tendencias do seu autor, o seu passado e as suas paixões.

Essa instrumentação é consequencia de uma vida inteira passada na meditação do drama.

A philosophia tem além disso intervenção activa no caso presente e o estudo é serio.

Falstaff não tem os requisitos da immortalidade na arte.

Para que obra d'arte seja duradoura e atravesse os seculos é necessario que ella resuma a synthese de uma época ou a synthese de um artista.

Falstaff é um caso phenomenal de Verdi em um momento especial de reacção physiologica sobre uma vida de concentração dramatica.

No *Otello* Verdi derrama tudo quanto lhe vai na alma e sente o fogo da inspiração purificar o espirito que se desprende da terra buscando a eternidade; mas no *Falstaff* o proprio autor, escrevendo a Monaldi, seu amigo, disse:

"*Io mi diverto* a farne la musica; *senza progetti,* di sorta, e non so nemmeno si *finiro*… Ripeto: *mi diverto*."

A falta de convicção é flagrante.

Ora, o periodo de concepção artistica - esse momento grandioso de concentração, em que todas as forças do homem se transformam em espiritualismo, o estado psychico é absorvente - ha um phenomeno nervoso que opprime toda a materia, que suffoca até e esmaga, amassa, tortura o cerebro, até que o espirito produza - e neste caso o artista não está em condições de *divertir-se*.

No periodo das tentativas o musico póde vacillar e até duvidar; mas, chegado o momento de elaboração, quando ha um ideal, a fé - não ha mais duvida - ou surge a obra d'arte ou succumbe o artista no desanimo que traz a imperfeição pelo incompleto.

A concepção artistica não é um facto normal da vida humana; é esforço da vida sobre a propria natureza - soffre-se, agita-se todo o corpo, concentra-se o

espirito, e é tal a luta, tão formidavel e tremenda que ás vezes esgota-se a razão e o bello esvae-se deixando um louco…

Mas não obstante ainda temos nos ouvidos, como recordações lembradas pelas auras da madrugada que ali vem do lado em que o rosiclér se esbate no azul celeste, a phrase poetica e encantadoramente suave da

Bocca bacciata non perde ventura
Anzi rinnova come fa la luna.

Sim - comtudo é bello - é Verdi.

Nunca se dirá que o *Otello* foi escripto pelo autor do *Falstaff;* mas sempre se saberá que o *Falstaff* foi traçado pelo genio creador do *Otello*.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Theatro S. Pedro: Mefistofele. O Paiz. Rio de Janeiro. 3 Ago. 1893. p2. Ed. 04105a

A primorosa execução da opera *Manon Lescaut*, infelizmente cantada uma só vez, deixou fundadas esperanças de uma esplendida interpretação e execução da partitura de Boito.

Tal não aconteceu; mas é preciso que se note que os nossos processos de apreciação não têm por base a aceitação do publico nem se fundam na quantidade de applausos que recebem os artistas.

Examinamos sempre as nossas impressões, porque não é intento nosso registrar a apreciação do publico, mas sim dar á parte do publico que não assistiu á récita a nossa opinião individual sobre o caso.

No caso vertente somos obrigado (sic.) a confessar a impossibilidade de um julgamento franco e exacto.

Na audição de uma opera os artistas dependem em grande parte do estado do espectador; e o jornalista, obrigado a ouvir musica, queira ou não, por força do officio, e ás vezes alquebrado por excesso de trabalho, ou doente ou preoccupado, torna-se como que alheio ao que se passa, e na sua distracção parece-lhe que tudo vai mal, por isso que está em condições de não ser susceptivel ás impressões da arte.

Talvez tenha sido essa a causa da frieza com que ouvimos o *Mefistofele*.

Além disso essa opera, mais do que nenhuma outra, soffreu as consequencias das pessimas condições do theatro.

Os grupos de instrumentos não fundiam os timbres orchestraes, operando isoladamente com effeito irritante sobre o auditorio.

Dizem que o emprezario Ferrari tem contrato para trazer ao Rio de Janeiro em 1894, occupando aquella mesma casa de espectaculos, a grande companhia lyrica que em Buenos Aires vai inaugurar o theatro Colon; mas parece-nos imprescindivel séria reforma no S. Pedro para que se não prejudiquem os artistas, reforma essa que deve attingir o assoalho da platéa e novo arco da scena.

A execução da partitura, ante-hontem, correu friamente até á scena da prisão, em que a Sra. Ferrani cantou com expressão e exacto sentimento a aria - *L'altra notte in fondo al mare*, peça que com justiça foi applaudida.

O baixo Ercolani é um bom actor no papel de protogonista; mas passou desapercebido no -*Son lo spirito che nega*, atravessando toda a peça sem assumir a importancia do personagem sob o aspecto de cantor.

Queremos acreditar que o theatro tenha influido na sua voz, que, pelo menos a nós, não chegou com todos os requisitos da sympathia.

A peça, como já dissemos, correu friamente, e chegámos a desanimar, a ponto de abandonar o theatro antes do epilogo.

Arrependemo-nos, no entanto, de o haver feito.

Cremonini, ao que nos informa pessoa de fino criterio e antigo habito de ouvir, além de ser distinctissimo amador, cantou o andante - *Giunto sul passo estremo* de modo arrebatador, emittindo um *dó natural*, que fez a delicia da platéa, sendo com insistencia obrigado a repetir todo o trecho, que foi applaudido com grande enthusiasmo.

Consola-nos a desforra que teremos hoje com *I Pagliacci*.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - A proposito do Falstaff. O Paiz. 3 Ago. 1893. p2. Ed. 04105b

Depois do nosso artigo escripto rapidamente em seguida a representação do *Falstaff* no theatro S. Pedro, artigo publicado no dia immediato á execução, feitas algumas restricções relativas ás primeiras partes, demos a palma ao maestro Mancinelli pela unidade do conjuncto e rigoroso *concerto* da opera.

Tendo asssitido a todos os ensaios e obtendo do maestro Mancinelli permissão para folhear a partitura de orchestra, curiosidade muito natural a um musico, chegamos, por imposição profissional, a decorar tanto a parte vocal como a instrumental.

Feito o confronto, que não tememos, por ter certeza de ser justo, não só pelo habito como por dever, passou isso a ser moda e novos confrontos appareceram.

Em torno da execução Mancinelli levantou-se *grita* enorme, asseverando-se ter havido alteração da partitura e até instrumentação intercalada pelo maestro Mancinelli no quartetto feminino - *Quell'otre, quel tino!* que no theatro S. Pedro é executado a secco.

Se tal tivesse acontecido, o nosso credito ficaria abalado, desde que não censurassemos o maestro Mancinelli de haver instrumentado um trecho de Verdi.

Essa questão, que a principio não passou de conversas nos corredores dos theatros, appareceu hontem estampada em uma das folhas desta capital, no seguinte trecho:

"O *quartetto das Comadres de Windsor* é um trecho que o compositor manda seja cantado *a secco*, sem acompanhamento de orchestra, exigencia essa que o torna de difficil execução.

Pois bem: - na companhia Ferrari foi religiosamente observado esse mandamento de Verdi; no elenco Ducci, não. Cantaram esse *quartetto* com acompanhamento de orchestra.

"Logo: sob o ponto de vista rigorosamente artistico, houve superioridade na execução por parte do elenco Ferrari."

Podemos asseverar ao publico e a todos os profissionaes que é completamente falso o que se assevera nas linhas transcriptas.

O *acompanhamento existe impresso na partitura* e distribuido por dois oboes e dois clarinetes.

Isso mesmo, que tinhamos certeza de ter visto, quando folheámos a partitura no camarim do maestro Mancinelli, tornámos a verificar hontem e o fizemos diante de um companheiro de redacção, Chrispiniano da Fonseca, que tambem viu as alterações feitas pelo proprio Verdi na 3ª parte e no original que serviu no theatro Scala.

Se alguem duvidar do que acabamos de affirmar, o que corroboramos com a nossa palavra de honra, póde dirigir-se a esta redacção afim de marcarmos dia e hora para que o maestro Mancinelli traga a partitura ao nosso escriptorio, afim de ser inspeccionada.

Ainda fica um ponto a ser discutido e que guardamos propositalmente para depois que for liquidada a questão do *quartetto*.

Vamos, quem escreve para o publico, em casos como este, tem obrigação de provar as suas asseverações, ou dellas desdizer-se leal e sinceramente, desde que reconheça o erro commettido.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Theatro S. Pedro: I Pagliacci - Cavalleria Rusticana. O Paiz. Rio de Janeiro. 5 Ago. 1893. p2 Ed. 04107.

Rufaram de mais os tambores, annunciando o successo colossal da opera de Leoncavallo, e amontoaram imprudentemente os adjectivos de pompa encomiastica.

I Pagliacci é uma opera *bonitinha* - eis em resumo todo o barulho feito pelo editor Sonzogno e por uma boa parte da imprensa italiana.

Começando pelo libretto, que não é original, a opera manifesta, logo á primeira audição, a falta de um caracter franco.

Producto da escola italiana, sob a influencia de uma evolução que se operou reagindo contra a decadencia e quasi marasmo em que caiu a musica na Italia, absorvida pela politica, os *Palhaços* de Leoncavallo têm as mesmas qualidades e defeitos da *Cavalleria Rusticana*: a falta de unidade na fórma e a indecisão no fundo.

No estado actual da musica, é impossivel obter originalidade nas melodias; mas entre a originalidade e a aproximação de motivos gastos pela escola romantica vai grande differença, que cumpre evitar.

Quando ouvimos a *Manon Lescaut*, de Puccini, acudiu-nos logo á mente o nome de Massenet, autor cujas partituras indubitavelmente inspiraram o talentoso compositor italiano; mas nos *Palhaços* não ha essa fórma definida, que possa levar a critica a uma aproximação mais ou menos exacta, porque seriam tantas as aproximações, quantas fossem as peças que formam a opera em questão.

Se em logar de uma opera cantada e representada tivessemos ouvido sómente a parte orchestral, resumindo tambem o canto scenico, e com o titulo *I Pagliacci*, seriamos capazes de acreditar que Leoncavallo tivesse em mente um epigramma aos autores modernos da Italia, e tratasse de traçar, como Schumann, umas tantas caricaturas musicaes, mas sem conseguir mais do que uma quasi reproducção desses autores, entre os quaes Mascagni, para não ir mais longe e deixar de citar nomes de compositores de romanças e musica de dansa.

Leoncavallo suppre a falta de idéa elevada pela instrumentação brilhantemente variada, conseguindo ás vezes bellissimos effeitos.

O prologo é bem esboçado, de rythmo variado, mas a orchestra não dialoga com o canto do barytono senão rara vezes, abundando os unisonos, como em *Un nido di memorie* e em *E voi pintto sto.*

Causou boa impressão o *Côro dos sinos*, de effeito campestre, com pedaes simultaneos de tonica e dominante modulando depois de grande prolongação; mas esses effeitos já foram largamente explorados em situações analogas, sem que ninguem tivesse conseguido levar vantagem a Gounod, no côro interno dos camponezes.

A melodia deste trecho não tem distincção e lembra certas terminações da musica popular hespanhola.

Na scena seguinte ha uma melodia de soprano bem instrumentada, tirando o autor bom partido dos violinos, harpa, flautas e ottavino; effeito esse que se torna delicioso quando o canto - *Vanno là giu verso un paese strano* corre unisono com o violoncelo.

O 1º acto termina com um "arioso" bem accentuadamente dramatisado e bem modulado.

O *intermezzo*, que passou á moda, é pouco desenvolvido e nada caracteristico, perdendo o autor a occasião de se mostrar um pouco symphonista, qualidade de grande valor na actualidade da musica, da qual está completamente afastado o autor dos *Palhaços*.

A 2ª parte encerra muitos trechos chos (sic) agradaveis, taes como o *Minuetto,* a *Serenata*, com bellos effeitos de flauta e oboe, o *Duettino*, a *Gavotta* e o *Final,* mas sempre o *bonito* sem o bello ideal de um artista de temperamento nervoso e sem o cunho de sua personalidade.

Agrada e agradará sempre a partitura *I Pagliacci*; mas a critica só a recebe como opera popular.

Tratando do desempenho, citaremos em primeiro logar o tenor Mariacher, que cantou perfeitamente o arioso que encerra o final do 1º acto e o duetto do ultimo.

Produziu grande effeito a primeira das citadas, que foi bisada com insistencia depois de arriado o panno de boca.

Com a voz mais clara do que na sua estréa, vimos, apezar do theatro, a grande sonoridade do seu orgão vocal, que emitte sons magnificamente timbrados.

No papel de Tonio começou por ser applaudido no *prologo* o barytono Scotti, que, além de se mostrar artista consummado, patenteou bellissima e intensa voz.

Durante a *comedia* mereceu applausos na scena - *Dei! come é bella*, que vocalisou nitidamente, seguindo sempre com boas inflexões.

O barytono Moro ia indo regulamente no duetto com o soprano, mas terminou tão fóra da tonalidade, que prejudicou todo o seu trabalho, obrigando-nos pela terceira vez a esperal-o em outra opera, em que possamos fazer referencias agradaveis ao seu merecimento.

Deixamos para o fim a Sra. Tetrazzini, que foi adoravelmente no papel de Nedda, cantando com fina arte toda a scena - *Qual fiamma avea nel guardo*, e principalmente o final do trecho - *Che incalzi il vento e latri la tempesta*, em que foi applaudida, como neste momento a applaudimos.

Na *Cavalleria Rusticana* o seu trabalho como actriz é distincto e bem estudado, sobresaindo, em nossa humilde opinião, no duetto com o barytono, que devia ter sido applaudida, desde que foi cantada com grande sentimento.

O barytono Scotti prestou-se a fazer o Alfio, e nesse papel tão simples não era possivel deixar de se distinguir.

Cremonini, um tanto frio como actor, nesta peça, levantou a platéa com o *brinde*, que interpretou com originalidade, tirando bom partido dos seus recursos.

E se deixarmos aqui os nossos elogios á orchestra, dirigida com habilidade e talento pelo Sr. Campanini, bisada nos dois intermedios, teremos findado por hoje a nossa missão.

Oscar Guanabarino

P. S. – Não precisamos abrir novo titulo para tratar do assumpto de que nos occupamos ante-hontem sob a rubrica – *A proposito do Falstaff.*

A *Cidade do Rio* pede-nos uma rectificação nos seguintes termos, que transcrevemos no intuito de orientar a discussão.

"O caso reclama rectificação, que o nosso honrado collega, por certo, não negará a esta folha.

"A *Cidade do Rio* não disse e nem ao menos insinuou que o maestro Mancinelli houvesse intercalado na partitura de Verdi trabalho de lavra sua. O que ella disse foi: que o *quartetto das Comadres de Windsor* devia ser, segundo desejo de Verdi, cantado a *secco*, e não como o fez o elenco Ducci, acompanhado pela orchestra.

"Ora, tal acompanhamento existe na reducção da partitura para piano e canto, o que parece indicar que igualmente se acha na partitura de orchestra.

"Na reducção para piano e canto, porém, está elle impresso em carecteres minusculos, o que quer dizer: - *não deve ser executado o acompanhamento. O quartetto deve ser cantado a secco.*

"Existindo tal indicação no *spartito* de piano e canto, e sendo este um transumpto do que na partitura de orchestra foi escripto, segue-se que: *na representação do Falstaff esse trecho deve ser cantado sem acompanhamento da orchestra*."

O illustre colega tomou a si o que foi attribuido ás conversas que foram entretidas nos dois theatros.

A' *Cidade do Rio* só imputamos os trechos que transcrevemos entre aspas.

As linhas que acima transcrevemos não defendem, no entanto, a allegação que achamos falsa, como vamos demonstrar.

A *Cidade do Rio* toma por base de argumentação uma partitura de piano e canto, partitura essa que foi posta á venda em Milão no dia immediato á 1ª representação da peça, o que prova ter sido impressa com muita antecedencia.

Além disso, querer, em relação a uma *partitura completa* de opera, argumentar com exemplos tirados de uma *edição commercial* dessa opera, para piano e canto, é querer discutir o valor ou defeitos de um quadro baseado n'uma cópia lithographada.

No caso vertente só há dois caminhos a seguir – *a partitura impressa pelo original* ou a tradição, o que já é conceder muito, visto como o documento que deve servir de base á discussão é só a *partitura official*.

Ora, nesse documento existe, tanto em poder do maestro Mancinelli como em mãos do maestro Campanini, o acompanhamento do quartetto, distribuido por dois oboes e dois clarinetes – logo: essa é a instrumentação do autor.

Pelo lado da tradição, temos os musicos do theatro Scala, que affirmam ter sido executada essa peça com o acompanhamento alludido.

O baixo Ercolani diz que ouviu a 3ª récita do *Falstaff* em Milão, e que ouviu o acompanhamento do quartetto, instrumentado, porque a artista Zilda desafinava horrorosamente.

Mas o que temos como mais certo é que Verdi *apontou* o acompanhamento, e no primeiro ensaio de orchestra e primeiras partes decidiu pelo acompanhamento, que foi adoptado e impresso. – O. G.

Artes e Artistas - Companhia Lyrica: I Puritani - Favorita. O Paiz. Rio de Janeiro. 6 Ago. 1893. p2. Ed.04108.

Vai envelhecendo rapidamente a ultima opera do maestro siciliano, envelhecendo como todas as producções das escolas exclusivistas.

A partitura dos *Puritanos*, de 1835, não tem o fulgor da dos *Huguenottes* que appareceu um anno depois, assim como esta não tem a força harmonica e ausencia da musica que só visa os sentidos como se dá com o *Tannhäuser*, de 1845, mais perfeita do que as duas citadas.

A época das cantilenas italianas sem as orchestras symphonicas e concertantes da actualidade vai passando, até que as suas partituras repousem um dia nos archivos da archeologia, onde comtudo ainda serão ouvidas com prazer, como recordação historica e como typo das melodias puras, suaves, naturalmente desenvolvidas e sem preoccupação.

Mas apezar de tudo, inda que nenhum musico tenha prazer em meditar sobre a partitura dos *Puritanos*, é fóra de duvida que o seu effeito é agradabilissimo no theatro, onde todos os defeitos da escola desapparecem para deixar em evidencia a voz humana, como que isolada patenteando todas as bellezas nella reunidas pela natureza.

São cantilenas; mas quem já fez outra igual á *Casta diva*?

Essas melodias imitadas de Paesiello exigem vozes purissimas e, quando ellas apparecem educadas no *bel canto*, o effeito ainda é o mesmo que actuava sobre as platéas antigas, porque o bello absoluto não morre.

A companhia italiana do emprezario Ducci emquanto não póde apresentar os tenores dramaticos vai dando as operas de repertorio em que póde ser aproveitado o tenor lyrico Colli, cujas qualidades ja discutimos nestas columnas.

Foi recebido com frieza, ante-hontem, depois da melodia - *A te o cara,* do quartetto, assim como em - *Non parlar di lei che adoro*, e parece que o publico teve motivos para isso, porque esse artista, cansado com os ensaios e representações frequentes, andou um tanto vacilante no 2º acto.

Brilhou, no entanto, no ultimo, conseguindo grandes applausos ao terminar a romança - *A una fonte afflicta e solo* em que andou bem.

O baixo Rossi teve larga occasião de mostrar a sua robusta voz, redonda, sympathica e flexivel, obtendo muitos applausos no grande duetto do 3º acto, applausos partilhados por Sattolana.

A Sra. Boronat cantou com rara facilidade a *Polacca*, terminando com um ré agudo que valeu-lhe estrondosa ovação prevista por quem armou-se de grande cópia de ramilhetes de flores com que foi juncado o proscenio.

Na aria da loucura foi má actriz, limitando a representação a uns movimentosinhos de passarinho de aza chumbada; mas, fazendo-se abstracção da parte scenica, só temos elogios para sua voz e seu methodo de canto.

A orchestra, dirigida pelo maestro Weihls, assim como os córos, andaram perfeitamente, notando-se que foi applaudido o sólo de trompa no 3º acto.

*

Não é grande o salto dos *Puritanos* á *Favorita*; e traçando estas linhas logo depois de terminado o espectaculo de hontem no theatro S. Pedro, temos em vista aproveitar o momento em que ainda reina em nosso animo o enthusiasmo despertado pelo quartetto que cantou a opera de Donizetti sob verdadeiro diluvio de applausos.

Com esta opera pode-se affirmar ter sido o mais franco successo da companhia Ferrari.

O baixo Crumberg andou bem na parte de frei Balthazar.

O barytono Scotti deu bellissima interpretação á aria do 2º acto, mostrando mais uma face do seu talento artistico no canto largo, e no 3º deixou bem evidente que ha muitos annos não se canta melhor a parte de barytono dessa opera, como bem provaram os justos applausos recebidos logo após o andante do duetto.

Cremonini, o delicado tenor, era esperado com anciedade nesta opera melodica, e é preciso confessar que ultrapassou a espectativa; porque é neste apaixonado papal que elle ostenta todos os seus recursos, e aquelle em que a sua voz se impõe maravilhosamente.

Mereceu applausos no *larghetto* do 1º acto, que cantou com fino gosto e apurada arte, assim como concorreu para o brilhante successo do duetto que encerra o 2º acto, duetto tão applaudido que o panno subiu de novo para repertir-se o trecho.

O seu temperamento não se quadra com a scena violenta do 3º acto, em que é preciso vigor dramatico.

No 4º acto foi inexcedivel. Com grande magua na voz recitou o *Favorita del ré* e cantou, como só o faria Gayarre se ainda vivesse, o *Spirito gentil,* maviosissimo, expressivo, e com as phrases acabadas com esmero e perfeição, emittindo sons de timbre adoraveis até pronunciar com inflexão inolvidavel as palavras *L'arve d'amor, juggite ensieme*.

Foi admiravel nessa romança quando emittiu um dó de peito, transformando-o em voz mixta com grande surpresa.

Tambem não lhe regatearam applausos.

Deixamos para o fim a protogonista Júdice da Costa.

Desde que entrou em scena, ostentando voz poderosissima, começou a receber applausos sobre applausos.

Cantou com muito sentimento o 1º tempo do duetto do 2º acto com o barytono e levantou a platéa no duetto com o tenor, peça que, já o dissemos, foi bisada.

No *Oh mio Fernando* esteve esplendida na voz, esplendida na expressão e esplendida no sentimento da poesia.

Sem citar a Stoltz, que fez as delicias da velha guarda, as duas artistas que mais impressão causaram no Rio de Janeiro com a *Favorita*, em nossa humilde opinião, foram Biancolini e Amelia Stahl, cada uma com sua interpretação muito differente como se dá actualmente com a artista Júdice.

Aceitamos no entanto esse terceiro aspecto do personagem tal como nos apresentou a artista portugueza, e pelas mesmas razões pelas quaes applaudimos a interpretação de Amelia Stahl, que defendemos com os seguintes argumentos cuja reproducção vem a proposito, mesmo porque as opiniões se dividiram.

Dissemos então que a situação do 4º acto no momento em que a peregrina ouve os votos eternos de Fernando, póde trazer uma longa serie de interpretações, mas geralmente só aceitam ou querem aceitar aquella que mais abalou o espirito do observador.

É um erro.

Estamos ali em face de um quadro artistico e não diante de uma scena da natureza immutavel, e como a arte tem por fim impressionar por meio do bello, e o bello implica uma idéa de relação determinada, segue-se que não devemos indagar se aquella scena exprime o nossos sentimentos, mas unicamente se ella nos *desperta* os nossos sentimentos relativos.

Venha o leitor assistir ao mais tocante quadro da vida intima: uma mãi pranteando a morte de um filho.

Aqui vemos a resignação da mulher que traduz toda a sua dor nas lagrimas entre-cortadas por angustiosos soluços. Chora amargamente, mas o pezar da sua alma não se traduz por manifestações violentas; ali vemos uma outra, com a mesma educação religiosa, com as mesmas condições sociaes, com todas as semelhanças possiveis, menos uma - o temperamento - e essa mesma dor, essa mesma causa - a morte de um filho - vai produzir-lhe os contrastes mais arrebatados e oppostos. Não mais a lagrima abundante deslisando por uma face descorada, mas o grito desvairado que impreca.

A mesma causa produzindo a supplica e a maldição, a resignação e a furia impetuosa, a esperança e o desespero, a fé e a descrença, a calma e o arrebatamento!

Onde está a verdade?

De ambos os lados, ainda mesmo com exageração.

Todo esse acto foi magistralmente desempenhado, com sentimento dramatico e dominio da scena.

Em conclusão - Judice da Costa é uma artista de grande merecimento e o seu nome destinado a figurar dentre muito pouco tempo na lista das cantoras celebres.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Theatro S. Pedro: Otello. O Paiz. Rio de Janeiro. 10 Ago. 1893. p2. Ed. 04112a

Percebe-se que o publico fluminense ouve respeitosamente a mais admiravel das partituras de Verdi; mas tambem não passa despercebido ao observador que essa opera ainda não foi bem comprehendida e que muitas paginas de incontestavel belleza são recebidas friamente.

O tempo se encarregará, no entanto, de inocular essas bellezas; e as platéas ainda serão enthusiasmadas por essa opera, cuja complexidade é a causa da percepção tardia.

Ouvir o conjuncto de uma opera symphonica, tal como o *Otello*, *Lohengrin* e outras, sem deixar-se arrastar pela representação, ou sem seguir exclusivamente o canto vocal, é habito que só se adquire com repetidas audições ou muita

vontade de se apoderar dos effeitos musicaes que ali se agglomeram, habilmente architectados, de fórma que não ha linhas inuteis.

O *Ottelo* é uma opera *concertante*, e o concerto implica a idéa de dialogo, que o velho mestre na sua mais bem engendrada partitura estabelece, não só entre a parte instrumental e a vocal, como tambem entre os diversos instrumentos da orchestra.

A causa, pois, dessa admiração existe na imposição da artes sobre o espirito do auditorio, e a demora da assimilação tem por causa o concerto constante e complicado, baseado sempre n'um systema harmonico em que Verdi procurou afastar tanto quanto lhe foi possivel dos processos usados até antes da producção da Aïda.

O desempenho da opera em questão pela companhia Ferrari, ante-hontem, foi satisfactorio até certo ponto, deixando em outros um tanto a desejar.

A orchestra incompleta, por exemplo, prejudicou a bellissima introducção do duetto de amor no 1º acto.

Essa melodia contemplativa, suave, celeste quasi e cheia de encantos, que só podem ser traduzidos pelos quatro violoncelos, como escreveu o autor, perde, como de facto perdeu, por ter sido executada por tres desses instrumentos e mais um contrabaixo, que nunca dá o effeito desejado.

Verdade é que nunca ouvimos esse trecho como manda o mestre e como foi executado no theatro Scala, em Milão, isto é, por 16 violoncelos, e é de suppor que não appareçam reclamações nesse sentido; mas entre 16 e 3 ha precisamente o que está indicado na partitura, escripta para 4.

Ainda ha um ponto que tambem merece reparo.

Verdi adoptou o trombone baixo, chamado de *trombone a Verdi,* cujo effeito é de grande solemnidade, apoiando magestosamente os metaes; mas no theatro São Pedro substitue esse instrumento um *baixo em si bemol*, se não nos engana o ouvido, mas com toda a certeza um instrumento a Sax, que ainda não tivemos a curiosidade de verificar.

E já que estamos no caminho dos reparos, continuemos no mesmo tom, para que faça mais effeito a modulação laudatoria.

Os córos andaram mal no 2º acto. Incertos, estavamos vendo quando acabavam por parar ou embrulhar toda a serenata n'um pastel.

Ainda no 3º acto as cornetas internas fizeram das suas. Até pareciam as mesmas que nos atormentaram no theatro Lyrico, desde que ali se começou a cantar o *Otello*.

Mas tudo isso passou e foi perdoado, desde que a Sra. Tetrazzini começou a cantar o 4º acto.

Em toda a peça o seu physico e voz adaptava-se perfeitamente ao typo de Desdemona, typo de delicada poesia, como são as Ophelias e Julietas, Shakespeare.

Pela primeira vez bisou-se a *Ave maria*, trecho de apparente simplicidade, em que a sua voz vai maravilhosamente espargindo um *quê* de angelico na scena altamente enternecedora, calma que precede as grandes tempestades, prece da innocencia, que se fosse ouvida por Otello por certo o desenlace não seria o fim tragico da desventurada.

A emerita cantora fez esse acto com uma delicadeza extraordinaria, sem recorrer ao menor esforço, expondo tão sómente a sympathia do seu timbre vocal, a uncção relgiosa (sic.) e suavidade attractiva que espalha em torno de si.

Tambem não lhe regatearam applausos e acclamações.

O tenor Mariacher lutou com difficuldades no duetto do 1º acto, sem vencel-as. O trecho é na verdade um escolho inevitavel. O tenor que cantar bem esse duetto não fará o resto da opera e vice-versa.

Quer isso dizer que esse artista foi bem nos dois actos subsequentes, no duetto com o barytono, em que encheu o theatro com a sua possante voz no *Miseria mia* e no duetto do 3º acto.

O barytono Scotti interpreta o papel de Iago completamente differente do modo por que ouvimos por Bartolomasi, Menotti e Camera, interpretação sua, bem estudada, aceitavel, mas de pouco effeito no *Credo*, que foi dito bem mas sem as explosões de sonoridade que exige a instrumentação de Verdi.

No entando cantou com extrema delicadeza o "sonho", que foi applaudido, assim como no 1º acto mereceu applausos no brinde.

O Sr. Campanini deu colorido, fino e exacto ao 4º acto e acompanhou bem toda a opera com a sua orchestra.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Theatro Lyrico: Mefistopheles. O Paiz. Rio de Janeiro. 14 Ago. 1893. p2. Ed. 04116.

Com a chegada e estréa do tenor De Marchi a companhia lyrica da empreza Ducci experimentou a acção de um verdadeiro galvanismo.

Quando os dois theatros estavam em luta aberta, estimulando a concurrencia publica e jogando os seus melhores trunfos, o maestro Mancinelli dizia, seguro do valor - Deem-me um tenor, deem-me um tenor.

Era a unica arma que lhe faltava para a batalha.

Chegou o tenor, completando os elementos necessarios á execução de umas tantas operas - e immediatamente operou-se a transformação.

Nem mesmo nos bellos tempos das grandes companhias lyricas vimos tanto enthusiasmo na platéa fluminense como ante-hontem.

Basta citar o facto de se haver bisado o *quartetto* e o epilogo da opera de Boito para se avaliar o que teria sido essa enorme reacção ali operada.

O tenor De Marchi causa certa estranheza quanto ouvido pela primeira vez - o timbre de sua voz, voz de perfeito tenor, não se parece com nenhuma outra que se tenha exhibido nesta capital, timbre caracteristico, unico, reunindo muitas outras que justificam a nomeada desse artista e os applausos colhidos por elle nos principaes theatros da Europa.

Tem as notas graves agradavelmente abarytonadas, cheias e sympathicas; o registro superior adapta-se a todas as intensidades, desde o fio tenue de voz até a nota sonora que domina o theatro; mas a qualidade que mais se deve admirar é o modo *artificial* pelo qual emitte as notas médias, e sobretudo as de passagem, notas que evidentemente seriam defeituosas se não fossem cantadas naturalmente, mas que o artista sabe modificar e de modo tal, que a escala toma uma feição de apparente uniformidade, que lhe dá subido valor e estima.

No tocante á dicção é o que temos ouvido de mais perfeito, sendo certo que o espectador póde escrever todos os versos por elle cantados, quer nas melodias, quer nos recitativos.

Como actor revela intelligencia; diz bem, adaptando o gesto ao verso e á musica, e usando de inflexões de effeito, como á entrada da prisão - *Pace, pace. Io son un che ti salva… silenzio*, apenas murmurado.

Resumindo em poucas palavras o juizo que formámos desse artista, diremos: - Não é uma grande voz - mas é um grande cantor.

Não é uma grande voz e por isso não é um tenor dramatico.

Mas se é pouco para um tenor dramatico, tambem é muito para um tenor lyrico, classificando-se, portanto, entre os verdadeiros tenores de *mezzo carattere,* conforme a denominação moderna e necessaria.

Passada a primeira impressão de estranheza, na scena do domingo de Paschoa, captou as sympathias do publico ao terminar a meditação - *Dai campi, dai prati,* com a phrase - *a meditar*, em que ha um *si bemol*, que foi muito applaudido.

Houve um ponto que muito nos surprehendeu não tivesse sido applaudido - o duetto da prisão. Gabbi, De Marchi e a orchestra formaram umas harmonias de suavidade tão bem graduada, tão bem casada durante o *Lontano, lontano*, que em nossa humilde opinião achámos ter sido a primeira vez que esse trecho ternamente poetico obteve a sua verdadeira interpretação, embalando o publico, acariciando-o meigamente, a ponto de fazel-o cair em extase - extase prolongado n'um accórde que vai morrendo, até que mau dissonancia, despertando-o daquella contemplação espiritual, causasse a surpresa do inesperado, deixando fugir o momento de avaliar a commoção tranquila para abalal-o fortemente com as vibrações estridentes dos metaes e a voz de *Mephistopheles* que brada - *Sorge il di,* brado que lembra a inundação da luz que offusca depois de demorada meditação á sombra dessa pagina, verdadeiro sonho que só o dia era capaz de interromper.

Mas tratava-se da estréa de um tenor, e era preciso que se apresentasse a occasião em que elle, isolado, offerecesse ensejo de um julgamento definitivo.

Esse momento foi o *Epilogo*, e a prova foi plenamente satisfactoria, sob todos os aspectos.

É impossivel aos idiomas articulados descrever com precisão a musica e os seus elementos estheticos; mas a collectivi-dade (sic) nunca se engana em absoluto, e ante-hontem a unanimidade no julgamento foi visivel - De Marchi impoz-se pela sua arte.

O baixo Rossi representou friamente o papel de *Mephistopheles*, se é que representou.

Pareceu-nos contrariadissimo e desanimado, e talvez com razão.

Cantou bem as strophes *Son lo spirito che nega*, apezar de um tanto acanhado nos movimentos e a caracterisação pouco mephistophelica; cantou bem, diziamos, mas não foi applaudido, apezar da sua bonita e fresca voz, e desde então, desanimado, deixou correr a peça como se não fosse o protogonista.

Adalgisa Gabbi, cuja possante voz é um dos motivos da grande admiração deste publico, que não se cansa de applaudil-a com a justiça de suas decisões, cantou com perfeita comprehensão a aria da prisão, que dramatisou com traços largos e profundos.

A ella e ao tenor De Marchi se deve o exito do *quartetto*, bisado, como já dissemos, assim como fez magestosamente o acto do *Sabba classico*.

A opera está enscenada com luxo e foi caprichosamente ensaiada.

Houve um incidente occasional, que poz em evidencia a presença de espirito do maestro Mancinelli e a magnifica organização dos córos.

No *Prologo*, quasi ao terminar o 4º tempo no grandioso coral - *Ave Signor degli angeli,* o mestre dos córos que dirigia as massas internas deixou estabelecer-se um *balanço*, que degenerou em atrazo de um tempo durante uns dois compassos, com grande tortura para os ouvidos. Era uma tempestade medonha que se desencadeiava tremenda, ameaçando desastre terrivel.

Outro qualquer teria desanimado e o naufragio seria inevitavel; mas o maestro Mancinelli accelerou um pouco o movimento para diminuir o tempo de supplicio, até que, atacando um *fortissimo*, com o desespero da salvação, conseguiu fazer-se ouvir pelos seus coristas, que pararam immediatamente e subitamente entraram no tempo e na tonalidade.

O incidente foi lamentavel, mas tinha sido de tal ordem a execução de todo o *Prologo*, finamente interpretado e tão perfeitamente desempenhado pela orchestra, que ao reatarem-se as relações entre esta e os córos tudo foi esquecido e os ultimos accórdes vibraram na atmosphera abafada de enorme ovação, chamando-se o maestro Mancinelli duas vezes ao proscenio.

Os finaes de todos os actos foram calorosamente applaudidos, reinando sempre franco enthusiasmo no publico, que repetidas vezes fez com que os artistas voltassem á ribalta para receberem palmas e flores.

Oscar Guanabarino.

Artes e Artistas - Theatro Lyrico: Lohengrin. O Paiz. Rio de Janeiro. 30 Ago. 1893. p2. Ed. 04132.

A representação da 4ª opera de Ricardo Wagner, ante-hontem, pela companhia dirigida pelo maestro Mancinelli, é facto historico de grande importancia no estudo do aperfeiçoamento do gosto artistico da platéa fluminense.

Em 1884 essa mesma partitura naquelle mesmo theatro caiu desastradamente não só pela pessima execução e má interpretação, como tambem pela influencia causada pelo espirito politico dos litteratos francezes, que, abusando do seu incontestavel poder de propaganda no mundo latino, conseguiu durante alguns annos impor a moda de se lançar o ridiculo sobre as producções do mestre de Beyreuth.

Essa influencia apoderou-se do autor destas linhas, que felizmente a tempo conseguiu, pelo estudo das partituras, verificar a nocividade de semelhante critica, que prejudicava a propaganda de grandes obras, agindo perniciosamente sobre o desenvolvimento da musica, nacionalisando a arte no intuito de tornal-a odiosa, sem se lembrar que o eclectismo, cuja gloria pertence quasi que exclusivamente á França, fôra fundado em sua maior parte por allemães, como Gluck e Meyerbeer.

Convem no entanto insistir n'um ponto e afastar do pensamento do publico o falso juizo que sobre Wagner tem tido a maioria dos criticos - adversarios ou apologistas.

A perfeição absoluta não existe em materia de arte.

A *musica do futuro* tem seus defeitos; os dramas de Wagner, poeta, têm seus prejuizos - e apezar de tudo Wagner é a synthese do grandioso no theatro.

Examinemos, ainda que superficialmente, as reformas do grande musico do seculo actual, o que não será mais do que a reproducção de estudos nossos feitos em 1880.

Concordam os historiadores que o drama e a opera tiveram o mesmo berço; e na verdade tudo nos leva a crer que essa juncção existiu muito antes da civilisação grega.

Os dramas religiosos eram sempre acompanhados pela musica.

A etymologia das palavras *tragedia* e *comedia* attesta a veracidade da hypothese, que nos leva á crença de que o drama descende da musica, que na Grecia

era tão desenvolvida como a poesia e fazia parte de todas as cerimonias publicas e particulares.

Recitar era *cantar versos*; e cantavam-se as leis e os preceitos de moralidade.

Já dissemos um dia que a tragedia primitiva, como a encontrou Eschilo, não era mais do que um canto religioso em honra de Baccho. O guerreiro de Salamina e Masathona (sic) substituiu o carro de Thespis pelo scenario, creou a declamação e deu mais valor á parte litteraria do que á musica.

Os coros, que até então constituiam os pontos mais eminentes das tragedias, perderam grande parte de sua importancia.

Sophocles, o rival de Eschilo, que pelo povo viu-se preferido a todos os dramaturgos de seu tempo, continuou a reduzir a musica de suas producções até que Euridipo a considerou como simples accesorio; Aristophanes realizou inconscientemente a separação das duas artes, tentando redicularisar a musica.

A arte, dramatica seguiu; e a musica estacionou, esperando pelo progresso da harmonia e da instrumentação.

A origem, pois, da opera é a mesma do drama

As tragedias eram escriptas em verso e á musica competia accentuar a declamação; ao passo, porém, que caminhavam as duas artes, o interesse dos assumptos, dos enredos, foram impedindo que se desenvolvesse a musica, pois a sua intervenção obstava que a *parte litteraria fosse devidamente apreciada*.

Foi, portanto, necessaria a divisão: o drama ficou tendo a musica como accessorio, e a musica tendo por pretexto a parte litteraria.

Não seguiremos de perto as diversas evoluções da musica dramatica; seria longo ir buscal-as nos sermões dialogados, observar a creação dos *Mysterios*, até chegar a opera italiana, pois essa marcha durou nove seculos.

Encontram-se, porém, depois de aperfeiçoados alguns instrumentos, cultivada a arte do canto e desenvolvida a harmonia, os compositores Monte Verde, Lulli, Stradella e Scarlatti, que prepararam o terreno em que divagaram Rameau, Handel e Gluck.

Este ultimo proclamou-se o creador da musica dramatica; mas os effeitos orchestraes já tinham tido o seu começo em Haendel e Rameau, e a declamação era, como já vimos, um processo usado pelos gregos; havia, no entanto, progresso na melodia, mais naturalidade nos recitativos e mais propriedade na instrumentação.

Na época da renascença os Gondimel, Bassirons, Arcadelt, Phinot e tantos outros tentaram renovar a *notação declamada* - mas não o conseguiram.

Com pouca modificação era isso mesmo o que desejava Gluck, apezar das suas theorias. Comtudo é innegavel a influencia que exerceu na opera, pois até então só se visava agradar os ouvidos sem attenção á logica dos versos.

Depois de muitas tentativas infructiferas conseguiu elle agradar aos francezes, que se mostraram exigentes pela verosimilhança e pelo interesse litterario; e obteve, naquella época, uma ligação homogenea entre as partes constituintes de suas novas operas, sendo a musica comtudo, mero accessorio, como na antiguidade, que em nada embaraçava a comprehensão do texto dramatico.

Foi sob sua influencia que os deuses da mythologia desappareceram da scena e uma sensata *litteratura lyrico-dramatica* desenvolveu-se por interveção de Bollet.

Mas, se na época da renascença os musicos, que consideravam a arte dos sons como um ramo das mathematicas, tentaram resurgir a declamação dos gregos, assim como Gluck no seculo passado, Wagner tambem, na sua musica do futuro, retrocede a Gluck e, portanto, aos tempos primitivos da opera, com a differença, que agora a harmonia é verdadeira sciencia e a instrumentação uma fonte de inesgotaveis recursos.

Wagner não admitte, na sua reforma, que n'uma opera as melodias vocaes possam ser reproduzidas por um outro instrumento; e dahi o recitativo interminavel, pois para elle a opera é um drama e, querendo acompanhar os realistas, assevera que não é aceitavel que um personagem venha cantar uma melodia quando tenha de narrar um facto.

Pelos mesmos motivos condemnou até certo ponto os duettos e mais reuniões de vozes, até o côro, que para elle tem limitadissimas occasiões de intervir n'um drama lyrico.

Uma das divisas da escola do futuro é a *melodia infinita*, que é um canto sem a repetição de phrases melodicas - e dahi a falta de symetria e a irregularidade de suas linhas.

Wagner considera a musica como um idioma articulado e por isso requer a declamação do drama com o acompanhamento da orchestra, que se encarrega da melodia infinita, sobre a qual muitas vezes repousam os interminaveis recitativos.

Um exemplo desse defeito de Wagner é a introdução do *Ouro do Rheno*, em que o côro das nymphas canta sobre uma nota só - cento e trinta e dois compassos!

O seu *realismo* no drama é pouco logico, indo buscar os assumptos em lendas; Alberich, um dos personagens da primeira opera da tetralogia, possuindo o *anel magico*, transforma-se em serpente, que a seu turno toma as fórmas de um sapo.

Esses defeitos, no entanto, não obscurecem o grande symphonista, de concepção grandiosa, de unidade e de effeitos assombrosos.

A sonoridade de sua orchestra é formidavel e os seus poemas contém scenas em que as nymphas nadam em diversas alturas e fadas guerreiras que atravessam os ares em fogosos ginetes.

O alvo da arte musical é desconnecido; mas em todo caso o melhor caminho a seguir, salvas algumas restricções, é o traçado por Wagner - opera essencialmente symphonica, orchestra descriptiva, harmonia elevada, fóra de qualquer vulgaridade, e a parte melodica sempre distincta fugindo sempre de agradar aos sentido antes de se dirigir ao espirito.

*

Mas o *Lohengrin* não pertence ao verdadeiro typo da *musica do futuro*, cujas theorias só se accenturam depois de 1850; e a guerra movida a essa escola, no entanto, envolveu todas as partituras de Wagner escriptas de accôrdo com o estado da opera lyrica até aquella data, inda que se lhe notassem certos progressos harmonicos e os estabelecimento evidente do concerto entre os elementos musicaes da opera.

Com a quéda dessa partitura, quéda ridicularisada por grande parte da nossa imprensa, era imposivel renovar as tentativas; mas o maestro Mancinelli, fazendo justiça ao publico fluminense, que já havia applaudido symphonias de Beethoven e ouvira Bach, Liszt, Schumann, Brahms e tantas (sic.) outros, emprehendeu o passo atrevido, tendo instinctivamente a certeza de fazer o bello triumphar sobre o publico, quasi preparado pela audição do *Tannhäuser*, desprezando a tradição de um desastre, que era facilmente explicavel.

O *Tannhäuser* impoz-se, apezar de alguma reluctancia; era preciso impor tambem o *Lohengrin*.

A companhia dispunha de elementos para arcar com as grandes difficuladades dessa opera, e assim começaram os estudos, trabalhando os maestros Mancinelli e J. Weihls com todo o ardor, ensaiando córos, artistas, orchestra, banda e trombetas.

Por outro lado a empreza dispunha de enscenação luxuosa e de grande effeito, condição indispensavel para a boa appresentação da peça.

Concluimos os preparativos, annunciou-se a 1ª audição.

A's 8 ½ o maestro Mancinelli assumiu o commando geral das forças, e antes da batalha, só com a presença desse general, o publico capitulou, rendendo-se com grandes applausos e saudando o illustre regente.

Encetado o *preludio*, peça cujo desenvolvimento exclue essa classificação, entraram os violinos divididos, vibrando serenamente no meio de religioso e attento silencio, crescendo o interesse do auditorio com o habil *crescendo* orchestral narrando a lenda fantastica de Wolfranz d'Eschenbach.

Esse trecho, de incontestaveis bellezas, executado, como foi, com fina interpretação e de modo irreprehensivel, pela orchestra, foi largamente applaudido.

Levantado o panno o effeito foi surprehendente. Scenario esplendido, roupas novas, vistosas e brilhantes, attestavam a boa vontade da empreza.

O 1º acto tem uma longa exposição, quasi toda de recitativos, o que cansa a parte do auditorio que em taes occasiões não presta attenção á parte orchestral, que tem sempre bellas phrases habilmente timbradas e pomposamente harmonisadas.

O interesse melodico vocal apparece com a "preghiera" de Elsa:

Sola ne miei prim'anni,
In preda a rio dolor,
Del cor gli orrendi affani
Celar dovetti ognor.

Canto mystico, essa melodia suave e te,na (sic) será applaudida quando, em outras audições, for comprehendida, ou antes, quando já não trouxer o publico preso no desconhecido que se desenrola com surpresa sem annunciar a terminação que é cortada pelo côro.

Pouco mais tarde ouve-se um trecho, cantado tambem por Elsa, de joelhos - *Tu gli narrasti i miei tormenti*, que é preciso ouvir com toda a attenção para a orchestra.

A chegada de Lohengrin despertou grande interesse, não só durante o *lento - Mercê, mercê - cigno gentil*, como tambem no duetto com Elsa, em que houve principio de manifestação de applausos, interrompidos pelo trecho orchestral e côro em fórma de marcha.

Terminado o acto irromperam os applausos francos e unanimes, sendo todos os artistas chamados á scena e com elles o maestro Mancinelli, e assim em todos os finaes dos actos.

Duas peças que não foram applaudidas no 2º acto serão apreciadas mais tarde: o duetto de barytono e mezzo-soprano e o esplendido duetto das duas damas, sem citar a marcha , que é facilima de cair no ouvido.

Este acto é o mais difficil de ser apreciado, exigindo pelo menos tres audições.

Em compensação, o 1º e o 3º sao faceis, e já ante-hontem foram aceitos pela maioria do auditorio.

E na verdade o córo nupcial é exposto com muita simplicidade; o duetto de amor é uma das paginas mais bellas que produziu o grande mestre, assim como toda a narrativa de Lohengrin no ultimo quadro e o *canto do cysne*, modelo de musica contemplativa.

De-Marchi canta esta opera com a consciencia de um artista que se impressiona com a producção de um genio, dando boa interpretação ao pepel e cuidando das melodias com apurado phraseamento.

Não acompanharemos todos os artistas atravez dessa opera; resumiremos esta noticia deixando aqui os nossos applausos á Sra. Gabbi pela "preghiera", duetto do 2º acto e duetto de amor; á Sra. Leonardi, que no 2º acto andou bem, cantando satisfactoriamente os dois duettos; a Camera, que recitou perfeitamente no 1º acto e mereceu ser applaudido na scena do pateo, durante o duetto com a Sra. Leonardi; a Rossi e De Grazia, que foram bons interpretes dos papeis de rei e arauto e á orchestra e córos, que se sairam galhardamente.

Não é pequena a gloria dos artistas da companhia Ducci fazendo resurgir uma opera que na sua quéda deixou má fama, attribuindo-se á partitura o que se deveria ter levado á conta dos seus interpretes.

É facil calcular que raramente se terá cantado na Europa o *Lohengrin* como ouvimos ante-hontem no theatro Lyrico, ensaiado caprichosamente e com um conjuncto tão harmonico.

Não basta, porém, e a insistencia é necessaria, ouvir uma só vez essa partitura, para bem camprehendel-a (sic.) e apreciar as suas bellezas; e pena seria que depois de tanto trabalho só fosse executada tres ou quatro vezes, quando neste anno em Napoles, por exemplo, com uma companhia inferior a esta, foi o *Lohengrin* cantado mais de 25 vezes.

Está desbravado o caminho á *Walkyrie*!

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Theatro Lyrico: Huguenottes. O Paiz. Rio de Janeiro. 7 Set. 1893. p2. Ed. 04140.

Foi uma noite de sorpresas a de ante-hontem, no theatro Lyrico.

Annunciada a representação da mais querida das partituras de Meyerbeer - *os Huguenottes*, encheu-se completamente o theatro, coisa que ainda não se realizara durante a actual estação lyrica.

Além da execução da opera predilecta do pulico fluminense, excitara-se a curiosidade dos amadores e profissionaes, ao saber-se que pela primeira vez cantaria a parte de Raul o tenor De-Marchi.

As suas aptidões, os seus recursos, o limite conhecido de sua voz de tenor de meio caracter, foram pesados e avaliamos, dividindo-se as opiniões sobre a possibilidade de um bom desempenho.

Sabe-se que tenores celebres, como Masini, Stagno e Gayarre, executavam esse papel cantando á flor dos labios, sem empregar os recursos da sonoridade usada por Tamagno e outros; mas a opinião geral, aliás bem fundada em seguros antecedentes, era que De-Marchi cantaria deliciosamente a romança do 1º acto, e que naufragaria no resto da peça, tanto mais em se conhecendo a sua habitual frieza, o que de certo seria de máo effeito no celebre duetto do 4º acto.

Os admiradores das lentejoulas artisticas da Sra. Boronat anteviam uma rainha que apagasse da lembraça do publico todas as cantoras que no Rio de Janeiro se incumbiram desse papel.

Sottolana não era discutido nem se manifestaram apprehensões a seu respeito.

Relativamente á elegante Sra. Zawner previa-se que nos apresentasse uma mimosa *vaga dona* e deixasse ir pela agua abaixo o gracioso rondó - *No, giammai da giovin paggio*.

E o Sr. Rossi? Quem o viu no *Mephistopheles*, muito pouco poderia delle esperar encarnando o sympathico israelita Marcello.

Pois correu tudo inversamente, como vamos relatar.

O tenor De-Marchi, admirado de si mesmo, por ter realizado o milagre de se preparar para tão difficil empreza, só com dois ensaios, appareceu um tanto receioso, cantando uma só das estrophes da romança, evitando assim a cadencia original.

Essa receio prejudicou um pouco o trecho; e na verdade muito mais esperavamos, como continuamos a esperar, por termos certeza da confiança com que cantará essa peça pela segunda vez.

Mas houve caiporismo, começando pela viola; que perdeu a occasião de se mostrar na introducção a solo.

Em todo o caso o publico applaudiu largamente o novo Raul.

No 2º acto o duetto foi sacrificado, não por elle, como dizemos mais abaixo, não se devendo estranhar o ser concluido em profundo e frio silencio dos espectadores.

Teve no entanto a sua desforra no *septour*, transportado para o tom *ré*, quando muitos outros o tem reduzido a *ré bemol*, de fórma que no ponto critico e arriscado coube-lhe um *si natural*, que saiu limpido, sympathico e extremamente intenso.

Tal sorpresa provocou verdadeira ovação unanime.

Essa nota foi tres vezes repetida no duetto do acto seguinte, peça que tanto elle como a Sra. Gabbi deram diversas gradações de sentimento amoroso, entrecortado por fortes rajadas dramaticas.

Esse duetto terminou deixando as galerias loucas de enthusiasmo, como ha muito tempo ali não se produzia, acabando os mais exaltados por atirarem á scena chapéos, begalas, sobretudos, casacos e guarda-chuvas, o que vale muito mais do que flores de encommenda.

Nessas linhas ficam os nossos elogios á Sra. Gabbi, mas devemos accrescentar que a applaudimos no duetto com Marcello, no 3º acto, e que admirámos o vigor com que dominou o concertante do 2º acto.

A Sra. Zawner fez uma entrada cheia de pieguices e com pieguice cantou o andantino; no entanto foi muito regularmente no rondó e por isso bastante applaudida.

Quanto á Sra. Boronat não podemos fazer o mesmo que fizemos a respeito da sua *Lucia de Lammermoor,* ficando calado para não discordar do publico.

Pondo-se de parte a sympathia do timbre de sua voz, a facilidade de picar as notas e a facilidade de emittir sons agudos - nada mais lhe fica.

Não é uma artista - apenas uma cantora mediocre, que não sabe trinar e nos impinge como tal um *chevrolement*.

Faz-nos lembrar essa senhora, o baixo Tanzini, que aqui chegou e obteve grande aceitação nos *Huguenottes,* para deixar em evidencia, mais tarde, que toda a sua habilidade resumia-se em cantar essa opera.

A Sra. Boronat chegou e cantou o *Rigoletto*, e mais nada. Não sabe os *Puritanos*, erra o *Amigo Fritz* de principio a fim, pondo em serios embaraços o regente da orchestra; tem uma *Lucia* defeituosa e convencional e não é aceitavel como rainha da opera que ouvimos ante-hontem, e a prova é que sacrificou o duetto com o tenor, depois de haver feito o diabo na aria.

Canta o *Rigoletto* - eis tudo.

Rossi foi esplendido no papel de Marcello, merecendo os applausos que colheu no *Pif paf* e no duetto.

Os córos foram applaudidos no "rataplan" e na "benção dos punhaes" e a orchestra, habilmente conduzida pelo maestro Mancinelli, portou-se galhardamente, conseguindo não naufragar no 4º acto, quando o Sr. De Grazia fez uma entrada fóra de tempo.

Não falaremos de Sottolana, que não estava bem no papel nem de voz; mas em compensação falaremos da enscenação nova e caprichosa que nos apresentou a empreza.

Oscar Guanabarino

1894

Artes e Artistas - Theatro lyrico - Aida. O Paiz. Rio de Janeiro, 9 jul. 1894. p2. Ed. 04354.

Chegamos a tempo de reassumir o posto que occupamos ha dez annos nesta folha, sem que tivessem estreiado todos os artistas da companhia lzrica (sic.) dirigida pelo maestro Mancinelli.

Mais do que ninguem achamo-nos em condições excepcionaes para ouvir a sublime arte - a musica, a unica que desperta saudades ao homem que se isola dos centros de actividade artistica.

A ultima estação lyrica foi interrompida pelos graves successos que dominaram o espirito publico desta capital; d'ali, daquelle mesmo theatro, quando se desenrolavam aos olhos do espectador, embevecido pelos rasgos da orchestra de Meyerbeer, os lugubres conluios para o assassinato dos huguenotes, sahiam os principaes chefes do movimento que determinou o assassinato de mulheres e crianças e a destruição da cidade em cujas trincheiras os inimigos da Republica sentiram que toda a violencia se esboroa perante as idéas que são esposadas pelo coração, (sic.)

Desde então os nossos ouvidos ficaram privados da musica e foram submettidos ao rythmo disparatado da artilheria durante seis mezes, e a alma do artista, educada na contemplação do bello, sentiu-se opprimida em todas as suas manifestações, sendo forçada a testemunhar a tragedia sanguinolenta entre irmãos.

Depois, destacado para muito longe, percorrendo leguas e leguas, tragando pacientemente todas as fadigas das marchas militares, esquecida ficou a pintura, desde que quadros sobre quadros succediam-se interminavelmente e com a verdade que aquella arte nunca ha de conseguir; a poesia - essa acompanha o homem, e a memoria se incumbe de reproduzir os versos dos grandes genios, sempre que momentos identicos se reproduzem na vida.

Outro tanto não se dá com a musica, arte que não existe na natureza, creação paciente do homem, que da escala infinita dos sons tirou a sua e com ella irá cantando eternamente.

Esse prolongado afastamento do contacto da musica e a nossa entrada ante-hontem no theatro Lyrico, logo que os violinos encetaram os primeiros compassos do preludio em estylo fugado da *Aïda*, podem ser comparados á permanencia de um individuo mergulhado em profunda escuridão e sobre quem, depois de muito tempo, projectasse uma faixa de luz electrica.

Em taes condições o atordoamento do sentido visual seria identico ao deslumbramento do ouvido á manifestação subita e anciosamente esperada e desejada da musica.

D'ahi o natural esforço para não nos deixar arrastar pelo enthusiasmo que essa arte tem o poder de imprimir violentamente em taes occasiões e tambem o cuidado de evitar as reacções, que em ambos os casos trariam como consequencia o desequilibrio no julgamento.

O maestro Mancinelli, apresentando-se nesta capital como emprezario, traz uma sobrecarga de responsabilidade, que, se é uma garantia para o publico, acarreta comsigo o inconveniente de tirar-lhe a calma necessaria para a direcção desses verdadeiros combates.

Os signaes evidentes da superexcitação do emprezario tivemos occasião de observar hontem no grande final do 2º acto.

A mutação da scena não foi precisa e a irregularidade do movimento do panno, obrigando a orchestra a estar parada alguns minutos, para quem conhece o temperamento desse grande homem de sensibilidade extremada, devia ter sido um martyrio.

Nada desespera mais um musico do que a falta de precisão, movimento a compasso, por assim dizer, e perdida a calma ninguem mais o contém.

A esse acontecimento, talvez, devemos attribuir a exageração do andamento *alegro maestoso* encetado pela banda em scena.

Sabemos que actualmente se exageram os andamentos por moda, mas esse final, atacado com um augmento de vinte movimentos por minuto, traz perturbações inevitaveis, como aconteceu com as tubas egypcias.

O modelo primitivo, agora modificado por uma volta do tubo, diminuindo assim o seu desenvolvimento em linha recta, que sem apoio trazia a flexibilidade do instrumento actuando no bocal e difficultando a firmeza da embocadura, tornou mais facil a execução da marcha - mas com o augmento exagerado do passo persistem os mesmos inconvenientes e por isso do 2º grupo apenas pôde tocar seguidamente um dos corneteiros.

Mas o incidente passaria despercebido se a magestade e imponencia dessa grande pagina de Verdi não perdesse justamente o seu caracter grandioso, além de ser prejudicial á sonoridade, porque as massas perdem em intensidade o que adquirem em velocidade.

Mas em compensação o illustre regente obteve de toda a opera, com a excepção notada, correcção perfeita, unidade de interpretação, e da sua orchestra um conjuncto admiravel, em que todos se unem como orgãos de um só corpo dirigidos por um unico cerebro.

E' muito difficil, e por isso muito apreciado, obter o colorido e a accentuação de um corpo collectivo como é a orchestra.

Em se tratando da *Aïda* devemos falar em primeiro logar, relativamente aos primeiros artistas, da Sra. Augusta Cruz, tanto mais sendo, para o publico, a estréa annunciada.

O seu typo artistico acommoda-se perfeitamente ao conjuncto da actual companhia, sem tornar-se saliente entre o grupo em que se apresentou e mantendo-se sempre no nivel alto do conjuncto, que indubitavelmente é de primeira ordem.

Foi recebida friamente no 1º acto e terminou sem applausos a scena - *L'insana parola*, e essa justa sentença do publico explica-se pela eterna contradicção humana.

A flor mais apreciada, digamos a rosa, por exemplo, é admirada quando o seu typo se aproxima á producção artificial; ao passo que exigimos de uma rosa artificial a imitação da producção natural.

De uma numerosa banda de musica marcial queremos a delicadeza, ao passo que de um violino exigimos muita sonoridade.

Ora, a estreiante, apezar de haver revelado boas qualidades de cantora trouxe o publico em continua duvida do volume de sua voz, que, se é de timbre sympathico e de regular cultivo, e se canta algumas vezes com phraseado fino, deixa ver a impossibilidade de dominar as massas, deixando-se suffocar pelo extremo direito da orchestra.

E' mais um soprano lyrico do que dramatico, e só foi applaudida nos duettos do 2º acto com o meio-soprano, e nos dois outros do 3º, em que concorreu para o bello effeito da peça.

O tenor Avedano não tem espontaneidade nem natural emissão de voz e essa disphonia prejudica a belleza do timbre das notas agudas.

Tem os graves abarytonados e as notas médias em desaccôrdo com a sua escala, mas esses predicados naturaes são compensados pelo torneio da phrase.

Não lhe vai bem a romança do 1º acto; mas mereceu os applausos que obteve no duetto e terminou valentemente o 3º acto.

Destacou-se imponentemente em toda a opera a Sra. Virginia Guerrini, meio-soprano dramatico.

No papel de Amneris chamou a si todo o interesse da opera, dominando a scena com o gesto largo, dramatizando as phrases com grande effeito de graves amplos.

Foi quem conseguiu em primeiro logar os applausos do publico, impondo-se no duetto do 2º acto, onde aliás é mais sympathica a parte de Aida.

No 4º acto achou ella vasto campo para mostrar as suas qualidades dramaticas e deixou plenamente satisfeito o auditorio, principalmente no duetto e nas phrases subsequentes ao julgamento de Rhadamès, em que soube patentear com

talento o desespero, o amor e o remorso, terminando esse quadro soberbo com a energia mascula de uma grande tragica.

Camera é o mesmo barytono que sabe quanto vale para a platéa fluminense, e se no duetto do 3º acto não provocou as ovações ali recebidas no dia da sua estréa nesta capital, é porque todos já esperavam por aquelles effeitos de sua poderosa voz.

O baixo Tisci Rubini tem voz fresca e muito bonita, satisfazendo as exigencias do papel de Ramfis.

Devemos tornar saliente a banda de musica, o corpo de córos, principalmente o grupo masculino, que é excelente, o corpo de baile, que por excepção da regra dansou a compasso, e a enscenação que é primorosa.

Comprehende-se o sacrificio do maestro Mancinelli tornando-se emprezario no Rio de Janeiro e o risco de sua fortuna particular em semelhante cartada; mas tambem nas condições actuaes do Brazil, e depois do desastre da ultima companhia lyrica - só o nome do illustre artista seria capaz de reunir o publico fluminense no vasto theatro onde esperamos applaudil-o sempre que a sua batuta se erguer para executar uma partitura.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Theatro Lyrico - Rigoletto. O Paiz. Rio de Janeiro, 11 jul. 1894. p2. Ed. 04356.

O pessoal artistico que estava incumbido de apresentar ao publico fluminense a graciosa partitura de Verdi foi repentinamente modificado e em logar da La Occhiolini ouvimos a Sra. Rastelli, que, segundo as declarações feitas pela empreza á ultima hora, prestou-se a cantar sem os ensaios geraes para não motivar uma transferencia.

Em taes condições, e tratando-se de uma estréa, póde-se calcular quanto não teria soffrido essa artista sem pretenção e modesta, fazendo valer apenas um nome adquirido fóra dos grandes theatros do mundo musical - ao apresentar-se perante a platéa do Rio de Janeiro, tradicionalmente conhecida como exigente e muitas vezes violenta nas suas manifestações.

Além das desvantagens pessoaes tinha a Sra. Rastelli contra si o confronto que o publico naturalmente faria entre a sua execução e interpretação do papel de Gilda com o trabalho excepcionalmente notavel das duas artistas que se encarregaram daquella parte nos ultimos tres annos - isto é, das Sras. Stehle e Boronat.

A comparação era inevitavel e é esse o unico e razoavel criterium em casos taes. A critica, quer exercida por profissionaes quer pelo publico, não se faz inconscientemente.

A's vezes, e isso quasi sempre nos primeiros momentos, o artista apodera-se do espirito publico pelas suas qualidades naturaes e pelos meios artificiaes de angariar as sympathias collectivas; mas logo que esse phenomeno psychico deixa de manifestar-se, inspirando o enthusiasmo ou imprimindo a ternura deliciosa que só a musica sabe despertar - só resta a comparação.

Ora, desde que o publico é obrigado, ou antes, desde que o artista deixa ao seu juiz a liberdade de comparal-o piamente com este ou aquelle outro interprete - desde que não o prendeu ao interesse da partitura, ao timbre da sua voz ou ao mecanismo de sua execução - tem contra si o rigor do julgamento, porque essa liberdade do publico perante a arte já é um principio de reacção.

Entre um artista e o publico ha sempre um despota e a felicidade daquelle é fazer com que este brade o - *Ave, Cesar…*

Ainda um outro elemento se aggregou ás desvantagens da estréa da Sr. (sic.) Rastelli - a perfeição absoluta do 1º acto da peça.

E na verdade o maestro Mancinelli conseguiu da orchestra, banda e córos o effeito surprehendente da nitidez, o colorido das massas, o brilho vivo, rutilante, dos alegres festins de Verdi, inexcedivel nesse genero de musica theatral - e o acto inteiro passou sem o menor incidente, trazendo o publico preso no espectaculo que parecia completamente novo porque era a primeira vez que nesta cidade se obtinha semelhante resultado de uma pagina cujo valor absoluto é quasi nullo.

Ora, depois de um tal resultado era muito difficil uma nova imposição ao publico desde que não apparecesse a mesma perfeição, a mesma nitidez.

A artista, isolada, na aria, deixou evidente o cansaço de sua voz tremula e talvez agitada pelas condições em que apparecia ao publico; a respiração curta por incapacidade pulmonar ou por phenomenos nervosos, o desapego ao *bel canto* e o acanhamento em scena - deram como resultado a frieza glacial de todo o theatro ao terminar a aria que exige timbre muito delicado e sympathico.

Mas se o publico tem o direito de ser rigoroso, mesmo por estar sujeito, no theatro, a certas e determinadas leis naturaes, outro tanto não acontece ao profissional que muitas horas depois, longe das influencias de occasião, tem de lavrar a sua sentença calma e reflectida, de accôrdo com a sua consciencta (sic.).

O merecimento relativo dessa artista foi prejudicado pelo meio excepcionalmente perfeito em que se apresentou, e essa attenuante é de muito valor para absolvel-a.

Não foi só a Sra. Rostelli quem soffreu com a perfeição do 1º acto. O proprio tenor De Marchi, cantando o *Questo o quello*, não impressionou muito o publico, apezar da graça que deu ao trecho e ao mimo com que phraseou toda a peça. E a prova do que allegamos está nos applausos hesitantes do publico com ares de condescendencia.

E no entanto mais correcto foi elle nesse acto do que no duetto com o soprano, em que soffreu o contagio da hesitação e medo.

Desforrou-se, por fim, no 4º acto cantando o *La dona é mobile* e concorrendo para o desempenho grandioso do monumento que Verdi cinzelou nessa opera - o famoso quartetto que por si só asseguraria o exito da opera no dia em que essa partitura se desfolhasse perante o publico.

Digamos, inda que tardiamente, que no quartetto portou-se muito bem a Sra. Rastelli.

Basta citar o nome da Sra. Carotini, no papel de Magdalena, e o do Sr. Rossi, no de Sparafucile, para nos desobrigar de maior desenvolvimento desta noticia.

Deixámos para o fim o protogonista da peça, o barytono Camera, que nesta mesma opera já foi considerado nestas columnas como um dos bons interpretes da partitura.

Póde ser que o personagem, abstracção feita da parte musical, exija certas modificações no seu desenho scenico; mas é preciso confessar que a critica musical tem commettido o erro de exigir do interprete da partitura o que não conseguiu o autor do libretto.

Não existisse o trabalho de Victor Hugo e esse inconveniente desappareceria. Nos limites acanhados de um libretto de opera lyrica o autor mal póde dar os traços geraes de um personagem cuidadosamente tratado pelo genio litterario de um vulto como é o autor do drama *Le roi s'amuse*, autor da partitura, escrevendo em época e meio puramente melodico, não creou o Rigoletto com o (sic.) aquelle cuidado moderno com que poz em relevo o Iago ou o Otello.

No personagem Rigoletto mais bem avsada (sic.) andará a critica estudando os actores só pelo lado dramatico-musical, e nestas condições, sem excepção de nenhum trecho, só temos applausos para o barytono Camera.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Theatro Lyrico - Mephistopheles. O Paiz. Rio de Janeiro, 15 jul. 1894. p2. Ed. 04360.

Dissemos ha dias, e a proposito do *Rigoletto*, que entre os artistas encarregados da execução de uma opera havia sempre um despota, impondo-se violentamente, dominando todas as consciencias e provocando a submissão incondicional.

Aos primeiros clangores da partitura, contrastando com a suavidade mystica das harpas, houve immediata imposição da grande orchestra de Marino Mancinelli.

Depois os córos, esse elemento vigoroso da musica, caminhando do menor para o maior, n'um crescendo magestoso, alargando-se em todas as direcções, na confusão ordenada das vozes, milagre da arte musical, proclamando, pela poesia, a harmonia eterna do Universo - e de todo esse conjuncto, com a illusão da nebulosa de onde descem as ondas de sonoridade esmagadora - recolhidos á concentração todos os espectadores submettidos á influencia - esperavam todos.

E o pantheismo do Voltaire germano unido á arte do idealista, ligando intimamente a poesia do scepticismo á poesia abstracta da musica - surge vigoroso, impera e vence.

Ao terminar o prologo grandioso de Boito, depois de haver obtido a perfeição absoluta da manifestação musical das massas - o maestro Mancinelli procura arrancar á orchestra toda a sonoridade possivel, chama os córos ao concurso da victoria, e cresce, cresce sempre até ao limite, estrugindo os metaes e instrumentos de percussão, até que o ultimo accórde se confunde com a explosão espontanea de todo o publico na mais franca ovação.

O maestro regente foi chamado ao proscenio e o publico parecia não querer terminar os seus applausos.

E isso que aconteceu em todos os finaes de actos prova que a parte symphonica da partitura foi sempre esplendidamente executada, sem a menor discrepancia da orchestra nem dos córos.

O maestro Mancinelli, comprehendendo que grande parte do resultado obtido era a resultante da conducção dos córos internos e seus ensaios rigorosos, trouxe comsigo ao proscenio o maestro Bon[a]fous, seu excelente auxiliar de confiança.

O quartetto do 2º acto foi bisado, resultado esse obtido no anno passado; mas é certo que o publico, analysando os artistas fóra do conjuncto - duvidou e retrahiu-se.

O baixo Rossi já foi julgado pelo publico fluminense naquelle papel, que exige certo desempenho em scena; mas os cantores estão sujeitos a mil circumstancias, que concorrem para o seu mal estar, e o artista em questão, além do seu temperamento refractario á indole do personagem, estava visivelmente indisposto e com as notas graves alteradas pela rouquidão.

O tenor De Marchi, na maioria da opinião, cantou melhor o anno passado; e essa crença circulou pelo theatro, sendo o thema de discussões, em que eram todos concordes.

Não notámos essa differença - mas julgamo-nos com elementos para explicar o facto, aliás muito natural.

Quando aqui chegou a companhia lyrica de 1893, trouxe apenas dois tenores: o Gabrielesco, que não pôde terminar o *Tannhäuser,* e até hoje se conserva fóra de scena, com grande pezar d[e] s[e]us admiradores, e Colli, que foi obrigado a arcar com todo o repertorio, emquanto não chegava ao Rio de Janeiro um outro tenor contratado telegraphicamente.

Ora, o tenor Colli tinha defeitos; e só foi tolerado seguidamente em dez espectaculos por condescendencia do publico, que aceitou o caso de força maior e esqueceu-se do artista durante muitas recitas do *Falstaff* - pela novidade da partitura de Verdi, em que a responsabilidade dos cantores é muito limitada.

Já se vê que o tenor De Marchi veiu justamente quando o publico estava ancioso por ouvir um tenor de primeira ordem.

A opera de estréa foi o *Mephistopheles* e a impressão causada pela voz do estreiante augmentou-se na razão inversa da tolerancia concedida a Colli.

Em taes condições era facil prever o immediato triumpho que effectivamente foi alcançado.

A impressão agradabilissima gravou-se naturalmente no espirito do publico e a audição da opera despertou essa mesma impressão, adormecida em fórma de saudade.

O effeito produzido ante-hontem por De Marchi no *Mephistopheles* não podia ser o mesmo e identico ao do anno passado, porque as condições do artista, relativamente ao publico, não eram as mesmas.

E no entanto, apezar da opinião externa[d]a, o publico foi obrigado a applaudil-o varias vezes, como no duetto da prisão e no epilogo, revelando-se sempre artista fino, de uma dicção perfeita, sabendo tirar partido de sua voz de timbre exquisito no primeiro momento, mas insinuante por fim.

Reproduziu-se no papel de Margarida a Sra. Gabbi, alma do quartetto do jardim, apezar da laryngite que a deteve fóra do palco por mais de uma semana.

Foi nessa peça que mais enthusiasticamente a applaudiram - mas na nossa opinião, alias sem pretenção de impor-se, essa artista, nas condições actuaes da sua voz, necessita da musica dramatica em que facilmente occulte a alteração de certas notas, dando occasião á manifestação de umas tantas qualidades apreciaveis que vinda não a abandonaram.

Foi justamente o que aconteceu na scena da prisão, unica em que o drama apparece forte e energico e largamente traçado.

E no final da peça, no sabbat classico, tirou todo o partido da musica melodiosa que Boito ali deixou perpetuada.

A Sra. Carotini ainda desta vez passou despercebida como Pantatis e naturalmente espera o pastor do *Tannhauser* para chamar a attenção sobre si.

E se dissermos que a enscenação desta opera é luxuosa e que o corpo de baile está perfeitamente disciplinada (sic.) - teremos concluido a nossa missão de informante.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Theatro Lyrico - Huguenottes. O Paiz. Rio de Janeiro, 25 jul. 1894. p2. Ed. 04370.

Por mais respeitavel que seja a opinião individual, e muito principalmente em materia de arte, em que cada individuo é susceptivel de um modo de sentir, é preciso reconhecer que não ha nada mais perigoso e incerto do que o julgamento collectivo de uma assembléa, que não póde ser dominada por um sentimento exacto e perfeito do seu papel subjectivo e dentro da esphera limitada á sua acção.

A influencia da sympathia, originando julgamentos precipitados, que se traduzem ás vezes nas ovações provocadas pelo enthusiasmo repentino e contagioso, tem como consequencia logica a reacção produzida pela antipathia, cujas causas são tambem desconhecidas, como todos os sentimentos affectivos do coração humano.

Na opera lyrica, desde que a critica collectiva do auditorio deixa de lado a parte technica da arte para examinar as suas paixões, ou desde que não se abandona á corrente subjugadora dos elementos que se reunem para a exhibição pomposa de uma partitura - arrisca-se ao erro de apreciação.

O espectador que em uma opera olhar para a artista, procurando a perfeição figurada e visivel da materia - transvia-se; e uma vez deslocado do campo em que a sua actividade espiritual devia actuar em sentido uniforme - perde os pontos de contacto com o objectivo da arte musical e d'ahi a perversão do sentimento.

Adapta-se ao exposto o caso da Sra. Rastelli, cuja causa merece ser pleiteada perante esse grande tribunal onde não ha codigos nem valem os autos.

Mas antes de qualquer discussão em torno da artista, devemos examinar a responsabilidade do maestro Marino Mancinelli como emprezario perante o publico fluminense, e portanto como fiador moral dessa artista.

Não se trata de um regente de opera lyrica que tenha recebido a companhia já formada por um agente theatral ou simples emprezario; no caso vertente a escolha do pessoal artistico para o desempenho do repertorio promettido aos assignantes foi, como não podia ser de outro (sic.) fórma, feita pelo proprio maestro, cuja competencia não poderia ser posta em duvida senão para dar logar a um juizo pouco favoravel á sua honorabilidade profissional e individual.

Para os papeis de importancia no genero soprano ligeiro foi contratada, depois de ouvida, a Sra. Occhiolini, cujo attestado de merecimento artistico é o proprio contrato firmado por Mancinelli; mas por infelicidade da empreza e do publico essa artista teve graves perturbações physiologicas, logo depois de chegar ao Rio de Janeiro, e de taes perturbaçães (sic.) teve participação profunda a voz, que jamais conseguiu o seu diapazão natural.

Nos ensaios era manifesto o abaixamento da voz com inconsciente alteração, que chegava ás vezes ao escandalo de um tom.

O publico ouviu essa artista no *Falstaff,* e apenas pôde toleral-a para não prejudicar a marcha do espectaculo, e a empreza, perplexa diante da gravidade do caso, não teve coragem de rasgar o contrato, por saber que na lista dos seus artistas não tinha quem a substituisse.

Em taes condições, sendo impossivel a suppressão de certas operas, appellou para a Sra. Rastelli, contratada para pequenos papeis, como o pagem do *Ballo in maschera,* etc., esperando que o caso de força maior fosse admittido pelo publico e tolerada a substituição.

Evidentemente a artista encarregada do papel de rainha nos *Huguenottes*, personagem que tem sobre si a maior responsabilidade em todo o 2º acto, [não] consegue manter-se dentro do conju[n]cto harmonico da execução geral da [o] pera. E' certo porém que, isolada des[se] meio e analysada fóra do conjuncto, a [S] ra. Rastelli não desafina e executa todas as notas escriptas na sua clave[.]

Faltam-lhe a distincção [no] phraseado, a calma, a graça e os re[c]ursos dos grandes cantores, mas não [...] caso de protesto, tanto mais que ess[a]s manifestações do publico concorrem para o augmento da perturbação da a[rt]ista.

A maioria do auditorio mostrou-se tolerante, e a [im]prensa talvez não tomasse a si a defe[sa] da artista se não visse nessa manifest[a]ção casos isolados de irritação[.]

O qu[e] é preciso é obrigar a Sra. Occhiolini [a] assumir a responsabilidade que ace[it]ou e definir-se perante o publico e p[e]rante a empreza.

Que cante a Sra. Occhiolini hoje mesmo o papel de rainha, e depois de recusado o publico será tolerante para com aquella que está sendo sacrificada.

Esse facto já devia ter chegado ao conhecimento do publico por declarações do maestro Mancinelli, que tem francas as columnas do jornalismo fluminense; o interesse era da propria empreza, e assim teria evitado a posição esquerda em que se achou a artista, que o publico julga ser o principal soprano ligeiro da companhia.

Mas demos por terminado o incidente e tratemos da execução da opera.

Apezar de todos os esforços do digno maestro, e apezar do cuidado que elle emprega nos ensaios para obter a maxima perfeição, a partitura soffreu varias vezes choques tanto mais salientes quanto eram primorosamente executados outros tantos trechos.

E' notavel a precisão que o maestro Mancinelli dá ao 1º acto dessa grandiosa opera. Os córos e orchestra não discreparam um só momento e todo o acto teria passado sem o menor senão, se o acompanhamento da romança de tenor tivesse sido executado pelo 1º viola em logar de ser entregue ao violino de *spala*.

Por mais habil que seja o violinista é impossivel deixar este instrumento, depois de algum tempo de exercicio e habituado os dedos ás distancias da sua escala, e passar repentinamente para a viola.

A differença de distancia traz natural esforço e consequente desafinação - e foi isso justamente o que aconteceu.

Talvez tivesse passado despercebido ao publico, entretido, ou antes, embevecido com o canto e voz do tenor De Marchi, que obteve unanimes applausos ao terminar essa peça mimosamente traçada.

Cumpre lembrar ao artista que essa romança não exige grande minuciosidade no seu desenho, e que essas transições do forte para o extremo pianissimo deixam a descoberto o *amaneirado*, que a arte condemna como affectação inutil.

Mais o apreciamos no septuor, em que dominou soberbamente a sala, terminando valentemente essa pagina do monumento de Meyerbeer; e ainda temos, ao traçar estas linhas, bem vivas as impressões que nos despertou durante o famoso duetto do 4º acto, em que esteve felicissimo na phrase apaixonada que se segue á declaração amorosa de Valentina.

Iguaes applausos mereceu a Sra. Gabbi nesse, duetto e com franqueza o dizemos, nunca mais essa artista dará semelhan;e (sic.) escala chromatica, nitida e igual, bella e sympathica, repercutindo em toda a sala em um *bravo!* espontaneo seguido de um começo de salva de palmas, que teriam interrompido a peça se a avidez do publico não tivesse tolhido essa explosão justa do enthusiasmo.

No final do 2º acto mostrou a Sra. Gabbi a pujança do seu orgão vocal, assim como no duetto com o baixo no 3º acto, com excepção do final, teve momentos inexcediveis como soprano dramatico.

Rossi, com a sua voz sympathica de baixo profundo, deu um magnifico Marcello.

Na canção guerreira e no duetto do 3º acto mereceu os applausos colhidos.

Do Sr. Angelini Fornari diremos que a sua bella e fresca voz de barytono deu realce á parte de Nevers.

Os córos andaram maravilhosamente em toda a opera e o *rataplan* foi applaudido com justiça, sobresaindo o tenor comprimario, cujo nome ignoramos.

Mereceu as honras do bis o bailado do 3º acto.

Já dissemos aqui que pela primeira vez temos um corpo de baile disciplinado, dansando a tempo, com movimentos precisos e graciosos, e sobretudo bem combinados pelo coreographo encarregado da marcação.

E' inutil fazer referencias á enscenação vistosa e luxuosa da peça. A empreza não poupou esforços nesse sentido e só nos resta citar a correcção da banda.

Oscar Guanabarino

P.S. Tinhamos terminado o nosso artigo, quando recebemos hontem uma carta do maestro Marino Mancinelli, annunciando que Sra. Occhiolini cantará

hoje a parte da rainha na opera *Os Huguenottes,* achando-se restabelecida e já tendo ensaiado.

Tanto melhor - *O. G.*

Artes e Artistas - Theatro Lyrico. O Paiz. Rio de Janeiro, 27 jul. 1894. p2. Ed. 04372a

Repetiu-se hontem a partitura dos *Huguenottes* e, como fôra annunciado, a parte de rainha foi desempenhada pela Sra. Occhiolini, soprano ligeiro, que, póde-se affirmar, ia estreitar-se depois de restabelecida de umas tantas alterações da voz, que a impossibilitavam de arcar com a responsabilidade de papeis difficeis.

Essa substituição foi imposta pela attitude da platéa, que não havia recebido com calma a Sra. Rastelli.

A empreza viu-se forçada a exigir da Sra. Occhiolini o cumprimento do seu contrato sob pena de retirar de scena a opera annunciada.

Pela nossa parte tinhamos tomado a defesa da artista, que se prestara a desempenhar uma parte superior ás suas forças e recursos naturaes, procurando ao mesmo tempo dar á empreza a responsabilidade do facto, que desgostara o publico por falta de explicações, que se tornavam indispensaveis, tanto mais que era chegado o momento em que devia definir-se a artista contratada como 1º soprano ligeiro.

Diante da attitude do publico e depois da discussão travada sobre o assumpto não podia ser das mais calmas a situação da artista que ia reapparecer; e de facto, para quem está acostumado a ver os artistas em taes condições, não foi difficil descobrir a commoção que a dominava ao levantar-se o panno para o desenvolvimento do 2º acto da opera.

A Sra. Occhiolini estava aterrada e o publico na espectativa.

Tolhida em seus movimentos, com a voz embargada pelo estado de agitação - não podia ser mais melindrosa a sua situação e o menor accidente na afinação ou na emissão dos sons, que em outra occasião passaria despercebido, seria naquelle momento um desastre para a artista[.]

Felizmente o publico comprehendeu a situação e logo na primeira occasião procurou animar a artista applaudindo-a.

Essa animação era necessaria e justificou-se. A Sra. Occhiolini recobrou a calma e desde então pôde cantar com mais naturalidade[.]

E' agradavel a sua voz, aliás pouco firme; não tem, talvez, a distincção dos grandes artistas, mas canta com correcção.

Guiada por um professor pratico e podendo usar de certa liberdade, o que só se obtem depois de muito estudo, poderá alcançar effeitos que se imponham ao publico.

Actualmente a Sra. Occhiolini dá-nos a idéa de uma boa discipula, com a lição muito bem estudada, com o resultado estranho e inexplicavel de satisfazer, deindoxa (sic.) alguma coisa a desejar.

Parece que o defeito se resume na falta de individualidade artistica e d'ahi a vulgaridade dos seus recursos.

Não comprometterá o conjunto nem a sua parte; mas tambem não sairá d'ahi nem se distinguirá entre os seus collegas de arte.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Theatro Lyrico - Il Guarany. O Paiz. Rio de Janeiro, 1 ago. 1894. p2. Ed. 04377.

O apparecimento do nome da primeira opera de Carlos Gomes nos annuncios da actual empreza dos espectaculos lyricos nesta capital causou certo enthusiasmo entre os frequentadores do grande theatro fluminense.

E' innegavel que o *Guarany* vai se resentindo com a comparação que naturalmente é feita pelo auditorio entre essa partitura e as duas grandes operas de Verdi, ao lado de *Lohengrin* e *Tannhaüser.*

Da comparação resulta o italianismo franco da escola decadente dos melodistas e o auditorio sente a falta de qualquer coisa que não sabe explicar o que se [...] mas que se traduz na consciencia de estar em presença de um producto que perdeu a sua actualidade e que não tem a seu favor o caracter de individualidade artistica, que é o sopro animador que conserva a obra do espirito humano atravez das gerações que se succedem, mesmo na senda progressiva das conquistas do aperfeiçoamento.

Carlos Gomes não parou, apezar de ser um hesitante, devido a circumstancias que os seus biographos saberão interpretar; e os attestados do seu trabalho, do seu genio creador, do seu estro inesgotavel, mesmo nas occasiões mais criticas de sua vida privada, ahi estão sellados perpetuamente na *Fosca*, no *Schiavo* e no *Condor.*

Mas o *Guarany* tem para nós - brazileiros, o grande valor de uma revelação; foi a primeira opera que um brazileiro conseguiu fazer ouvir na Europa, depois da brilhante tentativa da *Se sa minga*, e o seu apparecimento na scena do theatro Scala, em Milão, coincidiu com uma época de desanimo na Italia, onde Verdi havia se calado com o *D. Carlos* e onde tinha caido desastrosamente o primitivo *Mephistopheles* de Boito.

O *Guarany* foi aceito e acclamado pela população italiana, que viu nessa partitura um symptoma de perpetuidade da escola melodica, e antes de ceder á invasão do eclectismo, prevendo a inundação dessas grandiosas ondas da escola moderna, agarrou-se instinctiva e patrioticamente á taboinha que poderia con-

servar por algum tempo á tona das aguas da grande revolução artistica a tradição secular dos seus velhos mestres.

Esse valor historico do *Guarany,* apezar de ser uma opera puramente italiana, repercutiu exageradamente no Brazil, e o orgulho de um povo não se desvanece senão com o apparecimento de muitas gerações e depois do motivo desse orgulho ter sido substituido por um outro motivo de orgulho.

Encheu-se pois o theatro Lyrico, tanto como se houvesse promessa da *Gioconda* ou *Huguenottes*, e a sala repleta, curiosa e cheia de enthusiasmo, applaudiu freneticamente a symphonia, essa mesma symphonia que, executada em Paris pela orchestra do Scala, ali produziu effeito magico no auditorio francez.

E no entanto essa pagina querida do mestre brazileiro, e sempre apreciada pelo publico fluminense, não tinha sido executada com o mesmo cuidado, com a mesma perfeição, com o mesmo colorido e sonoridade que a orchestra do theatro Lyrico dá á introducção do *Tannhaüser* ou ao prologo magistral do *Mephistopheles*.

Mas ainda assim, dispensando a perfeição e deixando transparecer a sua tendencia provocada pela execução de uma opera desejada - os applausos unanimes foram a recepção animadora do publico.

Infelizmente essa animação não pôde galvanisar o conjuncto empenhado na execução da opera; o maestro Mancinelli, doente e impossibilitado de apurar os ensaios, não impoz aos seus commandados o necessario cuidado que a sua rigida disciplina sabe implantar no desenvolvimento de uma partitura em presença do publico.

A boa vontade, porém, não abandonou os espectadores, tanto mais que é conhecido no *Guarany* o interesse crescente e progressivo da partitura.

A *Ave Maria*, inda que um pouco fria no colorido, produziu effeito favoravel aos artistas e o duetto foi recebido, na sua terminação, com tanto enthusiasmo, que chegámos a perguntar a nós mesmo (sic.) se todo aquelle barulho e tantas chamadas dos artistas á scena eram motivadas pela musica ou pela execução.

Não queremos discutir a interpretação do Sr. Avedano nem a da Sra. Cruz; se isoadamente (sic.) são aceitaveis, reunidos nesse duetto ha evidente desequilibrio.

No 2º acto começou o esmorecimento do publico; o barytono Angelini Fornari arrastou a canção do aventureiro, e ao terminar a peça foi tão infeliz na cadencia que o publico recuou, e desde então foi inevitavel a invasão do resfriamento do enthusiasmo que dominava o publico ao começar a representação.

A quéda do enthusiasmo não foi subita, tanto que a Sra. Augusta Cruz, apezar de mal acompanhada pela orchestra dirigida pelo maestro Podesti, e apezar de não ter elementos para desempenhar a difficil balata do 2º acto, que exige vocalisação franca e *slancio* no final, foi applaudida ainda com alguma franqueza.

Mas no 3º acto a quéda foi franca.

O baixo Rossi deu um bom Cacique; mas a peça fóra de caracter, não só no tocante á scenographia falsa, mas tambem cheia de absurdos nas vestimentas, deixou evidente a falta de ensaios, desprezo das marcações e mais trabalhos do director de scena.

Logo na introducção do bailado, as dansarinas, que já obtiveram francos elogios nestas columnas, entraram em scena como se tivessem de improvisar as marcações.

Tudo no ar e indeciso, com tendencia para o ridiculo que traz a incerteza em casos taes.

O *Passo selvaggio* nas mesmas condições e da grande "bacchanal" nem falemos.

Podia ter salvo o acto o grande concertante; mas o maestro Podesti não sabe tirar partido das massas e a sonoridade nunca attingiu o maximum, de fórma que o effeito foi nullo por falta de imponencia.

Esse acto termina com grande movimento scenico; um combate travado entre a gente armada de D. Antonio e os indios.

A confusão é a nota dominante do conflicto, e a luta realçada pelas descargas [...] de fogo contra a tribu guerreira dos Aymorés deve dominar toda a scena; mas ante-hontem os valentes Aymorés morreram de susto e mostraram muito boa vontade em satisfazer os desejos que os combatentes portuguezes tinham de aproveitar os seus mosquetões, que por esquecimento não foram carregados e que fizeram obra só com a pontaria.

Quanto ao 4º acto nada diremos, e nisso fica a prova tambem da nossa boa vontade, que, para não fazer carga nem augmentar a afflicção ao afflicto, deixámos o theatro como se a opera só tivesse tres actos.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Theatro Lyrico - Lohengrin. O Paiz. Rio de Janeiro, 9 ago. 1894. p2. Ed. 04385a

Wagner, para o publico fluminense, é apenas o autor do *Tannhaüser* e do *Lohengrin*, e toda a discussão fóra desse terreno é extemporanea.

E' impossivel encontrar na vasta historia das artes um homem que tenha provocado tantas discussões como o grande compositor que synthetisa a arte musical no seculo presente, sendo certo que enorme bibliotheca se formaria com a collecção do quanto se tem produzido na litteratura e no jornalismo a respeito desse grande genio, que dividiu o campo dos artistas profissionaes e amadores em dois partidos.

Inimigos e apologistas confundem no entanto a discussão que travam em torno do gigante; e de ambos os lados surge o exagero, sem que os muitos annos de luta tivessem determinado um meio termo aceitavel e apaziguador dos dois campos.

E' facil entretanto, no pé em que se acham os dois partidos, achar argumentos que endeosem o homem, assim como armas terriveis que o ataquem severamente.

Essa contradição explica-se pela propria contradição de Wagner; contradição flagrante, manifestada não só nas suas partituras, em desaccôrdo com as theorias proclamadas, como tambem nas suas obras litterarias.

Musico - foi elle mesmo quem se proclamou reformador, contando que as suas palavras echoariam com o absolutismo dogmatico no campo dos seus adoradores, não se lembrando, porém, da critica imparcial, que mais tarde viria classifical-o como o aperfeiçoador de uma escola largamente esboçada por uma série de partituras assignadas pelos grandes mestres que o precederam.

Philosopho - creou uma esthetica musical para ser applicada exclusivamente ás suas producções, a partir de *Tristão e Isolda*, contando orgulhosamente com o desapparecimento perpetuo dos monumentos musicaes existentes, para que sobrevivessem unica e exclusivamente os productos das suas theorias.

Polemista - longe de aceitar a discussão e produzir argumentos, não fez mais do que provocar resentimentos, que deixavam a descoberto o seu orgulho doentio.

Critico - apenas procurou destruir, mostrando-se ingrato, manejando o insulto, desrespeitando tradições honrosas, atacando nacionalidades e deixando de pé só o que era esquecido por sua penna furibunda.

Poeta - nada creou, indo buscar os seus poemas nas lendas do cyclo do Santo Graal, apoderando-se da mythologia christã e dos romances de cavallaria para transplantar para a scena o que já era archaismo.

Chefe de um partido numeroso e fetichista - abusou da sua preponderancia, e desde então tornou-se despotico, vindo a ser victima da mania das grandezas - reformador do mundo - creador da arte germanica - revolucionario politico - physiologista - invasor de todos os ramos de conhecimentos humanos.

E' facil pois explicar a divisão dos partidos e a confusão dos argumentos que envolvem o grande aperfeiçoador da opera-lyrica.

A grande agitação produzida por Wagner em todos os circulos pensantes do mundo civilisado chamou sobre elle a attenção de todas as classes sociaes, tornando-o o assumpto de todas as subdivisões da critica, e até do estudo dos alienistas, de fórma que reunidas as opiniões de todos os escriptores avalia-se o disparate.

E' preciso que de Wagner se afastem todas as suas producções fóra do campo da opera-lyrica, resumida nas suas partituras, para que fique o compositor, e este entregue exclusivamente á critica musical, que no caso actual deve ser limitada ás duas operas conhecidas.

Discutir presentemente a tetralogia, que não será conhecida no Rio de Janeiro senão no seculo futuro, é perder tempo e atrazar a propaganda, que deve ser activada, desde que não se póde pôr em duvida a aceitação que essas partituras encontraram nesta capital, graças ao prestigio e força de vontade do maestro Marino Mancinelli, á bravura de sua excelente orchestra e ao valor artistico de Gabbi, Gabrielesco, De Marchi, Camera e Rossi.

Ainda ha reluctancia, força é confessal-o, mas quem ignora a existencia de um grande numero de pessoas que preferem as operetas ás operas lyricas?

Essa gradação ha de existir sempre, e assim como ha quem não perceba os *Huguenottes*, tambem ha quem não consiga apreciar o *Lohengrin* pela sua complexidade.

O grande valor de Wagner é a sua qualidade de harmonista assombroso e inimitavel conhecedor dos timbres orchestraes, e percebe-se por isso a difficuldade de comprehendel-o, porque é principalmente com esses dois grandes elementos da arte musical que elle desenha a sua melodia distincta, caracterisando sempre os seus personagens e despertando-nos o sentimento expresso por esses mesmos personagens das lendas.

E' ainda com esses dois elementos que elle consegue colorir as suas melodias mysticas e surgir como o mais perfeito dos melodistas modernos, tornando a opera lyrica uma arte verdadeiramente confluencial de todo o idealismo.

Comprehende-se, pois, que uma opera desta ordem depende não só de uma execução perfeitissima, como tambem da attenção concentrada do auditorio.

Esses dois resultados foram conseguidos.

A orchestra executou admiravelmente a protophonia, suave, poetica, caminhando como se um unico cerebro coordenasse os seus movimentos, produzindo o extase particular, que só a musica sabe despertar, e logico neste caso, porque esse estado da alma é o fim de todo o mysticismo.

No 1º acto ha uma longa exposição compensada pelo concerto orchestral, e nessa primeira parte deixaremos os nossos elogios ao baixo Rossi no papel de rei, altivo como um germano, e recitando com distincção, assim como ao baixo-cantante Rotoli, que estreiou na parte de Arauto, cuja tessitura elevada achou nelle uma voz adequada ás exigencias da partitura.

O interesse musical da opera, depois da protophonia, começa na 2ª scena, cujos effeitos da orchestra, não só em seus timbres mas tambem no genero da melodia, já têm tido muitos imitadores em operas que appareceram muitos annos depois.

E' simples e distincta a melodia dolorosa que precede a entrada de Elsa, a accusada - e mais tarde se vê que esse desenho musical é o *leitmotif* dessa candida creatura.

Gabbi transforma-se completamente neste papel, no qual somos seu admirador como o somos no de Elisabeth, do *Tannhaüser.*

Em nenhuma outra opera nos deixa ella tão profunda impressão como na romança - *Sola ne'miei prim'anni*, no 1º duetto com o tenor, no brilhante final do 1º acto e no esplendido duetto de amor, que é uma das paginas mais bellas que a poesia musical tem produzido para a scena lyrica.

Percebe-se no seu canto, na sua interpretação, no modo de phrasear e no desenvolvimento que dá ás melodias o quanto se acha ella identificada com esse bello genero de musica e como lhe deve ser agradavel o ter de reproduzir esses cantos, que acham em sua alma um echo de saudade que é transmittida senão ao auditorio pelo menos ao autor destas linhas, que, se tem por costume não applaudir no theatro, sabe compensar esse habito applaudindo-a publicamente nestas columnas e com o enthusiasmo que um artista sente quando alguem tem o poder de despertar-lhe esse sentimento, que já vai se cansando e que só consegue vibral-o uma Gabbi quando interprete de Wagner.

O publico fluminense não fez mais do que repetir a brilhante recepção com que distinguiu o tenor De-Marchi no anno passado, quando nessa mesma opera deixou-se dominar pela sua voz suave sempre, ampla e poderosa quando o exige a partitura, terna nos largos, insinuante, sympathica, attrahente, modificando-se com arte, adaptando-a intelligentemente aos versos, com uma dicção irreprehensivel e um estylo tão distincto quanto a correcção da sua emissão e interpretação das melodias.

Mas se o applaudimos francamente nos *Huguenottes* e no *Mephistopheles*, o que poderemos fazer agora que o temos uma bella incarnação de *Lohengrin*?

Quem não teria ficado preso á flor dos seus labios ao ouvir o simples canto *Mercê, bel cigno*?

Quem poderia ser tão insensivel á influencia incontestavel de sua voz e canto que lhe recusasse um *bravo* no duetto com Elsa ao ouvir a ternura e delicadeza com que nos faz deliciar a melodia - *Elsa, si tu mia sposa sará*?

Se uma opera basta para fazer a reputação de um artista cantor, ahi tem De Marchi o vehiculo de sua notariedade na scena lyrica.

E na verdade difficil será encontrar um artista que no papel de *Lohengrin* se mantenha tão correctamente de principio a fim; assim como chegamos a perguntar á nossa propria experiencia se seria possivel dar mais poesia e encanto ao duetto de amor ou dominar mais brilhantemente a scena final, ser mais profundamente emocional na narrativa - *Da voi lontano in sconociuta terra*, ou mais contemplativo do que elle no canto do cysne.

Devemos iguaes elogios a Camera e a Guerrini.

Aquelle já foi julgado nesta opera, em que dá realce ao duetto do 2º acto; e esta, como artista apropriada aos papeis com tendencia ao dramatico, mereceu palmas não só no duetto com o barytono como no subsequente com o soprano.

Mas é tempo de parar, deixando algumas linhas para a orchestra, córos, corneteiros e banda; para a empreza, que apresentou uma enscenação digna da partitura, e por fim para o maestro Mancinelli, que teve a gloria de vir inocular neste povo a bella tradição da musica de Wagner e fazel-a surgir das massas com perfeição extrema e dos artistas com uma unidade de interpretação que só podem ser obtidas pelo fino tacto de ensaiador experiente e sabio e rodeado de auxiliares de confiança.

E' por esse modo que a propaganda póde ser feita e é assim que caminharemos até completo conhecimento de todas as producções do grande mestre.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Theatro lyrico - Lo Schiavo. O Paiz. Rio de Janeiro, 17 ago. 1894. p2. Ed. 04393a

Depois da primeira audição da opera que Carlos Gomes nos trouxe para ser estreiada no Rio de Janeiro em 1889, conhecendo-a bastante por havermos acompanhado com interesse os ensaios parciaes e geraes, expuzemos a nossa opinião com toda a franqueza.

Analysando o libretto, em primeiro logar, condemnámos toda a collaboração do librettista Paravicini, que addicionou ao esboceto, dado ao maestro pelo visconde de Taunay, os maiores disparates historicos ao lado de prochronismos irrisorios.

Sem descer a minuciosidades, que augmentariam a carga do autor da parte litteraria da peça, discutimos a época em que a acção se passa, isto é, 1567, desenvolvendo-se das margens do Parahyba a Nitheroy e florestas do Rio de Janeiro.

Apontando a data marcada no libretto vimos logo a impossibilidade de haver em tudo aquillo verdade historica.

E na verdade a condessa de Boissy, ou outra qualquer fidalga franceza em Nitheroy naquella época, seria um disparate, e a festa abolicionista ainda mais, pois naquella época só a Igreja combatia a escravidão dos indios.

Outro personagem impossivel é o conde Rodrigo, feudatario portuguez e fazendeiro nas margens do Parahyba.

A invasão franceza, como vimos, deu-se antes; a esquadra franceza commandada pelo almirante Coligny chegou ao porto do Rio de Janeiro em 1555, fazendo liga com os tamoyos, já em luta aberta com os dominadores da terra.

O odio entre francezes e portuguezes era profundo, e um fidalgo portuguez não projectaria em semelhante momento uma ligação de tal ordem, como o casamento de official com uma fidalga franceza, depois dos acontecimentos de 1559.

Não existia tambem Nitheroy, e apenas a restinga da Praia Grande sem communicações internas com o pittoresco valle do Parahyba.

Em 1567, época em que se dá a acção do libretto, foi justamente quando a esquadra portugueza de Christovão de Barros atacou e expelliu os francezes do Rio de janeiro.

Os portuguezes de então, entretidos com as lutas, ainda não tinham transposto a serra dos Orgãos, nem seriam capazes de fundar engenhos de assucar em pontos afastados das posições militares, e por isso nem o fidalgo nem o seu filho lá poderiam estar, mesmo porque naquelle tempo Portugal só nos mandava degredados e jesuitas, sendo quasi impossivel encontrar quem voluntariamente quizesse vir povoar esta parte do novo mundo.

Mas, ainda mesmo aceitando tudo quanto se acha escripto, nota-se no libretto o grave erro de haver um acto - o 2º completamente episodico.

Carlos Gomes aceitou semelhante monstruosidade, só por causa dos elementos brazileiros ali reunidos: - indios, fazendeiro (sic.) camaradas, inubia, florestas, etc.

Mas deixaremos o libretto, que não resiste ao menor estudo, e que só tem a seu favor a distribuição das peças, creando situações lyricas de primeira ordem.

Para mostrar a maior imparcialidade no estudo da parte musical, analysamos a partitura como musico e como espectador.

Julgamos necessaria a repetição do que dissemos então como musico, para vermos depois o que se modificou com o tempo.

Dissemos que Carlos Gomes em 89 representava o papel de um dos chefes da escola italiana.

"A musica eclectica absorveu completamente as duas escolas - italiana e allemã - e hoje em todo o mundo artistico predomina a escola franceza, cujos chefes são Massenet e Wagner - inda que diametralmente oppostos.

Pelo lado da Italia filiaram-se á essa nova escola o grande Verdi, inscrevendo-se com a *Aïda* e *Othelo*, e Boito com o seu *Mephistopheles*; como representantes, porém, do genero abandonado, restam, depois da morte de Ponchielli e Bottesini, tão sómente cinco nomes de valor - Marchetti, que não escreve mais; Puccini, autor do *Edgar*; o milionario Franchetti, que impoz com o seu ouro a opera *Asrael;* Massa, novo compositor, que apresentou a *Salambô*; e Carlos Gomes, autor da *Fosca*.

Deixando de parte a questão de nacionalidade, que em artes é mal cabida, de dois modos podemos apreciar esta opera, como musico e como espectador.

Como musico condemnamos a escola, por falta de aperfeiçoamento de fórma e de fundo, tão bem observados nos productos da arte hodierna. A antiga escola italiana nem sempre é logica na sua instrumentação, nem philosophica na adaptação da phrase melodica á phrase metrificada; não cuida da originalidade, porque só ambiciona affectar os sentidos; é despida dos effeitos symphonicos, que fazem um dos caracteristicos da escola eclectica, e está estacionada ha longos annos.

A leitura da nova opera de Carlos Gomes pouco adianta ao profissional. Nota-se no entanto que os dois ultimos actos são bem trabalhados, sendo monumental a scena da floresta e esplendido o desenvolvimento do preludio orchestral em presença do scenario, que se modifica aos olhos do espectador.

O *Schiavo* não traz aperfeiçoamento á arte musical; mas attesta um progresso de Carlos Gomes na sua escola, que deve ser abandonada."

Nestes ultimos quatro annos, no entanto, parece que ha um movimento animador na Italia; estuda-se e vão apparecendo Puccini, com *Manon Lescaut* e Leoncavallo com *I Medici*.

O *Schiavo* tem contra si, actualmente, o facto de já conhecermos o *Tannhauser* e o *Lohengrin* com os seus effeitos orchestraes, o que o torna mais italiano do que o sentimos em 89.

Carlos Gomes fez algumas modificações, mas, se quizesse seguir os nossos despretenciosos conselhos, adoptaria o seguinte plano. Terminar o 1º de outro modo, pelo menos na orchestra.

Depois do duetto de amor, de effeito indiscutivel, achata-se ali tudo e o panno cae no meio de uma pobreza musical que destôa completamente da indole do fogoso compositor.

No duettino entre tenor e baixo ha um contrasenso que merece retoque.

Com a mesma melodia que Americo exprime o amor - *Amo l'angelo che Iddio nell' estasi creo*, canta o conde a censura - *Nel pensier un nobil nodo per te io vagghiegiava… Ar lo spettro d'una schiava si presenta innangi a mé*!

Esta falta de logica poderia ser levada á conta de pobreza de melodia, se o autor não tivesse já dado tantas provas de sua exuberancia.

O 2º acto, excluida a romança de tenor, merece ser refundido, começando pelo libretto, para crear uma ligação mais natural entre o 1º acto e os dois ultimos.

Os bailados são máos; Carlos Gomes não procura rythmos menos estafados e toda aquella musica, salvo uma ou outra exquisitice harmonica ou effeito de timbre, cheira a *Excelsior*, e tanto isso é verdade que não produziu nenhum effeito, apezar de muito bem ensaiado e executado pelo corpo de baile.

Quanto á execução realizou-se tudo quanto previramos.

O papel de Iberê foi magistralmente cantado por Camera, que tirou grande partido não só do *Monologo* como tambem da aria e dos duettos do 4º acto.

Foi muito applaudido; e o seu passado na scena lyrica do Rio de Janeiro dispensa-nos de mais larga descripção do consciencioso estudo e desempenho dessa importante parte, que domina os dois ultimos actos.

O baixo Rossi, encarregado do pequeno papel de conde, fez o que era possivel para manter-se nos limites do seu credito artistico.

De Marchi foi *bisado* na romança bem popularisada - *Quando naceste tu* e cantou-a graciosamente; além disso esteve esplendido no duetto de amor, dando grande realce á peça e fazendo-se applaudir com muito enthusiasmo; mas essas palmas devem ser repartidas com Augusta Cruz, que nesta opera, na nossa humilde opinião, tem o seu melhor papel.

Foi ella quem alcançou os primeiros applausos do publico no "cantabili" - *Ei partirá lasciandomi nel core l'acuto stral d'un disperato amor,* que foi cantado com muita ternura e sentimento proprio á melodia, terminando esse mimoso trecho.

Merece ainda ser citada na aria - *O ciel di Parahyba*, assim como no duetto que se segue com o barytono.

A orchestra, desde que encetou o preludio pastoril até á terminação da partitura, só mereceu elogios.

O maestro Mancinelli foi recebido com applausos, e a sua orchestra, ao terminar o preludio do 4º acto, recebeu brilhante ovação unanime.

Não devemos esquecer os córos, sempre afinados, sobretudo os internos.

A peça está bem enscenada e durante toda a representação reinou grande enthusiasmo, sendo os artistas no fim de todos os actos chamados repetidas vezes ao proscenio.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Theatro Lyrico - Tannhauser. O Paiz. Rio de Janeiro, 24 ago. 1894. p2. Ed. 04399.

Não estabeleceremos discussão sobre a opera cantada ante-hontem no theatro Lyrico.

A personalidade de Ricardo Wagner já foi assumpto destas columnas por occasião da récita do *Lohengrin*; vimos esse grande homem isolado da sua profissão artistica, com os defeitos do seu temperamento, sempre agitado pelas contrariedades determinadas pelas difficuldades que encontrava no principio de sua carreira e por isso, abusando do seu talento de escriptor, arvorar-se em perseguidor de tudo quanto era apreciado sem ser trabalho de lavra sua.

Uma vez nessa vereda ingrata ninguem mais o pôde conter, e ahi estão os seus livros para attestarem a desordem que actuava naquelle cerebro genial de compositor.

Lohengrin e *Tannhaüser* pertencem a um mesmo periodo da vida de Wagner. As mesmas idéas presidiram á inspiração das duas partituras e estudar o genero de uma é affirmar identicas qualidades da outra.

Podemos, portanto, entrar francamente na apreciação do desempenho da opera, pondo de parte o desejo de activar a propaganda em favor das partituras desse autor, que actualmente domina todos os espiritos entregues ao cultivo serio da arte musical, influindo notavelmente na direcção que convem dar á opera como arte confluencial de todas as outras.

Começaremos pelo tenor Avedano, não só por ter desempenhado a parte de protogonista, como tambem por ter sido origem de divergencias na opinião do auditorio.

Não era possivel evitar o confronto desse tenor com aquelle que nos apresentou aqui o personagem *Tannhaüser*, isto é - Gabrielesco, que por muitos motivos deixou arraigadas sympathias no publico fluminense, chegando o seu nome a ser repetido ante-hontem, e em voz alta, nas galerias do theatro Lyrico, em phrase que accentuava saudades desse artista.

E' inevitavel a critica do auditorio e essa só póde ter um criterium seguro - a comparação. Fóra disso ha obliteração do personagem e influencia da arte sobre o espirito contemplador das obras d'arte.

No caso actual o primeiro levava evidente vantagem; mas o publico, despota como todas as collectividades, em que não ha um programma regimental e subordinado a uma direcção, não estudou as condições do tenor Avedano nem aceitou attenuantes - reagiu em pequena fracção.

A tempestade estava armada e, como não desabou de improviso, deu tempo para operar-se um movimento de sympathia em favor do hostilisado.

Foi justamente no 3º acto, quasi ao terminar a opera, que o tenor Avedano, fazendo supremo esforço para vencer o abatimento natural em casos taes, conseguiu bella emissão de voz em phrase energica, como já tinha patenteado depois da "luta dos bardos"; mas, accentuando-se os signaes de desagrado da pequena opposição que se manifestara desde o começo - rompeu franca reacção da maioria da sala victoriando o artista e suffocando a fracção adversa.

Estamos em completa liberdade para discutir o facto que acabamos de relatar, por já termos dado a nossa franca opinião sobre esse artista e termos assignalado a sua disphonia, isto é, a difficuldade de emissão, e isso justamente quando o ouvimos pela primeira vez na *Aïda*, sob grandes applausos do publico.

Depois de ter sido aceito com toda a benevolencia em diversas operas, seria estranhavel a contradição do publico se rejeitasse esse artista no *Tannhaüser*, e a unica explicação para o desencontro de opiniões é, como dissemos, o resultado da comparação com o tenor Gabrielesco.

Ainda uma outra causa justifica até certo ponto o rompimento de uma parte do publico, e vem a ser o medo que o tenor Avedano tinha de exhibir-se nessa opera, cuja tessitura coincide com as suas peiores notas, exigindo voz média, que nelle é pouca sympathica.

Pareceu-nos, além disso, affectado nos seus orgãos vocaes, e talvez influenciado pela epidemia reinante, que atacou tres professores da orchestra e outros auxiliares da companhia.

A empreza devia ter avisado o publico o caso de indisposição do artista e teria evitado o principio de desaccôrdo, que afinal foi de vantagem para Avedano, pela reacção que se operou.

O publico estava, aliás, bem disposto pela esplendida execução da symphonia, essa pagina gigantesca que termina pomposamente no meio de uma sonoridade enthusiastica, para contrastar, momentos depois, com os timbres da voz humana repetindo os mesmos motivos, mas substituindo a solemnidade vibrante pela imponencia religiosa.

O maestro Marino Mancinelli foi coberto com as ovações do publico e, fazendo levantarem-se os professores de sua orchestra - repartiu com elles os applausos colhidos, que duas vezes repercutiram unanimes em todo o theatro, animado de boa concurrencia.

Ao levantar do panno appareceu a figura esbelta da Sra. Guerrini no papel de Venus, papel que, apezar de pequeno, tem sua responsabilidade, e que a distincta artista soube dar-lhe realce, merecendo os maiores elogios pela interpretação do duetto.

Não trataremos dos artistas que se incumbiram de pequenos papeis, e bem poderiamos nos dispensar de falar em Gabbi e Camera, que pela terceira vez apparecem nesta opera.

Mas como resistir aos desejos de dar um bravo a quem tanto nos deliciou na *preghiera* do ultimo acto?

Somos decidido enthusiasta dessa artista de grande merecimento, que nos apresenta os contrastes da *Gioconda, Tannhaüser, Lohengrin* e *Cavalleria rusticana*.

Camera… E' preciso notar que o papel de Wolfram, sob o aspecto musical, é muito mais importante do que o do protogonista, o que constitue um defeito dessa opera, traçada sobre um libretto impossivel e algumas vezes pueril.

E' no *Tannhaüser* que apreciamos Camera no 1º acto, cuja melodia por elle cantada é tão suggestiva como bem inspirada; é delle a melhor parte da "luta dos bardos" e tambem delle o mais enternecedor dos trechos do ultimo acto - a romança.

Mas, além das peças citadas, devemos fazer especial menção do septuor do 1º acto, da grande marcha, dos córos religiosos e de toda a musica interna, além da enscenação, que é esplendida.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Theatro Lyrico - Africana. O Paiz. Rio de Janeiro, 2 set. 1894. p2. Ed. 04408.

Deixemos de parte o libretto de Scribe. Não vale a pena insistir na deficiencia e imperfeição da parte litteraria da grande opera do maestro israelita, nem tampouco discutir os pessimos versos, chatos e sem inspiração, que serviram de base á primorosa partitura, que resiste e resistirá ao poema sem interesse dramatico e onde a inverosimilhança de acção se une aos maiores disparates e absurdos.

Scribe, sempre condescendente com Meyerbeer, refundiu varias vezes o seu trabalho, assim como o grande compositor modificou diversas vezes a sua musica.

Esses retoques consumiram muitos annos, por curiosidade citaremos o seguinte facto:

Os librettos da *Africana* e do *Propheta* foram entregues ao maestro ao mesmo tempo; e quando, em 1849, foi levada á scena a segunda, já estava prompta a primeira.

Mas Meyerbeer queria apresentar uma partitura tão perfeita quanto possivel, e por isso não cessava de trabalhar, de modo que a morte surprehendeu-o antes de ser conhecida pelo publico a admiravel producção do seu genio.

Tão paciente era a observação do autor dos *Huguenottes* e tão profunda a sua meditação sobre a opera, que, apezar de prompta, era por elle considerada apenas como esboçada, que Dantan, o espirituoso esculpidor de caricaturas, apresentou o grande mestre com a partitura da *Africana* parafusada ás costas.

Como era de prever - o aperfeiçoamento da orchestração, o systema harmonico indagado e a melodia procurada, mais pelo desejo de obter uma producção elevada do que apresentar o fructo da inspiração, deviam concorrer para certa frieza no tom geral da partitura.

N'uma obra, como em todas as manifestações da arte, é preciso que se conheça a nevropyra que fecundou a inspiração.

Nos *Huguenottes*, assim como no *Propheta*, o perfil é mais accentuado e sem o defeito de uma especie de paronymia que se nota nas melodias da *Africana*; mas tambem é preciso apreciar nesta ultima como, propositalmenteo (sic.) ou por acaso, Meyerbeer conseguiu escapar ás influencias do libretto, e dessa minogenica fazer surgir a partitura que póde ser isolada do poema a que se une só pela metrificação.

Ponhamos de lado tudo isso, como propuzemos ao encetar estas linhas e furtemo-nos tambem ao trabalho de estudar a partitura só pelo lado esthetico e pelo seu valor historico ou philosophico no desenvolvimento e progresso da primeira das artes.

E' pouco trabalho que se nos apresenta hoje, pois vamos tratar sómente do desempenho dessa partitura por parte dos artistas da companhia dirigida pelo maestro Marino Mancinelli.

Se não nos falha a memoria, a ultima vez que ouvimos essa opera foi um verdeiro (sic.) desastre, cantada pela Sra. Wu[l]man.

Outro tanto não poderiamos esperar na récita de ante-hontem, desde que se havia annunciado que as respectivas partes seriam desempenhadas por Gabbi, Camera, De-Marchi e Rossi.

Esperava-se a estréa da Sra. Palmyra Ramini, que por doente foi substituida pela Sra. Occhiolini.

E ouvindo essa artista no 1º acto vimos como os antecedentes de um artista influem no espirito publico.

A Sra. Occhiolini teve a infelicidade de estrear em pessimas condições, e, por motivos que vêm ao caso, no *Falstaff* desafinou a valer. Não cantou, por doente, o *Rigoletto*, e teria deixado de apparecer no 2º acto dos *Huguenotes*, se uma parte do publico não tivesse tomado attitude hostil á Sra. Rastelli.

Aterrada e vacilante não conseguiu tirar partido da brilhante pagina de Meyerbeer dedicada á rainha Margarida, e desde então o publico habituou-se a ouvil-a, mas não a applaudil-a.

Foi isso o que aconteceu ante-hontem. Essa artista cantou com bom estylo e expressão o *Addio terra nativa*, fez bem a cadencia, mas não conseguiu ser applaudida como merecia.

Ainda no 2º acto sustentou bem o septuor, onde não baixou, como no principio de seus trabalhos naquella scena, de fórma que a peça obteve magnifico desempenho e terminação justa.

Console-se a Sra. Occhiolini com outros artistas que não conseguiram ser applaudidos. Na introducção do 3º acto, se tivessemos influencia no animo dos espectadores, teriamos feito applaudir o corn-inglez e o oboe; mas o delicado trecho habilmente executado passou talvez sem que tivessem notado na delicadeza do desempenho.

No final de todos os actos foram enthusiasticos os applausos e repet[i]das as chamadas ao proscenio; mas as honras da noite couberam a Camera, que foi o artista mais apreciado e mais applaudido, conseguindo grandes effeitos na aria *Figlia dei ré*, cujo alegro terminou valentemente, na balata do 3º acto, dando grande realce á legenda.

De-Marchi, no fatigante e difficilimo 1º acto, substituiu o brilhantismo da sua parte por uma delicadeza que, offerecendo face á discussão, deixou com tudo boa impressão, pelo menos ao autor destas linhas, que em materia de arte musical, e relativamente aos cantores de operas, deixa-lhes toda a liberdade e analysa sómente as suas interpretações atravez do temperamento desses mesmos artistas.

A interpretação do 1º acto da *Africana* por De-Marchi é admissivel e, condição essencial, não quebra a harmonia geral por se concentrar no conjuncto.

No 2º acto foi irreprehensivel no duetto assim como na romança, em que tirou partido pela suavidade que imprimiu ao canto contemplativo dessa bella pagina do mestre.

Ao baixo Rossi diremos apenas - muito bem, e passaremos á Sra. Adalgisa Gabbi.

Mas o que poderemos dizer que traduza melhor a nossa impressão do que os applausos unanimes com que foi saudada pelo publico ao terminar a aria do somno?

A cadencia, difficil e elegante, que conclue esse trecho da *Africana*, cantada como foi, e de modo que a linguagem articulada não possue meios de exprimir - fez a sala inteira do vasto theatro Lyrico explodir em unanimes e prolongados applausos.

Concluiremos accentuando a primorosa enscenação da opera, o esplendor do 3º acto, os córos, tudo, emfim… menos o 5º acto, que confessamos não ter ouvido.

O espectaculo começou ás 9 menos um quarto; e o penultimo acto só teve começo á meia-noite, terminando ás 12 e 35.

Podiamos esperar, como muita gente o fez, saindo do theatro á 1 e 20 da madrugada; mas desde que é moda cortar o 1º quadro desse acto, supprimindo o bello duetto das duas damas e uma aria de barytono, o que estraga completamente o *unisono* dos violinos, resolvemos cortar o resto.

E' uma campanha a encetar, essa de começarem os espectaculos tão tarde em uma cidade em que todos trabalham e precisam portanto de repouso razoavel para as fadigas do dia seguinte.

Em muitas cidades da Europa os espectaculos terminam pouco depois das 10 horas; mas aqui temos que supportar verdadeiro supplicio e inutil perda de noites para ouvir musica.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Instituto Nacional de Musica. O Paiz. Rio de Janeiro, 31 dez. 1894. p2. Ed. 03744

Não daremos noticia do exercicio publico das classes de canto, piano e violino, que precedeu ao concurso realizado hontem, á 1 hora da tarde.

Em se tratando de um estabelecimento publico largamente estipendiado pelos cofres da União federal e destinado a educar severamente aquelles que se destinam á carreira artistica ou querem aproveitar as suas aptidões - é justa e cabivel a mais severa critica exercida pela imprensa relativamente á exposição publica do estado dessas classes; mas queremos dar mais um anno de trabalho áquelle estabelecimento, que concluiu o quinto de suas funcções, para evitar que se contraponha aos nossos reparos a falta de tempo para o desenvolvimento dos alumnos.

Cinco annos seria tempo sufficiente n'um paiz como o nosso, em que a disposição para a arte musical é perfeitamente accentuada, tanto mais que pelo regulamento são preferidos, na admissão das classes de instrumentos, os alumnos que já têm conhecimento da materia que pretendem estudar aperfeiçoadamente.

Mas apezar de tudo tencionamos, ao annunciar-se o concurso alludido, evitar o concerto das tres classes e só ouvir o ponto principal da sessão publica.

Havia nisso o sacrificio de não ouvir a melhor das classes do instituto, a de violino, em que trabalham activamente os professores Ricardo Tatti e E. Ronchini; mas em compensação deixariamos tambem de ouvir a classe de piano que nada vale, relativamente ao cultivo que esse instrumento tem no Rio de Janeiro, e que nunca naquelle estabelecimento ha de dar resultados sérios emquanto o professor dessa cadeira for o Sr. Alfredo Bevilacqua.

Mas calculámos mal o tempo e chegámos quando ainda se achava ao piano uma das discipulas desse professor, tocando fóra de andamento o final de uma sonata de Beethoven.

O professor de piano, como de qualquer outro instrumento, é um guia - deve ensinar a estudar; e fóra disso o seu papel é o de *critico* musical, especialidade que exige a r[e]união de certos elementos que não podemos expor por motivos que o publico comprehenderá facilmente desde que declaramos que o Sr. Bevilacqua não os possue.

Arrojada proposição essa que ahi fica relativamente ao professor de mais nomeada (inda que falsa) nesta grande capital; e tão arrojada que sentimos urgente necessidade de proval-a immediatamente, para desviar qualquer suspeita de injustiça ou antipathia; mas essa prova, que seria longa, póde ser resumida n'um exemplo pratico, que facilmente sera analysado pelo publico.

O Sr. Alfredo Bevilacqua professa nesta cidade pelo menos ha 25 annos, com grandes recommendações e grande numero de discipulas.

Pois bem; esse professor durante esse longo exercicio ainda não apresentou uma pianista, e o mais que tem conseguido é uma col[l]ecção de boas discipulas, senhoras que tocam mais ou menos nitidamente, mas sem a tradição musical, sem a expressão inspirada pelo mestre, sem a *arte* que se obtem pela communicação de um talento superior, que tenha o dom de transmittir o segredo dessa mesma arte - porque tal professor, dizemol-o nós com a nossa brusca franqueza e com a autoridade do cargo que exercemos nesta folha ha dez annos, esse professor não é um artista e não tem elementos para ensinar.

Quando um professor está preparado e tem o criterium para guiar os discipulos, o resultado é certo, e podemos citar exemplos como o de Cgerny, que deu discipulos como Thalberg, Liszt, Chopin, Dohler e Mlle. de Belleville, coisa que succedeu com os professores da ordem de Ravina, Kalkbrenner, Clementi, Moschlés etc.

Deixemos, porém, essa classe e vejamos o melhor dos productos da aula de canto dirigida pelo Sr. Gilland, cujo nome só chegou ao Rio de Janeiro trazido por elle mesmo, quando contratado para professor no instituto.

Dizem-nos que em Paris era artista muito conceituado no genero de cançonetistas; mas da especialidade só nos chegaram nomes de Mme. Judic, Yvette Guilbert e Paulus, e não sabemos que nenhum dos tres citados tivessem sido escolhidos para professor do conservatorio de Paris.

O Sr. Carlos Alves de Carvalho, o unico alumno que concorreu ao premio da classe de canto, poz á disposição do seu professor o seu talento, a applicação, boa vontade e uma voz de pouco valor; o resto dependia do professor *empostar* a voz, ensinar o discipulo a *emittir*, dar-lhe as regras praticas do artificio para a ampliação dos sons e transmittir-lhe a tradição do canto classico, dramatico e romantico.

A voz do Sr. Carvalho naquella bellissima e pessima sala de concertos illude o auditorio pelas condições exaggeradas da resonancia e echo do ambiente, de modo que parece ter adquirido muita voz, quando esta apenas demonstra *esta*r *fóra do logar*, estragada e mal educada, porque o professor deixa produzir certos timbres antipathicos por falta do artificio na emissão das vogaes, coisa de que não cogita um cantor de cançonetas, que tem a musica como simples pretexto de *dizer* uns versos abregeirados a gosto dos frequentadores de café-concerto.

O concurrente ao premio cantou a aria, aliás difficilima, da opera de Paër - *Le maitre de chapelle*, como um discipulo que repete a lição bem estudada.

Neste caso merece nota boa; nem mais lhe póde conceder o jury em que a opinião de Leopoldo Miguez, Arthur Napoleão e Lucien Lambert é annullada pelo voto de Ignacio Porto Alegre e Henrique Braga - que na materia só podem assignar de cruz.

Perante a arte, porém, nem essa aria nem a romança dos *Lituani,* de Ponchielli, dão a menor distincção ao alumno laureado.

Se o Sr. Carvalho concorreu ao premio por uma questão de amor proprio - póde aceital-o; mas, se julga que esse premio com o respectivo diploma dão-lhe tambem o titulo de artista - enganou-se e foi roubado - rasgue-o e tome um outro professor particular.

Oscar Guanabarino

1895

Artes e Artistas – Instituto Nacional de Musica. O Paiz. Rio de Janeiro, 4 jan. 1895. p2. Ed. 03747b

A proposito do concurso que se realizou no dia 30 do mez passado, referimo-nos ás pessimas condições acusticas do salão de concertos do instituto.

Era a primeira vez que ali entravamos, apezar da grande curiosidade que tinhamos em ouvir o orgão que havia chegado da Allemanha, precedido de grandes elogios e com valiosos attestados de profissionaes de nome reputado.

Não sabiamos, portanto, que a sala tivesse tão grande defeito, que agora reputo insupportavel quando ali vibrarem os tubos do grande instrumento.

Não é possivel que os phenomemos (sic.) que se dão tivessem passado despercebidos; o que é certo, porém, é que ninguem ainda o tinha denunciado e, ao contrario, particularmente tinhamos tido boas informações da sala e dos *excelentes* effeitos do orgão.

O piano produziu-nos ali o effeito detestavel de um máo tocador que tivesse o habito de conservar preso o pedal dos abafadores do principio ao fim de uma peça; e a voz do alumno, que concorria ao premio da classe de canto a solo, davanos o effeito de um cantor em cavernas abobadadas, em que o echo produzisse o phenomemo (sic.) de um côro desafinado.

No dia seguinte ao nosso artigo, *A Noticia* perguntou se a directoria do instituto não podia evitar aquelle excesso de acustica, que se tornava notavel no salão de concertos.

Parece-nos, e já dissemos que não acreditavamos que esse phenomeno tivesse passado despercebido, parace-nos, diziamos, que à directoria ainda não occorreu essa idéa; e póde ser que, no caso de já ter isso passado pela mente dos encarregados da administração do instituto, não conhecessem elles taes meios, pois que só agora um professor se lembrou de estudar acustica, começando por um concerto para com o seu producto fazer a acquisição dos apparelhos necessarios ao estudo experimental.

Timidamente saimos ao encontro da directoria, não para fazer praça de conhecimentos especiaes na materia, mas pelo interesse que temos em concorrer para o melhoramento da unica sala de concertos que temos nesta capital.

Duas são as causas princiaes do defeito notado.

Em primeiro logar a sala completamente fechada e em segundo a disposição do estrado e do assoalho, elasticos, com a enorme cupula, de modo que tudo quanto ali existe opera como umas tantas caixas de resonancia.

Sabe-se que a intensidade dos sons, além da energia da fonte de origem, depende de outras causas, entre as quaes o facto de ser o som produzido em um local fechado, e isso pelas reflexões multiplas que se originam em taes condições, porque então as vibrações existentes não podendo se escapar, voltam, com outras que se succedem, a affectar os orgão auditivos.

Sabe-se tambem, e as experiencias são faceis de se reproduzirem, que todas as vezes que se emitte um som, todos os objectos que se acham na sua visinhança entram tambem em vibração desde que possam produzir esse mesmo som.

Sem outro exame póde-se deduzir que naquelle salão, desde que se emitte um *la natural*, por exemplo, pelo menos entram em resonancia todos os tubos em lá natural do grande orgão; e essa collecção de notas, que concorrem para augmentar a intensidade do som primitivo, tem os seus sons accessorios, que tambem vão *influir* nos tubos de *sua afinação.*

Vê-se, pois, como cresce, como se avoluma a intensidade desse som primitivo, augmentado pelas resonancias por influencia, concomitantemente e ainda mais pelo ambiente fechado.

O meio, pois, de remediar o defeito seria, em primeiro logar, abrir janelas que dessem saida ás ondas sonoras, evitando as reflexões dos sons.

Esse meio, porém, parece pouco pratico, attendendo as condições em que se acha o salão; resta, no entanto, o meio de neutralisar uma das causas da intensidade do som.

Nesse caso devem ser evitadas as festas diurnas e o salão profusamente illuminado a gaz.

Desde então, estando a sala cheia, o que diminuirá a elasticidade do assoalho, e occupado o estrado, que póde ser atapetado, pelo mesmo motivo e para produzir os mesmos effeitos, teremos a rarefacção do ar e o ambiente cheio de acido carbonico, onde a propagação do som é muito menor do que no ar puro, havendo uma differença para menos igual a 68 metros por segundo.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Instituto Nacional de Musica. O Paiz. 7 jan. 1895. p2-3. Ed. 03750

A *Gazeta de Noticias*, na sua secção de *reclames* theatraes, da edição de hontem, abre espaço á uma communicação em que apenas teve o trabalho de anticipal-a com um – *Escrevem-nos*, seguido de dois pontos, signal orthographico que divide a publicação em duas partes – antecedente e consequente, sendo que a antecedente, posto que insignificante, tem muita importancia para nós, ao passo que a consequente é a contradicção da *Gazeta de Noticias* e a arma que o interessado na questão achou para esmagar a propria cabeça.

Desde que a *Gazeta de Noticias* deixou de declarar o nome de quem escreveu a communicação relativa ao Sr. Bevilacqua, professor de piano do instituto nacional de música, chamou a si a responsabilidade desse artigo.

Em taes casos mais bem avisados andariam os nossos illustrados collegas se tivessem confrontado a *carta* que lhes foi dirigida com os artigos de nossa lavra e por nós assignados nesta secção, evitando assim a publicação de um documento adulterado e dando-nos o direito de protestar contra a falsificação.

Antes, porém, de proseguir, convem notar que a carta publicada pela *Gazeta* relaciona-se com o nosso artigo do dia 31 de dezembro, relativo ao concurso ao premio da classe de canto a solo do instituto de musica, artigo esse em que atacamos o professor de canto por não ter habilitações para o cargo e ao mesmo tempo o professor de piano, que se acha nas mesmas condições.

Ora, a *Gazeta de Noticias* só defende o professor de piano, deixando de pé todas as graves accusações feitas ao professor de canto a solo. Parece, portanto, que estamos de accôrdo nesse ponto e é caso de pedirmos ao illustre collega, no interesse do ensino musical, que nos ajude com seu prestigio a obrigar o Sr. director do instituto a propor a demissão desse professor de accôrdo com as leis em vigor. (Art. 238 do cod. penal.)

Passemos agora á transcripção do que publicou a *Gazeta de Notícias*; mas, para evitar confusões, entrelinharemos o que é extrahido d'*O Paiz*.

> "Veja, Sr. redactor, e confronte as diversas opiniões que sobre o mesmo assumpto tem tido o critico Sr. Oscar Guanabarino:

"N'*O Paiz* de 31 de dezembro de 1894:

> "Deixariamos tambem de ouvir a classe de piano, que nada vale relativamente ao cultivo que esse instrumento tem no Rio de Janeiro, e que nunca naquelle estabelecimento ha de dar resultados sérios emquanto o professor dessa cadeira for o Sr. Alfredo Bevilacqua.
>
> "Em seguida, o critico d'*O Paiz*, para provar que o Sr. Alfredo Bevilacqua é falsamente considerado o melhor professor de piano, no Rio de Janeiro, por não conhecer a *tradição musical*, nem ser um *crítico* (!), adduz a seguinte prova:
>
> "O Sr. Alfredo Bevilacqua, professor desta cidade pelo menos ha 25 annos, com grandes recommendações e grande numero de discipulos. Pois bem, esse professor, durante esse longo exercício, ainda não apresentou uma pianista, e o mais que tem conquistado é uma "colecção de boas discipulas." (!!!)
>
> "*O Paiz* de 22 de julho de 1892:
>
> "A alumna D. Elvira Bello (hoje 1º premio da classe de Alfredo Bevilacqua), é uma pianista de grande merecimento, "artista completa", com todos os predicados exigidos pela arte. Executou a difficil *Tarantella* de

Lizt. Corajosa, tocou de cór, como é de praxe, e patenteou grande agilidade e delicadeza, força, articulação nitida, estylo elegante e proprio, habil manejo dos pedaes e nobre na arte de phrasear.

"O Allegro con spirito e Allegro molto", da sonata op. 53 de Mozart, executada em dois pianos e quatro mãos pelas alumnas DD. Guilhermina Alves Torres e Corina Dias da Silva, produziram-nos grande impressão, pela delicadeza de articulação, unidade de conjuncto e interpretação adequada ao trecho."

"Artigo anterior, assignado pelo mesmo:

"Ante-hontem ouvimos os discipulos do Sr. Alfredo Bevilacqua. É excusado falar a favor de um tão distincto educador, que sabe guiar como poucos, as intelligencias que merecidamente lhe são confiadas."

O parenthesis "*hoje 1º premio da classe de Alfredo Bevilacqua*", referente á D. Elvira Bello, não é nosso; e a collecção d'*O Paiz* fica á disposição de quem quiser certificar-se disto.

Taes palavras foram ahi *habilmente* encartadas sem a menor declaração, para produzir o effeito que daria a nossa contradicção. Não se lembrou, porém, o autor da defesa apadrinhada pela *Gazeta de Notícias* que a sua falsificação produziria effeito ephemero, durante 24 horas, e que hoje naturalmente, se não houver falta de espaço, seria desmascarado o estratagema e mais grave se tornaria a posição do professor alludido.

Mantemos os elogios feitos á D. Elvira Bello; mas é preciso que se note que essa talentosa senhora foi discipula do maestro Cavalier e não do Sr. Alfredo Bevilacqua.

O instituto creado em 1890 não podia, é certo, apresentar discipulas como D. Elvira Bello, em 1892.

Este ponto talvez ainda sirva para mostrar o lado fraco do instituto, a sua vaidade e o seu amor ao *reclame*: hoje, porém, somos obrigados a tratar só do que foi aceito pela *Gazeta de Noticias* que, com a sua publicação, nos obriga a despir o Sr. Alfredo Bevilacqua das pennas de pavão com que se enfeitara á custa do maestro Cavalier, professor que adquiriu por concurso a cadeira de harmonia do antigo conservatorio de musica e que o actual director dispensou por ter elle adoptado o methodo de Bazin e não o de Durand, que são ambos a mesma coisa, na essencia – questão de protecção a editores.

A *Gazeta* ou escriptor da defesa publicada griphou a palavra *critico* e collocou um ponto de admiração em seguida e entre parenthesis.

De duas uma – ou a *Gazeta* julga que o professor de piano ao dar a sua lição não exerce a critica ou tem o Sr. Alfredo Bevilacqua na conta de um critico, apezar de ter ido buscar o Sr. Parlagreco para substituir o nosso collega Alfredo Camarate que tão brilhantemente ilustrou as suas columnas.

Ora, o Sr. Alfredo Bevilacqua nunca se externou como critico musical (fóra das lições) e apenas tornou-se conhecido no Rio de Janeiro como pianista comprimario de Arthur Napoleão, como Ricardo Ferreira o era de Gottschalk.

A sua nomeada, como professor de piano, veiu do paço imperial onde o Sr. seu pai, Isidoro Bevilacqua, exercera o cargo de professor das princezas – e a sua recommendação para o cargo que exerce actualmente no intuito (sic.) é apenas uma prova de estima do Sr. director daquelle estabelecimento para com o professor de uma pessoa que lhe é cara.

São pontos historicos estes que servirão para os futuros biographos do professor que a *Gazeta de Noticias* acolheu atirando o Sr. Gilland ás ortigas.

Em todo o caso, pedimos aos illustrados collegas que expliquem por que razão gripharam a palavra *critico*, afim de nos guiar nesta série de artigos relativos ao instituto nacional de musica.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Instituto Nacional de Musica. O Paiz. Rio de Janeiro, 15 jan. 1985. p2. Ed. 03758

Não estranhem os nossos collegas da *Gazeta de Noticias* o facto de não termos respondido a communicação da directoria do nosso instituto musical, publicada no sabbado em resposta ao nosso artigo do dia 7 do corrente.

Ainda não destruimos as linhas do dia 5, e agora temos dois artigos a nos fornecer assumpto para outros tantos, lamentando em todo o caso que os senhores que *escrevem* á redacção da *Gazeta de Noticias* exponham dois alumnos do instituto aos empurrões de uma polemica, da qual não poderão sair illesos e muito menos triumphantes.

Voltemos, temos muito tempo, á primeira defesa e comecemos por transcrever um paragrapho nosso citado como prova da nossa *contradicção* no modo de apreciar o merecimento do Sr. professor de piano do instituto.

"O *Allegro con spirito* e o *Allegro molto* da "Sonata op. 53" de Mozart, executadas em 2 pianos a 4 mãos pelas alumnas DD. Guilhermina Alves Torres e Corina Dias da Silva, produziram-nos grande impressão pela delicadeza da articulação, unidade de conjuncto e interpretação adequada do trecho."

Este trecho parte faz de uma noticia que demos quando as alumnas do instituto promoveram um concerto, realizado no Cassino Fluminense, em beneficio de duas collegas suas, filhas de um official de marinha naufrago do *Solimões*.

Não se tratava de uma apresentação pomposa do instituto; era uma festa de nobre caridade e tinhamos o dever de animar essas alumnas, desistindo dos rigores da critica só cabiveis em circumstancias bem determinadas.

O que affirmámos, e estamos promptos a sustentar, é que o actual professor de piano do instituto no seu longo tirocinio de 25 annos aproximadamente ainda não deu provas da sua competencia, em materia de ensino, n'uma cidade em que é reconhecida a tendencia da população para a musica.

Ter preparado discipulos que fazem as delicias da família em dias de festas intimas é muito pouco para servir de titulo a um professor do instituto nacional de musica.

Dissemos tambem que, á parte o mecanismo do piano, o professor era um guia e a lição o *exercicio da critica*, negando a esse mesmo professor todos os predicados de um critico musical.

Os Srs. do istituto (sic.) dizem á *Gazeta de Noticia* que nos incommodamos com "a verdade do facto de ser a Sra. D. Elvira Bello 1º premio da classe do Sr. Alfredo Bevilacqua"; mas vejamos o que vale o tal 1º premio de semelhante classe.

Quando o instituto promoveu um concerto ou coisa que o valha (citamos de memoria) e apresentou a Sra. D. Elvira Bello (1º premio do Sr. Bevilacqua) executando a *Ballada em sol menor,* de Chopin, appareceu extenso artigo em um jornal em que o Sr. Leopoldo Miguez era accionario (*Correio do Povo*), se não nos falha a memoria), pedindo ao governo da Republica que enviasse á Europa essa discipula, 1º premio da classe Bevilacqua, para que o velho mundo visse como se ensinava a tocar piano no Rio de Janeiro.

Talvez tivesse razão o alludido jornal; era preciso enviar á Europa uma boa pianista para mostrar que lá não sabem ensinar pelo facto de o não terem feito ao Sr. Bevilacqua, que apenas foi pianista comprimario de Arthur Napoleão.

Mas tão ridicula era a idéa, tratando-se de uma senhora de 29 annos de idade, ao que suppomos (a irreverencia foi provocada e pedimos desculpa), que *perversamente* noticiámos, nesta secção, o nome de uma alumna do conservatorio de Paris que obtivera o 1º premio de uma das classes de piano, tendo apenas 11 annos de idade e tendo executado a mesma *Ballada em sol menor*, de Chopin.

Além disso acreditamos que essa menina do conservatorio tivesse mantido a boa tradição musical, ao passo que as discipulas do nosso instituto, dirigida (sic.) pelo seu celebre professor, de Chopin – *só tocam as notas*.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Instituto Nacional de Musica. O Paiz. 16 jan. 1895. p3. Ed. 03759

Já mostrámos ao publico como e por que fizemos alguns elogios de animação ás alumnas do instituto, pertencentes á classe de piano; e se agora esses elogios ficam tidos na conta de uma cortezia ás representantes da caridade, culpa é de quem provocou tal declaração de nossa parte.

Ufanamente bradam os senhores do instituto: – "Agora outro ponto a liquidar."

Pois liquidemos, não só em attenção aos professores daquelle estabelecimento como tambem á *Gazeta de Notícias,* que generosamente abre as suas columnas á defesa de quem já faz pena por tantas e tão severas censuras que lhe temos vibrado.

Eis o ponto a liquidar.

"Como é que o critico d'*O Paiz*, perguntam elles, não considerava a Sra. D. Elvira Bello em 1892 discipula do Sr. Bevilacqua, por *só* ter tomado lições com esse professor desde 1890, e apresenta como discipulos de Czerny os celebres pianistas Liszt e Thalberg, que em muito menos tempo receberam apenas algumas lições desse afamado professor, depois de haverem assombrado a Europa?"

Notem os leitores que é o proprio instituto quem pediu a liquidação desse trecho, que acabamos de transcrever, provocando assim a seguinte resposta.

Não considerámos a Sra. D. Elvira Bello, em 1892, como discipula do Sr. Bevilacqua, no fim de dois annos de lições, porque esse professor, na nossa humilde opinião, só póde ensinar o *mecanismo*, isto é, escalas, harpejos, oitavas e outros exercicios. Ora, nesse ponto, essa senhora, que tinha sido distincta discipula do Sr. Cavallier, estava apta para continuar sósinha taes estudos e já apresentava agilidade e technica, que não se modificou sob a direcção do professor do instituto.

Esse paragrapho traduz bem a fatuidade do professor em questão, querendo, como se vê, comparar a sua *discipula* com Liszt e Thalberg e elevando-se á altura do celebre Czerny.

Em nome desses tres vultos eminentes da nossa arte protestamos contra semelhante comparação, que lembra Victor Hugo a encontrar um pato quando lhe apresentaram uma aguia.

Czerny, o afamado professor, dando poucas lições a homens como Thalberg, Liszt e outros, com certeza o resultado seria certo, como foi *na maioria dos casos*; mas o actual professor do instituto, ainda que trabalhe muitos annos, mesmo, como no caso actual, tendo discipulas de grande talento, só poderá crear pianistas *technicos*.

A arte tem alguma coisa de mais elevada do que a parte material.

Uma figura com todas as correcções do desenho póde não passar de um *boneco* se nella não houver o sopro da inspiração do artista.

O sentimento esthetico deve ser e é inherente ao artista, mas póde ser desenvolvido e guiado por um *critico musical,* por um espirito superior culto, que esteja relacionado com a escala dos conhecimentos humanos.

O Sr. professor do instituto julga-se neste caso?

Consulte a sua consciencia e responda a si mesmo dizendo: – o critico d'*O Paiz* tem razão.

Vamos adiante, transcrevendo sempre.

"Quanto a Chopin ter sido discipulo de Czerny é uma *epaminondice* do critico."

O nome de Chopin entre os discipulos de Czerny saiu por simples descuido; mas já agora divirtamo-nos á custa dos illustrados.

Chopin foi discipulo de um velho chamado Zywny e alguem escreveu esse nome de fórma que appareceu impresso – Zcerny; mas Grosser no seu livro *Briographische Notizen über J. Haydn, nebst einer kleinen Sammlung interessanter Anectotem* (1824) diz isso mesmo intercurrentemente.

Em uma edição do grande methodo do Czerny (4 volumes) ha uma allusão a esse respeito, se não nos falha a memoria; mas, por ser ponto controverso e não citado por Liszt, riscámos o nome de Chopin depois de escripto e por descuido saiu impresso.

Mas já agora sustentamos – foi.

Acham os illustrados do instituto que isso prova a competencia do cathedratico de piano?

O ponto é controverso – collocamo-nos ao lado daquelles que assim pensam; mas isso não altera a essencia da questão – isto é: que o actual professor de piano não passa de um *technico* (vid. Littré), sem elementos para transmittir a tradição musical, e sem os predicados para fazer sobresair de uma composição as suas bellezas, nem tão pouco a alma do artista para sentir e communicar as suas impressões – simples critica subjectiva.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Instituto Nacional de Musica. O Paiz. 18 jan. 1895. p3. Ed. 03761b

Acompanhemos linha por linha o segundo artigo da *Gazeta de Noticias*, escripto pelos illustrados professores do instituto.

"Em relação ao professor Sr. Louis Gilland devemos declarar que, se nada dissemos, é porque ficou provada pelo proprio *crítico* no mesmo artigo de 31 de dezembro a competencia desse professor.

São do critico as seguintes palavaras a (sic.)

"O concurrente ao premio cantou: aria, aliás, difficilima, da opera de Paer – *Le maitre de chapelle* como um discipulo que repete a lição bem estudada."

Neste caso merece nota boa.

Se o discipulo (continuam os professores do instituto) repetiu bem a lição estudada (*aliás difficilima*), merecendo nota boa, claro é que as lições são boas e, portanto, o mestre é bom."

O argumento é de cabo de esquadra e causa-nos pezar ver tanta *ingenuidade* em um corpo docente.

Por essas linhas póde-se avaliar o gráo de cultura itellectual do professor que traçou semelhante defesa.

O instituto nacional de musica julga que a sua alta missão no ensino de uma arte é obter *boas lições* – lições certas.

Se uma discipula da classe de piano pudesse illudir o professor e assentar ao teclado uma dessas machinas chamadas *pianista* e désse á manivela, o professor de piano daria nota optima e apresentava-a concorrendo ao premio.

O instituto pouco se importa com a creação de artistas – o que deseja é simplesmente dar pianistas technicos – que produzam perfeitamente a parte material da arte.

É por isso que elevam ás nuvens o actual professor de piano, tocador de escalas e harpejos com perfeição.

Mas a consequencia desse modo de pensar errado e criminoso é que d'ali não sairão pianistas, mas sim tocadores de piano; nem cantores, mas *cantadores* de qualquer coisa.

Não pensamos assim e a prova é a seguinte, que foi testemunhada pelos artistas da companhia Mancinelli.

Accedendo ao pedido de um amigo nosso, apresentámos ao maestro Mancinelli um soprano ligeiro, cuja voz era boa, e na presença de Arthur Napoleão e na do signatario destas linhas havia cantado *correctamente* as *Variações*, de Proch.

Mereceu nota optima. Mancinelli contratou-a e deu-lhe o papel de Ignez, da Africana.

Na vespera do ensaio geral recebemos uma carta do illustre maestro, pedindo-nos para ouvir a nossa recommendada no dia seguinte, visto o seu estado nervoso não dar-lhe a calma necessaria para avaliar a artista que devia estreiar.

Terminados os dois primeiros actos da opera, fomos interrogados pelo maestro e assim nos pronunciámos.

– O canto está correcto, a voz é boa e afinada; mas *falta-lhe a arte* – parece uma discipula a repetir bem uma lição em presença do mestre. Não deve cantar.

Essa artista foi immediatamente substituida pela Sra. Occhiolini.

Em se tratando dos discipulos do instituto, em concurso publico, não podiamos modificar a nossa opinião, mormente quando se projectava illudir a boa

fé do publico e do governo e dar um attestado falso ao alumno, que julga ter um titulo de artista quando apenas lhe deram um papel sem valor.

E tanto isso é exacto que esse *primeiro premio de canto*, do instituto nacional de musica, não está habilitado nem para comprimario de uma boa companhia lyrica.

Paremos neste ponto, tanto mais que o resto do artigo da *Gazeta* exige longa respostas.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Instituto Nacional de Musica. O Paiz. 21 jan. 1895. p2. Ed. 03764

Vejamos o valor da ultima metade do segundo artigo dos Srs. professores do instituto aninhado nas columnas editoriaes da *Gazeta de Noticias*.

"Foi discipulo de Revial, do conservatorio de Paris, o notavel professor de uma pleiade de artistas, entre os quaes o baixo Merly, o barytono Boréhe, os tenores Capoul, da Opera Comica, Renard, da Grande Opera, Mlle. Cico, 1ª cantora soprano ligeiro da Opera Comica, etc.

O Sr. Gilland cantou sempre com enorme successo em Paris – na Grande Opera, no theatro Italiano e no theatro Lyrico, em Inglaterra – no Druny-Lane, no Magesty, Theatre, etc.

Creou o papel de Octave, da opera *D. Pasquale*, de Donizetti, no theatro Lyrico de Paris (como se póde verificar nas edições francezas).

Fez nesses theatros o Raul dos *Huguenotes*, o Octavio do *D. Juan de Mozart,* cantou o Fausto, *La Juive*, etc.

Deixando a carreira theatral, dedicou-se exclusivamente ao ensino, formando artistas que se celebrisaram em diversos theatros da Europa, e ultimamente era professor da *Ecole Française de Musique et de Declamation de Paris*, escola subvencionada pela municipalidade.

Hoje é professor de canto no Instituto Nacional de Musica, onde deu provas da sua alta competencia, preparando o alumno o Sr. Carlos Alves de Carvalho, que obteve por *unanimidade* o 1º premio de canto no concurso de 30 de dezembro, de cujo jury faziam parte os Srs. Leopoldo Miguez, Arthur Napoleão e Lucien Lambert."

A fama e celebridade de Capoul e outros artistas francezes não provem do facto de terem sido discipulos de Revial; mas Revial *tornou-se notavel como professor,* por ter dado discipulos como esses citados pelo instituto.

Tal argumento é supinamente ridiculo. Se o principio fosse verdadeiro, bastava contratar na Europa, por uns seis annos, alguns professores celebres e

no fim desse tempo todas as centenas de discipulos do instituto seriam artistas celebres.

Illudindo o publico com informações falsas, garantem elles que o Sr. Gilland cantou sempre com successo aqui e ali.

Por que não transcrevem os artigos que se referem a tamanhos triumphos?

E por que não expoem no escriptorio da *Gazeta de Noticias* o *Album* do Sr. Gilland?

Todos os artistas guardam os artigos que lhe são favoraveis e, portanto, isso é facil, para confundir o perverso critico d'*O Paiz.* Note-se, porém, uma coisa. Temos na imprensa certos jornaes a*rtisticos* em que todos os artistas assignantes têm o direito de escrever, a tanto por linha, os elogios que bem entenderem a seu respeito.

Claro está que taes artigos não servem.

Todos aquelles que conhecem as tricas e charlatadas do officio, quando querem conhecer o valor de um artista pela opinião da imprensa, procuram sempre um *jornal politico ou noticioso,* mas nunca os especiaes de cantores e theatros.

Pela nossa parte contestamos, como informações falsas que são, que esse professor tivesse obtido *enorme successo* em Paris – na Grande Opera, no theatro Italiano e no Lyrico, e se o instituto apresentar uma folha séria relatando o *enorme successo* do Sr. Gilland em Paris e Inglaterra compromettemo-nos a uma retractação solemne nestas columnas com o compromisso de jamais atacar o instituto.

Damos oito dias para a apresentação dos documentos e reservamos para nós o direito de externar a nossa opinião franca sobre os senhores do instituto se não levantarem a luva, obrigados como estão, por terem asseverado coisas que nunca se deram.

Vamos adiante, pegando rapidamente esses senhores com mais facilidade do que se apanha um coxo.

Disseram elles, e vamos reproduzir de novo o trecho, que é preciso reduzir a pó.

Disseram elles:

"Deixando a carreira theatral, dedicou-se (Gilland) exclusivamente ao ensino *formando artistas que se celebrisaram em diversos theatros da Europa.*"

É preciso ter topete para tanta desfaçatez!

Para se illudir o publico e dar Gilland como artista notavel citaram o nome do seu professor e dos seus collegas; e quando chega o momento decisivo de provar a sua competencia como professor de canto, dizem que elle formara *artistas que se celebrisaram em diversos theatros da Europa.*

É falso.

E sem outro argumento diremos que se Gilland tivesse um unico discipulo que se tornasse celebre em algum theatro, mesmo de aldeia, elle saberia o nome desse discipulo e o citaria nesse paragrapho.

É falso, affirmamos; é falso e até impossivel!

Como?

Pois sabe o nome do seu professor; sabe o nome dos seus condiscipulos e esquece o nome de quem lhe póde dar fama e gloria?

Vamos, Srs. professores do instituto.

Digam à *Gazeta de Noticias* o nome de uma celebridade européa discipulo de Gilland.

Não exigimos documentos – queremos só o nome – porque o resto faremos pelo telegrapho e por intermedio da legação brazileira em Paris.

Venham os nomes desses discipulos ou não passarão de... uns falsificadores de celebridades.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Instituto Nacional de Musica. O Paiz. 25 jan. 1895. p3. Ed. 03768

Os professores do instituto não deixaram expirar o prazo de oito dias para ser apresentado o nome de um discipulo do Sr. Gilandi, que se tivesse tornado celebre em algum theatro da Europa.

A *Gazeta de Noticias* publicou hontem a seguinte communicação daquelle centro de ensino artistico e nós, por lealdade, vamos transcrevel-a, conservando a insolencia das primeiras linhas:

"Sr. redactor – Em attenção ao publico e não ao *critico* d'*O Paiz*, que, invertendo os papeis, duvida da palavra de todo o mundo sem entretanto dar provas do que affirma, remettemos os documentos comprobatorios de quanto dissemos sobre o Sr. Gillandi; são artigos de muitos dos mais creditados jornaes da Europa, como sejam: o jornal de A. Vacquerie – *Le Rappel,* no qual se lê o seguinte topico, no seu artigo de 23 de julho de 1884: "...M. Gilandi, o tenor assaz conhecido, e cujo elogio já está feito, conservou o auditorio sob o encanto do seu maravilhoso talento, cantando etc...."

O *Times* de julho de 1875: "...Talvez que desde Mario e Guiglini nunca tenhamos tido um duque tão bom como o que o Sr. Gilandi nos deu á noite passada. Cantou excellentemente e representou bem, etc"

O *Daily Telegraph,* de 10 de junho de 1874: "...Outro novo tenor, o Sr. Gilandi, para sua estrea em Druny Lane, segunda-feira de noite, e obteve um franco successo no papel de duque, no Rigoletto.

O Sr. Gilandi tem uma admirável presença no palco, conhece a fundo a sua arte, etc. […] outros jornaes, bem como os retratos de alguns dos seus discipulos entre elles o da notavel cantora do theatro russo – Clarice Vasse, com uma dedicatoria como amiga e discipula reconhecida.

O publico poderá verificar esses documentos, que ficam ao seu dispor nesta redacção.

Quanto ao critico, se pela primeira vez se der por convencido e quizer impor-se á pena que elle mesmo arbitrou, só elle lucrará com isso.

Acreditamos, porém, que o não fará, porque – odio velho não cansa..."

Ainda não examinámos os taes documentos expostos; mas é facil suppor que os expositores sabem que o publico não se dá ao trabalho de examinar os papeis que são postos á sua disposição nas redacções dos jornaes.

Portanto, podemos ter como os mais importantes da collecção os citados no artigo transcripto, isto é, o *Rappel*, o *Times* e o *Daily Telegraph*.

Quanto ao *Times* podemos affirmar que disse grossa asneira nas cinco linhas que foram transcriptas, se é que são mesmo do *Times* – o que não acreditamos.

Mario foi um tenor celebre e o seu nome está consignado nos livros biographicos, se o Sr. Gilandi tivesse nome recommendavel, por qualquer insignificancia, não passaria despercebido a Arthur Pougin, Jules Carlez, Julien, Albert de Lesalle, Fetis, Larousse, Felix Clément e outros; tanto mais que os autores de diccionarios biographicos, como Vapereau, por exemplo, aceitavam as biographias dos contemporaneos escriptas pelos proprios interessados.

Quanto ao *Daily Telegraph* sabemos que nenhuma importancia tem em materia de arte; outro tanto não succede ao *Graphic*, que não diria taes barbaridades.

O *Rappel*, folha de alguma importancia politica, é *nullo* em materia de artes e muito menos em arte musical; tem por critico Emile Marcy de nenhum valor nas rodas artisticas.

Venham nomes como os de Henry Bauer (do *Echo de Paris*), Charles Darcours (do *Figaro*), Victor Wilder (do *Gil Blas*), Leon Kerst (do *Petit Journal*), Adolphe Aderer (do *Temps*), etc., etc., mas artigos assignados.

Exigimos assignados, porque muitas vezes uma folha (e ás vezes acontece isso comnosco) diz bem de um pobre artista justamente por não lhe dar importancia.

A *Gazeta de Noticias*, cujo criterio e severidade em materia de musica, nos servem de norma quando se trata dos espectaculos das grandes companhias lyricas, tambem escreve disto:

Edição do dia 3 de dezembro.

"Correu a contento geral a representação da *Cavalleria Rusticana* ante -hontem no theatro Apollo.

O tenor pareceu-nos melhor do que em todos os outros papeis de que se tem encarregado, e tanto é assim que foi por vezes francamente applaudido.

O Sr. Verdini estava em um dos seus melhores dias.

A Sra. Montesini fez o que lhe foi possivel e outro tanto deve-se dizer da Sra. Cescati.

O publico mostrou-se satisfeito com o desempenho, e, sendo assim, pensamos poder a empreza dar por mais algumas vezes ao publico do Apollo a celebre opera de Mascagni."

Ora o tenor citado é o pobre Simoni, que provocava risadas quando cantava no Apollo.

No dia 10 de dezembro, falando desse mesmo *artista* no *Baile de Mascaras*, diz:

> "O tenor conseguiu ser applaudido diversas vezes. Os outros artistas não prejudicaram o bom desempenho que tem a partitura."

Tratando da *Somnambula*, no dia 17 do mesmo mez, escreveu:

> "A magnifica opera de Bellini, *A Somnambula*, cantada ante-hontem no Apollo, agradou e não podia deixar de ser assim, porque os artistas tudo fizeram para se manter na altura da estima que lhes dispensa o publico.
>
> A Sra. Casals, apezar de ter de dar conta da tarefa superior ás suas forças, foi bastante applaudida.
>
> O Sr. Simoni estava em um dos seus melhores dias e manteve-se, a contento geral, durante toda a representação.
>
> O Sr. Verdini agradou, graças á correcção com que desempenhou o seu papel.
>
> Os córos andaram regularmente e a orchestra não andou mal."

Ora, se o pobre do Sr. Simoni, em outro paiz, quizer passar por celebridade, escudado nos artigos de *compaixão e misericordia* da *Gazeta de Noticias,* conhecidas as exigencias da platéa fluminense, não será tomado a serio, como no caso vertente não tomamos o Sr. Gilandi.

Quando muito, póde-se admittir o seguinte: – que o Sr. Gilandi está para o *Times* como o Simoni está para a *Gazeta de Noticias.*

A historia do retrato da *celebre cantora* Clarisse Vesse fica para amanhã.

Oscar Guanabarino

P.S. – Depois de escriptas estas linhas fomos á *Gazeta de Noticias* e, com o testemunho do Sr. Dr. Ramiz Galvão, verificámos que são falsas as allegações do instituto. Os documentos citados não trazem o que foi traduzido.

O instituto procurou mystificar o publico citando documentos falsos.

Pedimos á *Gazeta de Noticias* que conserve esses papeis em seu poder, porque é com elles que vamos desmascarar meia duzia de desfaçados, que começam os seus artigos com insolencia e terminam por se deixarem apanhar como charlatães de aldeia – O. G.

Artes e Artistas – Instituto Nacional de Musica. O Paiz. 26 jan. 1895. p3. Ed. 03769b

No dia 21 do corrente, quando respondiamos ao artigo dos professores do instituto aninhado nas columnas editoriaes da *Gazeta de Noticias,* artigo esse que apresentava o Sr. Gilandi como cantor celebre dos principaes theatros da Europa, e tambem professor que havia formado discipulos que se tinham celebrisado em varios theatros, ainda da Europa, no dia 21, diziamos, desafiámos o Instituto Nacional de Musica a apresentar documentos que provassem o que elles allegavam nos seguintes topicos:

"O Sr. Gilandi cantou sempre com enorme successo em Paris, na *Grande Opera*, no theatro Italiano e no theatro Lyrico e na Inglaterra no Drury Lane, no Magesty theater etc,"

Pedimos ainda, promettendo todas as satisfações, que provassem o allegado neste periodo.

"Deixando a carreira theatral (Gilandi) dedicou-se exclusivamente ao ensino, formando artistas que se celebrisaram em *diversos* theatros da Europa."

A resposta do instituto, que transcrevemos hontem, foi acompanhada do deposito dos documentos que ficaram na redacção da *Gazeta de Noticia*, onde fomos examinal-os.

Pois bem.

Tomámos por testemunho o Sr. Dr. Ramiz Galvão, que verificou ser *falsa* a traducção do topico attribuido ao *Times* de Londres.

Bem dissemos nós que era impossivel que uma folha respeitavel como essa tivesse dito tal disparate, affirmando que "depois de Mario e Guiglini (que não existe) tivessem tido um duque (do Rigoletto) como o Sr. Gilandi".

Ha, é certo, no album desse artista um artigo em inglez, referindo-se a *um novo tenor*, e no qual é citado o nome do celebre Mario; mas o nome do Sr. Gilandi apparece ali...

Pasmem todos!

... apparece ali em *manuscripto!!!* e á margem do artigo!!!

Que nome merece tal procedimento?

Como é que o Sr. director do instituto consente em semelhante farça?

Como é que ha alguem no instituto com coragem de mystificar por essa fórma o publico que foi convidado a examinar essa patacoada com o pomposo annuncio de documentos?

Somos obrigados a pedir a alguem que não esteja indignado, como nos achamos no momento de traçar estas linhas, que nos indique o modo de classificar semelhante procedimento, porque para o caso só temos uma palavra consignada no diccionario de Vieira; mas essa o pudor da nossa folha veda-nos o seu emprego.

Citaram o *Rappel!*

Mas essa folha diz que Gilandi cantou a cavatina do *Fausto* e "*le Binion* charmante et populaire chanson bretonne", de modo que o elogio tanto cabe ao cantor da cavatina como ao explorador da *chanson*, sua especialidade.

E dizem que expuzeram os principaes jornaes!

Onde estão elles?

Encontrámos, além dos citados, com a competente falsificação *manuscripta*, o *Echo du Nord,* o *Semaphore* de Marseille e l'Amorial (?) de Sille.

É essa a importante imprensa européa?

Onde está o Raul dos Huguenotes em Paris?

Onde está o cantor da *Grande Opera?*

E a *celebre discipula* notavel cantora do theatro russo – Clarisse Vasse?

Esssa é que é de fazer a gente rir a bom rir.

Vimos o retrato dessa celebridade desconhecida; o seu nome não é citado por nenhum dos muitos jornaes artistico que nos auxiliam no trabalho desta secção; perguntámos ao barytono Athos se a conhecia; percorremos as listas dos cantores publicadas pelas agencias theatraes e nada – tudo menos Clarisse Vasse, a celebre e notavel cantora do theatro russo.

Partimos para a *Gazeta de Noticias* e encontrámos o retrato da celebre que, pelo seu proprio punho, na dedicatoria ao seu celebre mestre – denomina-se "votre petite Siebel".

Caramba!

A celebre cantora, pois, foi á Russia só para cantar o papelsinho da Siebel do *Fausto*!

A celebridade notabilissima do theatro russo a cantar o *Le parlate d'amore*!

Todos nós, musicos, artistas e criticos do Brazil, pensavamos que as notaveis cantoras fizessem os papeis de Margarida, no *Fausto*; Valentina, nos *Huguenottes*; Aïda e Amneris, na *Aïda*; Fides, no *Propheta;* Gioconda e Laura, na *Gioconda*; Elisabeth, no *Tannhäuser*; Elsa e Ortruda, no *Lohengrin*, e assim por diante.

Mas agora, saibam todos, na Russia o papelsinho de Siebel tambem é cantado por celebres e notaveis cantoras, taes como Mlle. Clarisse Vasse (a celebre),

notavel discipula de Gilandi (o celebre), que por modestia só tem uma discipula celebre – a Sra. Clarisse Vasse!

Que topete!

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Instituto Nacional de Musica. O Paiz. 27 jan. 1895. p2. Ed. 03770

Á primeira vista parece que tem grande importancia a declaração da *Gazeta de Noticias*, referente ao caso dos documentos expostos em sua redacção pelos professores do instituto.

A falsificação houve de um artigo em que, não se referindo ao tenor Gilandi, apparece este nome em manuscripto á margem do artigo que a propria *Gazeta* em um parenthesis, diz que "provavelmente do *Times*."

Este *provavelmente*, quando duvidamos da authenticidade da *prova*, é a prova evidente da parcialidade da illustrada redacção; mas, longe de nos agastarmos com isso, muito prazer temos nós em ver a pobre gente do instituto tão bem apadrinhada, sem elementos para se defenderem de graves accusações.

Existe, é verdade, um retalho de jornal inglez, que não vimos, e no qual ha a referencia alludida.

Mas quem affirma que seja do *Times*?

A nota á margem? Juridicamente esse documento póde ser inquinado de falso, porque apenas pertence á cathegoria dos *provaveis* da *Gazeta de Noticias*.

Tão convencido estamos da falsidade desse documento que procurámos hontem nas bibliothecas Nacional e Fluminense as collecções do mez de julho do *Times* de 1875 para nos certificar daquillo que tambem nos parece provavel.

Infelizmente só encontrámos as collecções posteriores a 1883.

Admittindo, porém, que seja do *Times* o disparate, e pondo de parte a idéa de pouca attenção de quem escreveu taes linhas, ha um argumento muito sério contra o Sr. Gilandi.

A grande ambição dos cantores lyricos é cantar com exito nos theatros de Paris, Londres, S. Petersburgo e Milão.

Pelos documentos provaveis apresentados pelo Sr. Gilandi – elle cantou em Londres e obteve elogio de tal ordem que o severo *Times* o collocou ao lado da grande celebridade Mario.

Como é que, com essa recommendação, que equivale á fama universal e á fortuna rapida, não conseguiu o Sr. Gilandi cantar na Grande Opera de Paris e nem sequer ter o seu nome nas dezenas de diccionarios biographicos em italiano, francez, inglez e allemão?

Como é que um artista, considerado pelo *Times*, como outro Mario não pôde senão cantar em Marseille e em Lille?

Como é que o francez Gilandi conseguiu a sua celebridade em Londres com attestado do *Times*, e não tem nome em Paris nem é citado pelo *Figaro, Petit Journal, Matin, Eccho de Paris, Temps* e *Gil Blas?*

Respondam os acclamadores dessa celebridade desconhecida, professor de outra celebridade, Clarisse Vasse, que canta o celebre papel de Siebel, do *Fausto*.

Mas arranquemos a mascara do embuste.

No artigo do instituto publicado pela *Gazeta de Noticias* no dia 20, veiu este pedacinho interessante, referindo-se a esse artista:

"Creou o papel de Octave, da opera *D. Pasquale,* de Donizetti, no theatro Lyrico de Paris (como se póde verificar nas edições francezas).

Fez nesses theatros o Raul do *Huguenottes,* o Octavio do *D. Juan de Mozart,* cantou o Fausto, *La Juive,* etc."

Creou o papel de Octave do *D. Pasquale?*

Mas esse personagem, se existe nessa opera, é de comprimario.

O papel de tenor em Paris foi feito por Mario (o *rival* de Gilandi); mas esse era o papel de Ernesto.

Quando a mesma opera foi dada em francez no theatro Lyrico, o tenor era tão ordinario que o Diccionario Lyrico de Felix Clément e Larousse não lhe citam o nome nem tambem quando representado com a versão de Royer e Vaez, em 1864.

Infelizmente não temos a edição franceza do *D. Pasquale*, nem a encontrámos na casa Arthur Napoleão.

Quem sabe se ha erro de revisão ou mesmo de redacção, e o papel de Octavio, creado por Gilandi, não é o do *D. Juan* de Mozart, citado no segundo paragrapho transcripto?

Mas neste caso ainda ha citações falsas.

O D. Juan foi representado em Paris em 1811; em francez, traducção de Castil-Blaze, em 1827 (ha 68 annos), e ainda mesmo que o Sr. Gilandi já fosse naquella época tão célebre como Mario, sempre podemos asseverar que o papel de Octavio foi feito por Lafont.

Venha a *Gazeta* em auxilio desses senhores que não córam quando por essa forma affrontam a opinão publica.

O unico papel que o Sr. Gilandi deve fazer bem é o do Dr. Dulcamara, do *Elixir de amor.*

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Instituto Nacional de Musica. O Paiz. 30 jan. 1895. p3. Ed. 03773

São da *Gazeta de Noticias* as seguintes linhas:

"Fica á disposição do publico uma partitura franceza do *Dom Pasquale*, de Donizetti, por onde se verifica que o papel de primeiro tenor, sob o nome de Octave (Ernesto no original italiano), foi creado no théatre Lyrique, de Paris, em 1864, pelo Sr. Gilland."

Pela nossa parte tambem deixamos á disposição do publico a da redacção da *Gazeta de Noticias* o *Diccionario Lyrico* (ou *Historia das operas*) de Felix Clement e Pierre Larousse, pelo qual se vê que o tenor que cantou a opera *Don Pasquale*, em 1864, o theatro Lyrico, era tão insignificante que nem sequer mereceu as honras de ser citado.

Esse livro, escripto por francezes, cita o nome do tenor Mario, como creador do papel em Paris, em 1843; referindo-se á traducção franceza em 1864, cita Troy (Malatesta), Ismael (D. Pasquale) e Mlle. de Maesen – e deixa no tinteiro a celebridade acolhida pela *Gazeta de Noticias*.

"Odio velho não cansa", disseram ha dias os illustrados collegas.

É exacto.

E tanto é assim que vamos mandar pedir ao nosso correspondente em Paris a opinião de toda a imprensa relativa a esse artista, que julga estar em paiz de beocios por encontrar quem acredite nos seus *pergaminhos* de celebridade.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Recreio Dramatico – A violinista Maria Milone. O Paiz. 17 fev. 1895. p2. Ed. 03791

É uma criança a violinistasinha que ouvimos ante-hontem nos intervalos do drama a *Graças de Deus*, e as crianças gostam de ouvir historias.

É o que vamos fazer, tendo certeza de sermos ouvido com toda a attenção pela menina Maria Milone.

Um dia, há muitos annos, chegou ao Rio de Janeiro um mocinho de muito talento e grande tendencia para a arte musical.

Tocava piano e já tinha algumas composições.

Filho do Ceará, trouxe-nos varias recommendações e viu o seu nome annunciado nas columnas de todos os jornaes do Rio de Janeiro.

No fim de alguns mezes organizou elle uma festa artistica e executou um *concerto* de Beethoven, sendo acompanhado por grande orchestra.

Era um talento que se expunha a completa perda, como aconteceu ao joven violinista Nicolino Milano, que a imprensa fluminense, com a nossa nunca arrependida excepção, appellidou de – Paganini.

Milano julgou-se um grande artista, tacteou alguns mestres e depois, talvez com razão, abandonou as classes do Instituto Nacional de Musica; mas não teve o cuidado de tomar professores e por isso encalhou na vulgaridade quando tinha talento e aptidão para se tornar homem notavel.

Esse exemplo actuou em nosso espirito e, quando traçavamos as linhas que davam conta da festa em que apparecera o pianista-compositor cearense, esquecemo-nos das cartas de recommendação, fechámos os olhos ao amigo que tantas sympathias nos despertava e, longe dos elogios que iriam enchel-o de falsa gloria e tornal-o vaidoso, dissemos que se tratava de um moço de muito talento e esperança, mas que pouco ou nada sabia; que tocava apenas como um bom amador, sem o cunho original do artista e sem educação musical.

Comprehende-se como esse moço ficou ao ler o nosso artigo, quando contava com pomposos elogios.

Veiu o segundo concerto e o nosso procedimento ainda foi o mesmo.

Por fim esse moço, que é o Alberto Nepomuceno, convenceu-se de que tinhamos razão e partiu para a Europa decidido a estudar, conseguindo ser hoje conhecido entre os seus amigos como o Wagner brazileiro.

O mesmo diremos á symphatica criança que executou o *Rigoletto* e o *Saltarello*, ambos de Allard.

Essas palmas colhidas ante-hontem, ás quaes nos associámos, devem ser tomadas como um premio de animação.

A menina Maria Milone é bem afinada, tem a arcada larga e elegante e bastante agilidade.

Com o seu talento, com a sua aptidão póde ser uma artista de grande merecimento.

Estude – estude muito e não se contente em receber applausos. Trate de amadurecer o espirito, de se deixar inocular o grande sentimento da arte, e depois, quando conseguir agradar a si mesma, terá vencido a questão.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Missão Honrosa. O Paiz. 28 fev. 1895. p2. Ed. 03802

Assignado por grande maioria dos violinistas das orchestras fluminenses, recebemos o seguinte documento:

> "Sr. Oscar Guanabarino – Os abaixo assignados, professores da corporação orchestral residente no Rio de Janeiro, attendendo á posição que O Paiz occupa, na imprensa fluminense, como a unica folha que se occupa seriamente das artes, desenvolvendo a critica sempre justa e desapaixonada, o que concorre para o adiantamento dos artistas;
>
> Attendendo que as criticas formuladas pel'*O Paiz* são as únicas que têm curso entre os nossos collegas e as unicas que nos servem de orientação;
>
> Attendendo que sois profissional e que tendes sempre lutado pelas classes artisticas como extremado amigo, e com a superioridade e competencia indiscutiveis, vem, reunidos em numero que constitue maioria da classe, pedir que advogueis nas columnas da secção *Artes e artistas* a justa causa de um collega, o professor Marrano, injuriado na gazetilha do *Jornal do Commercio* do dia 17 do corrente em um artigo com pretenções de critica.

A gazetilha a que nos referimos, contraria ás justas opiniões d'*O Paiz* do mesmo dia, é a seguinte:

"ANNA MARIA MILONE – No theatro Recreio Dramatico realizou-se ante-hontem a festa artistica desta graciosa *bambina*.

Representou-se o velho drama *Graça de Deus*, que fez as delicias dos nossos maiores e ainda se obstina em voltar intermittentemente á scena para receber as palmas e provocar as lagrimas dos contemporaneos.

Nos intervalos, aquella interessante menina, que parece ter 10 annos approximadamente, fez-se ouvir por duas vezes, tocando peças de Allard: uma fantasia sobre motivos do *Rigoletto* e a *Saltarella*.

O elogio que podemos fazer á pequenina artista (e não é pequeno) é confessar que ella revela ter talento. Por isso mesmo não podemos tambem deixar de lamentar que se percam inteiramente aptidões tão aproveitaveis por falta de educação artistica.

Além de ver-se atrapalhada com uma manga de vestido, que parecia antes um balão (a quantos sacrificios obriga a moda!), via-se que faltavam á pequena artista as noções mais elementares não só para a technica do instrumento, como para a interpretação dos trechos escolhidos.

Não sabemos quem seja o professor daquella menina, mas podemos affirmar que é um curioso ou um musico de arco.

As nossas palavras não significam severidade nem má vontade e sim o desejo de ver aproveitado o talento dessa menina com uma educação artistica dirigida por pessoa competente."

Confiados e certos de que não negareis esse auxilio, desde que uma defesa pessoal, do artista offendido, em secção de *a pedidos* não teria a força da palavra d'*O Paiz*, deixam em vossas mãos o presente documento e aguardam as vossas ordens."

(*Seguem-se as assignaturas.)*

É fácil a defesa que nos pedem e começaremos transcrevendo do proprio *Jornal do Commercio*, do dia 11 de maio do anno passado, a noticia do primeiro concerto dessa criança:

"No theatro "Recreio Dramatico" foi ouvida ante-hontem uma joven artista, a menina Anna Maria Milone, que tem vocação para o violino. Executou, acompanhada ao piano pelo Sr. Frederico Mallio, a *Réverie*, de Dancla, e uma grande fantasia de concerto de Allard sobre motivos do *Fausto*.

Timida na execução do primeiro trecho, mostrou firmeza no segundo, vencendo difficuldades, raras vezes accessiveis para uma criança de sua idade. Modestamente começou a sua carreira, tocando em um café, em frente a um dos nossos theatros; recebeu, dizem-nos, lições de La Rosa e tem incontestavelmente a estofa de uma perfeita artista.

O seu futuro depende de sua perseverança no cultivo do seu talento e da affeição desinteressada de seus pais ou protectores, evitando as explorações que tanto mal fazem aos meninos prodigios.

O espectaculo de ante-hontem foi em beneficio da intelligente menina, representando a companhia do Recreio o bello drama *Aimée* ou *o assassino por amor.*"

Confrontando-se os dois artigos, vê-se que os elogios em 1894 foram feitos a uma criança que o *Jornal do Commercio* suppunha ser discipula de La Rosa; no segundo caso, 1895, esquecendo-se de La Rosa, diz uma das banalidades, que apenas revelam má vontade e falta de comprehensão do que seja a critica, principalmente em se tratando de uma criança de grande talento e incontestavel aptidão para o violino.

Desde que do *Jornal do Commercio* saiu o nosso collega Alfredo Camarate, que tanta falta faz á arte no Rio de Janeiro, a critica artistica no referido orgão fluminense tem estado em mãos de nenhuma competencia, cheia de banalidades e sem criterio.

Entregue a um reporter policial, guindado ás alturas de critico, com um mentor da mesma força do *cathedratico*, tivemos occasião, nestes columnas, de batel-o, apontando os dois juntos aos assignantes do theatro Lyrico.

Hoje está acephalo o logar e qualquer empregado de secretaria que sopre uma flauta é nomeado critico *ad hoc* e d'ahi esses disparates.

Em materia de interpretação, tratando-se do *Rigoletto* e do *Saltarello*, de Allard ambos, é fazer rir o publico, que ouviu a violinista, dizer que essa criança não tem a menor noção para a interpretação das peças escolhidas.

Por que não citou o *Jornal* os defeitos?

E o que pensará o critico do *Jornal* que seja a technica do instrumento?

Se em 1894 mostrou a violinista - *firmeza, vencendo difficuldades raras vezes accessiveis para uma criança* – como é que em 1895 não tem ella noções da technica?

A falta de noção tem o *Jornal do Commercio* em materia de critica.

O mais que póde essa folha conseguir é lançar no espirito dessa criança a duvida sobre a capacidade do seu professor, o Sr. Marrano, fazendo *reclames* mal disfarçados a professores particulares; mas os applausos colhidos na scena do Recreio Dramatico devem convencel-a do contrario, tanto mais que o Sr. Marrano é um professor desinteressado, que trabalha apenas para educar uma vocação.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Recreio Dramatico – Companhia Pepa. O Paiz. 30 mar. 1895. p3. Ed. 03832

Estreiou hontem a grande companhia organizada pela graciosa actriz Pepa, que encontrou no RIo de Janeiro elementos para o genero que promette explorar.

No desmoronamento do theatro, crise que se accentua em todos os paizes, mesmo na França, onde as artes que se relacionam com o theatro mais alto se elevaram, animadas pelo apoio do governo que assim deu vigoroso impulso á litteratura – no desmoronamento, em que Offenbach representa o papel inglorio do dynamitista, nota-se, como consequencia logica desse movimento, a creação de uma nova classe de artistas cuja especialidade entre outras é a *revista*, que participa de todos os generos e que se torna apreciavel pela sua complexidade.

A actriz Pepa é um producto completo dessa phase.

Com a perturbação do theatro deram-se ao mesmo tempo varias evoluções na critica; e é bastante observar a contradicção da philosophia artistico-moderna para se apreciar o periodo de duvida que atravessamos.

A critica moderna procura erradamente a individualidade artistica em todos os productos da arte, de fórma que um mesmo thema de natureza não deve ser reproduzido com as suas bellezas naturaes, mas sim de accôrdo com o modo de sentir do artista que o interpreta.

Para apoiar a duvida da critica duas são as definições de arte, de modo que os mais notaveis pensadores nunca estão de accôrdo.

Se a arte é a encarnação do ideal, como quer Toussenel, como póde ser adquirida pelo estudo e exercicio, na opinião de D'Alembert?

Se aprofundassemos este estudo, aproximando as opiniões, acabariamos n'um verdadeiro cahos, e d'ahi a necessidade de crear uma arte especial e um bello convencional que no caso presente teria as seguintes gradações: – o agradavel, o bonito e o lindo, o encantador, o delicado, o gracioso e o elegante.

Dentro deste circulo a actriz Pepa é uma artista notabilissima; mas se dilatarmos a esphera da arta eil-a deslocada com todas as suas qualidades e defeitos.

Se estudarmos esta artista sob o aspecto da individualidade exigida por certas escolas, teriamos um caso completo e irrecusavel dessa individualidade, porque, qualquer que seja a peça em que ella se exhiba, é sempre a Pepa representando o personagem dessa peça.

Esse defeito constitue a sua grande qualidade, com certos perigos.

Façamos uma comparação distanciada do caso e comparemos Sarah Bernhardt com Duse Chechi.

Uma é o estudo reproduzido constantemente com o capricho da convenção que se mascara com a naturalidade indiscutivel; a outra é a naturalidade incontestavel, porque é a propria reproducção de um ente sem a technica adquirida pelo estudo.

Mas se a primeira tem a certeza de reproduzir sempre o resultado de um estudo acurado, paciente, reflectico e longo, a outra tem contra si a incerteza do que vai sair, porque tudo depende do estado da sua alma no momento de entrar em scena.

Assim é que uma peça representada por Sarah Bernhardt é sempre a reproducção de um typo estudado e que se repete fielmente todas as vezes, ao passo que Duse Chechi varia as interpretações conforme o seu estado nervoso.

A actriz Pepa está no segundo caso, e as suas representações dependem do gráo de excitação ou depressão da sua sensibilidade neurasthenica.

Objectar-se-ha que na mesma noite, em varios papeis, mudam-se as suas physionomias e que portanto não é a Pepa que reapparece de instante a instante nesses papeis, mas sim a artista com a technica adquirida; mas é preciso lembrar que não sendo sempre o mesmo papel, os varios personagens têm um cunho especial que dá logar ás gradações acima expostas.

O que póde acontecer é que o mesmo personagem, em duas noites differentes, sejam mais ou menos gracioso; mais ou menos elegante e mais ou menos encantador.

Seja como for, é innegavel a influencia que essa artista ou essa mulher exerce sobre as platéas – facto que não póde passar despercebido ao observador que deprehende do movimento instinctivo do publico a superioridade da actriz fascinante.

Quando entra a *Primavera*, por exemplo, e antes que a massa de espectadores possa descobrir quem entrou em scena completamente transformada, nota-se a agitação que percorre todo o theatro, como se uma onda actuasse em todos os corpos.

Talvez a surpresa seja o motor dessa agitação; e na verdade poucas actrizes possuem em tão elevado gráo a particularidade da transformação como a actriz Pepa, que, alta e esbelta fóra de scena, apresenta-se candidamente infantil, deli-

cada e mimosa, fresca e risonha com a malicia que não escandalisa, e a graça que apenas excita o sorriso e dá o bem-estar que é um dos fins da arte.

Representou-se o *Tim tim por tim tim* sobre o qual nada ha a dizer de novo, inda mesmo que se tratasse de uma revista nova – tão explorado está o genero e tão commum são os seus processos.

Convem, no entando, assignalar o facto de estar empregado nessa revista um pessoal de primeira ordem, como é o constituido por Machado, Peixoto, Oyanguren, Rangel, Massart, Manarezzi, Delormel, Adelina Nunes, bons córos e boa orchestra dirigida por Stichini.

Os scenarios são novos e vistosos, inda que a critica tivesse campo largo para mostrar erros de perspectiva em muitas scenas; mas em compensação temos um bom panorama pintado pelo scenographo Carrancini, representando varios pontos de Portugal e terminando pela estatua do general Osorio, recebida com vivas e palmas e ao som do Hymno Nacional.

Muitos foram os applausos, os chamados á scena e os ramilhetes de flores que juncaram o palco durante a representação e nos finaes dos actos dessa peça, que está montada com grande luxo.

A enchente foi completa e o espectaculo repete-se hoje.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – S. Pedro – Companhia Lyrica Italiana. O Paiz. 29 abr. 1895. p2. Ed. 03862

O emprezario da companhia que se estreiou ante-hontem conseguiu despertar, por meios indirectos, a curiosidade do publico fluminense, que ha muito tempo lia os telegrammas annunciando os grandes successos dos seus artistas, noticiando o augmento e reforma do seu pessoal e adiando a sua viagem a esta capital pelas imposições do publico paulistano, que se manifestava enchendo o theatro quasi todas as noites.

Preparado assim o terreno a explorar, encheu-se o theatro, apinhando-se o povo nas torrinhas, attraido pelo mais querido dos seus divertimentos – a musica; e no caso actual pela *Gioconda*, que goza de bons fóros como peça espectaculosa, que requer um pessoal provecto e uma enscenação apparatosa.

Mas a empreza, que conhecia, melhor do que todos, os elementos que ia pôr em acção perante o publico, que se assenhoreava de quasi toda a lotação do S. Pedro, tratou de garantir aos seus artistas a gloria ephemera de umas ovações dirigidas e arrastadas por uma *claque* inhabil, que começou applaudindo o duetto de tenor e barytono e logo após o monologo e até o bailado das oito dansarinas que occuparam o vasto tablado da scena.

A exaggeração dos applausos póde illudir até certo ponto a maioria dos espectadores, que ás vezes acompanha o movimento; póde tambem influir na

opinião da imprensa desde que esta toma como base de suas apreciações o effeito que os artistas produziram sobre o publico.

Mas tambem corre o perigo de excitar a reacção, aliás justa do observador pratico, que naturalmente se revolta quando percebe que um movimento ficticio e previamente preparado illudiu a opinião geral dos espectadores.

Nem era possivel que uma companhia completamente despida de organização tivesse produzido realmente o effeito que apparentemente se manifestou.

A opera lyrica, como ponto convergente de todas as artes, não admitte um atamancamento de orchestra e de córos para rodear uma série de artistas mediocres, que trabalham sem a menor orientação, mal vestidos e em scenarios velhos e quasi ridiculos.

O maestro paulistano Antonio Leal, para salvar a empreza das imposições de um maestro sem consciencia, aceitou graciosamennte o cargo de regente e veiu para esta capital contando organizar aqui a sua orchestra, o que não conseguiu por falta quasi absoluta de professores disponiveis, de modo que a massa orchestral é insufficiente para o theatro em que trabalha.

Com os córos dá-se a mesma coisa.

A empreza põe em scena 12 homens, sendo 10 coristas e 2 figurantes ou comparsas musicaes, que não sabem fingir que cantam.

Esses córos sem baixos, unidos á orchestra com dois contrabaixos, ficam no ar com o pessimo effeito das harmonias sem base, e portanto, indecisas, incumbindo-se a imaginação do espectador de completar instinctivamente a nota que não lhe chega aos ouvidos.

Não vale a pena analysar essa orchestra, que aliás conta em seu seio bons professores; mas logo na introducção estavam desiguaes as duas flautas, dando pessimo effeito nos unisonos, assim como a segunda perdeu-se em trecho simples como a lição de um principiante.

Ahi temos, portanto, uma companhia lyrica sem orchestra, sem córos e sem corpo de baile.

Restam os primeiros artistas e comprimarios; estes se eliminam facilmente para que fiquem os outros, entre os quaes collocaremos em primeiro logar, depois de certas hesitações, a Sra. Amalia Bourmann, soprano dramatico encarregado da parte de Gioconda.

A sua voz não é sã; notas ha na sua escala que já estão enfraquecidas, mas ainda assim, e apezar das pessimas condições acusticas do theatro, consegue patentear muitas vezes notas sonoras, de intensidade prolongada, de timbre claro, agradavel e rico.

Phraseia bem e sente o que canta.

A Sra. Tancioni deve ter sido uma boa artista lyrica. Nota-se na sua voz já cansada o calor dramatico de quem trabalhou em centros adiantados e com artistas de certa ordem.

Fóra d'ahi lamentamos não ter occasião de ser amavel para com os artistas masculinos.

O Sr. C. Elias é um tenor lyrico, e desde que esta voz não é manejada com estylo muito correcto, cae na vulgaridade e despe-se de importancia.

Foi o que notámos na romança *Cielo e mar*, em que o canto, além de vulgar, foi prejudicado por falta de afinação.

O barytono Checchini tem o timbre vulgarissimo, prejudicado por uma dicção impossivel de ser tolerada.

Ás vezes parece um genovez, mas quasi sempre dá idéa de um britanico velho e desdentado a cantar em italiano – e isso quando se percebe que a letra é italiana.

Não é justo que se julgue o baixo de uma companhia pela aria de *Gioconda*, que só sobresae cantada por um artista de elevado merecimento.

São, pois, muito fracos os elementos que chegaram com o emprezario De Mattia.

Os seus artistas não chamarão concurrencia ao theatro. Resta appellar para o repertorio ou então chamar do Rio da Prata os artistas que ali não estão principalmente nas massas.

Reunidos os elementos, fica a obrigação de *concertarem* as operas com mais justeza, afinação e estylo.

Actualmente o S. Pedro está transformado em um grande realejo lyrico.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – S. Pedro – Companhia Lyrica Italiana. O Paiz. 2 mai. 1895. p2. Ed. 03865

Cantou-se ante-hontem a graciosa opera de Verdi – *Un ballo in maschera*, cujo assumpto foi um desastre quando tratado por Auber e tambem por Mercadante.

Esta partitura, já popularisada, não é tão facil como se suppõe. Requer artistas que disponham de graça e bom estylo, e sobretudo uma execução muito perfeita, o que a actual companhia lyrica não conseguirá, visto como aqui chegou com o seu repertorio formado em viagens pelo Rio Grande do Sul e S. Paulo, o que quer dizer que o vicio é de origem e não será um ensaio dirigido pelo maestro Antonio Leal, que endireitará o que vem torto ha tanto tempo.

No *Ballo in maschera* devemos citar a Sra. Amalia Bourman, que cantou bem as duas arias do 3º e 4º acto, merecendo applausos principalmente nesta ultima, em que deu grande expressão á melodia – *Morri, ma prima in grazia*.

Franca e prolongada ovação obteve o barytono Athos na aria *Eri tu*, que depois de bem conduzida, com estylo e boa declamação, terminou valentemente com um *fá natural*, atenorado, claro, firme e sonoro.

O resto foi pela agua abaixo, com exclusão ainda da Sra. Tancione, que se prestou á ultima hora a cantar o papel de Ulrica.

O tenor é fraco artista e a sua voz displunica parece ser de um asthmatico.

Não tirou partido nenhum da sua graciosa e bella parte e enterrou a phrase no quintetto – É scherzo od é folia.

Não nos pareceu séria a apresentação da comprimaria Cosculiano no papel de Oscar como soprano ligeiro; essa senhora, mesmo como comprimaria no theatro Apollo, se não nos enganamos, não nos tinha agradado e muito menos agora, sem voz, em arte e sem figura.

O conjunto foi máo.

Os córos obtiveram pequeno augmento, mas é preferivel que o reduzam outra vez, mandando embora um dos tenores, cuja voz faz mal aos nervos, de timbre vitreo, desagradavel e que não se amalgama com a massa geral.

A enscenação correu parelhas com a de *Gioconda*.

Estamos, pois, sem companhia lyrica; o que ahi está ou nada é a mesma coisa.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – S. Pedro – Companhia Lyrica Italiana. O Paiz. 3 mai. 1895. p2. Ed. 03866b

Cantou-se ante-hontem a bella partitura de Donizetti – *a Favorita*, opera em que o quartetto tem occasiões de sobra para mostrar as suas qualidades artisticas.

Antes, porém, de dizer qualquer coisa sobre o desastre dessa opera, devemos notar que os nossos collegas da *Gazeta de Notícias* querem implantar na imprensa fluminense um novo *criterium* para as apreciações das operas exhibidas pelas companhias lyricas – que é o preço que os emprezarios exigem do publico pelos logares no theatro.

Baseando-se nesse argumento, elogiam o *Ballo in maschera* e isso n'um tom de resposta áquelles que, como nós, não toleram semelhante execução indigna de uma capital.

O *Ballo in maschera*, para os illustrados collegas teve *boa* execução, porque a cadeira da primeira classe no theatro São Pedro custa 6$000; se custasse 3$000 teria sido optima; sublime por 2$000 e pathetica se por dez tostões.

Não acompanharemos os nossos collegas nas suas theorias nem nos seus argumentos, alguns dos quaes se baseam em factos que dependem de memoria, como se asseverar, por exemplo, que a voz do tenor Caldi, actualmente no S. Pedro, se parece com a do tenor Avedano que já aqui esteve.

Não nos fiamos na memoria dos nossos collegas, porque em factos mais recentes, com differença de horas, vê que ella os trahe, como, por exemplo, tendo ouvido na vespera o meio-soprano Tancioni tomou-a pela Sra. Bottoni, só porque esse foi o nome annunciado pela empreza da artista que devia cantar a parte de Ulrica.

Pelo lado da empreza ainda ha uma questão muito interessante que se prende á dignidade dos jornalistas que vão aos seus espectaculos.

O emprezario De Mattia julga que paga os elogios da imprensa pela quantia que deixa no balcão de cada escriptorio pelo annuncio da secção de theatros; e a prova disso é que, não obtendo da nossa parte senão justiça na apreciação dos seus espectaculos, retirou das nossas columnas o annuncio da *Favorita*, que se canta hoje.

Quem quizer que acompanhe a empreza nesse terreno; pela nossa parte continuaremos a ser justos nas nossas apreciações, quer o Sr. De Mattia annuncie ou não os seus espectaculos em nossa folha.

A nossa opinião não se vende por preço nenhum e o emprezario que julga que a obtem por 16$ com certeza não está no uso da razão.

Tratemos da *Favorita* e comecemos applaudindo o barytono Athos, artista que sabe estar em scena, desenhando-se correctamente e cantando com expressão, como na aria e no duetto.

O tenor Elias, o mesmo que cantou a *Gioconda*, atravessou mal a opera. Insignificante no terceiro acto, mal ageitado, com uma espada torta, cantou aquella scena vehemente de exprobração sem voz e sem energia.

No *Spirito gentil* saiu-se muito bem, cantando com mimo e discreção o delicado trecho.

Infelizmente enrouqueceu no fim, terminando com pessimo effeito.

A protogonista foi a Sra. Tancioni, artista que deixa ver que já foi alguma coisa em seu passado, como dissemos a proposito da sua estréa.

É uma artista util em uma companhia quando não tenha, como na *Favorita,* de chamar a si a responsabilidade de um papel tão importante como esse.

A Sra. Tancioni *foi*, não é, uma cantora de merecimento, e a sua *Leonora*, [i]mpossivel no 4º acto, não valeu os applausos da claque no – *O mio Fernando.*

Os córos de princezes e os scenarios sujos estiveram de accôrdo com o conjunto.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – O Major – Revista Arthur de Azevedo. O Paiz. 5 mai. 1895. p2-3. Ed. 03868b

Não nos sentimos contrafeito ao encetar estas linhas que vão dar noticia de uma producção do nosso collega Arthur Azevedo.

O publico sabe que nesta secção o signatario desta pequena chronica traçou uma norma da qual não se tem afastado desde a fundação d'*O Paiz,* escrevendo para os leitores e não para os artista, autores e compositores; e Arthur Azevedo além disso sabe tambem que se não tivessemos liberdade de falar francamente a respeito de suas peças deixariamos a penna para não mentir á nossa consciencia, tanto mais que se elle proprio lesse um elogio que não estivesse de accôrdo com a verdade seria o primeiro a revoltar-se.

Em these não damos grande valor á revista, como genero de litteratura theatral; mas é preciso aceital-a como consequencia natural da phase que atravessamos.

No theatro fluminense o nome de Arthur Azevedo é respeitado por todos os emprezarios, e basta citar o facto de não serem lidas as suas peças pelas emprezas, para bem se avaliar a conta em que é tido.

O autor do *Major* não tencionava escrever a revista do anno de 1894. Vimos quando Celestino Silva insistiu com elle para se occupar desse assumpto e sabemos quanto tempo resistiu elle aos pedidos do emprezario, até que accedendo deu os roteiros da peça e começaram os seus preparativos inclusive os scenarios confiando todos na revista que apenas tinha sido esboçada.

Essa confiança baseava-se sobretudo no passado desse comediographo brazileiro, que no genero revistas tem produzido as seguintes: *O Rio de Janeiro em 1877, O Mandarim, Cocota, Mercurio, Carioca, Bilontra, O Homem, Fritzmac, Republica, Viagem ao Parnaso, Tribofe e Pum!*

Anciosamente esperada realizou-se por fim ante-hontem a sua 1ª récita com a concurrencia que se póde imaginar.

O Major agradou francamente.

O seu autor disfarçou o mais que pôde a presença de *compadres* em scena e conseguiu estabelecer um fio logico, que atravessa toda a peça e em cujo desenvolvimento apparecem incidentemente os factos decorridos de 1894.

O que vem a ser o *Major*? Por que esse titulo?

Não ha esse personagem na peça.

Um individuo, filho de Campos, ouve falar no Major e vem ao Rio de Janeiro para ter o prazer de ver de perto e em pessoa esse personagem.

Faz tudo quanto é possivel para conseguir os seus fins e nada consegue. O Major é invisivel em casa, nas ruas, nas festas officiaes – nunca apparece, e o campista, no fim da peça, desanimado de ver o seu homem nesta capital, parte para

Cambuquira para onde foi o illustre personagem, de quem dependeu a sorte da Republica e que era conhecido entre os seus amigos pelo nome de um dos postos pelo qual passou na sua carreira militar.

Evitaremos seguir os incidentes da peça; limitamo-nos a dizer que é um trabalho finissimo, leve, delicado e habilmente architectado, evitando certos typos cujas physionomias estão gastas.

Ha dois quadros que são esplendidamente trabalhados – o da *Imprensa*, cheio de espirituosas observações e o do *Theatro* em que são levemente caricaturados alguns artistas actualmente em actividade e entre os quaes alguns se achavam presentes e riram-se a bom rir com a *charge*.

Ha um momento de verdadeiro enthusiasmo, quando se annuncia a entrada da esquadra legal, e a vista da formosa bahia do Guanabara fórma a apotheose do 1º acto, ao som do hymno nacional bazileiro.

Todos os espectadores se levantaram, inclusive as senhoras em seus camarotes, e unanime salva de palmas acolheu a recordação do facto.

Vem a proposito lembrar a época tão difficil em que o autor traçou o seu trabalho sem evitar os acontecimentos politicos; e manda a justiça que se reconheça ter-se saido perfeitamente da empreza o autor que soube contentar os gregos sem desgostar os troyanos.

O 2º acto termina com a apotheose da Saudade. Marino Mancinelli e Xisto Bahia – dois artistas que fizeram derramar muitas lagrima e cuja alegoria tanto sensibilisou ante-hontem os espectadores do Apollo.

O final da peça é uma alegoria ao trabalho.

A scenographia do *Major* é uma das mais notaveis que se tem produzido no Rio de Janeiro e honra os nomes de Carrancini, Coliva, Belmiro de Almeida e Canellas.

Entre os actores citaremos em primeiro logar o Mattos, que obteve verdadeira ovação ao apresentar a caricatura do Brandão e o typo de um reporter da imprensa fluminense addido á commissão militar das festas orientaes, *além* de outros papeis.

Seguem-se depois, e vamos citar de memoria, pela impressão que nos deixáram *Belonella* (Rose Villiot), *D. Tecla* (Balbina Maia), *A Noticia* (Aliverti) a *Imprensa* (Maria Augusta), *Pepa* (Mathilde Nunes) e a familia de jogadores (J. Maria e outros), Cesario (Rangel) e D. Pacifica (Gabriela Montani.)

A musica foi muito bem escolhida e alguns trechos foram compostos expressamente para o *Major,* por Abdon Milanez, Elias Cunha, Chico Carvalho, Lindner, Cesario Villela e Assis Pacheco.

Digamos que a peça está ensaiada e marcada com cuidado e talento, e fazendo justiça ao trabalho de Adolpho Faria, faremos ponto na impossibilidade

de dar uma descripção exacta do *Major* que d'aqui applaudimos, desejando-lhe longa carreira.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – S. Pedro – Companhia Lyrica Italiana. O Paiz. 7 mai. 1895. p 2. Ed. 03870b

Continuam os escandalos musicaes da companhia lyrica, cujo emprezario tem a coragem inaudita de apresentar como prima-dona soprano ligeiro uma corista dos nossos theatros dramaticos.

Accusada a empreza de apparentar a aceitação de um pessoal impossivel e na sua mania abaixo de qualquer critica, enchendo as galerias de *claque* conhecida e fornecida por um cabo de comparsas, que tem essa gente arregimentada, fomos illudidos e por inadvertencia saiu ha dias na *secção livre* desta folha o seguinte artigo, que nos foi apresentado, cuja transcripção interessava a empreza.

Eis o artigo, com a epigraphe *Theatro S. Pedro* e assignado – *Um que sabe:*

"Fala-se em claque

Qual a companhia lyrica que a não tem no Rio de Janeiro? A do S. Pedro terá umas entradas de favor, mas Ducci e Mancinelli mantinham duas academias de meia cara no Lyrico."

Comprehende-se facilmente que semelhante injuria á mocidade Academica que frequenta o nosso theatro Lyrico não teria ingresso nas nossas columnas, se não fosse usado qualquer habil artificio para illudir a nossa vigilancia; e se a empreza do S. Pedro conseguiu isso, deixando-nos em posição esquerda para com esses moços, que formam a parte activa no julgamento dos artistas que vem ao Rio de Janeiro, nem por isso provou que os seus applausos não sejam de uma grande claque e que os seus artistas tenham merecimento para cantar operas lyricas nesta capital.

De desastre em desastre esta companhia procurou evitar as nossas criticas relativas ao *Ernani*, retirando-nos o camarote.

Enganaram-se os Srs. emprezarios, porque lá estaremos da mesma fórma.

A unica differença será a seguinte:

Na qualidade de convidado dos emprezarios para lhes fazer o favor de honrar os seus espectaculos com a nossa presença official, não podiamos manifestar immediatamente os nossos sentimentos, applaudindo ou pateando os artistas; mas agora, na qualidade de espectador que adquire um direito pela compra do seu bilhete, conquistamos a liberdade de dar um fora a essa collossal borracheira, indigna de uma capital e de um publico illustrado.

No *Ernani* escaparam milagrosamente do naufragio a Sra. Bourmann e o barytono Athos – o resto foi pela agua abaixo.

Para Justificar a nossa attitude francamente hostil a esse grupo de saltimbancos lyricos necessitamos fazer a critica minuciosa de toda a execução, a começar pela orchestra; mas a nossa lealdade manda que antes de tudo aconselhemos o Sr. Antonio Leal a deixar a cadeira da regencia para escapar da analyse que desassombradamente faremos de hoje em diante.

O Sr. Antonio Leal trabalha gratuitamente n'um meio impossivel e preparado para destruir a reputação de quem ali se mette, e não vale a pena descer tão baixo para ter a gloria de dirigir essas operas *atamancadas*.

No seu caso basta ter dirigido a opera *Gioconda,* sem banda de musica, sem córos, sem orchestra e sem bailarinas, para provar por boa vontade – continuar sera expor-se a severidade que somos obrigado a manter por dignidade propria e satisfação ao publico.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – S. Pedro – Companhia Lyrica Italiana. O Paiz. 9 mai. 1895. p 2. Ed. 03872b

Numeroso grupo de estudantes da escola polytechnica, ante-hontem, no fim do 1º acto do *Ruy Blas*, lavrou o seu protesto contra as insinuações injuriosas publicadas por alguem que tenha interesses ligados á companhia que occupa actualmente o theatro S. Pedro.

Chamando o emprezario De Mattia á scena, recebeu elle violenta manifestação de desagrado.

A maioria da platéa, talvez por ignorar o incidente, e dotada com a bondade que caracterisa o coração brazileiro, applaudiu o emprezario, unindo-se inconscientemente á numerosa *claque* que enchia as galerias.

O protesto dos estudantes é digno de apoio e se não foi manifestado em fórma de represalia, pateando os artistas, é isso um signal de generosidade desses briosos moços que sabem não valer a pena tomar a serio tal companhia; estranhamos, porém, o facto de se apresentar em scena o emprezario De Mattia, dirigindo-se ao publico, o que é terminantemente prohibido pelo regulamento dos theatros, e mais lamentavel se torna essa infracção quando é certo que tal facto se deu em presença do Sr. Dr. André Cavalcanti, digno chefe de policia, que se achava presente e não o puniu.

Felizmente o discurso do emprezario foi curto e não saiu nenhuma palavra inconveniente.

Não se illudam os moços academicos com a velha trica de certos emprezarios, que procuram armar intrigas com o publico para formar partidos e viver das pateadas, já que não podem viver do merecimento, inda que relativo, dos seus artistas e de seu repertorio.

Os artistas já foram analysados e o publicos os tem na conta do seu justo valor.

Antes de falarmos da execução do *Ruy Blas,* cantado ante-hontem, devemos assignalar um facto, que não é novo nem será o ultimo.

A companhia do emprezario De Mattia executou um *Ruy Blas* falso, na sua instrumentação.

Em uma cidade onde o publico tivesse defensores, pelo menos na imprensa, esse estellionato não passaria com tanta facilidade.

Um individuo que vendesse a cópia de um quadro como original incorreria em crime publico, e no entanto o emprezario De Mattia annuncia o *Ruy Blas*, de Marchetti, recebe adiantadamente a importancia das entradas, usando de artificios fraudulentos, e apresenta uma orchestração falsificada e tão mal feita que as combinações mais caracteristicas dos timbres orchestraes dessa opera são grosseiramente imitadas.

A peça foi applaudida pela *claque,* que era tão sabiamente conduzida que no 2º acto deixou de applaudir a Sra. Bourmann, que cantou satisfatoriamente um trecho a sólo, para applaudir logo depois a peça *d'ensemble*, a secco, que foi desastradamente desafinado, indo cada artista para o seu lado até que por milagre acabaram todos em tons.

O duetto de soprano e tenor correu muito bem e foi *bisado*, concorrendo para o effeito dessa peça o tenor Elias.

O *Ruy Blas* foi executado sem banda de musica em scena, tal qual como a *Gioconda*.

No 3º acto a orchestra andou á matroca, mas pelo preço parece que não póde haver melhor.

O baixo Appiani parece que foi admiravelmente, pelo menos quando recebe uma commissão da rainha e parte a desempenhal-a, no 2º acto.

É um trabalho novo, imitado do homem primitivo, inda nas selvas. O publico riu-se e naturalmente esse grande artista receberá hoje os elogios dos bons observadores.

Annuncia-se para a proxima semana o *Fausto*, de Gounod (!), cantado, naturalmente, pela comprimaria Coscoliano, que nessa companhia desempenha o papel de soprano lyrico.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Club Symphonico. O Paiz. 1 jun. 1895. p 2. Ed. 03895c

Depois de longa interrupção, durante a qual varios interessados no progresso desta sociedade promoveram grandes discussões e chegaram a levar as suas queixas ao poder judiciario, realizou-se ante-hontem o 7º concerto, estabelecendo-se assim a nova série das que devem ser promovidas pela actual directoria.

Felizmente está tudo em paz e não tivemos o desprazer de assistir ao naufragio de mais uma associação musical.

O Club Symphonico era a esperança dos amadores que com pezar viram desapparecer a Campesina, a Philarmonica, o Club Mozart e tantas outras que eram não só o viveiro de bons musicos como tambem o ponto de reunião agradavel para o cultivo da mais bella das artes; e desde a sua fundação parecia que pelo menos surgiria uma pleiade de violinistas amadores com pratica de orchestra.

Essa esperança desappareceu. Nas estantes do Club Symphonico não vimos ante-hontem o grupo de senhoras tocando varios instrumentos; e o numero de amadores diminuiu consideravelmente, augmentando-se o de profissionaes.

Oxalá consiga a nova directoria trazer ao seu gremio esses elementos que fundavam uma das partes mais interessantes da util sociedade.

Eram 9 horas da noite quando o intelligente professor e conhecido compositor, que tivemos occasião de applaudir nos concertos symphonicos da Congregação Musical – Lima Coitinho, o novo regente do club, tomou o seu honroso posto para dar começo á festa, que foi annunciada pelo ataque da protophonia do drama de Goethe – *O conde d'Egmont,* em que Beethoven apresenta a mais bella das suas maneiras, reunindo o desenvolvimento logico da idéa musical ao vigor dramatico da orchestração.

É uma peça um tanto difficil para aquella orchestra em que ha amadores que progridem animados de boa vontade, mas que ainda não podem desenvolver todos os recursos do mecanismo; mas ainda assim foi relativamente bem e acolhida com applausos geraes.

Seguiu-se a aria do 4º acto da *Gioconda*, peça que perde quasi tudo desde que se lhe tira o interesse da instrumentação, substituindo-a pelo acompanhamento ao piano.

Foi assim que ouvimos a amadora D. Corina Maurell da Rocha, cuja voz, de grande frescura, é uma das de mais agradavel timbre que temos ouvido fóra dos centros profissionaes e que por isso nos obrigou a reunir os nossos applausos aos do numeroso auditorio que a saudou com enthusiasmo.

La veillée d'un ange, de Pierné, para instrumentos de cordas, precedeu a *Ronde de Nuit*, de Monette, para orchestra, peça que pouco valor tem e cujo effeito depende da execução, dependendo esta, a seu turno, de uma série prolongada de ensaios afim de se obter a necessaria homogeneidade e o desenvolvimento

progressivo da sonoridade, para a illusão da musica longinqua que se aproxima e passa para confundir-se d'ahi a pouco e ao longe com o grande ruido que se chama o silencio nocturno.

Essa peça foi bisada como quasi todas as outras que se lhe seguiram, como a barcarola *Frizio,* de Denza, para soprano e córos, instrumentada pelo regente da orchestra, que ao terminar esse trecho foi distinguido com um grande ramo de flores offerecido pela directoria.

Essa barcarola teve como solista a amadora D. Corina Maurell da Rocha e córos de amadoras e membros do Club Schubert.

A segunda parte foi aberta pelo pianista Manoel Faulhaber, que executou duas composições suas – *Romança em m[i] bemol* e a *Valsa em ré bemol*, sendo bisada esta ultima que é de muito effeito e escripta com certa arte inspirada por Chopin e Schumann.

A orchestra executou o resto do programma – *Aubade printanière*, tocada mais lentamente do que o seu verdadeiro movimento; minuetto do *Orpheu*, de Gluck; pavana da *Etienne*, Marcel de Saint Saens e a *Marcha solemne* de Pierné com que terminou o concerto e encerrou a festa em que todos os convidados foram muito obsequiados pela directoria.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Eden Lavradio . O Paiz. Rio de Janeiro. 06 Jun. 1895. p2. Ed. 03900

Ha recommendações que prejudicam totalmente todo o trabalho e futuro de um artista, e o exemplo mais frisante do que acabamos de dizer acha-se na personalidade artistica do grande compositor francez Gounod, autor do *Fausto.*

Autor do *Fausto*!

Eis o grande prejuizo do inspirado musico da partitura contemplativa; do ecletico e mystico melodista da arte franceza.

O *Fausto* devia ser, como na realidade é, apezar do prochronismo, a synthese desse musico meditativo – mas tal não se dá.

O nome de Charles Gounod foi conquistando popularidade á custa do *Sapho*, da symphonia *Reine de apôtres*, dos córos do *Ulysses* de Ponsard, da *Nonne sanglante*, do *Médecin malgré lui* e de muitos outros trabalhos symphonicos e de texto religioso; mas chegou o dia do *Fausto*, uma das mais bellas paginas da grande arte e as platéas disseram – basta!

Todos ouviram depois a opera comica *Philémon et Bancis* (sic.), as grandes partituras da *Reine de Saba*, da *Mireille*, de *Romeo et Juliétte*, da *Jeanne d'Arc*, do *Polyeucte* e do *Cinq Mars* e a cada audição tambem diziam todos – de Gounod

– o *Fausto* ! e sempre o *Fausto* a prejudicar tudo quanto o discipulo de Halevy produzia.

Em varias gradações se reproduz esse facto com outros artistas e estas considerações nasceram ao vermos a graciosa actriz Pepa no papel de André do *Burro do Sr. Alcaide*, a bella opera comica de Gervasio Lobato, cujo nome não morrerá, como morreu hontem o homem, inda mesmo desligado do poeta D. João da Camara e delicado musico Cyriaco de Cardoso.

A Pepa é o *Tim-tim* e o *Tim-tim é o Fausto* da Sra. Pepa.

Que se console a festejada actriz com o autor do *Tribut de Zamora*; e, se não quizer descer aos mortos, talvez tenha no proprio autor destas linhas quem tenha o seu *Tim-tim* e o seu *Fausto* na maldita critica musical com que se lhe impede a actividade em outros generos litterarios e que seria o motivo dos editores recusarem um bom livro se um bom livro fosse obra attingivel por espirito acanhado e exaggerado, como é aquelle que a proposito do *Burro do Sr. Alcaide* vai resolver a grande arte franceza para depois falar de si.

Felizmente somos admirador de todo o bello escrinio de Gounod, e se elle para nós não está prejudicado pelo *Fausto*, tambem a Sra. Pepa não está personificada e isolada nessa *Mascotte theatral*, que se chama *Tim-tim*.

Mas antes de applaudil-a, como fazemos aqui sem reservas, seja-nos permittido collocar em primeiro logar o actor Machado, que tem no papel de Alcaide um dos seus melhores papeis, estudado conscienciosamente e representado sem a minima exaggeração – defeito de quasi todos os comicos dos nossos theatros.

O actor Peixoto lutou com duas grandes difficuldades – o papel de Maduro tinha uma tradição deixada pelo Valle, na Europa, tradição que chegou a esta Capital; e por Joaquim Silva, que foi o actor que nos apresentou esse typo tão feliz creado pelo autor do *Testamento da velha*, que não tardaremos a ver em scena; quiz, portanto, afastar-se do typo conhecido pela platéa fluminense e conseguiu sair-se bem da empreza attraindo a attenção do publico e não lhe dando tempo de fazer o confronto que lhe seria desfavoravel.

É inutil falar do *Burro do Sr. Alcaide*, tanto se tem escripto sobre essa interessante combinação de scenas hilariantes, mas não se póde deixar de recordar quanto é mimosa, leve e acariciadora a musica de Cyriaco de Cardoso.

Feito isto, citaremos as actrizes Matteos (Gina) com a sua bella voz a perder-se por falta de cultivo serio; Adelina Nunes (Fidelino) sempre de accôrdo com o seu talento, e os actores Oyanguren (Faisca) e F. Mesquita (Zacharias).

A peça está montada com muito luxo e elegancia nos vestuarios e o scenographo Carrancini merece um *bravo!* pelo scenario do 2º acto.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Apollo. O Paiz. 20 jun. 1895. p 2. Ed. 03914

Estreiaram-se ante-hontem os artistas da Companhia Portuense dirigida pelo actor Taveira.

Eram 8 1/4 horas quando uma roda de palmas saudava o illustre regente da orchestra, Cyriaco de Cardoso, autor da musica da peça que ia ser, representada e que já era conhecido nesta Capital, de onde se retirou em 1878, tendo dirigido a orchestra da companhia lyrica, da qual fazia parte a notavel cantora Biancolini, e a orchestra da Philarmonica Fluminense, succedendo ao maestro Agostini.

Nessa associação fez elle executar o *Desert* de Felicien David e outras muitas partituras, tendo como violino de *spala* o nosso compositor Leopoldo Miguez, hoje director do Instituto Nacional de Musica.

Durante a sua permanencia no Rio de Janeiro compoz para os nossos theatros; mas, ainda que não tivesse deixado entre nós taes recordações artisticas, teria tido aquella mesma recepção, como autor da partitura do *Burro do Sr Alcaide* e da do *Solar dos barrigas*, peças que aqui foram devidamente apreciadas e que motivaram muitos e francos elogios assignados pelo autor destas linhas.

Como as duas ultimas producções de Cyriaco de Cardoso, a musica do *Testamento, da Velha* é leve, insinuante graciosa, finamente instrumentada, tendendo para o genero ligeiro dos modernos francezes sem a pretenção pesada da harmonia sobrecarregada.

Cyriaco de Cardoso é um talento de primeira ordem; e, se elle não occupa o logar que podia com facilidade ser conquistado pelas suas tendencias, é que nunca tomou séria deliberação de lutar contra o seu temperamento despretencioso, que faz do trabalho puro passa-tempo.

A sua historia nesta Capital é a historia de toda a sua vida artistica – faz o que quer e não o que póde; e toda a sua actividade limita-se a collocar-se, onde se acha, ao nível das primeiras camadas sociaes sem se esforçar para subir á tona e dominar a superficie.

O seu genio, caracter, tendencia e modo de sentir revela-se syntheticamente no *Testamento da Velha*, cuja partitura tres vezes excitou a platéa a exigir a repetição dos trechos que impressionaram a sala repleta.

A peça de Gervasio Lobato, essa bella organização da alegria, cheia de espirito e originalidade, que rivalisam com muitos escriptores de celebridade parisiente – é mais um producto desse processo que consiste em não ter plano e simplesmente escrever uma comedia, que faça rir, rir muito, sempre, sem parar.

E consegue-o; e de modo que ao terminar a peça é difficil que um espectador seja capaz de reproduzir o enredo, ou antes a embrulhada disparatada e logica ao mesmo tempo, que constitue o libretto.

E por ser de praxe a narração do enredo das peças novas, nas noticias theatraes, faremos o possivel de dar ligeira idéa do que se passa naquelle tear de scenas cada qual mais comica.

O 1º acto passa-se no cartorio do tabelião Theopisto Barata, fatalista e igualitario.

Barata expõe as suas theorias durante alguns dialogos – o homem é o que é, porque é o que é; acha que ninguem deve aprender coisa nenhuma, porque, se tiver de saber, ha de saber, ainda que não aprenda, e se não tiver de saber não saberá, ainda mesmo que aprenda.

O seu primeiro escrevente, Sete Cabeças, tem uma hospedaria, onde reside o tabelião e seu filho Dido, nome que por traição da terminação em *o* foi dado ao rapaz.

Dido apaixona-se por uma varina, Balbina, e obtem permissão do pai para casar-se com ella.

O tabelião, na qualidade de igualitario, approva o casamento, que provoca as iras de Sete Cabeças, por ver o filho de um homem tão distincto, como é o seu patrão, casar-se com semelhante mulher, uma peixeira, que anda descalça e mostra as pernas.

Esse desgosto é augmentando pelas despezas, que é obrigado a fazer com o jantar nupcial, que naquelle mesmo dia se realizará na hospedaria.

Barata não quer pagar essas despezas, porque acha que ha compensação no facto de morar elle na hospedaria do Sete Cabeças e este trabalhar no seu cartorio.

Quanto á despeza do banquete diz elle que isso é um extraordinario, que deve correr por conta do dono da hospedaria, porque elle, tabelião, no seu cartorio, quando é preciso, fornece seis ou mais cadernos de papel aos seus escreventes e não cobra nada por isso.

Sete Cabeças fica tonto com as theorias do patrão e mesmo por não entender nada de tudo aquillo vai fazendo os gastos para a festa.

Entram os noivos, varinos e camponezes e reina a alegria naquelle recinto, onde uma velha, D. Maxima, apparece para impingir antiguidades aos freguezes.

Sabe-se, pelos jornaes, que a princeza da Beocia fugira com um palhaço, e este escandalo coincide com a fuga da sobrinha de uma titular muito rica com um saltimbanco, Fosquinhas.

Esse casal apparece disfarçado; Fosquinhas sabe tudo e ensina tudo, tem tido relações com todas as testas coroadas e é homem viajado e polyglotta.

No meio da alegria que precede a festa do casamento, recebe o tabelião Barata um chamado para ir fazer o testamento da velha, que é a titular cuja sobrinha batera a linda plumagem.

O tabelião sae; mas ao voltar está completamente transformado. Não é mais o igualitario e passa a ser não o que é – mas sim o que terá de ser.

Obriga os escreventes a se levantarem e declara que não consente no casamento do filho com a varina, concluindo o seu discurso enxotando todos do cartorio, para ter uma conferencia com Sete Cabeças, conferencia esta que é ouvida pelo filho e sua noiva.

A velha, para castigar a sobrinha, que se desviara do caminho do dever, faz testamento em favor de D. Maxima, sua irmã de leite, mas impõe, como condição, casar-se ella, D. Maxima, com um homem distincto, diplomata.

O tabelião projecta ser esse homem e começa, portanto, impedindo o casamento do filho com a peixeira.

Balbina, a esperta varina, que ouviu a conversa, convence ao tabelião que a sua origem é nobre obtem assim o consentimento para casar-se com Dido.

No 2º acto estão casados os noivos e vai dar-se o banquete. A scena passa-se na hospedaria e o Fosquinhas lá reside com a mulher disfarçada em rapaz e passando por ser filho do saltimbanco.

No entanto a diplomacia já se movera para capturar a princeza da Beocia e o palhaço seu raptor.

Fosquinhas passa a ser professor do tabelião, mas pelo habito, durante o banquete, engole garfos e colheres, e ao fazer a saude á noiva atira de longe o vinho á boca.

O tabelião estranha semelhante procedimento; mas elle explica que tudo aquillo é uso e moda de rigor na côrte da Russia, e cita os reis, que enguliam colheres ás duzias.

O tabelião vai se convencendo e está influido com os conhecimentos novos que vai adquirindo.

Declara o seu amor a D. Maxima, uma velha impossivel de se aturar e por fim encontra-se com Dr. Xira, vice-consul da Beocia, que, sabendo que a princeza se acha naquella hospedaria, segundo as affirmações do corpo diplomatico, procura o tabelião com uma carta do ministro dos estrangeiros apresentando o vice-consul.

No entando a D. Maxima não pôde vir á mesa, porque, em companhia de tres barões, tomou uma carraspana a valer; tanto que a deixaram dormir em um canapé coberta com uma colcha, para evitar o escandalo.

O tabelião ufana-se com a apresentação e indaga se é possivel alcançar um logar na côrte da Beocia; obtem resposta favoravel e manda vir vinho, procurando mostrar ao diplomata que tambem elle tem fino trato.

É assim que se senta á cadeira passando uma perna pelas costas do movel; toma o vinho atirando á cara e engasga-se ao pretender engulir um garfo.

O vice-consul, ao ver tudo aquillo toma-o pelo palhaço raptor da princeza e julga que tem sob as mãos a origem das suas promoções.

Sae o tabelião e entra D. Maxima, ainda com a colcha aos hombros.

O vice-consul toma a colcha por um manto régio e suppõe estar em presença da princeza, cuja mão beija respeitosamente de joelho em terra.

Por outro lado os beleguins tomam o Fosquinhas pelo raptor da princeza; mas, a convite do vice-consul da Beocia seguem todos para Villa Franca de Xira, onde deve apparecer o rei da Beocia, segundo as informações diplomaticas..

Chegam á Villa Franca de Xira no dia de Santo Antonio e prepara-se a recepção do rei, havendo illuminação e touradas.

A viagem foi longa e a comitiva está com fome, o que desperta ao Barata a seguinte reflexão: – Como é que esta gente, tendo seis leguas de burro no bucho, póde ter vontade de comer?!

Durante a festa um touro investe sobre uma velha e o Fosquinha, n'um rasgo de audacia e coragem, pega o bicho de cara e salva a velha.

O facto espalha-se pela villa e o palhaço é cantado em prosa e verso por ter salvo a principio tres velhas e depois a seis.

Mas o *palhaço* tambem é o tabelião Barata, e é elle quem recebe as felicitações.

Chega, no entanto, uma carta, em que se annuncia que o palhaço não é palhaço, mas sim um temivel faccinora, cuja cabeça está posta a premio pelo rei da Beocia; e, como o *palhaço* é o Barata, eil-o temido por toda a gente.

A velha, salva das pontas do touro, manda chamar o seu salvador; Fosquinhas vai e encontra-se com a tia da sua mulher. D'ahi o perdão e a entrega do testamento rasgado, o que desherda a D. Maxima em favor da sobrinha.

Chega o rei; mas o rei é o pai da varina mulher do filho do tabelião e a desillusão é grande. O vice-consul, que já havia hasteado o pavilhão da Beocia no vice-consulado, manda arrial-o.

O tabelião, ao saber que a D. Maxima estava desherdada – manda-a para a casa do diabo e o Sete Cabeças aproveita a occasião para falar ao Barata a respeito da divida.

– Não pago, diz elle; não pago, porque sou fatalista. Se você tiver de receber esse dinheiro ha de recebel-o, ainda que eu não pague; e se não tiver de receber não o recebe, ainda mesmo que eu pague.

E assim se conclue aquella embrulhada, que tão mal e resumidamente aqui fica exposta e sabe Deus com que trabalho.

Quanto ao desempenho é escusado dizer que foi optimo e que a companhia é perfeitamente afinada.

José Ricardo (*Theopisto Barata*) é um comico de grande valor. Não tem processos para fazer rir. Encarna-se no typo cuja feição comica estuda, amolda-se a todas manifestações que podem ser desprendidas desse typo e por fim deixa

de ser o José Ricardo para ser o personagem mais aperfeiçoado do que fôra talvez imaginado pelo seu creador.

Basta citar o monologo do 3º acto, aquelle em que o tabelião lamenta a horda de esfaimados, que o deixam a ver pratos vasios – para termos occasião de applaudir esse artista de alto merecimento e digno das ovações que recebeu durante todo o espectaculo de ante-hontem.

Em segundo logar apparece o actor Gaspar (*Sete Cabeças*), que fez do escrevente e estalajadeiro um typo de irresistivel comico, com o seu ar estupido de convencido cabeçudo.

Esses dois artistas foram bem coadjuvados pelos actores Taveira (Dr. Xira), Alfredo Santos (Fosquinhas) e Sá, França e Carlos Santos (os tres barões), que fizeram esplendida entrada.

Quanto ás senhoras diremos que a peça é mais favoravel ao sexo forte: no entanto vimos que a Sra. Emilia Eduarda (D. Maxima) é actriz que não desmente o seu nome adquirido á illustração do seu espirito finamento educado.

A scena da embriaguez, sem tornal-a repugnante, é bastante para recommendal-a, e por isso foi largamente applaudida.

As Sra. Thereza Mattos (*Balbina*, a varina) e Augusto Cordeiro (*Seraphim*) mantiveram-se em scena com bastante correcção; e a Sra. Aurelia Santos mostrou bonita voz.

O exito do *Testamento da velha* talvez seja um prejuizo para aquelles que desejam ver todo o repertorio da companhia, porque parece que essa peça por si só preencherá toda a série de espectaculos que devem ser dados nesta capital durante os dois mezes que a companhia pretende demorar-se aqui.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – S. Pedro. O Paiz. 21 jun. 1895. p 2. Ed. 03915

A companhia do empresario Tomba representou no anno passado, uma opereta fantastica intitulada *In cerca di felicitá*, musica de Suppé, e ao vermos ante-hontem no theatro S. Pedro de Alcantara a opereta fantastica denominada *A fada do amor*, reconhecemos que foi a primeira que inspirou aos escriptores Souza Bastos e Acacio Antunes e que serviu para estreiarem-se nesta capital os artistas da companhia do theatro Trindade, de Lisboa.

Mas a peça, ao ser passada para a scena portugueza, transformou-se completamente, conservando pouco ou quasi nada da primitiva; e, se não nos falha a memoria, parece que aqui já tinha sido representada em portuguez sob o titulo – *Os tres inimigos d'alma*, em 1861, e o resultado foi fraco ambas as vezes.

Em todo o caso passou por uma grande transformação tratada agora pelos dois autores portuguezes.

Trabalho inglorio esse dos talentosos escriptores; a peça não tem valor litterario e apenas é tolerada pelos seus effeitos scenicos e a parte comica distribuida por dois personagens.

No tocante a enscenação merecem ser citados os finaes dos tres actos de que se compõe a peça; e quando á parte comica não difficil reconhecer quanto ganha ella desempenhada por dois artistas da ordem e merecimento de Joaquim Silva e Queiroz.

O primeiro já é nosso conhecido; e é bastante lembrar a sua interpretação do papel de Maduro, no *Burro do Sr. Alcaide*, para reviver o attestado desse merecimento sellado no Rio de Janeiro com o enthusiasmo e uma assembléa que o applaudiu durante muitas semanas.

O actor Queiroz desperta na platéa fluminense a saudade de um grande artista – Guilherme de Aguiar, e é quanto basta para se impôr.

E na verdade, o simples e pouco acabado papel do usurario Matheus torna-se um typo perfeitamente desenhado e caracteristico por elle representado e com o cuidado que não deixa esquecer da voz modificada e da curvatura do velho.

Elle e Joaquim da Silva, com aquella physionomia tão bem delineada para um artista comico, mantiveram sempre os espectadores que enchiam o grande theatro de João Caetano.

Portugal, um bom artista no seu genero, realçado por uma boa voz de tenor, de timbre agradavel, abarytonada no registro inferior, encarregou-se da parte de Satan.

É fraca a voz da Sra. Josephina Calvo e pouco partido tira do aliás pouco importante papel de Isabel, resentindo-se o seu trabalho em scena do sotaque hespanhol que não afina com o resto da companhia portugueza.

Agradou-nos, porém, a Sra. Josepha de Oliveira, muito sympathica no papel de Zola, assim como impressionou a todos a belleza, pelo menos de longe, da Sra. Maria Falcão que fez a Fada do Amor.

Citaremos ainda o actor Telmo, já conhecido, e concluiremos por dizer que o resto dos papeis deixa os artista (sic) na penumbra.

A *Fada do amor*, como quasi todas as peças fantasticas, pouco se presta para a estréia de uma companhia, porque o seu genero sacrifica sempre os artista á visualidade.

Merece no entanto que se applauda a musica do maestro Freitas Gazul, cujo nome tem o direito de não ser desconhecido no Rio de Janeiro, nem mesmo esquecido.

É um compositor de grande modestia esse professor do Conservatorio de Lisboa, e por vezes tem sido sacrificado pelos nossos emprezarios que, por moti-

vos de ordem economica em prejuizo dos direitos alheios, lhe tém substituido a musica de varias peças.

São de sua lavra as partituras do *Frei Luiz de Souza, Guerra Alegre, Furias do Amor, Sal e Pimenta, Gato Preto* e outras muitas que têm tido pouca aceitação em Portugal.

Na *Fada do amor* ha muitos trechos de boa harmonisação e o seu autor, se não póde em taes circumstancias explorar melodias mais desenvolvidas e rythmos menos gastos, procura e consegue obter um concerto entre as vozes e a sua orchestra, tratando quasi todos os numeros dessa partitura sob a fórma dialogada.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Concertos. O Paiz. 22 jul. 1895. p 2. Ed. 03946

Ou tudo ou nada.

Realizaram-se hontem tres concertos nesta capital, e claro está que não nos foi possivel ir a todos, porque todos se annunciaram para a mesma hora.

Tinhamos, no entanto, muita curiosidade de ouvir o mandolinista Eugenio Orfeo, cuja festa se annunciou para o salão do Club das Laranjeiras, assim como era attrahente o programma do concerto em beneficio das obras da igreja do Coração de Jesus, com grande orchestra, dirigida pelo maestro Cernicchiaro e com o concurso de varias amadoras, entre as quaes o soprano dramatico D. Corina Maurel da Rocha e D. Adelina Netto, sempre applaudidas nos concertos fluminenses.

Mas era necessario ir ao instituto nacional de musica, concorrendo assim ao concerto annual do professor de flauta Duque Estrada Meyer – de flauta e do instituto nacional, de onde saimos com o bom humor que a musica imprime aos seus ouvintes.

Na realização dos tres concertos deu-se a coincidencia do concerto de mandolim com o concerto de flauta.

Sabe-se, não foi ha muito tempo, que os professores do instituto, a proposito de um grande concerto em que se apresentaram cerca de 50 senhoras tocando mandolim, discipulas do Sr. Couceiro, os professores, diziamos, tendo á frente o seu director o Sr. Leopoldo Miguez, assignaram e publicaram um documento condemnando o mandolim como indigno de ser cultivado pelo bello sexo fluminense e improprio para concerto.

A these é facil de ser sustentada, principalmente pelo corpo docente do instituto, onde ha illustrações como o Sr. Alfredo Bevilacqua; mas um dos signatarios desse documento é o Sr. Duque Estrada Meyer, que se esqueceu que a flauta já está banida dos concertos como instrumento solista e organizou o seu

beneficio com um programma inaceitavel, em se tratando de um estabelecimento como deve ser o instituto.

A flauta é um instrumento pauperrimo como som, e sem recursos technicos; em meia pagina de musica estariam esgotados todos os effeitos desse instrumento que só se admitte hoje nas combinações dos timbres orchestraes ou nas serenatas das musicas populares, em vagueação amorosa ao meigo clarão da lua, que é a deusa da capadocagem.

Em concerto serio não ha quem se anime a tocar variações de flauta e ahi estão os programmas dos concertos do conservatorio de Paris e os celebres de Lacombe e Lamoureux, para não sair da capital da França.

E a razão é simples; além dos motivos já expostas, a flauta é monotona e as melodias por ella exhibidas cheiram sempre á *Casta diva* (é a lua), quando não caem nas variações em que só ha uma chapa.

É verdade que o vosso ouvido, com referencia á flauta, está mal acostumado com saudosas recordações de Reichert, Callado, Viriato e J. Ignacio, e talvez por isso, farto, já não possa supportar o alambicado da flauta do Sr. Duque Estrada.

O proprio concertista sabe da decadencia da flauta e tanto conhece que o genero está depreciado que baixou o preço das entrada para 7$, o que vai nos preparar, talvez, uma polemica com os illustrados collegas da *Gazeta de Noticias*, que em materia de musica avaliam o merecimento dos artistas pelo preço dos bilhetes.

O concerto assim barateado começou 35 minutos depois da hora marcada, e isso porque o beneficiado esperava encher o salão e a galeria; mas apezar da espera ficaram muitos logares vagos.

Com a espera perdemos nós, que lá chegamos muito depois da hora annunciada na esperança de não ouvir o Sr. Savile tocar orgão, instrumento que não conhece, ignorando os seus registros e fazendo combinações sem nexo, fóra de tempo, ao acaso e com prejuizo do compasso e caracter da musica, além de não saber lidar com o teclado.

Mas ouvimos, á força, a *Marche funebre e chant seraphique*, de Alex-Guilmant, e em seguida applaudimos as Sras. DD. Adelina Alambary e Oliva da Cunha, no duetto *Le campane de la sera*, de Wolkonski.

Veiu depois a *Suite*, de Alfredo Napoleão, para a flauta e piano, peça já conhecida e elogiada nestas columnas e esplendida para um concerto familiar.

O barytono Carlos de Carvalho cantou bem as romanças *Les enfants*, de Massenet, e *Che fiero costume*, de Legrenzi.

O n. 5 foi "Grandval – *Villanelle*, aria para soprano, com *acompanhamento* de flauta (escripto em 1600) pela Exma. Sra. D. Adelina Alambary e Duque Estrada, e *acompanhada* ao piano pela Exma. Sra. D. Francisca Monteiro de Barros"

Ora os discipulos do instituto com a leitura desta parte do programma, que transcrevemos, vão ficar tontos sem saber como é que uma mesma *aria* póde

ter dois *acompanhamentos*, um de flauta e outro de piano; mas deixemos esse ponto entregue á erudição do Sr. Bevilacqua e vejamos o lado comico desse mesmo trecho.

O Sr. Duque Estrada annuncia *Villanelle* como o titulo da peça, e dá em seguida *aria* como genero da musica.

Em um conservatorio – *aria* não é o *air* dos francezes, e d'ahi o erro engraçado.

Villanelle é o titulo e ao mesmo tempo o genero, e nesse sentido póde consultar o diccionario de Littré: – "*Villanelle – 1º* Sorte de poesie pastorale dont les couplets finissent par le même refrain 2º – Ancienne danse rustique acompagnée de chant. 3º – Villanelle ou Passacaille, mélodie, air d'instruments composé sur le modèle de cette danse."

O *minuetto* tambem é "air de danse" mas não é uma aria.

Dirá o Sr. Duque Estrada que não sabia disso, e somos obrigados a concordar com elle; mas não custa nada ficar sabendo agora que *Villanelle* não é aria, é o *Villanesco* dos portuguezes, ou *Chacota*, empregados pelo padre Antonio Vieira, Fernão de Queiroz e outros classicos portuguezes, e se quizer ainda póde dizer Villancete – mas a *aria*, escripta por musico tem seus *córtes*, que por certo não são os do *Villanesco*.

A 1ª parte do concerto terminou esplendidamente pela *Ave Maria*, de Gounod, sobre o preludio de Bach, executada por 8 violinos, tres violoncellos, 2 harpas e orgão, tocado pelo professor Alberto Nepomuceno.

Á classe de violino honra ao Sr. Tatti e seu substituto.

Para não perder a magnifica impressão que recebemos dessa poetica *meditação* deixamos de ouvir a 2ª parte, mesmo para não supportar uma sonata para flauta.

Temos obrigações impostas pelo cargo que occupamos n'*O Paiz*; somos para isso bem remunerados – mas ouvir uma sonata de flauta não é do contrato e seria mais facil resignar o cargo do que supportar semelhante sacrificio para quem está farto de flauta e de suas variações.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Alberto Nepomuceno. O Paiz. 5 ago. 1895. p 2. Ed. 03960

E tinhamos razão, quando negavamos, nestas columnas, elogios ao talentoso moço que desprezava o seu enorme talento e só se contentava em tocar piano e mediocremente; e não só evitavamos fazer côro com os applausos do publico como até sentiamos uma especie de revolta, receiando que esses applausos e esti-

rados elogios da imprensa fluminense concorressem para a perda de um artista que tinha todos os elementos para se tornar verdadeiramente notavel e afastar-se desse nucleo amorpho de especuladores que fazem da musica – não uma arte mas um emprego – uma industria rendosa.

Alberto Nepomuceno partiu para a Europa e estudou nos tres paizes em que a musica tem uma feição caracteristica – Italia, França e Allemanha; mas estudou com o ardor de quem aspira um nome e com a consciencia de quem se convence de que nada sabe.

Estudou e voltou completamente transformado; e agora, afastado do meio academico, está prompto para levantar o vôo de aguia e tomar a direcção instinctiva do artista, sem peias á sua imaginação e sem o tropeço da imposição de escolas.

Voltou transformado – elle o brazileiro, o nortista, com a tradição das lendas abafada pelo saber dos mestres – indeciso, indeciso porque o seu temperamento se revolta; indeciso porque na sua alma ha uma nota predominante que não adormeceu nem se extinguiu e que ha de reviver por força, desde que voltou para o ponto de partida e tem agora para inspiral-o a imponencia da natureza dos tropicos.

Transformado e indeciso vamos vel-o abandonar todo o ornamento que constitue a sua educação artistica para ser o que deve ser – Alberto Nepomuceno.

Indeciso, dissemos, porque as suas composições não têm um cunho original nem se filiam constantemente a este ou áquelle mestre.

Nas suas producções é o trecho que se adapta ora a Mozart, como accentuadamente no *Minuetto;* ora a Schumann, mais insistentemente, é inspirando em Rubinstein, em Beethoven, em Wagner, em Massenet, sem se fixar em nenhum delles para ser o que era e o que será, como na *Galhofeira* – no *Amo-te muito*, em que ha calor e vida e no *Tu és sol*, em que o arrebatamento lyrico se afasta da *Valsa*, do *Dialogo* e do *Anhelo*.

A sua *Sonata* para piano é uma bella composição digna de figurar entre as dos bons mestres, e podemos affirmar que entre os compositores francezes ainda não se produziu sonata mais bem feita.

Mais bem feita!

Eis uma phrase terrivel para os compositores que vivem entre musicos.

Alberto Nepomuceno tem esse defeito em muitas peças executadas hontem – *mais bem feitas* do que inspiradas – e d'ahi o serem aceitas não como producção do sentimento mas como o resultado de uma série de calculos – não é o contraponto servindo á arte musical – mas esta subordinada áquella *sciencia*.

Nos trechos da *Electra* de Sophocles, para coros femininos, harpas, instrumentos de arco, flauta doce e oboe, revela-se Alberto Nepomuceno um compositor notabilissimo e de talento descommunal.

Neste caso desapparece a sua preoccupação de escrever nas modalidades gregas e as melodias apparecem espontaneas como se estivesse jogando com os dois modos modernos; vê-se então que não lhe é impossível reunir o bello ao bem feito.

Como pianista *virtuose* as suas qualidades são excellentes; e se não o elogiamos como organista é que sabemos que a sua dedicação a esse instrumento é accidental e devida ao facto de ter sido nomeado professor de orgão no Instituto Nacional de Musica.

Em todo o caso produziu bom effeito a *Cantilene pastorale* de Guilmant, que não passou pelas séries desafinadas do orgão do instituto, que está requerendo a intervenção de um afinador.

Alberto Nepomuceno é portanto um compositor symphonico que vem collocar-se ao lado do grande compositor Leopoldo Miguez e com elle honrar a nossa Republica, que cita hoje esses nomes como cita o de Carlos Gomes e como ha de citar mais tarde os nomes de Valle e de Braga, que seguem a estrada gloriosa cujo primeiro marco foi plantado pelo padre José Mauricio.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – F. Valle. O Paiz. 19 ago. 1895. p2. Ed. 03974

Não podemos, ao encetar estas linhas, que se relacionam com o concerto hontem realizado no salão do Club Symphonico, concerto organizado e promovido pelo talentoso compositor brazileiro F. Valle, não podemos, diziamos, occultar certo pezar quando nos lembramos que esse moço, tão bem encaminhado nos seus estudos, interrompeu-os, tendo, como teve, elementos para continual-os na Europa.

Desde muito criança a sua tendencia classica manifestou-se claramente e as mais solidas esperanças previam que d'ali saisse um symphonista de primeira ordem; mas a nostalgia e o amor desviaram-no da carreira, fazendo-o volta para o Brazil, onde a unica occupação rendosa que tem o musico, e isso mesmo só no Rio de Janeiro, é dar lições.

Mas o professor ou ha de trabalhar, e nesse caso ficará sem tempo para estudar; ou estudará e não terá o necessario para viver.

Essa dura verdade sae-nos da penna baseada em dolorosa pratica e experiencia propria.

E no entanto esse moço, apezar de tudo, progride; progride como *virtuose* e como compositor, não tendo por ora deixado de produzir constantemente, accentuando o seu estylo que é severo.

Depois de haver executado perfeitamente ao piano uma romança de Mendelssohn e um estudo de Chopin, em que o seu mecanismo se revela em pleno exercicio, apezar do máo piano, com sons de *reformado*, fez-se ouvir em uma grande *Sonata* em que ha uma bellissima romança e um esplendido rondó.

Essa peça foi recebida com grande e merecido enthusiasmo, devendo-se notar que a concurrencia era bastante numerosa.

O violinista Jeronymo Silva executou a *Sonata de Kreutzer,* acompanhada por F. Valle, mas essa peça de Beethoven deixou-nos taes impressões quando executada por Wolf, por White e por Sarrasate, que difficilmente nos contentamos hoje com uma execução que não esteja naquella altura, tanto mais que nessas tres vezes em duas o piano era executado por Arthur Napoleão e Ritter.

Nessa mesma 1ª aparte (sic.) alumna do instituto nacional de musica, D. Olivia Cunha, cantou a canção "Tu Souris à la tourterelle" da opera *Le chevalier Jean* de Jonciéres; trecho bem escolhido e apropriado á boa voz dessa alumna sacrificada á sua escola seguida no curso official de canto.

Esse defeito desapparecerá, é certo, como vai desapparecendo relativamente ao Sr. Carlos de Carvalho, que tem melhorado extraordinariamente depois que deixou de aprender.

Esse barytono repetiu hontem o *Ora dize-me a verdade* e o *Amo-te muito*, de A. Nepomuceno, e tão applaudidos no conceito (sic.) do autor, ha 15 dias, como hontem, sendo a ultima *bisado*.

A 2ª parte do concerto – damos só o programma porque saimos da sala antes de terminar a festa; e saimo d'ali levando no pensamento o celebre Bottesini, o famoso contrabassista.

Esse artista tinha um repertorio que se limitava a meia duzia de peças muito bem sabidinhas – mas sempre as mesmas.

Verdade é que elle, o Bottesini, não esquentava logar e com as seis peças viajou todo o mundo.

Outro tanto acontece com o violoncelista Nascimento, que tambem tem as suas seis peças, com differença de não viajar e por isso temos que ouvil-o sempre com o mesmo repertorio, ou de deixal-o a tocar para quem quizer ouvil-o.

Finalmente – a 2ª parte do concerto compoz-se do seguinte:

Bach (a), aria e Jeno Hubay (b), para violino, por Jeronymo Silva; duetto da *J. D. Juan* "*La ci darem la mano*", pela Sra. D. Olivia Cunha e Carlos de Carvalho; *Berceuse*, de Schumann e *Dansa dos sylphos*, de Nascimento, para violoncelo, e para terminar com verdadeira chave de ouro – a sonata de Beethoven, *Appassionata*, por F. Valle.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Sant-Anna – A Princeza Colombina. O Paiz. 24 ago. 1895. p2. Ed. 03979

O frio e a fome, diz o rifão, poem a lebre a caminho.

Depois da tentativa do theatro Nacional, desorganizada como estava a do theatro Apollo, que se dissolvera para dar logar á companhia portuense do actor Taveira que com a do emprezario Souza Bastos e o chamariz ao S. Pedro, afastavam a concurrencia dos outros theatros – os actores Mattos e Brandão comprehenderam que o unico meio de affrontar essa concurrencia era a organização de uma companhia que dispuzesse de bons elementos e estreiasse logo com uma peça que impuzesse o exito da empreza.

Para satisfazer a primeira parte do programma reuniram-se os artista que reappareceram ante-hontem; e para arma de resistencia foi escolhida *A princeza Colombina*,de Farnie e Ordoneaux, traducção de Arthur Azevedo, contando-se com a aceitação que naturalmente teria a musica de Planquette.

No libretto de Ordonneau ha a graça do enredo, que é quasi uma embrulhada, e o espirito litterario, que foi substituido por um outro, em portuguez, tão fino e leve como o do original e ás vezes mais malicioso, como é sempre esse comediographo brazileiro, cujas peças, além de perfeitamente dialogadas, têm o merecimento de serem escriptas com a habilidade e a pratica de quem conhece a arte de fazer rir o espectador.

Belegarde (J. Ayres), fidalgo francez, estremecido pelos prejuizos que tivera com o casamento de um tio seu com a princeza Colombina, nome de guerra de uma artista de feira, que entrara, pelo braço do marido, nas rodas da aristocracia e dispunha por isso de influencia na côrte, que tinha á sua disposição os horrores da Bastilha – Belegarde, diziamos, escreveu umas satyras contra a titular e desappareceu das rodas elegantes quando estourou a bomba do escandalo.

Exilado em uma aldeia, monta uma estalagem em que se come e se bebe de graça, isso com o fito de attrair a freguezia feminina á rede da conquista.

Defronte dessa estalagem mora o adelo e usurario Salomão (Brandão) que tem em sua companhia uma sobrinha, sua pupila – Jasmina (Borgiarino) e uma criada.

Jasmina gosta de um sargento, com opposição do tio, por causa da tutoria, e o Bellegarde tambem vê com olhos tentadores a sobrinha do avarento.

Nogaret (Rangel Junior), amigo de Bellegarde, de passagem pela aldeia, encontra o companheiro disfarçado em estalajadeiro e aceita o papel de criado, para ter direito a um dos cabos da rede amorosa, e forma logo os seus planos sobre a posse da gentil criada do velho Salomão.

Chega o Senescal (Mattos) doido por fazer uma prisão, ventura que ainda não conseguira, elle tão feliz nas suas conquistas amorosas, tendo a esse respeito organizado um alphabeto de aventuras, onde ha todas as lettras, inclusive o diffi-

cil X, realizado por uma hespanhola chamada Ximenes, menos o Z, que não lhe apparece.

Encontra-se elle com a criada do Salomão e ao saber que a rapariga se chama Zulmira fica doidamente apaixonado e pede, com mil promessas, uma entrevista que lhe é concedida.

Não lhe parece difficil apanhar o Z, porque tendo de examinar a escripturação do usurario pretende fazel-o emquanto o velho dormir.

Chega á aldeia um soldado, com ordem de *aboleto* em casa de Salomão; e Nogaret forma logo o plano de embriagar a praça e apoderar-se da ordem, para assim passar uma noite em casa do velho e portanto ao lado de Zulmira.

Completam-se as chegadas com o apparecimento de duas criadas para a estalagem; mas essas criadas são Diana de Malmaison, conhecida por Colombina (Miola) e Clarisse (Blanche Grau), ambas apaixonada – esta por Nogaret e aquella por Bellegarde, de quem espera desforra das satyras casando-se com elle – o que é, aqui á puridade, o maior dos castigos.

As duas fidalgas entram no segredo dos namorados e para impedir a aproximação dos conquistadores, sabendo da existencia de ciganas em um acampamento proximo da aldeia, projectam o seu plano, como adiante se verá.

No 2º acto, em casa de Salomão, está o Senescal; entra Nogaret disfarçado em Senescal e fala com Zulmira que já tem falado com Senescal; o verdadeiro entra e o falso, querendo esconder, mette-se atrás de um espelho; mas o *espelho* está sem vidro e por isso o Senescal pensa ver a sua imagem.

Esta scena, nova, produziu grande effeito.

Entra Bellegarde disfarçado em soldado e apparecem tambem as ciganas, que são as duas fidalgas.

Dizem ellas á Zulmira que o Senescal não é Senescal, mas um libertino e á Jasmina que o sargento seu noivo é um fidalgo disfarçado.

Cresce o embrulho; acodem o Salomão e o Senescal e descobrem os intrusos. O Senescal vai buscar força publica; mas ao chegar é preso pelo falso Senescal que o dá como um Senescal falso e...

A embrulhada é grande e melhor é parar aqui dizendo que no 3º acto o sargento se casa com Jasmina; Nogaret com Clarisse; Bellegarde com Colombina e e (sic) Senescal tambem com Zulmira, só para não perder o Z que completará o seu alphabeto.

A musica é de Planquette, extremamente graciosa e facil ao ouvido se bem que de difficil execução.

Ha dois numeros que se salientam na partitura – um sextetto e um quartetto, no 2º acto.

O desempenho foi correctissimo, caprichosamente estudado e ensaiado; e tão escrupulosamente andaram todos que formaram uma boa harmonia no conjunto.

Brandão, sem apellar para certos exageros, apresentou magnifico typo de usurario, fazendo muito de um pape[l] quasi insignificante.

Mattos, sempre correcto; Rangel sympathicamente comico; J. Ayres agradando pela sua bonita voz de baixo, inda que um pouco acanhado, por ser novato em primeiros papeis, e Miola e Grau attrahentes nos seus personagens,

Somma – Sucesso franco da *Colombina* e esplendido desempenho do pessoal da empreza que ha de por força ter grandes enchentes com esta peça, que tem em si todos os requisitos para fazer longa carreira.

E agora, depois destes elogios em uma folha em que é estimado collaborador o traductor da peça – para que se não pense que elle, tambem encarregado de noticias theatraes, é o autos destas linhas, passa a assignal-as quem sempre se tem mostrado severo neste ponto escrevendo para o publico e nunca para os artistas nem para os autores.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Cassino Fluminense. O Paiz. 2 set. 1895. p2. Ed. 03988

Apezar do máo tempo foi regular a concurrencia ao grande concerto hontem realizado sob a regencia do maestro Cernicchiaro, seu organizador.

A peça mais notavel do programma foi a 5ª *Symphonia* de Beethoven.

Na historia dos grandes homens, depois de muitas discussões e polemicas, é geralmente aceita a classificação de quatro genios que difficilmente serão igualados e que vivem isolados na eternidade da gloria – Shakespeare, Dante, Miguel Angelo e Beethoven.

A opera lyrica, como ponto convergente de todas as artes, tem talvez mais attractivos do que a symphonia, que é a expressão mais alta da musica abstracta; e além disso na opera existe o elemento mais bello da grande arte, que é a voz humana, superior em timbre a todos os instrumentos conhecidos.

Apezar dissso (sic.) Meyerbeer, Wagner, Verdi, Massenet e tantos outros autores de celebres partituras lyricas não conseguiram, com a multiplicidade de elementos, a força, a pujança, a imaginação a impetuosidade, o brilho, a riqueza de combinações de timbres, a expansão da melodia e o desenvolvimento rythmico que Beethoven apresenta nas suas symphonias, nos seus concertos e nos inimitavei quartettos.

A 5ª *Symphonia* pertence á 2ª phase do grande mestre.

A primeira, apezar de conter grande numero de bellezas, resente-se da influencia que sobre o seu espirito exercia Mozart, e a tendencia de se subordinar ás regras dos methodos de então.

Elle mesmo conheceu essa escravidão e a sua pouca liberdade no emprego da harmonia em tudo quanto escreveu na primeira phase do seu talento; e quem quizesse magoal-o bastava elogiar esses productos da sua mocidade, porque então o autor do *Fidelio* via nesses elogios um meio indirecto de menoscabar as suas partituras posteriores.

O democrata que se revoltava contra as etiquetas da côrte que o acolhia era um dos admiradores de Bonaparte, e uma symphonia, a *Heroica*, era dedicada ao genio da guerra; mas quando Beethoven, que suffocara o seu patriotismo para admirar o guerreiro, soube que o consul se fizera imperador, rasgou a dedicatoria e muitas paginas dessa partitura.

As paginas dilaceradas pela raiva contra o ambicioso ficaram no entanto gravadas no cerebro do artista e não tardou muito para que se transformassem no imponente motivo do primeiro tempo da symphonia que hontem ouvimos, e que só póde ser ouvida com muita attenção, deixando bellas impressões que no entanto não se reproduzem com as palavras convencionaes dos idiomas.

Não esperavamos boa execução por parte da orchestra, corporação que no Rio de Janeiro não tem occasião de estudar collectivamente e que vive quasi que exclusivamente dos theatros de operetas e revistas onde o prejuizo artistico é certo.

E por esperarmos o máo pareceu-nos muito bom o regular, tanto mais que essa orchestra só teve tres ensaios, quando vimos, em outras épocas, o maestro White empregar dez e doze ensaios para obter uma boa execução de Beethoven, e o mesmo no tempo do Ritter que não trabalhou pouco para conseguir a *Pastoral* em condições de ser applaudida pelo publico.

Em segundo logar, nessa festa, devemos assignalar o pianista J. Queiroz, um misanthropo que, apezar de viver da profissão de professor de piano, ainda tem tempo para ser um grande *virtuose*.

Ha muitos annos não o ouviamos, e hontem, no 2º *concerto* de Liszt, peça de difficuldades incriveis, ficamos suprehendidos com a sua maravilhosa execução, collocando-se na plana dos melhores pianistas que temos ouvido.

Foi bem merecida a salva prolongada de palmas que coroou os seus ultimos accordes.

J. Queiroz perdeu a aspereza que tinha no tocar, interpreta com elevado sentimento e é de grande nitidez nas mais duras difficuldades de mecanismo, elle, que na leitura á primeira vista já era notabilissimo desde muito jovem.

Duas peças orchestraes que nos causaram verdadeira satisfação foram o *Preludio* da "*Legenda dramatica Sire Olaf*", de Lucien Lambert Filho, e o *Cauchemar* de Francisco Braga, de quem, em muito breve tempo, se ha de orgulhar o Brazil vendo nesse seu filho um dos grandes compositores modernos.

Sire Olaf já teve os applausos da França, da imprensa parisiense; o *Cauchemar* é a producção de um aspirante que revela desde já certa independencia na fórma e muita facilidade no lidar com a harmonia.

Além desses (sic.) peças foram executadas as seguintes: Protophonia da opera *Fosca*, de Carlos Gomes, brilhantemente desempenhada pela orchestra e muito applaudida pelo publico; *Sous les tilleuls* e *Sivilhana*, duas bellissimas paginas de Massenet, já ouvidas em outros concertos com a mesma correcção; romança da opera *Ero*, de Bottesini, e a cavatina da opera portugueza *Frei Luiz de Souza,* de Freitas Gazul, pela Sra. Isabella Morini, artista que ainda conserva parte dos recursos vocaes que a mantiveram em boas scenas lyricas; 1º *tempo e cadencia* do 1º *concerto*, de violino, brilhante composição do maestro Cernicchiaro, executado pelo intelligente *virtuose* Nicolini Meilano; *Dicchiaragione,* romança de Soeghedei, cantada pelo barytono Guillot, que diz com muita expressão, acompanhado por sua senhora D. Elvira Guillot, que tambem é cantora, dispondo de voz de meio soprano; *Serenata italiana* de Cernicchiaro; *Danse des sylphes* e *Marchar hungara*, de Berlioz, pela orchestra.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Theatro Recreio. O Paiz. 6 set. 1895. p3. Ed. 03992

Em récita de beneficio do intelligente actor comico Joaquim Silva representou-se ante-hontem a opereta em 3 actos *Anastasia & C Modase confecções*, de Eduardo Shwalbach, musica do maestro Freitas Gazul.

A magnifica peça que tanto agradou por ser comicamente irresistivel não é uma opereta, como se annunciou – mas uma esplendida comedia ornada de musica.

Felizardo Marreca (Queiroz) volta da Africa com uma fortuna de 300 contos, ganhos em 40 annos de trabalho, e vai morar com uma irmã, Felismina Marreca (Josepha de Oliveira) viuva, com uma filha moça, Felisbella Marreca (Palmyra Bastos), que estando enamorada por Lourenço Silveira (Telmo) resiste aos projectos de sua mãi no sentido de casal-a com o rico tio.

As duas senhoras procuram tirar todo o proveito da fortuna do recem-chegado e formulam grandes castellos, começando por encommendar novos e ricos vestuarios á modista Anastacia (Amelia Barros), que ao chegar com as amostras sabe da volta do ricaço Felizardo e fica tonta com as recordações do passado.

Quer ver aquelle homem, porém o não consegue logo.

A travessa Felisbella pretende lançar o tio na alta sociedade e como sabe que os seus principios não foram muito rigorosos, annuncia precisar de professores de francez, musica, dansa e equitação.

Como professor de francez, apparece Lourenço Silveira, namorado da pequena, a qual assim arranjou pretexto de ver amiudadamente o querido; acode ao annuncio o professor de musica e dansa Faustino Farinha (Joaquim Silva), sobrinho da modista Anastacia e apaixonado ha 20 annos pella bella viuva, irmã do seu futuro discipulo, e por fim, como mestre de equitação, o cocheiro Seraphim Carriço (Eduardo de Souza) que tambem tem namoro na casa – a criada Amelia (Estephania), reunindo-se todos na residencia da viuva.

O velho Felizardo aceita os professores e de tudo quanto tem que aprender recebe a primeira lição, e incidentemente uma carta de Anastacia, que lhe é entregue pelo sobrinho Faustino Farinha, o professor de dansa.

A carta é um pedido de reparação aos amores de 40 annos atrás; mas Felizardo Marreca indefere o requerimento e fala em casar-se com a sobrinha depois de conquistar algumas hespanholas.

Anastacia, sabendo disso, envia ao velho uma outra carta assignando um nome hespanhol e marcando a entrevista para as officinas da sua industria.

A carta é achada pela irmã, que na entrevista pedida, conhecendo a casa indicada, vê o perigo.

A criada por seu lado disfarça-se em hespanhola e consegue um passeio de carro com o velho.

No 2º acto, em casa de Anastacia, Faustino Farinha ensaia um côro com as costureiras, porque é dia dos annos da patroa.

Chega Lourenço SIlveira e agarra-se com Faustino para tel-o occulto ali, afim de proporcionar-lhe uma entrevista com Felisbella que não tardará com a mãi.

Faustino depois de varios calculos esconde o collega professor por detrás de uns vestidos e manequins.

Entram as duas senhoras; a viuva vai ter com a modista e a filha fica na sala onde fala com o namorado e recebe á força boa porção de beijos.

Nisto entra a criada perseguida pelo noivo que a quer matar, por saber da historia do passeio de carro.

A pobresinha cheia de medo pede asylo a Faustino, que acaba por escondel -a por detrás de outro manequin.

Voltam as senhoras que fazem uma saida falsa e afinal exigem que Faustino as occulte ali, por saberem que Felizardo vai ter uma entrevista com Anastacia.

A viuva para conseguir o que deseja promete a mão ao cabeçudo professor de musica – e assim são as duas mettidas por detrás de outros manequins.

Entra o cocheiro espumando de raiva; mas, ao ouvir os passos de Felizardo, mette-se em baixo da mesa bem contra a vontade de Faustino.

A entrevista vai dar-se e Anastacia diz ao sobrinho que elle deve assistir a tudo, mas escondido.

Era o ultimo a occultar-se.

Anastacia encontra-se por fim com o velho, que julga estar diante da mãi da hespanhola que lhe escrevera; mas ao saber da realidade quer sair e a velha modista tira a mascara para ter uma scena violenta com o seu antigo seductor.

A viuva fica indignada, sae do esconderijo e atira-se á velha, emquanto vão saindo das tocas os personagens escondidos.

Cresce o tumulto, ataques e o diabo.

Faustino cae com o manequim; a criada foge espavorida com o rolo e é vista pelo cocheiro, que a querendo perseguir tropeça no Faustino e cae por terra, caindo o panno no meio do grande *charivari*.

No 3º acto Faustino quer que a viuva realize a sua promessa, mas a viuva ainda quer um adiamento.

Em resumo – a velha Anastacia arranja uma entrevista com o Felizardo; recorda a historia dos amores de 40 annos passados, conseguindo dominar o velho ao dizer-lher que desse amor nasceu um innocente.

O innocente é o Faustino Farinha que fica muito admirado de ser filho da tia e da mãi ao mesmo tempo.

Epilogo – Felizardo casa-se com Anastacia e d'ahi a firma social Anastacia & C. – a viuva ambiciosa aceita e dá a mão ao professor de dansa – casa-se Felisbella com SIlveira e o cocheiro com a criada.

Mas ahi ficou apenas o enredo da comedia que faz rir a bom rir de principio a fim, pelo que é digna de recommendação.

O desempenho foi muito bom, Joaquim Silva e Queiroz... calcule-se que ambos têm magnificos papeis comicos; Josepha de Oliveira e Palmira Bastos mantiveram a vivacidade da peça e Estephania fez rir no papel de criada, seguindo-se os outros que concorreram para a perfeita execução do trabalho.

Como noite de beneficio não faltaram flores, nem presentes, nem palmas e ovações.

Joaquim Silva viu como é estimado e apreciado, com a casa cheira.

O autor da peça, Eduardo Schwalbach, o maestro Freitas Gazul e o emprezario Souza Bastos foram chamados á scena diversas vezes e as flores juncaram o palco sob prolongadas salvas de palmas e vivas.

Hoje repete-se esta interessantissima comedia no theatro Lyrico, em homenagem ao talentoso comediographo portuguez Eduardo Schwalbach.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Ricardo Tatti. O Paiz. 16 set. 1895. p3. Ed. 04002

Ouvimos ante-hontem, no salão do Club Symphonico, o violinista Ricardo Tatti, e foi essa a primeira vez que o apreciámos como solista, apezar de o conhecermos ha muito, como professor do Instituto Nacional de Musica, onde tem a gloria de ser um dos poucos que conseguem adiantar a sua classe.

Ricardo Tatti mereceu unanimes applausos dos frequentadores do theatro Lyrico quando violino de *spala* da orchestra dirigida por Mancinelli, conseguindo a unidade da arcada dos violinos.

Annunciado o seu concerto, a concurrencia foi numerosa e o concertista, deshabituado ao solo, apresentou-se visivelmente nervoso.

Deshabituado – dizemos bem, e sabemos que esse violinista foi solista durante muitos annos; mas perdeu de tal modo a confiança em si mesmo, que, apezar de tocar de cor, colloca a musica na estante apellando assim para um habito.

É facil, para quem está habituado a ouvir solistas, pôr de parte qualquer incidente que se deve levar á conta de perturbação e apreciar as boas qualidades do artista.

O programma foi feito de modo que os publico pudesse ouvil-o em todos os generos; mas dispensavamos francamente o scherzo brilhante de Arditi, em que as difficuldades não consegue encobrir o pouco merecimento da peça cuja idéa é banal e mal desenvolvida, e isso depois de ter sido executada a *Chacone* de Bach, em que Ricardo Tatti revelou bellissimas qualidades de som, agilidade e arco, além da interpretação séria e rigorosa que deu ao magistral trabalho do grande mestre.

No canto, fazendo o violino exprimir a melodia como se fosse um aparelho arruinado, revelou-se conhecedor desse segredo na *Romança* de Svedsen, que tem o defeito de ser um pouco longo, e na bella *Berceuse* de Sivori, para concluir essa primeira parte a exquisita e elegante mazurka caracteristica – *Dudziarz* – de Wieniawski.

Tambem produziu magnifico effeito a *Priere du soir* para violino, composição do organizador do concerto.

Tem o carater religioso e a poesia da contemplação esse trecho cheio de encanto.

O concerto terminou com *Air militaire* para violino, de Prume, peça de grande difficuldade no genero de Paganini.

Ha nesse trecho tres variações na 4ª corda com grande effeito, afinando-se essa corda em lá, afim de tornal-a mais tensa e, portanto, mais rica em sons harmonicos.

Rivedo foi muito applaudido no contrabaixo, tendo executado o *Adagio* da *Somnambula*, e a *Ellegia* e *Tarantella* de Bottesini, fazendo-se admirar nessas grandes difficuldades aliás pouco aproveitaveis para a arte.

O barytono Carlos de Carvalho cantou com muita expressão as peças *Che péro costume* de Legrenzi e *Por mim?* pretensa imitação do *Amo-te muito* de Nepomuceno pelo Sr. Dupiche.

Com muito boa dicção executou ainda esse barytono o duetto do *Barbeiro de Sevilha* com a Sra. D. Camilla da Conceição, que tem agilidade razoavel.

Pela Sra. D. Olivia da Cunha foram cantados os trechos – *Se Florindo é fedele,* de Scarlati, e *Chant Hindou*, de Bembey, peças em que essa discipula do nosso instituto foi muito applaudida.

Devemo dizer com toda a franqueza a essa talentosa amadora que evite a contricção do larynge antes de emittir as notas, dando viciosa apparencia de angustia no canto.

Esses recursos são condemnandos na arte.

Verdade é que temos certeza que esse defeito desapparecerá quando a distincta amadora estiver livre da escola viciosa que dirige os seus estudos, como aconteceu com o Sr. Carlos de Carvalho, que só conseguiu saber cantar quando deixou o seu afamado mestre.

Em todo o caso esse defeito é daquelles que saltam aos olhos immediatamente e que só é permittido aos cantores de cançonettas, genero *farcista* que tudo admitte.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Bandolim. O Paiz. 18 set. 1895. p3. Ed. ed. 04004b

Carta assignada por diversas amadoras que cultivam a arte musical e se dedicam ao bandolim pergunta-nos por que razão ainda não nos pronunciamos sobre dois artigos publicados nesta capital a respeito desse instrumento e conclue pedindo-nos para, tomando em consideração o nome das signatarias, confirmemos ou destruamos os argumentos apresentados por uma das folhas desta capital que tão vehemente se manifesta contra os amadores desse instrumento e contra o proprio instrumento.

E desde que essa carta encerra a declaração lisonjeira de que muitas amadoras esperam a nossa humilde opinião para resolver alguma coisa a respeito, não nos podemos furtar a semelhante ordem, mesmo não desejando polemicas sobre taes futilidades, como são os arrazoados apresentados para negar ao bandolim "a vaidade pretenciosa de um instrumento que não póde ter fóros de arte".

No artigo alludido não ha opinião propria – mas sim a citação de Larousse e outros autores que condemnam o bandolim; mas quem nos diz que sejam dogmaticas taes opiniões?

Larousse não devia ter sido invocado pela folha em questão, desde que, sendo actualmente um dos paladinos de Wagner, inda que por suggestões aliás muito aceitaveis, tem no director do Diccionaire du XIXme siécle o maior detractor do grande musico allemão.

Para tornar suspeita a opinião de Larousse em qualquer materia relativa á musica, basta citar o *Lohengrin*, que sendo uma partitura munumental merece do collaborador musical 23 linhas apenas e a citação, por mero favor, da marcha nupcial.

O artigo contra o bandolim tem duas origens – uma é o medo que certa classe tem da concurrencia desse instrumento; a outra é um arremedo do que escrevemos nestas columnas contra a flauta como instrumento de concerto a solo.

O bandolim é na verdade um instrumento de limitadissimos recursos e mesmo monotono quando isolado; mas desde que se apresenta, como tem acontecido no Rio de Janeiro, em grandes massas, com instrumentos de diversas dimensões, ampliando a escala dessa classe, e mórmente coadjuvado por instrumentos de arco, é innegavel o seu effeito suavissimo e poetico com o poder de transportar o auditorio ao mundo das fantasias.

Todos os instrumentos, inda mesmo os rudimentares, podem ter e têm a sua applicação na opera lyrica ou nas orchestras symphonicas.

O triangulo isolado é ridiculo como instrumento musical; mas eil-o no *Fausto*, com o seu colorido alegre dando o ar festivo ao côro dos camponezes; o sino em mi bemol, no *Trovador*, da a situação lyrica de *Miserere* a solemnidade magestosa que o momento requer; a pancada secca do bombo na protophonia do *Salvador Rosa* acorda o sentimento bellicoso da platéa; o rufo dos tambores na *Africana* desenham a alvorada e assim por diante – o bandolim no *Otello* de Verdi é deslumbrante na sua simplicidade, contrastando com o drama que se accentua caminhando para a tragedia.

O bandolim, pois, como é ouvido nesta capital, consegue o fim da arte: conduzir o espirito á contemplação.

Quanto á pobreza dos seus recursos como instrumento a solo o mesmo temos dito da flauta, que, insupportavel nas celebres variações de concerto, tem momentos de deliciosa poesia nas innumeras combinações manejadas pelos mestres.

É falso o que se assevera no alludido artigo quando diz que "no fim de um ou dois mezes o mais refractario amador está perito em repinicar aquellas cordas".

Todo o instrumento de escala completa é difficil, e se fosse verdade que em dois mezes o mais refractario amador tocasse bandolim, seria caso de introduzil-o em todas as escolas, porque desse modo teriamos a mocidade das escolas conhecendo um instrumento musical – o que seria de incontestavel utilidade sob todos os aspectos.

O cultivo do bandolim, tem demonstrado a pratica, é um bom exercicio para o mecanismo da mão esquerda, e o bandolinista, mais facilmente do que um leigo musical, estudará o violino.

No estudo do bandolim ha, como estudo preparatorio do violino, a vantagem de se adquirir independencia das mãos, que nesse instrumento é menos difficil do que nos instrumentos de arco; e desde que essa independencia póde ser adquirida ahi está uma utilidade indiscutivel do bandolim.

E tanto isso é exacto que o famoso violinista La Rosa, professor do nosso instituto nacional de musica, espalhou, em Petropolis, circulares annunciando-se como professor de violino e bandolim, e é facil prever que o provecto professor queria utilisar-se do bandolim como meio de facilitar o arduo estudo do violino, como outros que recommendam os exercicios ao piano para a acquisição da agilidade da mão esquerda tambem no violino.

É facil tocar bandolim? Tanto melhor.

Fundem-se muitas sociedades e venham as *estudantinas*, como já tivemos, dirigidas pelo nosso grande compositor Leopoldo Miguez, e mais salutares serão as reuniões das bandas de bandolins do que as reuniões para jogos de prendas, disparates e vispora.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Questões de arte. O Paiz. Rio de Janeiro, 11 out. 1895. p3. Ed. 04027

Um livro sobre arte, no Brazil, é coisa tão rara que não sabemos o que mais admirar, ao receber a ultima producção litteraria do illustrado professor Carlos Parlagreco – se o apparecimento do livro ou a coragem do seu autor, em lançar á publicidade o fructo das suas observações, sabendo que o nosso meio é refractario a esse genero de leitura.

No emtanto esse livro – *Questões de arte*, como não se refere a um facto isolado ou a uma questão de actualidade, visando a arte de todos os tempos e de todos os povos – ficará sempre novo e tempo virá em que o seu nome e as suas theorias sejam divulgadas.

E não será um meio de chamar a attenção sobre elle envolvel-o nas malhas da refutação, provocando uma defesa?

Parece-nos que sim, e é isso talvez o que mais nos impelle a escrever estas linhas.

Logo ás primeiras paginas das *Questões de arte* encontrámos o seguinte paragrapho:

"Deixo de lado as definições, ainda que geniaes, de Aristoteles, de Tasso, de Taine e de Hirt; pois não fazem mais que repetir, em fórma e lingua diversa, a mesma coisa, isto é, que a arte é uma reproducção da natureza."

Parece ousadia da nossa parte atacar este ponto abraçado pelo Sr. Parlagreco, tão bem escudado pelos grandes philosophos citados; mas nessas definições erroneas, *ainda que geniaes*, ha uma especia de injuria lançada á arte musical.

A musica não póde ser subordinada a uma definição geral de *arte*; nem a definiremos, nós, que neste caso estamos de accôrdo com o illustrado professor: "Hoje é melhor observar e provar do que definir."

Faremos isso; mas antes de tudo devemos apontar as desastradas definições que tem tido a musica, quando definida mesmo por philosophos dedicados á arte musical, como J. J. Rousseau, que diz: – "A musica é a arte de combinar sons de um modo agradavel ao ouvido."

Como seria miseravel essa grande arte se sua missão fosse sómente essa mesquinha combinação de sons de um modo agradavel ao ouvido.

E nesse caso a brisa roçando ligeiramente as cordas da harpa eolica seria arte *musical!*

Nos tratados didacticos essa mesquinhez é constante e é preferivel quasi sempre aceitar a definição dos poetas e litteratos que mais se aproximam da verdade do que os profissionaes e philosophos.

Não é tão delicado ouvir Mme. de Staël dizer que a musica é a architectura dos sons? ou Prudhomme quando affirma que a musica é a contemplação pelo ouvido?

Voltemos porém ao primeiro assumpto – a arte é a reproducção da natureza.

Sim – menos a musica.

A pintura é uma reproducção da natureza – nenhum poeta, inda mesmo fantasiando, seria capaz de compor uma paizagem sem reproduzir tudo quanto está feito – arvores com folhas, troncos, flores e galhos; campos, montes, agua, animaes, etc. É a arte escravisada a reproduzir o que já existia.

Na esculptura o mesmo – inda que o artista queira fazer um monstro, esse monstro ha de ter fórmas já creadas.

A poesia póde ir até á creação do fantastico – mas tudo é subordinado ao existente, como a architectura que não póde sair da conjugação das linhas.

Mas a musica?

O homem cantou, é certo, antes de falar, porque a sua linguagem era onomatopaica – mas se na natureza existe o som musical – não existem as escalas graduadas de que se serve a arte, e muito menos os modos.

Se a arte musical se liga por alguns laços ás sciencias physicas e naturaes, essa parte é quasi sempre ignorada pelos artistas e logo que ella entra no dominio das sciencias deixa de ser arte.

A musica realiza o *bello abstracto* e o bello abstracto não existe na natureza e só se analysa no campo da metaphysica.

Na symphonia, que é a expressão mais elevada e mais livre da musica, onde está a reproducção da natureza?

Na musica imitativa, na musica descriptiva; ha talvez um ponto de contacto com a natureza – mas pura convenção, a *Symphonia pastoral*, de Beethoven, admitte tantos programmas que o absurdo a conduz para o mundo abstracto.

Na opera lyrica não é a musica que reproduz a natureza.

A opera, como ponto de convergencia de todas as artes, liga-se á natureza por todas essas artes – mas se exclue a si propria e fica abstracta, vivendo a vida que é a sua, indefinivel e inexplicavel como é a phrase – contemplação pelo ouvido – porque o ouvido é o meio, é o transmissor da sensação á alma – e é a alma quem contempla a musica.

O cégo não percebe o contacto da opera com a natureza – e no emtanto é dominado por essa especie de bello intangivel a todas as artes.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Imprensa Musical. O Paiz. Rio de Janeiro, 11 out. 1895. p2. Ed. 04029

A casa Vieira Machado & C. publicou as duas canções brazileiras, de Alberto Nepomuceno, intituladas *Ora dize-me a verdade* e *Amo-te muito,* sobre versos de João de Deus, já executadas em concertos publicos e devidamente apreciadas pela critica.

Foi a proposito de uma dellas que o illustre compositor escreveu uma carta publicada por uma das folhas fluminenses, procurando refutar o que a *Gazeta de Noticias* e nós dissemos da romança em portuguez intitulada *Por mim?* composição do Sr. Dufriche.

Effectivamente tanto os illustrados collegas da *Gazeta* como nós, ao ouvirmos a composição do Sr. Dufriche, tivemos *reminiscencias* do *Amo-te muito* do Sr. Nepomuceno; e bastava este facto para pôr o intelligente compositor nacional de sobre-aviso impedindo-o de escrever umas tantas coisas que não se sustentam

e que apenas deixam ver que o talentoso moço foi empurrado para uma questão por aquelles que suppoem que o talento do musico intimidaria *O Paiz*.

O Sr. Alberto Nepomuceno julga que uma questão psychologica póde ser resolvida pelo contraponto, e por isso comparou as duas peças e correu á imprensa gritando dogmaticamente: – Não ha ta[l] *reminiscencia*.

E isso já lhe haviam affirmado varios collegas, que naturalmente ignoram o significado do termo e ainda mais o phenomemo physiologico.

Aprofundar os argumentos dessa refutação seria dolorosamente esmagar tantas pretenções e por isso desistimos do intento; mas daremos um exemplo, e um tanto frisante, para mostrar quanto seria ridiculo o processo do Sr. Nepomuceno, procurando demonstrar a não existencia de uma reminiscencia pela comparação dos rythmos e harmonisação de duas peças.

Tinhamos o habito de jogar o xadrez emquanto o Sr. Alfredo Bevilacqua tocava piano, e tantas vezes se reproduziu esse facto, e em circumstancias tão excepcionaes, que hoje, 20 annos passados, ao vermos um taboleiro de xadrez temos uma *reminiscencia* desse professor de piano.

Dito isto, estamos vendo o illustrado Sr. Alberto Nepomuceno mandar buscar a photographia do Sr. Bevilacqua e um taboleiro de xadrez, fazer a comparação e escrever uma carta á imprensa fluminense gritando: – Não ha reminiscencia entre o taboleiro de xadrez e o meu amigo Alfredo Bevilacqua.

Vê o talentoso compositor como é perigosa a cocega de escrever para a imprensa?

Prosigamos, porém, desde que entramos no assumpto.

Nessa mesma carta diz o illustrado professor:

"Parece-me que a critica devia mesmo animar taes tentativas, principalmente quando partem de um estrangeiro, nosso hospede; ellas provam evidentemente que nossa lingua é verdadeiramente musical."

Isso quer dizer que, se o Sr. Dufriche fizer musica sobre versos da lingua moçambique, o Sr. Alberto Nepomuceno escreverá uma carta dizendo que isso prova que o moçambique é uma lingua verdadeiramente musical.

Vá vendo o maestro como é máo ter a gente cocegas de escrever para a imprensa.

Mas não chegamos ao ponto desejado.

"Nesta questão o publico será o juiz. As duas composições serão publicadas talvez na proxima semana. Consinta, porém, que d'aqui eu agradeça ao Sr. Dufriche ter se collocado espontaneamente ao *meu lado* nesta propaganda artistica e lhe peça tambem continue a dotar a nossa lingua cantada com producções do genero do *Por mim?* bellas e feitas com tanta sinceridade."

Ha alguma exaggeração, para não dizermos pretenção da parte do Sr. Alberto Nepomuceno.

Propaganda?

O illustre professor ainda não disse uma palavra a esse respeito – apenas escreveu duas peças, e já se julga com direito ao titulo de propagandista?

Ha quasi meio seculo e já se ouviam operas lyricas cantadas em portuguez, no theatro Provisorio, perfeitamente traduzidas para a Opera Nacional.

Depois disso appareceram a *Noite do Castello* e *Joanna de Fandres* (sic.) de Carlos Gomes, *O vagabundo* de H. Alves de Mesquista, *Christovão Colombo* do maestro Ferreira e por ahi além.

A modinha brazileira, que era o embryão da nossa romança, desprezada por desanimo dos musicos e culpa do governo do imperio, era em portuguez, e muitos estrangeiros, como D. José Amat e outros, escreveram musica para nossa lingua, sem falar dos italianos que escreveram para os theatros portuguezes.

Applaudimos o acto do Sr. Nepomuceno escrevendo em portuguez, mas não julgou que isso seja propaganda nem novidade, pois não ha um mez e todas as noites se cantava ali no Apollo verdadeiros mimos de Cyriaco de Cardoso e uns versos bem gaiatos, que diziam: – "Vamos todos p'ra Beocia" etc.

Em todo o caso muito nos alegramos ao receber as duas magnificas composições do talentoso brazileiro.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Imprensa Musical. O Paiz. Rio de Janeiro, 17 out. 1895. p2. Ed. 04033

Conservaremos o mesmo titulo, já que foi sob elle que escrevemos um artigo que provocou as iras do Sr. Alberto Nepomuceno, que a pretexto de responder aos nossos argumentos apenas conseguiu nos invectivar.

Já temos o ganho de causa, desde que essa declamação pouco gentil demonstra falta de elemento para a discussão.

O artigo do illustre professor de orgão, publicado ante-hontem pelos nossos collegas da *Noticia*, que não o puderam inserir nas columnas editoriaes, tal é a sua intemperança de linguagem, o artigo, diziamos, do compositor brazileiro não pode ser respondido de uma só vez – procuraremos fazel-o em uma série que não pode ser pequena, em vista do accumulo de assumptos que o illustre organista deixou como lenha para ser queimado.

Bem desejariamos seguir esse artigo linha por linha, mas ha nas columnas publicadas um ataque á nossa dignidade profissional, e por isso vamos a esse ponto de preferencia, sem comtudo deixar de prometter que abordaremos todas as questões propostas pelo talentoso cearense, alvo de nossa admiração, como

musico distincto que é, e que se acha desviado do bom caminho pelo *corrilho* que o açula contra nós.

O ponto alludido é o seguinte, que transcrevemos.

"Continúa o Sr. Oscar dizendo que eu julgo que uma questão psychologica póde ser resolvida pelo contraponto, e por isso comparei as duas peças e corri para a imprensa gritando dogmaticamente: Não ha tal reminiscencia.

Admira tanta audacia! Pensa o Sr. Oscar que a comparação de duas peças constitue contraponto? Isso prova a ignorancia do critico, que nem ao menos sabe o que é contraponto."

Em se tratando de um musico viajado, como é o illustre articulista, se tentassemos rebatel-o sem o apoio de uma autoridade, talvez corressemos o risco de só lançar a duvida no espirito do publico.

Eis porque vamos abrir o livro de Fétis, intitulado *A musica ao alcance de todos*, que tem quasi meio seculo de existencia.

O illustre organista não porá em duvida a autoridade de Fétis e portanto ha de nos dar licença para esta outra transcripção.

Diz o erudito musico á pag. 103:

"Um termo semi-barbaro, *que desde longo tempo não tem mais que uma significação tradicional (tradicional)*, serve para exprimir a operação de escrever musica segundo certas leis: esse termo é CONTRAPONTO."

E depois de poucas considerações accrescenta:

"Se o *contraponto* era n'outro tempo a arte de collocar *pontos contra pontos* – hoje é a arte de combinar notas

.....

"A decomposição destas diversas combinações (contrapontos) subministrou cinco especies de contraponto ou estudos, que se chamam *contraponto simples da primeira, da segunda, da terceira, da quarta e da quinta espécie.*"

.....

"O contraponto simples que falamos (ainda é Fétis o citado) é a base de toda a composição, pois que a sua applicação é de todos os instantes, de todas as circumstancias; não é possível escrever com elegancia qualquer compasso sem fazer uso delle, e quem tanto desdenha do seu emprego, acontece-lhe como a Mr. Jourdain que fazia prosa sem o saber."

Abramos agora o diccionario Larousse, para completar os elementos de argumentação. Sob a rubrica – *contre-point* – diz Felix Clément;

"O termo *harmonia* substituiu na linguagem musical o termo *barbaro* contraponto, e era justo etc."

Quando o illustrado organista comparou as duas peças só pôde fazer, tendo abertos os dois exemplares, a comparação das rythmas, das marchas harmo-

nicas de cada uma das partes, da harmonisação em geral, da disposição da melodia, alturas dos sons, sua duração, etc.

Ora, a combinação desses elementos musicaes chama-se *harmonia*; harmonia é o *contraponto* simples; nessa comparação das duas peças houve analyse desses elementos, analyse dos principios e leis portanto do contraponto simples e foi, pois, pelo *contraponto simples* que o Sr. Alberto Nepomuceno tentou decidir uma questão psychologica.

Já vê o publico que é o Sr. Alberto Nepomuceno, diplomado em todos, os conservatorios da Europa, que não sabe o que é *contraponto*, e isso porque hoje o contraponto está dividido em estudos de harmonia, contraponto e fuga, mera convenção didactica.

E não fosse assim, e teriamos e metonimia para nossa defesa.

Temos, pois, o facto de haver o Sr. Nepomuceno posto em pratica o *contraponto* sem dar por isso, tal qual Mr. Jourdain citado por Fétis.

Desbaratado o talentoso moço, naturalmente com o cerebro sobrecarregado de contrapontos, daremos um exemplo para o publico.

Se dissemos que o Sr. Nepomuceno tinha comparado duas poesias, para achar em uma reminiscencias despertadas pela outra, e que tinha procurado resolver uma questão psychologica baseado na grammatica, é natural pela mesma razão, que elle gritasse não sabermos nós o que era grammatica.

A grammatica é o termo geral que abrange todas as questões da linguagem, e como a do Sr. Alberto ainda é a do Coruja e a nossa a do provecto educador José Ventura Boscoli, segue-se que devem ser ignoradas as divisões modernas da syntaxilogia, que são a phraseologia, syntaxe, topologia, semiologia e estylistica, comprehendendo esta o estudo da prosa e do verso, e portanto a metrificação.

Empregamos portanto, e muito bem, a palavra *contraponto* para o primeiro caso como tambem empregariamos perfeitamente no segundo o termo *grammatica*.

E que culpa temos nós que o Sr. Alberto Nepomuceno pensa que só é contraponto o contraponto dobrado, o triplicado, o quadruplicado e todos os contrapontos pedantescos dos seculos XVI e XVII?

Quando escrevemos, só o fazemos de accôrdo com o pouco que sabemos, mas não nos é possivel subordinar os nossos artigos a tudo quanto de elementar ignora o futuro e glorioso maestro brazileiro.

Contraponto, Sr. maestro, é para a musica o que para a litteratura é a grammatica.

E basta por hoje.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Imprensa Musical. O Paiz. Rio de Janeiro, 18 out. 1895. p2. Ed. 04034

Continuemos a dolorosa tarefa de refutar todos os pontos do artigo do illustrado professor Alberto Nepomuceno; dolorosa, porque somos obrigados na defesa da nossa dignidade profissional, a contrariar o sympathico e intelligente moço que ha de ser uma das gloria deste paiz; dolorosa, porque vemos um artista distincto investir de lança em riste contra um dos seus mais sinceros admiradores, como nós, obrigando-nos a batel-o, e isso porque o nosso cargo, nesta folha, é uma investidura e sentimos sobre os hombros como que uma toga sagrada, que, uma vez salpicada com o desrespeito de quem quer que seja, tem forçosamente de ser lavada publicamente e desaggravada, inda mesmo com o desmoronamento de falsos idolos – porque no dia em que nella ficar a nodoa de uma accusação séria, justa e honesta, nesse dia cessará a missão que n'*O Paiz* desempenhamos desde a fundação desta folha.

Promettemos seguir o digno organista, linha por linha, em seu fatal artigo publicado pelos nossos amaveis collegas da *Noticia;* já tratámos hontem da questão do *contraponto*, em que tivemos a magoa de provar o erro em que vivia o laureado compositor brazileiro – erro que não teria sido desvendado em publico se não fosse o ataque injusto do abalisado maestro, que no choque gratuito veiu espetar-se na ponta da penna de um modesto escriptor que ha 20 annos só tem uma preoccupação – não ser batido.

O citado artigo começa assim:

> "Li n'O Paiz de hoje um artigo sob a epigraphe Imprensa Musical, assignado por Oscar Guanabarino, em que esse senhor esforça-se, mas em vão, para contestar as affirmações de uma carta que escrevi ao Sr. Rodrigues Barbosa, do Jornal do Commercio, sobre uma composição do Sr. Dufriche intitulada – Por mim?
>
> Causa-me tristeza a analyse desse artigo, um documento da pretenção do pseudo Jupiter Tonante da critica musical desta cidade."

Não é a primeira vez que nos classificam como um dos representantes do Olympo; o Sr. Dr. Carlos Laet já nos havia chamado Orpheu da Praia Grande, e isso sem rancor politico, porque foi ainda nos tempos da monarchia.

E teve espirito, confessemos; mas a nova denominação do autor de *Amote muito* não tem graça e é muito alta e impropria para um simples musico que nunca mamou em cabra e apenas tem um choupana em vez de throno de ouro e ebano, e uma penna muito curta para sceptro.

Mas ainda que quizessemos aceitar a honra de ser considerado um falso deus que por si já era falso, teriamos de protestar quanto ao Jupiter da critica musical de Petropolis, onde foi datado o artigo.

O nosso Dodona, a nossa Elida, a nossa Lybia é e será sempre a invicta cidade de Nitheroy, onde os patriotas se bateram pela legalidade, impedindo que a pensão do illustre organista fosse revogada pelo governo provisorio, projectado pelos revoltosos, e destruido o instituto, que era composto de patriotas que se não pegaram em armas foi sómente porque as armas não chegavam senão para aquelles que estavam promptos a dar a vida pela Republica e pela honra da Patria.

Saltemos, por 24 horas, algumas duzias de linhas, que não têm urgencia de refutação, e transcrevamos o principio de um dos ponto mais importantes do artigo.

Diz o autor do *Ora dize-me a verdade:*

"O Sr. Oscar procura agora enfeitar-se com pennas de pavão, como a gralha da fabula, dando a entender que foi elle quem falou em *reminiscencia*; não. O que o critico escreveu foi um dislate que reproduzi maliciosamente na minha carta, e o faço ainda agora sem malicia, para que todos admirem. O Sr. Oscar escreveu que a composição do Sr. Dufriche era uma *pretensa imitação* do meu *Amo-te muito*. Ora, se era *imitação*, por que qualifical-a de *pretensa*, e onde descobriu no autor a intenção ou a preoccupação de imitar-me?"

O caso é para rir; mas, attendendo á pouca idade do Sr. professor de contraponto e de orgão, é justo perdoar-lhe o facto de não ter tido tempo de estudar a nossa lingua e outras questões obrigatorias aos criticos, mas dispensaveis aos musicos propriamente ditos.

Julga o talentoso autor de tão bellas *sonatas* que *pretensa imitação* são dois termos que não têm significação justa e de accôrdo com a semeologia e quer que digamos onde descobrimos no Sr. Dufriche a intenção ou preoccupação de imital-o.

Se houve intenção ou preoccupação, da parte do Sr. Dufriche, em imitar o futuro reformador da musica, não o sabemos nós, porque taes factos se passam na consciencia alheia até onde não podemos penetrar; só elle, o proprio Sr. Dufriche, é quem póde responder tal pergunta.

Vejamos, porém, por que escrevemos *pretensa imitação.*

A *imitação*, encarada pelo lado da composição musical, póde-se dar de dois modos.

Em primeiro logar pela applicação identica do contraponto, havendo imitação mais ou menos aproximada no emprego dos elementos da composição; neste caso dá-se o *plagio*, de que apresentaremos exemplo em composições do illustrado professor Alberto Nepomuceno.

Em segundo logar, póde haver imitação na parte puramente espiritual da composição, nesse *que* inexplicavel que chamamos estylo, sentimento, maneira, inda que taes qualidades se revelem, ás vezes, ligadas á parte graphica da composição.

É a parte indefinivel da arte e por isso um grande poeta disse que o "estylo é o ornamento do bello", quando Lamartine já havia dito: "De todas as faculdades do espirito a mais indefinivel é o estylo."

Exemplifiquemos o caso.

Beethoven, analysado por Fétis e por todos os criticos celebres, seguiu o estylo de Mozart. *Cet entrainement à l'imitation dans le genie le plus audacieux est moins rare qu'on ne pense,* diz Fétis; e no emtanto o termo *imitação* ahi empregado não se refere á *imitação* no emprego dos elementos da composição musical, mas sim essa *imitação do estylo* suggerida pela admiração que o primeiro musico do mundo tinha pelo talento e estylo do autor de *D. Juan*.

Se o estylo, no emtanto, não póde ser definido, póde e é percebido.

Foi assim que, ao ouvirmos a romança do Sr. Dufriche, percebemos certa tendencia não alcançada para imitar o estylo do Sr. Nepomuceno, e isso talvez pela grande admiração que todos os musicos têm pelo Mozart brazileiro, que ainda ha de ser o nosso Wagner.

Ora, se a imitação não foi alcançada ao menos foi pretendida, consciente ou inconscientemente, e desde que foi pretendida e não conseguida – é *pretensa,* segundo os mestres da lingua portugueza, entre os quaes é muito claro neste ponto o diccionario de Moraes.

Essa imitação não é rara, como diz Fétis; Wagner imitou o autor de *Freyschutz*, como modernamente muitos musicos imitam Wagner – e quando não o conseguem, deixando apenas perceber o intento – *são pretensos imitadores.*

Mais do que ninguem lamentamos nós a nossa posição de aggredido, que nos obriga a terçar armas com o talentoso musico brazileiro.

Amanhã mostraremos então um exemplo de *plagio*, isto é – imitação no emprego de elementos de composição, comettido pelo Sr. Alberto Nepomuceno, e alguns erros nas suas composições.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Imprensa Musical. O Paiz. Rio de Janeiro, 19 out. 1895. p2. Ed. 04035

Antes de realizar a promessa feita hontem, qual a de apresentar um exemplo de plagio commettido pelo illustrado contrapontista o Sr. Alberto Nepomuceno, e de apontar erros em composições suas, vamos transcrever mais um pedacinho do seu artigo, afim de ir aliviando a pesada carga de invectivas que o talentoso compositor atirou-nos sem dó nem piedade.

Diz o distincto professor em um dos seus mais acalorados paragraphos :

"Sei muito bem que não intimido *O Paiz*, nem havia razões para isso; mas é preciso que se saiba que o Sr. Guanabarino tambem não me mette medo — e cito -o nominalmente, porque não o considero na altura de poder representar *O Paiz.*"

Talvez pareça muito difficil provar que não é exacto o que ahi deixou escripto o vulgarisador do canto nacional brazileiro; mas a tarefa é das mais simples.

Possuimos um grande album de photographias de artistas entre as quaes se acha o retrato do Sr. Alberto Nepomuceno, que nos distinguiu com tanta honra quanta amabilidade na dedicatoria, que reza assim.

"Ao distincto redactor da secção musical d'*O Paiz* esta lembrança de gratidão pela severidade e imparcialidade com que sempre me tratou e espero continuará a fazel-o."

Não faremos commentarios; o publico e os amigos do talentoso cearense que aproximem as duas affirmações e dellas tirem as conclusões dignas do caso.

Não acreditamos também que o honrado organista negue a authenticidade da sua assignatura, se bem que esteja escripto *A. Nepomuceno*, quando actualmente, depois da viagem a Europa, a sua assignatura artistica seja *Alb.* Nepomuceno, antepondo ao nome a abreviatura do adjectivo que acompanha o *Arsenico* dos homeopatas.

Abramos agora a canção do illustre professor, intitulada *Amo-te muito.*

No nosso artigo publicado hontem, na parte relativa ás *imitações*, vimos que póde haver imitação de estylo e imitação de elementos da composição musical.

Esses elementos são o rythmo, o andamento, o compasso, o timbre, os modos, os tons, a melodia, a harmonia, etc. formando os meios expressivos da musica, cuja lei é regulada pelo contraponto.

Vê-se, pelo exposto, como deve ser complicado o processo que põe em jogo esses elementos.

Um compositor póde imitar mais ou menos aproximadamente esse agrupamento dos meios expressivos da musica, apoderando-se de todos ou de parte delles.

É assim que uma melodia póde ser imitada ou reproduzida, mas com outro compasso, com outra accentuação e harmonia diversa – e neste caso ha o *plagio.*

Também póde ser plagiada a harmonização de um trecho, dando-se-lhe nova melodia, tarefa facil para os contrapontistas; e ainda póde haver plagio do rythmo sómente, e do rythmo da melodia ou das partes subsidiarias do contraponto, como o rythmo do acompanhamento ou de uma das partes do acompanhamento.

Neste caso está o plagio do Sr. Alberto Nepomuceno que, para escrever o *Amo-te muito*, em movimento agitado, com muita paixão, foi buscar ao mesmo rythmo de uma parte do acompanhamento do *Roi des Aulmes* (sic.) de Schubert,

o que se verifica pelo confronto das duas peças que trazem a descoberto o ataque de accórdes *simultaneos* (plaqué) em quialteras, sendo o compasso quaternario.

Não é intento nosso, citando este exemplo de uma especie de *plagio*, marear a gloria, o talento e a fama do illustre professor; mas intercurrentemente falamos em plagio e imitações, facto citado no artigo a que respondemos, e como tivessemos desejo de apresentar um desses exemplos, era justo que nos aproveitasse-semos (sic.) justamente da peça em questão, para não ir mais longe.

Agora, por equidade, também devemos abrir o *Ora dize-me a verdade*, outra inspirada canção do abalisado contrapontista.

Os críticos europeus, principalmente os francezes, têm gritado a bom gritar contra os erros commettidos no terreno da prosodia musical.

Effectivamente os músicos que não têm os conhecimentos accessorios do compositor, mettem os pés pelas mãos quando applicam o verso á musica ou a musica ao verso; e isso sobretudo quando desconhecem as regras de metrificação e prosodia musical.

Uma das regras mais simples, até instinctiva do povo, é fazer coincidir a syllaba agúda com os tempos [fortes do] compasso ou com a parte forte dos tempos, havendo excepções *artificiosas* que confirmam a regra.

Ora, na citada canção, ha os seguintes versos:

Ora dize me a verdade:

Tu já sentiste por mim

……

O inspirado compositor, no entanto, arrumou a palavra *sentiste*, no terceiro compasso do canto, de modo que a syllaba *sen* cae no tempo forte e o *tis* no fraco, dando este effeito.

Ora dize-me a verdade:

Tu já sentes te por mim.

Nos conservatorios, Sr. Nepomuceno, esses erros, quando commettidos pelos alumnos, são apontados e corrigidos pelos professores; mas quando commettidos pelos professores e lançados á publicidade, compete á critica a funcção que nos conservatorios exercem os professores.

É por isso que destas columnas exercemos hoje o direito de gritar: – está errado, Sr. Alberto Nepomuceno.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Imprensa Musical. O Paiz. Rio de Janeiro, 20 out. 1895. p2. Ed. 04036b

É preceito de caridade – não augmentar a afflicção ao afflicto, e por isso não insistiremos nos erros commettidos pelo illustrado professor o Sr. Alberto Nepomuceno nas duas unicas peças suas que possuímos.

E ainda que não fosse por espirito de caridade seria ao menos por obediencia ás regras da polemica, que ensinam a guardar argumentos como quem economisa munições na guerra, tanto mais ainda faltando muitos pontos affirmados pelo illustre professor de orgão que ainda não foram esmagados nesta série de artigos escriptos mais para accentuar a nossa humilde pretensão de honrar um cargo com alguma competencia, inda que insignificante, do que para vencer o autor de um ataque gratuito que de antemão talvez estivesse convencido de que não poderia sustentar a luta, por se ter collocado em terreno falso e rodeado de pontos accessiveis ao ataque da critica.

Passemos a transcrever mais alguns periodos do provecto vulgarisador do canto nacional:

"O exemplo do Sr. Oscar para fazer-me comprehender a significação do termo *reminiscencia*, é de uma infelicidade unica nos fastos (sic.) da critica musical.

O facto citado pelo critico é um simples phenomemo de associação de idéas e não reminiscencia. Fala o articulista tres vezes em psychologia, ignorando-a completamente, tanto que confunde reminiscencia com associação de idéas. Demos-lhe uma lição por espirito de misericórdia – Ouça:

O phenomeno da *reminiscencia* não precisa o facto. Cantarolar um trecho de musica sem nos lembrarmos de tel-o executado, nem ouvido, nem lido, constitue uma *reminiscencia*; reconhecer, porem, que o tocámos, ouvimos ou lemos, constitue a lembrança, a memoria do facto ou da idéa."

Lamentamos profundamente o facto de não termos nada aprendido com a lição que o illustrado professor nos deu precedida do categorico – *Ouça.*

Quando apresentámos um exemplo de reminiscencia, despertada por um taboleiro de xadrez, não estavamos no terreno da *critica musical* e por isso o illustrado contrapontista ha de nos permittir que estranhemos que tão intelligente cultor de sciencias viesse affirmar que tal facto tivesse sido de – "uma infelicidade unica nos factos da critica musical."

Se nos desse licença o illustre contrapontista passariamos tudo isso para o terreno da psychologia e da physiologia, porque o que dissemos foi que, por varias circumstancias, um taboleiro de xadrez nos despertava a reminiscencia do preclaro mestre de piano, o eminente Sr. Bevilacqua.

Ora, pelo facto de ser o Sr. Bevilacqua professor de piano não quer dizer que isso se relacione directamente com a critica musical, como não tem relação

com a sciencia do jogo de xadrez, por haver no argumento um taboleiro, nem com a arte da marcenaria por haver esse artefacto no raciocinio apresentado.

"O facto citado pelo critico, diz o autor do *Amo-te muito*, é um simples phenomemo de associação de idéas e não reminiscencia."

Como vive enganado o nosso laureado compositor?

Nem toda a associação de idéas é uma reminiscencia, mas toda a reminiscencia é uma associação de idéas.

Chega a nossa vez de gritar – ouça: e o fazemos com toda a humildade que a gloria e fama do illustre organista impõem ao modesto escriptor cuja competencia, em matéria critica, tão formalmente foi contestada pelo exímio pianista.

Toda a sensação que chega ao cerebro transforma-se em idéa; já o nosso grande compositor ficou sabendo o que seja idéa.

Admittida essa definição dos physiologistas, como poderá haver reminiscencia sem idéas, que naturalmente se ligam?

"O phenomeno de reminiscencia não precisa o facto", afirma ingenuamente o Sr. Nepomuceno – e no entanto Platão dizia que a reminiscencia era a *recordação de factos* acontecidos em uma vida anterior – e para haver recordação de um facto é preciso que o *facto seja preciso.*

No *Diccionario de Sciencias Philosophicas* de Franck, verá o illustrado professor o seguinte :

"Ha uma differença..."

Para que o provecto organista não attribua a nossa victoria á má traducção do trecho, vamos transcrevel-o do original, guardando para depois a traducção:

«II y a une difference entre le souvenir et la réminiscence: le premier est seulement la connaissance du passé ou d'un fait antérieurement perçu; la second est un acte par lequel nous cherchons à ressaisir un souvenir incomplet. Elle n'est done pas seulement un acte de mémoire; elle est un éffort de notre intelligence pour réunir les fragments de souvenirs que nous possédons déjà."

Traduzamos agora.

"Ha uma differença entre lembrança (*souvenir* — lembrança, memoria, recordação – *idéa*, imaginação, pensamento, etc. Dicc. *Fonseca*) entre lembrança e reminiscencia: a primeira é sómente o conhecimento do passado ou de um facto anteriormente percebido; a segunda (reminiscencia) é um acto pelo qual procuramos assenhorear de uma lembrança incompleta. Não é sómente um *acto de memória;* é um esforço de nossa intelligencia para reunir (ligar, associar) *os fragmentos de lembrança* (idéa) que já possuiamos.»"

Viu o illustrado organista como, segundo Franck, a reminiscencia é uma associação de idéas?

Agora abramos esse mesmo livro á pag. 1.476.

"Aristoteles explica a reminiscencia como uma especie de habito que *reata* na nossa alma as *nossas idéas* e nossas impressões na mesma ordem em que ellas se apresentaram quando, aliás ellas não se ligam entre si pelas leis necessárias da lógica."

Vê o illustrado compositor como Aristoteles parece ter escripto só para não nos deixar ficar mal em tão penosa situação?

E quer mais uma prova de que a associação de idéa póde não ser uma reminiscencia, mas que esta é sempre uma associação de idéas?

Pois bem. Aristoteles estuda o phenomeno da associação de idéas no cap. 11 — da *Reminiscencia*.

Póde ser que estejamos em erro, nós que nunca viajamos pela Europa; mas neste caso a culpa é dos livros que temos lido, desde que não seguimos o bello exemplo do illustrado contrapontista que para não ser illudido por elles não os lê.

Amanhã mostraremos porque razão o illustre compositor é organista sem ser organista e trataremos do ponto – propaganda.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Imprensa Musical. O Paiz. Rio de Janeiro, 21 out. 1895. p2. Ed. 04037

Se ha artista no Rio de Janeiro que não se possa queixar de falta de attenção e até de condescendencia da nossa parte é o intelligente professor Alberto Nepomuceno; e por isso mesmo estranhamos a sua gratuita aggressão, que por nós cavalheirosamente foi de preferencia attribuida ás instigações de um grupo do instituto que infelizmente tem dado motivos para destacarmo-nos do côro laudatorio de uma critica absurda e prejudicial, como demonstraremos opportunamente.

No emtanto é bem possivel que o illustre professor de orgão do instituto tenha sido impellido á luta, o que não acreditamos, pelo facto de, ao darmos noticia do seu primeiro concerto, termos elogiado tudo menos a sua qualidade de organista, em que nos pareceu fraco, comparando-se ás suas habilitações de pianista, contrapontista e propagandista.

Devemos portanto accentuar a nossa affirmação, e a tarefa é simples.

Quando se formou o instituto em 1890, foi creada uma cadeira, quasi inutil, de historia da musica e esthetica musical; batemos a creação e propuzemos fosse ella substituída pela cadeira de theoria physica e physiologia da musica; mas o director do instituto ponderou que essa cadeira estava reservada para o illustre brazileiro que se achava na Europa e se prepava (sic.) para regel-a conforme estabelecia o regulamento.

Passam-se os annos e não tarda a chegar o Sr. Alberto Nepomuceno, que afinal de contas, ás voltas com o contraponto, não tivera tempo para estudar as materias que devia professar.

Como remediar o mal?

Tomar um professor de orgão, arranhar um pouco esse instrumento dos grandes mestres, e ser nomeado para essa cadeira e portanto obrigado a mostrar as habilitações que por emquanto não possue.

Eis o motivo pelo qual o eximio pianista é organista não sendo organista; mas eram e são tantas as outras habilitações que o ornam que julgamos não ser grande crime da critica pôr em relevo todos os seus merecimentos, apontando, por franqueza, o ponto fraco.

Qual o resultado?

A má vontade para comnosco, dando origem ao maldito artigo que tanto nos tem custado a destruir e do qual vamos ainda hoje transcrever alguns pontos para ter occasião de refutal-os.

Vejamos este outro ponto do Illustrado cultor das letras portuguezas.

"Chegamos afinal de contas ao ponto culminante da nossa resposta ao *abalisado* psychologo.

O Sr. Oscar acha que sou exaggerado, para não dizer – pretencioso – qualificando-me de propagandista do canto em portuguez.

Prapagar (sic.), ó homem de Deus, é diffundir, vulgarisar idéas, principios, sem que por isto elles devam ser proprios.

Pelo facto de ter escripto *duas peças* (o Sr. Oscar ouviu mais do que isto) não posso ser propagandista? Mas não vê o Sr. Oscar que eu não tenho mesmo necessidade nenhuma de escrever em portuguez, e nem de executar para ter fóros de propagandista do canto em portuguez?

Ó Sr. Oscar, o Mancinelli era um propagandista de Wagner, sem que para isto tivesse de escrever musica de Wagner?

Os missionarios fazem propaganda da fé aos Santos Evangelhos que elles não escreveram!

Temos tambem propagandistas pela palavra, pela acção, etc... etc."

O Sr. Alberto Nepomuceno, ao escrever tudo isto, pensou naturalmente que estava produzindo argumentos irrefutaveis.

Algumas perguntas responderiam a tudo quanto escreveu o nosso futuro reformista.

Mancinelli era propagandista do *Trovador* de Verdi ?

Mancinelli fazia propaganda dos *Huguenotes* no Rio de Janeiro?

Mancinelli nesta capital *vulgarisou* idéas da *Cavallaria rusticana*? diffundiu princípios do *Condor*?

Mancinelli só póde ser aceito como propagandista da musica de Wagner, no Rio de Janeiro, porque esse autor não era aceito nem comprehendido pela nossa sociedade; mas se Mancinelli fizesse executar a *Walkiria em Beyreuth* seria um propagandista la onde Wagner construiu o throno de sua gloria ?

Os missionarios fazem propaganda do catholicismo onde ainda não existe o catholicismo ou está pouco vulgarisado; mas se um missionario pregar as doutrinas christãs em presença do papa estará fazendo propaganda ou catechisando o chefe da igreja catholica ?

Mas se o illustre autor do *Ora diz-me* a verdade é *propagandista* do canto em portuguez, pelo facto de haver escripto duas canções em letra portugueza, tambem deve ser considerado propagandista do piano, do orgão, das sonatas, dos minuettos e até do samba *classicoforme*.

Insistir n'um ponto tão fraco seria falta de generosidade da nossa parte, nós que, ao contrario do que se pensa, somos admirador e extremoso defensor do sabio contrapontista que, na nossa humilde opinião, só é propagandista, no Rio de Janeiro, da música sueca, sobre a qual já escreveu bellas melodias, e isso porque, segundo nos consta, essa língua por ora só é comprehendida e falada pelo consul daquella nação e pelo illustre autor do *Ora dize-me a verdade*.

E tanto somos o seu defensor que vamos dar prova evidente disso depois de transcrever este pedacinho do autor do *Amo-te muito:*

"Olhe, Sr. Oscar, o senhor é um propagandista da tolice e da audacia, com seus artigos prenhes de presumpção e de ignorancia!"

Pedimos ao publico, aos nossos amigos e até á nossa descendencia, que perdoem ao Sr. Alb. Nepomuceno este periodo que póde ser attribuido até a um acto de loucura transitoria, porém não a um movimento voluntario.

Todos sabem que o illustrado professor é moço muito distincto, perfeitamente educado, frequentando boas rodas na fina sociedade que o applaude; e por sua vontade, em momento de calma e reflexão, não teria deixado escapar semelhantes phrases que em taes condições não seriam próprias de um fino cavalheiro que é professor do bello sexo, no instituto, e que é recebido pela aristocracia fluminense.

Amnistia para elle!

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Theatro Lyrico. O Paiz. Rio de Janeiro, 26 out. 1895. p3. Ed. 04042

Quando as grandes companhias lyricas, vindas directamente ao Rio de Janeiro, exigiam grandes preços para compensarem as sommas fabulosas que percebiam os tenores em cada noite de espectaculo, reunidas as folhas do pessoal

que formavam uma fortuna, além das despezas de transporte, adiantamentos e differenças de cambio, que arruinaram muitos emprezarios e causaram o suicidio de um dos mais illustres regentes que o publico fluminense tem applaudido; quando essas grandes massas se reuniam no theatro Lyrico, no meio de luxuosas enscenações, grandes orchestras e depois de muitos apurados ensaios viam o theatro quasi abandonado, ou apenas muito frequentado nas primeiras representações das grandes operas; quando, finalmente, os desastres succediam aos desastres — Sanzone, com as suas companhias modestas, conseguia encher todas as noites o Polytheama, onde o publico se contentava com o que lhe era offerecido sem se lhe exigir verdadeiros sacrificios.

Desta experiencia no campo pratico da parte industrial, desde que ficou decidido que o emprezario Freitas Brito renunciava ao risco de vir ao Rio de Janeiro com uma grande companhia, nasceu a idéa de melhorar as condições das companhias populares, elevando o seu nivél de modo a poder satisfazer até certo ponto os antigos frequentadores do Lyrico sem prejudicar o habito dos frequentadores do Polytheama.

Assim procedendo, apresentou-se hontem ao publico a nova companhia lyrica, que, não tendo por si uma lista de nomes *caros*, tem ao menos a homogeneidade regulada pelas aptidões indiscutiveis do digno regente da orchestra, o *maestro* Boniccioli, que em setembro de 1889 poz em scena o *Schiavo* de Carlos Gomes, cantado por Peri, Van Cauteren, Cardinali, De Anna e Serbolini.

Recordando o facto de haver esse regente substituido aqui o maestro Bassi, salvando a empreza Musella de um desastre no meio de grandes desordens e indisciplina; recordando a sua estréa, com os *Huguenottes*, verdadeira resurreição da companhia, e o modo pelo qual conseguiu a execução da citada opera do nosso compatriota – temos o direito de affirmar que a empreza Sanzone tem a metade do seu exito garantido pelo Sr. Ricardo Boniccioli, um dos regentes mais recommendados actualmente na Italia e solicitado sempre pelos emprezarios que percorrem os paizes europeus com companhias italianas.

Não é nem podia ser numerosa a sua orchestra; não só por motivos de ordem economica como pela necessidade de manter certo equilibrio com as forças de scena; assim como não foi facil arregimentar todos os elementos orchestraes para o desempenho de grandes operas, sabido, como é, que os nossos professores passam muitos mezes sem se reunirem para a execução symphonica e que vivem desanimados pelos theatros tocando enfadonhas partituras de magicas e revistas.

Mas por isso mesmo cresce o merecimento do trabalho do *maestro* Boniccioli, que em poucos dias conseguiu uma execução muito regular da partitura da *Aïda*.

A differença entre uma companhia de primeira ordem e esta, por exemplo, quer nos parecer que, para o publico, não seja grande.

O bem acabado, o perfeiçoamento de certas peças de uma partitura passam despercebidos desde que o auditorio é arrastado mais pela musica, mais pela arte em si, pelo bello absoluto, que é a essencia da arte, do que pelas particularidades do *virtuosi*.

Nos grandes effeitos de sonoridade o resultado das massas é scientificamente identico; e desde que não ha, em taes casos, afinação absoluta, a média relativa é sempre alcançada, qualquer que seja essa massa de elementos lyricos, quando ella seja composta de profissionaes affeitos a esse genero.

Certas particularidades de summa importancia passam muitas vezes despercebidas se não apparecem os criticos para levantar a pontinha do véo da trapassa.

E na verdade que se importa o publico, em geral, que no duetto do 4º acto tenha sido o acompanhamento feito pelo clarinete em si bemol ou substituído pelo fagote por falta do um clarinete quinta baixo ou baixo em si bemol?

Já o vimos feito por saxophone sem protesto, como não protestará o publico pela falta de duas trompas, porque não dará por isso, pela mesma razão pela qual não sente a ausencia do trombone baixo.

Verdade é que nesse duetto, do 4º acto, não devia ter passado despercebido ao publico o honroso acompanhamento feito pelo 1º fagote, alias de magnifico som, que, devendo ter consciencia de que não era um bom transportador a primeira vista, executou o trecho na parte de clarinete errando a cada passo e compromettendo o effeito da peça, que no entanto foi bem executada pelos dois cantores.

Deixando esses pontos e passando aos casos particulares, é fora de duvida que os artistas apresentados hontem podem, até certo ponto, ser comparados com muitos outros que aqui têm sido apresentados em grandes companhias.

Comecemos pela Sra. Elisa Bassi, cujo nome não nos é estranho e cremos tel-o lido como fazendo parte de bons theatros na Italia.

É certo que a sua voz resente-se de um quê um tanto estridulo, que, se é de vantagem para os grandes effeitos, como o final do 2º acto dessa opera, torna-se difficil de ser amenisado na melodia, que requer a voz serena, denominada melodica; mas em compensação é de uma espontaneidade digna de nota e sobretudo de uma afinação, que parece desmentir o velho adagio dos cantores – quem canta desafina.

Cantando com bom estylo e com a interpretação vulgarisada pela tradição de uma opera como *Aïda*, que está constante em scena, foi digna dos applausos que recebeu no 1º acto e no grande duetto do 3º, que, com o tenor Vilalta, terminou valentemente.

A Sra. Clotilde Sartori, mezzo soprano, encarregada da parte de Amneris, já esteve no Rio de Janeiro e o seu elogio nestas columnas não seria mais do que a reproducção do muito que a seu respeito escrevemos em 1887.

Esteve um pouco arredada da scena; mas reappareceu com todo o esplendor de sua voz poderosa, sympathica e altiva, como devera ser uma princeza filha dos Pharaos.

Lembra um pouco o timbre da voz da Guerrini e é, como artista, superior á bella Leonardi.

As suas qualidades dramaticas impuzeram-se no duetto do 2º acto, onde teve phrases de muita felicidade e sobretudo de muita convicção, tornando a alma do duetto que foi brilhantemente applaudido.

Essas qualidades accentuaram-se notavelmente no 4º acto, em que a comparamos com o que de mais notavel temos visto e ouvido, parecendo-nos até ter attingido o mais alto gráo da tensão dramatica nessa pagina immortal de Verdi.

Dominando a scena pela gesticulação larga; dramatisando todas as phrases dessa luta de sentimentos; supplice e altiva, languida, acariciadora, amorosa e até humilde ao pedir a renuncia de um amor – eil-a transportada ás apostrophes aos sacerdotes, que condemnam o traidor, deixando transparecer o seu amor vehemente, impetuoso e indomavel.

Toda a scena desse acto é feita por modo tal, que a artista póde se considerar senhora do publico.

O tenor Vilalta tem talvez contra si o ser muito conhecido deste publico um pouco voluvel e que prefere as vezes divertir-se mais com a variedade do que com a apreciação.

Foi discreto na romança do 1º acto, valente no grande duetto do 3º e merecedor de applausos que recebeu na romança, no duetto citado e no final da peça.

Devia ter causado grande sensação o barytono Arcangeli – uma voz enorme, sem o prejuizo, para elle, das vozes abertas; e isso por parecer impossível que depois de Camera ali apparecesse aquella potencia sonora.

O barytono Arcangeli tem um bello futuro diante de si; é muito moço e tem o talho dos grandes artistas que se propoem a seguir o arduo caminho da gloria, que é um só – o estudo.

Não menos volumosa é a voz do baixo Campello, sonora, solemne e de timbre arredondado, produzindo magnifico effeito logo ao 1º acto assim como na scena do julgamento, na qual é preciso que se lhe façam algumas observações, de que nos privamos pela hora avançada em que escrevemos.

Finalmente – muitos chamados á scena e successo pleno, não só pelo merecimento dos artistas como pela surpresa que a companhia causou ao publico, que enchia o theatro, honrado com a presença do Sr. Dr. Prudente de Moraes, presidente da Republica.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Cassino Fluminense. O Paiz. Rio de Janeiro, 28 out. 1895. p3. Ed. 04044

Com brilhantissima concurrencia, cheio o vasto salão e apinhadas as galerias do Cassino, realizou-se hontem o concerto em beneficio das obras da igreja de São João Baptista da Lagôa, promovido por uma commissão, composta das Exmas. Sras. DD. Maria Nabuco, Carlota Vieira Souto, Honorina Aquinaga, Adelia P. Noronha, Candida Vianna, Mariana Gonzaga, Elizabeth Wright Pacheco, Hidia de Almeida, Laura Costa Carvalho e Virgínia de Niemeyer.

O magnifico programma foi desempenhado regularmente, encarregando-se da parte vocal o Sr. Nino Pagnetto, que cantou a romança de tenor da *Gioconda*, e a distincta amadora D. Noemia Braga, sempre applaudida na nossa sociedade, fazendo-se ouvir nas arias do *Fausto* e do *Schiavo*.

Chegámos justamente quando a orchestra terminava a photophonia do *Egmont*, que já tinhamos ouvido em um dos concertos do Club Symphonico.

Essa mesma orchestra, depois de haver executado nos instrumentos de arco um mimoso trecho de Alb. Nepomuceno, intitulado *Souvenir*, que foi muito merecidamente applaudido, executou o *Intermezzo*, do mesmo autor e por elle dirigido com a maestria que o caracterisa e que o ha de tornar o Bulow brazileiro.

Essa peça encheu-nos de prazer, inundando a nossa alma de sentimentos patrioticos.

O proprio autor, no programma, descreve assim a sua primorosa partitura:

"Inicia este *Intermezzo* uma cantilena pelos violoncellos e fagotes, acompanhado pelo quartetto com um desenho rythmico que contrasta com o caracter de cantilena.

Esta é interrompida por um pequeno incidente (4 compassos), composto de um motivo *staccato* dos violinos, que é repetido pelas flautas e oboes; os violinos o retomam até a repetição da cantilena.

Um novo motivo pelas trompas e fagotes serve de guia ao 2º thema principal da peça em *fá sustenido* menor, que é uma melodia caracteristica, de um rythmo de lundú brazileiro (um pouco mais lenta), é acompanhada por um motivo caracteristico no quartetto, que faz lembrar os nossos fadinhos.

Essa melodia é em *fá sustenido* menor, e repete-se depois em *dó sustenido* maior, seguindo-se depois um pequeno desenvolvimento da cantilena do principio, pelos cornetins e trombones, um pouco desfigurada pelo rythmo novo, que nella apparece. Esse motivo assim apresentado termina por um *FF*, ao qual segue-se um *P*, que conduz uma outra vez á cantilena, acompanhado pelos instrumentos de madeira com um desenho novo, desenvolvimento rythmico do primeiro acompanhamento. Segue-se ao motivo segundo II e o 2º thema, mas desta vez em *lá* menor até o final, no qual apparece como *coda* um fragmento do 1º thema, a cantilena."

Isso prova o caracter nacional do nosso joven compositor, que a exemplo dos grandes mestres de todos os seculos vai á musica popular buscar a alma do povo para eternisal-a no altar da arte.

Esse rythmo vivia por ahi estropiado, apezar das tentativas feitas pelo nosso Vilella e Chico Carvalho, que a despeito do muito amor que consagram á arte nacional e popular não conseguiram impedir que as sociedades carnavalescas adulterassem a sua origem plebéa e o arrastassem nas agonias do *can-can* desenfreado com o epitheto grotesco de *maxixe*.

Carlos Gomes quiz um dia regenerar a musica do povo, introduzindo uma *habanera* no seu *Colombo*; mas um gaiato das torrinhas, no momento em que o piston desenhava a phrase, gritou ironicamente lá de cima: – *Quebra!* e o *Colombo* caiu achatado.

Era o nosso medo hontem, quando vimos toda a gente marcar o compasso do *lundú brazileiro* e acompanhar com meneios de cabeça e requebros de cintura "o motivo caracteristico no quartetto que faz lembrar os nossos fadinhos.»"

Se algum desalmado soltasse ali o *quebra* do *Colombo*, lá se ia a arte nacional.

Tal não se deu; e temos hoje o prazer de poder declarar ao porvir que foi o nosso illustre Alb. Nepomuceno, o primeiro que conseguiu pôr uma casaca de contraponto no *maxixe*.

É um vencedor e a Patria muito lhe deve; e se não dizemos a Republica, é porque o *lundú* é dos tempos coloniaes; o *fadinho* pertence á regencia e ao primeiro reinado, e o *maxixe* ao periodo monarchico, que coincidiu com o desapparecimento da opera nacional e declaração de guerra ao Paraguay.

Ouvimos tambem duas partes da *Suite romantique*, do talentoso poeta e musico o Sr. G. Dufriche, executadas pela orchestra e dirigidas pelo autor, com aquelle aprumo que distingue os homens que conhecem o seu officio e têm o traquejo do longo tirocinio.

É muito complicada a musica desse maestro; e se o futuro já não estivesse conquistado pela musica de Wagner, o futuro seria delle.

Wagner tambem começou assim: ninguem o entendia; mas á força de propaganda conseguiu se impôr.

Não desanime o Sr. G. Dufriche; mas, em logar de fazer versos para nelles se inspirar e escrever *suites*, melhor será seguir o caminho traçado por Wagner – faça poemas e escreva operas.

Não podemos dizer nada da impressão que nos deixou a partitura descriptiva do joven maestro, porque não a comprehendemos, tal qual nos aconteceu quando ouvimos o primeiro ensaio de Wagner; mas esse ponto de contacto com o illustre mestre de Beyreuth deve ser o estimulo do joven nebuloso.

O pianista compositor Alfredo Napoleão executou o seu *Concerto*, e pela primeira vez ouvimos a parte orchestral, de delicadissimos effeitos.

Applaudimos sem reserva a execução dessa parte guiada pelo Sr. Nepomuceno, que tambem dirigiu a *Symphonia* de Schubert e a marcha do *Tannhäuser.*

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Imprensa Musical. O Paiz. Rio de Janeiro, 30 out. 1895. p3. Ed. 04046

Agora são dois; e é possivel que o numero augmente – tal é a sêde que tanta gente tem de desbancar o humilde escriptor *tolerado* na redacção d'*O Paiz* como encarregado desta secção, que é mais um laboratorio de analyses do que um thurybulo, como desejariam os interessados.

Guardaremos para mais tarde os artigos do intelligente professor Alberto Nepomuceno, mesmo porque nessas brilhantes linhas, longe da existencia de uma contestação ao que affirmámos, ao contrario e a confirmação vivamente discutida de tudo quanto escrevemos sobre os pontos alludidos.

Occupar-nos-hemos hoje com o extenso artigo editorial do *Jornal do Commercio* em que o abalisado critico para defender um erro insignificante do maestro Nepomuceno revolveu uma bibliotheca e appareceu armado de argumentos que parecem decisivos mas que podem, se nos derem licença, soffrer a contestação que vamos tentar.

Trata-se da questão do erro de prosodia musical que apontamos no verso: – *Tu já sentiste por mim,* que por mal musicalisado dá o effeito: – *Tu já sentes-te por mim.*

O autorizado critico e defensor do illustre professor começa, para apoiar o seu argumento, por transcrever um grande trecho do tratado de Lussy, e no fim da primeira transcripção, vendo que o caso é a nosso favor, decide o pleito com estas palavras:

"Esta opinião de Lussy é insustentável."

Mas então para que a transcreveu?

Depois acha um pedacinho que podia se prestar para a sua argumentação; mas como vai de encontro á *opinião universal* fecha o livro e diz com affectada ingenuidade :

"Os autores didacticos dizem geralmente, e entre elles Lussy (note-se – Lussy), que o primeiro tempo do compasso é *forte.* É uma affirmação, ou antes uma regra que carece de base: sua demonstração não está ainda feita nem poderá sel-o."

Tudo isto na mão de um polemista ironico o que não daria?

Lussy é o autor escolhido para apoiar a argumentação do critico musical do *Jornal do Commercio*; mas a opinião do proprio Lussy é condemnada como insustentavel, e depois citado ainda como um dos mil autores didacticos que affirmam ser forte o primeiro tempo dos compassos – para chegar á conclusão de que o facto não está demonstrado.

Está demonstrado por si mesmo; é facto experimental do qual se deduziu a regra mantida por todos os autores didacticos, inclusive o proprio Lussy, como assignala a redacção do *Jornal do Commercio*.

Quasi não vale a pena discutir, desde que sentimos, nesta primeira analyse, a fraqueza do adversário – não por orgulho, mas por termos necessidade de aprender e não termos tempo de ensinar, e a prova é que abandonámos a profissão.

Mas já que estamos no meio do caminho, devemos proseguir, transcrevendo o periodo immediato ao citado:

"Accentuações distribuídas a intervalos iguaes (o que se daria infallivelmente desde que accentuassemos o primeiro tempo de cada compasso) dariam ao rythmo uma intoleravel monotonia. Esse processo só é seguido nas musicas de dansa, nas marchas, finalmente, em todas as composições em que são necessarios os movimentos regulares."

É isso mesmo e neste caso está o *Amo-te muito* do Sr. Nepomuceno, que modificado o acompanhamento dá uma polka bem dansante, o que é facil experimentar, porque é musica rythmica.

O facto citado de ter sido encontrado em 1737 um minuetto, uma excepção vem confirmar a regra; mas não era preciso, porque nós mesmos, apezar de não sermos autoridade na materia, já tinhamos dito que havia excepções e casos propositaes de deslocações dos tempos fortes, o que é muito commum nas *syncopes*.

Nesse mesmo artigo o illustrado critico do *Jornal do Commercio* apresenta Palestrina para a sua defesa e cita a missa *Ecce sacerdos magnus*, não sabendo talvez que Palestrina, o grande reformador da musica sacra, nessa mesma missa tem defeitos peiores do que o apontado, e que esse genio musical deixou traços do prejuizo do seu tempo.

É bastante considerar que Palestrina escreveu uma missa em que uma canção popular é acompanhada pelo *Kyrie* em contra-ponto fugado, para ver que o bom senso ali sacrificado arrastaria tambem a prosodia musical, que naquelle tempo não era observada com rigor, como hoje ainda acontece, principalmente em França.

E por que razão havemos de discutir com linguas mortas, cuja prosodia é méra convenção ?

Nós brazileiros dizemos *Dominus vobiscum*, com as sylabas *do* e *bis* longas, ao passo que os francezes fazem longas as sylabas *nus* e *cum*.

Quem tem razão ?

Pensa o erudito escriptor ter feito rara descoberta com o seguinte paragrapho:

"O distincto poeta Arrigo Boito, que á correcção musical reune o primor do verso finamente cinzelado, da-nos tambem exemplos. Na opera *Mefistofele*, edição para canto e piano de G. Ricordi, a pagina 230, no ultimo compasso, parte de Elena, encontramos esta phrase *piú cieca la tenebra*. O compasso é ternário com seis colcheias para seis sylabas, caindo a ultima sylaba no primeiro tempo do compasso seguinte. Se accentuassemos as partes fortes do tempo, o que seria um erro indesculpável, teriamos este desastre prosodico.

Piú cieca! la tenebra!

o que provaria unicamente que Boito é um ignorante."

Illustrado comfrade:

Boito não é, como pensas, um fino cinzelador de versos. É um bom poeta, imaginoso, mas que está longe e muito longe de Felice Romano, aulor do libretto da *Sonambula*.

Boito tentou imitar Carducci, o unico italiano que conseguiu na poesia italiana a metrificação latina, e foi por occasião das grandes discussões sobre as suas *Odi barbare* que o autor do *Mephistopheles* escreveu o 4° acto do seu libretto, introduzindo a metrificação latina.

Citais, illustre erudito, um dos exemplos do verso hexametro.

Para isso valeu-se Boito da licença poetica e, para obter o pé espondeo, transformou *tenebra* em *tenébra*.

Com as *duas longas* do espondeo não havia meio de evitar que uma dellas caisse em tempo forte.

O caso é excepcional e confirma a regra, ao passo que o *sentiste* do *Amote muito*, em pura musica rythmica, *dansante,* perverte até o sentido da palavra, proveniente do erro de prosodia musical, que lamentamos ter assignalado sem que possamos dal-o por justificado de modo nenhum e muito menos com defesas, tão extensas, tão fracas e tão improcedentes.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas. O Paiz. Rio de Janeiro, 31 out. 1895. p2. Ed. 04047

Ha dez annos que a companhia Ferrari representou, pela primeira vez no Rio de Janeiro, a *Gioconda,* de Ponchielli interpretada por Borghi Mamo, Amelia e Henriqueta Stahl, Marconi, Broggi e Tamburlini, e apezar disso o theatro encheu-se completamente, hontem, como se o espirito pubico fosse attrahido pela novidade de uma opera.

A *Gioconda* desperta sempre esse interesse que não se justificaria pelo valor thechnico da partitura, mas que se baseia em varias causas ali reunidas.

É bella – eis tudo; e desde que uma obra de arte, como já sustentámos, contem em si os elementos vitaes da esthetica tem preenchido o mais elevado de seus fins.

O bello é denunciado pelo sentimento, estado passivo da alma, porque se dirige á intelligencia que o julga depois de ter sido impellida á pura contemplação.

A critica deve empregar na indagação do bello o methodo cartesiano, tomando a evidencia como unico *criterium* e durante a execução, como espectador, sob a influencia das causas exteriores, examinar os effeitos que elle gera em nosso organismo, as emoções que nos desperta e o sentimento que em nós produz, porque das reacções da sympathia sobre a antipathia nasce o julgamento do bello ou do feio.

Ao dizermos isto não queremos dar por adoptadas as theorias conceptualistas de Kant, nem tão pouco as escolas sensualistas que tomam o sentimento como uma modificação de sensibilidade exterior.

Examinando na platéa as nossas affecções em presença da *Gioconda*, recebemos todas as impressões que o bello póde despertar conforme o estabelecido pela philosophia da arte.

É agradavel na maior parte dos seus trechos; bonita – linda mesmo, na melodia – *A tè questo rosario, che le preghiere aduna*, porque toca mais ao coração do que ao espirito, e seduz as almas delicadas, encanta na *marinaresca*; é graciosa na *dansa das horas*, porque nos transmitte uma idéa de movimentos variados que são acompanhados pelos sentidos. A graça foi comparada por Hogarth com uma linha serpentina e exige a maior simplicidade unida aos movimentos delicado – é por isso que a graça é a vida da dansa.

É elegante na deliciosa phrase de tenor *O grido di quest'anima*, por causa do seu movimento moderado unido no rythmo regular, fluente na fórma, facil e graciosa.

Os incidentes orchestraes são delicados, assim como é grande sobre tudo no final do 3º acto, em que o concertante vibra sonora pelos processos de Meyerbeer e de Verdi.

Começa por um côro festivo; desenvolve as sympathias por uma pobre céga terna no seu amor maternal e victima dos instinctos perversos de um homem que a enleia nas meiadas de uma intriga para se apoderar dos filhos; desenha quadros de ira popular em contraste com as scenas de amor e ciume estampadas n'um fundo religioso que entoa o *Angelus Domini*; depois as canções da marinhagem bamboleando-se nos vai-vens da cantilena. O encanto de duas rivaes, terriveis ambas, na expressão de seus sentimentos, mas immediatamente ligadas pelo rasgo generoso de um coração reconhecido que suffoca o amor para

expandir a gratidão – e quando a acção já se acha violentamente agitada nestas subitas transições o incendio vem tornar a situação enthusiastica.

Corre o 3º acto e lá vem a honra offendida exigindo uma vida para sua immediata satisfação. Alvise, arrojando Laura a seus pés, annunciando-lhe a morte, e os gritos da pobre mulher que se horrorisa ante o tumulo, constituem um quadro indescriptivel – o dramatico – o tragico, tocando as raias do terrivel, e ao longe a serenata placida, risonha e poetica suspirando sobre as limpidas superficies do lago sereno.

Ficam estas impressões dolorosas, mas a festa se desdobra deslumbrante com as dansas graciosas entre luzes cambiantes, até que Alvise abre a camara mortuaria e mostra o corpo da mulher n'um esquife rodeado de tocheiros proclamando-se o assassino.

É neste ponto que a orchestra toma as maiores proporções e vai agitando todas as emoções até que, chegando ao auge da gradação sonora, quando reconhece que não mais augmentar a vibração dos elementos lyricos, appella para os effeitos physicos e lançando mão do *tam-tam* zune terrivel tremendo e pavoroso irritando todas fibras nervosas que se acham influenciadas pela imponencia de um final que sobe, sobe sempre sem cessar, formando um vasto turbilhão de ondas cujos cimos cospem as nuvens de um céo carregado.

Recordando estes factos vemos nelles o attractivo do publico; mas nem por isso póde-se considerar a *Gioconda* como typo de perfeição em materia de opera dramatica; os seus defeitos, porém, escapam ao espectador e ahi devemos parar para dar um leve esboço da execução, começando naturalmente pelos estreantes e dentre elles, em primeiro logar, a protogonista, a Sra. Rebuffini que tantas sympathias despertou em todo o theatro.

Se as comparações em materia de critica são o unico meio seguro de julgamento, não quer isto dizer que tal comparação seja sempre feita com modelos excepcionaes.

Comparassemos nós a Sra. Rebuffini com a Theodorini ou com a Gabbi e o resultado seria fatalmente prejudicial; essa comparação deve ser operada entre elementos da mesma ordem aqui apresentados e neste caso o juizo será favoravel até certo ponto.

Devemos dar um juizo definitivo?

Será mais seguro adial-o.

A voz da Sra. Rebuffini é agradavel e sympathica; mas o seu timbre não é puro – rico de mais, talvez percebendo-se superabundancia de *harmonicos.*

Quanto á afinação é certo que tende a baixar; nos cantores, porém, quando a tendencia é para subir – o defeito é organico e o mal irremediavel; quando, porém, os sons baixam, diversas são as suas causas, como sejam falta de exercicio, má *impostação* da voz, agitação nervosa ou fadiga.

Observando o effeito é impossível na mesma occasião determinar a causa para avaliar d'ahi o merecimento da artista, e neste caso preferimos aguardar uma outra opera, ou mesmo a repetição desta para emittirmos juizo seguro e definitivo.

No entanto podemos abstrahir, por hypothese, essa tendencia e examinar, o que é de summa importancia, se a Sra. Rebuffini está na linha que o emprezario traçou para formar a sua companhia.

É bastante citar o duetto do 2º acto e a ária do suicidio para decidir favoravelmente, declarando que essa artista concorre para a homogeneidade dos elementos da companhia, não obscurecendo os seus companheiros pelo brilho nem se deixando supplantar.

Teve, além disso, algumas phrases de felicidade e terminou o tercetto final.

O tenor Sigaldi tem a voz sympathicamente timbrada – voz clara, insinuante facil e bem educada.

Depois de haver cantado regularmente o duetto com o barytono, no 1º acto, terminou esse trecho, modificando a partitura, de modo que, emquanto a penultima nota do barytono era um *sol*, dava elle um *si natural* que resolveu no *dó* de peito.

Comprehende-se o effeito que teriam produzido taes notas se esse artista não estivesse possuido de medo invencivel.

Naturalmente influencia do quasi desastre de todo o 1º acto.

A Sra. Parmiggiani, cumprimaria contralto, a desafinar subindo; o orgão desafinado para baixo e a orchestra sem diapasão normal, nem antigo, nem nenhum outro.

Só se salvou o barytono Archangeli no monologo, ainda assim fracamente applaudido.

Voltando ao tenor Sigaldi:

Ao cantar a romança *Cielo e mar* fel-o de tal modo que pareciamos estar ouvindo o Marconi cantando com a voz de Figuer.

Quanta delicadeza e expressão empregou elle nesse trecho!

Tambem foi um delirio ao terminar; o tão applaudido foi que repetiu a segunda estrophe.

Geralmente os tenores fazem transportar para baixo as peças cujas *tessituras* lhes são incommodas; este faz o contrario – transporta para cima, e assim, em logar de cantar a romança *Cielo e mar* em *mi* bemol, cantou-a em *mi* natural, terminando com um delicadissimo *si* natural, uma das causas da ovação citada.

Sigaldi tem a sua carreira garantida nesta capital e depois voltará para Europa com o nome feito para nunca mais tornar como tantos outros.

A mezzo soprano Clotilde Sartori, tão applaudida quando aqui cantou a *Gioconda*, imperou nas mesmas situações, conseguindo grande effeito no celebre duetto do 2º acto, tornando-se efficaz no tercetto final, depois de haver dramatisado bem o duetto com o baixo, no 1º quadro do 3º acto.

Cantou a romança *Stella del marinar* e não fez bem. Em uma opera como a *Gioconda* aquelle trecho torna-se fóra de proposito afastado da côr geral da partitura, sem ser dialogado com a orchestra, como requeria a sua natureza, destroe completamente toda a ordem, e a ordem é um dos primeiros elementos do bello, porque lhe dá a regularidade, a proporção, a uniformidade.

Mendelssohn dizia que a essencia do bello era a *unidade* na variedade.

Além desse defeito na unidade, o trecho é construido sobre bases dissonantes, fazendo precedencias esforçadas na parte fraca dos tempos, de modo que o ouvido não educado neste genero recebe a impressão de uma melodia com acompanhamento em tom differente.

Nada influindo, pois, o córte da romança, que vai sendo abandonada, podia contentar-se com os grandes effeitos que alcançou e com os grandes applausos que colheu no duetto.

O barytono Archangeli apoderou-se da platéa desde que entrou na *Aïda*.

No segundo cantou brilhantemente a *barcarola*, peça que foi bisada com grandes e calorosos applausos, conseguindo ainda dar grande realce ao duo final.

O baixo Rotoli, que é um dos melhores cantores da companhia, disse com maestria o *morrir ella dè* e foi bem no resto do 3º acto.

Vel-o-hemos brilhar no *Mephistopheles*.

Resta-nos falar da orchestra do maestro Buonaccioli, que foi além da nossa espectativa.

Ao regente cabe a responsabilidade do conjunto da execução e esta, póde-se affirmar, foi a confirmação da magnifica impressão deixada pela estréa da companhia.

Os senões foram poucos; mas não podemos deixar passar a falta de entrada, duas vezes, do corn'inglez.

O oboista veiu da Italia e no emtanto melhor teria sido contratar o nosso Agostinho, que, além de magnifico oboe, é excellente no corn'inglez.

A empreza caprichou na enscenação, nova e vistosa, offerecendo mais do que se lhe podia exigir; a banda e os córos andaram bem, merecendo elogios o *maestro* Polaco.

Hoje repete-se a *Gioconda*, mas é preciso que não termine, como hontem, á 1 hora da madrugada.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Theatro Lyrico. O Paiz. Rio de Janeiro, 5 nov. 1895. p3. Ed. 04052

Estreiou-se hontem a soprano ligeiro Palmyra Ramini, que fazia parte da companhia Sanzone, tendo chegado a esta capital depois de incendiado o theatro Polytheama.

Trabalhava então, no Lyrico, a grande companhia do infeliz maestro Mancinelli, que lutava, entre muitas difficuldades, com a falta de uma dama ligeira, achando-se nessa época em más condições de voz a cantora Occhiolini.

Palmyra Ramini, depois de haver cantado perfeitamente as variações de Proch e a ária do *Rigoletto,* em presença de Mancinelli, foi contratada; e se não estreiou na *Africana* foi por se ter apresentado visivelmente enferma no ensaio geral, sobrevindo depois a catastrophe que enlutou a companhia.

O attractivo do espectaculo de hontem, com a *Lucia*, era a sua estréa.

Como a maior parte dos sopranos ligeiros Palmyra Ramini tem a voz pouco intensa; mas do fio de voz que possue utilisa-se com grande habilidade.

De timbre muito homogeneo e delicado, afinadissima sempre, canta com expressão a melodia e tem facilidade extrema nos passos de agilidade, conseguindo o *piechetatto* sem o menor esforço e fazendo-o graciosamente.

Alem disso, tem toda a escala muito bem *empostada*, o que prova ter tido um bom professor; attinge facilmente o *ré agudo*, como o fez no 1º acto, com toda a limpidez.

Notámos alguma falta de brilho na execução; mas leve-se em conta o facto de ser uma estreiante e é de esperar vel-a apparecer em outras operas.

Palmyra Ramini, além disso, tem o defeito de todos os principiantes – a pouca pratica de scena; mas não lhe faltará tempo, joven como é, de adquirir a correcta representação e sobretudo o de estudar a *desenhar-se* em scena, o que é emprescindivel ao actor.

Foi applaudida na cavatina do 1º acto, o que é bem raro; não estava bem combinado o final do dueto com o barytono e foi muito bem na scena do delirio, cantando a contento do publico o *rondó* e executando com muita nitidez a cadencia que foi applaudidissima, sendo depois disso tres vezes chamada ao proscenio.

O maestro Boniccioli preparou a *Lucia* com grande cuidado, allegando, durante as suas exigencias, que as operas de repertorio estavam entrando em decadencia e soffrendo o descredito nas platéas mais por defeitos de execução do que por envelhecimento das partituras.

E assim é.

As grandes operas não soffrem tanto, quando descuradas, ao passo que uma partitura como *Lucia*, mimosa nas suas sempre inspiradas melodias, resente-se extraordinariamente quando ha falta de nitidez na execução.

Com os elementos de que dispõe elle, não poderia ir além da execução que obteve e que relativamente foi boa.

Sigaldi, que trazia a recommendação da romança *Cielo e mar*, da *Gioconda*, casando perfeitamente a sua voz com a da soprano ligeiro, cantou constrangido o dueto, por achar-se atacado de atormentadora nevralgia.

Melhorou no 2º acto e finalisou bem a opera, cantando com grande sentimento a aria – *Fra poco a me ricovero* e sobretudo o final, que foi recebido com grandes applausos.

Santo Athos, tão conhecido pelo publico de todos os theatros desta capital recordou, no papel de Lord Asthon, os bellos tempos em que a scena era sua brilhante carreira, não parecendo ter a voz fatigada e conservando a linha, que nunca perde certa ordem de artistas.

O baixo Rotoli tirou todo o partido possivel do pequeno papel que lhe coube nesta opera, e impoz-se nos pontos principaes da partitura.

Finalmente os córos andaram bem, e assim correu a *Lucia*, que por motivos estheticos não é das mais apreciadas pelo publico.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Imprensa Musical. O Paiz. Rio de Janeiro, 6 nov. 1895. p3. Ed. 04053

O Sr. Alberto Nepomuceno fechou a sua série de artigos e fugiu da questão com este argumento:

"Não tenho meios pecuniarios para pagar-me ao luxo de uma polemica esteril."

É caso de se perguntar ao illustre professor de orgão, por que razão entrou elle em tal polemica, não tendo sido provocado.

Se o arrastámos a despezas de tal luxo, a culpa foi toda sua, armando-se em cavalleiro andante para salvar a sua Dulcinéa, que neste caso é o Sr. Dupiche, a quem não vai mal o epitheto, tão formoso como é.

Acabou bem, é preciso confessar; acabou bem e com chave de ouro; assim:

"O Sr. Oscar póde continuar a escrever contra mim. Lembrar-me-hei, se tal se der, de certa fabula de um cão que ladrava á lua."

Aos 12 annos de idade traduzimos no collegio as fabulas de Esopo; mas tanto tempo se passou que não sabemos que fabula seja essa.

Trata-se naturalmente de algum cão flautista, amante de serenatas ao luar – mas se assim é, a fabula não vem ao caso.

Com magua acompanhámos os artigos do Sr. Nepomuceno, fraco na dialetica e sem bases para discutir, nem mesmo aquillo que sabe – inconveniente

dos estudos e puramente praticos quando a gente pretende apparecer de lança em riste.

Batido em *todos* os pontos capitaes do seu artigo a nada respondeu, a não ser com alguma phrase de espirito, velho systema, mas de effeito seguro.

Estranhou que não tivessemos tocado em outros assumptos alludidos, não vendo nisso generosidade de nossa parte; mas, se quizer estamos promptos a fazel -o na "Secção Livre" desta folha, porque nesta columna tudo quanto escrevemos fica fazendo parte da aggremiação moral que tem o nome de redacção d'*O Paiz*, ainda que o não queira o illustre autor do *Amo-te muito.*

Não conseguindo defesa, séria ao menos, sairam dois campeões em seu soccorro – o *Jornal do Commercio,* na questão do erro de prosodia musical apontado, e o C. V. na parte relativa a *reminiscencia.*

O primeiro foi batido em regra, ficando claro que apresentou casos de excepção e mostrando desconhecer a metrificação latina, no caso de Boito.

Quanto ao segundo, bem vê o Sr. Nepomuceno que o seu defensor, apezar de autoridade litteraria, occultou-se no pseudonymo, para manejar o *sophisma* e atirar esta bomba:

"Onde ha divergencia não é sciencia."

O facto de haver o Sr. Nepomuceno divergido da opinião dos autores por nós citados, fez desmoronar os principios de sciencia!

Desta fórma todo o edificio scientifico póde desapparecer de um momento para outro, se o Sr. Nepomuceno divergir.

O illustre litterato C. V. quer que produzamos *prova experimental* da reminiscencia, idéa, lembrança, etc.: se nos mandar meio kilo de cada uma dessas *substancias*, com certeza não nos faltarão reactivos.

As viagens, pelo que verificámos nos artigos produzidos pelo autor do *Ora dize-me a verdade*, se não educam o homem, ao menos dão certa illustração e muita modestia, como se vê neste paragrapho:

"Não considero a polemica que sustentamos (*sustentamos* – porque foram tres), artistica, porque não consideraria uma polemica a troca de artigos entre um medico e um taberneiro, cujos conhecimentos se limitassem a consultar o Larousse, adoptando como proprios os principios e opiniões ali apresentados."

Não o consideramos taberneiro, nem dos nossos artigos se deprehende isso; o facto de serem tres juntos quando muito daria logar á classificação de alfaiates, e neste caso em logar de medico seriamos pobre aranha, que nas suas garatujas irrita tanta gente.

Ingrato, muito ingrato, o Sr. Nepomuceno.

Foi defendido pelo critico do *Jornal do Commercio* e revive a questão do Larousse.

Toda a gente sabe que o competente e justo critico Alfredo Camarate duas vezes agarrou o critico do *Jornal do Commercio* em *cópia flagrante* do Larousse, estampando o trecho do alludido diccionario e ao lado a traducção de todos os vocabulos.

Nós, tambem, agarrámos esse senhor pela terceira vez, copiando o mesmo Larousse, e mostrámos n'*O Paiz* do dia 30 de agosto de 1892, que o critico do grande orgão, a proposito da *Traviata*, traduziu innocentemente o artigo do citado diccionario, e publicámos os dois trechos um ao lado do outro.

Ingrato, muito ingrato, Sr. Nepomuceno.

Mais um pontosinho e estaremos satisfeitos.

O propagandista affirma ter visto um livro nosso – *O professor de piano*, com uma dedicatoria em que escrevemos *auttor,* com dois *t*.

É possivel, porque já foi ha muito tempo, quando ainda não sabiamos escrever essa palavra.

O *t* é uma letra exquisita; ha palavras que se escrevem com um só; outras com dois e sabe Deus se não haverá por ahi alguma com tres.

E quando o diabo as arma, lá apparece elle isolado, como uma palavra, tal como no verso de Bocage:

Hei de pôr-te na testa um T com giz.

E basta, por emquanto.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Theatro Lyrico. O Paiz. Rio de Janeiro, 8 nov. 1895. p2-3. Ed. 04055.

O annuncio da estréa de uma cantora brazileira encheu ante-hontem o grande theatro, que já foi imperial.

Cantava-se o *Ballo in maschera,* e essa enchente só se póde explicar pela novidade que a empreza apresentava – porque a bella opera de Verdi, apezar das suas paginas esplendidas, pertence ao numero daquellas que já fartaram o publico que frequenta o Lyrico.

Antes porém de darmos a nossa opinião sobre a soprano ligeiro Mathilde Canizares, devemos fazer a rectificação de um ponto por nós publicado na secção *Diversões* na folha de ante-hontem.

Um dos nossos companheiros, a quem tocou esse trabalho na vespera da estréa da cantora alludida, disse que era a primeira vez que uma brazileira pisava a scena lyrica no Rio de Jneiro.

Isso prova que esse nosso companheiro é muito moço e que não paga com cabellos brancos o conhecimento da pequena historia da musica nesta capital.

Deixariamos passar o incidente, se a sua rectificação não trouxesse algum interesse para o publico.

Já tivemos uma florescente instituição denominada *Opera nacional;* cantaram-se muitas operas em nosso idioma, ainda ha dias recordadas, não só traduzidas como originaes.

Muitos cantores brazileiros foram então applaudidos no theatro Provisorio, demolido para se traçar o actual jardim do antigo campo de Sant'Anna; e entre as artistas desse tempo ainda vivem as Sras. DD. Carlota Milliet e Marietta Siebs, que professam a sua arte nesta cidade.

Fóra do quadro profissional merece citação a celebre cantora brazileira Henriqueta Areias, que nunca se fez ouvir em scena, mas que concorria, nos salões aristocraticos, com os artistas das companhias italianas subvencinadas (sic.).

Essa illustre cantora, de voz poderosissima, produziu sensação enorme nos salões de Londres, quando seu marido, o barão de Orem, foi nosso ministro junto ao governo da rainha da Inglaterra.

Restabelecida a verdade, voltemos á estreiante de ante-hontem, que foi recebida com muitos applausos e verdadeiras ovações ao terminar todas as peças da partitura que competiam ao personagem que representava – o pagem Oscar.

Mathilde Canizares é plasticamente um bello ornamento da actual companhia: intelligente, graciosa em scena, elegante e desembaraçada.

Tem pouca voz; muito pouca mesmo, se bem que esta seja de fiel afinação, de timbre muito agradavel, e usada com muita liberdade.

Cantou com muito medo e quasi abafada pela orchestra, mesmo pianissimo, na bella melodia *Volta la terrea fronte;* mas, applaudida nesta *ballada*, conseguiu emittir a sua voz com mais franqueza no 2º acto, chegando com limpidez ao *dó natural* no quinttetto e côro no ponto que precede repetição do motivo de tenor – È scherzo od è folia, tendo antes sustentado bem a melodia: *Ah! e tal fia-dunque il fato*, que predomina no concertante.

Foi ainda graciosa no ultimo acto, ao cantar o *Saper torrese*, peça que foi *bisada*, e recebida com muitos applausos e flores, tendo sido, além disso, chamada varias vezes ao proscenio.

Esses applausos essas flores devem ser recebidos pela joven estreiante como estimulo para a sua carreira.

Nessa idade a voz, pelo exercicio discretamente dirigido, é susceptivel de augmento de intensidade, assim como o estudo reflectido concorrerá para o aperfeiçoamento do canto e definitivo assentamento (*empostazione)* da voz.

Estão abertas as portas dessa ardua carreira; esses applausos lhe darão coragem para seguir avante.

O *Ballo in maschera* foi dirigido pelo maestro Polaco, director dos córos e regente substituto; já tivemos occasião de salientar nestas columnas o seu talento

e aptidão para o cargo que desempenha nas companhias lyricas, e como signal desses predicados basta appellar para o testemunho do publico fluminense, que apreciou ante-hontem a fina interpretação do *Preludio*, a presteza dos andamentos de toda a opera, a correcção do 3º acto, em que não houve a menor discrepancia, e o modo seguro pelo qual estava *concertada* a partitura.

A parte da feiticeira Ulrica foi desempenhada pela Sra. Sartori, a quem muito deve a empreza pelos relevantes serviços prestados aceitando pequenas partes, como esta, e offerecendo-se espontaneamente para na mesma opera desempenhar dois papeis, como na *Gioconda*, afim de poupar ao publico o desagrado de má execução por parte de uma artista doente e á empreza o desgosto de ver os frequentadores dos seus espectaculos aborrecidos com o sacrificio de um papel ás vezes de muita importancia.

Não se póde tirar mais partido do que aquelle que obteve na parte de Ulrica, não só na scena È lui, è lui, como no tercetto.

A voz da Sra. Bassi vai perfeitamente nesta opera, em que tem, na grande aria *Ma dall'arido stelo divulsa*, occasião de desenvolver todos os recursos do canto dramatico.

Foi bem applaudida nesse trecho, merecendo ainda citação a aria do ultimo acto.

Vilalta cantou bem a melodia *La rivedrà nel'estasi*; foi applaudido na canção *Di tu se fedele*; terminou bem o difficilimo quintetto, aliás adulterado com uma exaggerada gargalhada, e foi bem na scena final.

O barytono Athos ainda desperta no publico com a sua representação os applausos que coroavam os seu bellos tempos, e assim animado cantou bem a aria *Eri tù*.

Fecha este artigo o nome do artista Rotoli, um mestre na arte de cantar, e que faz mais com a sua pequena voz do que muitos que conseguem abalar o theatro com a sonoridade possante dos seus orgãos vocaes.

Um bravo a esse artista.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Theatro Lyrico. O Paiz. Rio de Janeiro, 11 nov. 1895. p2. Ed. 04058.

O espectaculo de ante-hontem, que se compoz no 3º acto da *Gioconda*, do 3º da *Lucia de Lammermoor* e da *Cavalleria rusticana*, podia fornecer uma extensa noticia a estas columnas se quizessemos hostilisar a companhia, aproveitando-nos da situação embaraçosa em que se acharam os artistas.

O ensaio geral da opera de Mascagni não se effectuou por se achar doente a Sra. Rebufini, havendo um attestado do medico do theatro declarando ser impossivel á artista, cantar naquella noite.

A empreza tinha, no emtanto, toda a lotação da casa vendida; e a transferencia do espectaculo, em hora adiantada, traria comsigo o inconveniente de não ser possivel fazer chegar a todos os espectadores a noticia da transferencia.

A policia autorizou a empreza a substituir o espectaculo pela *Gioconda;* mas o publico, que havia sido attrahido pelo annuncio da representação da *Cavalleria*, com certeza se revoltaria.

E o tempo a correr; até que por fim a Sra. Rebufini decidiu que faria o sacrificio de cantar contando com a benevolencia do publico.

E foi assim que a *Cavalleria* veiu á scena sem ensaio geral e sem ensaio parcial da orchestra, concorrendo todos com a sua boa vontade, o que nem sempre basta, em se tratando de execução de uma opera.

Quando estreou-se a Sra. Rebufini, dissemos, depois de haver discutido certos pontos relativos á voz dos cantores, que aguardariamos uma outra opera para darmos opinião definitiva a seu respeito.

Vimol-a cantar perfeitamente a 3ª récita da *Gioconda*, de modo tal que nenhuma reserva nos teria inspirado se assim tivesse acontecido na noite da estréa.

A *Cavalleria* deve ser ensaiada e então voltará de modo que sobre ella possamos dar noticia franca e baseada sobre a execução de uma partitura estudada em logar de uma noticia relativa a um incidente irremediavel.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Theatro Lyrico. O Paiz. Rio de Janeiro, 14 nov. 1895. p2. Ed. 04061.

O desastre da *Cavalleria Rusticana*, cantada sem ensaio geral por motivos que aqui expuzemos, desastre que determinou o ensaio realizado hontem durante o dia, serviu de acerba lição aos responsaveis perante o publico pela boa ou má execução de uma opera.

O maestro Bormicioli, para o espectaculo de ante-hontem, ensaiou o *Trovador* com muito mais cuidado e exigencia do que qualquer outra partitura exhibida até agora.

Momentos houve em que a sua orchestra não parecia a mesma, não só quanto ao timbre mas tambem quanto ao colorido.

Não quer isto dizer que não houvesse o que chamamos erros occasionaes, inevitaveis mesmo nas orchestras de primeira ordem.

O *Trovador* foi a opera de Verdi que mais sensação causou no Rio de Janeiro, no tempo da subvenção nacional.

Apezar dos seus defeitos e da flagrante reminiscencia de varios estylos, então em voga na Italia, o *Trovador* impoz-se logo com a segurança que ha de manter essa opera em scena ainda durante muitos decennios, em virtude de uma das mais bellas situações lyricas que se conhece no drama musical – o *Miserere,* esse conjunto do religioso, da cantilena e do dramatico.

Desde então essa partitura, que é a segunda da segunda época do autor da *Aïda,* reapparece, intermittentemente, e é facto que, esquecida durante um periodo relativamente curto, attrahe, quando annunciada, grande concurrencia ao theatro, como aconteceu ante-hontem no Lyrico.

E essa concurrencia prova não só o caracter popular dessa opera como o gosto pela musica desenvolvido em todas as classe da nossa sociedade.

Nos espectaculos da empreza actual nota-se o seguinte – as galerias e cadeiras de 2ª classe estão sempre cheias, ao passo que os camarotes e cadeiras de 1ª só se guarnecem completamente com as grandes operas.

Essa observação é de summa importancia e indica a necessidade de se democratisar o ensino da musica nesta capital, em vez de estar officialmente servindo de arte ornamental do bello sexo fluminense.

Mas não é esta a melhor occasião de discutir theses desta ordem, quando os leitores aqui vem saber qual o modo por que se houveram os artistas durante a representação do *Trovador.*

Fóra da média exigida só saiu o tenor Vilalta, no allegro da aria do 3º acto, em que emittiu um dos mais bellos dó de peito que temos ouvido, terminando o trecho com a mesma nota.

Tal enthusiasmo causou essa nota que o panno subiu de novo e a peça repetida, como repetidos foram os applausos e as chamadas ao proscenio.

Esse effeito enorme parece ter cansado o publico, que apenas ouviu o ultimo acto, aliás muito bem cantado.

A Sra. Sartori tem garbo da sua interpretação dada ao papel de cigana e effectivamente póde se orgulhar do 2º acto, não só na canção como na horripilante narração *Condotti ell'era in ceppi;* ainda póde ser citada no duetto do ultimo acto.

Merecia ter sido applaudida a Sra. Bassi no *Miserere*, e bastava esse thecho (sic.) para merecer francos elogios, tanto mais que durante toda a opera manteve-se sempre na linha correcta.

O barytono Athos possue uma boa tradição do *Trovador* e varias vezes conseguiu bonitos effeitos.

Vê-se, por esta simples exposição, que, pelo menos na nossa humilde opinião, o espectaculo de ante-hontem foi um dos melhores da empreza e que vale

a pena empregar esforço e boa vontade nos ensaios, porque o publico está bem disposto com a companhia e não é muito exigente.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Imprensa Musical. O Paiz. Rio de Janeiro, 17 nov. 1895. p2. Ed. 04064.

Só hontem nos mostraram o artigo do critico musical do *Jornal do Commercio*, publicado na sexta-feira, com uma allusão franca á nossa humilde pessoa e ao redactor da *Gazeta de Noticias*, incumbido das chronicas theatraes.

Poucas vezes lemos essa secção, desde que do grande orgão saiu o consciencioso critico Alfredo Camarate.

Esse cargo occupado desde então por moço muito distincto, mas completamente alheio á arte, tanto que tinha junto de si um professor de canto do instituto, para dar-lhe indicações, conforme evidenciámos nestas columnas em 1892, facto esse já usado antes do exercicio de Alfredo Camarate, sendo nessa época o inspirador dos criticos do *Jornal do Commercio* o professor Briani, esse cargo, diziamos, passou a ser exercido actualmente pelo Sr. Rodrigues Barbosa.

De accôrdo com as theorias ultimamente sustentadas pelo secretario desta redacção, nosso collega Jovino Ayres, theoria por todos nós aceita, a responsabilidade moral desses artigos, desde que não são assignados, pertence á redacção colletiva do *Jornal do Commercio*, mas em questões technicas as redacções costumam, além dessa responsabilidade, collocar um signal de autoridade, que neste caso é a assignatura do especialista encaregado de falar pela collectividade.

Ora, tratando-se de uma questão profissional, não podemos discutir directamente com a redacção do *Jornal do Commercio* aliás composta de illustres cavalheiros, distinctos todos em suas especialidades, mas impossibilitados de assumir a responsabilidade da parte technica de uma secção especial.

Neste caso devemos aceitar aquelle que ostensivamente se apresenta em todas as festa artisticas, como representante do grande orgão, isto é, o Sr. Rodrigues Barbosa.

Declarado este nome, justificamos o motivo pelo qual não lemos as criticas e a demoras destas linhas.

O Sr. Barbosa, apezar da sua illustração e da sua intimidade, pelo menos apparente, com os livros scientificos, não é musico, nem foi educado em rodas artisticas, de modo a adquirir certa pratica no julgamento que chamamos critica.

E tanto assim é que, terminados os actos das operas, o illustrado moço se dirige ao corredor, onde recebe de um dos professores da orchestra as indicações para os seus artigos.

Somos o primeiro a reconhecer o merecimento desses trabalhos, que exigem grande intelligencia para substituir em fórma o que lhe falta como base, e esse merecimento mais brilhante se tornará quando se souber que o valente escriptor apenas se exercitou em commercio de ferragens, conseguindo hoje, entre applausos, collocar-se na espinhosa posição de critico de bellas-artes e polemista tão destemido como novel.

Mas, não trazendo taes artigos nenhum ensinamento para quem, na sua reconhecida ignorancia, não póde perder o tempo que lhe é dado para estudar, claro está que os não lemos senão quando alguem nos chama a attenção para elles.

Nestas linhas procuraremos provar que o Sr. Barbosa não é um critico musical e que mal avisado andou em provocar o humilde redactor artistico d'*O Paiz*.

Vejamos o que diz o Sr. Barbosa:

"Intercurrentemente surgiu o *Trovador* para dar ensejo ao Sr. Vilalta de illudir a boa fé dos dilettantes impingindolhes (sic.) um *si* natural por um *dó* de peito.

Respeitaveis e illustres criticos de alguns jornaes, que confiavam na lealdade do cantor e no respeito á partitura, foram tambem victimas desse embuste, o que não admira, nem depõe contra a autoridade e competencia delles, porque não é possivel conservar fielmente no ouvido o alamiré verificador. Só uma circumstancia fortuita, desde que ha boa fé, póde fazer descobrir o artificio falaz.

Neste caso não foi proveitosa a intimidade da empreza ou da direcção, á qual cumpria communicar aos seus affeiçoados os motivos que aconselharam a transposição do trecho, afim de que elles não communicassem aos leitores um impressão não verdadeira, dizendo um delles que o tenor Vilalta *emittiu um dos mais bellos dós de peito que temos ouvido*, e outro que o Sr. Vilalta *enthusiasmou o publico com dois dós de peito, vibrantes, limpidos e prolongados.*

A boa fé dos illustres jornalistas foi illudida; acautelem-se dos futuros *dós* de peito do Sr. Vilalta."

Se o Sr. Rodrigues Barbosa fosse um critico musical, elle que cita Palestrina, Helmoltz e Lussy, deveria saber que na partitura do *Trovador* – não existe, nem nunca existiu o *dó de peito*.

Essa nota foi introduzida por um abuso hoje tolerado em toda a Europa. Foi Tamberlick o primeiro que a usou no *Trovador*; logo não houve essa *falta de respeito á partitura,* nem fomos *victimas de imbustes*, porque o tenor Vilalta não annunciou nem prometteu dar o dó de peito, admittindo que o não tivesse dado.

"Só uma circumstancia fortuita, desde que ha boa fé, póde descobrir o artificio falaz."

Trahiu-se aqui o critico polemista; essa *circumstancia fortuita* é o violinista da orchestra no corredor do theatro.

Mas engana-se o illustre citador do *dó de peito da partitura do Trovador.*

Nós outros, profissionaes, como não appellamos para a circumstancia fortuita do corredor, temos meio de verificar a tonalidade dos trechos, quando por distracção não percebemos o *preparo da transposição,* olhando para os contrabaixos.

Se o illustre critico conhecesse a escala do contrabaixo, poderia dispensar a circumstancia do corredor e teria evitado a polemica.

Para maior segurança ainda se póde consultar o diapasão, o que fizemos, nesse dia, por estarmos muito longe da orchestra, logo á entrada das varandas e não termos podido, á falta de um binoculo, verificar a tonalidade pelo manejo dos contrabaixos.

Além disso o nome da nota não é uma propriedade do som, e aqui se trata da *altura* de um som.

O nome da nota é uma convenção, tanto assim que no clarinete em si bemol o *sol* é *lá* e na trompa em *mi bemol* o *dó* é lá, e etc.

Ora o diapasão da actual orchestra do theatro Lyrico é quasi o antigo, mas muito mais alto do que o diapasão normal *(normal)*, unico que póde servir de base para questões desta origem.

Dada a nota aguda pelo tenor Vilalta, consultamos o nosso diapasão e vimos que não era o si natural – mas o *dó calante.*

Se o illustre critico substituto entendesse um pouco de physica acustica, facilmente poderia verificar que o tenor Vilalta deu um dó *de peito.*

Assim.

Pergunte ao clarinetista Ghezzi com que *barrilette* executou nessa noite; peça-lhe em um laboratorio que dê esse mesmo dó; estude por meio da *serei*a o numero de vibrações, compare-o com o numero de vibrações do *si* (2) e verá que a differença autoriza mais a dar a essa nota o nome de *dó* (um pouco baixo) do que a aceital-o como um si natural – muito alto.

Basta por hoje.

O espaço de que dispomos amanhã será destinado á partitura *I. Pagliaccci;* ficará, portanto, para depois o resto das provas de que o Sr. Rodrigues Barbosa não é um critico musical e que apenas se aproveita da autoridade do *Jornal do Commercio* para falar em tom sentencioso, á custa das *circumstancias fortuitas... dos corredores.*

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Theatro Lyrico. O Paiz. Rio de Janeiro, 18 nov. 1895. p2-3. Ed. 04065.

Duas noticias daremos sob este mesmo titulo – a da primeira récita dos *Pagliaccci* e a do concerto realizado hontem em favor da creação de uma maternidade nesta capital.

A opera de Leon Cavallo ainda não goza da estima publica a que tem direito; ha de impor-se, porém com mais algumas audições, estando, como está, preparado o terreno para a sua propagação.

Leon Cavallo é um talento de primeira ordem e resolveu com os *Pagliacci* problemas difficilimos, que já foram discutidos nestas columnas quando ouvimos essa partitura cantada pela companhia Ferrari, no theatro S. Pedro.

No espectaculo de ante-hontem estreiou-se o soprano lyrico Ada Bonner, que já esteve no Rio de Janeiro, ha quatro annos, tendo nessa occasião merecido os applausos que do publico fluminense recebeu ao cantar a *Sonambula* com francos elogios da nossa imprensa.

Não possue voz volumosa, tendo no entanto a intensidade média das vozes da sua classificação, e conserva em perfeita integridade os seus orgãos vocaes, cantando com correcção, dizendo bem, sempre afinada além de ser senhora da scena.

Merecia ter sido applaudido no trecho – *Qual fiamma avea nel guardo*, e mais ainda na *Ballatella*, desempenhada com muito mimo; recebeu-os comtudo no duetto seguinte com o barytono e satisfez no final da peça.

O tenor Vilalta cantou com muito sentimento o arioso *Vesti la giubba,* peça que foi repetida apezar de abaixado o panno de boca, recebendo ambas as vezes calorosos applausos.

O barytono Archangeli deu ao prologo bella e elevada interpretação – só um artista, no sentido rigoroso do termo, póde dar áquelle difficil trecho o tom de convicção com que foi dito e representado.

No duetto – Sei lá, ainda mereceu os applausos que recebeu e fez bem o – *Dei come' é bella.*

O baixo Rotoli, no papel episodico de Silvio, tirou todo o partido possivel do duetto.

Merece citação especial o 2º tenor De Marco, que satisfez bastante na serenata Arlequim.

Deixamos para o fim os córos e a orchestra e o elogio ás duas massas deve recebel-os o intelligente *maestro* Polaco, moço cheio de boa vontade, muito vigor e instincto para a regencia.

Em dois dias, lutando com partes manuscriptas, eivadas de erros, conseguiu execução limpa, mais ou menos colorida e conduzida com extrema segurança.

Houve alguma injustiça da parte do publico não applaudindo o *Intermezzo*, prejudicado, talvez, pelo effeito melodioso do da *Cavalleria Rusticana.*

Terminando estas ligeiras notas relativas á opera, devemos applaudir a generosa mocidade que quer e ha de conseguir fundar uma maternidade nesta capital, promovendo festas como a de hontem, que devia ter deixado bom resultado.

A parte musical foi confiada aos Srs. professores Alb. Nepomuceno, Frederico Nascimento e Duque Estrada Meyer, sendo executado o programma publicado com a substituição do duetto do *Simão Boca Negra* por uma aria franceza cantada pela Sra. D. Carlinda Ribeiro Durão.

A parte orchestral foi bem; a orchestra já ensaiada naquellas peças, pelo maestro Cernicchiaro, executou com a mesma exactidão a 5ª *Symphonia* de Beethoven, applaudida no Cassino Fluminense.

O pianista J. Queiroz, que tantos elogios recebeu nestas columnas, quando executou o difficilimo *Concerto,* de Liszt, repetiu essa peça com toda a nitidez.

As duas canções do maestro brazileiro foram applaudidas; a primeira é bella, a *Mater dolorosa,* e a segunda tem os defeitos que apontámos ao annunciar o recebimento de um exemplar dessa composição.

Foram bem cantadas pela Sra. D. Camilla da Conceição.

O professor Duque Estrada insiste em tocar fantasias para flauta, instrumento pauperrimo e banido dos concertos pela pobreza de som e falta de effeitos.

As variações de flauta fazem lembrar a *lingua do p,* usada pelas crianças *ma-pa-ça-pa-da-pa.* E na verdade não sae disso, duas ou tres notas do thema, um gruposinho nos agudos e assim a eterna variante das variações do *Carnaval de Veneza.*

Além disso não ha folego que dê para executar o que se escreve nessas variações e d'ahi as interrupções constantes de notas, dando idéa de engasgamentos.

Não é arte fazer habilidades; antigamente ainda se podia considerar difficuldade executar essas variações, mas com um aperfeiçoamento da flauta, por Boehm, a habilidade ficou sendo do modificador do apparelho, de fórma que tocar variações de flauta tem quasi o mesmo merecimento que tocar musica de manivela.

Se o illustre professor quer mostrar habilidade, deve tocar em flauta de cinco chaves, ou, mais ainda, na flauta terça, ou apellar para a occarina, onde não ha nenhum artificio.

Na nossa humilde opinião seria preferivel que o distincto professor tocasse essas variações na occarina – é mais difficil, e então a habilidade seria completa, e porque em flautas de 13 chaves não ha menino de 12 annos, nos conservatorios europeus, que não toque todo o repertorio dos Wilhelm e até dos Andersen.

A flauta é instrumento de orchestra – fora d'ahi só em serenatas.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Imprensa Musical. O Paiz. Rio de Janeiro, 19 nov. 1895. p3. Ed. 04066.

Cumpriremos hoje a promessa feita de demonstrar que o Sr. Rodrigues Barbosa, critico substituto, com exercicio provisorio no *Jornal do Commercio,* não é um critico musical.

A tarefa é facilima e não temos necessidade de ir buscar muitos exemplos; um só e basta.

Depois da primeira representação da *Gioconda*, pela actual companhia lyrica, o citado critico escreveu, na edição do dia 1º do corrente, as seguintes linhas:

"O Sr. Arcangeli cantou o *monologo* com muita voz e pouca convicção, tanto que, tendo á sua direita o celebre repositorio de denuncias, dirigia a sua gesticulação para a esquerda."

Um critico musical que não sabe musica; um critico musical que não entende o italiano; um critico musical que não conhece o libretto da opera que critica; um critico musical que se mette a notar de[ff]eitos e a fazer censuras quando o artista está dentro das prescripções da arte – será tudo quanto quizeram – terá, naturalmente, direito a uma classificação, cujo termo esteja consignado nos diccionarios das linguas modernas, mas não é um critico e as suas palavras, não podendo ser aceitas pelos artistas nem pelo publico, só provocam o riso.

A letra do *monologo* vai ser transcripta e o publico verá que o Sr. Barbosa pensa que o *monumento* do principio dos versos se refere á *Boca do Leão*.

O edificio, o sumptuoso monumento dogal fica á esquerda do actor, para onde o barytono Archangeli dirigia a sua gesticulação.

"O monumento!

Regia e bolgia do gale! Atro portento!

Gloria di questra e delle etá future;

Ergi fra i due torture

Il porfido cruento.

Tua base *i pozzi;* tuo fastigio *i piombi,*

Sulla tua fronte il volo dei palombi,

I marmi e l'or.

Gioia tu alterni e orror com vece occulta,

Quivi un popolo esulta.

Quivi un popolo muor.

Lá il Doge, un muto escheletro

Coll'acidaro in testa,

Sovr'esso il gran Consiglio,

La signoria funesta;

Sovra la Signoria

Piu possenti di tutti, un re: la spia"

Ora é bastante ver que Boito escreveu – "tua base *i pozzi* (os fossos que se enchiam d'agua para tortura de ciminosos), teu cimo *i piombi* (sotéas forradas e cobertas de chumbo, quentes e suffocantes, em uma das quaes esteve Sylvio Pellico); e mais ainda – "Lá o Doge, esqueleto mudo, com o gorro na cabeça; acima della o Grande Conselho, a Senhoria funesta; acima da Senhoria, mais poderoso do que todos, um rei – o espião! " – para que se saiba que esse *monumento* é o edificio Dogal e que o barytono Archangeli não podia suppor, para satisfazer a critica do Sr. Barbosa, que a Boca do Leão tivesse os poços, as sotéas plumbeas, que fosse de marmore e ouro, nem que lá por dentro daquellas fauces andasse o Doge de Veneza e seu conselho.

Ahi, em coisa tão simples, fica desnudado o Sr. Rodrigues Barbosa, que com ar sentencioso se mette a criticar artistas que estão correctos.

Agora é preciso que se saiba o resultado dessas linhas publicadas pelo *Jornal do Commercio* com a responsabilidade *profissional* do Sr. Barbosa.

Coristas, criados de scena e todo aquelle mundo italiano que vive no palco – á noite, fez uma troça *monumental* á Boca do Leão.

Espiavam para dentro e procuravam ver a Laura, a mobilia, os presos politicos; e sabe Deus quanto o nosso patriotismo não soffreu ao ouvirmos as ironias que aquella gente atirava ao *critico* do *Jornal do Commercio.*

E este senhor, que não conhece os librettos e pensa que na partitura do *Trovador* esteja escripto o *dó* natural, este senhor que só critica ás expensas das *occasiões fortuitas...* dos corredores – tem a coragem de provocar uma questão sobre musica!

Não seria melhor que o illustre collega mudasse de officio?

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Imprensa Musical. O Paiz. Rio de Janeiro, 21 nov. 1895. p3. Ed. 04068.

Nesta honrosa arena, chamada imprensa, onde tantas vezes temos gladiado com varios cavalheiros, fomos forçados pelo Sr. Barbosa, critico substituto, a entrar em uma questão de musica; as suas respostas, pelo grande orgão, na falta de argumentos, foram estas: –inopia intellectual, garoto, ignorante, petulante, nescio bronco, mesquinho intrigante e intelligencia rachitica.

Só podemos aceitar a ultima classificação, tantas vezes confessada nestas columnas; mas nem por isso invejamos a inteligencia frondosa do Sr. Rodrigues Barbosa.

Não o acompanharemos nesse tom; falamos em nome de uma collectividade e somos lidos por gente que com certeza se envergonharia do nosso contacto, se porventura usassemos, nesta secção, do vocabulario do honrado critico musical, que nos accusa de o haver injuriado, quando apenas dissemos que o illustre jornalista fôra negociante de armarinho e ferragens, em cujo balcão certamente não se adquire a pratica necessaria para o exercicio da critica.

Deviamos dar por finda a questão; mas devemos ao publico a nossa defesa e, se continuamos no assumpto, é sómente porque temos certeza de não discutir com o Sr. Barbosa, sendo certo que em questões de theatro apenas iremos contra a opinião das *circumstancias fortulitas* (sic.) *do corredor*, já appellidado becco do Espirito Santo, – e nos outros assumptos batemo-nos com parte do corpo docente do instituto.

No ultimo domingo o Sr. Barbosa, acompanhado do seu secretario scientifico, o Sr. Frederico Nascimento, foi ao theatro Lyrico pedir o diapasão.

Respondeu-lhe o Sr. Sanzone que não tinha o diapasão da orchestra; mas que o piano estava afinado pela mesma orchestra, podendo ser comparado com o harmonium, em tom normal.

Feito o confronto, o critico e o secretario scientifico verificaram a differença de *quasi* meio tom.

O Sr. Barbosa perguntou então ao seu secretario scientifico:

– Quantas vibrações tem um *dó*?

– Isso veremos depois, respondeu o secretario.

Eis toda a sciencia do critico.

Quanto ao facto de haver negado, mesmo confirmando, tudo quanto dissemos, não deve calar no espirito publico pela razão seguinte:

O Sr. Barbosa Rodrigues, a proposito do erro de prosodia musical commettido pelo Sr. Alberto Nepomuceno, publicou este pedacinho, elle que nos chamou de petulante:

"Porém, por maior que seja a nossa admiração por esse vulto (Lussy), que, juntamente com Helmoltz, lançou as bases scientificas da arte, o primeiro estudando o movimento do rythmo, o segundo a affinidade existente entre os sons, isto é, seu movimento vertical, todavia *não estamos dispostos a aceitar dos dois autores eminentes certas affirmativas.*"

Agora pasmem todos.

Helmoltz, esse grande vulto da sciencia, professor de physiologia na universidade de Heidelberg, sabio que achou os meios de decompor o som do mesmo

modo que o prisma decompõe a luz, Helmoltz, citado em todos os cursos scientificos como fundador da hypothese sobre o apparelho auditivo – Helmoltz, autor da *Theoria physiologica da musica fundada sobre o estudo das sensações auditivas* – encontrou no Rio de Janeiro, na pessoa do Rodrigues Barbosa, simples negociante de ferragens, o homem capaz de dizer – *que não está disposto a aceitar as suas affirmativas.*

O charlatanismo nunca se atreveu a tanto.

O Sr. Barbosa ainda virá pelo *Jornal do Commercio* affirmar que *não está disposto* a aceitar as theorias de Archimedes; que *não está disposto* a aceitar as affirmativas de Leverrier, como não estará disposto a aceitar o que deixaram dito Newton, Lineo e todo o mundo dos grandes cerebros!

Elle que não *está disposto* a aceitar as affirmativas de Helmoltz, muito menos estará disposto a aceitar o que affirmamos nós, humilde e modesto musico-jornalista.

Mas nas duas questões, na impossibilidade de provar qualquer coisa ao homem que *não está disposto* a aceitar as tolices de Helmoltz, voltaremos com alguns documentos, afim de que o publico, nosso juiz, veja a lealdade com que discutimos, [i]nda mesmo não appellando para as *consultas* dos corredores do theatro e sem termos um secretario scientifico da ordem do sabio violoncelista, que chegou a executar, em menos de 30 annos, cinco peças (5) no seu famoso instrumento.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Imprensa Musical. O Paiz. Rio de Janeiro, 23 nov. 1895. p3. Ed. 04070.

Mal andámos quando, provocados pelo critido do *Jornal do Commercio*, aceitámos discussão sem conhecer o Sr. Barbosa, que usa nas columnas do grande orgão, á falta de argumentos, da linguagem que certamente não é a empregada por gente de fina sociedade.

O articulista investe com tal furia que nos obriga a saltar a trincheira, que neste caso são os signatarios dos documentos que vamos apresentar.

Pomos de parte esse senhor, que discute apenas com os argumentos fornecidos por alguns membros do corpo docente do instituto, e por isso, como são questões que interessam á sciencia e á arte, manteremos a discussão digna de gente honesta e de accôrdo com o decoro desta folha.

Trataremos hoje de duas questões sómente e provaremos:

1º que o tenor Vilalta deu um *dó calante* no allegro da aria do *Trovador;*

2º que o barytono Archangeli, gesticulando para a esquerda, antes de se dirigir á *boca do leão*, procedeu correctamente.

Na impossibilidade de discutir com as bases scientificas, desde que em semelhantes circumstancias nos apadrinhámos com a sabedoria de Helmoltz, cujas theorias o citado ferragista *não* está *disposto* a aceitar; e querendo convencer apenas ao publico, que está sendo embrulhado pelos calculos de vibrações arranjados no instituto, vamos collocar a questão em terreno tão pratico e ao alcance de toda a gente.

A differença entre um si natural e um dó natural é de meio tom – logo se, admittindo a convenção do nome da nota, abaixarmo o *dó* até a metade desse intervallo (meio tom), teremos para o *dó calante* o *dó* menos um quarto, se augmentarmos para o *si*, do mesmo modo teremos para o *si crescente* o *si* mais um quarto.

Ora, se o *dó natural* emittido pelo tenor Vilalta for mais alto do que *dó menos um quarto* – será um dó calante; se for mais baixo – será um *si crescente*.

Tomamos o publico para juiz e não queremos apresentar agumentos nossos.

Hontem escrevemos a seguinte carta:

> "Sr. Ghezzi – Rogo-lhe o obsequio de dizer-me, sob sua palavra de artista honesto e baseado na sua experiencia de musico distinctissimo, que honra a nossa classe, qual é a differença entre o seu clarinete e o de diapasão normal – Criado attencioso, Oscar Guanabarino."

Eis a resposta:

> "Oscar Guanabarino – Respondo á sua carta affirmando que a differença entre o clarinete que uso actualmente na orchestra do theatro Lyrico e o de diapasão normal, que usei na orchestra do maestro Mancinelli, adoptada em toda a Italia e França, é de um quarto de tom; mas essa differença augmentada, é maior, no correr da execução, pelo aquecimento do instrumento, sendo facto sabido que as orchestras sobem sempre, durante o exercicio – Sou, etc, Francesco Ghezzi."

Ora o *dó de peito* dado pelo tenor Vilalta foi precisamente no *final do 3º acto*, quando os instrumentos já estavam aquecidos pela execução de um acto inteiro; feito o transporte, o *si* dado pelo tenor tornou-se, comparado com o *dó* do diapasão normal, um *si e mais de um quarto*, logo foi um *dó calante*, inda que essa differença fosse de 5/16.

Tornemos mais clara a questão

1/4

Si -------- | -------- dó

A linha horizontal representa o meio tom e o ponto ao centro a differença accusada pelo Sr. Gheggi.

Se o tenor Vilalta tivesse, ao dar a nota aguda, ficado ao centro, essa nota tanto seria um *si crescente* como um dó calante.

Mas, como o instrumental já estava aquecido – subiu, logo temos:

1/4

Si ------ | --- | ------ dó

Isto é, a nota passou para o segundo ponto á direita, e neste caso está mais perto do *dó de peito* do que do si natural.

Voltaremos a esta questão pelo calculo das vibrações, que o critico errou grosseiramente.

Póde agora o charlatanismo official falar em quantas vibrações quizer – porque para aquella casa a *sereia* não é instrumento que sirva para medir o numero de vibrações dos corpos sonoros.

Houve o transporte de meio tom exactamente porque a nossa orchestra é muito mais alta do que a orchestra de diapasão normal.

Não discutiremos com o instituto com os calculos, porque essa instituição não está disposta a aceitar as affirmativa das mathematicas.

Vejamos o segundo ponto.

Respondendo ao *Jornal do Commercio*, diremos que não transcrevemos todos os versos do *monumento* pela mesma razão pela qual o *Jornal* não transcreveu todo o libretto.

A questão era sómente sobre a parte que transcrevemos.

Durante esses versos o barytono Archangeli gesticulava para a esquerda; depois, na segunda vez – *O monumento. Abre le tue lalèbre,* elle dirigiu-se á *boca do leão*, porque então o proprio libretto marca: (viccino alla bocca del leone.)

Trata-se de uma questão de italiano – isto é, saber se os versos que transcrevemos se referem ao edificio dogal (á esquerda) ou á boca do leão (á direita) e isso porque o critico ferragista escreveu:

"O barytono Archangeli cantou o monologo com muita voz e pouca convicção, tanto que, tendo á sua direita o celebre repositorio de denuncias, dirigia a sua gesticulação para a esquerda."

Essa critica disparatada pondo o critico substituto a descoberto, revelando não saber italiano, não conhecer o libretto e sobretudo collocando-o na triste e deploravel condição de notar incorrecções quando o artista estava com a verdade de Boito, deu logar á replica absurda de ante-hontem.

Somos o primeiro a reconhecer que nesta materia o publico póde e tem o direito de ficar em duvida.

Escrevemos por isso varias cartas e esperamos pela resposta dos litteratos Parlagreco e Nicossia, publicando hoje a que nos respondeu o nosso collega redactor e critido do *Dirillo*, folha italiana que goza de muito justo conceito nesta capital.

"Oscar Guanabarino – In replica alla sua lettera mi pregio farle notare che presa cognizione della republicazione di quel brano della rubrica "Imprensa musical" – Jornal do Commercio de 20 de novembro, da ella edita e che il cronista di quel periodico prende in considerazione per criticare il giusto suo concetto che Ella cosi bene volle far risaltare il recitativo brano di Barnaba, il quale cosi fu scripto da Boito, che l'Archangeli artista scrupuloso lo dramatiso bene.

Mir permetta quindi di farle notare anche che il cronista del "Jornal do Commercio" *si sbaglia letteralmente in questione de letteratura italiana e che egli male interpetro nel volere asserire ciò che si comprende a priori e che é puerile volere asserire il contrario. Conciò etc. – Aosvald Centa,* cronista teatrale del *Dirillo.*"

Agora vamos traduzir a parte que gryphamos:

"Permitta ainda que lhe faça notar tambem que o chronista (o tal) do *Jornal do Commercio* erra litteralmente em questão de litteratura italiana e que interpretou mal querendo asseverar aquillo que se comprehende *a priori,* e que é pueril querer sustentar o contrario. Sou etc – *Aosvaldo Centa.*"

Naturalmente a resposta do critico (o tal) será que não está disposto a aceitar os conhecimentos litterarios dos jornalistas italianos em questões de italiano.

E tanto o critico (o tal) não tinha razão que vamos dar aqui o resultado das suas observações.

O barytono Archangeli, muito moço ainda e cheio de vontade, que o ha de collocar entre as celebridades, attende facilmente ás justas observações que lhe são feitas, coisa que acontece sempre com os artistas intelligentes.

Ainda ha dias lhe dissemos particularmente qual a interpretação que devia dar ao papel de Tonio, nos *Pagliacci*, e vimos com prazer, na segunda récita, esse artista tirar partido enorme do personagem que representava.

Pois bem.

Archangeli, na primeira récita da *Gioconda*, cantou o *monologo* voltado para o publico e olhando para o *monumento* da esquerda, tendo para ali estendida a mão desse lado.

Depois da observação do *Jornal do Commercio*, na segunda récita, esse barytono ao cantar o *monologo* voltou-se completamente para a esquerda e, olhando e gesticulando com as duas mãos, bradou ao edificio dogal: Ó monumento!

Não seria melhor que o critico mudasse de officio?

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Imprensa Musical. O Paiz. Rio de Janeiro, 24 nov. 1895. p3. Ed. 04071.

Até que afinal o proprio critico do *Jornal do Commercio* deu o resumo das suas accusações que são:

"Recapitulemos. Provámos:

1º que o pretenso erro de prosodia musical apontado pelo critico em uma composição do maestro Alberto Nepomuceno na canção *Ora dize-me a verdade*, não existe;

2º que o tenor Vilalta tinha dado um *si natural* e não um *do*, quando cantou o trecho *Di quella pira* do *Trovador;*

3º que o tal *si* não é o *si 2*;

4º que a *sereia*, em contrario do que affirma o critico, não se presta para a verificação do numero de vibrações de um som produzido por outro corpo ou instrumento;

5º que o critico desconhece os processos a empregar em taes casos e que nem ao menos se lembrou do *sonometro*, que, a não ser a difficuldade de obter um unisono perfeito, difficuldade, em todo o caso, inferior a que nos offerece a *sereia*, reune vantagens muito superiores as deste instrumento para o caso em questão;

6º provámos mais que o critico errou quando disse que a tensão mais elevada de uma corda corresponde a maior riqueza de harmonicos;

7º finalmente, que o barytono Archangeli deveria dirigir sua mimica scenica para a boca do leão, na ultima parte do monologo, scene 8ª do 1º acto da *Gioconda*."

Aceitamos o libello e desprezamos o resto, porque tudo quanto esse critico está publicando actualmente não passa de uma defesa dos professores do Instituto Nacional de Musica, e isso pela razão seguinte:

Sendo esse senhor apenas um ex-negociante de ferragens, não sendo musico e não entendendo nada de sciencia musical, todos os seus argumentos (errados todos) são fornecidos por alguns professores daquelle estabelecimento.

Eis uma prova, para não ir mais longe.

Até agora não tinhamos termo portuguez correspondedente á *soufflerie;* quando o Instituto recebeu alguns instrumento de acustica, não sabendo traduzir a factura, o secretario scientifico do critico ferragista perguntou ao erudito professor João Chaves que diabo de coisa era aquillo chamado de *soufflerie*.

O mestre da lingua portugueza, versado vantajosamente em sciencias naturaes, deu-lhe a traducção felicissima de – *sufflario* – termo reproduzido pelo critico no seu artigo do dia 19 corrente.

Faremos justiça, tanto ao instituto como ao critico das ferragens, dando sempre a Cesar o que é de Cesar.

Para não interromper os pontos em discussão, começaremos pela questão da gesticulação do barytono Archangeli na *Gioconda*, art. 7º do libello.

O illustradissimo ex-negociante de pregos e ferrolhos ha de nos dar licença para transcrevermos hoje a carta do professor Parlagreco.

Em questões de litteratura italiana, esse respeitado litterato tem mais competencia do que nós dois juntos, a menos que o critico "não esteja disposto a aceitar as suas affirmativas", allegando que o litterato italiano Parlagreco não sabe italiano, nem entende de versos.

Respondendo á nossa carta, diz o citado professor:

"Guanabarino – Não conheço a polemica alludida na vossa carta.

No tocante ao monologo de Barnaba, cuja redacção é uma mediocre paraphrase de um maravilhoso trecho de Victor Hugo, o *monumento* é a instituição da republica de Veneza, com os seus terriveis e tenebrosos poderes, com os seus esplendores e as iniquidades das castas dominantes, a maior oligarchia que tem havido até hoje na historia humana.

A *boca do leão* é simplesmente a *lalebra* do *monumento*.

Quanto á gesticulação do actor nada posso dizer; tem pouca importancia para mim; cada um interpreta como quer e não serei eu a pôr pêas a um artista. *Parece-me, porém, mais logico* (o grypho é nosso) *o olhar e gesticular para o palacio do doge,* como symbolo da instituição da republica veneziana.

Além disso eu não estava no theatro, etc.

Sou etc – *Carlo Parlagreco.*"

Riamo-nos do pseudo critico que tanto está compromettendo os creditos do *Jornal*.

Na sua réplica disse elle com aquelle tom pernostico que o caracterisa:

"Comprehendeu o articulista a disposição da scena? Sabe que o celebre leão de fauces escancaradas faz parte do palacio dos doges, estando collocado no pateo desse palacio sobre uma parede desse pateo?

Conseguiu comprehender que dirigir-se ao leão era dirigir-se tambem ao palacio? Poderá entender que sendo a boca do leão, nesse acto da *Gioconda*, de uma importancia capital, tanto que deu nome e titulo a esse acto, como demonstramos pela partitura, a esse repositorio de informações, principalmente, deveria o cantor dirigir de preferencia sua mimica? Será tão nescio o articulista que não saiba que toda acção da peça decorre desse monologo e do facto da denuncia que Barnaba confia ao leão, e que por isso mesmo, ainda mesmo que o libreto não o mandasse, para o leão como parte integrante do palacio ducal, deveria elle voltar-se para melhor intelligencia do publico?

Na sua pobreza de espirito o redactor do *Livro de Epaminondas* não comprehende nada disso, mas em compensação faz jus a uma bemaventurança."

E no emtanto é o contrario; a *boca do leão* é uma parte do palacio, parte integrante.

O critico pensou talvez que dentro da *boca do leão* andasse grave e sinistramente o doge, guardando ciumentamente a mulher e mordendo-se com os remorsos das perseguições.

É no que dá metter-se a gente naquillo que não sabe.

Não é o caso do sapateiro a tocar rabecão; mas sim o de um ferragista mettido a critico, fingindo-se musico e arrotando acustica...

Mas, que boas gargalhadas daremos quando chegarmos a esse ponto do libello!

Não seria melhor que o critico mudasse de officio?

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Thetaro Lyrico. O Paiz. Rio de Janeiro, 25 nov. 1895. p2. Ed.04072a.

Uma opera como a *Africana* não póde apparecer em publico com menos de uma meia duzia de ensaios rigorosos; é assim que se pratica em quasi todos os theatros, e isso baseado na certeza de que essa opera seja repetida tantas vezes que se compensem os trabalhos executados para a sua representação.

No Rio de Janeiro, infelizmente, essa opera dará duas representações, quando muito, porque na 1ª récita, ante-hontem, o theatro não teve enchente real, o que nunca se conseguiu nas outras épocas lyricas.

Ora, sendo assim, as emprezas não podem ir além de um numero limitadissimo de ensaios, sob pena de grandes prejuizos; e ainda desta vez foi preciso sacrificar até certo ponto a partitura e dar-lhe córtes de grande extensão.

Attendendo a isso e exceptuando-se o 1º côro do 3º acto, em que houve grande balanço acabando os coristas por se perderem, póde-se affirmar que a média foi boa.

O maestro Bonnicioli conseguiu bellissimos effeitos da sua orchestra, aliás reduzida para semelhante partitura, e obteve em varios pontos da opera excução (sic.) honrosa para si e para os artistas por elle dirigidos.

Bonnicioli goza de justa reputação artistica na sua patria; tem dirigido theatros de primeira ordem; é estimadissimo na Russia e na Grecia, onde professou a sua arte durante alguns annos; tem varias composições muito apreciadas; conhece praticamente o quartetto de cordas e é fino interprete de um repertorio digno da mais exigente capital.

Não é certamente na occasião em que se executa uma opera que se póde avaliar o merecimento de um regente, é nos ensaios; e é ahi, nessas occasiões

da prova real da capacidade do artista dirigente, que temos observado a sua importancia.

Os preludios do 1º e 3º actos e o bailado ahi estão para attestar de quanto é elle capaz, se não tivessemos tantas outras operas em que as suas habilitações se têm revelado notavelmente.

A Sra. Bassi cantou muito bem a aria do somno, terminando a cadencia de modo que obteve unanimes applausos, facto que se produziu no duetto do 3º acto.

Deu boa interpretação ao papel de Selika; e se não falamos na aria da Mansenilha é porque essa peça foi cantada quando ja tinhamos deixado o theatro, dez minutos depois de 1 hora da madrugada.

A parte de Ignez foi confiada á soprano lyrico Ada Bonner.

O que exigimos, em primeiro logar, em um artista cantor é naturalmente voz sympathica, sem o que todas as outras qualidades o prejudicam; depois do timbre queremos afinação e em seguida boa escola de canto, volume de voz e arte dramatica.

Destas cinco qualidades a Sr. Ada Bonner apenas não é sufficiente no volume de voz. As notas agudas são boas, sonoras, mas as médias são fracas talvez por defeito da emissão.

Cantou satisfatoriamente a aria do 1º acto, que foi applaudida com reserva injusta, e no *Septuor* foi o sustentaculo da afinação desse difficilimo trecho, cabendo-lhe, portanto, a maior parte dos applausos que o final desse acto provocou.

A melhor peça cantada pelo tenor Vilalta foi certamente a romança do 4º acto, que disse com muito sentimento; merece ser citado ainda no correr do 1º acto e nos dois duettos com o soprano.

O barytono Arcangeli foi bravissimo na legenda e mereceu applausos no 2º acto; mas todos os artistas, inclusive a orchestra, estavam extenuados.

Na vespera os ensaios foram insistentes, dia e noite, e no dia da representação ainda se ensaiou das 10 da manhã até ás 4 horas da tarde.

Paramos ahi, sem examinar pequenos incidentes, mas não o faremos sem pôr em relevo a esplendida enscenação da opera.

Feito isto, abriremos novo titulo.

Artes e Artistas – Imprensa Musical. O Paiz. Rio de Janeiro, 25 nov. 1895. p2-3. Ed. 04072b.

De uma cajadada lá se vão hoje dois coelhos – os artigos 2º e 3º do libello do critico do *Jornal do Commercio.*

"2º – Provámos que o tenor Vilalta tinha dado um *si* natural e não um *dó* quando cantou o trecho *Di quella pira,* no *Trovador.*

3º – que o tal si não é si 2."

Para não deixar fugir o representante dos *acusticos* do instituto, vamos transcrever os seus argumentos:

"O nosso antigo diapasão media 880 vibrações simples por segundo, correspondendo, portanto, o *si* natural a 990 vibrações simples.

Ora, se o articulista enfatuado serviu-se para a verificação que pretende ter feito no theatro, como disse em seu artigo, do diapasão normal de 870 vibrações simples por segundo, nós temos para o *si* natural normal 978 e 3/4, para o dó natural 1.044 vibrações simples. Raciocinemos.

Entre o *si*, segundo o diapasão antigo, e o *si*, segundo o diapasão normal, encontramos a differença de 11 e 1/4 vibrações; emquanto que, entre o mesmo *si* do diapasão antigo e o *dó* do diapasão normal, existe *apenas* a differença de 54 vibrações simples. Isto prova á evidencia que o *si* emittido pelo tenor Vilalta (mesmo admittindo, para dar vantagem ao critico infeliz, que o diapasão antigo fosse o adoptado pela companhia Sansone), differe apenas de 11 e 1/4 vibrações simples do *si* do diapasão normal de que se serviu o celebre critico, emquanto que differe 54 vibrações simples do *dó* do mesmo diapasão.

*

Claro está que a nota emittida pelo tenor Vilalta não póde ser classificada um *do* calante. Para isso seria preciso que a differença para mais do *si* natural do diapasão normal fosse, no minimo, de 28 vibrações simples, isto é, metade do numero de vibrações da differença e mais uma vibração determinando a tendencia do som para subir. Além de tudo, verifica-se pelo exposto que o redactor do *Livro de Epaminondas,* d'*O Paiz*, é dotado de um grosseiro apparelho acustico e não sabe fazer um simples calculo acustico, que não vai além da arithmetica elementar."

Admittindo, por hypothese, o que disse o secretario scientifico do critico do *Jornal do Commercio*, temos que o tenor Vilalta deu um *si* natural equivalente a 990 vibrações que está do *dó* normal (1.044 vibrações) distante 54 vibrações.

Muito bem.

Temos a honra de expor no escriptorio desta redacção, sobre a nossa mesa de trabalho, o livro de Blaserna – *Le son et la musique*.

O publico encontrará a pag. 58 uma tabela dos limites da voz humana pelo diapasão moderno, onde se vê que o *dó* de 1.044 vibrações é nota só alcançada pela voz de soprano, e que o limite da voz de tenor *(dó sustenido)* não vai além de 543 e 3/4.

Logo o critico, enganado pelo seu secretario scientifico, espichou-se e deu a entender que o tenor Vilalta é um *sopranista*, um mutilado, *collega* do celebre Farinelli e outros androginos, que tinham voz de *Abelhardo*!

Esperamos o protesto do bravo tenor, que não dá pra criar pintos, como certos gallos de crista caida.

E é este critico que vem discutir acustica!

Não fugimos da questão; mas vem a talho de fouce tratar já do *debique* do critico, que tanto se admira de termos dito que era o si 2 a nota dada pelo Vilalta.

Boa duvida.

Julga que tivesse dado o si 3, porque pensa que o tenor é soprano.

Temos a honra de expor no escriptorio desta redacção uma artinha (temos á mão o *Conpendio de musica* de J. Barreto Aviz) e nesse compendio elementar se verá (pag. 9) que o *si*, 3ª linha da clave de sol, corresponde ao si agudo de tenor, isto é, 2ª linha superior da clave de *dó* na quarta.

Como o critico não sabe musica e actualmente se escreve a parte de tenor na clave de sol, pensa elle que a voz de tenor não é mais baixa uma oitava do que a voz de soprano.

Sendo assim, o *si* dado pelo tenor (2ª linha superior da clave de *dó* na quarta) é equivalente á 3ª linha da clave de sol.

Feito isto, expomos tambem a *Theorie physiologique de la musique* de Helmoltz, onde se verá a pag. 22 o si da 3ª linha da clave de sol marcado si 2 e na pag. 24 esse si 2 comprehendido na tabela dos tubos de 2 pés, marcado com nada menos de 990 vibrações!

E é esse senhor que vem discutir acustica!

É esse critico, que, tendo citado justamente o numero de 990 vibrações para o si dado pelo tenor, vem fazer troça á nossa justa, certa e indiscutivel affirmativa de que o si agudo do tenor é o si 2.

Brigue agora com o seu secretario, por ter fornecido dados errados.

Amanhã trataremos de provar, pelo calculo de vibrações, que o *si 2* do tenor Vilalta foi um *dó calante*.

Não seria melhor que o critico mudasse de officio?

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Imprensa Musical. O Paiz. Rio de Janeiro, 26 nov. 1895. p2. Ed. 04073.

Vejamos hoje o 2º artigo do libello , isto é, se foi *si natural* ou *dó calante* a nota dada pelo tenor Vilalta.

Note o publico que é esta a primeira vez que vamos discutir o assumpto pelo lado scientifico.

O secretario do critico do *Jornal do Commercio* fez os calculos que quiz, com toda a liberdade; e depois de desafiar a meio mundo que demonstrasse erros nesses calculos, veiu elle mesmo, hontem, com as suas *erratas*.

Os calculos estão certos; trata-se apenas de uma operação de diminuir e sommar, coisa que não apresenta difficuldade, e essas erratas eram desnecessarias, porque vimos logo que as differenças eram erro de revisão.

A tabela de vibrações para os dois diapasões tambem está certa, nem podia estar errada, como se verá.

Mas por que razão adoptou o critico o diapasão de 870 para o normal e o de 880 para o antigo?

A razão é simples – é porque essas tabelas estão publicadas e o critico talvez não soubesse como se póde construir uma tabela, dado o numero de vibrações de uma nota.

O critico abriu o Helmoltz e lá encontrou o prato prompto, mas espichou-se duas vezes.

Em 1º logar, o diapasão adoptado por Helmoltz para as suas experiencias é o Scheibler, adoptado pelo congresso de Berlim em 1834, tornando-se o diapasão official.

Em 2º logar, um musico e principalmente um critico musical, referindo-se á escala de uma orchestra, erra quando estabelece para essa orchestra a escala scientifica, a escala rigorosa.

O critico do *Jornal do Commercio* ignora, talvez, que a nossa escala, a *temperada*, de Bach, não é a dos livros de sciencia, e que tem a sua graduação especial; mas não falou nella, se é que sabe isso, porque não encontrou a tabela feita.

Prestamos um serviço ao moço inexperiente e ao instituto, indicando o livro de Blaserna, onde encontrarão feita uma tabela; mas note o critico que ali ha um erro de revisão, que dá 403 vibrações para o *si*, em logar de 450; com essa tabela e um calculosinho de arithmetica póde transportar a escala temperada para qualquer outro diapasão.

Feitos esses reparos, sem usar dos adjectivos que empregaria o critico, se tal erro commettessemos, vamos-lhe indicar a historia dos diapasões em Paris.

Em 1700 era 405, e logo depois subiu para 425; em 1855 adoptou-se o allemão, de 440, e em 1857 appareceu o de 448 – que ainda é o que hoje se chama no Rio de Janeiro – *diapasão antigo*.

Se o critico ignorava isto, por que não nos perguntou?

Por falta de tabela não, porque lh'a dariamos.

É esse, Sr. critico e seu secretario scientifico; é esse o diapasão antigo.

Se tivesse havido seriedade nessa discussão, deviam ter tomado 896 para o diapasão antigo e apresentado a escala temperada.

Assim teriamos pequena vantagem, o que não convinha a elles.

Podiamos, se quizessemos ter grande vantagem, appellar para o antigo diapasão de Milão, 451 1/2, porque trata-se de uma companhia italiana; mas o clarinetista Ghezzi disse-nos que o seu clarinete actual era mais bixo que o antigo (de Millão); temos, pois, 448 ou 896, para ficarmos na mesma oitava, como errou o critico, julgando que a nota aguda do tenor corresponde ás notas superiores da clave de sol, ponto esse que com certeza não terá as honras de uma resposta, porque não se presta a sophismas.

O diapasão que uso no theatro, lembrança deixada pelo amigo Gabrielesco, é o diapasão italiano, mais baixo que o normal francez.

Foi adoptado pelo congresso, cremos que presidido por Giacometti, e esse diapasão normal italiano, chamado *Verdi*, é o que corresponde ao clarinete usado nas orchestras de Mancinelli como em todas da Italia.

Já fizemos a concessão da oitava e agora faremos mais a de aceitar a escala scientifica em logar da *temperada*, para darmos vantagem ao adversario, já que está tão fraco e duras provas vão apparecer contra elle.

Temos, portanto, estabelecido os dois diapasões, que são os unicos que podem servir nesta contenda, e as suas tabelas, são:

Antigo 448		Normal italiano
896	la	864
1.008	si	972
1.0075,2	do	1.036,2

Feito o transporte, a nota dada pelo tenor foi portanto de 1.008 vibrações, quando devia ter sido, pelo diapasão normal da sua patria, 1.036,2 para termos o *dó de peito*.

A differença, pois foi para menos de 28,2 vibrações.

Aqui vai a demonstração pratica:

Diapasão italiano		Diapasão italiano
1.036,2	-do-si-	972
1.008,0	nota dada	1.008
28,2	differenças	36

Mais claro ainda.

A differença entre o *si* e o *dó* normal italiano é de 64,2 vibrações; damos os 2 decimos de vibrações para ponto neutro e tomamos a metade, 32; menos de *si* + 32 será *crescente*; mais de *dó* – 32 será *calante*.

Ora, 972+32=1.004, que é menos do que 1.008; e 1.036,2-32=1.004,2 que tambem é menos que 1.008 – logo foi um *dó* calante, porque 1.008 é mais do que 1.004, entra nos dominios do *dó* natural, que é 1.004 a de 1.036,2.

Vê o critico e o seu secretario acustico que a razão está do nosso lado; o erro dos sabios foi por terem tomado arbitrariamente os diapasões cujas tabelas estavam feitas nos livros.

Este calculo, que apresentamos, salvo a collaboração da revisão, está certo; mas nem por isso usaremos dos adjectivos empregados pelo *Jornal do Commercio.*

Amanhã o escandalo scientifico será maior.

Não seria melhor que o critico mudasse de officio?

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Imprensa Musical. O Paiz. Rio de Janeiro, 27 nov. 1895. p2-3. Ed. 04074.

O representante do acustico da rua da Lampadosa, actual critico do *Jornal do Commercio*, em que, depois de cada um dos seus artigos, publica uma *errata* ao artigo anterior, prevalece-se de um engano de cópia de um numero em uma série de columnas para escrever com garbo estas linhas:

"Vejam agora como *fala verdade* o critico d'*O Paiz*.

Abrindo o livro indicado á pagina citada, esperavamos encontrar um erro de impressão na tabela mencionada. Imaginem, porém, qual foi nosso espanto ao verificarmos que tal erro não existia, e que a tabela, em logar das 990 vibrações citadas, marcava para o *si* da oitava de 2 pés 495 vibrações apenas!

Eis a lealdade do critico d'*O Paiz,* mesmo quando offerece para verificação os autores que cita!"

Qual foi o nosso intuito?

Provar que o critico substituto do *Jornal do Commercio* fez troça quando dissemos que a nota attribuida ao tenor Vilalta era um si 2, quando elle mesmo dissera em um dos seus artigos que o *si* emittido era uma nota de 990 vibrações.

Para tornar evidente o erro, pois attribuia ao tenor voz dos sopranistas da Capella Sixtina, mostrámos que a nota aguda de tenor na sua verdadeira clave corresponde ao si da 3ª linha da clave de sol.

Ora o *si* de 990 vibrações citado pelo acustico do instituto, por intermedio do critico do *Jornal do Commercio*, é o si 3 citado por Helmoltz, na pág. 24, ao passo que o *si 2* tem 495 vibrações.

Está, pois, de pé a questão.

Esse critico faz hontem uma errata ao plano que nos forneceu e aceitamos; mas como lhe disseram que o plano era máo, emendou a mão dizendo que errou propositalmente, *confiado* na nossa ignorancia petulante.

Nesses artigos o critico tem dito umas cem vezes que somos ignorantes, nada sabemos, quando somos tão generosos que affirmamos ser elle versadissimo na sua especialidade.

Seja justo e generoso como nós, e cheguemos a um accôrdo.

Quando o critico representante do instituto quizer saber alguma coisa de musica póde nos consultar que lhe diremos tudo com toda a lealdade; e quando precisarmos saber qual a melhor marca de machados, por exemplo, existente no mercado recorreremos ao illustre especialista.

Egoista – nega-nos tudo, querendo tudo para si – ferragens, musica, physica, mathematicas...

Dividamos a questão pelo meio e fique cada um na sua especialidade.

Abordemos a questão do ponto 4º do libello do critico do *Jornal do Commercio* que disse ter provado:

"4º – que a sereia, em contrario do que disse o critico, não *se presta* para verificação do numero de vibrações de um som produzido por outro corpo ou instrumento."

Neste caso estavamos laborando em erro e esse erro levaremos á conta de todos os physicos do mundo, menos um – o acustico do instituto.

Saibam todos os physicos; saibam todos os estudantes que por ahi andam enganados pelos livros dos sabios e pelas lições dos professores – que a sereia, na opinião do instituto nacional de musica, *não serve para medir as vibrações de um instrumento dado.*

Oh! não tragam os nome de Seebeck, Cagniard, Latour, Lamé, Ganot, Jamin, Biot, Blaserna, Helmoltz e tantos outros *charlatães* que nos enganaram.

A sereia não serve para isso; quando a gente quer determinar o numero de vibrações de um som proposto segue, na opinião do critico do *Jornal do Commercio,* entre outros, o *methodo de Lissajous.*

Effectivamente esse critico no dia 19 do corrente, depois de haver affirmado que "a sereia nunca foi applicada para tal fim em experiencias em que se deseje precisão" e querendo só basear-se no numero de vibrações conhecido para os varios diapasões, escreveu o seguinte periodo que vai griphado:

"Perito em insolencias, o articulista não conhece nem o processo de Koenig, nem o de Lissajous nem mesmo o processo graphico."

Pois bem. Voltaremos á questão de todos estes pontos; mas antes disso precisamos desmascarar o ousado.

O Sr. Rodrigues Barbosa, pelo *Jornal do Commercio*, onde exerce as funcções de critico musical, tem nos chamado centenas de vezes – ignorante, petulante, inteligencia rachitica e por ahi além.

Esta intelligencia rachitica, este pobre ignorante chamado Oscar Guanabarino, vem pedir publicamente ao Sr. Rodrigues Barbosa que indique, dado um som, cujo numero de vibrações se queira determinar, qual o modo que se deve

proceder para, pelo processo conhecido pelo nome de methodo Lissajours, se determinar o numero dessas vibrações.

Se o Sr. Rodrigues Barbosa não indicar as fórmulas ou processos para essa determinação e se for um homem honrado, deve, pelo proprio *Jornal do Commercio*, pedir-nos desculpas desses titulos injuriosos; mas como indemnização á offensa á nossa capacidade profissional, aceitará, se não provar, o titulo de – CHARLATÃO!

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Imprensa Musical. O Paiz. Rio de Janeiro, 28 nov. 1895. p3. Ed. 04075.

O critico do *Jornal do Commercio* tomou hontem um martelo e divertiu-se em malhar a propria cabeça.

Quando elle adoptou a progressão arithmetica aceitamol-a para estarmos no mesmo terreno; elle mesmo, depois que o seu secretario scientifico deu pelo erro, veiu no dia seguinte com uma das taes *erratas*, confessando que errara, mas que fôra confiado na *nossa* ignorancia.

Esperemos pela carta do nosso mestre e autoridade incontestavel na materia, o Sr. Dr. Martins Teixeira. Se o critico for honesto e estabelecer a questão entre o diapasão antigo (896) e o normal (italiano, 864), com a escala temperada, a differença será a nosso favor; se o critico, porém, illudir a boa fé do illustrado professor, a victoria será sua – mas ephemera, porque a honestidade scientifica do Sr. Dr. Martins Teixeira será bastante para vir protestar contra a exposição falsa do contendor.

Vamos hoje dizer ao critico porque razão indicámos a *sereia*, como meio de medir directa e exactamente o numero de vibrações do *lá* de um clarinete, em logar de apellar para os outros processos apresentados pelo acustico da rua da Lampadosa.

Mas antes disso examinemos o lado comico deste ponto.

No dia 19, quando o critico asseverou que a *sereia* não se prestava para o fim que indicámos, disse elle que os methodes (sic.) a seguir em taes casos eram – o processo de Koenig (chammas manometricas), o de Lissajous (methodo optico) e o graphico (processo Duhamel).

No dia 22 (note-se a differença), veiu elle ao mesmo ponto e no artigo 5º do libello escreveu:

"5º – Que o critico (nós) desconhece os processos a empregar em taes casos e que nem ao menos se lembrou do *sonometro*, que, a não ser a difficuldade de obter um unisono perfeito, difficuldade, em todo o caso, inferior á que nos offe-

rece a *sereia*, reune vantagens muito superiores ás deste instrumento para o caso em questão."

Por que razão, perguntamos nós ás taboas do tecto do nosso quarto, o critico não citou o *sonometro* no dia 19 e falou nelle no dia 22?

Toca a procurar o gato; e mal sabiamos nós que *gato* era o Ganot.

Abramos o Ganot, pag. 343 da edição de 1894.

Lá está o gato.

O physico indica os quatro methodos, menos o sonometro.

O secretario scientifico deu pela historia dois dias depois e lá veiu *errata* em fórma de libello.

Não indicamos esse meio, Sr. critico indirecto, porque o sonometro scientificamente resolve a questão baseado no principio: – O numero de vibrações de uma corda em um segundo, quando a tensão é permanente, está na razão inversa do seu comprimento.

Mas na pratica, esse principio fica dependendo das leis dos *diametros* e das *densidades* das cordas.

É por isso que, sendo esse instrumento antiquissimo, foi necessario recorrer a outros processos, pela impossibilidade pratica de se obter uma corda de densidade e diametro constantes, além da impossibilidade da medição exacta de uma recta, no sonometro, na escala milimetrica quando é indispensavel o micrometro.

O methodo de Lissajous não podia ser indicado para isso e o homem virá hoje confessar que é... impossivel.

Se um laboratorio estivesse munido de uma série de diapasões, cujos gráos fossem de uma vibração; e se encontrassemos um diapasão em perfeito unisono com o som proposto pelo clarinete, então podia-se afinar uma corda pelo clarinete, e verificar pelo processo Lissajous se essa corda estava em unisono com o diapasão.

Mas ignorante seriamos nós se indicassemos tantos rodeios pueris.

O mesmo raciocinio faremos quanto ás *chammas manometricas* de Koenig.

Vê-se, pois, que só ficariam dois meios a seguir – o graphico e a sereia.

A medição graphica, pelo processo directo, é impossivel; e por intermedio do phonautographo é imperfeita, por depender de certa energia no sopro para communicar as vibrações á membrana vibratil do apparelho.

Só nos resta a *sereia*, que o critico affirma não se prestar para o calculo das vibrações de um som proposto e isso porque, diz elle:

"A *sereia* nunca foi applicada para tal em experiencias em que se deseje precisão, pela grande difficuldade em se conseguir um unisono perfeito entre o som produzido pelo tubo soprado pelo clarinetista, cuja pressão labial variar a

cada momento, e o som produzido pelo disco da *sereia*, quer seja elle impellido pelo ar contido no sufflario quer por um mecanismo de relojoaria.

No primeiro caso só com um deposito de ar infinitamente grande poderiamos obter uma pressão constantemente identica para garantir a exactidão no resultado da experiencia. No segundo caso o apparelho que garanta a rotação do disco em movimento perfeitamente isochrono, cujo periodo possa ser livremente escolhido pelo experimentador, ainda, ao que nos conste, não foi applicado."

Vamos dar uma lição ao critico.

Ha 27 annos, pelo menos, que esse resultado foi obtido.

O critico disse isso porque o seu secretario scientifico, necessitando de lentes fortissimas para ler o typo commum, não lê as *notas* em corpo miudo.

Á pag. 18 do Helmoltz, edição de 1867 da traducção do Gueroult, lê-se a seguinte nota:

"Consegui ultimamente imprimir á *sereia* uma rotação *regular e constante* por meio de uma pequuena (sic.) machina electro-magnetica, na qual a corrente electrica é interrompida pela força centrifuga de um peso, desde que a rapidez de rotação começa a ir além de um certo valor. A rapidez da machina augmenta, pois, até esse limite sem ultrapassal-o. Não ha necessidade de montar a *sereia* sobre um follario; adapta-se ao disco uma especie de turbina que impelle o ar na caixa através dos furos.

Graças a esta disposição, a *sereia* dá sons de uma altura *extraordinariamente constante* de modo a poder rivalisar, neste ponto, com os mais bem construidos tubos de orgão."

Á vista disso perguntaremos:

Não seria melhor que o critico mudasse de officio?

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Imprensa Musical. O Paiz. Rio de Janeiro, 29 nov. 1895. p3. Ed. 04076.

Previmos hontem que o critico do *Jornal do Commercio* conseguisse illudir a boa fé do Sr. Dr. Martins Teixeira, para obter uma victoria ephemera.

O effeito da resposta do illustrado professor de physica deve ter sido grande, no espirito publico; mas é preciso notar que essa resposta é dada á uma pergunta que não está de accôrdo com a questão.

Não podemos admittir que, no caso presente, a honestidade scientifica do illustre professor seja transformada em procuração de advogado, quando o pleito é a verdade de um ponto de sciencia.

O Sr. Dr. Martins Teixeira só póde ser juiz e como tal o aceitamos, apresentando aqui o nosso recurso, expondo a questão no seu verdadeiro ponto.

Ao illustre mestre temos a honra de pedir a sua insuspeita decisão, fazendo publicamente a exposição, rogando dispensa de carta particular e solicitando resposta para ser publicada.

"Illm. Sr. Dr. Martins Teixeira – O nosso adversario, critico do *Jornal do Commercio*, pelas linhas publicadas hontem, perguntou-vos:

"Não é verdade que o *si* da 3ª linha da clave de sol (990 simples pelo diapasão 880) é geralmente considerado *si* 3?"

A pergunta contem uma evasiva nesse *geralmente*, empregado para vos illudir.

Parece que a contestação partiu da nossa parte, quando foi elle quem se riu da nossa classificação de *si* 2 tratando-se do si 3ª linha da clave de sol.

O *si* em questão foi, pelo critico do *Jornal do Commercio*, designado por 990 vibrações simples ou 445 duplas, conforme elle confessou no dia 27 do corrente, onde á pag. 3, 4ª columna do *Jornal do Commercio*, escreveu:

"Aceitamos o de 880 vibrações simples ou 440 duplas para fazermos uma concessão ao critico."

E no dia 19 affirmou:

"O nosso antigo diapasão media 880 vibrações simples por segundo, correspondendo, portanto, o *si* natural a 990 simples."

E mais adiante, nesse mesmo dia 19, disse:

Ora, se o articulista enfatuado serviu-se para a verificação que pretende ter feito no theatro, como disse em seu artigo, do diapasão normal de 870 simples por segundo, nós temos para o si natural normal 978 e 3/4 e para o dó natural 1.044 vibrações simples."

Ora, a contraversia nos pontos transcriptos é sómente sobre o diapasão a adoptar.

Fica sem duvida alguma concluido que, para o *si* em discussão, o critico do *Jornal do Commercio* indica 990 simples ou 445 vibrações duplas.

Em resumo – a pergunta do critico refere-se ao *si* da 3ª linha da clave de sol, medindo 990 vibrações simples ou 445 vibrações duplas.

Ora, no dia 26 (veja o illustrado juiz como é difficil apanhar o homem que todos os dias procura uma porta nova para sair), no dia 26 disse elle:

"O critico d'*O Paiz* ignora que ha dois systemas de contar vibrações: o francez, que considera uma vibração a deslocação de um corpo ou de suas moleculas para um só lado de sua posição de equilibrio – e o systema allemão (adoptado por Blazerna no seu livro *O som e a musica*) que a considera formada pela deslocação de corpo ou molecula, que affastando-se de sua posição de equilibrio em um sen-

tido, volta a ella, affasta-se em sentido opposto e attinge novamente a sua posição de equilibrio, de onde se conclue que *uma vibração segundo o systema allemão é igual ao duplo da vibração do systema francez."*

Está bem claro o pensamento do critico.

Quando Blazerna diz que o tenor, segundo o diapasão normal (francez) dá o *lá* com 435, adoptou a notação allemã, seguida por Helmoltz.

(Blazerna, pag. 58).

Esse *lá* Blazerna corresponde, portanto, ao *lá* Helmoltz 440, no diapasão Sheibler e 495 para o *si*, do mesmo diapasão.

Diz elle ter seguido o systema francez, para fugir ao erro de attribuir ao tenor a voz de sopranista.

Logo o si 990 do *Jornal do Commercio* é igual a *si* 445 Blazerna e Helmoltz.

Agora que vemos e temos certeza de que se trata do *si* 445 Helmoltz, claro está que devemos seguir a notação aceita por esse autor e por nós adoptada.

Vem portanto o momento de fazermos nós, ao nosso juiz, a seguinte pergunta:

– O *si* 495 é ou não o *si* indicado por Helmoltz na pag. 24 do seu livro (edição de 1868 da traducção) e isso na columna do si 2?

– Esse si 2 é ou não o *si* indicado na pag. 22 do mesmo livro como si da 3ª linha da clave de sol?

Aguardamos a resposta do illustre professor.

Quanto ao repto, aceitamos todas as propostas do critico do *Jornal do Commercio,* comtanto que nos ensine como se póde medir com precisão e directamente um som proposto pelo clarinete, empregando elle o methodo Lissajous.

A questão da *sereia* discutiremos amanhã, mas antes disso perguntaremos ao critico porque não submetteu tambem ao juizo insuspeito do Dr. Martins Teixeira a questão do *dó calante,* offerecendo-lhe como base os diapasões 896 e 864?

Não é sério.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Imprensa Musical. O Paiz. Rio de Janeiro, 1 dez. 1895. p3. Ed. 04078.

Começaremos por publicar a resposta que o Sr. Dr. Martins Teixeira teve a amabilidade de nos enviar, demonstrando-se por ella que a pergunta feita pelo critico do *Jornal do Commercio* foi evasiva.

Estavamos com a verdade e o critico citado não usou de boa fé nem para com o juiz escolhido, nem para com o publico.

Eis resposta:

"O *si* da 3ª linha da clave de *sol* é exactamente o indicado por Helmoltz sob a notação de si 2, mas que outros representam por *si* 3. É bem visivel que, na pratica, o caso presta-se a confusões, pois se, no meu modo de pensar, a indicação de Helmoltz é mais regular, força é dizer que a outra é mais geralmente adoptada.

Tendo assim respondido ao vosso appello, rogo-vos a fineza de dardes por terminada a minha intervenção nessa contenda, em que, por dever de cortezia e lealdade, attendi ás vossas perguntas, depois de ter attendido ás do vosso contendor, que igualmente dar-me-ha por dispensado depois da declaração que acabo de fazer-vos – *Martins Teixeira*."

Agradecemos a resposta do illustrado professor, para quem appellámos unicamente por ser o modo capcioso pelo qual foi a consulta feita, e tanto assim que a resposta foi favoravel a quem não tinha razão.

Quanto á questão por nós proposta ao critico do *Jornal do Commercio*, desafiando-o a medir directamente o numero de vibrações de um som proposto por um clarinete, vimos que a sua exposição hontem feita não resolve a questão.

É um sophisma finissimo, confessamos, mas esse methodo não é o de Lissajous.

O confronto entre a descripção feita hontem pelo *Jornal do Commercio* e o methodo empregado por Lissajous prova evidentemente que o methodo Lissajous entra nesse processo como meio de verificação de uma experiencia esplendida, que não conhecemos senão por citações.

No ponto em que vai a questão poderiamos prolongar a discussão até o infinito, mas sem resultado; só no campo pratico chegariamos ás conclusões desejadas e isso, no interesse nosso, procuraremos fazer se obtivermos os meios necessarios.

Auxiliado pelo digno preparador de physica da escola polytechnica e com a autorização do professor dessa materia, se houver o material necessario, faremos a experiencia pratica de medir o numero de vibrações de um corpo dado por meio da sereia, do resultado daremos conta ao publico e ao nosso contendor, suspendendo até lá estes artigos, que tomam tempo e espaço, interessando sómente limitado numero de leitores.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Theatro Lyrico. O Paiz. Rio de Janeiro, 2 dez. 1895. p2. Ed. 04079a.

Baseado no bom desempenho que a actual companhia lyrica tem dado a certas operas, o publico esperava, e com razão, que a bella opera de Bizet, a *Carmen*, alcançasse pelo menos a média obtida em tantas outras partituras; mas tal não aconteceu.

A necessidade de dar espectaculos seguidos, afim de se obter o producto indispensavel para que a companhia se mantenha, toma quasi todo o tempo que podia ser empregado nos ensaios, de fórma que a *Carmen* foi á scena, póde-se dizer, com ensaio e meio, sendo o ultimo no proprio dia da representação.

O resultado foi o que se esperava de um pessoal fatigado, principalmente os córos, que sempre são os mais sacrificados.

E na verdade, o 1º acto foi sacrificado, correndo os outros com altos e baixos.

A parte da Carmen foi desempenhada pela Sra. Sartori.

Teria dado o typo da Manola?

Respondemos pela affirmativa.

Esse personagem está um tanto viciado pelo *chic* francez e exaggerado pelo *salero* hespanhol, quando o typo é evidentemente acanalhado de uma cigarreira, typo que não tem o seu *simile* entre nós, mas que se aproxima da peixeira do Porto, com um pouco de faceirice.

Na *habanera*, atacando mimosamente os chromaticos com voz mixta, terminava a phrase com voz apoiada no peito, o que não produziu o effeito desejado, e a prova foram os applausos reservados que obteve.

Hontem, mais bem aconselhada neste ponto, modificou o modo de emittir e o effeito foi muito superior, conseguindo agradar francamente.

Foi bem nas *seguidilhas*; disse muito graciosamente a canção e na scena das cartas teve, na phrase - *ripeterá l'avel* varios bravos que partiram da platéa provocados pelo sentimento que exprimiu.

Na scena final caiu, como póde cair um mestre.

O tenos Vilalta não tira da sua parte todo o partido que a musica de Bizet dá ao artista.

O sympathico barytono Arcangeli teve bonita entrada e foi applaudido, mas no resto não conseguiu o mesmo effeito.

Foi muito applaudida a Sra. Ada Bonner no papel de Michaela.

No 3º acto perdeu o medo e cantou francamente a aria *Io dico, non sono paurosa*, em que patenteou o seu bom estylo.

Falámos em altos e baixos e é justo mencionar uma peça que estava perfeitamente ensaiada, o *quintetto* do 2º acto, pela protogonista e os quatro comprimarios.

A cadencia final, no entanto, foi vacilante e por isso não houve applausos.

A orchestra foi dirigida pelo maestro Bonniccioli.

Eis em resumo as nossas impressões, que deixamos de discutir para abrir novo titulo relativo á festa de hontem.

Artes e Artistas – Concerto. O Paiz. Rio de Janeiro, 2 dez. 1895. p2. Ed. 04079b.

Com um magnifico programma realizou-se hontem no theatro Lyrico a festa em beneficio da fundação e construcção de uma escola catholica primaria e gratuita em Petropolis, beneficio esse promovido por uma commissão de senhoras, occupando o primeiro logar a Sra. D. Maria Nabuco, que, além do muito que conseguiu, se prestou a abrilhantar o programma com o concurso de seus dotes artisticos e sua esplendida voz, que tanta impressão causa todos as vezes que é ouvida, como ainda hontem nas *Stances de Sapho*, de Gounod.

A grande orchestra, dirigida pelo professor Alberto Nepomuceno, executou uma bella *Suite,* de Grieg e a *Symphonie em sol maior,* de Haydn, alcançando boa execução em ambos os trechos.

Foi muito applaudida a soprano lyrico Mme. Landsberg, não só na aria do 1º acto da *Aïda* como tambem em uma romança de Denza, acompanhada sempre pelo seu professor o Sr. B. Wagner.

Causou-nos grande surpresa a voz de uma verdadeira artista amadora, D. Maria da Gloria Taborda Ribas, nas arias da *Força do Destino* e da *Gioconda*.

É uma voz quente, vibrante e apaixonada, inda não completamente desenvolvida, entre meio soprano e soprano dramatico.

É mais uma rio-grandense que vem attestar a abundancia de boas vozes naquelle Estado, qualidade que se rareia do sul para o norte do Brazil.

A distincta amadora afasta-se completamente da arte convencional dos salões, arte de familia, e canta francamente com o estylo theatral.

Na sua pouca idade não é possivel ser perfeita; mas por isso mesmo deve ser animada a não abandonar essa arte, devendo observar os artistas em scena para, pelo conjunto, evitar a exaggeração do sentimento, a paixão violenta, que é preciso dominar, e sobretudo estudar o meio commodo de respirar.

Como aviso á distincta amadora, estrangeira neste meio, onde a especulação cerca os verdadeiros talentos e os portadores de previlegios artisticos, para ter bons *reclames* nos discipulos que apresentam, tomamos a liberdade de prevenil-a contra um bando de individuos que se apresentam nesta capital como professores

de canto e que só fazem estragar vozes, não sabendo *empostal-as*, nem conhecendo os segredos da profissão, conseguindo lições mais á custa de empenhos do que pelo merecimento que possuem, que ás vezes é nullo.

Quem, como a amadora que hontem ouvimos, está no ponto em que se acha, com pouco esforço occupará, se quizer, um logar distincto entre os bons artistas lyricos dramaticos.

A pianista D. Amelia Mesquita, a quem tantas vezes temos elogiado nestas columnas, executou com brilhantismo o *concerto em sol menor* de Saint-Saëns, marcando o compasso á orchestra o Sr. Alberto Nepomuceno.

O barytono Archangeli cantou uma romança da opera *Le villi* e a festa terminou pelo côro de senhoras na *Barcorola* de Campana.

Se nas companhias lyricas se obtivesse aquelle timbre seria um ideal para a musica.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Theatro Lyrico. O Paiz. Rio de Janeiro, 6 dez. 1895. p2. Ed. 04083.

Já discutimos aqui as qualidades da voz da Sra. Rebufini e não temos necessidade de reproduzir os argumentos apresentados então; em todo o caso sempre diremos que é pena que a sua voz não manifeste, quando intensa, a mesma doçura e sympathia que se nota quando canta a pianissimo, ou quando se dispõe a apoiar as notas.

A *Traviata* requer uma cantora excepcional, com as qualidades de dama ligeira no 1º acto e canto dramatico nos outros; encarando a execução por esse lado, francamente esperavamos que essa artista naufragasse justamente no 1º acto, e tanto maior era a nossa convicção a esse respeito quanto devia ser, como de facto foi, a nossa surpresa ao vel-a sair-se bem da difficil empreza.

Poder-se-hia notar-lhe tal ou qual acanhamento em scena, mas levaremos isso á conta da preoccupação em vista da responsabilidade assumida perante o publico.

Verdade é que o publico talvez não notasse esse acanhamento e isso porque a parte masculina com certeza esteve presa á qualidade sempre attrahente da belleza e formosura, que poderosamente na opera, como ponto convergente de todas as manifestações do bello, concorrem com uma parcela importante á somma dos effeitos da representação; e a outra parte não teria deixado a occasião de analysar o esplendido vestuario desse acto para se entregar á critica da parte dramatica.

A protogonista da velha opera de Verdi foi applaudida varias vezes e cantou bem as suas peças, conseguindo maior somma de bons effeitos no acto final.

Só merecem elogios os Srs. Vilalta e Athos, que conhecem bem a partitura, e outro tanto diremos do concerto geral da peça, bem desempenhada por parte dos córos e orchestra e bem enscenada pelo lado scenographico.

A peça foi dirigida pelo maestro Bunicioli, cuja orchestra foi applaudida no preludio do 4º acto.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Theatro Lyrico. O Paiz. Rio de Janeiro, 8 dez. 1895. p3. Ed. 04085.

Um estudante do curso de direito, em S. Paulo, não tendo que fazer, mesmo por ser estudante, concebeu o projecto de escrever uma opera.

Não sabia musica; mas contava com a boa vontade e desde que estava resolvido a pôr em pratica a sua ousada idéa, a maior difficuldade era o libretto.

– *Moema*, se chamará a minha opera, disse elle comsigo, como comsigo dirá o leitor que esse atrevido era o Assis Pacheco.

O libretto foi feito; não com a Moema que termina a existencia pelo suicidio instigado pelo ciume; não a Moema tão poeticamente descripta na prosa brazileira de Alencar – mas uma Moema theatral, com todos os defeitos que póde reunir um librettista inexperiente.

Assis Pacheco chegou ao fim e teve a ventura de ver a sua opera em scena.

Delgado de Carvalho, baseado no bom exito da empreza do seu emulo, contava com a sua educação musical, inda que incompleta, tinha o exercicio do estro e desde que tivesse um libretto estaria a meio caminho.

Assis Pacheco cedeu-lhe o libretto, que recebeu ligeira modificação e até uns versos de Marino Mancinelli.

As difficuldades a vencer, se não eram quasi insuperaveis, como acontecia com Assis Pacheco, eram de ordem elevada, assumindo proporções assustadoras a nenhuma pratica de orchestração da parte do novel compositor.

Mas a partitura concluiu-se; e se não a ouvimos no anno foi por causa do desastre irreparavel do *maestro* que se fez emprezario.

Coube ainda á Sanzone pôl-a em scena e ante-hontem o publico affluiu ao theatro Lyrico para ouvir a producção nacional, que infelizmente ainda não é resultado do ensino official, que tantos sacrificios tem custado á Republica sem proveito algum.

Inventaram ultimamente no jornalismo fluminense a phrase "gloria da Patria" para salientar os compositores de romanças, e temos medo que a appliquem ao maestro Delgado de Carvalho em occasião em que o amor proprio não

tenha forças para repellir essa lisonja, que estraga os espiritos e transforma os talentos em vulgares orgulhosos de vaidade irritante.

Delgado de Carvalho é uma esperança solida; o seu documento, que não temos duvida em endossal-o, é a *Moema*.

Tem inspiração – é tudo; o resto adquire-se.

Não faremos uma analyse musical da partitura; nada mais enfadonho para o publico do que esses estudos pretenciosos, quando trazidos á imprensa jornalistica; mas falaremos rapidamente das qualidades do compositor.

Se nada é novo abaixo do sol, em musica podemos dizer que tudo é velho depois de Beethoven.

Eis por que não indagaremos se ha ou não originalidade na *Moema*.

No entanto devemos assignalar a boa tendencia do autor em se inspirar em um compositor da ordem de Massenet, se bem que ás vezes se perceba a reminiscencia dos processos dramaticos de Mascagni e de Leoncavallo, que aqui trouxeram mascarados os processos de outros tantos compositores.

Não ouvimos os ensaios da *Moema*; o nosso intuito, assim procedendo, foi procurar as mesmas condições do publico; queriamos a surpresa, queriamos a influencia dessa musica, sem tempo de analysal-a senão pelos processos da critica subjectiva; desistimos da nossa posição e procurámos ser espectador e foi assim que applaudimos com enthusiasmo autor e artistas, ao terminar a execução da peça, que, se não é sublime, é bella e mais bella nos parecia, porque era nossa, nossa por ser de um brazileiro.

Ha nesta partitura muitas phrases, que são apenas apresentadas sem o seu desenvolvimento natural, prejuizo esse muito vulgar nos moços e sobretudo nos moços que confiam na sua inspiração.

O publico estava ancioso e recebeu o maestro Bonnicioli com prolongada salva de palmas.

Foi um agradecimento instinctivo e que deve ser repartido com os emprezarios Sanzone e Freitas Brito & C., traduzindo este *C.* por Manoel Ribeiro e Celestino da Silva.

Depois do *preludio* entra em scena a protogonista, que canta uma serie de phrases vulgares até que se apresenta o allegro.

– *Attende il bianco mio la pena extrema,* que é o primeiro trecho notavel da partitura e que merecia ser tratada mais cuidadosamente, quer no dominio harmonia, quer sob o aspecto orchestral.

Segue o duetto do amor, em que ha uma bella phrase de tenor, que depois é reproduzida a *duo* com o soprano, terminando de modo que o enthusiasmo foi completo, dando-se ahi a primeira chamada do autor á scena.

Na 2ª scena ha um trecho dramatico, que produziu agradavel impressão, cantado por Arcangeli, trecho que applaudido determinou a 2ª chamada do autor.

O tercetto que se segue é difficil para a pouca pratica do talentoso moço, que apenas conseguiu nesse ponto uma phrase simples, supplice e sentida, da Moema: – *Perdonatemi voi fratello amato,* que ainda assim passou despercebido.

É bella a romança de tenor, que vem logo após o tercetto: – *Prostata inanzi alla mia fredda bara*, e basta dizer que essa romança foi bisada e o autor mais duas vezes chamado á scena para receber os applausos unanimes do theatro.

O duetto da despedida é nobremente inspirado e tem qualidades de musico distinctissimo; mas com franqueza diremos que os versos de Mancinelli pedem outra musica mais de accôrdo com o conceito de poesia.

A mais bella situação lyrica desta partitura é quando Tapyr, perto do cadaver da filha, ouve ao longe a voz de Paulo, que desce o rio fugindo á sentença de morte, e para que esse effeito fosse completo pedimos hontem ao tenor Sigaldi que cantasse mais ao longe aquella phrase, que é a reproducção do ponto capital do duetto de amor.

Quantas lagrimas não teria provocado a scena final?

E como é sentida a melodia que vem do fundo do coração atormentado pela angustia, pelo amor, pela saudade e pelo desespero – Ó caro idol diletto?

Se os pontos indicados como bellos não existissem na opera de Delgado de Carvalho, esse final por si só teria assegurado o triumpho almejado, e é de justiça notar que o barytono Arcangeli sentiu esse trecho doloroso com o mesmo pranto que devia ter invadido o peito do compositor no momento em que a idéa desabrochou-lhe na alma.

Em nome dessa pobre abandonada, que se chama *Arte Brazileira*, enviamos d'aqui um bravo ao esperançoso compositor e aos seus interpretes – Sra. Bassi e Sigaldi, Arcangeli, Rotoli e Boniccioli, com sua orchestra, que andou perfeitamente e sobre quem deve cair tambem parte daquelles applausos que não foram exaggerados.

Oscar Guanabarino

1896

Artes e Artistas – Instituto Nacional de Musica. O Paiz. Rio de Janeiro. 5 jan. 1896. p3. Ed. 04112b

Com a assignatura de varios professores recebemos a seguinte carta que, encerrando materia importante no terreno da arte musical, respondemos nesta secção:

"Sr. redactor – Referindo-vos ao concurso de flauta, realizado no domingo ultimo no Instituto Nacional, dissestes: - Quanto á respiração todos os flautistas apresentam o mesmo defeito, que deve ser levado á conta dos compositores, que escrevem para esse instrumento julgando que os pulmões são folles de orgão de deposito inesgotavel de ar. D'ahi a falha de uma porção de notas, quando o flautista tem necessidade de respirar.

Ora, no dia seguinte á vossa justa observação, vimos em um jornal a seguinte resposta:

Este periodo, que se prestaria a conclusões comicas, desde que se considere que sua applicação póde tornar-se extensiva, não só a todos os instrumentos de sopro, mas tambem a todos os cantores, prova unicamente a ignorancia do redactor.

Andersen e Demmerseman, autores das peças executadas pelo alumno no concurso, foram flautistas notaveis. Conhecendo bastante os recursos do instrumento que manejavam e conhecendo ainda melhor a capacidade dos pulmões, da qual não podiam utilisar-se até o limite extremo, para não difficultar a dupla funcção de inspiração e expiração, está claro para todos que elles não podiam escrever suas composições *julgando que os pulmões são folles de orgão de deposito inesgotavel de ar.* O redactor d'*O Paiz* fica sabendo agora quanto são fóra de proposito seus commentarios, quando trata de materia de que não entende.

Confiando no vosso criterio, esperamos pelo troco ao pouco delicado escriptor e vimos que destes tanta importancia ao tal artigo que nem sequer tentastes uma defesa; mas desejavamos, apezar de tudo, que a vossa palavra nos esclarecesse a respeito."

Satisfazendo os desejos manifestados na carta que acabamos de transcrever, diremos não saber qual a folha que se occupou do assumpto em questão; mas não é difficil descobrir que naturalmente partiu do interessado, isto é, de um flautista qualquer, desde que nos temos manifestado contra esses *virtuosi* que por força querem que a flauta seja instrumento de concerto.

O que dissemos é verdade, e tanto nos importamos que o nome do compositor seja Andersen como João Francisco.

Geralmente escreve-se perfeitamente para as vozes humanas e pessimamente para a flauta, instrumento que fóra da orchestra só serve para os capadocios de serenatas.

A peça citada foi o *Concert stuck*, op 3, de Andersen.

Pomos á disposição dos flautistas do Instituto e dos interessados um exemplar dessa composição do celebre autor e desafiamos a quem quer que seja a executar a *cadencia*, como está escripta, a partir da série dos trinados.

Ora, nessa estopada existem, depois das tres fermatas que se seguem ás notas trinadas, sem uma pausa para respirar e sem uma nota *destacada*, para uma fracção de tempo livre á inspiração, existem, diziamos, uma série de 171 notas em movimento *tranquilo*, e para que isso pudesse ser executado como está escripto era necessario que as vesiculas pulmonares pudessem conter alguns decalitros de ar.

O flautista, no entanto, respira quando quer, falhando duas ou tres notas; mas pelo habito julga que está executando bem quando faz essas habilidades de merecimento nullo e indigno da arte séria.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Club Symphonico. O Paiz. Rio de Janeiro, 8 fev. 1896. p2-3. Ed.04146

Esta associação realizou ante-hontem um bello concerto em homenagem ao seu regente, o maestro Lima Coutinho, que tanto tem trabalhado para erguer aquella orchestra, que melhora visivelmente de um concerto para outro.

Desse artista brazileiro, que é um dos nossos melhores harmonistas, ouvimos tres composições:

Salve Patria, hymno symphonico; *Uma festa na aldeia e Barcarola*, para instrumentos de corda, sendo as outras duas citadas em primeiro logar para grande orchestra.

Ao (sic) composições de Lima Coitinho revelam em primeiro logar a sua pratica de instrumentação, tirando della effeitos variadissimos e, quando quer, de grande sonoridade, conhecedor como é dos metaes.

É sempre distincto na harmonisação, pouco vulgar e concertante; pecca, porém, em aceitar qualquer rythmo que acode ao papel ao appello da sua imaginação.

No *hymno*, por exemplo, o defeito é a falta de unidade na variedade dos motivos empregados, havendo entre elles um, cujo córte é dansante, e por isso sem a imponencia que requer o titulo – *Salve Patria*!

Mais bem ideada é a *Festa* na aldeia, em que há um plano adoptado e bem desenvolvido, e tanto assim é que agradou e foi bisado, sendo certo que esses applausos foram a confirmação dos que essa composição alcançou em um dos concertos populares da congregação musical no theatro S. Pedro.

A *Barcarola* tem o typo do genero e é uma composição cheia de mimos e encantos e mais inspirada do que as outras.

O concerto começou pela protophonia da *Fosca*, uma das melhores producções do nosso Carlos Gomes, que não sabemos apreciar, ao passo que abaixamos a cabeça a muitas partituras sem inspiração só por serem assignadas por Massenet ou Saint-Saens.

Citamos esses dois nomes, porque ante-hontem ouvimos duas composições desses autores: a *Tarantella*, de Saint-Saens, para flauta, clarineta e piano, executada pelos Srs. Gregorio do Couto, Francisco Nunes Junior e Alvaro Pinto de Oliveira, e a *Serilhana*, do D. Cesar de Bazan, de Massenet pela orchestra.

Serão mais bem feitas essas duas peças; mas executadas nenhuma tem o effeito da orchestração da Fosca nem a frescura da inspiração, ao mesmo tempo violenta e dramatica.

Carlos Gomes é um artista, Massenet um professor de harmonia distincto nos rythmos, e Saint-Saens um notabilissimo instrumentador; preferimos o (sic.) arte ao artificio e neste caso a palma pertence ao maestro brazileiro.

Nicolino Milano, violinista brazileiro, cujas habilitações e talento reconhecemos, executou a *berceuse – Dors mon enfant*, de Sirosi; o *Motuo perpetuo* de Ries e a *Polonaise* de Wieniawski.

Aplaudido e bisado ao terminar a segunda, executou mais o *Zapateado* de Sarasate.

Citaremos mais outro compositor nacional, o maestro Cavalier, contrapontista severo, que não tem competidor estrangeiro nesta capital e que na sua especialidade de harmonista collocamos ao lado de Leopoldo Miguez e Alberto Nepomuceno.

A Sra. D. Herminia Goulart cantou uma romança deste professor *L'Esclave*, e na segunda parte o mais difficil trecho do *Dragons de Villars*, de Maillart.

O intelligente menino Hugo Milano executou a *Melancholia*, de Godefroid, para harpa, e, finalmente, o Sr. Carlos Alves de Carvalho, alterando o programma, impellido pela afinação do piano, cantou uma romança de Gounod e o *Che fieró costume*, de Legrenzi.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – O theatro. O Paiz. Rio de Janeiro. 24 fev. 1896. p3. Ed. 04162.

O folhetinista da *Gazeta de Noticias*, que escreve periodicamente as *Artes e Manhas*, notou a decadencia do nosso theatro e, em logar de estudar por si a questão, com a sua competencia de jornalista, e propor o correctivo, julgou mais commodo pedir aos artistas e litteratos as suas opiniões e seus conselhos.

As respostas vão apparecendo e a maioria dos consultados diz que as causas dessa decadencia são muitas e que muito extenso seria discorrer sobre ellas; n'um ponto, porém, estão de accôrdo: os artistas dizem que o mal provém da falta de bons autores, emquanto estes affirmam que tudo deve ser levado á conta dos actores, cuja existencia é nulla.

Além dessas opiniões houve quem dissesse que tudo quanto acontece ao theatro é o resultado do jornalismo, que, em logar de criticar severamente peças e artistas, elogia tudo, animando a concurrencia.

Na nossa opinião ainda nenhum dos respondentes feriu o ponto capital e todos laboram em erro, porque pretendem estudar um facto social isoldado sem se lembrarem que em taes casos todos os factos são consequencias de tantos outros que se ligam intimamente e com toda a logica.

O assumpto é difficil, concordamos, porque se apresenta sob a fórma de séries concentricas de circulos viciosos.

Do historico dessa phase resulta resumidamente o seguinte:

O *Alcazar lyrico francez* attrahia todas as noites grande concurrencia ao theatro da antiga rua da Valla; essa concurrencia diminuia até certo ponto a dos outros theatros e foi então quando o Vasques fundou a sua companhia e começou a explorar o *Orpheu na roça*, paródia do *Orphée aux enfers* de Offenbach.

Começaram ahi as parodias, as traducções de operetas, as magicas, as revistas e por fim as bexigadas e o maxixe.

No principio da evolução retrograda alguns artistas resistiram a onda invasora e boas companhias dramaticas ainda se sustentaram; mas, aggravando-se a situação, foi tudo abandonado e andam todos as tontas, querendo achar explicações para essas causas, que não passam de puro e simples effeito.

O theatro, como a litteratura, a musica e sobretudo a politica, resente-se das mesmas causas – a depravação do gosto, dos usos e dos costumes, e em alguns casos essa depravação já attingiu o gráo de corrupção.

A essa causa primaria ligam-se outras de ordem secundaria.

Na indagação dos meios de corrigir o estado actual dos nossos theatros tem-se dado outro erro não menos curioso, que vem a ser o pensarem quasi todos os consultados e mesmo o consultante, que o theatro é sempre uma arte.

Puro engano.

É arte para o artista e para o litterato; mas para o emprezario é apenas uma industria e para os frequentadores de espectaculos – simples divertimento.

A depravação do gosto, usos e costumes tem ainda suas causas remotas; mas basta, no caso vertente, estudar o phenomeno em si para deixal-o claro e evidente.

Vejamos na musica o que se passa.

A musica religiosa dos seculos coloniaes não influiu no desenvolvimento da musica romantica nem da musica popular.

A tendencia do povo, a influencia da sua constituição originaria e o clima concorreram para a creação da *modinha brazileira*, desthronada mais tarde pela romança franceza e pelo concurso das companhias lyricas, subvencionadas pelo governo. de modo que o povo ouvia artistas celebres e grandes orchestras pela modica quantia de 2$ por cadeira de 1ª classe. Custava então no theatro Provisorio 4$ um camarote de 4ª ordem, com entradas livres, o que quer dizer que oito pessoas ouviam boas operas pagando 500 réis por cabeça.

Mas o imperio roeu a corda aos directores da opera, arruinou-os e por fim supprimiu a subvenção e demoliu o theatro.

Como consequencia, as companhias lyricas tiveram de pagar 60 contos de aluguel pelo theatro da Guarda Velha, e essa despeza reunida á falta de subvenção e á paga excessiva que exigem os cantores para vir aos dominios da febre amarela, tornou a opera um divertimento carissimo, um luxo, de que se arredou o povo.

E o povo sem theatro lyrico e ouvindo uma musica impossivel nas igrejas, inclusive na capela imperial, pendeu para a musica rythmica: veiu a polka e cruzou-se com as *habaneras* importadas do Rio da Prata pelas bandas do exercito, que voltaram triumphantes dos campos do Paraguay.

Desse consorcio, n'um meio depravado e quasi corrupto nasceu o *maxixe*, que póde e deve ser classificado como musica lasciva, sensual, e essa denominação é importantissima para o caso.

O *maxixe* das ruas, das serenatas, foi levado aos salões das sociedades carnavalescas e tornou-se tão popular que foi introduzido nos theatros pelos fabricantes de revistas.

O theatro foi o ponto de irradiação e por isso tudo foi invadido, sendo certo que nos saraus familiares, nos salões mais serios da sociedade fluminense o maxixe já é a musica que substituiu o rythmo da polka, assim como já se tem dansado por gracejo essa dansa em casas de familia, deixando prever que ha de se generalisar.

A invasão do *maxixe* é manifesta e se ainda não chegou ao templo catholico, ao menos já o vimos nos concertos organizados pelos professores do Instituto Nacional de Musica e ainda a esse respeito citaremos o seguinte facto vulgar.

Os batalhões do exercito, que representam a Nação armada, levando o pavilhão nacional, chegam ao ponto em que devem fazer um exercicio; depois da marcha, descansam as armas, o commando dá a voz de liberdade e os officiaes fóra da fórma, e a banda de musica entoa logo um *maxixe*.

Por ahi se vê que os factos se ligam e que a decadencia do theatro não póde ser estudada isoladamente, nem tão pouco devemos encaral-a fóra da causa primaria, da depravação, de que é consequencia.

Continuaremos este estudo, mas desde já podemos assegurar que o theatro ainda não está nos ultimos degráos da decadencia.

É possivel que, se não houver uma reacção, ainda elle desça ao quadro vivo e por fim á transformação em jogo do bicho, porque o jogo é o vicio predominante da população educada pelo imperio no regimen loterico, e como vicio absorvente tudo abandona e tudo arrasta.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – O theatro. O Paiz. Rio de Janeiro. 25 fev. 1896. p2. Ed. 04163

Procurando estudar a phase actual do theatro fluminense, tratámos, no nosso primeiro artigo, de deslocar a questão do falso terreno em que a collocaram e fomos buscar a origem da sua decadencia, tanto artistica como litteraria, na depravação do gosto, usos e costumes do povo. Dissemos então que esse phenomeno social não podia ser encarado isoladamente; e na verdade elle está intimamente ligado á politica e vimos como, abandonada a musica pelo poder executivo do imperio, tanto nas suas relações com a igreja, como no theatro e no antigo conservatorio, essa arte desmoralisou-se e depois de acanalhada foi invadindo tudo, inclusive o theatro dramatico, que foi então o ponto que se tornou de propaganda mais efficaz, por ser mais constante e intenso.

Escolhemos a musica, para primeiro argumento, por ser das artes a mais generalisada; mas a perversão litteraria tambem se manifestou ao mesmo tempo.

A má politica e a pessima administração publica do imperio, o abandono do ensino e a invasão de todos os ramos do governo pelos bachareis formados pela politicagem trouxeram a suffocação do principio da nossa litteratura; e basta lembrar que o imperio legou á Republica doze milhões de analphabetos para reconhecer a impossibilidade de fazer medrar a litteratura em semelhante terreno.

A esse vergonhoso numero de analphabetos junte-se a carestia do livro e ahi teremos a causa da paralysia.

Se a quasi totalidade da população não lia por não saber ler, o resto deixou de ler por não ter meios de obter livros, e desde então começou o commercio dos livros immoraes, eroticos e illustrados com gravuras indecentes.

O jornal que podia doutrinar e orientar o povo, tornou-se uma torpe especulação; os mais serios foram perdendo terreno e desappareceram e os que tinham recursos para se manter affectavam certa seriedade nas suas columnas editoriaes, mas abriam as columnas pagas em fórma de pelourinho e ahi a honra alheia, a reputação e o caracter, a intimidade do lar, o segredo das familias, tudo emfim, era vendido a 120 réis a linha e mais 10$ pelo testa de ferro.

A consequencia natural dessa phase foi o *Corsario*, cuja repressão pelo assassinato em plena rua e nas barbas da policia intimidou os exploradores; mas o cancro ficou e procurou novos campos para especular com a ignorancia do povo; e é assim que vimos o endeosamento do assassinato e da pirataria e a educação do sentimento do povo baseando-se nos applausos ás mais aviltantes crueldades.

E o theatro, cujas funcções dependem da regularidade do organismo social, podia resistir a tudo isso?

Quando o povo tinha um idéal serio – a Liberdade, e viu a sua realização, tudo prosperou; mas desde que desappareceram os homens de vontade tudo foi pela agua abaixo e a ultima metade do segundo reinado não passa de vergonhosa recordação até que o povo humilhado chegou a ter por imperador do Brazil um aulico dos paços de S. Christovão, que, austucioso, teve a habilidade de sequestrar um mentecapto e assumir as rédeas do poder moderador, repartindo a responsabilidade com meia duzia de ministros que pactuaram com aquella farça do estado satisfatorio.

Nesse meio social a sorte do theatro não podia ser outra e o seu estado actual é consequencia logica desse mesmo meio.

Na impossibilidade de isolal-o devemos encaral-o amanhã dentro da esphera em que elle se acha, isto é, dentro dessa corrupção do gosto e dentro desse circulo enorme do jogo e do sensualismo.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – O theatro. O Paiz. Rio de Janeiro. 27 fev. 1896. p3. Ed. 04165

Uma grande parte das pessoas que falam sobre a decadencia do nosso theatro culpam os emprezarios por não lançarem mão de bons dramas e boas comedias, que substituam as magicas e revistas, que annullaram o nosso theatro dramatico.

Se a regeneração da arte dependesse de coisa tão simples, como a indicada, o autor das Artes e Manhas não andaria tão atarefado em reunir as opiniões dos escriptores e artistas sobre as causas do descalabro do theatro.

Dissemos, no nosso primeiro artigo que para os emprezarios o theatro era uma industria, um negocio.

Ora uma companhia dramatica póde ser organizada com uma despeza equivalente talvez á terça parte da que custa actualmente uma dessas companhias de operetas, magicas e revistas; e além disso um drama ou uma comedia se monta com muito pouco dinheiro, emquanto as peças espectaculosas que agora se exploram custam muitos contos de réis.

Seria, para o emprezario, difficil a escolha, se todos os generos dessem lucro?

Os emprezarios, assim como os artistas e escriptores, nesta questão, foram todos arrastados pela depravação do publico.

Temos artistas perfeitamente educados e capazes de reerguer o theatro; o que não temos é publico que vá aos espectaculos.

O emprezario, entre uma boa peça que não attrahe concurrencia e que, portanto, deixa em difficuldades no fim das quinzenas – e uma revista ou magica, espectaculosa, cheia de mutações, fantasticamente absurda, expondo mulheres quasi núas e ornada de musica sensual – *maxixe* – que lhe enche o theatro não tem que hesitar – prefere sempre a que lhe traz concurrencia, porque esse é o seu negocio.

O publico que vai ao theatro pelo theatro é muito resumido, infelizmente; e a grande maioria dos frequentadores são impellidos pelo sensualismo e se dividem em dois grupos – o que procura a visualidade, o nú em scena, e o que vai simplesmente ao jardim na certeza de lá encontrar o mundo equivoco.

Acode talvez á mente do leitor a objecção das companhias portuguezas, que são frequentadas com successivas enchentes; mas essa concurrencia não é attrahida pela arte, mas impellida por um movimento de patriotismo, que somos o primeiro a applaudir, mesmo porque esse movimento, que diminue um pouco a nostalgia, nos da occasião de ver e apreciar companhias como a do theatro de D. Maria II.

A prova de que essa frequencia é apenas um symptoma de patriotismo, vimos no anno passado, em que o bairrismo se accentuou pronunciadamente, dividindo-se grande parte da colonia portugueza, indo para o Apollo os portuenses, porque la trabalhava a companhia do Taveira, que é do Porto, e para o Recreio Dramatico os lisboetas, porque lá estava a companhia do Souza Bastos, que é de Lisboa.

Honra seja feita aos portuguezes, digamos entre parenthesis, que acodem ao sacrificio de seus patricios; outro tanto não fizeram os italianos, que deixaram o Novelli em theatro vasio, e os francezes, que não frequentaram os espectaculos da Sarah Bernhardt nem da Judic.

Assim mesmo os hespanhóes vão ver as companhias de zarzuelas.

Mas os nossos theatros não têm frequentadores, dizem, porque está decadente; e está decadente, porque não tem frequentadores.

Se quizessemos tirar proveito dessa observação, era necessaria uma companhia do Pará para attrahir os paraenses, uma de Pernambuco para os pernambucanos e assim por diante. até que toda a população do Rio de Janeiro se habituasse a ir ao theatro e garantisse a despeza das companhias sem necessidade da exploração do sobre-natural, do espectaculo e do sensual.

As familias abastadas deixaram o theatro, porque este deixou de ser arte e como divertimento desmoralisou-se até certo ponto, mas, ao passo que assim pensam, deixam de ir ao lyrico, porque é um divertimento muito caro.

Essa falta de frequentadores dos theatros há de mantel-o por muitos annos nesse periodo de decadencia.

São accusados os criticos, que não atacam a torto e a direito peças e artistas; mas vejamos o papel da critica na actualidade.

Os homens de fortuna preferem o divertimento de uma roda de voltarete, cuja despeza é um pouco de gaz e um chá de familia ao theatro, que os arrasta a grandes despezas de vestuarios, carro, etc.

O annuncio de uma peça nova attrahe a curiosidade da familia, que deseja ver a novidade; mas o chefe, que procura um pretexto para adiar todas as despezas, ao ler a critica atacando a peça e os artistas, prevalecem-se da opinião da imprensa e deixa-se ficar no voltarete.

O resultado será sempre o theatro vasio.

Quando a concurrencia for grande, então será occasião da critica se manifestar com todo o rigor; fóra disto é concorrer ainda mais para augmentar a crise.

Só vemos um remedio: é a intervenção do governo, por meio da subvenção a varios theatros de modo que a despeza esteja coberta.

Desse modo recomeçará a educação do povo, que, privado dos espectaculos sensuaes, acabará por aceitar os dramas e comedias.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Concurso – Escola Normal de Nitheroy. O Paiz. Rio de Janeiro. 29 mar. 1896. p2. Ed. 04196

Não se realizaram as provas escriptas do concurso á cadeira de musica, marcado para o dia 26 do corrente, conforme noticiámos; mas nesse mesmo dia appareceu a noticia official do adiamento do concurso para quando fosse annunciado.

O Fluminense, que está em contacto directo com aquelle estabelecimento de ensino publico, adiantou mais alguma coisa aos seus leitores, pois disse que o concurso fôra transferido pelo facto de terem sido rejeitados os pontos offerecidos pela commissão examinadora á apreciação e julgamento da congregação da escola.

Parece, á primeira vista, que houve má organização dos pontos, ou pelo menos que não estavam elles de accôrdo com o regulamento de 1895, de fórma que a capacidade profissional dos examinadores soffreu natural abalo, emquanto se feria o presidente da mesa, por qualquer supposta irregularidade regulamentar.

Convém, portanto, que se esclareça a questão.

No dia 25 reuniu-se a congregação da escola para approvar os pontos alludidos; e nessa occasião o Sr. professor Ventura Boscoli communicou á assembléa que, apoiado no testemunho do Sr. Luciano Montenegro, director de um banco desta praça, o examinador Arnaud de Gouveia divulgara os pontos a um dos candidatos.

Ouvido esse cavalheiro, declarou elle que essa era a verdade, conforme lhe fôra transmittida pela candidata D. Maria Ramos da Piedade, havendo por isso desigualdade nas condições dos concurrentes.

A declaração tomada por termo fo[i] lançada em acta, rejeitados os pontos e submettida a questão ao secretario dos negocios do interior do Estado do Rio de Janeiro, que confirmou a deliberação da assembléa.

O facto é, como se vê, mais grave do que parece, e ataca a honorabilidade de um dos membros da mesa examinadora, e por mais banqueiro que seja um denunciante em questão desta ordem, tal declaração não tem nenhum valor juridico, por falta de provas, e, o que é mais, por não estar de accôrdo com a verdade, como passamos a demonstrar.

O professor Arnaud de Gouveia não podia ter divulgado os pontos pela simples razão de não existirem elles. O que estava feito era um programma, organizado pelo signatario deste artigo, e apenas assignado, sem discussão, pelo professor Arnaud e pelo presidente da mesa, o Sr. Felisberto de Carvalho, que pediu a ampliação dos pontos oraes e a determinação das questões designadas por – Definições geraes.

Os pontos, isto é, as questões, os problemas, o baixo, emfim, deveriam ser organizados na occasião da prova, e por isso era impossivel tal divulgação.

Se divulgação houve, foi apenas do programma, no que não ha o menor inconveniente; mas essa mesma não partiu do professor Arnaud, mas da nossa parte, communicando não só á Sra. D. Maria Ramos da Piedade como a todos os candidatos, que o concurso abrangeria toda a materia da harmonia dissonante natural, e que os pontos escriptos versariam sobre questões do acórde de setima dominante e suas inversões, cadencias e marchas de harmonia.

Se a mesa examinadora estivesse presente á reunião da collectividade em sessão, teria dado explicações e não se teria adiado o concurso.

Não há inconveniente na divulgação do programma, que até foi publicado nestas columnas, para conhecimento dos candidatos Lima Coutinho, Domingos Ferreira e D. Idalina da Rocha, que não indagaram qual seria elle.

O regulamento não estabelece a condição de sigillo do programma, como muito bem allegou o professor Briggs, ao assignar a acta com essa restricção.

Mas ainda mesmo que os pontos, o problema, o baixo, emfim, estivesse formulado, nada aproveitaria ao candidato o seu conhecimento previo.

O candidato sabe ou não sabe a materia; se sabe, é inutil perder tempo; se não sabe, de nada lhe serviriam tres pontos desde que não levasse a colla para o acto.

Fazemos esta declaração não só para plena defesa do Sr. Arnaud como para tornar publico o motivo futil da denuncia e a precipitação da medida tomada.

Para bem explicar á congregação o que se passou, daremos o seguinte simile:

Supponham que o concurso era á cadeira de arithmetica e o examinador tivesse dito aos candidatos que a prova escripta versaria sobre questões de logarithmos.

O que aproveitaria isso?

Relativamente á cadeira de grammatica portugueza, se o examinador declarasse que a prova escripta seria sobre a etymologia, a pratica sobre orthographia e a oral sobre a syntaxe – o que adiantava?

Os baixos que podem ser estabelecidos para as tres questões da prova escripta são … escreva o senhor o numero que quizer, no caso de não querer dar a fórmula do infinito.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Concurso. O Paiz. Rio de Janeiro, 5 mai. 1896. p3. Ed. 04233.

Desde que os artigos do Sr. Raymundo Correia, publicados nesta folha, encerram materia de doutrina, é justo que sejam elles tratados, não pelo membro da commissão examinadora dos candidato a cadeira de musica da escola normal de Nitheroy, mas pelo redactor desta secção d'O Paiz, que se julga obrigado a intervir no caso.

Podemos affirmar que o concurso realizado na cidade visinha foi o primeiro que mereceu com justiça esse titulo.

O que se procedia no antigo conservatorio de musica era tão banal, tão futil mesmo, que não passava de um exame que estava sempre na altura de ser prestado por um principiante; e quanto ao instituto nacional de musica, creado pela Republica, nada se póde affirmar, porque ainda não se realizaram ali concursos para preenchimento de cadeiras.

Que o programma adoptado não podia ser outro, ficou isso bem demonstrado na exposição feita pela commissão ao apresentar o seu parecer.

Tratava-se de uma cadeira vitalicia; o nomeado para o cargo em concurso iria mais tarde fazer parte de uma congregação com voto em concursos de todas as materias ali professadas; e era preciso proceder de modo que o nomeado fosse digno dessa mesma congregação pela sua capacidade intellectual e com as necessarias luzes para reger uma cadeira, cuja aula será frequentada por alumnos que já têm o curso de mathematicas e exames de varias linguas, historia, geographia, e que vão estudar physica, desenho, pedagogia, etc.

Baixar o nivel desse concurso de modo que a cadeira pudesse ser alcanaçada por qualquer individuo que apenas fosse musico pratico, tocador de piano ou outro qualquer instrumento, seria desconhecer as condições necessarias ao professorado.

Um paralello se apresenta, na questão discutida, que elucida perfeitamente o ponto.

Os alumnos da escola normal de Nitheroy são os futuros professores de primeiras letras no Estado do Rio de Janeiro; serão obrigados a ensinar muito pouco: ler, escrever e analysar. principios de arithmetica e geographia, metrologia e pouco mais.

No emtanto, para ensinar tão pouco, estudam arithmetica, algebra, geometria e trigonometria, com as exigencias do provecto professor Dr. Moreira Lima, e aprofundam o estudo de historia e geographia nas aulas do abalisado mestre o Sr. Varella.

Porque?

Se os *senhores* candidatos, inhabilitados de facto ou moralmente, pela complascencia da congregação, conhecessem a pedagogia, saberiam que para ensinar alguma coisa é preciso ter grande somma de conhecimentos.

A commissão, ao organizar o programma desse concurso, já o dissemos e ainda uma vez repetiremos, encarou a prova escripta como a mais importante da technica; e o candidato nella deixaria o documento de suas habilitações, não só para a correcção dos exercícios praticos, como para a composição dos mesmos.

O professor que não fôr harmonista está sujeito a representar papel muito triste em uma classe, dadas certas circumstancias.

A prova oral versou sobre questões de gammatica musical e relações da musica com a sua historia, litteratura e physica; mas os candidatos bem viram, como vamos provar amanhã, que nenhum dos examinadores se affastou das noções insignificantes que todo o professor tem obrigação de saber, se não quizer passar por ignorante.

O Sr. Raymundo Correia foi arguido em questões da sua Grammatica Musical, e como a commissão apresentou objecções ás suas definições erradas, appellou para a nullidade do concurso antes da classificação e depois della já a julga muito justa e como tal pleitêa a sua nomeação perante o governo do Estado do Rio de Janeiro.

O Sr. Raymundo Correia, assim como o Sr. Bellini, foi imprudente vindo á imprensa sem conhecer os termos do parecer minuciosissimo da commissão examinadora; e agora, ao ler amanhã o resumo desse parecer, só terá de queixar-se de si.

Calado, poderia ao menos vangloriar-se com o facto de ter sido classificado em um concurso, ainda que essa classificação tivesse sido inspirada por uma benevolencia que, sendo uma injustiça, trazia em si a justiça relativa de não confundil-o com o candidato inhabilitado, mas elevando-o, na onda salvadora da piedade, até ao lado de Domingos Ferreira, que evidentemente provou ser um musico harmonista, na prova escripta, mas esquecido dos exercicios de realização, ao passo que o Sr. Raymundo deixou documento do seu atrazo em materia de harmonisação de um baixo.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Concurso. O Paiz. Rio de Janeiro, 8 mai. 1896. p3. Ed. 04236.

Antes de mostrar a incoherencia do Sr. Raymundo Correia, devemos declarar que estamos de accôrdo na parte relativa ao sigilo do programma.

Nossa opinião sempre foi manifestada no sentido da sua publicação, mesmo para evitar trabalho inutil de se examinar um concurrente alheio á materia do exame; mas a commissão examinadora não deve ser censurada por ter observado o regulamento em vigor e aceitado as praxes estabelecidas na escola normal de Nitheroy.

Passando ao primeiro artigo do candidato em questão, vamos transcrever alguns periodos seus da publicação feita no dia 27 do mez passado, isto é, logo depois da prova oral.

"Realizou-se a 24 do corrente a prova escripta, que constou de um baixo dado floreado para ser cifrado e harmonisado a quatro vozes. (puro exame de harmonia)

Realizou-se a prova de arguições a 25, onde se tratou especialmente da theoria scientifica do som e de questões historico-musicaes. (Puro exame de esthetica.)

Se não se tratasse de uma corporação tão illustre a proba, seria caso de duvidar-se da sua lealdade. Mas não. Trata-se unicamente de uma grave lacuna nos respectivos estatutos.

Como se vê, é um programma mixto: physico-historico-musical, materias estas que nas respectivas disciplinas constituem cada uma um programma laborioso e longo."

Quem leu estas linhas, que ahi ficaram, com certeza dará razão ao illustre articulista, se não for esclarecido a respeito.

Quando o Sr. Raymundo Correia tirou o seu ponto, o signatario destas linhas perguntou-lhe se, no caso de ser elle nomeado para reger a cadeira á qual se opunha, adoptaria o seu compendio, que se achava junto aos documentos de inscripção; e tendo, obtido resposta affirmativa, foi-lhe perguntado o que era *som*.

É, na verdade, uma pergunta de accustica; mas tanto é necessario que o discipulo saiba o que é esse elemento da musica, que o proprio Sr. Raymundo o define em seu livro, que se intitula: *Definidor rudimentar de musica*.

Ora se é justo que essa materia seja conhecida pelos alumnos, com maior razão devemos exigir que o professor, e um concurrente á cadeira de uma escola normal, a saiba.

A *resposta* do Sr. Raymundo Correia foi repetir a incompleta definição do seu livro, que diz assim:

"O som é o resultado do movimento e é determinado e indeterminado."

Esse mesmo livro ensina que a musica "é uma successão de sons e escreve-se sobre uma pauta de cinco linhas"; e isso antes de estudar o som e dividil-o em ruidos e sons musicaes.

Serão essas perguntas difficeis problemas de acustica?

Perguntamos tambem por que razão a clave de *sol* tinha a fórma graciosa que todos conhecem; e o candidato respondeu que aquelle signal era uma simples convenção.

Replicamos dizendo que não; que aquella fórma tinha a sua origem historica, baseando o criterio da sua creação; ao que respondeu o Sr. Raymundo Correia não ter ido ali fazer exame de historia.

Interrogado pelo professor Borgongino, este perguntou-lhe por que razão o violino tinha uma corda tão curta quando a dos contrabaixos era tão extensa; e a resposta ingenua do Sr. Raymundo foi: "é porque o contrabaixo é maior do que o violino."

Em questões de grammatica musical, na parte relativa á escala de lá bemol menor, quando pedida, na pedra, com as condições de 6ª e 7ª maiores subindo e esses mesmos gráos menores descendo – não é preciso lembrar ao candidato o que se passou.

Já vêem o publico, a classe profissional e sobretudo o governo do Estado do Rio de Janeiro, mira dos artigos em discussão, que o concurso, longe de ter sido realizado no terreno *physico-historico-musical*, não passou de um exame muito superficial de principios elementares do que se deve exigir de um professor, e de assumptos technicos como a *harmonia* e *dictado musical*.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Concurso. O Paiz. Rio de Janeiro, 9 mai. 1896. p3. Ed. 04237

Já agora, uma vez no caminho traçado, prosigamos na analyse das provas do Sr. Francisco Raymundo Correia, no concurso á cadeira da Escola Normal de Nitheroy; mas antes de entrar na questão, devemos dizer ao illustre contendor que o seu programma, imaginado como o que seria adoptado, é apenas um programma facil de exames de musica em um collegio de meninas – o que seria mui pouco para ser exigido de um professor, que se oppõe a uma cadeira de instituto, como o da cidade visinha, com o titulo de – Normal.

Felizmente temos em nosso poder as notas que tomámos ao examinar a prova de harmonia do candidato que julga nullo o concurso, por ter sido classificado em 2º logar.

Eil-as:

Na parte relativa á cifra do baixo proposto, escrevendo o accorde de quinta diminuida, no 7º compasso, indicou um bequadro sob o algorismo 5 traçado, naturalmente para produzir a alteração da terça; mas se o accorde em questão era o de quinta diminuida, esse bequadro tornou-se uma redundancia irrisoria, pois a terça desse accorde é sempre menor e no caso apontado forçosamente um mi natural.

Teria tido idéa de um accorde de quinta diminuida com terceira maior; nesse caso tratava-se de uma dissonancia artificial, e de duas uma: ou a harmonisação seria errada ou, no caso dessa indicação, a numeração era impropria.

Nesse mesmo compasso indicou a cifra do accorde de setima por prolongação, quando se tratava do de setima de dominante, faltas estas que reproduziu nos compassos 9º e 11º.

No 10º um 2 sob 4 precedido de bequadro em logar da indicação do accorde de triton, e no 7º o accorde de sexta em logar do de quinta diminuida;

Ao harmonisar o baixo proposto, achando-se, no 6º compasso, no tom de *mi bemol*, passou para o de *dó menor* sem preparação.

Na realização não aproveitou das imitações offerecidas pelo baixo, nem percebeu a marcha de harmonia modelada nos compassos 5º e 6º.

No 7º compassou, tratou-se de um accorde de setima de dominante, supprimiu a terça e dobrou a quinta, e, ainda mais, resolveu um accorde dessa natureza sobre o accorde de quinta diminuida, reincidindo no erro da resolução desse accorde quando o resolveu sobre o de sexta, dando quintas directas entre as partes extremas, além de dobrar a nota (ré do 8º compasso) que servia de resolução á dissonancia anterior.

O resultado dessa serie de erros foi cair no tom de si bemol em logar de passar para o de ré menor, como exigia intransigentemente o baixo.

No 9º reproduziu o erro indicado no 7º, dobrando a quinta e supprimindo a terça do accorde de setima de dominante no seu estado fundamental, além das quintas directas que nelle se acham.

Nesse mesmo compasso, tendo indicado o accorde de setima de dominante, realizou o de quinta diminuida, quando o caso pedia o de quinta diminuida e sexta.

Finalmente, e ainda nesse mesmo compasso, resolveu o accorde de setima de denominante, fazendo subir a setima em logar de fazel-a descer.

Ja vê que o Sr. Raymundo Correia que foi injusto quando, depois da sua classificação, julgou-se com direito a mais do que por piedade obteve da commissão examinadora.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Africana. O Paiz. Rio de Janeiro, 15 mai. 1896. p3. Ed. 04243.

A opera que saiu mais trabalhada das mãos de Meyerbeer, consumindo nella muitos annos sem ter tido o prazer de vel-a em scena e que não a julgou bem escoimada, pois confiou a sua revisão ao celebre critico musical Fétis, a *Africana*, emfim, exige grande apparato e scena larga para a sua representação, com grandes massas choraes, desenvolvido corpo de baile e orchestra numerosa.

Esses elementos faltam á companhia lyrica do emprezario Sanzone, que foi semeando coristas e dansarinas pelas cidades que percorreu nos Estados de São Paulo e Rio Grande do Sul, de fórma que lhe seria impossivel entrar no theatro Lyrico, onde trabalhou com geral aceitação do anno passado.

Passada a primeira impressão, esquecido o acanhamento do theatro e admitindo-se a reducção da orchestra em semelhante partitura, procurando-se apenas ouvir a opera sem exigir muito da representação, a *Africana* apresentada ao publico do theatro Apollo, ante-hontem, foi bem aceitavel e chegou a ter momentos em que a execução foi perfeita em todas as suas partes.

Neste ultimo caso está o 2º acto da opera.

Todos os artistas são conhecidos, como conhecida é a nossa humilde opinião sobre cada um delles, e, em se tratando de artistas Lyricos, sujeitos a grandes modificações de um momento para outro, não vem fóra de proposito affirmar que todas as vozes conservaram-se em boa disposição.

A Sra. Bassi cantou a aria do sonho com a mesma correcção do anno passado, terminando-a, como então, com a difficil cadencia extremamente afinada e nitida.

Archangeli, o possante barytono, modulou bem a aria desse acto, e todos, no *septuor*, concorreram para que esse esplendido trecho tivesse a interpretação digna de artistas que zelam os seus foros.

Nessa peça, o *septuor*, sobresaiu a Sra. Adda Bonner, que cantou um tanto friamente a romanza *Addi terra nativa*, do 1º acto, mas que deixou perceber o estudo que tem feito afim de apoiar no peito as notas médias que começavam a ficar veladas.

Vilalta, o tenor de resistencia do Sanzone, foi applaudido no 1º acto e na romanza do 4º, que phraseou bem, conservando a sonoridade brilhante de sua voz.

Os dois papeis desempanhados pelo baixo Rotoli não dão ao artista occasião de apparecer, e se falamos em seu nome nesta opera é tão sómente em attenção á muita symphatia que a todos inspira ao seu reconhecido talento.

Vel-o-hemos no Mefistofeles, um dos seus melhores trabalhos.

O maestro Bonniccioli abandonou a companhia em S. Paulo e passou a tomar toda a responsabilidade das operas executadas o talentoso maestro Polacco, moço que tem a vantagem de respeitar escruptulosamente os andamentos impostos pelos autores e que tem a boa qualidade de ser distincto acompanhador, cheio de vontade, calmo, attento, preciso e com a necessaria symphatia para attrahir o pessoal, tanto da orchestra como de scena, ao seu olhar indicador, guia seguro e confiante dos artistas.

A empreza Sanzone repetirá seguidamente o seu repertorio emquanto não ensaia as novas operas promettidas, entre as quaes figura a Fosca, de Carlos Gomes, que tantas saudades deixou de si.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Aïda. O Paiz. Rio de Janeiro, 18 mai. 1896. p2. Ed. 04246.

A mais querida das operas do velho mestre italiano, a *Aïda*, a mais bem inspirada partitura da escola eccletica, de que Verdi é um dos principaes representantes, na actualidade, serviu ante-hontem no theatro Apollo, para a estréa da actriz cantora Zucchi Ferrigno.

A essa artista, de merecimento incontestavel, quer encarada pelo lado da voz, que é sympathicamente timbrada, volumosa, sonora e afinada, quer estudada pelo lado technico, conhecendo-se-lhe perfeita duração e bom methodo de canto, sobretudo no modo de phrasear a melodia, essa artista, diziamos, ao passo que nos agradava em cada uma das peças da *Aïda*, deixava em nosso espirito uma especie de restricção pouco explicavel.

O tempo ou, antes, outras operas nos darão elementos para definir essa hesitação, que nos prende e impede um franco applauso, quando ao mesmo tempo

somos forçados a reconhecer que não ha nenhum defeito na execução do papel de *Aïda*.

No emtanto podemos arriscar uma hypothese, só para ter occasião de discutir, e vem a ser o desaccordo do temperamento dessa cantora com a indole da opera em questão.

Pareceu-nos ver através da escrava a nota dramatica que deve predominar no temperamento artistico da Sra. Zucchi, o que bem claramente se percebe no 3º acto durante o duetto com Amonasro; mas a linha da Aïda, nessa partitura, cede a dramatização do canto Amneris, para envolver a apaixonada ethiope na melancolia de um amor desigual, infeliz e fatal.

Sendo assim, a tendencia dramatica da artista é sofreada pela natureza do papel, com as suas imposições inevitaveis, e é bem possivel que esse retrahimento, estudado, nos désse essa sensação de constrangimento, que no caso actual seria explicado por uma especie de suggestão.

Se assim for, a artista receberá os nossos applausos na *Gioconda* ou no *Mephistofelis*; e no caso contrario teremos de perguntar a nós proprios qual a causa da restricção referida.

No emtanto devemos pôr em relevo o que ella cantou no 1º acto; o sentimento que deu á melodia do duetto com o meio soprano; a sua ária e duetto com o tenor, em que foi applaudida merecidamente.

Os outros artistas já cantaram essa opera no Rio de Janeiro e é a esse respeito conhecida a nossa opinião.

Rotoli incumbiu-se já do papel de Memphis, que exige antes um baixo profundo do que um cantante; mas Rotoli, dotado de grande talento, tira sempre partido de tudo quanto canto e fal-o com arte.

Vilalta foi muito applaudido todas as vezes que emittiu notas agudas e sonoras; Arcangeli foi magnificamente no papel de Amonasro, provocando ovação no duetto do 3º acto, ao fazer a *appuntatura* sobre o *lá bemol*, e a Sra. Sartori, que dramatisou bem o duo com Aïda, dando vida e realce a esse trecho de grande valor, não desmentiu as nossas palavras no tocante á scena e duetto do 4º acto, em que é inexcedivel.

O desempenho geral foi bom; pequenas faltas que poderiam ser notadas, foram compensadas pelo final do 2º acto, em que a orchestra, banda, córos e primeiros artistas produziram bellissimo effeito de sonoridade e energia.

Por esse acto, quasi todo de conjunto, no seu segundo quadro, aqui deixamos os nossos applausos ao maestro G. Polacco.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Apollo. O Paiz. Rio de Janeiro, 21 mai. 1896. p2. Ed. 04249.

O espectaculo de ante-hontem, pela companhia lyrica da empreza Sanzone, começou pelo 3º acto da *Lucia di Lamermoor*, seguindo-se a interessante partitura de Leoncavallo – *'I pagliaci*, que attrahiu grande concurrencia ao theatro, como tem acontecido em todos os outros espectaculos.

Cantada pelo mesmo pessoal dessa companhia quando representada no Lyrico em 1895, nenhuma modificação temos a fazer acerca da nossa opinião emittida então.

Discutimos as qualidades da Sra. Ada Bonner, que suppre com a arte o que lhe falta physiologicamente; elogiámos o tenor Vilalta; fizemos justiça ao barytono Arcangeli e citámos ainda o bom trabalho dos papeis intepretados pelo[s] artistas Rotoli e De Marco.

Na recita de ante-hontem, em que varias peças sairam perfeitamente, como o prologo, os duettos e os córos dos dois actos, nenhum incidente notámos a não ser o máo acompanhamento da balatella, que exige muitos violinos, estando, como está, a partitura, que divide os primeiros em quatro grupos.

Em todo o caso foi um bom desempenho.

A empreza Sanzone conseguiu realizar nesta capital os verdadeiros espectaculos populares, desde que occupou o theatro que se incendiou na rua do Lavradio.

Por força de circumstancias foi obrigada a occupar o Lyrico no anno passado, e o resultado da empreza, com as grandes despezas daquelle theatro, não foi satisfactorio e teve de levantar acampamento a seguir para o sul, onde lutou com muitas adversidades.

No Apollo tem obtido grande concurrencia; mas serão espectaculos populares, quando o publico paga por uma cadeira 6$ e ouve uma orchestra incompleta?

Certamente não.

No emtanto, com o cambio actual esse preço, avaliado em ouro, seria insignificante; mas sabemos que a empreza, se não conseguir encher o Apollo todas as noites de espectaculos, será ainda uma vez obrigada a seguir viagem para o norte.

Ora, conforme nossas opiniões francamente manifestadas nesta secção, se ha cidade que necessite de divertimentos ao alcance de todos, é certamente o Rio de Janeiro, que, pela invasão do jogo, precisa de um derivativo attrahente.

Neste caso, sem termos theatros dramaticos nem lyricos e estando todos os outros á mercê do gosto corrompido do publico, obrigando as emprezas a gastos fabulosos, o que convém é chamar a attenção do poder municipal para o aban-

dono e, mais do que isto, para a opressão em que vivem as emprezas theatraes no Rio de Janeiro.

O unico meio de termos musica séria em espetaculos populares, fazendo propaganda de boas partituras, educando o povo, desviando-o das jogatinas, cultivando o gosto pela mais sublime das artes, seria, em logar de impostos quasi prohibitivos, conceder-lhes a municipalidade uma subvenção que permittisse á empreza fazer mais concessões ao publico pela garantia de uma parte de suas despezas.

O Rio de Janeiro é uma cidade monotona; conhece isso o povo que não tem os divertimentos privados da alta sociedade, e a municipalidade é que deve ir ao seu encontro.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Gioconda. O Paiz. Rio de Janeiro, 23 mai. 1896. p3. Ed. 04251.

A partitura de Ponchielli, escripta sobre o poema de Arrigo Boito, terá os defeitos que a analyse do critico estudioso revelará em exames pacientes e prolongados; terá contra si as considerações da technica e com maior razão as conclusões de um raciocinio philosophico – mas se a musica escripta presta-se ao estudo e analyse da critica, eil-a subjugando todas as argumentações quando em plena execução, rodeada de seus elementos de acção, servindo de convergencia a todas as artes.

Nesse momento só a impressão subjectiva póde ser analysada e é esse o unico criterio do publico no seu julgamento em materia musical.

É por isso que a *Gioconda* tornou-se popular e principalmente entre os povos latinos, que são aquelles que se impressionam mais de prompto com a musica dramatica, commovente, impulsiva e dotada de certa arrogancia autoritaria, como é a arte ecletica da segunda metade deste seculo.

Coincidindo a boa execução deste genero com a avidez do publico, que correu ao teatro attrahido pelas promessas de um título com esse — *La Gioconda*, são inevitaveis as explosões de enthusiasmo; e logo que o publico se manifesta, acolhendo os artistas com applausos espontaneos, parece que todos os interpretes ganham novas qualidades tornam-se outros, galvanisados por essa scentelha fulgurante do consenso popular.

E de facto outra gente parecia aquella da *Gioconda* ante-hontem, tão pouco brilhante na vespera, durante a execução do Ballo in maschera.

Mais rigorosos se tornaram os córos, a orchestra mostrou-se mais animada e correcta e cada um dos principaes artistas, na esphera dos seus papeis, recursos e merecimento, procurava harmonisar o seu canto com a tendencia pronunciado da publico, revelada por essa excitação que se traduz no applauso.

A satisfação foi geral; e as honras da noite couberam ás Sras. Sartori e Zucchi Ferrigno.

O ponto culminante da partitura, quando em acção, fóra das grandes massas, é certamente o duetto do 2º acto, e entre todas as interpretes desse trecho no Rio de Janeiro, exceptuando-se a Stahl, nenhuma levou ainda vantagem á Sra. Sartori, que no emtanto, neste ponto, soffre o confronto com artistas da ordem da Guerrini e tantas outras que temos vido.

E a prova é que só ella tem conseguido como a Stahl, esse bravo! interfectivo do publico no meio da phrase – *L'amo come il fulgor del creato.*

O duetto foi bisado, e convem notar que a Sra. Sartori fez dois papeis, o da cega e o de Laura, terminando a opera, no tercetto, sem nenhuma fadiga.

A Sra. Zucchi é evidentemente uma artista dramatica; sem a paixão, sem a violencia, sem o tumulto da acção, da musica e do poema, não consegue mostrar o que é, e por essa razão temol-a visto seguir progressivamente da Aïda ao Ballo in maschera e desta á Gioconda.

Cantou muito bem a aria final e o duetto, pondo em relevo todas as suas boas qualidades de artista no palco italiano.

Archangeli, o possante barytono que acaricia o publico com as suas notas excepcionaes, do sol natural ao si bemol, arriscando o seu bello futuro, foi um excellente Barnaba.

No duetto com o tenor, monologo e na barcarola obteve justos applausos.

O tenor da opera em questão deve ser um artista de meio caracter; a companhia Sanzone, porém, só dispões do Sr. Vilalta, infatigavel cantor, e por isso não faremos a analyse da romança Cielo e mar, para elogial-o no duetto do 1 acto e no final do terceiro na phrase Tu sei morta.

Rotoli, sempre correcto, e Polacco, sempre consciencioso, concorreram para o exito completo da Gioconda, que merece recommendação ao publico.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Cassino Fluminense. O Paiz. Rio de Janeiro, 25 mai. 1896. p3. Ed. 04253.

Estão inaugurados os concertos do inverno fluminense, com a festa realizada hontem no salão do Cassino, que se ornou com as mais bellas flores da nossa sociedade, ali reunidas pela digna Associação de N. S. Auxiliadora.

Dessa festa trouxemos duas magnificas impressões produzidas pelas senhoritas Amalita de Oliveira e Carmita Campos.

Esta, no violino, executou com grande nitidez e graça duas composições do celebre Sarazate – duas dansas, cada qual mais caracteristica, mais movimentada, brilhante e ardente – *Playera* e *Zapateado.*

A outra, isto é, a senhorita Oliveira, transmitiu-nos todo o sentimento que lhe anima a alma de artista, que sente a musica e sente a poesia, e das duas artes reunidas, com pouca voz mas muita sympathia, desenha umas phrases que seduzem pela ternura, pela caricia, pelo ar extatico, mas ao mesmo tempo convincente.

Assim também sentiu a numerosa assembléa que as duas citadas amadoras applaudiu com mais enthusiasmo e insistencia, reproduzindo, depois de pequeno intervalo, a mesma salva de palmas.

O programma começou pela protophonia de Wagner escripta para o Fausto, de Goethe, uma das mais bellas paginas inspiradas pelo poema allemão.

Mas o publico applaudiu mais as duas peças cantadas pelo barytono Archangeli; não sabemos se por dar mais importancia a Verdi e Massenet, ou si mais apreciar a interpretação do possante barytono, do que a do talentoso maestro Nepomuceno.

Ha nisso falta de patriotismo. O illustre brazileiro faz esforços para ser um artista digno da sua Patria e merece, por isso, ser estimulado, animado, para que chegue á meta dos seus desejos, que é ter uma orchestra sua e servir de regente e acompanhador das companhias lyricas que vieram do Rio de Janeiro.

E progride, o futuro interprete das partituras lyricas, e a prova é que, depois de pequeno reparo feito nestas columnas á sua interpretação molle da Symphonia em sol menor, executada no Lyrico, ouvimol-a hontem com os andamentos exactos; e no emtanto esse reparo foi apenas uma indirecta quasi satyrica.

O afamado professor de orgão e contraponto regeu ainda a suite de Grieg – *Peer Gynt*.

O primeiro acustico do Brazil, na opinião competente do nosso collega Luiz de Castro, executou duas peças de Schumann no violoncello; claro está que tratamos do illustre e sabio harmonista, o Sr. Frederico do Nascimento, duas glorias, senão tres, reunidas em um só homem e que tivemos a habilidade de furtar ao velho Portugal, para fundar o primeiro estabelecimento musical das duas Americas.

Toca bem e por felicidade já abandonou as variações. Ah! se o mesmo conseguissemos dos outros virtuose...

Além das peças citadas, foram executadas mais as seguintes:

Mendelssohn, *Capricho brilhante*, para piano e orchestra, pela senhorita Marietta Loup; aria do 3º acto da *Gioconda*, para baixo, pelo Sr. Theodureto Souto; *Propheta* e *Semiramis*, dois trechos cantados por D. Helena de Albuquerque; *Au printemps* e *Rigodon* de Raff, pela senhor (sic.) Loup, e o duo do *Simão Boccanegra*, pelos Srs. Manoel da Fonseca e Theodureto Souto.

Escusado é dizer que foram todos applaudidos e apreciados.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Fausto. O Paiz. Rio de Janeiro, 28 mai. 1896. p3. Ed. 04256.

A partitura que, póde-se dizer, esgotou a suavidade mystica de Gounod, inspirado no poema do pantheista allemão, o Fausto, musica do typo do genero comtemplativo da moderna escola fundada pelos francezes, que, apezar de todas as suas bellezas, desde o primeiro até os ultimos sons, ainda não tem nesta capital bastantes admiradores; a opera, emfim, que immortalisou o seu autor, teve ante-hontem, no theatro Apollo, a mesma sorte que tem tido todas as vezes que no Rio de Janeiro é cantada.

A companhia da empreza Sanzone tem elementos para desempenhar uma grande série de boas operas, desss que admitem uma média razoavel e que nada perdem quando não são finamento intepretadas e cuidadosamente executadas.

O *Fausto*, porém, requer certa unidade de acção, uniformidade de elementos lyricos, divisão das massas coraes e typos perfeitamente caracterisados.

Não basta haver em scena uma mulher de tranças loiras para que se tenha a sensação de Margarida; é preciso que a artista sirva de encarnação á creatura que vive no poema modelado pelo genio.

Não conseguiu ser a poetica Margarida de Goethe a Sra. Zucchi Ferrigno, e apenas apresentou-se como uma collegial sonsa.

O tenor Vilalta, unica da companhia, não póde cantar a *Africana*, a *Aïda* e o *Fausto*; faz o que póde, mas por ser muito grande que seja a sua boa vontade em ser agradavel á empreza, e por maior que seja o numero de sympathias que conta na platéa fluminense, nem por isso deixa de ser dissonante na mimosa romança *Salve dimora casta e pura*, onde a sua voz, não podendo se amoldar á emissão natural, torna-se antiphatica.

O baixo Rotoli deixa-nos em difficuldade interessante, pois não sabemos como dizer que não nos agradou no papel de Mephistopheles, e isso porque não basta, para o publico, a quem nos dirigimos quando escrevemos, dizer que não nos satisfez este ou aquelle artista – é preciso fundamentar a opinião.

Ora, no caso vertente, ao analysar o seu trabalho artistico, mesmo admittindo a média acima referida, não conseguimos sentir exacta e claramente quaes os motivos que o afastam da linha traçada pela tradição; e, ao passo que desejavamos aceital-o no difficil papel, sentiamos que lhe faltava alguma coisa que não sabiamos dizer o que fosse.

Depois do 2º acto resolvemos ouvir o resto da partitura sem ver a representação, e pareceu em tudo melhor, porque neste caso a imaginação, coadjuvada pela musica, creava uma scena mais completa, e assim pudemos apreciar a grande scena da igreja e a marcha assim como o final.

É certo que muitos trechos tiveram boa execução; mas o *Fausto* requer tudo ou nada, e desde que apontassemos o bom tinhamos que discutir o máo,

mas é desejo nosso esquecer o peccado compensando-o com a balança das virtudes, onde se lançaram a *Aïda*, a *Gioconda* e os Palhaços.

O peior de tudo é terminar essas linhas sob a ameaça de uma pena mais forte do que o delicto de sermos encarregado das chronicas lyricas, e sabermos que vamos para o theatro ouvir as variações de Proch para soprano ligeiro.

É possivel que a idade tenha influencia sobre esta nova phase do nosso sentimento artistico, mas não podemos occultar o horror ás *variações* – talvez uma especie de neurolysia provocada pelos flautistas, que da musica querem fazer o que os fogueteiros fazem com a polvora.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Mlle. Ywonne. O Paiz. Rio de Janeiro, 1 jun. 1896. p3. Ed. 04260.

Quando, ha dias, recebemos o cartão de Mlle. Ywonne, annunciando-se cantora do Eldorado de Paris, com voz de barytono, estabelecemos duas hypotheses, para aceitar como verdadeira a classificação adoptada.

Ou tratava-se de um artificio guttural, e em tal caso devia se notar a asperesa do timbre e todos os deffeitos inherentes á esse modo vicioso de cantar, ou então, em segunda hypothese, teriamos o producto de modificações anatomo-physiologicas de certos orgãos, influindo na voz, tornando-a mascula.

No segundo caso, em de uma representante mimosa do bello sexo, teriamos uma mulher com fórmas varonis, cara de homem, barbada talvez, com musculatura forte, etc.

Ao entrar em scena, porém, vimos uma mulher elegantissima, com o sorriso bregeiro dos cafés-concertos, de talhe airoso e todas as linhas suaves como as do sexo fraco.

Cantou; e a sua voz é na realidade de barytono; não a do barytono masculino, mas com as modificações do timbre, dando logar ao apparecimento de uma nova especie de voz que, por falta de denominação propria, é, por ora, a de barytono feminino.

A nossa curiosidade não diminuiu com o espanto; era preciso ouvil-a falar, interrogal-a, tel-a perto de nós e observar a relação do timbre da voz articulada com a da voz musical.

Mlle. Yvone aos 10 annos de idade tinha a voz claramente formada como contralto; estudou e, ainda menina, pensou em dedicar-se ao genero ligeiro; mas Delaunay, o celebre professor, deu-lhe outra direcção, educando aquella voz phenomenal no sentido de tornar-se mais grave e mais volumosa, e o resultado é que hoje, aos 23 annos de idade, a sua voz tem o timbre citado com a extensão do *si natural* ao *sól*, em clave de *fá*.

Não para ahi a curiosidade dessa voz; Mlle Ywone canta quando quer, como soprano, naturalmente auxiliada pelo *falsete*.

Como cantora é uma artista de merecimento no seu genero, revelando grande talento e fina educação das suas tendencias artisticas.

Estreiando no theatro Lucinda, o espectaculo completou-se com variados trabalhos de artistas excentricos, de fórma a constituir um divertimento agradavel.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Cassino Fluminense. O Paiz. Rio de Janeiro, 8 jun. 1896. p2. Ed. 04267 .

O concerto em beneficio das obras da capela do Sagrado Coração de Jesus, annunciado hontem á 1 hora da tarde, começou tres quartos de hora depois.

Não assistimos essa festa, de que apenas possuiamos o programma, que transcreveremos sem affirmar se foi ou não executado integralmente.

O salão e as galerias encheram-se completamente, inclusive os logares deixados para passagem, de fórma que era penoso ouvir a *Symphonia em dó,* de Beethoven, em pé e entalado entre o povo.

Tomámos a resolução de sair da sala e marcar as peças que fossem applaudidos; mas, ao lermos o programma, vimos indicados dois solos de flauta – e se Beethoven não é supportavel quando a gente tem de ouvil-o perfilado em columna cerrada, muito menos variações de flauta, que só recebidas em quadrado.

Na ante-sala achamos logar ao lado de um amigo que estava sentado no divan do centro.

Relatou-nos elle que a *Ave Maria* do *Guarany*, indicada no programma, tinha sido instrumentada por francez do Instituto Nacional de Musica, e como estivessemos desarmado, saimos pela porta afóra pensando no nosso collega e mestre Dr. Ferreira de Araujo, que ha dias se declarou jacobino em materia de musica.

Entregamos ao prevecto jornalista o caso narrado, que convém ser syndicado; mas pedimos ao illustre confrade que não se esqueça de perguntar ao tal francez o que faria elle se qualquer *qui quae quad* em Paris fizesse executar, em concerto solemne, um trecho de Sant-Saëns, Massenet ou Gounod com instrumentação falsificada, e isso nas barbas do Conservatorio e diante do publico illustrado da grande capital.

Evitamos escrever o nome do criminoso porque queremos duvidar da audacia, e até desejamos que nos informem que, á ultima hora, foi obtida a instrumentação original do nosso caro maestro Carlos Gomes, que no leito da dor,

com a sua esplendida juba embranquecida, não póde ser insultado como o leão da fabula.

Ainda mais.

Sabemos que no Instituto Nacional de Musica, onde Carlos Gomes não teve a honra de obter um simples logar de professor de solfejo, sabemos, diziamos, que nesse estabelecimento de *acusticos*, o nome do autor da *Fosca* não tem curso artistico, o que não deve maguar o laureado compositor brazileiro, porque igual sentença foi decretadao ao *imbecil* que se chamava Rossini; mas o que doe na alma do patriotismo, o que é offensa, injuria publica, é vermos o Sr. Alberto Nepomuceno, organista por diploma do seu mestre, apresentar-se em uma festa como a de hontem para reger a *Symphonia* de Beethoven, a *Protophonia* do Fausto de Wagner e as suas composições, e passar a batuta, não a um professor, mas ao simples acompanhador do Instituto, quando chega o momento de se executar um trecho do *Guarany*.

Se o talentoso maestro compositor de peças suecas passou a regencia ao acompanhador, para não se tornar cumplice do attentado da falsificação da partitura, tambem não devia consentir em tomar parte de um concerto onde a composição de um brazileiro notavel, unico no seu genero no Brazil, tivesse de soffrer a macula da collaboração de um musico que ninguem sabe quem é.

Quando no theatro Sant'Anna quizeram cantar um trecho do *Falstaff* com instrumentação aliás de um musico distinctissimo como é o Sr. Cavalier, se não nos falha a memoria, fomos os primeiros a dar o grito de alarma, e o que não consentimos que se fizesse com Verdi, tambem não queremos que se faça com o nosso Carlos Gomes.

No caso de ser authentica a instrumentação do Guarany, engana-se o maestro Nepomuceno quando julga desdouro reger composições do autor do *Schiaro*, do *Condor* e do Salvador Rosa, operas applaudidas em grande numero de cidades européas, e nesse caso, passando a batuta ao acompanhador do Instituto, dá-nos o direito de protestar em nome do povo brazileiro.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – S. Pedro . O Paiz. Rio de Janeiro, 11 jun. 1896. p2. Ed. 04270

A musica, como todas as artes, teve em varios pontos do mundo civilisado a sua época de ingenuidade, que foi cedendo terreno, pouco a pouco, ás idéas mais elevadas e ao cultivo rigoroso do saber; mas tambem é exacto que o artista, como todos os homens que têm uma funcção permanente, educam e desenvolvem uma faculdade ás expensas de outras, sendo rarissimos os casos de reunião de todas as parcellas que podem produzir uma somma avultada de qualidades.

É por isso que a humanidade até hoje só pôde reunir quatro homens exepcionaes nas artes – Shakspeare, Dante, Miguel Angelo e Beethoven.

Fóra desses quatro vultos que representam os limites ainda não ultrapassados pelos artistas modernos, todas as notabilidades apresentam uma face desenvolvida, o exercicio de uma força espiritual coincidindo com a atrophia de outros orgãos.

Bellini, por exemplo, tudo desprezou em materia musical. Os seus conhecimentos technicos são insignificantes – pobre na harmonia e pobre na instrumentação, apresenta no emtanto um dos casos mais extraordinarios de metodista inimitavel.

A sua *Casta diva*, tão ingenua, tão serena, tão simples como cantilena, parece vulgarissima; mas todos os *wagneristas* reunidos não seriam capazes de produzir nada mais perfeito no seu genero.

É por isso que opera co[m]o a *Somnambula*, cantada ante-hontem pela companhia Tomba, ha de ter sempre um auditorio que se reuna para se deleitar com a suavidade daquellas cantilenas que formam o martyrio e desespero dos sabios, que suffocaram a inspiração nos calculos do contraponto.

Bellini no seu genero é tão grande como Wagner na sua especialidade, e desde que a natureza não permittiu que nenhum delles reunisse as qualidades dos dois juntos – poderão ser dois artistas incompletos, mas não quer isso dizer que seja o divino Wagner e outro o simples *cidadão* Bellini, e aquelle que aceitasse só um delles, desprezando o outro, daria provas do seu desequilibrio e do falso criterio para philosophar sobre artes.

O mais bello poema lyrico, a *Somnambula*, se tivesse hoje a musica de um contrapontista da actualidade, talvez perdesse todo o merecimento que a partitura encerra e que exige o que já desapparecendo na arte – o *bel canto*, privilegio do antigos, que se vai perdendo á proporção que outras qualidades vão surgindo.

Os artistas da companhia Tomba nos satisfizeram plenamente durante a execução dessa opera.

A Sra. Padovani revelou todos os seus dotes artisticos e acreditamos que no 3º acto, ao finalisar, attingiu o limite da sua extensa voz, pois deu nitidamente *fa natural*. quando na vespera, cantando o *Rigoletto*, enthusiasmara o publico com a ja rara nota mi natural.

Para nós, no emtanto, a sua melhor qualidade é a de melodista, sendo certo que phrasea com muita distincção, sabendo impressionar do mesmo modo por que sente a melodia do celebre mestre que era admirado por Chopin.

O tenor Maristani foi bem no seu papel e outrotanto diremos de todos os outros artistas, inclusive córos e orchestra dirigida pelo maestro Lamliasi.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Concertos Populares. O Paiz. Rio de Janeiro, 15 jun. 1896. p2-3. Ed. 04274.

São verdadeiros benemeritos os illustres cavalheiros que se reuniram e fundaram a associação que acaba de reviver os Concertos populares, dos quaes o primeiro se realizou hontem no tehatro Lyrico com grande concurrencia.

O nosso collega e mestre Dr. Ferreira de Araujo foi incansavel na propaganda e conseguiu encher o vasto theatro, emquanto os seus companheiros de directoria, Srs. Arthur Napoleão, Delgado de Carvalho, Luiz de Castro e Alberto Nepomuceno não descansavam afim de tornar a festa o mais brilhante possivel.

Não devem parar e é preciso que se convençam de que apenas estão no meio da viagem.

O que é preciso obter, custe o que custar, é uma subvenção municipal, que garanta as despezas de orchestra e aluguel de theatro, para que taes concertos se tornem verdadeiramente populares pela reducção do preço das entradas ao minimo.

A elegante sociedade que se reuniu hontem é justamente aquella que menos precisa de educação musical; e parece-nos que maior serviço prestará a associação se conseguir arrastar o povo ás suas festas e obrigal-o a apreciar as composições dos grandes mestres, inoculando-lhe o gosto artistico e afastando-o dessa corrupção que se manifesta pelos applausos á degradação da musica e das artes em geral.

Parallelamente aos concertos orchestraes no Lyrico, como preparatorio, ainda insistiremos sobre a necessidade dos concertos ao ar livre, pubicos, com bons programmas executados por bandas militares e concursos, entre ellas, uma vez por anno.

Habituado o povo a ouvir musica nas praças e jardins publicos, elle procurará os theatros e os concertos de preferencia ás casas de tavolagem.

Já se vê que, em face de problema tão importante, a policia e a municipalidade devem coadjuvar essa associação, que está perfeitamente nos casos de dirigir não só os Concertos populares como tambem os Concertos publicos.

Uma das medidas propostas pela direcção dos Concertos populares, que deve ser aceita e posta em pratica, é a prohibição das entradas na sala durante a execução das peças; mas comprehende-se que a directoria não póde fazer essa imposição ao publico em se tratando de um divertimento, cuja ordem é confiada exclusivamente á policia.

Desde que o cidadão não é obrigado a fazer nada nem a deixar de fazer senão em virtuda de lei, conforme preceitúa a Constituição da Republica e codigo penal, segue-se que a ordem dada aos porteiros é illegal; e sendo, no entanto, necessaria, convém pedir ao Sr. Dr. chefe de policia que adopte essa boa idéa no regulamento dos theatros.

A orchestra, que se reuniu hontem, é composta de bons elementos, entrando nella quasi todos os bons professores que residem nesta capital, e assim, se houver perseverança nos ensaios, não será difficil termos em pouco tempo uma boa orchestra symphonica e um regente brazileiro.

O Sr. Alberto Nepomuceno faz o que póde e ha de acabar por ser um regente, acreditamos.

Verdade é que não basta ter o instincto; quasi todos os regentes nascem nos bancos orchestraes ou saem da direcção dos córos do theatros lyricos; fóra disso os regentes não servem para educar uma orchestra e ficam dependendo da maior ou menor boa vontade do grupo que dirige, a menos que não seja um Bulow, que era um critico musical dirigindo as orchestras sengudo o pensamento de Wagner.

Na primeira parte do concerto já foi satisfatoria a execução da *Symphonia em dó* maior, de Beethoven, que merece ser repetida, unico meio de fazer propaganda séria – insistir, até que o publico se habitue com essa musica elevadissima e extraordinariamente bella.

A Sra. Maria Risarelli cantou a aria de Cherubino da opera *O casamento de Figaro*, de Mozart, o fundador da opera symphonica, mas arrastou a melodia com continuos portamenti, do modo a tornal-a defeituosa.

Terminou a primeira parte com o bello e inspirado *Concerto em mi bemol*, de Alfredo Napoleão, executado pelo autor com o brilhantismo que elle sabe dar ao piano.

Foi muito applaudida esta peça, que encerra tantas bellezas, que fazem esquecer a falta de unidade nas suas linhas geraes.

Ao começar a segunda parte o illustre regente voltou-se para um camarote e deu palmas, no que acompanhado por um grupo, que engrossava cada vez mais.

Era o compositor brazileiro Leopoldo Miguez, chegado da Europa, e isso prova o quanto é grato e respeitoso o professor de orgão, não deixando escapar uma boa occasião para provocar applausos ao seu superior hierarchico, como é o diretor do Instituto.

Somente temos uma observação a fazer.

Quem applaude tambem tem o direito de patear; e negamos esse direito aos artistas que se exhibem.

Só o publico, que compra essa regalia no acto de adiquirir um logar no recinto do espectaculo, póde se manifestar, e assim mesmo tal ovação viria fóra de proposito, pois é sabido que a travessia do illustre compositor a bordo do *Nile* não foi acto de heroicidade, que merecesse tanto. Por isso preferimos guardar os nossos applausos para as audições do *Prometheo*, *Ave Libertas* e outras peças symphonicas do illustre nitheroyense.

Terminado esse incidente *extra*, executou-se o preludio dos *Mestres cantores de Nuremberg*, de Wagner, um prodigio de contraponto, que requer muitas audições para ser comprehendido na sua complexidade.

A Sra. Maria Risarelli cantou, em seguida á cantilena do *Cinq Mars*, de Gounod, a orchestra as seguintes peças – Gavotta da *Armida*, de Gluck; a dansa rigaudon da *Dardano*, de Rameau; a *Dansa das sacerdotisas de Dragão*, de Saint-Saëns, e a *Cavatina*, de Raff, pelos 10 primeiros violinos, acompanhados pelo resto da orchestra.

Sobre essa composição assim desnaturada por quem quer que seja, apenas perguntaremos: que effeito produziria a aria das joias do *Fausto*, por exemplo, ou a ballada do *Guarany*, cantada por 10 sopranos?

E se a moda passar para as outras artes e apparecer no theatro o monologo do *Hamlet* recitado ao mesmo tempo por meio duzia de tragicos?

Preferimos a cavatina de Raff tal qual foi escripta pelo autor e executada por um artista que saiba exprimir a belleza que aquelle trecho encerra e que não póde ser reduzida á massa de violinos.

A Symphonia do *Guarany* infelizmente saiu molle, bamba.

O maestro Leopoldo Miguez parece que adivinhou e retirou-se para não ouvir *aquillo*.

Carlos Gomes nessa symphonia, que executada pela orchestra do Scala em Paris produziu um effeito assombroso, Carlos Gomes, diziamos, nesse brado ingente, nessa pagina de fogo e enthusiasmo, requer energia, muita vida, agitação, impeto, rajadas de vibrações e violencia de sentimentos, tudo de accôrdo com a sua feição caracteristica de um filho das regiões tropicaes, onde tudo é grandioso.

A entrada dos metaes com os pratos tangidos á laia de *tam-tam* é caracteristica e dá o cunho selvagem das tribus indomaveis dos Aymorés; mas o Sr. Alberto Nepomuceno substituiu isso por umas pancadinhas de bumbos, destruindo o effeito puramente metalico, imaginado pelo autor, e depois foi arrastando o resto, sem vida e sem vigor – molle – bambo.

Ainda assim foi applaudida, como será sempre, porque Carlos Gomes é um artista e a arte resiste a tudo, atravessa os seculos, vence as guerras mesquinhas e impõe-se fatalmente.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Concertos Populares. O Paiz. Rio de Janeiro, 22 jun. 1896. p2. Ed. 04281.

"O 2º concerto realizado hontem foi um novo triumpho" – dirão hoje alguns collegas da imprensa fluminense; mas nos que temos certa responsabilidade perante o publico; nós que obedecemos unicamente á consciencia e temos uma norma traçada e conhecida no tirocinio deste ingrato encargo – somos obrigados a dar idéia aproximadamente da festa realizada no theatro Lyrico, a qual principiou pela *Symphonia italiana,* de Mendelssohn.

O 2º tempo, *Andante con moto,* de grande suavidade, foi bem executado pela orchestra e muito applaudido; outro tanto não diremos do final, intitulado *Saltarello,* e que o proprio programma indicava o movimento – *presto*, que, por não ter sido oservado, deixou de ser o que é – uma dansa vivissima, agitada, para se tornar uma parte de quadrilha em logar de uma tarantela com o brilho napolitano.

Em seguida, alterada a ordem do programma, a orchestra executou a gavotta da *Armida,* de Gluck, e o rigandon de *Dardam*, de Rameau, peças que tendo feito parte do ultimo concerto foram devidamente apreciadas.

Appareceu então a senhorita Canizares, a formosa interprete do pagem do *Ballo in maschera,* fazendo-nos ouvir a romança de Arthur Cabib intitulada – *Ci rivedrem.*

Referindo-se a esse trecho noticiava o programma:

"O Sr. Arthur Cabib é um musico muito apreciado na Italia, mas cujas composições não são conhecidas entre nós. *Ci rivedrem* é uma pequena *romanza* escripta em estylo moderno e que o publico apreciará por certo."

Essa informação pecca por não ser verdadeira. Cabib é um desconhecido na Italia; vive em Buenos Aires onde achou um editor e não nos parece que valha qualquer propaganda do seu nome.

Se o publico *apreciou muito* essa romança não se manifestou, apezar de ter sido cantada pela mais formosa das interpretes do pagem do *Ballo in maschera.*

A 1ª parte terminou com a *Fantasia hungara*, de Liszt, para piano e orchestra, executada por Alfredo Napoleão.

Ao terminar essa exquisita composição do celebre musico do nosso seculo, o theatro em peso rompeu em ovação ao artista, que se encarregara da difficil tarefa de traduzir os seintilantes rendilhados em que se crivam os variadissimos timbres da orchestra desse gigante do piano.

Ahi sim. Houve triumpho e bem se viu que o publico não deixa guiar pelas recommendações prévias nem se illude com os artificios com que se douram celebridades ficticias.

O publico exerce a critica subjectiva; deixa-se arrastar pelo que é verdadeiro, e desde que tem diante de si a arte em todo o seu esplendor, traduz o seu enthusiasmo.

Se o concerto tivesse terminado ahi...

Mas veiu a bella pagina de Massenet – *Scenas alsacianas,* executada varias vezes nesta capital e dirigida sem ser por notabilidades musicaes, mas por simples musicos que se educaram sob a batuta de profissionaes que conehcem o seu officio.

Veiu a bella pagina de Massenet, e no ultimo tempo, no *Domingo á neile,* qundo ao longe se ouve o toque de recolher, uma simples entrada dos clarins fora de tempo desnorteou o Sr. Lavalle e deu-se o escandalo de se estacar a orchestra e voltar para trás.

O regente da orchestra fórma a unidade de acção e o seu papel é justamente dar uniformidade. Se, dado um erro fosse necessario parar e voltar atrás, como nos ensaios, inutil seria o regente; e quando este procede dessa fórma, quando não póde conseguir trazer os elementos que se desviam á unidade de acção – deve mudar de officio.

No momento em que o incidente se deu, nada mais simples do que suspender a orchestra, deixar passar o toque dos tambores e clarins e atacar em seguida, remediando tudo com a calma que é a primeira audição para exercer o cargo de dirigir os outros.

O maestro Nepomuceno, que está sendo educado pela nossa orchestra, teve um momento de dificuldade no desvio do fagotes durante o terceiro tempo da *Symphonia italiana;* mas não parou: foi marcando sempre compasso e tudo se accommodou por fim do melhor modo.

No theatro Lyrico vemos isso muitas vezes; mas o regente que se lembrasse de parar para recomeçar teria uma *ovação* como a que o nosso collega Luiz de Castro arranjou para o Supperti afim de salvar a gloria nacional que mais tarde nos deu o *Hymno da proclamação.*

O caiporismo entrou ali – e não mais saiu.

Les rameaux, de Fauré, cantado pelo barytono Uzac, visivelmente indisposto, foi insturmentado por quem não conhece o quartetto de cordas.

O *Andante* 1892, de Nepomuceno, foi bem; mas em seguida se annunciava o *Minuetto,* de H. Braga, que é um ex-organista da capela imperial, quando peça executada foi a mimosa composição de Francisco Braga.

Seguiu-se o *Ave verum,* de Gounod, cantando pela mais formosa das interpretes do pagem Oscar do *Ballo in maschera* e acabou-se a malfadada 2ª parte com o preludio dos *Mestres cantores,* de Wagner.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Concerto Historico. O Paiz. Rio de Janeiro, 29 jun. 1896. p3. Ed. 04288.

Não podia ser mais arrojado o pianista Jeronymo Queiroz, organizando a festa que se realizou hontem, unica no seu genero, nas duas Americas.

Não fosse elle tenaz e cheio de confiança no publico fluminense, e talvez se escoasse mais este seculo sem que tivessemos occasião de ouvir a celebre producção de Palestrina, que no programma é apontado como duas vezes salvador da musica nos templos catholicos.

Digamos de passagem que esse programma de tão importante festa artistica pedia um livro; mas sabemos que grandes despezas foram feitas e isso seria uma nova difficuldade para o organizador do concerto, que já não fez pouco.

Entre as difficuldades alludidas, devemos assignalar a falta de musicas no nosso mercado, e algumas, existindo apenas em manuscripto nos archivos europeus, de fórma que foi necessario vencer grande reluctancia para se obterem as cópias, que nem todas vieram correctas.

O que vem a ser essa grande missa de Palestrina? perguntarão por certo os leitores.

Responderiamos com a biographia de homens que se immortalisaram, tendo vivido pela arte em um seculo em que poucas luzes tinham sido derramadas sobre a musica, se tivessemos espaço para isso.

Antes de Palestrina poucos homens conseguiram deixar na historia da musica os seus nomes.

Os principaes dentre elles são: Gondinel, Dufay, Adriens Petit, Josquin des Prés, Gombert, Bassiron, Jannequin, Arcadeli, Willaert, Cornelius Canes, Monton e outros cujos nomes escapam á memoria no traço rapido de uma chronica musical.

Esses homens occuparam o seculo XV, infancia da musica, pobre na harmonia e pauperrima nos recursos instrumentaes.

Palestrina, o rei da harmonia consonante, pôde ser considerado como o creador da arte musical; a sua missa do Papa Marcello, pequena fracção de uma bibliotheca, por elle escripta, é a resolução do problema proposto á arte religiosa no seu tempo.

O espirito religioso ali está simples e grandioso e o seu desempenho foi verdadeira surpresa.

O grupo de amadores, homens e senhoras, em côro a secco, escripto em notação antiga e em estylo abandonado, cheio de difficuldades, saiu maravilhosamente correcto – afinadissimo – homogeneo e forte.

Logo depois dessa pagina que representava o seculo em que a arte musical ainda não conhecia a harmonia que se funda na inversão dos accórdes, que nos

foi dada pelo grande Rameau, nem sonhava a dissonancia natural, que só foi empregada por Monteverde, fundador portanto da technica musical, da harmonia moderna, porque, apparecendo esse genero de dissonancia, foi facil descobrir as dissonancias artificiaes – logo depois, diziamos, dessa pagina solemne, a orchestra, dirigida pelo maestro Cernicchiaro, executou o gracioso minuetto do *Bourgeois gentilhomme* de Lulli, o Florentino que foi a Paris fundar a opera franceza.

Essa execução foi colorida e segura – e bem se via que tinha sido ensaiada por um violinista que, conhecedor da sua arte, como um dos professores que foi da orchestra de Franco Faccio, transformou a desafinada orchestra dos concertos populares em orchestra digna dos professores que a compõem.

O programma está impresso e demol-o hontem; acompanhal-o no seu demasiado longo desenvolvimento seria trabalho superior ao espaço de que dispomos, e por isso nos limitaremos a citar as peças que mais nos impressionaram:

O *Concerto em ré menor,* para 3 pianos e quartetto de cordas, foi executado por DD. Alice Amaral, Maria Araujo dos Santos e Sylvia Filgueiras, e a nitidez e colorido desse concerto, que é um poema de bellezas, dão testemunho do amor e solicitude com que foi estudado e ensaiado.

A *Symphonia militar,* de Haydn, dirigida por Cernicchiaro, foi muito applaudida e isso não só pelo merecimento da producção como tambem pelo desempenho.

Verdadeira ovação foi feita á artista amadora D. Marietta Netto, que cantou a aria da *Norma*, cujo andante é a bella *Casta Diva* do immortal Bellini, inexcedivel e inimitavel no desenvolvimento melodico de uma phrase.

D. Marietta Netto vocalisou o [...] como poucas profissionaes o conseguem, a menos que não se trate de verdadeiras celebridades.

Chega o momento de citar o verdadeiro triumpho alcançado por J. Queiroz, como pianista.

Os nossos leitores talvez leram com interesse a historia dos grandes homens e lembram-se de certo daquelle pobre afinador de pianos que mais tarde creou a symphonia e que ainda ontem foi ouvido com enthusiasmo – Haydn, se chamava elle.

Lembram-se por certo daquelle pianista que, para viver, depois de haver obtido o primeiro premio do Conservatorio de Paris, tocava em saráos para dansar.

Lembram-se tambem...

Mas que enorme lista sairia se proseguissemos.

Pois bem.

Em 20 de julho de 1859 nasceu um brazileiro, no lar modestissimo de um professor de piano.

Mais tarde, esse menino, para poder viver, tambem tocava quadrilhas em saráos de gente rica.

Nessa gymnastica adquiriu elle uma força extraordinaria e, trabalhando á noite e estudando de dia, elle que veiu do nada, tendo por si apenas o talento e força de vontade, sem ter tido outro professor senão o seu instincto, e sem ter viajado pela Europa, pouco a pouco foi conquistando caminho e é hoje aquelle mesmo que hontem todos nós, em grande manifestação, applaudimos ao terminar elle a *Polonaise em la bemol,* de Chopin e o *Galop chromatico,* de Liszt – Jeronymo de Queiroz.

E Jeronymo de Queiroz já é um nome que illustra a pequena pagina dos musicos brazileiros.

Nestas columnas foi elle batido um dia por ser aspero no tocar.

Não se revoltou contra a critica; não veiu insultar pela imprensa quem lhe prestava um serviço, nem procurou levar aos tribunaes por crime de injuria quem lhe dizia a verdade.

Jeronymo de Queiroz desappareceu e encerrou-se em casa para reapparecer digno de ser acclamado pelo publico fluminense como um grande artista que é.

Essas palmas e essas flores que lhe foram atiradas por um grupo de senhoras – foram a sua sagração no templo da Arte, e o hymno que saudou o artista que tudo venceu sem se ornamentar com as lantejoulas – foi a protophonia do *Guarany* por elle mesmo dirigida, com vigor, para desaggravo dessa pagina brazileira do nosso Carlos Gomes.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Concerto historico. O Paiz. Rio de Janeiro, 2 jul. 1896. p2. Ed. 04291.

O critico paradoxal, conforme confissão proripa (sic.), atacado de frente com argumentos serios depois de haver provocado discussão, por elle aberta, sobre o programma do concerto Queiroz – quando viu apparecer o redactor desse documento, que elle esperava fosse de algum leigo em musica, e não o signatario destas linhas, em logar de continuar nesse mesmo terreno, terreno da critica, vendo que lhe falhara o fogo de artificio, metteu os dedos na bocca e correu assobiando.

O secretario do syndicato musical não se lembra, porém, de que é lido por gente séria e que a sua retirada comica nas columnas d'*A Noticia* de hontem dá idéa de seu pouco equilibrio, do seu criterium.

Outro tanto não faremos nós, não só por dignidade propria como também pelo decoro que estas columnas exigem; em todo o caso ainda levantaremos al-

guns argumentos desse Sr. Castrinho, porque se relacionam com assumptos que sempre trazem ensinamento.

O Sr. Castro confessa ignorar o que seja opera symphonica e diz conhecer o valor das palavras; se soubesse o que vem a ser uma *orchestra symphonica*, e quem a empregou com o melhor resultado na opera, saberia o que isso é.

O illustre secretario do syndicato, que não tem elementos para saber o que seja contraponto, pois da musica só conhece as notas da clave de sol e as figuras, sae-se com esta, que é esplendida:

"O que estava pensando a pessoa que redigiu o programma explicativo quando escreveu que a missa do papa Marcello está *rigorosamente circumscripta pelos limites do contraponto*? O que se deve entender por limites do contraponto?

Confesso a minha ignorancia."

Se confessa a sua ignorancia nesta materia, por que ataca um profissional, que com ella lida há tantos annos?

Se o Sr. secretario soubesse o que é contraponto, conhecesse as suas varias especies e as suas restricções, não viria em publico dar documento do seu valor na critica.

Rodeado como está de *musicos* do syndicato, interrogue, indague, estude; e, se ninguem souber dar-lhe explicações, confesse pela imprensa e teremos muito prazer em praticar a obra de caridade, que manda dar liçoes aos críticos.

E ainda mais, diz elle, em um paragrapho:

"É ainda o programma que, depois de qualificar a *Norma* drama musical, chama Wagner "o reformador da opera dramatica" e diz que elle imprimiu nova orientação á *conveniencia das artes na scena*, phrase esta que não consigo decifrar."

É pouco perspicaz o caro collega; se estivesse a par da litteratura musical, veria que esse *erro de revisão* se traduz por *convergencia das artes na scena*.

Se não se mettesse a critico sem conhecer a technologia, não teria escripto essas coisas sobre opera e drama.

Opera (vid. Littré) significa – "poema dramatico posto em musica, e mais particularmente grande poema lyrico composto de recitativo, de canto e de dansa sem discurso ou dialogo falado."

Não estará a *Norma* neste caso?

Drama (segundo o mesmo Littré) é toda a peça theatral, seja tragica ou comica; e esse mesmo mestre dá como synonymos "*Drame lyrique*, *opera*".

Vamos, Sr. Castrinho: outro assobio.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Concerto historico. O Paiz. Rio de Janeiro, 3 jul. 1896. p3. Ed. 04292a

Bem nos disse o Sr. Castrinho que a directoria dos concertos populares era solidaria e que nos aguentassemos no balanço, por havermos atacado o *gloria nacional*, que de batuta em punho é dirigido pela orchestra no theatro Lyrico.

Já fomos atacados pela secção theatral da *Gazeta de Notícias*, pelo secretario do syndicato musical e pela *Noticia*, mas *desgraça pouco é bobage*, como dizem na terra do Jovino Ayres, que é a Bahia; e, imitando o hespanhol, diremos: - *que vengam todos*!

Hontem appareceu mais o *Lulú Senior*, sempre espirituoso, faceto, risonho, adulador das senhoritas e rufador do bumbo annuncio dos Populares.

Também é o único instrumento que elle toca, ás quintas e aos sabbados.

Queremos discutir; queremos argumentos e nada disso apparece: *Dulú Senior* troça e *Lulú Junior* assobia.

Mas o nosso artigo de hoje tem por fim pedir mil desculpas ao Sr. Castrinho, do que escrevemos na terça-feira.

Só hontem lemos o *Jornal do Commercio*, de segunda-feira, que traz exactamente tudo quanto n'*A Noticia* desse mesmo dia a tarde disse o secretario do syndicato musical.

Se soubessemos que os taes argumentos tinham sido postos á venda em primeira mão no grande orgão, de certo não teriamos atacado o Sr. Castrinho, que afinal de contas já confessou ser um critico paradoxal.

No entanto, autorizamos o Sr. secretario do syndicato a se utilizar dos nossos artigos e vibral-os contra o *Jornal*, e conte com o nosso apoio, porque tudo quanto está escripto é rigorosamente certo.

Terá escrupulos de reproduzir os nossos artigos como seus? Modestia, simples modestia.

E além disso quem copiou os argumentos do *Jornal do Commercio* tambem póde copiar os d'*O Paiz*.

Resumindo tudo quanto a respeito da arte musical escrevemos nestes dois ultimos dias, diremos: - se reunissemos uma pequena orchestra para executar trechos desconhecidos de mestres allemães, francezes e italianos, nenhum dos nossos adversarios seria capaz de determinar a nacionalidade do compositor.

Não vale a pena entrar em assumptos historicos, estudar a irradiação da musica italiana e a sua influencia sobre os povos do norte, quando os contendores que estão na arena só querem a *capoeiragem* da troça.

Pomos fóra de combate o Sr. Castrinho, que não póde com a espada nobre dos polemistas; ao *Lulú Senior* pedimos outro folhetim – gostamos muito do

espirito dos homens de espirito, mas que não se metta em questões de musica, mesmo fingindo ar serio.

Paramos aqui para dirigirmo-nos ao syndicato musical, e por isso continuaremos, mudando apenas o título, que passa a ser

Moreira de Sá – Vianna da Motta.

Artes e Artistas – Moreira de Sá – Vianna da Motta. O Paiz. Rio de Janeiro, 3 jul. 1896. p3. Ed. 04292b

Annunciámos hontem que hoje se realizaria o concerto dos dois notaveis artistas portuguezes, que nos deram a honra de sua visita.

Dissemos, então, que os illustres viajantes partiriam para S. Paulo e muito propositalmente deixamos de publicar o programma dos Concertos Populares, annunciado para o proximo domingo, e isso porque nessas malevolas linhas, perversas e insidiosas, vinha a noticia de tomar parte nessa festa o pianista Vianna da Motta.

Não publicámos o programma; a *Gazeta de Notícias* e os outros orgãos que sustentam o syndicato, não duvidaram em fazel-o, e isso assim como quem diz ao publico fluminense que, em logar de ouvir hoje esse artista por 10$, espere o concerto popular, onde o ouvira por 4$ a cadeira.

Parece-nos pouca ou nenhuma cortezia para com os artistas esse açodamento.

Sabemos que a directoria dos Concertos Populares emprestou o seu piano ao Sr. Vianna da Motta, com a condição de se fazer elle ouvir no proximo concerto; mas não é delicado esse prévio annuncio *reclame* na vespera do concerto official dos nossos dois hospedes.

O syndicato não desviará a concurrencia ao Lyrico, no concerto de hoje, e em nome da dignidade do publico fluminense pedimos a todos os amadores da grande arte que procurem um logar para a apresentação desses dois reputados musicos.

Em todo o caso esse procedimento pede um correctivo e nós, apezar da nenhuma influencia na sociedade, tomamos a peito a realização de uma série de tres concertos, no theatro Lyrico, onde se exhibam exclusivamente esses dois nobres representantes da arte musical.

Não entra nisso a nossa individualidade, mas a nossa qualidade de representante d'*O Paiz*.

Vamos convidar varios cavalheiros para formarem a commissão, que se encarregue de passar os bilhetes para a série dos tres concertos, e desde já aceitamos pedidos para os logares do theatro Lyrico, tendo os assignantes dos *populares* e do lyrico preferencia aos seus logares.

Moreira de Sá e Vianna da Motta, ao lerem estas linhas, talvez queiram se furtar á luta que estabelecemos; mas é em nome do publico desta capital que pedimos aceitem o trabalho proposto, único meio de mostrarmos que uma especulação não tem o poder de destruir o direito, que têm os grandes artistas, de se imporem por si á admiração do povo culto.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Moreira de Sá – Vianna da Motta. O Paiz. Rio de Janeiro, 5 jul. 1896. p3. Ed. 04294a

Temos sobre a mesa, ha mais de dois mezes, um folheto de Antonio Arroyo, intitulado Perfis artisticos - B. Moreira de Sá.

Esse folheto, recebemol-o quando aqui chegou a noticia da vinda desse artistia ao Rio de Janeiro, e muito propositalmente deixámos de folheal-o afim de não termos o espirito prevenido.

Sabiamos que esse artista era um homem de grande illustração, autor de varias obras de merecimento; tinhamos noticia do seu nome artistico, de seus triumphos em varias partes da Europa; mas tambem sabiamos, de experiencia propria, o quanto influem no espirito do critico as divulgações dos litteratos.

Moreira de Sá é um temperamento artistico de primeira ordem: o violino nas suas mãos não é, como para muitos outros artistas, um instrumento destinado a servir de especie de trapezio, em que a gymnastica tem de manifestar as habilidades adquiridas pelo exercicio paciente de um mecanismo interminavel.

A sua preocupação é a arte, puramente a arte; o seu cuidado é revelar o elevado estylo, adquirido no estudo do caracter de cada um dos autores que tem de interpretar.

A *difficuldade* para elle é um accidente da propria arte - vence-a não como quem quer exhibir a sua qualidade de *virtuose*, mas como quem tem de apresentar, sob feição sua, a producção do autor escolhido.

Entre as qualidades que mais attenção reclamam as ambições dos violinistas, destacam-se a produção de bellos sons, fortes e amplos, o mecanismo e o estylo.

Estas tres qualidades rarissimamente se reunem completas, de modo que a historia da artes musical, na parte relativa ao violino, só registra casos excepcionaes; mas o que é fóra de duvida é que uma só dessas qualidades, bem accentuada, chega para formar a reputação de um artista, por onde se póde avaliar as grandes difficuldades que cercam o violinista.

Moreira de Sá é perfeito estylista; possue mecanismo desenvolvido, tira magnifico sons - mas essas duas qualidades são, nelle, os accessorios daquelle estylo.

É por isso mesmo que mais o apreciamos nas peças menos eriçadas de difficuldades e o applaudimos no canto poetico, no canto de sonhador, revelando um ideal elevado, como no modo de tratar o aristocrata Mendelssohn no andante, do *Concerto* desse musico celebre ou na maneira de phrasear a *Reverie* de Vieuxtemps.

Como peça de mecanismo, foram bem apreciadas as difficuldades de uma peça bem curiosa, que vem a ser as *Scenas da czarda*, de Hubay, escripta no genero burlesco e ao mesmo tempo com um ar de gravidade que se casam admiravelmente.

Além das peças citadas, o illustrado artista executou mais o *Zapateado*, de Sarazate, depois dos insistentes applausos ao terminar o *Concerto* de Mendelssohn; a *Jota aragonesa*, desse mesmo autor, e o bello *Nocturno* de Chopin tambem transcripto por Sarasate.

Vianna da Motta é um artista completo.

E dizendo completo não temos obrigação de enumerar as suas qualidades.

Se um artista póde se revelar em uma simples pagina, é bastante citar o andante do *Rondó caprichoso* de Mendelssohn; interprete dos grandes classico, eil-o na *Sonata appassionata*, de Beethoven, no estylo poetico, até a paixão vimol -o no *Nocturno* de Chopin, nessa pagina em que a melodia se transforma n'um rasgo de soffrimento para voltar a calma deliciosa desse poeta doentio; gracioso foi elle na *Valsa* desse autor, e impetuoso, vibrante, no *Scherzo*, ora em turbilhões de notas, ora na cantilena italiana, tão bem tratada pelo mais symphatico dos pianistas compositores; como pianista de genero foi applaudido no preludio dos *Chants d'Espagne*, de Albeniz, e finalmente como pianista de grande bravura foi maravilhoso na *XII Rhapsodia*, de Liszt.

O programma do concerto estava dividido em duas partes dinstinctas: a primeira representada pelo classismo e a segunda pelo genero romantico e peças caracteristicas.

Ambas insignes em todos os generos - ambas dignas da admiração do publico fluminense.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Concerto historico. O Paiz. Rio de Janeiro, 5 jul. 1896. p3. Ed. 04294b

Já estão quatro na arena: *Lulú Senior, Lulú Junior,* Luiz de Castro e *Jornal do Commercio*; e ainda ha logar para mais.

Quem venham.

Este diz que já fugimos uma vez, quando nós apenas fugimos, não da polemica, mas dos arremettidos; Luiz de Castro, evidentemente fraco e sem preparo,

ficou para um canto; *Lulú Senior* é fino espirituoso de quem a gente lê um folhetim inteiro a rir, quando o negocio é serio; e esse cavalheiro abusou do seu pseudonymo para nos dirigir um insulto hontem, ainda devemos rir, porque, afinal de contas, para alguma coisa ha de servir o pseudonymo, que é uma especia de mascara dos litteratos, e elle ja se tinha declarado homem educado.

Quanto a *Lulú Junior*, que ninguem conhece, é preciso que se saiba que é musico de raça, pois é filho do violinista *Brusundanga,* martyr do rapazio das galerias do theatros.

Responderemos, com vagar, aos tres, e se não sairmos vencedores, como sempre, ficará vago um logar de que precisa o syndicato musical e diremos então porque.

O espaço de hoje é cedido ao erudito professor Carlos Barlagreco, de quem recebemos a seguinte carta:

"Meu caro Guanabarino - Vejo pelo vosso artigo de hoje que resolveste pôr fóra de combate o Sr. Luiz de Castro, acommettido, ao que me parece, por uma italianophobia incuravel.

Mais de uma vez, ao ter noticias de folhetins e artigos criticos sobre arte musical publicados em jornaes deste capital, fui tentado de pegar na penna e communicar-vos umas idéas que aquelles escriptos me suggeriam; deixei de fazelo por ver que a vossa competencia e o vosso espirito polemico, sempre vigoroso e sempre prompto, bastavam para retrucar e ridicularisar os disparates que andavam attentando continuamente contra o bom senso e a verdade historica.

Se me resolvo hoje a perdir-vos espaço para estas linhas é porque, estando vós occupado a sustentar uma polemica contra uma meia duzia de adversarios, faltar-vos-hia tempos para tratar a questão dos principios geraes da doutrina e da historia musical.

Os disparates que até hoje foram ditos e escriptos sobre a importancia musical da Italia antiga e moderna, sobre a opera theatral e a symphonia sobre a inspiração e a sciencia *el coelera similia*, são de tal ordem a constituir materia abundante para um volume de humorismo *fin de siècle*. Permitti-me agora accrescentar umas observações ás que tão valiosa e ajuizadamente escrevestes em varios numeros d'*O Paiz*. A Italia está sendo julgada por homens que não lhe conhecem a historia, a indole e o caracter evidentemente cosmopolita, que a distingue pelo lado intellectual, entre todas as nações modernas.

Annunciou-se, há mezes, a viagem de um musico brazileiro a Italia e logo um jornalista, não me lembro mais quem foi, veiu dar o alarme; a Italia estava n'uma decadencia espantosa: era preciso ir à Allemanha, passando primeiro pela França, etc., etc.

Quem não conhece os conservatorios de Napoles, de Milão, de Veneza, de Pesaro, de Bolonha e de Palermo póde falar assim, é desculpavel; saibam entre-

tanto os leitores que ainda hoje nações, como a França, mandam seus musicos e artistas a Italia para se aperfeiçoarem, e que hoje, mais do que nunca, o *prix de Rome* é ambicionado pelos jovens compositores francezes; que na Italia encontraram não só meios e motivos de inspiração, mas as melhores occasiões de revelar o seu talento artistico e de se tornarem conhecidos.

Quem nunca viu a Italia ou viajou áquella terra privilegiada pela natureza, como um sello postal, pensa talvez que, porque o povo italiano nasce cantando, como se diz, seus cultores de musica ficam assobiando melodias ao som da viola, como esses pobres immigrantes que vemos de vez em quando nos *restaurants* ou nas ruas.

Nada mais falso. Os estudos nos conservatorios de musica da Italia são tão rigorosos quanto em qualquer escola allemã.

O discipulo menos intelligente que saia daqueles institutos está habilitado em harmonia e contraponto, tanto quanto mais afamado compositor antigo e moderno, e se não se torna celebre é porque lhe falta genio, que não se forma na escola e que vem directamente da natureza.

Todo o mundo conhece só as companhias lyricas que viajam o mundo inteiro, mas não sabe que muito raramente ellas representam a verdadeira cultura musical da nação italiana.

Bem poucos desses cantores, que ás vezes se fazem applaudir, fizeram um curso regular de estudos; mas desses humildes professores de orchestra, que desapparecem na massa, quantos em condições diversas de fortuna não poderiam tirar a batuta da mão de seus regentes!

Ainda assim quatro quintos das representações theatraes modernas cabem a artistas italianos.

Mas não pensem que a Italia está por isso atrazada na musica symphonica.

Ainda está na memoria dos contemporaneos o grande triumpho alcançado no palacio do Trocadero, em Paris, pela orchestra de Franco Faccio em 1879. Beethoven não podia ter uma interpretação mais apurada e mais brilhante, no juizo dos criticos mais competentes daquella época.

A não falar nos antigos compositores italianos, nos que espalharam por toda a Europa os germens da musica pura, os modernos não temem a comparação com qualquer escriptor estrangeiro - Sgambati, Franco Faccio, Bazzini, Martuici, Platonia e muitos outros são a prova mais evidente. poucos musicos hoje saberiam escrever musica para quartetto como Nicolo Van Westerouth, que é talvez o mais moço entre os cultores desse genero de msuica.

O que falta á Italia é um symphonita da estatura de Beethoven, pela mesma razão que faltam á Allemanha artista do quilate de Dante e de Michelangelo e a todos os paizes dramaturgos da força de Shakespeare.

O genio não se produz artificialmente e as razões que o fazem apparecer n'uma ou noutra parte do mundo são inexplicaveis. Mas o que a Italia possue em gráo superlativo é essa perfeita comprehensão de todo genero de arte e de qualquer feição musical.

Em qualquer das cem cidades celebres da peninsula ha diariamente concertos em que não se admittem differenças de nacionalidades ou de systemas; ha execuções primorosas de toda producção antiga e moderna e campo aberto aos artistas de todo o mundo.

O paiz a quem Gluck e Mozart devem a formação da sua physionomia e ainda hoje, e até hoje mais do que nunca, uma palestra em que os grandes contemporaneos acharam maio de se revelarem dignamente.

O mesmo Wagner que certos criticos de vista curta querem representar como a antithese mais perfeita do que chamam arte italiana, não seria conhecido em todo o mundo se artistas italianos não o acolhessem e exhibissem continuamente desde 1870, e quando a França, apesar de morto, ainda fechava-lhe seus theatros, a Italia preparava-lhe a apotheose.

Gounod, Bizet, Massenet, Saint Saens devem á Italia a maior parte da sua gloria e basta ver os annuncios dos principaes theatros italianos na estação de inverno para ficarmos convencidos de que a Italia, não sem razão, symbolisou no seu Pantheon o congraçamento de todos os artistas do mundo.

E para falar no nosso meio, o grande desenvolvimento do gosto musical no Rio de Janeiro é devido em maior parte a elementos italianos. A verdadeira gloria da musica americana, Carlos Gomes, deve á Italia não só a sua educação artistica, mas a sua consagração na historia da arte..

Mas… por hoje é melhor parar, meu caro Guanabarino… e o resto fica para outra vez - *C. Parlagreco*"

A resposta já sabemos todos: ou será o silencio ou descompostura.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Concertos Populares. O Paiz. Rio de Janeiro, 6 jul. 1896. p3. Ed. 04295.

O theatro Lyrico encheu-se a valer: tinha mais gente do que no dia do concerto offical dos dois illustres artistas portuguezes, que hontem serviram de chamariz.

A associação emprestara aos nossos hospedes o seu piano de agudos vitreos e o seu estrado de pinho; e convidou-os para as suas festas.

Vianna da Motta devia ter recebido quitação hontem mesmo; Moreira de Sá saldará a sua conta no proximo domingo, dia em que a tambem Jeronymo Queiroz paragá o aluguel do mesmo material, utilisado no seu concerto historico.

Mas Vianna da Motta ainda deve ter um saldo a seu favor, pelas torturas por que passou ao executar o 1º *concerto* de Liszt.

A orchestra, um certo momento, esteve quasi a desmantelar-se, a ponto do Sr. Arthur Napoleão demonstrar a sua impaciencia.

O illustre pianista portuguez, em uma das vezes em que o acompanhamento ia inda á garra, voltou-se e com as duas mãos assignalou a entrada de um *fortissimo*; mas o regente nacional estava de costas e tudo continuou no *aguente-se quem puder.*

Mas ainda assim que bella ovação recebeu o grande pianista ao terminar essa grande composição do illustre hungaro.

O bello poema symphonico de Leopoldo Miguez foi regularmente executado, muito melhor do que a protophonia da *Eurianthe,* que foi verdadeiro desastre.

O facto explica-se perfeitamente.

A *Parisina* foi ensaiada pelo proprio autor, que tem a pratica da regencia de symphonias adquirida na antiga Philarmonica Fluminense, onde, se não nos falha a memoria, foi successor de Cyriaco de Cardoso.

Esperavamos que o Sr. Miguez, conforme os *reclames*, dirigisse a orchestra, mas tal não se deu. O nosso laureado compositor passou a batuta, depois de ensaiada a orchestra, ao Sr. Alberto Nepomuceno, deixando em posição muito delicado o illustrado violinista Moreira de Sá.

O nosso preclaro hospede, em justa homenagem ao talento do symphonista brazileiro, offerecera-se para desempenhar o cargo de violino de *spala* na execução dessa pagina de tantos e tão arrojadas bellezas.

Essa homenagem era tomar parte na execução de uma peça dirigida pelo autor, que é artista digno de se hombrear com artistas de nomeada; mas o autor da peça se retrahe, para dar ao promotor da sua manifestação no 1º concerto o gosto de dirigir uma peça bem ensaiada; e o que aconteceu foi Moreira de Sá ficar sob a batuta inexperiente do marcador do compasso nesses concertos correndo o risco de fazer a mesma figura do Sr. Lavalla ha 15 dias.

Voltemos a este assumpto, que ainda não está explicado.

Quando atacamos com violencia o maestro Gordilho Lavalle pelo desastre das *Scenas alsacianas*, foi no intuito de provocal-o a dizer publicamente quem tinha sido o culpado daquelle erro indesculpavel de atacar um trecho em sol quando a orchestra estava em si bemol, se não nos enganamos, pelo tempos que já se passou.

O Sr. Lavalle não quiz accusar o culpado e preferiu queixar-se do nosso ataque injusto.

Pois bem.

Sabiamos que esse desastre imperdoavel, por inepcia ou perversidade, tinha por origem a direcção interna da banda de corneta e de tambores, em tão má hora confiada ao Sr. Nepomuceno, que nunca dirigiu nada e que de repente o fizeram regente de orchestra.

O programma foi executado integralmente, mas desde que o syndicato musical discutiu o programma do concerto historico, documento esse que triumphará a começar de amanhã, é justo que discutamos pelo menos uma cineada e mais uma boa gaiatada do secretario da empreza.

A primeira refere-se ao concerto de Liszt, cuja ementa explicativa é a seguinte:

"Póde dizer-se (sic) que foi Liszt o iniciador da nova fórma do concerto. *Emancipou-o* da classica, porém antiquada fórma de tres tempos - *alegro, andante e rondó final*.

Liszt com o seu principal motivo engendra um sem numero de episodios. Revira-o *(fica revirado)*, torce-o *(fica torcido)*. Passa por todos (?) os tons, muda-lhes o rythmo; emfim desenvolve e encadeia o seu leit-motiv (em portuguez - o motivo thematico) por toda a peça, fazendo delle *alegro, andante e scherzo*."

Vejamos o disparatado dessa explicação errada:

Se na fórma classica ha tres tempos - *alegro, andante e rondó final*, e na moderna de Liszt ha o alegro, andante e o scherzo, segue-se que a unica differença, a unica novidade introduzida por Liszt é o *scherzo*.

Ora o *scherzo* é a fórma classica creada por Beethoven, nas suas symphonias, para substituir o *minuetto* proposto por Haydn; logo a nova fórma de Liszt compõe-se de tres tempos classicos e antiquados - isto é, o *alegro*, que é o movimento de origem italiana, quando a musica se estabeleceu no theatro; o *andante*, que é o dentre os existentes o movimento mais antigo da musica, e o *scherzo*, que foi baseado no espirito gracioso da musica peninsular.

É o caso daquella cançoneta militar, em que o pai mandava uma camisa belha ao filho para que este daquella fizesse uma nova.

Mas vejamos o lado comico do programma quando se refere á protophonia do *Guilherme Tell*.

"... segue-se o *ranz des vaches*, em que dialogam a *trompa ingleza* e a flauta…"

Somos musico desde mui pequeno; estudámos a instrumentação no tratado de Berlioz; fizemos parte de uma banda collegial; conhecemos grande quantidade de instrumentos antigos das mais remotas éras, até á *occarina*; mas não conheciamos a *trompa ingleza,* nem sabiamos que Rossini tivesse empregado tal droga na sua partitura imperecivel, e por isso ficámos com grande curiosidade, que ainda está por ser satisfeita, porque lá não vimos semelhante bicho.

Afinal, depois de muito parafusar os miolos, chegámos ao seguinte resultado:

No *ranz des vache*s ha um dialogo entre o *corn'inglez* e a flauta, e vimos então que o secretario da empreza ao compor o programma traduzira - *cor anglais*, procurando no diccionario a palavra *cor* - em portuguez - trompa; *anglais* - inglez, e d'ahi essa monumental trompa ingleza em logar de *corn'inglez*.

E dizem que taes concertos populares têm por alta missão educar o povo.

Se é assim que pretendem educar - o melhor é não educarem.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Concerto historico. O Paiz. Rio de Janeiro, 7 jul. 1896. p2. Ed. 04296.

Não escrevemos para convencer o Sr. Luiz de Castro, que não tenho preparo algum para entender das sciencias que se relacionam com a arte musical, tem o cerebro atacado, o que se evidencia pela idéia fixa de menosprezar a musica italiana e elevar a de Gluck e de Wagner, que elle julga allemã; escrevemos, porém, para o publico e para os outros contendores.

A exclusão, além dos motivos acima expostos, funda-se tambem no facto de, a proposito de uma questão philologica (drama lyrico - opera), termos citado a opinião de Littré e haver respondido o illustre secretario do syndicato musical que a esse respeito nunca tinhamos lido Wagner.

Conclue-se d'ahi que o seu philologo é o grande musico allemão; naturalmente para elle, secretario, a musica mais sublima será a de Littré.

Para defendermos o programma do concerto historico organizado pelo pianista Queiroz, programma esse que os contendores disseram ter sido redigido por quem não entendia de musica, pensando assim ferir o actual presidente da Sociedade de *Quartettos*, que tem o grande inconveniente de não ser betejado pela musica official - para defendermos esse programma, diziamos, atacado por uma penca de inimigos, basta tomar o folhetim do Lulú Junior publicado na *Gazeta de Noticias* com o titulo *Artes e manhas*, que de artes não tem nada, sobrando-lhe o resto, na verdade.

É que esse folhetim resume as accusações, e respondendo a um ficam todas as outras com a necessaria resposta.

Relativamente a nossa phrase - *opera symphonica,* terminou o folhetinista os seus argumentos com o seguinte paragrapho:

"E o Luiz de Castro respondeu que o que elle sabia era que isso era uma asneira.

Symphonia significa peça instrumental. Ora, uma, opera symphonica ou uma opera instrumental é um bicho que elle não conhece. Escrever *orchestra instrumental*, e, se isto não é disparate de grande calibre, tambem não é dizer subir para cima ou descer para baixo."

Santa ingenuidade!

Tudo quanto escrevemos, sabem todos, ou é fructo de observação ou o resultado da leitura de uma biblioteca especial que nos rodea ha mais de 30 annos. *Podiamos* apoiar a nossa phrase em autores de grande responsabilidade, mas não conhecidos das pessoas alheias á litteratura musical; por isso citaremos os homens mais conhecidos e que julgamos de mais criterio e saber do que esse secretario do syndicato musical junto ao folhetinista.

Note-se que na primeira defesa que tentamos fazer, falámos em orchestra symphonica, e d'ahi tudo quanto trascrevemos do alludido folhetim *manhoso*.

Queira o leitor abrir o Diccionario Littré.

Eis as definições de *Symphonia*, que o secretario pensa só significar *peça instrumental*.

"Reunião de vozes, conjunto de sons (sentido primitivo). Na musica antiga, accorde ou sons concordantes. Instrumentos de musica que acompanham as vozes. *Musica vocal ou symphonia*, *sem symphonia*. Significa ás vezes os instrumentos de cordas em uma orchestra; por opposição aos instrumentos de sopro, que se chamam harmonia."

Por ahi se avalia o que entende de musica o autor do atrevido paragrapho que transcrevemos.

Sem ir mais além, já vemos que n'uma orchestra (coisa tão sabida) ha uma parte chamada symphonica; que symphonia quer dizer reunião de vozes e que esse nome tambem foi dado a um genero creado por Haydes.

Se *symphonia*, Sr. secretario, significasse exclusivamente *peça instrumental*, seria monstruosidade (asneira, no vocabulario do contendor) a *symphonia com coros*, de Beethoven (ap. 125) escripta sobre a ode Schiller - *Andie Frend*e; assim como seria asneira a bella symphonia de Miguez, *Marquez de Pombal,* com córos e solo, e tantas outras.

Fr. Domingos Vieira sabe (talvez) um pouco mais que esses senhores todos juntos e no emtanto, no seu *grande diccionario portuguez* ou *Thesouro da lingua portugueza*, define assim o termo.

"*Symphonia* - reunião de *vozes,* conjunto de sons. *Instrumento de musica que acompanham as vozes.*"

O Dr. Ferreira de Araujo póde dizer de Domingos Viera o que disse de nós - *um burro.*

Mas não paramos e vamos abrir o Larrouse, na letra - O, pag. 1.317, 3ª columna.

"A maior parte desses instrumentos diferem como sonoridade e como effeito produzido daquelles que compõem as *orchestras symphonicas* (ORCHESTRES SYMPHONIQUES.)"

O mesmo Larousse, letra S. pg. 1.318, 3ª columna:

"*L'orchestre symphonique, en dehors du quartour des instruments a cordz…*"

Ja somos tres a falar em *orchestra symphonica*; mas o Dr. Ferreira de Araujo tambem pode dizer de Larousse o que disse de nós: - *um burro*.

E vamos adiante.

Abramos agora o livro de Charles Bouquier (um idiota, talvez, na opinião do secretario), um livro intitulado - *La musique et le drame - Étude d'esthetique*.

Á pagina n. 299 (edição de 1877) encontramos:

"Hoje a maior parte dos musicos, sobretudo da Allemanha, o paiz que herdou o sceptro musical abandonado pela Italia, introduziram na *opera o estylo symphonico*."

E ahi está a opera symphonica (com estylo symphonico); mas o Dr. Ferreira de Araujo póde dizer que Charles Bouquier o que disse de nós: - *um burro*.

Mais ainda:

Kufferath, um dos mais enthusiastas da musica de Wagner e critico de nomeada, na sua obra relativa ao theatro Wagner, no volume - *La Walkirie*.

Abramos a pagina 83:

"É impossivel caracterisar um personagem em menos palavras do que se acha aqui desenhado dos pés á cabeça, nesses poucas répiclas energicas accentuadas pela *symphonia*."

Esta *symphonia* refere-se á parte symphonica da opera.

Á pag. 87:

"Toda esta scena é tratada em fórma de recitativo livre, ora com simples accordes no baixo para sustentar a voz, ora com um a*companhamento symphonico* mais ligado, que commenta, explica e dá côr á palavra."

Acompanhamento symphonico em opera, tornando-a, pois, *opera symphonica*.

Em Kufferath encontrámos milhares de vezes o termo *orchestra symphonica* e *opera symphonica* - por deducções.

Mas o Dr. Ferreira de Araujo póde dizer de Kufferath o que disse de nós: *um burro*.

Saiba, finalmente, a penca de adversarios que antigamente a parte instrumental das operas era pauperrima e limitava-se ao acompanhamento; depois dos progressos da arte essa orchestra foi se augmentando e formando, não exclusivamente o acompanhamento, mas uma parte do concerto das vozes com

os instrumentos; nesse sentido Mozart, entre os antigos, foi quem deu mais preponderancia á parte symphonica das operas, em *D. Juan*, e por isso dissemos, no programma do concerto historico, que o autor do *Casamento de Figaro* era o fundador da *opera symphonica*.

Valeu-nos isso a phrase amavel do nosso mestre e *collega* Dr. Ferreira de Araujo.

Felizmente estamos ao lado de Littré, Larousse, Charles Bouquier, Domingos Vieira e Kufferath.

Do outro lado fica a penca, e sabe Deus com que cara, ao terminar a leitura destas linhas.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Concerto historico. O Paiz. Rio de Janeiro, 8 jul. 1896. p3. Ed. 04297.

É obra de caridade, e o contrario constitui circunstancia aggravante nos crimes previstos pelo nosso codigo penal, não augmentar a afflicção ao afflicto; mas, como a sabedoria popular nos ensina que o seu inimigo poupa nas mãos lhe morre, tornamos hoje a transcrever o insolente paragrapho que hontem destacámos no folhetim *Artes e manhas*, publicado pela *Gazeta de Noticias*.

"E o Luiz de Castro respondeu que o que elle sabia era que isso (opera symphonica - orchestra symphonica) era uma asneira. Symphonia significa peça instrumental. Ora, uma opera symphonica ou uma opera instrumental é um bicho que elle não conhece. Escrever orchestra symphonica é o mesmo que escrever orchestra instrumental, e, se isto não é disparate de grande calibre, também não é dizer subir para cima ou descer para baixo."

Vimos cinco autores de reputação falando em orchestra symphonica e alludindo ás operas symphonicas e não [sabemos] o que, a esse respeito, ha de (...) a penca de adversarios.

(...) ainda ao folhetinista manhoso (…) asneira dizer *subir para cima* ou *descer para baixo*; um grammatico lhe explica[ria o] que seja pleonasmo ou perissologia, (…) nós que não temos tempo para isso.

Os musicos (…).

E se o folhetinista frequentasse gabinetes de physica veria *descer* cima, por meio de um engenhoso apparelho.

Mas voltemos á *opera symphonica* [que] é a opera que encerra, que tem a (…) symphonica inherente a sua estructura.

Ao abrirmos o volume *Tristan et Iseu*, de Kufferath, para uma consulta, encontrámos esta phrase, que vai de *quebra* para o nosso mestre e collega Dr. Ferreira de Araujo mostrar ao folhetinista Lulú Junior.

Á pag. n. 333 encontra-se o seguinte período:

"Sobre esse delicioso acompanhamento symphonico a voz (de Iseutt) se eleva em uma melodia encantadora."

Vejam bem: - acompanhamento symphonico; e na pagina anterior lá está esta phrase:

"O dialogo das mulheres se estabelece, apenas murmurando no silencio da noite, enquanto a orchestra continúa a *symphonia* pitoresca."

Viram bem os senhores que foram a penca?

Vejamos agora a consulta que fizemos ao livro citado, obra de grande merecimento, de critico celebre, profundo na esthetica, na technica musical e conhecedor da vida do illustre allemão.

Querendo fazer troça ao bem organizado programma da festa do nosso compatriota Jeronymo Queiroz, escreveu o *manhoso* folhetinista, apoiado pelos outros quatro da penca, fóra a reserva do syndicato musical, programma esse que dizia - "O reformador da opera dramatica, Wagner, que imprimiu nova orientação a convergencia das artes na scena, *passou* toda a vida lutando contra toda a sorte de inimigos, na arte, na vida domestica e na politica."

Esse paragrapho é nosso; agora vai o de Lulú Junior.

"Este *na politica* é de fazer rir as pedras.

Mas o que vem a ser a convergencia das artes na scena? Cassange.

Está accesa. Chama-se-Sar (sic) Pelladan; e na chamma dessa lanterna lê-se o titulo. - *Le theatre complet de Wagner.*

Quanto á *politica*, que tanto fez rir o folhetinista, basta dizer que em 1848 Wagner tomou parte no movimento popular de Dresde e que teve de fugir diante das bayonetas do exercito prussiano, emigrar e soffrer o exilio sem amnistia, apezar dos esforços dos seus amigos, da condemnação á pena capital por alta traição foge elle de Weimar e soffre fome, pensa no roubo e pede dinheiro a Liszt - "arte, communismo e anarchia."

Procurem por ahi esse folhetinista reduzido a pó e que lhe seja mostrada esta nota de Kufferath, em *Tristan et Iseult*, pag. 307:

"Sabe que Wagner professava vivissima admiração por BELLINI, á riqueza melodica de quem rendeu preitos mais de uma vez."

Wagner admirador de Bellini, como Chopin, como todos aquelles que conhecem o genio das melodias - o mundo inteiro, menos… menos o Sr. Luiz de Castro.

Agora perguntaremos ao Dr. Ferreira de Araujo: quem é o ....

Não. O melhor é não perguntar nada.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Concerto historico. O Paiz. Rio de Janeiro, 9 jul. 1896. p2. Ed. 04298 .

Haviamos escripto, ha dias, respondendo ao homem que depois puzemos fóra de combate, com o cartaz pregado ás costas - cavalheiro de triste figura, haviamos escripto, diziamos, o seguinte: - Se o Sr. secretario soubesse o que é contraponto, conhecesse as suas varias especies e as suas restricções, não viria em publico dar documento de seu valor na critica.

Escrevemos isso, porque o secretario do syndicato musical troçou a nossa affirmação exarada no programma do concerto Queiroz, quando dissemos na ementa: "A missa do papa Marcello está rigorosamente circumscripta pelos limites do contraponto"; e o homem perguntou o que seria isso de limites do contraponto.

E acrescentámos, na mesma resposta: - Rodeado, como está, o secretario de musicos do syndicato, interrogue, indague, estude; e, se ninguem souber darlhe explicações, confesse pela imprensa e teremos muito prazer em praticar a obra de caridade, que manda *dar lições aos criticos*.

Ora leiam agora a confissão:

"Pois faça-se tua vontade, disse Luiz de Castro: ninguem me soube dar eplicações. Faze tu, ó carino. Aguardo os teus esclarecimentos"

Isso representa nada mais, nada menos, do que um bello attestado para o *Gloria Nacional* e para o *Acustico Universal*.

Vamos perder o nosso rico tempo, pois, ao traçarmos ligeira explicação do ponto ignorado, bem sabem que o homem que menospreza Bellini, nada entenderá, por não ser musico nem ter prepraro alguem para pisar em tão nobre arena.

Façamos abstração da *Missa Papa Marcello*, cuja partitura não temos presente para darmos a analyse; mas explicaremos ao syndicato o que seja *limites do contraponto*.

Basta para isso repetir a lição como papagaio:

"No contraponto de segunda especie sobre cada nota do canto-chão escrevem-se duas notas de valores iguaes (restricção - limitando a liberdade do escrever valores differentes), uma no tempo forte e outra no fraco, a primeira deve ser *sempre consonancia*, como na primeira especie (outra restricção, limitando a liberdade de acção).

As dissonancias *devem-se ligar* ás consonancias por gráos conjuntos (idem) e têm o caracter de notas de passagem.

Voltar á nota real indica pobreza de recurso; as notas de passagem devem servir de intermediarios entre duas notas reaes differentes (idem).

É *prohibido* (idem) repetir a mesma nota (*limitação* terrivel para o compositor), assim como não se deve repetir o mesmo desenhor melodico.

É prohibido intercalar pausas no decurso do contraponto (idem) para que se não tome o pretexto de fugir dos embaraços da composição etc."

A explicação, em um simples caso, está dada.

Ahi estão varios *limites,* verdadeiras barreiras que limitam a liberdade do contrapontista; ahi está uma explicação, mas bem sabemos que o syndicato não entende isso, nem achará quem lh'o explique.

Tambem a roda…

Continuar, passando em revista as varias especies de contraponto, não vale a pena: é perder tempos e atirar perolas… pela janela a fóra.

Somos o redactor do programma do Concerto historico, e por isso reconhecemos e confessamos haver escripto a respeito de Corelli: - "é considerado como typo das escolas originarias do violino."

E o secretario *paradoxal* diz - "Oh! Se o critico epileptico (somos nós) pudesse explicar o que vem a ser essa coisa! …"

Por que não? perguntaremos nós.

Escrevemos isso, porque ha muitos annos encontrámos um livro de Fétis, Biographia Universal dos Musicos, 2ª edição (1866), tendo no 2º volume, pag. 361, 1ªcolumna linha 12ª a seguinte phrase:

"Corelli est le type primitif de toutes bonnes écoles du violon."

Ó Sr. Castro?

Olhe que Fétis não é aquelle bichinho que entrou no final do folhetim do Dr. Ferreira Araujo.

Fétis é Fétis e Castro é Castro.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Concerto historico. O Paiz. Rio de Janeiro, 10 jul. 1896. p2. Ed. 04299.

Decididamente o espirituoso Lulú Senior, moço que ainda ha dias fazia referencias aos garotos e á gente honesta e traçava a linha de conducta destes para com aquelles, decididamente, diziamos, perdeu o tom, emaranhando-se n'um matagal em que as urzes não conhecem cortezia, e por fim appellou para um genero de polemica que não podemos aceitar, e isso porque não vale a pena brigar com um amigo por causa de individuos que não valem o que comem.

No emtanto, se o digno director da *Gazeta de Noticias* quizer aceitar os nossos artigos com um pseudonymo, estamos promptos a tomar as mesmas armas e seguir a mesma linguagem, o mesmo espirito, a mesma delicadeza e o mesmo respeito a si proprio, á empreza e ao publico; aqui nestas columnas é que

não póde ser; aqui só discutimos lembrando-nos que somos lido pela sociedade fluminense, de que é brilhante ornamento o Dr. Ferreira de Araujo.

Voltando ao assumpto destes artigos, tomaremos a questão do *italianismo* da maioria dos musicos; sobre Haydn e Mozart já não póde haver duvida, deixá-mol-o provado, e basta comparar o genero gracioso desses autores com os velhos mestres da Italia para se verificar a verdade do que asseguramos, e isso não só por observações feitas pessoalmente como tambem pela opinião de autoridades na materia.

Para deixar intrigada a penca de adversarios dissemos ha dias que não só a influencia da musica peninsular tinha-se apoderado de Haydn e Mozart, como tambem do proprio Beethoven; tarefa facilima.

O Scherzo creado por Beethoven dá seguro documento disso a quem for musico, qualidade que não têm os nossos adversarios; nos seus andantes, como o do *Septour* e da *Sonata pathetica*, para não ir mais longe, ahi estão revelando o canto contemplativo dos creadores da cantilena.

Mas se essa tarefa se torna facil, queremos ir mais além e affirmar ao Sr. Luiz de Castro que o *proprio Wagner* foi arrastado por essa influencia da musica italiana, influencia quasi inevitavel quando o musico quer achar a inspiração da melodia.

Não queremos, porém, apresentar opiniões nossas, transcrevendo aqui algumas paginas ineditas de critica, que não desejamos tenham a vida ephemera das columnas de um jornal; vamos buscal-as em Kufferath, o celebre commentador de Wagner; Kufferath, que nos fez ver que o grande mestre allemão era profundo admirador do *Sr. Bellini,* melodista insupportavel ao temperamento artistico do critico Luiz de Castro.

Abramos agora o volume *Tristan et Iseult* e desprezamos este balde de agua fria, que se encontra á pag. 306.

"Coisa curiosa, a despeito da unidade que distingue o estylo de *Tristan*, encontram-se neste trabalho partes *lyricas* cuja espontaneidade e impulso são singularmente notaveis. Não sei se ha nisto um phenomeno puramente instinctivo ou voluntario e consciente. Não deixarei, em todo o caso, de lembrar, a proposito, que Wagner, ao começar essa partitura projectava fazel-a cantar por italianos."

……..……

"Sem ir tão longe como o conde d'Ormond, que julgava ter encontrado, não sei mais em quem pagina do papel de Iseult, trinta compassos da *Norma,* mas harmonisados como Wagner sabia fazel-o não é contestavel, porém, que certos membros de phrase lembram a proximidade da constituição melodica e rythmica do canto italiano; e o emprego frequente do *grupetto* augmenta ainda mais esse caracter *italiano* de certas paginas."

Ahi temos tambem o Wagner influenciado pela musica italiana; mas não continuamos, a fim de abrir espaço á carta do illustrado professor Carlos Parlagreco.

"Meu caro Guanabarino - Bem disseste transcrevendo a minha carta no vosso artigo de domingo: á *descompostura* seria a resposta que devia esperar ás humildes idéias que vos communiquei sobre a gloria musical da Italia. Não me importa, porém, com as explosões *hepaticas* do Sr. Castro, nem com a opinião que elle possa ter da minha individualidade, que recebeu aqui e na Europa referencias muito mais benignas e por parte de homens que são tidos na mais alta consideração. De outra parte, alem do meu trabalho de professor e de jornalista, tenho no meu activo doze volumes pelos quaes posso e devo ser julgado.

O Sr. castro, a mingua de recursos seri s (sic), sophisma sobre o cosmopolitismo da Italia e cae da tigella na braza, citando-me umas etymologias de uma lingua que talvez não saiba ler; e não querendo ou não sabendo ver que falo no cosmopolitismo do espirito nacional italiano em abrir o templo da gloria a todos os generos e todas as escolas de arte, quer concluir que eu nego caracter proprio á musica italiana. Eu falei em *comprehensão* e largueza de genio italiano no *Pantheon* e o Sr. Castro procura fazer de uma ideia clara um jogo de prestidigitação.

Espere um pouco, tenha paciencia, até que lhe possa demonstrar como essas divisões da musica por nacionalidades são absurdas e como a arte, sendo patrimonio do mundo, não tem barreiras nem limites; faço-lhe concessão de todo[s] os sophismas e de todas as troças com quanto que me deixe as argumentações e os recursos da logica.

O que me interessa esclarecer hoje é um ponto capital em que o Sr. Castro julga de coisas que não conhece e que não viu.

Cito as suas palavras: "Falam todos no conservatorio de Bruxellas, que esta a cargo de um dos mais illustrados da actualidade, Gevaert; citam-se os conservatorios de Paris, Berlim, Leipzig e Munich, mas fala-se muito menos nos de Napoles, de Milão, de Veneza, etc. e isso *porque* a musica *considerada como arte e como sciencia* (meu Deus, quantas divisões!) está effectivamente em decadencia na Italia."

As provas do Sr. Castro consistem só n'uma *fala-se*. Desta fórma todos os que podem pegar na penna seriam criticos de arte, e como eu fui educado na escola onde *obligatio domonstrandi incumbit ei qui affirmat*, respondo citando opinões insuspeitas de homens que ao Sr. Castro hão de agradar muito.

Abra o folhetinista de *Artes e manhas* um bom livro francez: *Histoire de la musique*, de Clement, e leia á pag. 753 este topico interessante sob a rubrica: *Les conservatoires en Italie:* "Un coup d'oeil jeté sur les institutions italiennes suffirá pour expliquer le grand nombre de musiciens et d'ouvrages dans tous les genres qui lui ont valu de *conserver longtemps le sceptre musical dans le mond civilisé*."

E mais abaixo: "... le conservatoire de San Pietro e Majella (Napoles)... est, peut être, *le plus fortement constitué de L'Europe…* Cet établissement n'est pas seulement, comme ceux de France, un école de musique: on y donne aux élève uns instruction étendue (segue-se a exposição do programma). L'école de composition dure huit ans. Le programme serait de nature à faire réfléchir ceux de nos directeurs des beaux-arts, qui se soucieraient des intérèts de la classe nombreuse de nos jeunnes musiciens."

Clement é um grande musico e historiographo musical francez e a sua opinião deve valer alguma coisa mais do que a de um caçador de entrevistas. E, se não basta, consultemos Van Elewyck, que é um dos musicos mais prestigiados da Belgica e que, por encargo do governo do seu paiz, fez um estudo detalhado dos conservatorios da Italia, publicando-o em 1875 n'uma relação que tem por titulo: *De l'état actuel de la musique en Italie*.

Eis o que o illustre critico diz a respeitos de Milão: "La ville de Milan, par son conservatoire, par son école de Sainte-Cecile, par ses écoles populaires, par sa maitrise, par ses grands editeurs, par sa presse musicale, est un quelque sorte la capitale des musiciens d'Italie. *C'est un milieu d'oú rayonne un grand mouvement intellectuel. Nulle part l'observateur et le critique ne peuvent faire un sêjour plus intéressant et plus instructif.*"

Quer mais provas, o Sr. Castro, do que é a Italia musical de hoje? Ha dellas em toda a parte e não preciso me agarrar áquelle pobre prix de Rome que citei de passagem, lembrando-me não só das idéias de Berlioz, que o combateu, mas das grandes discussões que se travaram em França, na imprensa e no parlamento, o anno passado, donde parecia demonstrada a utilidade delle. Tenho a respeito dessa intervenção do Estado e do mundo official no premiar a intelligencia e o merito idéias revolucionarias; e fique certo o Sr. Castro que estou longe, tanto dos convencionalismos e dos corrilhos do mundo official em facto de arte, quanto das descomposturas empregadas na discussão como arma de combate.

Até breve, meu caro Guanabarino, e que possais ser tão feliz de encontrar um discipulo de Pasteur que saiba preparar um *serum anti-rabico* para os italianophobos presentes e futuros - *C. Parlagreco*."

E basta por hoje, tão extensa já vai a questão.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Concerto historico. O Paiz. Rio de Janeiro, 11 jul. 1896. p3. Ed. 04300.

Voltemos um pouco para o *Jornal do Commercio*, cujo critico tambem caiu no espinhel que lançámos occultamente no *Programma* do concerto Queiroz.

Esse critico, o mais audaz no emprego do vocabulario e com quem só teve argumentos convincentes o pintor Belmiro de Almeida; esse critico, que só tem

um documento musical a seu favor: - o ter sido thesoureiro de uma subscripção para o busto de Leopoldo Miguez; esse critico, cuja especialidade é a falta de argumentos e o uso de termos pouco delicados, para substituir o raciocinio, esse critico testa de ferro da *camorra* do Instituto Nacional de Musica, ao presentar as suas accusações, que vamos rebater, terminou assim o seu annuncio de combatente:

"É verdade que poderiamos julgar-nos dispensado de aceitar a luva de quem ja foi reduzido ao silencio por vezes e ja fugiu diante dos nossos argumentos; em todo o caso, não queremos prevalecer-nos dessas vantagens e mais uma vez demonstraremos a *ignorancia do critico impertinente e petulante*."

Quando discutimos com o pessoal do Instituto, que vivia curvado sobre os livros, dando hoje uma opinião para publicar uma errata no dia seguinte, chegamos a um ponto em que a prova pratica podia nos dar a victoria, aliás já alcançada em todas as outras questões da polemica; essa prova era determinar precisamente o numero de vibrações de um som proposto, empregando a sereia.

Para isso fomos ao gabinete de physica da Escola Polytecnica, onde o *follario* não funcionava, onde não havia uma machina electro-magnetica nem um gerador de vapor.

Fizemos alguns pedidos ao preparador daquelle gabinete e obtivemos promessa de boa vontade para os preparativos dessa experiencia, aliás facil quando se dispõe dos meios necessarios.

Mas o preparador ou outra qualquer pessoa daquelle estabelecimento tem uma filha, que é discipula de um dos professores do Instituto, titulado pelo julgamento de sentença do pretor que presidiu a nossa justificativa no processo, que vencemos, promovido pelo director da musica official da União; e sendo o Instituto interessado na causa, até hoje estamos impossibilitados de fazer a experiencia desejada.

Se isso é fugir…

Passemos a trasncrever o paragrapho de accusações contra o *Programma* do concerto Queiroz, feitas pelo critico do *Jornal do Commercio*:

"Aquella harmonia que se funda na inversão dos accordes, que nos foi dada pelo grande Romeau a arte musical que não sonhava a dissonancia natural que só foi empregada por Monteverde, fundador, portanto, da technica musical da harmonia moderna; aquelle apparecimento da dissonancia natural facilitando o descobrimento das dissonancias artifficiaes - tudo isso são documentos de uma inepcia, que chega a espantar".

Discutamos com o critico espantado, e espantado por ter visto pela primeira vez o que se póde ler em uma traducção feita ha quasi 50 annos de um livro de Fétis - *A musica ao alcance de todos*.

Nesta questão só temos feito transcrever opiniões, o que deixa os adversarios em luta - não comnosco, mas com os autores citados.

Diz o celebre critico, autor da *Historia da musica*, a pag. 94 da referida traducção, de Ernesto de Almeida:

"Além disso, Rameau gozava de prerogativa de *ser tambem o primeiro que percebeu o mecanismo da inversão dos accórdes*. por este titulo merecia ser classificado (como foi) entre os fundadores da sciencia harmonica."

O mesmo autor no seu *Tratado completo da theoria e da pratica da harmonia* á pag. 209 da 11ª edição, diz, referindo-se a Rameau:

"Alem disso ha, nesse systema, uma idéia que por si só immortalisaria o seu autor, se outros titulos de gloria não tivesse elle: quero falar das *inversões de accordes*, que lhe pertencem, e que é fecunda em bellos resultados. Sem ellas (as inversões) não ha systema possivel de harmonia. É uma idéia geral que se applica a todas as boas theorias e que se póde considerar como o *primeiro* fundamento da sciencia."

Ainda o mesmo Fétis, na sua *Biographia universal das musicas*, falando de Monteverde, escreve:

"Desafio, a quem quer que seja, que me aponte em toda á musica religiosa ou mundana do seculo XVI um só exemplo dessas harmonias de setima de dominnte e de nona, que se encontram no madrigal *Cruda Amarilli*, de Monteverde."

E logo após accrescenta o erudito musico, referindo-se ainda a Monteverde:

"Tal foi o artista predestinado que contribuiu, mais do que nenhum outro, para a completa transformação da musica, assim como *para a creação dos elementos da arte moderna*."

Ahi tem o *Jornal do Commercio* não a nossa humilde opinião, mas a do sabio Fétis.

É com elle, pois, que deve discutir; é contra o monumento por elle levantado que deve dirigir os seus artigos mesmo para que outros incautos, como nós, não caiam no grave inconveniente de adoptar as suas erroneas proposições, os seus argumentos, baseados em factos historicos e documento legados á humanidade.

Acima de Fétis, Kufferatti, Littré, Larousse, Felix Clément, Benquier e outros autores de nomeada, em que nos baseámos, para regidir o *Programma* do concerto Queiroz, estão nesta terra os Srs. Castro e Rodrigues Barbosa.

O que houve, na redacção do citado programma, foi apenas cópia de opiniões; escolhemos no emtanto questões que não andam muito em discussão, factos só conhecidos pelos homens que se occupam com a arte musical e a sua historia, e neste caso os eruditos da critica nacional estranhado os argumentos, sem mais consultas, foram-se atirando contra o critico d'*O Paiz*.

Sobre esses pontos não voltaremos; os Srs. adversarios da penca que forma o syndicato musical devem dirigir os seus ataques aos autores das opiniões apresentadas; ellas, por si, valem mais do que a nossa opinião individual.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Concerto historico. O Paiz. Rio de Janeiro, 12 jul. 1896. p2. Ed. 04301.

Antes de abrir espaço á carta do illustrissimo professor Parlagreco vamos responder ao Dr. Ferreira Araujo, que na *A Noticia* de hontem asseverou certas coisas que não estão de accórdo com a verdade.

Disse o nosso preclaro e espirituoso collega nas entrelinhas do seu folhetim que haviamos pretendido um logar de professor no Instituto Nacional de Musica e que foramos dispensados por incapacidade.

Pela honra do Sr. Leopoldo Miguez juramos que o director daquelle estabelecimento nos offereceu uma cadeira, que não aceitámos por motivos cuja recordação seria accender uma luta que desejamos ver extincta.

Se tivessemos incapacidade para tal cargo, muito menos teriamos para occupar este posto na redacção d'*O Paiz*, ha mais de 11 annos, nem tão pouco teriamos aceitado a incumbencia, por parte governo do Estado do Rio de Janeiro, de ser examinador no concurso á cadeira de musica da Escola Normal de Nitheroy, concurso que versou sobre *harmonia*, historia da musica, sciencias que se relacionam com a musica e provas praticas, havendo candidatos que eram professores do Instituto e discipulos daquelle estabelecimento.

Outra asseveração arrojada do honrado collega é dizer que o regente dos Concertos Populares, por nós atacado, é hoje o director preferido de todos os concertos.

O que sabemos é que os professores daquella orchestra, pelo menos a maioria, estão descontente com esse regente, que ainda no ultimo concerto, ao dirigir o acompanhamento da aria *Una vocce poco fá*, do *Barbeiro*, marcou o compasso durante os recitativos, o que é de fazer rir a gente que não tem pena de quem faz semelhante figura em publico, e isso para não falar no desastre da protophonia da *Euriphante*.

Essa orchestra, explorada pelo syndicato, para manter a falsa gloria de um regente que nada conhece desse officio, vendo que se enche o theatro Lyrico quando lá se reune, tencione eleger um regente seu e dar os concertos por conta propria, o que não é muito lisonjeiro para o *maestro*.

Só somos atacados por todos os representantes do syndicato, isso se explica facilmente.

Esses concertos, com successivas enchentes, têm dado muito dinheiro; a directoria dessa *associação*, porém, nunca disse que os saldos desses espectaculos seriam para um fundo beneficente, nem tão pouco para ser rateado pelos musicos - logo ficam para a empreza.

Ora, desde que não fizemos côro com as folhas do syndicato e não batemos palmas ás *fritadas musicaes* que ali são arranjadas pelo Sr. Nepomuceno, como aconteceu nas *Scenas alsacianas,* e desde que isso corre por conta dos Srs. emprezarios, segue-se que, sendo a nossa attitude hostil aos interesses da empreza, essa mesma empreza nos ataque como inimigos da sua industria.

Não demoraremos mais a carta do Sr. Parlagreco.

"Caro Guanabarino - Quem leu na *Gazeta* o artigo de hoje sob a (sic) titulo *Questões musicaes* ha de ter procurado em vão uma contestação ás minhas cartas de domingo e de ante-hontem.

O Sr. Castro foge-me das mãos como uma enguia. Digo uma verdade incontestavel? E elle diz que posso *gabar-me de ter inventado a polvora!* ou procura servir-se della para lhe dar explicação diversa da que eu lhe dou, como a dos cantores italianos, ou declara que *nunca escreveu sobre as orchestras italianas!* e que disse só que a Italia não teve nem tem symphonistas.

Santo Deus! E não é esse mesmo individuo que tem escripto duzias e duzias de artigos, vomitando fel sobre tudo quanto é italiano? Não disse que os conservatorios da Italia estavam n'um nivel inferior aos de toda a Europa?

Esmagado por argumantações e factos e citações de homens illustres, retira-se fazendo caretas, procurando desviar a attenção do publico do grande *fiasco* das suas affirmações gratuitas.

Mas essas orchestras italianas, a que todo o mundo deve as mais aparadas interpretações das obras primas de todas as escolas, não são um producto da educação musical dos conservatorios da Italia? não são uma prova do excelente *ambiente* que offerece a Italia a todos os cultores da musica? a todos os compositores? A opinião de Clement e a apreciação de Van Elewyck desnortearam o meu honem até lhe fazer perder de vista o ponto de partida.

Retirada em toda linha; só perdura a obstinação em dois pontos: o negocio dos cantores e dos symphonistas.

Amante como sou da verdade, disse e repito que a maior parte dos cantores que aqui vêm não representam a cultura musical da nação italiana. Mas o Sr. Castro troca-me o baralho das cartas e pretende me fazer concluir perfeitamente o contrario. Não, meu pobre sophista, aquelles cantores não são os que estudam nos conservatorios e nas boas escolas! Se quizer saber alguma coisa mais, leia o capitulo de Clement sobre os conservatorios da Italia e aprenda como o professor Lampert, de Milão, era consultado pelas cantoras mais afamadas da Europa; e não fale em artistas francezes que cantam na opera séria muito mais em italiano

do que na lingua nativa. O celebre Maurel o Calvo, que está deliciando hoje o publico parisiense, fez quasi que inteiramente a sua fortuna artistica na Italia.

De quantos cantores celebres houve e ha ainda hoje nos theatros de todo o mundo, nove decimos são ou italianos ou educados nas escolas da Italia; e fique sabendo o pseudo-critico da Gazeta que não sae um cantor das escolas artisticas da peninsula senão depois de completo o curso de composição. E se quizer uma prova faça com que a cantora brasileira Clotilde Maragliano venha exhibir-se aqui no Rio de Janeiro, e me dirá depois o que é ainda hoje a escola de canto em Milão.

Sobre os symphonistas o folhetinista volta ao *fala-se* e cita uns trinta nomes de compositores de todas as nações européas. Ser-me-hia muito facil citar um numero maior de mestres exclusivamente italianos, mas de que ser citar nomes? O numero não representa valor. Se o Sr. Castro acha que copiar o indice de um livro ou ler o diccionario de Larousse quer dizer aprender historia e critica de arte, está muito enganado.

Elle não conhece as symphonias de Faccio e de Bazini, que o maestro Cernicchiaro fez executar aqui no S. Pedro em 1892 - 1893, nos concertos populares, e se esquece que neste momento toda a attenção dos criticos e dos musicos allemães está presa pelos jovens compositores italianos Basto Mascagni, Leoncavallo, Puccini, Franchetti, Giordano, etc. e se obstina ainda em crear escolas allemãs, francezas, italianas, seguindo um systema errado, sem pensar que ninguém, a rigor de logica, poderia mostrar onde uma escola acaba e outra começa.

Não será nesse systema que um observador despreocupado poderá encontrar as linhas geraes da historia da arte. Os grandes compositores não podem ficar prisioneiros dentro dos limites da terra natal e derramam luz para todas as direcções da terra.

A influencia enorme que Rossini exerceu na França e na Allemanha foi ainda maior da que Wagner teve nos ultimos tempos na Italia. É necessario, porém, discriminar os effeitos que ambos produziram.

E se ha uma questão de *ambiente* para estudar, bem facil seria explicar por que se cultiva com preferencia o genero symphonico entre os compositores allemães e o dramatico entre os italianos; mas essa preferencia não quer dizer inferioridade de uma parte ou de outra, nem exclusão absoluta de um genero de arte de uma paiz ou de outro.

A critica das comadres de cortiço é que póde ser bairrista: a dos homens de bom senso - não.

Esboçarei n'uma proxima carta o que penso da historia da musica colhida nos documentos e nos estudos dos mestres, sem me preocupar com a mania dos que, não podendo-se tornar conhecidos de maneira alguma, seguem o systema daquelle cidadão grego, que na noite do nascimento de Alexandre Magno lançou fogo ao templo de Diana em Ephesia.

Quanto ao Sr. Castro e aos poucos fanaticos que o rodeiam, para cohonestar essa guerra minuscula contra tudo o que é italiano, deveriam seguir o systema adoptado por Gevaert nos conservatorios de Bruxelas: sejam ecclecticos; executem musica de todas as nações e deixem que o publico aprecie e discuta no acto da audição.

Lembrem-se, porém, que o despeito, a descompostura e a raiva não produzem effeito algum ainda que animem o espirito de um homem de talento.

Muito ajuizadamente Felix Clement julga inuteis todos os esforços empregados por Berlioz e por Wagner para demolir a fama de Rossini; e, citando um topico das *Memoires* do primeiro, enfurecido pelos successos do *Barbiere* e do *Mosé* até o ponto de querer minar o theatro dos italianos, para fazel-o voar n'uma noite de espectaculo com todo aquele publico rossiniano, conclue assim: *Il est inutile de dire que le Barbier de Seville, Othello et Moisé ont survéeu jusqu'ici et survieront encore longtemps à Benvenuto Bellini et aux broyens de Berlioz.*

É Clement quem fala e não sou eu …

Oh! que pessima conselheira é a secreção do figado! Mais do que uma critica produz phenomenos cujo estudo pertence á pathologia.

Adeus, meu caro amigo; já encontrou algum discipulo de Pasteur? *C. Parlegreco.*

Amanhã nos occuparemos do folhetim *Artes e manhas* do emprezario dos concertos populares.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Concerto Populares. O Paiz. Rio de Janeiro, 13 jul. 1896. p2. Ed. 04302.

Quem tiver colleccionado os artigos da imprensa do syndicato musical já deve ter notado que o *primeiro* concerto foi um triumpho; o *segundo* foi esplendido e fez apagar a má impressão deixada pelo *primeiro*; o *terceiro* foi um assombro e serviu para acalmar os animos que se revoltaram contra o *segundo*, e naturalmente amanhã se dirá que o *quarto* foi fantastico e compensou o desastre do *terceiro*.

Antes de começar o *quarto*, quando appareceu sobre o estrado o regente Alberto Nepomuceno, umas palmas e umas flores formaram a sua apotheose.

Seguiu-se a protophonia do *Guilherme Tell*, com *trompa ingleza,* tocada pelo professor Agostinho, que no Instituto Nacional ensina aos seus discipulos que esse instrumento se chama *corn'inglez;* que tem *cor de chasse* em portuguez é trompa lisa, e que *oboé contralto* não é portuguez, pois o termo é oboaz.

O *Guilherme Tell* foi enterrado, mas as flores ja tinham sido atiradas ao (sic.) gloria nacional, o que deixou mais uma vez prova de que não se deve pagar nada adiantado.

O ilustre violinista portuguez Moreira de Sá foi tão mal acompanhado pelo regente nacional, que cortou a peça ao meio do final, para evitar um desastre, depois de haver executado muitos trechos com grande distincção e até interrompido por palmas.

Mas houve uma compensação - a *Parisina*, de Leopoldo Miguez, pagina que quanto mais a ouvimos mais admiramos e o 2º concerto de Liszt, executada por Queiroz, o valente pianista brazileiro, artista que se fez do nada, e que pela força de vontade abriu caminho e é um dos orgulhos da nossa Patria.

Miguez e Queiroz não tiveram flores; mas a imprensa tudo póde, e nós em nome do publico fluminense, em nome desse publico que se levantou enthusiasmado para applaudir delirante os dois verdadeiros artisitas, apanharemos essas flores que foram atiradas antes da batalha e as entregaremos aos dois compatriotas.

São delles essas flores, que acabamos de arrancar das mãos de *claque;* não delles, que souberam commover o theatro em peso; são delles, porque são dois artistas.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Concerto historico. O Paiz. Rio de Janeiro, 15 jul. 1896. p3. Ed. 04304.

Temos esperado alguns dias a ver se o Sr. Arthur Napoleão nega ou confirma a phrase que lhe foi attribuida por Lulú Junior (Sr. Bruzundanga Filho) no seu folhetim *Artes e manhas*; mas a demora já é bastante longa e temos necessidade de prosseguir nesta polemica com a penca de adversarios que, se nada valem pela sua qualidade, ao menos fazem figura pelo numero.

O *Jornal do Commercio* já veiu para o campo; o seu artigo de segunda-feira, porém, merece, por justiça, ser dividido em duas partes: a technica fornecida pelo instituto e os *adubos* fornecidos pelo honrado negociante de ferragens, que exerce a critica no grande orgão.

Veiu tão furioso que tivemos impeto de engulil-o vivo; mas a lembrança de ter de digeril-o, qual giboia, durante seis mezes, moderou o nosso rancor momentaneo.

Veja o publico o vocabulario do honrado thesoureiro da Asociação dos Artistas: - *garoto incorrigivel, ridiculo, ignorante* e outros termos dignos, talvez, do posto honroso que occupa na sociedade.

Esses *adubos,* no meio do artigo technico do instituto, só podem ser classificados com o termo aliás nobilitado pelo erudito Ramalho Ortigão; e nós, como amador da horticultura intensiva, devemos pôl-o de parte, em fermentação, á espera que essa podridão se nitrifique.

Tudo quanto affirma o instituto será exacto - mas não destróe o que dissemos.

Os factos relatados pelo instituto são os mais conhecidos; nós, porém, para isca, procurámos verdades que não andam muito á mercê dos refractarios aos livros.

Em todo o caso temos a agradecer ao instituto o amabilissimo offerecimento da sua bibliotheca, para que possamos consultar algumas obras tão raras que só o Estado póde obter.

Devemos dizer ainda aos acusticos daquelle estabelecimento que a determinaçao do numero de vibrações de um som proposto por meio da sereia não é impossivel, tanto que o *Jornal do Commercio* diz: - "Além disso, admittindo mesmo que se possa imprimir aos discos um movimento perfeiamente regular, isochrono, é de *grande difficuldade* obter o unisono perfeito entre o som produzido pela sereia e o som dado."

É isso mesmo, muito difficil; mas o *Jornal*, antes de ser guiado pelos conselhos do ilustrado scientifico Dr. Duque Estrada Meyer, dizia que isso *era impossivel*.

Vai se chegando ao rego, felizmente.

Examinemos outra questão.

Dissemos, segunda-feira, ao dar noticia rapida do *ultimo concerto* da empreza dos *Concertos Populares*, que o grande artista Moreira de Sá fôra tão mal acompanhado pelo Sr. Alb. Nepomuceno, que interrompera o final para evitar um desastre.

O *Jornal do Commercio* de hontem, para defender a gloria nacional, escreveu um artigo bem *adubado*, negando o facto com estas palavras, subordinadas ao titulo -*Primores da critica indigena*:

"O Sr. Moreira de Sá, ao contrario do que ahi fica dito nesse topico, tocou o ultimo tempo (final) do concerto até o ultimo compasso, até o accorde final do repouso.

Vejam os leitores o que vale um critico que não conhece o concerto para violino e orchestra de Beethoven e que acreditou ter ficado em meio uma composição executada até final."

Se o emerito violinista chegou ao fim da peça, como é que o regente nacional ainda ficou a marcar o compasso e os professores ainda executaram algumas notas, até se *apagar a lamparina*, como se diz na gyria orchestral?

Pois bem, não pode ser suspeito, nesta questão, o secretario da empreza dos concertos, isto é, o Sr. Luiz de Castro, que hontem, na Noticia, sob sua assignatura escreveu estas linhas:

"Está terminada a primeira série dos concertos populares. Antes de tudo *convém lamentar o infeliz incidente que se deu no* FINAL *do concerto para violino e*

orchestra de Beethoven. Uma entrada precipitada prejudicou o effeito geral e d'ahi a tal ou qual indecisão que se deu no espirito do publico, que até então seguira com tanta attenção, com tanto interesse, a bella pagina do immortal compositor.

Entretanto, *até esse momento desgraçado* a orchestra *tinha acompanhado* Moreira de Sá com toda discreção, mostrando assim que já se ia acostumando a essa tarefa delicada. Sob este ponto de vista, os progressos do primeiro para o quarto concerto eram visiveis. No começo, a orchestra insensivelmente abafava o *virtuose*. Pouco a pouco, com a pratica, foi comprehendendo o seu papel e ja no terceiro concerto pôde-se ouvir Vianna da Motta nos trechos mais delicados, sem que o acompanhamento lhe prejudicasse os effeitos.

Por hoje limito-me a deixar consignado o *desgraçado incidante* a que me referi, sem procurar apurar responsabilidades, porque o momento me parece inopportuno."

Temos as comadres brigadas.

Quem falará a verdade - o Sr. Luiz de Castro ou o *Jornal do Commercio*?

Essa questão merece ser discutida pela imprensa.

O Sr. Luiz de Castro fala no *desgraçado incidente* do *final*; o *Jornal* diz que o *gloria* foi executado até o fim e que o *critico indigena* não sabe o que diz.

O Sr. Luiz de Castro não deve tolerar esse *indigena*; o secretario tem obrigação de exigir do *Jornal do Commercio* uma explicação e o *Jornal* deve desmentir o critico da *Noticia*.

Eis ahi. Se tivessem combinado a *notica,* como fizeram com o concerto Queiroz, não se teria dado esse choque de opiniões.

Liquidem isso, emquanto liquidamos a penca.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Concerto historico. O Paiz. Rio de Janeiro, 18 jul. 1896. p2. Ed. 04307.

Uma questão de dignidade nos obriga a deixar isolado o critico do *Jornal do Commercio*; o terreno em que se collocou essa entidade não póde ser arena de gente que se preza e que se preza de ser honrado; e retiramo-nos com a magoa de quem ao abaixar-se para apanhar uma luva apenas ergueu um tamanco.

Os argumentos que nesta polemica ainda não foram rebatidos, constam do ultimo folhetim do Dr. Ferreira de Araujo e serão objecto de outro artigo; hoje, é desejo nosso fechar a contenda relativa ao secretario do syndicato musical.

O illustrado *Lulú Junior*, pseudonymo do Sr. Bruzudanga Filho, no seu ultimo folhetim *Artes e manhas*, depois de muitas vezes procurar nos ferir cha-

mando-nos - *Praia Grande*, terminou com o adjectivo que nos qualificava de - *desgraçado*.

Praia grande é o torrão em que nascemos; é a terra onde ainda hoje existe a tradição de um nome honrado - o de Joaquim Norberto de Souza Silva, nosso venerando pai; é terra onde viveu uma virtuosissima senhora, D. Maria Thereza de Souza Silva, nossa santa mãi; é a terra que amamos, como facha da Patria, que nunca seriamos capazes de insultar, escrevendo livros em Paris, como o *Brésil vivant,* para ser agradavel á diplomacia sebastianista e isso é á custa de um balcão em que a honra alheia tivesse tabela de preços.

Desgraçados seriamos, sim, se encontrassemos titulo affrontoso como o que se acha nas collecções do *Correio Mercantil* desta capital, de 1865 a 1868, assignado por Furtado Coelho.

Desgraçados seriamos se não tivessemos amigos; e tanto os temos que, ha mezes, quando o jornalista Luiz de Castro, por causa de artigos publicados em S. Paulo contra o emprezario Celestino da Silva, foi condemnado á pena de seis mezes de prisão por crime de calumnia, a nossa intervenção perante esse amigo sustou a execução da sentença.

Desgraçado seriamos se, para vivermos n'um centro tão amplo e tão falho de actividades, precisassemos da camorra para fazer um nome e ter um meio de vida.

Não. Desgraçado não pôde ser quem tem o meio honesto de ganhar a vida; que serve á Patria, que tem varias profissões e que tanto póde manejar a penna de jornalista como entrar para uma officina na qualidade de habil torneiro de bronze.

É essa a unica felicidade que gozamos no mundo, e isso porque fomos educados na escola do trabalho.

Insultem á vontade; chamem-nos de torneiro - e, mais ainda - de trabalhador.

Provocaram a polemica; não nos faltaram argumentos; algumas defesas foram tão simples que as tiramos de livros vulgarissimos, e d'ahi a raiva, o odio e, como unica arma de combate, como *raciocinio* - o insulto - eis a prova da fraqueza dos adversarios - n'uma questão puramente artistica - a aggressão pessoal.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Festival Carlos Gomes. O Paiz. Rio de Janeiro, 20 jul. 1896. p2. Ed. 04309.

Carlos Gomes, o grande artista brazileiro, pertence a todos nós, o seu escrinio é o symbolo, ou antes a synthese da musica dramatica do Brazil - é nossa; somos os tutores natos dos filhos do grande mestre; e o patrimonio delles existe

repartidamente no coração de cada brazileiro; o *Guarany,* escripto por Carlos Gomes, é opera brasileira - é nosso, desde que é do Brazil e neste caso estão todas as suas partituras.

Hontem, annunciada a festa para fundar, com o seu producto, o dote da Itala (sic.), nossa pupila, encheu-se o theatro, as galerias estavam apinhadas, repletas com a mocidade brazileira sempre generosa - esperança da Republica, seu primeiro baluarte.

É conhecido o programma, organizado por Cordiglia Lavalle, que recebeu os applausos do publico, do publico que victoriou a orchestra, orchestra brazileira executando peças brazileiras, peças que serão entregues ao seculo vindouro como attestado da arte de uma nação.

A protophonia do *Guarany* é um hymno; será o *Requiem* de Carlos Gomes, como será o festival da sua estatua.

Todos concorreram para dar realce á festa: Theodureto Souto e Uzac cantaram trechos do *Colombo* este, e do *Salvator Rosa* aquelle.

Mas ao publico estava reservada uma surpresa, que o foi tambem para nós, alias habituados a ouvir o que de mais notavel produz a arte do canto.

A Sra. D. Elvira de Figueiredo Gudin, ornamento da noss alta sociedade, artista no rigor do termo, com a sua voz purissima, theatral e insinuante - exhibiu-se na aria do *Schiavo*; na segunda parte do programma ouvimos ainda com grande prazer a Sra. D. Mathilde M. Mello Moraes, na romança da *Maria Tudor*; e quase no fim o espendido duetto da *Fosca* pelas Sras. DD. Elvira M. Sant'Anna e Elvira Figueiredo Gudin.

Quando o Sr. Affonso Celso Junior terminou o seu discurso, no meio de applausos, soaram os primeiros sons da *Marcha Nupcial*, pela banda do regimento de cavallaria de policia, cedida pelo Sr. tenente-coronel Faria. O trecho fôra habilmente instrumentado pelo Sr. capitão Rocha e por elle ensaiado. A execução foi optima.

A grande orchestra tão nossa conhecida, orchestra que sob a regencia de White executou inexcedivelmente symphonias e de Beethoven e que, dirigida por Bassi, produzia grandes effeitos, foi bisada no intermedio do *Schiavo* e applaudida delirantemente pelo theatro em peso.

É uma pagina descriptiva; um desenho das nossas florestas - é a matta do Brazil que fala e esses applausos foram os echos que repercutiram no valle do Parahyba emquanto o leão meneia a sua opulenta juba nas margens do Amazonas.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Concerto historico. O Paiz. Rio de Janeiro, 22 jul. 1896. p3. Ed. 04311.

Juramos, ha dias, pela honra do Sr. Leopoldo Miguez, ter nos sido offerecida uma cadeira pelo director do Instituto Nacional de Musical; em logar, porém, de uma affirmativa, vemos que Sr. Miguez offereceu ao Sr. Dr. Ferreira de Araujo notas sobre o incidente agora explorado pelos adversarios.

De facto ha pontos verdadeiros, no folhetim de quinta-feira, publicado na *Gazeta de Noticias*, sob a assignatura de *Lulú Senior;* mas tambem ha pontos divorciados da verdade.

Em uma das salas da redacção d'*O Paiz* queixámo-nos ao proprio Sr Miguez de não termos sido consultados sobre a organização do instituto; e esse direito baseava-se no facto de termos sido, durante muitos annos, um forte adversario do antigo Conservatorio, que chegou a ser dirigido pelo illustrado Dr. Duque Estrada Meyer, que naquelle tempo só se recommendava pelo facto de tocar as *Variações do Carnaval de Veneza*, na flauta, e ainda não era o insigne artista hoje tão admirado.

Nunca pensamos ser professor do Instituto; esperavamos, no emtanto que, por mera deferencia, fossemos convidados a intervir na confecção da lei organico para não sair, como aconteceu, disparatada, e isso, sem grande responsabilidade para o Sr. Miguez, que apenas assignou o documento forjado por pessoa completamente alheia ao ensino como provamos em uma série de artigos.

Organizado o Instituto não podiamos esperar nomeação alguma proposta pelo Sr. Miguez, e isso porque, scientes do escandalo praticado a respeito do *Hymno da proclamação da Republica*, publicamos na primeira columna desta folha um artigo sobre o *Hymno Nacional* e nesse mesmo dia foi elle conservado, por decreto do governo provisorio, como *Hymno nacional do Brazil*.

Do outro quasi que nem se fala; e em festa publica só o ouvimos uma vez quando o proprio Sr. Miguez executou o *Ave Libertas*, em dia de gala ou coisa que o valha.

Isso por si só bastaria para ser divorciado do Instituto por decreto do corrilho, se outras causas não se reunissem mais tarde e que o Sr. Miguez procurou desfazer, offerencendo-nos a cadeira regida pelo Sr. Arnaud de Gouveia, indicado então para professor do Conservatorio de Barbacena.

Nessa occasião, antes da condição proposta, de termos como amigos naquella casa todo o corpo docente, dissemos que só aceitariamos a cadeira que se creasse, de mecanismo do piano, ao que respondeu o director não ser isso possivel por não existir essa especialiade nos conservatorios europeus.

A *logica* era de ferro e o resultado da cópia dos conservatorios da Europa tem dado resultados esplendidos…

Esse estabelecimento funciona desde 1890; está, portanto, no setimo anno de existencia, tem consumido talvez uns mil contos e não passa de um collegio de meninos.

Os alumnos de harmonia não sabem nem podem saber esse materia, porque o professor tambem não a sabe nem tem elementos para ensinar; e a prova é que em todos os conservatorios da Europa (desde que querem macaquear) os *partimenti* são corrigidos em presença dos alumnos, estabelecendo-se discussão a respeito dos casos em questão; ao passo que no Rio de Janeiro o partimento é levado para casa, pelo professor.

No fim de sete annos de funccionamento, a aula de orgão só tem um discipulo, que é o professor Armand, cuja matricula foi pretexto para o alumno se utilisar do orgão e nelle exercitar o seu talento de improvisador e fino *virtuosi*; na aula de composição tambem ha um só discipulo, ao que nos consta, o professor Agostinho, que se diverte em aprender sósinho desde que não lhe ensinam coisa alguma, e assim por diante.

Nomeie o governo uma commisão para dar parecer sobre o ensino professado naquella casa, e seja a commissão composta de profissionaes independentes e veremos o que vale o Instituto actual.

Julga-nos mal o illustre folhetinista, pensando que andamos em furia por não sermos professor naquelle collegio. Arthur Napoleão não o é e Carlos Gomes não foi digno dessa consideração; Cavalier, o homem que póde ensinar harmonia á maior parte dos professores do Instituto, apezar do seu concurso, não foi aproveitado para o corpo docente, onde prestaria relevantes serviços.

Além disso, o amor proprio póde muito e nós, se aceitassemos o convite do Sr. Miguez, teriamos de soffrer o natural acanhamento ao lado de homens tão notaveis nas suas especialidades, como são os egregios Srs. Fertin, Dr. Duque Estrada e Bevilacqua, que têm encluido esta capital de artistas notabilissimos, festejados nos concertos publicos.

Ha dias vimos no theatro Lyrico as ovações feitas ao grande pianista Queiroz; mas esse artista, que, além de tudo, é instruido na technica musical, não é professor do Instituto.

Saiba mais o espirituoso collega que para o profissional aquelle cargo não é rendoso, apenas serve de *reclame* para a clinica particular, sendo por isso tão cobiçado. Ora, nós abandonámos, por cansado, essa rendosa profissão, não tendo concurrente em Nitheroy, e em nosso logar deixámos discipulas que se distinguem no ensino.

Não *mettemos as botas em todos e em tudo*, como affirma o folhetinista, e a prova é que fomos o primeiro que na imprensa fez completa justiça ao talento do compositor Miguez; nestas columnas continuamos a elogiar o grande symphonista, e se batemos o charlatanismo ao menos torna-se de grande valor o elogio que não regateamos ao verdadeiro talento, ao artista consciencioso e illustrado.

Não podemos confundir no mesmo plano artistas da ordem de Ritter, Sarasate, Patti, Mancinelli, irmãos Napoleão, Moreira de Sá, Vianna da Motta, De Angelis, Bassi, White, Wolf e tantos outros, sobre quem temos atirado flores, com aquelles que julgamos exploradores da credulidade publica.

Os nossos ataques são sempre fundamentados, como, por exemplo, quando affirmámos que o ilustre violinista portuguez não concluiu o ultimo tempo da peça de Beethoven por culpa do regente que não entende daquelle officio.

O facto passou-se assim, já que desejam ouvir as verdades: o Sr. Moreira de Sá resolveu, de fórma que atacou a orchestra com *tres compassos de atrazo,* como ja tinha, em outro concerto, atacado a banda de cornetas e tambores, fóra do tempo, nas *Scenas alsacianas*.

Como podemos admittir que se diga hoje que a nossa orchestra *progride* sob a inexperiente batuta do actual regente dos concertos populares?

Quando Marino Mancinelli, a nosso convite, ouviu essa mesma orchestra nos concerto da Congregação Musical, disse-nos que aquelle conjunto de artistas, trabalhando uns quinze dias seguidos, com boa vontade, seria um orchestra de primeira ordem e digna de apparecer em qualquer theatro da Italia.

Essa mesma orchestra, sob a regencia de J. White, executou primorosamente as symphonias de Beethoven, no Cassino Fluminense, e se hoje não o faz do mesmo modo a culpa é… não é nossa.

Lembre-se o espirituoso folhetinista do que se publicou ha dias a proposito da *Paresina*. O regente *não conhecendo* a peça foi ella ensaiada, na primeira leitura, pelo proprio autor.

A orchestra ja conhecia essa bella producção do Sr. Miguez e a *leitura* foi, portanto, só para o regente.

Ora, qualquer individuo que queira conhecer uma peça escripta para um instrumento é bastante ler a peça escripta; tratando-se de uma peça orchestral o meio de conhecel-a é a *leitura* da partitura, e quem precisa ouvir para poder reger - *rege de ouvido* - não é musico, não póde educar orchestras.

Dessa orchestra muitos professores podem desempenhar essa cargo com mais brilho; e mais utilidade para os seus collegas, mas neste caso, para poder ser elevado á altura de gloria nacional só precisaria de uma imprensa que faça o que se está fazendo.

Demos tempos ao tempo e veremos em que da o *gloria nacional*, causa indireta dessa polemica…

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Concertos. O Paiz. Rio de Janeiro, 3 ago. 1896. p2-3. Ed. 04323.

Publicado, como foi nestas columnas, o programma da festa organizada pelo tenor portuguez G. Nascimento, artista que além de conhecido já foi julgado por toda a imprensa fluminense, só nos resta deixar aqui nossos applausos á distincta professora de canto D. Isabel de Chaves Mello, cujo temperamento artistico se reune á boa escola de que é dotada. Dir-se-hia uma conhecedora do theatro lyrico dramatico ao ouvil-a cantar o duetto da *Favorita* e as *Slances* de Flégier, com a sua pastosa voz de mezzo soprano, quente e symphatica.

Ouvimos tambem a amadora senhorita Alice Fialho, cuja voz, inda em cultivo, é uma bella promessa, como attestou na aria de *Marion Delorme*.

E se dissermos que o violinista Jeronymo Silva mereceu os applausos colhidos na peça de Grieg - *Solveys* e no *Perpetuum mobile*, de Ries, teremos completado tudo quanto de saliente appareceu ante-hontem no salão do Club Symphonico.

Mais difficil é a tarefa de noticiar o primeiro da 2ª série dos concertos populares, realiazdo (sic) hontem no theatro Lyrico, attestando a divergencia que lavra entre o Sr. Leopoldo Miguez, director do Instituto Nacional de Musica, e o maestro Alberto Nepomuceno, regente nacional e director artistico da associação educadora do publico fluminense.

Nas *Instrucções para os concertos do Instituto Nacional de Musica,* lavradas pelo autor da *Parisina* e approvadas em 19 de Janeiro de 1894 pelo Dr. Cassiano do Nascimento, diz o art. 11, relativamente aos concertos com orchestra modelo, de 6% para o regente.

"A orchestra completa para os concertos constará de 12 primeiros violinos, 10 segundos, 8 violettas etc." e como não está de accôrdo o maestro organista diplomado, vimos hontem o inverso: 10 primeiros violinos e 12 segundos, 6 violas etc.

Mas como isso é lá com elles, passemos adiante.

Foi bem executada a *Symphonia em sol maior,* de Haydn, e sem a menor modestia tomamos a parte que nos cabe dos applausos.

A primeira vez que o talentoso e inexperiente moço dirigiu essa esplendida pagina do creador da *symphonia* deu ao *Minuetto* um movimento de mazurka; gritámos e conseguimos um novo andamento, o de warsovianna; ainda não contentámos e continuámos a gritar; veiu então um movimento de minuetto um pouco molle; pedimos mais, e o milagre operou-se hontem para gloria da critica e satisfação da arte.

Seguiu-se o professor Carlos de Carvalho, que foi bem applaudido no trecho de Scarlati - *O cessate de piagarme* e na *Alleluia d'amour,* de Faure.

Era chegado o momento da grande peça de piano *Segundo concerto*, de Saint Saëns, acompanhado pela orchestre e executado por D. Elvira Bello, attes-

tado vivo das razões que me obrigaram a lembrar ao Sr. Miguez a necessidade de crear no Instituto uma cadeira de mecanismo.

O *Concerto* de Saint Saëns, além da parte relativa ao estylo, que para ser livremente desenvolvido requer *execução de cór,* exige, na parte mecanica, grande força e agilidade; a agilidade não é mais do que força transformada em movimento; desde que o individuo não tem força não póde ter agilidade e sem essas duas qualidades physicas não ha pianista que possa com semelhante peça, um dos cavallos de batalha de Rubinstein, applaudido delirantemente quando acompanhado pela orchestra do Scala de Milão, para não citar outras occasiões.

Quando essas duas qualidades não se impunham, ia bem a pianista que serve de ponto de união entre o Conservatorio do Imperio e o Instituto da Republica.

D. Elvira Bello foi discipula do Sr. Cavalier cinco annos; ia terminar o curso quando sobrevieram os acontecimentos politicos de 15 de novembro; e o seu adiantamente era tão notavel que foi approvada no Instituto e nomeada monitora da classe de piano, gloria que tambem coube á senhora Abalo, outra discipula da classe do Sr. Cavalier, no antigo Conservatorio.

Desse estabelecimento, desprezado pelos ultimos ministerios da monarchia, sairam muitos artistas. Gianini produziu discipulos que foram perfeitamente preparados para a Europa; nestes casos estão Carlos Gomes e Mesquita, que sendo alumnos daquelle estabelecimento escreveram opera, como o *Vagabundo, Noite do Castelo e Joanna de Flandres*, em portuguez, quando ainda não havia a propaganda do canto nacional do Sr. Alberto Nepomuceno; mas ja existia a *opera nacional,* com artistas brazileiros, côros nacionaes, orchestra nacional, tudo vindo do incompleto Conservatorio. Tinhamos musicos como Arvellos, o velho Chico Ignacio, Pitanga, Callado, Chaves e tantos outros e tudo isso mal pago, sem casa, sem orgão e sem estrepito. As glorias nacionaes de então nasciam do proprio merecimento do artista e não dos *reclames* da imprensa que procura inventar mestres e glorias.

Essas questões, porém, devem ser tratadas em outra occasião, não agora que devemos passar á 2ª parte do programma.

Foi bem executa a protophonia da *Euriathe*; das canções portuguezas de Vianna da Motta foi bisada a *Pastoral*, o que tambem succedeu ao duetto *Lavadeira e Caçador*, cantado por D. Camilla da Conceição e Sr. Carlos de Carvalho.

Chega o momento de falar de Francisco Braga, de quem ouvimos o *Minuetto* e a *Gavotta*, esta ultima completamente sacrificada.

É um bello talento que havemos de ver brilhar na scena com a sua opera; é um moço que em logar de attestados traz partituras e que passa a vida na Europa a estudar.

E escrevam: Francisco Braga ha de ser hostilisado no Rio de Janeiro e isso pelo grande crime de ter talento, com a aggravente de ser estudioso.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Theatro Lyrico. O Paiz. Rio de Janeiro, 10 ago. 1896. p2. Ed. 04330.

A arte musical tem o seu futuro garantido no Rio de Janeiro, pelo symptoma notavel ultimamente manisfestado na elegante sociedade fluminense.

Em se tratando de festas de caridade, festas publicas, com os bilhetes expostos á venda, ao alcance de quem quizer usar o seu direito de espectador, senhoras distinctissimas, primeiramente em salões, e agora em pleno palco theatral, rompendo fracos e futeis preconceitos, exhibem-se como artistas amadoras e com a consciencia do merecimento que as impõe á platéa.

É uma porta que se abre para o theatro nacional.

Como linha mais avançada desse symptoma de progresso ahi vêm as operas de salão; mais tarde, para o anno talvez, teremos operas representadas pelos nossos amadores e assim conquistamos largo campo de acção para todas as artes.

Fracos e futeis preconceitos, dissemos; e elles existiam ainda ha bem pouco tempo.

É facto sabido que um grande artista residente no Rio de Janeiro havia contrahido o compromisso de não se exhibir em theatros.

A arte, desde que tem um ideal, é uma religião e o theatro - um dos seus templos.

Nos Estados Unidos da America do Norte a arte dramatica é cultivada pela *nobreza*, se assim nos podemos exprimir com relação a um paiz democratico.

O mais intimo dos amigos de Cleveland, o presidente da grande Republica, é o comico Johnson, o unico talvez que tem a liberdade de transpor as portas da Casa Branca e lá permanecer o tempo que quiser.

Os artistas em geral, e muito particularmente o pessoal do *stage*, gostam ali de estima publica, frequentam os salões mais distinctos e contam grandes amisades na alta sociedade.

O preconceitos que existia [contra] a caixa dos theatros vai desappareccer; as senhoras fluminenses, apoiadas nas suas virtudes, vão rehabilitar aquelle ponto em que a arte tanto se nobilita.

A festa realizada hontem no theatro Lyrico não parecia, pelo desempenho do programma, confiada a amadores, diz-se-hiam artistas proffissionaes.

D. Elvira Goudin cantou uma *aria de Macbeth*, na 1ª parte do programma, e no fim arcou com a grande responsabilidade do duetto do 3º acto dos *Hugue-*

nottes, peça que nem todas as artistas têm coragem de reproduzil-a em publico. Fez a parte de Marcello o sympathico baixo brazileiro Leopoldo Noronha.

Foram calorosamente applaudidos e pode-se calcular que effeito teriam produzido se o regente da orchestra tivesse pratica e soubesse dar colorido á massa symphonica.

Dotada de esplendida voz de soprano dramatico ouvmos D. Corina Maurell da Rocha em duas peças de Carlos Gomes - a preghiera da *Fosca* e a ballada do *Guarany*, e insistiremos em affirmar ser essa uma das melhores vozes que ali se tem ouvido, e perfeitamente empostada, o que deve ser levado ao credito de sua professora D. Julie Bezani.

Apezar da propaganda semi-official que se tem feito contra a musica italiana e contra o senhor *Bellini,* D. Maretta Neto, uma artista no rigor do termo, obteve grande ovação ao terminar a bella melodia da *Norma, Casta diva*, tendo antes dessa aria cantado uma romança de Abt, com acompanhamento de violino e piano, este accupado pelo professor Tavares e aquelle executado pelo Sr. Jeronymo Silva.

Completaremos a nossa noticia citando o Sr. Uzac, no *Hymno Charité*, de Fauré e as protophonias n.3 da *Eleonora*, de Beethoven e da *Euriante*, de Weber, pela orchestra.

Deixámos para o fim a intelligente pianista senhorita Christina Muller, no *concerto em dó menor,* de Beethoven, peça em que revelou bellissimas qualidades não só quanto ao estylo como tambem relativamente ao mecanismo, nitido, agil, bem articulado e igual.

É occasião de mostrarmos o espirito de justiça que nos anima sempre que tratamos de questões desta ordem.

Temos sustentado nestas columnas que o Sr. Alfredo Bevilacqua, professor do Instituto, nunca deu uma discipula de piano, apesar do seu longo tirocinio; fomos asperos ás vezes; mas de hoje em diante podemos assegurar as suas boas qualidades didacticas.

É certo que a distincta senhorita que tanto nos impressionou hontem é dotada de grande talento; mas tambem não podemos deixar de reconhecer possuir ella todas as qualidades que dependem do professor.

Deixemos, portanto, nestas columnas os nossos mais francos cumprimentos ao Sr. Alfredo Bevilacqua, que de hoje em diante merece o titulo de eximio professor de piano.

Sem estar incluido no programma accedeu, no emtanto, ao convite da comissão, o Sr. Lavalle que cantou a romança do *Schiav*o, applaudida e bizada.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Sociedade de Quartetto. O Paiz. Rio de Janeiro, 15 ago. 1896. p2. Ed. 04335.

Felizmente reappareceu nesta cidade uma sociedade cuja nobre missão artistica é o cultivo da musica de camara.

A sociedade dos Concertos Classicos, fundada por White, o quartetto do antigo Conservatorio de Musica, o Club dos Quartettos, o Club Beethoven e outras associações tiveram vida ephemera, digamos a verdade, por não estar preparado o campo de acção, por não estar cultivado o espirito publico para receber e apreciar esse genero de musica.

A impressão que nos causou a primeira sessão desta sociedade, realizada ante-hontem em uma das salas do Cassino Fluminense, foi com certeza a mais profunda que temos recebido neste anno.

A musica nos theatros, com a sua parte espectaculosa, perde a força de concentrar o auditorio, que é distrahido por milhares de accidentes; ao passo que nas estreitas dimensões de uma sala, com pouca gente e um conjunto de artistas aptos para o desempenho de um bom programma, obriga o espirito á contemplação e o gozo no terreno da arte é indefinivel.

Chagámos ao Cassino quando se executava *o Andanti cantabile con variazioni*, terceiro tempo do *Quartette em la maior*, de Beethoven, ensaiado com rigor e finamente interpretado pelos Srs. Cernichiaro, Altemira, Gravenstein e Niederberger.

Terminada essa peça do mestre inimitavel, fomos nos sentar em um divan sob um espelho em que havia esta sentença de Schumann: - "Respeitai a musica antiga, mas interessai-vos ardentemente pela nova. Não tenhais prevenções contra os nomes que ainda não são conhecidos."

Enquanto pensavamos neste conselho do grande musico, terminaram os preparativos e deu-se começo á *Préghiera* do *Tannhauser* cantada por D. Elvira Goudin e acompanhada ao harmonium pelo professor A. Tavares.

Podemos resumir a nossa apreciação dizendo que esta distincta artista amadora muito nos commoveu, e se não alongamos este paragrapho com os elogios que nos acodem á penna é com medo de sermos exagerados; mas em todo o caso affirmaremos que a aria de *Sanson et Dalila*, tambem por essa senhora cantada, poderá ter muitas outras interpretações - mas não se canta melhor, com mais distincção, com mais fino acabamento, estylo naturalissimo, dicção correcta e accentuações verdadeiramente artisticas.

E dito isto, como é difficil falar na *Sonata em ré maior* de Rubinstein, com o seu graciosissimo *allegretto*, cheio de reminiscencias da graça leve e rendilhada de Rossini e ao mesmo tempo eriçada de mil difficuldades que Jeronymo Queiroz, como um grande artista que é, vencia com a maior naturalidade de quem vive na intimidade dos grandes compositores *virtuose*!

Queiroz tem um impeto admiravel ao piano; sóbe dos sons mais tenues de uma escala *pianissimo* á maior sonoridade do instrumento; e isso sem diminuir a nitidez do seu magnifico mecanismo, educado pacientemente durante muitos annos.

Interprete dos grandes mestres, tem o estylo perfeitamente adaptavel a todos os generos e a todas as escolas.

O violoncellista Niederberger tira do seu instrumento a sonoridade necessaria para arcar com o colosso fluminense, canta no violoncello e accentua o rythmo com clareza e segurança, virtudes essas que são raras em um só artista.

Cernicchiaro, quando quer, é um violinista de grande merecimento, e ante -hontem quiz elle provar que é um artista no rigor do termo.

Quem não o applaudiria ao ouvil-o na *Aria da Igreja*, de Bach?

Depois dessa pagina admiravel como melodia religiosa, ouvimol-o ainda, com os seus companheiros de quartetto, no esplendido *quintetto em dó menor,* de Jadassohn, digno discipulo de Liszt e musico de feição moderna, eclectico, alliando rigor da escola de sua patria á suavidade encantadora da melodia da peninsula musical da Italia, ponto de irradiação da musica que se foi transformando sem perder o seu caracter primitivo, isto é, a sua essencia - a melodia.

O *Quintetto* de Jadassohn é uma peça altamente insinuante; depois do *allegro energico* ha um *adagio sustenuto* em que a phrase musical é dramaticamente inspirada, para ser interrompido por um *scherzo* encantador, facil de ser decorado em uma audição e com o poder de impressionar o auditorio intelligente com toda a efficacia.

Termina essa pagina viva, traçada com o ideial de poeta, sem perder a sua unidade de concepção, um magnifico *final* em que Queiroz se patenteou pianista brilhante de primeira ordem.

Um bravo a todos esses valentes artistas e mil saudações á digna directoria dessa sociedade, directoria que se compõe dos illustres cavalheiros Dr. Felisbello Freire, Dr. Oscar Varady e W. A. Hentz.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Concertos populares. O Paiz. Rio de Janeiro, 31 ago. 1896. p2. Ed. 04351.

Ponhamos em acção certas praticas partidarias no regimen parlamentar.

Cala-se a opposição logo que no seio da maioria se manisfesta a dissidencia - e assim fazemos, porque a imprensa interessada nos concertos populares já começou a atacar a propria obra.

O nosso intento, fazendo a critica das festas do syndicato, nunca visou afastar a concurrencia nem deprimir o merecimento deste ou daquelle artista; procuramos, ao contrario, estimular os encarregados de manter tão util instituição.

Vemos no emtanto que o publico começa a abandonar o theatro e não sabemos se impellido por uma especie de indigestão de concertos, ou se cansado de programmas que exigem menos economia de ensaios e mais fina interpretação da parte de quem os dirige.

Á nota attractiva do concerto de hontem era sem duvida o *Prometheu*, de Leopoldo Miguez; antes tivessem escolhido o *Ave Libertas*. O *Prometheu* é talvez, dentre os poemas symphonicos do estimado compositor brazileiro, a sua mais bem feita partitura e é exactamente isso que se torna o grande defeito da peça quando executada para o publico.

N'uma roda de musicos onde pudessem ser apreciados os problemas de harmonia; em uma classe onde se pretendesse mostrar bons exemplos de certas fórmulas didaticas, o *Prometheu* seria acolhido com grande enthusiasmo; mas o publico, que pouco se importa com as regras e com as difficuldades do officio - não encontrando nessa partitura a idéa musical, a não ser por excepção, recebe friamente o poema que, apezar de ser um prodigio de feitura, é peça sem vida, sem alma, sem espirito, sem o sentimento dramatico, sem o calor da inspiração e sem um ideal, a não ser a preoccupação do harmonista.

A musica sem melodia, sem a sua essencia, torna-se um acompanhamento de qualquer coisa que o espirito procura sem cessar, acabando pela fadiga que conduz fatalmente ao tedio.

É por isso que dissemos ser preferivel para o publico o *Ave Libertas*; e a prova é que faltou, nos applausos, aquelle enthusiasmo do publico ao ouvir a *Parisina*, duas vezes executada nesses mesmos concertos.

Esse defeito torna-se muito mais sensivel quando a peça é executada ao piano, que representa a photographia quando se trata de apurar a idéa de um quadro; e foi por isso que falhou a tentativa do talentoso e erudito Dr. Duque Estrada Meyer, quando procurou fazer uma transcripção do Prometheu para flauta.

A orchestra, além desse poema symphonico, executou a protophonia do *D. Juan*, de Mozart; o gracioso *Minuetto* de Ronchini e a bella *Gavotta*, do nosso compatriota H. Oswald, fechando o programma com a *Abertura de concerto* do estimado pianista Arthur Napoleão.

A professora de canto Julia Befani, cujas discipulas já têm sido applaudidas em varios concertos, attestando o seu merecimento, escolheu a aria do somno da *Africana* para apparecer perante o publico fluminense, sem se lembra que essa aria depende muito da orchestra e da scena, perdendo completamente o seu effeito quando destacada da opera e sacrificando-se quando acompanhada ao piano.

Foi por essas razões pouco apreciada, a não ser no modo por que terminou a difficil cadencia.

Nas mesmas condições quazi que se acha a aria de *D. Carlos,* mas ainda assim produziu mais effeito do que a outra, sendo terminada, como foi, com as bellissimas notas graves da sua pastosa voz de soprano dramatico.

A respeito desta artista já tivemos occasião de dizer que a apreciamos mais como professora do que como cantora, desde que abandonou o meio para o qual foi educada, isto é, a scena lyrica.

Deixámos para o fim os dois solisas Alfredo Napoleão e Ernesto Serpa.

O discipulo de José White possue todas as qualidades pra se tornar um violinista notavel; estudou com ardor durante alguns annos e se não o vemos brilhar nas festas que organizam por ahi, é tão sómente por ser elle obrigado, pela necessidade, a viver do arduo e atrophiante trabalho das orchestras dos nossos theatros, passando centenas de noites a executar polkas e maxixes, sem o menos estimulo artistico.

Ainda assim, forçosa é reconhecer a justiça dos applausos que o saudaram ao terminar a *Ballade et polonaise* de Vieuxtemps, peça que, depois de phraseada com poesia e melancolia, foi executada com grande brilho e maestria.

Alfredo Napoleão com o seu *2º concerto* mostrou as suas duas qualidade de *virtuosi* e de compositor.

Preferimos o *1º concerto*, menos difficil mas muito mais inspirado. Percebe-se, na peça executada hontem, a preoccupação de produzir difficiuldades, de modo que a inspiração fica subordinada ao mecanismo.

Esse defeito, muito commum nos grandes *virtuoses,* quando é apresentado com o brilho e nitidez da execução de um pianista como é Alfredo Napoleão, traz sempre como resultado a admiração das platéas que se traduz em applausos como os de hontem.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Concerto Populares. O Paiz. Rio de Janeiro, 21 set. 1896. p3. Ed. 04372b

A directoria da associção tomou a si o pesado encargo de promover concertos para habilitar o povo a ouvir musica, não podendo, por motivos justificados, adiar a festa marcada para hontem, tão poucos dias após a morte do grande musico brazileiro, prestrou a sua homenagem ao illustre compositor collocando á frente do programma a protophonia do *Guarany*.

Essa pagina foi ouvida respeitosamente pelo publico, que se conservou em pé durante toda a execução.

O grito partiu das galerias, dessa parte do theatro onde se aninha o enthusismo da mocidade, e a platéa e os camarotes, inclusive as senhoras, obedecendo ao impulso generoso do coração, levantaram-se como um regimento ao ouvir o toque de sentido.

A parte vocal deste ultimo concerto foi preenchida pela distincta amadora D. Eloyna Sant'Anna, cuja bella voz já foi origem, nesta secção, de algumas linhas escriptas sob agradavel impressão deixada por ella na festa artistica do tenor brazileiro Antonio Rayol.

Essa senhora cantou um trecho da primeira opera de Puccini – *Le villi* e – *L'arcolaio* de Carlos Gomes.

A orchestra repetiu varias peças executadas em concerto anteriores e entre ellas o poema symphonico de Leopoldo Miguez – *Prometheu,* que obteve melhor desempenho do que na primeira vez, sendo o seu autor chamado ao proscenio e enthusiamaticamente applaudido.

A primeira parte do programma foi encerrado pelo bellissimo concerto de Grieg, para piano e orchestra, executado pela Sra. Valborg Nepomuceno, anunciada como pianista notavel, tendo estudado essa peça com o seu autor.

O discipulo póde, em certos casos, dar reputação ao professor; mas o contrario é o que não póde acontecer, e sendo assim francamente diremos que a gloria do compositor norueguense não augmentou com a exhibição de sua discipula.

Vivemos em um paiz novo e não devemos perder occasião de pedir aos estrangeiros todas as informações que nos puderem ser de utilidade, e por isso seria muito proveitoso se a pianista de hontem nos informasse como seria, seu paiz, recebido um pianista brazileiro que lá executasse esse *concerto* exactamente como o ouvimos hontem, com pedal de ligação em escalas e transformação de quasi toda a peça em verdadeira *salada.*

Por falta de espaço estreitamos esta noticia, que finalisaremos recordando uma das *Palestras* do nosso collega A. Azevedo, censurando o facto de haver a orchestra, que preenchia os entreactos do *Rei Lear*, executado o *maxixe.*

Pois foi a chave de ouro para os concertos populares – um *maxixe* banal, chato, sem o menor interesse e até chulo, intitulado *Dansa de pretos,* assignada pelo Sr. Alb. Nepomuceno, cujo talento deve tomar outra direcção mais sérias, mais elevada e mais nobre, sem fazer concurrencia ás partituras do *Rio-nú* e do *Tim tim.*

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Concerto Lavalle. O Paiz. Rio de Janeiro, 28 set. 1896. p2. Ed. 04379.

Não esperávamos, francamente confessamos, uma festa tão brilhante, tão viva e animada como a de hontem, no theatro Lyrico, organizada pelo maestro Cordiglia Lavalle, com esplendido programma, bellissima execução e muito enthusiasmo da parte do publico.

A concurrencia não foi a que merecia o artista que tantas gentilizas tem manifestado ao publico fluminense e ao nosso caro maestro Carlos Gomes; nos *bastidores* da musica tudo se fez para empanar o brilho dessa festa, em que devia apparecer um regente para o qual certamente não foram inventados ultimamente os predicados de – batuta electrica, suggestiva, hypnotica, vibrante, salutar, educadora e gloriosa.

O maestro Cordiglia Lavalle sente a musica que dirige e transmitte á orchestra toda a sua paixão. Quem conhecer bem a orchestra fluminense e ouviu hontem a sua execução póde concluir que pouco mais se póde obter e isso havendo algum sacrificio nos ensaios.

Dissemos não ha muito tempo, nestas columnas, que os professores das nossas orchestras podiam executar, em certos casos, sem a intervenção do regente, que ás vezes, é um elemento pertubador; vimos hontem a prova disso, quando o publico fez repetir a *Serenata* de Scheneklud. O Sr. Lavalle depois de dar a entrada, deixou a orchestra entregue a si propria e a execçuão teve a mesma nitidez e o mesmo colorido, com desafogo e elegancia caprichosa.

Este concerto foi o mais trabalhoso para a orchestra, dentre todos os realizados nestes ultimos annos. O programma era quasi todo completamente novo para o Rio de Janeiro e composto de peças bem difficeis; no emtanto nenhum incidente se produziu que pudesse chocar os ouvidos do publico.

Ganhou muito a orchestra com a disposição que lhe foi dada, deixando a scena livre sem o contrasenso do regente ficar de costas para os solistas.

Publicámos hontem o programma annunciado, mas houve uma modificação: foi supprimida a scena *Horace,* de Saint-Saëns e substituida pela aria do *Schiavo,* cantada pro D. Eloyna Sant'Anna, que, depois de muito applausos foi obrigada a repetir essa bella pagina do musico brazileiro.

Essa mesma senhora cantou a scena lyrica *Jeanne d'Arc*, de Boisdeffre, peça que precisa ser representada para produzir todo o seu effeito, que depende em grande parte do gesto, afim de evitar a *monotonia* de algumas estrophes que preparam o grandioso final, de effeito dramatico largamente traçado.

Causaram magnifica impressão os trechos de Moszkowski, Hoffman e Littolf; mas o ponto que mais profundamente actuou no espirito publico foi certamente o intermedio symphonico do *Schiavo*, executado com um scenario apropriado.

No final, quando a luz pouco a pouco augmentava de intensidade e chegado o momento em que a orchestra vai crescendo até attingir o maximo da sonoridade; quando todos esperavam ver surgir o sol dos tropicos, appareceu uma tocando allegoria ao grande maestro brazileiro: o retrado do autor da *Fosca,* envolto na bandeira da Republica, sobre um pedestal ornado com a bandeira da Republica Argentina e encimado por um grupo fantastico de anjos sob chuva de ouro e flores.

O publico levantou-se; a orchestra continuou a executar o grandioso final, mas tambem em pé, emquanto todo o theatro procurava abafar a massa sonora com as palmas do seu enthusiasmo e reconhecimento.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Concerto de Caridade. O Paiz. Rio de Janeiro, 3 out. 1896. p2. Ed. 04384.

A commissão composta de DD. Germana Pereira Pinto Barbosa, A. Landsberg e Vicentina Palhares de Almeida, organizou um concerto em beneficio do asylo fundado na Parahyba do Norte pelo padre Ibiapina.

A festa realizou-se ante-hontem com brilhante concurrencia no theatro Lyrico, onde tivemos occasião de applaudir as duas distinctas amadoras D. Maria Nabuco e Mme. Gudin, duas vozes theatraes, bem educadas e symphaticas.

Mm. Gudin cantou as arias do suicidio da *Gioconda* e da *Reine de Sabá*; D. Maria Nabuco interpretou a sentida aria do *Propheta* a sua bella voz de contralto. Sentimos que as duas artistas não tivessem sido acompanhadas pela orchestra, que certamenta teria dado mais vida á peça.

Com toda a justiça foram applaudidas DD. Virginia Brandão e Noemia Braga, duas amadoras dotadas de excelentes qualidades artisticas, assim como os Srs. J. Carapebús, uma voz de tenor de salão muito sympathica e usada com bastante sentimento, e no mesmo caso o barytono Carlos de Carvalho.

O violinista J. Kinsman Benjamin executou tres peças – *Simple aveu,* de Thomé; *Conte de la grand'mére,* de Battanchon; e *Dudziark,* de Wieniawski.

A segunda não foi ouvida; tocada com muita delicadeza e com surdina, teve o acompanhamento ao piano tão forte que foi abafada quasi toda por elle.

Em dois pianos foram executas as variações de Saint-Saëns, pelo Sr. Alfredo Bevilacqua e D. Elvira Bello.

Não se póde executar semelhante peça com mais nitidez nem mais delicadeza; mas é isso mesmo que ás vezes dá o tom de monotonia ás composições que requerem impeto e calor.

Uma caixa de musica bem regulada executa tudo com a maior perfeição; mas falta-lhe a communicação do sentimento do artista.

No estylo desses dois artistas nota-se isso; e o que mais sentimos é que esse seja chamado de estylo official brazileiro, que não se descreve litteralmente, mas que poderia traduzir a impressão deixada pelo conselheiro Acacio, de Eça de Queiroz, se esse personagem fosse pianista.

As peças orchestraes foram – as protophonias do *Hollandez volante,* de Arthur Napoleão, dirigida pelo autor; e do *Guarany,* e do *Prometheo*, de Miguez, e o *Batuque,* de Nepomuceno, estas tres dirigidas pelo autor da ultima.

No *Batuque* appareceu uma novidade. Dissemos que esse trecho não tem o menor valor musical e bem o classificámos como *maxixe*, mas maxixe sem idéa, baseado só no rythmo que foi tomado dos *Cucumbys.* O illustre maestro reformou, então, a sua instrumentação com grande engenho e arte, introduzindo-lhe o *reco-reco,* cujo nome onomatopaica deixa ver o que elle seja.

O *reco-reco* é um tubo de bambú cheio de círculos parallelos em fórma de sulcos; com uma palheta enorme dá-se-lhe um atrito de vai e vem e o som produzido é justamente o das sylabas *reco-reco.*

Não é uma invenção do ardiloso compositor que sabe arrancar das orchestras os segredos das instrumentações de Berlioz; mas a adaptação, além de engenhosa, é fina e tão bem achada que um enthusiasta das galerias pediu *bis* e o nosso compatriota fez-lhe a vontade.

A festa terminou com o quadro allegorico – *A Caridade,* ideado pelo pintor Rodolpho Amoedo e representado por brilhante grupo de senhoras da nossa sociedade.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Henrique Oswald. O Paiz. Rio de Janeiro, 4 out. 1896. p2. Ed. 04385b

É o nome de um brazileiro illustre esse que ahi fica como titulo destas linhas. É o nome de um artista que nos honra, e muito, na Italia, onde vive ha longos annos, e onde aperfeiçoou os seus estudos musicaes, tornando-se um bom pianista e um compositor de grande merecimento.

Mas trata-se de um desses temperamentos que imprimem ao homem mais do que a modestia – a timidez; de fórma que todo o seu valor artistico tem sido occultado por essa qualidade que, se é apreciavel e até digna de um homem de talento, não deixa de ser prejudicial.

Foi essa talvez, a razão pela qual vimos ante-hontem o salão Bevilacqua tão pouco concorrido, quando todos os jornaes noticiavam um concerto, cujo programma se organziara exclusivamente com algumas composições do nosso emerito compatriota que, ainda por modestia, se annunciou como simples pianista quando a sua mais notavel qualidde é a de compositor.

Felizmente a assembléa que ali se reuniu foi notavel e podia, por si, constituir o mais severo dos tribunaes da critica.

Calculamos que devera ter sido grande a surpres do auditorio e que tambem de surpresa fomos tomados, quando, logo no primeiro tempo do *Trio* op. 9, se patentearam as qualidades do eminente artista, filiado ás escolas que se elevam pela distincção das suas melodias e que sabem conjugar o concerto das partes melodicas em sabia harmonia sempre austera, exquisita sem ser propositalmente procurada nas extravagancias, e tudo de accôrdo com a unidade de idéa e boa inspiração.

Esse *Trio* é um dos seus primeiros trabalhos do genero de musica de camara e no emtanto percebe-se desde logo a mão do mestre que o traçou, pois causou profunda impressão, sobre tudo no *adagio* que é incontestavelmente uma pagina magistral.

Em seguida ouvimos as *Duas paginas d'album,* para violoncello, um primor de poesia musical executada pelo violoncelista Cinganelli, artista que não conheciamos e que possue a boa qualidade de produzir magnifico som.

Encerrou-se a primeira parte do programma com duas peças para piano executada pelo autor – *Nocturno* e *Impromptu,* esta de grande difficuldade e tocada de modo a produzir verdadeira ovação, pelo que foi repetida.

Na segunda parte foram executadas as *Barcarolla* e a *Tarantella,* as duas peças mais fracas do programma; o violinista Jeronymo Silva executou o *Lento expressivo,* emprestando o seu talento de interprete á fina producção do organizador do concerto, e por fim encerrou-se a festa com o grande *Quintetto op. 18*, para piano, dois violinos, viola e violoncello, e executado pelo autor e Srs. Jeronymo Silva, Lucio Althemira, José Martini Vianna e Cinganelli.

Esse quintetto é uma obra prima que póde ser assignado por qualquer mestre moderno e é a synthese dos conhecimentos e altas qualidades do artista brazileiro que com toda a satisfação saudamos.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – A Fosca. O Paiz. Rio de Janeiro, 8 out. 1896. p2. Ed. 04389.

Não foi pequena a decepção dos frequentadores do Lyrico, ante-hontem, quando viram que o theatro não enchera completamente, como era de esperar, desde que se annunciou a representação da partitura predilecta de Carlos Gomes; mas é de crer que a assembléa, ainda assim bem numerosa, sirva de propaganda e arraste a concurrencia ás futuras récitas dessa opera, cuja historia vamos esboçar, recordando apontamentos tomados em épocas de grande brilhantismo da musica no Rio de Janeiro.

A *Fosca* apareceu no Scala de Milão a 17 de fevereiro de 1873, cantada por Bulterini, Maurel, Maini e Mlle. Krauss. Teve nove representações, porque o tenor Bulterini rasgou o contrato e retirou-se para Buenos Aires; mas a opera caiu, tanto que não foi reproduzida nos outros theatros na Italia e as causas desse desastre foram explicadas pelo Dr. André Rebouças em um magnífico artigo publicado pelo *Novo Mundo.*

Fillipi, o celebre critico da *Perseverança*, folha de grande prestifio na Italia, era acerrimo defensor das doutrinas, processos e conhecimentos de Wagner e seu admirador. Não foi difficil achar um companheiro para as suas propagandas e foi assim que o editor F. Lucca comprara todo o repertorio do mestre do futuro, preparando a execução do *Lohengrin,* que coincidiu com a *Fosca*, no mesmo theatro.

Nessa época os *dilettanti* se dividiram em dois grupos. Os partidarios da escola italiana, além da convicção de uma verdade, tinham por estandarte o pavilhão da propria patria, e era facil prever o desfecho da luta, quando um povo ia bater-se pelo amor das suas glorias contra um exercito que não sabia proclamar as grandes qualidades de um musico, sem definir todo o passado da musica italiana, fonte primitiva de todas as escolas.

Estavam os animos exaltados e prevenidos os espiritos, quando uma imprudencia foi commettida pelos wagneristas, que lançaram a luva de desfio aos defensores da escola melodica e Filippi, no dia immediato ao ensaio geral da *Fosca*, declarou pela imprensa que essa nova producção de Carlos Gomes estava filiada á escola do allemão do futuro.

Os milanezes que viam no autor do *Guarany* um futuro perpetuador da escola de Verdi, orgulho de toda a peninsula, olharam para o compositor brazileiro como para um desertor dos principios em que fôra educado.

O *Lohengrin* foi pateado com uma tormenta como nunca, até então, desabara no theatro Scala; e a *Fosca*, em attenção ao *Guarany* e innumeras sympathias do seu autor, foi abandonada ao partido wagnerista, o que não impediu que a imprensa que sustentava a escola nacional atacasse com vehemencia rude o nosso compatriota.

Mas não foi essa a causa unica do desastre: os melhores e mais notaveis artistas que naquelle tempo formavam a companhia do Scala foram destinados para o *Lohengrin* e os que restavam ficaram para a *Fosca*, com algumas nullidades impostas por influencias de bastidores.

Os córos como salientou o articulista do *Novo Mundo*, entretidos com as difficuldades da partitura de *Lohengrin,* pouco ou nenhum cuidado prestavam á pobre *Fosca* que, depois de abandonada na Italia, foi retocada pelo autor e desse modo cantada no Rio de Janeiro em 1877 pela companhia Ferrari, sendo seus interpretes os artistas Fricci, Alberti, Bolis, Mendioros e Castelmary, obtendo tres representações apenas, não só pela antypathia votada ao tenor como pela

cooperação da imprensa fluminense, onde a *Fosca* só encontrou a defesa de *Julio Huelva* (Camarate), folhetista do *Diario Popular.*

Em 1880, achando-se Carlos Gomes entre nós, a companhia Ferrari montou o *Guarany*, o *Salvador Rosa e a Fosca,* sendo esta cantada por Durand, Adda Adini, Bulterini e Athos, e essa reprise foi justificada pela aceitação da opera em 1878, que concorrendo com *Aïda*, *Africana* e *Sapho*, no Scala, obteve 15 representações.

Ha, portanto, 16 annos que não a ouvimos e por isso deve ser tratada como uma opera nova, tanto mais quanto o seu historico ainda não foi publicado nas columnas d'*O Paiz*, cujo apparecimento é posterior á ultima récita dessa partitura.

A *Fosca* primitiva tinha um preludio exquisito e de forma rythmicas completamente fóra do commum.

As modulações faziam contraste com as diversas accentuações emquanto a variedade de timbres fazia esquecer a insistencia com que o mesmo motivo reapparecia sempre como que para nos calar no espirito essa phrase caracteristica com a qual Carlos Gomes coloriu a idéa de corsario.

Como se sabe Fosca, a protagonista da peça, é irmã de Gajoto, chege dos piratas d'Istria, e exerce grande influencia sobre o bando desses flibusteiros que infestaram o norte do Adriatico durante seculos, apezar dos esforços empregados pelos romanos para exterminal-os.

O libretto, que é extrahido de um romance do marquez Luiz Capranica, parece dar a entender que Fosca tem direito de successão ao dominio da pirataria.

D'ahi a lembrança do maestro de preludiar o *motivo* dos piratas para dar começo á opera, que se resume n'uma luta entre o amor de uma mulher vingativa e o coração de uma mulher que sabe amar.

Discutimos esse ponto com o proprio Carlos Gomes e o nosso argumento foi que o preludio deve ser um pequeno preparo conduzindo o espirito a uma idéa capital, o que não se dava. Depois do preludio vinha o côro dos corsarios, cujos detalhes não tinham relação com os inspirados motivos que no principio da peça impressionavem o auditorio.

Se o assumpto do preludio fosse uma das phrases apaixonadas da protagonista, ainda se comprehenderia a escolha; mas tambem não se dava isso.

Da discussão resultou a idéa de uma protophonia para a *Fosca*, protophonia que, dirigida por Carlos Gomes, foi executada em um dos concertos da Congregação Musical, no theatro S. Pedro.

Estudaremos em outros artigos essa bella partitura do nosso caro compositor. O espaço nos é limitado pelas circumstancias e temos pressa em dizer alguma coisa sobre o desempenho dessa opera pela companhia Sanzone, sem comtudo nos esquecermos da necessidade de descer, em materia de critica, ás relatividades.

A empresa Sanzone veiu para o Rio de Janeiro esperar um quartetto que embarca hoje em Genova; e só pensa em formar uma grande companhia para explorar o repertorio de grande espectaculo no proximo anno.

Mas a actualidade exigia que as operas de Carlos Gomes fossem executadas, não só como homenagem ao autor como também por ser esse o meio indirecto de beneficiar os filhos do compositor brazileiro.

Levando em linha de conta esse modo de proceder e ouvindo a opera atravez do patriotismo, como que desapparecem pequenos sessões e relevam-se certos córtes que se justificam pelo receio de comprometter os trechos por falta de grandes massas coraes.

A protophonia produziu bom effeito; mas o 1º acto foi ouvido com certa frieza, apezar de muitas bellezas que ahi reunem, como na *preghiera* de Fosca, que termina com uma phrase esplendida.

Em todo o caso foi comprehendido o duetto em que sobresae a melodia *Cara città natia,* de soberbo effeito quando cantada internamente.

Vilalta, Zucchi Ferrigno e Arcangeli tiraram bom partido do final desse acto que ainda havemos ver mais enthusiamaticamente applaudido.

A Sra. Adda Bonner fez a parte de Delia e interpretou o duetto – *Come dua cigne erranti,* assim como o *Qual orribile peccato* com a distincção que lhe é peculiar, supprindo pela arte o que lhe falta em sonoridade.

Mas as honras da noite couberam a Arcangeli e Polacco, o caloroso regente, sem comtudo nos esquecermos do duetto das duas damas e todo o 3º acto.

O baixo Rotoli, quasi restabelecido, fez o papel de Gajoto e todos os artistas foram chamados ao proscenio no fim de cada acto.

A *Fosca* é uma bella opera um tanto prejudicada pelo libretto; mas não póde ser comprehendida logo na primeira audição

Insista o emprezario Sanzone e ainda veremos essa partitura tão querida dos fluminenses como as outras operas de Carlos Gomes.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Carlos Gomes, Homenagem da Corporação Musical. O Paiz. Rio de Janeiro, 12 out. 1896. p2. Ed. 04393b

Uniram-se, emfim, os musicos residentes no Rio de Janeiro. Uniram-se fortes, appellados por uma unica idéa, movidos pelo sentimento unanime que inspira a arte e impellidos pela força que provem de um espirito superior, acutando sobre a sua propria classe.

O concerto realizado hontem no theatro Lyrico é a mais alta significação do prestigio artistico de Carlos Gomes e representa ao mesmo tempo a solidariedade da classe musical relativa ao grande compositor brazileiro, além de ser uma demonstração pratica da existencia, nesta capital, de uma grande orchestra de primeira ordem.

A corporação musical não julgou, por certo, poder dispor dos elementos que reuniu hontem nem talvez chegasse a suppor que a sua festa fosse o mais bello concerto dentre todos que se organziaram este anno, não só pelo numero de executantes, dando grande solemnidade á orchestra, como pela boa vontade em executar com perfeição todas as peças do programma, que era constituido exclusivamente por peças do mestre campineiro.

E era bello de ver-se o verdadeiro assalto que soffreram as bancadas do hyposcenio, Todos os musicos queriam um logar na orchestra e por imprevidencia não havia estantes nem cópias, de maneira que mais de 30 instrumentos de cordas deixaram de concorrer á grande manifestação.

Em scena aberta a banda do regimento da cavallaria de policia executou a *Marcha nupcial,* de Carlos Gomes, sendo dirigida por um musico daquella corporação, que á força dos serviços e dedicação á causa publica deixou a fileira anonyma e é hoje o capitão Rocha, commandante de um dos esquadrões desse mesmo regimento.

A execução foi saudada pelas palmas do publico.

Seguiu-se a protophonia do *Guarany,* esse hymno patrio que echôa no coração dos brazileiros e se traduz no orgulho de termos sido a terra em que o *Guarany* se transformou em chrysalida que se alimentara da poesia das selvas brazileiras para desabrochar sob a fórma de musica, qual sphinge matutina nessa bella madrugada da arte de um povo.

Essa bella pagina de Carlos Gomes foi dirigida por um musico ainda desconhecido, apezar de admirado quando o seu oboé canta nas nossas orchestras; foi dirigida por um musico que vem do povo, que vem dos menores do Arsenal de Guerra, que foi educado na banda daquelle estabelecimento e que por si só, á força de vontade e estudo, é hoje professor do Instituto Nacional de Musica e um dos melhores harmonistas da geração actual. Esse musico é o Sr. Agostinho Luiz de Gouveia.

E o *Guarany* sob sua direcção causou tanto enthusiasmo, foi executado com tanta bravura e clorido, que o publico bisou a peça entre prolongadas ovações,

Lembraremos á corporação musical que o elegeu para dirigir a protophonia dos brazileiros, a significativa prova de enviar a esse modesto e intelligente moço o diploma de *regente honorario* da corporação musical do Rio de Janeiro, diploma esse que deve ser assignado por todos os musicos da orchestra.

No final da 1ª parte sob a direcção do maestro Lavalle, foi executado o intermedio do 4º acto do *Schiavo* e no *maestoso* levantou-se o panno apparecendo o busto de Carlos Gomes em pedestal ornado com a bandeira nacional e todo o grupo circumdado por folhagem de palmeiras.

Os ultimos compassos da orchestra foram abafados pelas palmas do publico, que de é exigiu a repetição do trecho e de pé tornou a ouvir a harmonia dos bosques e os cantos das florestas.

E diziam que renegara a patria esse que se inspirava nos romances brazileiros, que traduzia a natureza tropical e cantava o céu do Parahyba!

Mas onde iriamos nós se descrevessemos a impressão causada por todos os trechos desse bello concerto?

É bastante citar que, além das peças mencionadas, obtiveram a distincção do bis a aria do *Schiavo,* cantada por D. Eloyna Sant'Anna, cuja voz é sempre motivo de grande prazer no auditorio dos principaes concertos, e a aria do *Salvador Rosa* cantada pelo eximio artista Rotoli, baixo da companhia Sanzone.

O tenor Gaspar do Nascimento cantou a romança do *Salvador Rosa;* a banda dos artifices do Arsenal, dirigida pelo seu mestre, o capitão Santos, executou a calorosa protophonia dessa mesma opera, isto é, do *Salvador Rosa,* e a orchestra, dirigida pelos maestros Alberto Nepomuceno, Lavalle e Vicenzo Cernicchiaro executou o resto do programma, sendo todas as peças recebidas com os mais francos e merecidos applausos.

O discurso official foi pronunciado pelo Dr. Martins Junior, representante do Estado do Pernambuco perante o Congresso Nacional.

O illustre lutador e sincero republicano occupou a attenção do publico durante largo tempo e fez a apologia de Carlos Gomes de modo digno do seu proprio talento e do valor do grande musico americano.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Solfejando. O Paiz. Rio de Janeiro, 22 nov. 1896. p2. Ed. 04434.

O titulo não é nosso; é o de uma secção da *Cidade do Rio,* em que somos quasi que diariamente aggredidos sem que saibamos quem seja o autor de semelhantes artigos, que a pretesto de musica vai muito além dos limites da liberdade.

Perguntaram-nos porque razão não batiamos esse impertinente critico. A resposta é simples. Desde que nas polemicas por nós entretidas fomos arrastados para o terreno pessoal, deliberamos não discutir mais.

Relativamente ao *Solfejando*, porém, dá-se o seguinte: as aggressões pertencem ao autor do artigo; mas a parte critica, propriamente dita, já está publicada pelos livros e em varias linguas.

E para a prova podemos dar o celebre grito – *Apanhei-te Cavaquinho,* como se verá pela comparação dos dois trechos seguintes:

SOLFEJANDO	RAUL HUGONNET
CIDADE DO RIO DE 15 DE NOVEMBRO *"Não é só isso, a pantomima supprime para o espectador do drama musical uma fonte por demais fecunda de desprazeres: o canto. Não cantam mais, como diz o Marcello dos Huguenotes, e isso vale mais do que ouvir cantar a Companhia Sansone. Gestos aprendem-se mais depressa e mais facilmente que palavras e notas; os artistas não fazem barulho, e se são desafinados é somente para a vista – os ouvidos são poupados."*	LA MUSIQUE ET LA PANTOMIME (pag. 99) «...*la pantomime* a supprimé pour le spectateur du drame musical une source quasimente certaine de déplaisir. *Ils ne chantent plus,* comme dit le Marcel des *Huguenots,* et celá vant mieux que de chanter comme trop souvent ils chantent. Les gestes peuvent être faux, mais ou moins l'oreille est épargnée."

Depois disto convém esperar pela resposta digna da redacção da *Cidade do Rio* a exemplo do que fez o *Jornal do Commercio* quando, ha annos, foi mystificado por um *parlapatão* que lhe impingiu um artigo do Larousse como critica de lavra propria.

O *Jornal do Commercio* acobertava os artigos do critico com a sua responsabilidade moral, de accôrdo com o anonymato; mas descoberto o embuste, o grande orgão declarou que tinha sido illudido pelo professor Briani, e dada a satisfação ao publico enxotou o *traductor.*

Ahi tem o publico um dos motivos da nossa retracção.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Sociedade de Quartetto. O Paiz. Rio de Janeiro, 21 dez. 1896. p2. Ed. 04463.

A festa musical da sociedade que ultimamente chamou a si o trabalho de propaganda da musica classica, continuando a tarefa do Club Beethoven, sociedade de concertos classicos e outras associações que eram secundadas por alguns professores de piano, que á força conseguiram introduzir o classismo como base de estudo e isso quando no Rio de Janeiro imperavam os methodos napolitanos, importados pelos professores do paço imperial; a festa musical, diziamos, da Sociedade de Quartettos, realizada hontem em uma das salas do Cassino Fluminense, foi a ultima deste ano a póde-se dizer ter sido uma das mais brilhantes.

Deu começo ao programma o *Quartetto* n 5 de Beethoven, nitidamente executado por Cernicchiaro, Althemira, Gravenstein e Niederberger; e quem conhecer as difficuldades desse poema do grande musico poderá avaliar se é ou não admiravel leval-o de principio ao fim sem o menor incidente, com toda a correcção e sem descurar o estylo.

A parte cantante do programma foi confiada á intelligente amadora senhorita M. Gonzaga, que nos fez ouvir a melodia *Absense*, de Beethoven, na 1ª parte, e a berceuse *Jocelyn*, esplendida melodia de Godard.

O mesmo quartetto de cordas, já citado, reuniu-se ao violoncelista J. Villares e contrabassista Adolpho Silva e, formando um bom sextetto, executou o inspirado *Minuetto* de F. Braga, peça de extrema delicadeza e muita arte, e a *Prière,* do mesmo autor, um tanto sacrificada por uma entrada falsa, mas que deixou, ainda assim, perceber a distincção do harmonista que vai ser um dos grandes talentos desta terra.

Deixamos para o fim a *Sonata em fá,* de Beethoven e o *Trio* op. 42 do Niels Gad, peça em que a parte de piano foi confiada ao grande talento de Jeronymo Queiroz, cujas qualidades se accentuam visivelmente tornando-o um artista digno da sua arte e da admiração de toda a sociedade fluminense.

Não recebe da imprensa, os elogios que lhe competem por unanimidade, e isso talvez por não fazer parte do ensino official; mas é preciso que se saiba que o moralmente é elle o professor de piano do Instituto Nacional de Musica, e isso pela seguinte interessante historia passada no palacio do Itamaraty, em fins do 1º semestre de 1894

O Dr. Felisbello Freire, um dos muitos admiradores que sabem fazer justiça a Queiroz, como musico e como pianista de 1ª ordem, que ainda não foi excedido por nenhum brazileiro; o Dr. Felisbello Freire, diziamos, era ministro do marechal Floriano Peixoto e soube da vaga de uma cadeira de piano naquelle estabelecimento, vaga aberta pela morte de uma patricia do actual cathedratico, e que estava sendo reservada para alguem que ainda era alumna do Instituto.

O ministro foi ter com o marechal, expoz as qualidades artisticas do illustre brazileiro que é hoje o eximio pianista Queiroz, salientou as suas qualidades moraes, o seu amor ao estudo e pediu para elle a cadeira vaga.

O marechal concordou; e passados alguns dias, durante o despacho collectivo, quando chegou a vez do ministro do interior o Dr. Cassiano Nascimento referiu-se ao decreto, que trazia em pasta, nomeando o pianista Jeronymo Queiroz para o logar de professor do instituto; mas o marechal respondeu que não era preciso, que já tinha assignado esse documento de manhã, accedendo assim aos desejos do ministro da fazenda, que tanto se interessara pelo talentoso brazileiro.

Poir bem. No dia seguinte o *Diario Official* publicava um decreto nomeando D. Elvira Bello para aquelle cargo.

Calcule-se o barulho causado por semelhante *conto do vigario* em que cahiu o experimentado soldado.

Veiu o original e a assignatura era authentica!

O marechal, que tão habilmente fora illudido, quiz anullar o acto; mas o proprio Dr. Felisbello Freire, já conhecedor dos artificios empregados, interveiu desistindo do seu pedido em favor da *nomeada.*

E ahi está como Jeronymo Queiroz é, moralmente, professor do Instituto e razão, talvez, pela qual não é visto com bons olhos em certas rodas burocraticas.

Em todo o caso a historia é interessante e serve para provar que o marechal, confiando muito nas pessoas que o rodeiavam, assignou pelo menos uma vez decretos sem os ler.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Carlos Gomes, Apello á cidade de Campinas. O Paiz. Rio de Janeiro, 29 dez. 1896. p2. Ed. 04471.

Na noite em que se realizou a sessão funebre no theatro S. Carlos, em Campinas, tencionavamos occupar a tribuna em que fulguraram os talentos dos nossos collegas Julio de Mesquita e Bierrembach; uma enfermidade, porém, ainda que passageira, nos havia privado da voz forçando-nos a calor o nosso desejo e a soffrear o nosso plano confidencialmente comunicado a varios amigos desta capital e do Estado de S. Paulo.

Campinas, para nós outros, que vivemos afastados daquelle centro industrial deixa de ser a capital da lavoura paulista, assim como não desperta em nosso espirito nenhuma associação de idéia, além daquella que nos domina neste momento. Dizem-nos que outro fora o seu nome, mudado para o de Campinas por conveniencias locaes e determinadas até certo ponto pela necessidade de evitar difficuldades ao serviço postal; mas tudo isso poremos de parte para deixar em relevo sómente o facto que inspira estas linhas e vem substituir o discurso que deveriamos ter pronunciado na noite de 25 de outubro, em presença da municipalidade e do povo de Campinas no theatro em que estreara Carlos Gomes como violinista.

Em qualquer parte do Brazil e mesmo em quasi toda a Italia, quem diz Campinas lembra-se logo que essa é a *cidade de Carlos Gomes.* Esse nome cheio de glorias para todo o Estado de S. Paulo é e ha de ser sempre o orgulho do povo campineiro; e se Carlos Gomes dali saiu para levar o nome do Brazil a toda a culta Europa e espalhal-o ainda pelas duas Americas; se elle com o seu *Guarany*, cantando a *Fosca,* popularisando o *Salvador Rosa* e traduzindo as nossas florestas

nas paginas do *Schiavo* illustrou o nome de sua patria – porque razão não ha de ter neste imenso territorio uma cidade com o seu nome?

O Estado do Para fez tudo quanto podia para externar seu profundo amor patriotico por esse illustre compositor, o primeiro que conseguiu atravessar o Atlantico e ir disputar ao egoismo europeu uma scena para as suas operas; o Rio de Janeiro, que já o havia por vezes coberto de flores, reclamou o seu cadaver e fez a maior das apotheoses que se tem visto e que ainda não tinham sido consagradas, por essa fórma, a outro artista em parte nenhuma do mundo – mais pomposa, mais solemne, mais popular e mais espontanea do que as festas officiaes da França em honra ao grande Victor Hugo – mais tocante do que o enterro de Gounod e de Ambroise Thomas, em Paris – porque lá era uma classe que se movia ao passo que no Rio de Janeiro era o povo que florificava o mais caro dos seus filhos.

S. Paulo, fomos testemunhas, esmerou-se em não se poupar sacrificios para que o povo visse o apreço em que era tido pela administração publica o paulista que se immortalisara no mundo das artes; Campinas, finalmente, synthetisou todas as commemorações, hasteou no ponto mais elevado da cidade a bandeira do Estado do Pará e recebeu de braços abertos a deputação da imprensa fluminense que ali fora levar os sagrados despojos do musico americano.

Mas tudo isso passará; as gerações vindouras não saberão o que se fez por occasião da morte, transladação e enterro do nosso Carlos Gomes e o seu nome só não será esquecido porque os artistas como elle continuam a viver nas suas proprias producções e porque a estatuaria ali preparada para esculpir os momentos que servirão de ensinamento ao povo futuro.

Uma estação de estrada de ferro terá o seu nome; o governo dará o nome de Carlos Gomes ao transporte de guerra que o trouxe de Belém ao Rio de Janeiro e deste porto o conduziu a Santos – mas ainda assim neste immenso territorio não ha uma cidade com esse glorioso nome, quem é certo que Campinas é a *cidade de Carlos Gomes*.

E se esse nome existe na memoria dos contemporaneos – se Campainas é de facto a *cidade de Carlos Gomes,* porque razão não o ha de ser officialmente?

Dirá, talvez, a municipalidade de Campinas, que não ha uma cidade de Beethoven, nem cidade de Mozart, de Verdi e tanto outros musicos illustres.

É certo; mas não é uma razão.

Campinas é uma cidade de hontem e felizmente para ella, sem tradicções historicas, porque quasi sempre são os soffrimentos de um povo que formam a historia das localidades.

Bonn, a cidade natal de Beethoven contava com 1700 annos quando ali nasceu o grande musico; era a cidade *Bonna* citada por Tacito; era a cidade destruida no seculo IV e reconstruida por Juliano; era a cidade sofredora, tomada

por Carlos Temerario, por Terdinando o Bavaro, por Frederico III de Brandeburgo e uma das victimas das guerras da revolução francesa.

Mudar o seu nome era pertubar tres eras historicas.

Não exista a *cidade de Mozart* porque Salzburgo tem o seu nome ligado a uma historia de dezoito seculos; a *cidade de Rossini* seria Pesaro; mas Pesaro é o nome da cidade que passou dos gaulezes para os romanos; é patria do papa Innocencio XI e tem a sua tradição ligada aos Augustos e Trajanos.

E assim quasi todos os grandes homens têm o seu berço já celebrisado de fórma a não poder transmittir-lhe o seu nome.

Parma, por exemplo, cidade em cujas proximidades (Busseto) nasceu Verdi, não poderia, por morte deste, tornar-se a *cidade de Verdi*, pois também é patria de Zucchi, o inventor do telescopio de reflexão; berço do astronomo Cappelli, dos pintores Lanfranc, Mazzuoli e Corregio; tumulo de Petrarca e finalmente reliquia dos etruscos e séde de uma grande escola de pintura.

E Campinas?

Campinas é uma flor que vem desabrochando de hontem; não tem lutas, não tem seculos atraz de si nem longa historia de soffrimentos e de guerras, nem ha tradições de heroes.

Campinas é simplesmente – a *cidade de Carlos Gomes.*

Que a imprensa de S. Paulo, accedendo ao pedido do mais obscuro jornalista, transcreva estas linhas e nos ajude na justa campanha ahi planejada; que os dignos collegas de Campinas intercedam perante o povo e municipalidade dessa terra, que deve ter o orgulho de possuir a casa e que nasceo o autor do *Guarany,* para que reconheçam todos a justiça do pedido feito, da idéa proposta, e terão concorrido para a mais significativa commemoração do nome do illustre brazileiro, que na arte musical honrou o mais vasto paiz da America do Sul.

Oscar Guanabarino

1897

Artes e Artistas – Methodoplastico. O Paiz. Rio de Janeiro, 8 abr. 1897. p3. Ed. 04570.

Nada mais enfadonho nem mesmo mais inutil do que o livro que se denomina *Artinha musical* e que tem recebido varias denominações, sem nunca alterar o methodo para o ensino do systema musical.

Se o livro deve substituir o professor, conforme a affirmação de alguns pedagogistas, nenhum argumento mais completo para provar o contrario se poderia achar do que entregar uma *artinha* a um discípulo e esperar que esse expositor consiga fazel-o conhecer o systema impropriamente chamado theoria musical.

No ensino da musica o livro torna-se inutil desde que não haja um professor para o ensino pratico; mas ainda assim grande numero de questões se conservam obscuras para os disciplos, que afinal conseguem aprender o que se pretende ensinar com taes grammaticas, mas á custa de comparações difficeis e muito esforço de imaginação.

O professor Lima Coutinho comprehendeu perfeitamente o seu papel; e, desprezando as artinhas, procurou um methodo que abrangesse todo o systema musical para obter o solfejo lido ou cantado e alcançar das suas classes a escripta dos dictados de rythmo e entoação.

Chamando em seu auxilio os processos postos em pratica nas aulas que com tanta distincção rege em varios estabelecimentos publicos, e reunindo as tentativas anteriormente feitas no sentido de abreviar e simplificar o estudo e o ensino, conseguiu agrupar em um apparelho os elementos da escala temperada ao lado de um quadro negro, que resume tudo quanto é necessario para servir de material a uma classe de principiantes, que pretendam chegar ao conhecimento das bases elementares de musica e solfejo.

Esse apparelho recebeu o nome de *Methodoplastico* e, senão dispensa a prelecção do professor, tem em todo o caso a grande vantagem de tornar claras e perceptiveis as explicações, que não chegam a ser comprehendidas quando expostas simplesmente pela linguagem dos methodos escriptos.

Comprehende-se que seria difficil, senão impossivel, fazer uma descripção exacta de um apparelho como esse; mas tambem o que interessa neste caso não é conhecer a fórma adoptada para ensino. Basta que se saiba se realmente o apparelho dá ou não resultados satisfatorios quando posto em pratica em uma aula; e a essa questão responderemos categoricamente pela affirmativa.

Convidado para ouvir uma prelecção, pondo em uso o *Methodoplastico,* dirigimo-nos ao Instituto Profissional, onde foi elle construido, e ficámos con-

vencidos da utilidade desse apparelho, que, servido pelo autor, dará seguros resultados.

Vem a proposito, em se tratando do professor Lima Coutinho, tornar publica uma outra modificação por elle introduzida na arte.

Como se sabe, esse illustre musico é professor de clarinete no Instituto Nacional de Musica. Usava elle de um clarinete modificado por Domingos Miguel, clarinetista de saudosa memoria e respeitado no Rio de Janeiro como eximio *virtuose*. Esse instrumento era perfeito em sua factura quanto á porção destinada á mão direita, mas incompleto, porque muitas passagens exclusivas da mão esquerda eram defeituosas. Lima Coutinho achou um outro clarinete, que era exactamente o opposto – excellente para a mão esquerda e deficiente para a outra, e d'ahi resolveu completar um delles introduzindo-lhe as boas qualidades do outro, o que deu espendido resultado.

Vimos um catalogo, em que figurava esse instrumento denominado – "Modelo do Instituto Nacional de Musica do Rio de Janeiro". Ora contra esse egoismo absorvente é que nos levantamos para dar toda a publicidade ao nome do autor desse modelo, que é o Sr. Lima Coutinho.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Concerto. O Paiz. Rio de Janeiro, 24 mai. 1897. p2. Ed. 04616.

Um descuido de quem quer que seja concorreu para a falta de concurrencia á festa promovida pela corporação musical do Rio de Janeiro, em beneficio da Caixa Beneficente Theatral e realizada hontem no theatro Lyrico.

Por falta de licença da policia não se animaram os directores a abrir as portas do theatro, quando era facil remedio – pagar a multa e realizar o concerto sem as formalidades do regulamento dos theatros.

Seguramente a metade das pessoas que lá foram retirou-se, e a festa só teve começo ás 2 horas da tarde.

As duas partes do programma foram abertas e encerradas com trechos de Carlos Gomes – protophonia da *Fosca*; *Intermezzo* da opera *Lo Schiavo; Preludio* desta mesma opera e a protophonia do *Guarany*.

O *Intermezzo* foi bisado, tendo produzido enorme effeito, apezar da propaganda feita ultimamente contra tudo quanto não é musica de Wagner e de outros individuos que nada valem, mas se recommendam só pelo facto de gostarem da musica do grande genio que aperfeiçoou a opera italiana.

Essa originalidade não é exclusivamente nossa. No Porto, o illustre Sr. Antonio Arroyo, em uma conferencia publica, deu a entender que preferia a musica do *Burro do Sr. Alcaide* á *Africana* de Meyerbeer.

A *Aida*, na sua opinião, não presta e o *Mephistopheles* de Boito é banal; - as operas predilectas do Sr. Arroyo são as escriptas pelos musicos introduzidos em Portugal pelo conde de Farrobo; infelizmente taes operas não as conhecemos nós e estão guardadas em archivos, á espera de uma outra. Beyreuth no reino, com orchestra dirigida pelo illustre critico conferente, que colloca Meyerbeer ao lado de Mascagni e que dá o Sarasate como detestavel interprete de Beethoven, quando elle, o Sr. Arroyo, do Porto, tem o pianista Miguel Angelo na conta de muito interessante.

Mas, voltemos ao concerto de hontem.

Manda a justiça applaudir com todo o enthusiasmo os dois regentes Attilio Capitani e Agostinho Gouveia, sendo este professor do Instituto Nacional de Musica, seja dito de passagem, como resposta áquelles que nos julgam inimigos systematicos daquella instituição.

O violoncellista Baptista Martins executou duas peças – *Traumerei,* de Schumann, e *Am Springbrunnen,* de Davidoff; esta muito difficil, mas sem outro interesse além do estudo de mecanismo que offerece ao virtuose.

Ernestino Serpa, discipulo de J. White, foi muito applaudido na *Playera*, de Sarasate e na celebre *Zamacueca*, do illustre violinista cubano que não pôde supportar o banimento da familia imperial, que o protegia no campo da arte.

Na parte vocal fizeram-se ouvir D. Camilla da Conceição e o Sr. Carlos de Carvalho.

A primeira escolheu uma romança, canção ou ballada intulada (sic.) *Ora dize-me a verdade*, que na verdade devemos dizer ser uma dessas cacetadas insupportaveis, com o unico merecimento de não ter sido escripta por Verdi, Boito, Puccini ou Franchetti: felizmente, isso durou pouco, porque veiu o *Amo-te muito*, cujos versos são escriptos por poeta que diz: - *Minha amada*, e que ficam por isso muito exquisitos quando cantados por uma senhora.

Essas duas composições são de A. Nepo, conforme o programma, mas suppomos que seja pseudonymo do maestro Alberto Nepomuceno.

Desse mesmo autor cantou o Sr. Carlos de Carvalho o *Tu és o sol*, um tanto agudo para o illustre barytono, que tambem se fez ouvir no *Extase*, de F. Braga, interessante caricatura de um namorado francez e fanhoso que faz a sua declaração amorosa.

Os dois citados artistas cantaram ainda o duetto do *Barbeiro de Sevilha*, justamente applaudido não só como interpretação, mas tambem pela musica tão graciosa de Rossini.

Mas, correram perigo. Lá, estavam no theatro os internuncios, e talvez haja por ahi, mais dia menos dia, a bula papal de excommunhão maior. Rossini está no *index stultorum*, e o camerlengo do Vaticano musical só permitte musica de vegetaristas

Deixamos para o fim a bella pagina orchestral de Francisco Braga – *Paysage*, peça executada em Dresden com os applausos do critico mais exigente daquella cidade allemã.

Não é essa a sua melhor producção, estando por ora em primeiro logar o *Cauchemar*, mas, como pelo dedo se conhece o gigante, tambem do simples pensamento tão habilmente desenvolvido e tão graciosamente instrumentado, se póde desde já avaliar o que promette esse grande talento; que foi dirigido por Massenet.

A noticia deste concerto merecia mais desenvolvimento; mas duas chronicas n'um só dia é tarefa ardua, que pede ponto final antes que sejam apresentados os embargos por falta de espaço.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Cyclo Miguez. O Paiz. Rio de Janeiro, 7 jun. 1897. p2. Ed. 04630.

Não sabemos como principiar a noticia relativa ao concerto realizado hontem no salão do Instituto Nacional de Musica e organizado com as composições do illustre artista brazileiro Leopoldo Miguez.

Esperavamos encontrar no elegante recinto, construido por Sante Bucciarelli umas 800 pessoas, attraidas pelo valor artistico do grande compositor e impelidas ao menos por patriotismo, já que se não póde exigir da entidade chamada *publico* os deveres de cortezia para aquelle que indubitavelmente é um dos mais brilhantes ornamentos da sociedade fluminense e que trabalha assiduamente para dar á sua patria um lugar digno entre os povos que se impõem pelas artes.

Mas tal não aconteceu; filas inteiras de poltronas estavam vasias e a metade pelo menos da lotação da sala estava abandonada.

A consequencia desse desamor, dessa falta de interesse pelo que é nosso, talvez seja um desastre para a arte, porque assim consideramos o desanimo do *maestro* Miguez, e se concorrer isso para a não continuação desses concertos, em que resplandece o seu talento de symphonista moderno, como nem todas as nações têm a felicidade de possuir um ao menos.

Pouca gente e gente fria.

Quando o artista subiu para o estrado da regencia o publico parecia ter visto entrar um desconhecido, um anonymo qualquer e não teve a coragem de saudal-o com a convenção das palmas, senão depois que um cidadão considerado seu inimigo, ensinou como se recebem os grandes artistas do quilate de Leopoldo Miguez.

Seriam, se não tivesse havido prompto remedio, dois desastres que certamente não merece quem, como elle, tão generoso se mostra sempre. Ainda não

ha muitos dias um grupo de artista modestos reuniu os amigos para um divertimento musical, sem expôr bilhetes á venda.

Esses homens foram tratados cruelmente e até insultados por uma folha fluminense que os appellidou "cervejeiros"; o *maestro* Miguez, no entanto foi ao encontro desse grupo e levou-o para a sua orchestra, provando assim que se tratava de irmãos seus, artistas como elle, vivendo da musica, lutando com as adversidades que um estrangeiro encontra em uma terra em que ha falta de trabalho, dignos do apoio publico e com direito ao respeito que têm toda a gente honesta, que recorre á sua arte para manter a sua familia.

Não estranhem, aquelles que nos lêm, semelhante linguagem, quando é conhecida a luta travada entre o director do instituto e o signatario destas linhas; não se trata hoje do administrador de uma casa de educação artistica, mas sim do compositor; e pela nossa parte nos orgulhamos quando recordamos o facto de termos sido o primeiro que na imprensa brazileira applaudiu o inspirado symphonista e isso com a satisfação de ver, pouco tempo depois, confirmada essa opinião na Europa pelas palavras de homens da estatura de Ambroise Thomaz, Deslibes e Durand.

Estas linhas não apparecem aqui por simples accaso; são dictadas por uma grata associação de idéas – nasceram com a recordação do 2º tempo da *Symphonia* em *si bemol*, executada hontem.

Foi a proposito dessa partitura que escrevemos mais de um folhetim no *Jornal do Commercio*, quando ali substituiamos o digno critico Alfredo Camarate; e foi ouvindo essa esplendida melodia, como poucas vezes acode á inspiração dos compositores, que nos recordamos daquella época em que Leopoldo Miguez não sonhava ser artista profissional nem se achava rodeado de interessados em trazel-o affastado dos grupos que seriam capazes de defender a exploração de que é victima.

A festa de hontem começou pela *marcha nupcial*... mas as marchas estão esgotadas e só se escrevem para o que ellas servem; além disso o numero *dois* do programma era a promessa de um encontro de saudades antigas e tal interesse não deixava tempo para ouvir a primeira peça executada.

Referimo-nos ao *Larghetto* e *Scherzo* da symphonia já alludida.

O *maestro* retocou a sua producção em varios pontos; em pequenas minudencias, é certo, sobretudo nos effeitos de timbres orchestraes – ha mais suavidade agora, ha poesia nas cores com que se reveste o motivo do dialogo entre o violino e o violoncelo, e mais tarde, quando inesperadamente surge essa lagrima sonora na flauta, a suavidade espargida nas cordas é outra, mais homogenea, mais esbatida, melhor trabalhada pela mão firme de um mestre.

O *Scherzo* é digno da partitura em que se encerra, mas nesse genero o temperamento do artista é tudo – a jovialidade quando não é espontanea toma o aspecto de galanteio de homem sisudo. Dá-se isso com o *Scherzo* – é bem feito,

vivo, animado e brilhante – falta-lhe porém a alegria graciosa de quem não está absorvido por uma preoccupação.

Seguiu-se a *Sonata em lá maior*, para piano e violino, executada pelos professores Alfredo Bevilacqua e Ricardo Tatti.

É uma das obras primas de Leopoldo Miguez esta sonata, sobretudo o final que é de um grandioso admiravel, apresentando-se o mesmo thema trez vezes, sendo a segunda em oitavas, no violino, e a terceira no piano; mas essa peça, perfeitamente executada por Tatti deixou-nos saudades do tempo em que a ouvimos estando ao piano o Arthur Napoleão. Effectivamente ella exige dous *virtuose*; e a parte do piano requer em vez de um *professor* um artista brilhante, forte, nervoso, com a impetuosidade do pianista que ainda não encontrou rival no Rio de Janeiro.

A primeira parte do concerto foi encerrado pela poema symphonico – *Parisina* dirigido pelo autor; e a segunda abriu-se com a *Scena dramatica*, pela orchestra, uma pagina em que a inspiração ardente se funde com mil esquisitices que atormentam a idéa principal.

Seguiram-se tres pequenos trechos pela orchestra *Marzuka*, muito original; *Canção de uma joven*, que não chegámos a comprehender, naturalmente pela difficuldade que apresenta a primeira audição de uma peça complicada, e o *Scherzeto fantastico* um *sabbat* admiravel que o publico *bisou* depois de o haver applaudido com todo o enthusiasmo.

Não applaudiremos o trecho *Le palmier du Bresil*, escripto para barytono com acompanhamento de orchestra.

É uma pagina antipatica; a *Marselhaze* surge ali com a sua banalidade rodeada pela aristocracia da arte e destoa do tom serio e grave do compositor. A canção patriotica dos francezes não tem influencia no espirito brazileiro. Faça o contrario o illustre compositor; escreva *Le palmier d'Amapá* e faça surgir o *Hymno Nacional* e verá como se levanta a platéa.

Quem tem, como o maestro Miguez, tão bello e volumoso escrinio, póde rasgar uma pagina desastrada do seu estro em dia de um ataque de dyspepsia.

Felizmente a má impressão dessa *historia* foi apagada brilhantemente pelo *Prometheu*, executado como ha muito tempo não o ouviamos.

Escusado será dizer que o illustre compositor foi muito applaudido pela assembléa, que ali procurou a contemplação do bello pagando com as explosões do seu enthusiasmo os momentos de bem estar espiritual, produzido por essas musica que se immortalisa por vir de um cerebro animado pelo fogo sagrado da arte.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Theatro Lyrico. O Paiz. Rio de Janeiro, 10 jun. 1897. p4. Ed. 04633.

A ultima impressão do publico não a conhecemos nós, que, forçados pela estreiteza do tempo para traçar algumas linhas relativas á estréa da companhia lyrica, deixamos o theatro antes de terminar o duetto epilogo do drama da *Aïda*; mas o que nos padece duvida é a maniera franca pela qual os espectadores receberam hontem a maioria dos artistas apresentados pela empreza Sansone, manifestada não só por meio de applausos a varios trechos isolados, como adiante apontaremos, mas tambem pela verdadeira ovação que irrompeu de todos os pontos do theatro ao terminar o grandioso final do 2º acto, ponto esse em que todos os personagens da peça e todas as massas de sonoridade se encontram na partitura n'um concerto exuberante, impossivel de ser mais energico, mais pomposo, triumphal, epico e solemne, com todas as magnificencias de uma instrumentação hyperbolica audaciosamente combinada para subjugar o espectador.

O theatro enchera-se a valer; e a curiosidade se dirigia principalmente para o tenor Grani e para a Sra. Stinco Palermini, soprano dramatico.

Devemos dar uma opinião definitiva sobre os dois artistas?

Parece-nos arriscada a empreza. Depois de uma longa ausencia da musica, essa arte produz uma especie de deslumbramento; e esse estado de perturbação tolhe a liberdade da critica, escravisando-a á offuscação do criterium.

Dir-se-ha que a ausencia não foi completa, pois ainda no domingo passado ouvimos um excellente concerto symphonico, realizado no Instituto Nacional de Musica; mas não é a mesma coisa. Os grandes symphonistas ao lado de um ideal vago, abstracto ou indeciso manejam o bello scientifico, vivem como que isolados das outras artes e, o que é mais importante, desprezam o mais perfeito dos intrumentos musicaes, a voz humana, que por si só, exclusivamente, tornaria a opera lyrica superior á symphonia, se esta, na comparação, não tivesse contra si o apoio de todas as outras artes, concorrendo para o realce dessa mesma arte, a musica, que sem a voz humana, seja qual for o terreno em que se manifeste, perde o valor plateal, deixando de visar as collectividades para actuar simplesmente sobre os espiritos, cultos e previamente preparados para os exercicios da intelligencia no campo de uma arte mais especulativa do que ideal.

Vê-se, pois, no sentido das palavras que ahi ficam, o intento de salvar o direito de modificar a nossa opinião, depois de passada a primeira impressão, sempre traiçoeira; e dito isto comecemos pelo tenor Grani.

É sabido que os tenores na opera *Aïda*, mesmo em se tratando de uma estréa, guardam-se para o grande duetto do 3º acto, cuja phrase final, depois de largos periodos de canto expansivo e vibrante, ainda requer do artista grande energia. E foi por isso que a romança do 1º acto só lhe serviu para expôr a bella qualidade da sua voz, de timbre não commum mas distincto, bem combinado,

sympathico e homogeneo. Pareceu-nos, no primeiro momento, não ser espontanea a emissão, o que significa emoção quando não traduz má empostação.

Terminada a romança, o publico conservou-se frio; e era natural. O tenor Grani, agitado e nervoso, não supportou a differença do diapasão a que está habituado e concluiu a phrase final de modo pouco satisfatorio, perdendo desde então toda a calma.

Conseguiu, no emtanto, dominar-se um pouco durante o 2º acto, mas sem recuperar a voz que patenteara no ensaio geral.

No alludido duetto com Aïda, no 3º acto, esse artista teve varios momentos de felicidade. A voz mostrou-se mais franca, usada com toda segurança de um artista musico, com a *quadratura* consciente, natural e decidida.

Phraseia distinctamente, tem uma dicção correcta e é actor; mas é licito esperar delle muito mais, desde que adquira calma completa e se habitue ao diapasão impossivel das nossas orchestras.

A Sra. Stinco Palermini, logo que entrou em scena, assenhoreou-se do publico.

Em poucas phrases deixou ver sua bellissima voz crystalina sempre, e argentina ás vezes, efficaz, vibrante e de uma intensidade tão brilhante como fresca.

Canta bem, jogando com arte aquella voz esplendida […] acto dominou todo o conjunto, como fazia a Gabbi, mas sem esforço algum.

Na ária do 3º acto fez lembrar as melhores cantoras que nesta capital têm se encarregado desse papel e foi inexcedivel no duetto d'amor, mostrando ser senhora não só do *bel canto,* mas tambem do canto dramatisado e apaixonado.

O duetto do 2º acto foi sacrificado por causa de um abaixamento subito de voz, que surprehendeu a Sra. Sartori.

O nosso juizo a respeito dessa artista mezzo-soprano está firmado de ha muito, e lembramos-nos mesmo de haver escripto que na scena do 4º acto da *Aïda* ninguem a excede como actriz que conhece o segredo de dramatisar a phrase musical com vigor e altivez, digna de uma descendente dos Pharaos.

Effectivamente, apezar de indisposta, conseguiu ella dar grande realce a essa scena, merecendo applausos.

No mesmo caso se acha o apreciado barytono Arcangeli, que, apezar de haver cantado nesta capital em quatro estações lyricas successivas, ainda é ouvido com todo o interesse, causando certa sensação quando entra em scena.

Moço, a voz tem-se-lhe augmentado em sonoridade e pelo estudo tem-se tornado mais aveludada. A primeira vez que o ouvimos, nesse mesmo papel de Amonasro, se não nos falha a memoria, apreciámos a natureza, a quantidade phenomenal da sua voz, que tudo domina; hoje vai apparecendo o artista limado pela perfeição que já se manifesta com franqueza, não deixando a menor duvida sobre o seu futuro.

Tem bella voz o baixo Vecchioni, que se encarregou do papel de Ramfis e fel-o com toda a distincção, dando grande imponencia á scena do julgamento.

Em resumo – a *Aïda* teve uma execução em que a media foi boa e a Sra. Stinco foi a artista mais applaudida durante toda a noite, sem embargo de haver o publico chamado todos os artistas á scena depois do 2º acto.

Foi uma compensação ao 1º acto, que terminou desastradamente, por causa das coristas que, se não estavam dominadas pela emoção da estréa, com certeza participaram do ataque de hysterismo que invadiu a scena, poupando raros artistas.

A orchestra está um tanto reduzida, o que lamentamos, por ser desejo nosso ver sempre o intelligente maesto G. Polaco rodeado de todos os elementos para fazer vale a sua aptidão.

Progride; e não tardará a ter um nome entre os grandes regentes de opera lyrica, porque é consciecioso, trabalha com actividade e tem ambição de se collocar ao lado daquelles que trilharam essa ingrata estrada.

Mas temos tempo e o melhor será esperar pela execução de uma opera nova, para tratarmos então desse regente, que apenas conta 23 annos de idade e que acaba de obter os maiores triumphos em Buenos Aires.

São estas as rapidas impressões que conseguimos traçar apressadamente, dispondo apenas de pouco mais de uma hora, o que não chega para discutir assumptos que se prendem á estréa de artistas lyricos.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Companhia Lyrica. O Paiz. Rio de Janeiro, 13 jun. 1897. p2. Ed. 04636.

Cantou-se ante-hontem no theatro Lyrico a velha opera de Donizetti – *Lucia de Lammermoor.*

Não trataremos da partitura, tão conhecida e discustida, nem tão pouco procuraremos assignalar aqui o valor historico desse documento de uma arte que não podia, na Italia e na sua época, alastar-se dos meios em que foi gerada sem visar outro fim senão agradar aos artistas e ao publico que não tinham, como hoje, o gosto desenvolvido segundo os preceitos da esthetica, sciencia embryonaria naquelle tempo e ainda hoje pouco desenvolvida.

O facto principal é a estréa de tres artistas da companhia Sanzone, uma dama ligeira, um tenor lyrico e um barytono.

Começaremos pela Sra. Garagnani, protogonista do romance de Walter Scott.

Foi applaudida na aria do 1º acto, naturalmente pela sympathia que a belleza do timbre de sua voz inspira.

Não se trata de uma voz fresca e espontanea, mas em todo o caso é pura e agradabilissima; e se uma ou outra vez a afinação não conseguiu ser rigorosa, talvez milite em seu favor umas tantas circumstancias physiologicas que perturbam as emissões vocaes e que na Italia, segundo nos consta, não devem ser occultadas aos emprezarios, sob pena de rescisão dos contratos.

Dizemos isso porque tambem não nos parece que a artista em questão seja um soprano ligeiro, não só pela limitação da sua escala, que nesta classe é a mais extensa, como porque a achamos um tanto pesada na vocalisação, ás vezes com pouca articulação, com prejuizo da nitidez, e forçada nos *picchettati.*

Seria melhor que a Sra. Garagnani se inscrevesse na classe dos sopranos lyricos e adoptasse o repertorio dessa voz.

Em todo o caso cumpre registrar aqui os applausos geraes colhidos na cavatina do 3º acto; e esse triumpho, alcançado sobre uma platéa difficil, como é a fluminense, deve satisfazer a artista e compensar as restricções que a seu respeito acabamos de fazer e ás quaes addicionaremos ainda a sua dicção defeituosa, a qual se torna mais flagrante quando cantando ao lado do tenor Quiroli, que nesse ponto é de perfeição extrema.

O acaso da discussão fez-nos chegar a tempo de mudar o assumpto, obrigando-nos a falar agora do tenor alludido, G. Quiroli.

O publico fluminense tem diante de si um desses artistas que passam por aqui, recebem os applausos do enthusiasmo que provocam, e vão embora gozar da fama adquirida no Rio de Janeiro para nunca mais se lembrarem do publico que os consagoru.

Não precisamos ir muito longe para citar um desses factos.

Quando no anno passado ouvimos o *principiante* Sigaldi, tenor da companhia desta mesma empreza, dissemos, depois da sua estréa, que não tardaria a época em que elle, na Europa, rodeado de grandes offerecimentos, nunca mais tornaria ao Brazil, onde viera começar a sua carreira.

Effectivamente Sigaldi já conseguiu entrar no Real de Madrid e ser applaudido de fórma tal que difficilmente podera ser disputado pelas emprezas que formam as companhias expressamente para o Rio de Janeiro.

O mesmo acontecerá com o tenor Quiroli, possuidor de uma voz agradabilissima e sabendo usal-a de modo encantador.

Não é extensa. Pouco importa. De Lucia, um dos primeiros tenores da actualidade, ganhando cerca de 200 contos por trimestre e fazendo-se pagar por milhares de guineos quando canta em Londres, não vai além do *lá natural*; mas é que com elle com essa pequena escala faz prodigios de belleza e sabe apaixonar o publico com esse segredo que os artistas cantores chamam – o *bel canto.*

Quiroli, além da bellissima qualidade de voz perfeitamente *empostada*, produz os pianissimos com um fio de voz que faz lembrar o Marconi, outro que nunca mais voltou.

Ante-hontem, quando esse tenor entrou em scena, logo que articulou a phrase *Sull'a tomba,* o publico percebeu que tinha diante de si um artista de merecimento e applaudiu-o no duetto, como o applaudiu na scena do 2º acto; e se a cavatina – *Bell'alma ennamorata* não fosse o final da peça, momento esse que o publico só pensa em sair do theatro, acreditamos que os applausos e chamados á scena teriam attingido ao gráo do delirio com que foram em tempos, não remotos, acolhidos naquella mesma sala grandes artistas, que já haviam subjugado o theatro lyrico fluminense.

Quiroli fará carreira brilhante nesta capital, e quando cantar as *suas* operas, *Mignon, Fausto* e outras desse genero, reconhecerá que o publico fluminense sabe o que é cantar, sabendo tambem elevar os bons artistas.

O barytono Mariani agradou. Tem boas qualidades e foi applaudido na aria do 1º acto.

O espectaculo correu bem; e não vale a pena citar um incidente commum occorrido na scena dramatica do 2º acto, incidente esse que passou despercebido e foi remediado a tempo de se evitar um desastre.

Oscar Guanabarino

P.S. – A récita de hontem com a *Aïda,* se tivesse sido a estréa da companhia, não teria deixado grande parte dos espectadores de quarta-feira indecisos.

O tenor Grani, completamente calmo, conseguiu patentear todos os seus recursos artisticos. A romança do 1º acto foi terminada satisfatoriamente e applaudida sem reservas.

O duetto das duas damas, no 2º acto, foi perfeitamente executado, achando-se a Sra. Sartori restabelecida e em optimas condições.

Esse duetto tambem foi applaudido, assim como o esplendido final do 2º acto, que terminou entre applausos, sendo todos os artistas chamados á scena.

O resto da opera foi como na estréa, podendo-se salientar ainda mais o grande duetto d'amor em que Grani e Stinco estiveram na altura dos seus creditos artisticos.

O. G.

Artes e Artistas – Companhia Lyrica. O Paiz. Rio de Janeiro, 16 jun. 1897. p2. Ed. 04639.

Tinhamos, com bons fundamentos, receio de ver a *Gioconda* naufragada no 1º acto. A questão do diapasão, que ainda não foi adoptado entre nós, deixando as orchestras em desaccôrdo com os harmoniums importados, que aqui chegam afinados pelo alamiré normal da França, fazia-nos lembrar o desastre que observámos mais de uma vez no Lyrico, mórmente na scena religiosa da opera cantada ante-hontem e no prologo do *Mephistopheles*.

Felizmente, foi encontrado um *orgão*, que muito se approxima da afinação adoptada ha dias pela orchestra da companhia Sanzone, com uma differença *quasi* imperceptivel e inapreciavel á distancia em que a fusão dos sons é completa.

Assim se evitou a desafinação, e o 1º acto, salvo uma ou outra distracção da orchestra, no lado direito, passou incolume, produzindo excellente effeito.

A parte da cega foi desempenhada pela Sra. Sartori, como um favor especial feito á empreza, segundo o que diziam os annuncios. É que esse papel tem sido considerado pelas cantoras meio-sopranos como parte secundaria, por não atravessar toda a peça; mas, é evidente que a sua importancia não se discute relativamente ao 1º acto da opera, e a prova é que essa artista soube tirar partido da romança e salientar-se mais de uma vez, dando grande realce ao final da scena do rosario.

Parece-nos, pois, que não houve, da sua parte, sacrificio em desempenhar um papel que lhe serviu para mostrar que é artista de valor, mesmo em papeis secundarios. Maior sacrificio, na nossa opinião, devia ter sido o facto de ceder o seu papel perdilecto, com o qual tantos triumphos e applausos alcançou naquelle mesmo palco, e ver a Sra. Maria Grassé representando a Laura, emquanto ella arrastava em scena a desgraça da pobre cega; mas, a Sra. Sartori não é egoista e está sempre prompta a todos os sacrificios, desde que se trate de ajudar os que começam.

Ainda ante-hontem o autor destas linhas ouviu a Sra. Sartori discutir a falta de applausos ao duetto das duas damas, dizendo que o publico se mostrara frio, talvez pela falta de effeito da nota *sol* em que recae a accentuação da palavra *creato*. "Mas uma nota, uma nota só, dizia ella, não póde comprometter um duetto, como affirmou *O Paiz* a meu respeito, tratando da *Aïda*."

Era uma indirecta que lançava, para que não applicassemos o mesmo argumento á sua protegida, procurando advogar a causa de uma artista novel e animada de bons desejos.

Effectivamente a Sr. Grassé dispõe de todos os recursos que a natureza póde dar a uma aspirante á carreira lyrica. A sua voz é muito sympathica, muito fresca e uniforme, sem differença nos registros e sem os defeitos de fraqueza nas notas de passagem; de volume regular, podendo adquirir o dobro de intensidade

com a gymnastica e com o habito de enfrentar o publico; tem aquella qualidade chamada *voz pastosa*, isto é, encorpada, o que traduz riqueza de timbre.

Muito moça e apenas iniciada na carreira, precisa fazer passar todas essas qualidades atravez da arte, o que não custa pouco trabalho e exige algum tempo, principalmente não tendo um guia que lhe indique certos *artificios* que, manejados com habilidade, são sempre de seguro effeito sobre a maioria do publico.

Neste caso está o duetto do 2º acto e principalmente a celebre phrase – *L'amo come il fulgor del creato,* que tem uma tradicção em desaccôrdo com o que esta escripto, mas de um effeito com o qual o publico está habituado e o exige. Não se trata de uma difficuldade nem de uma passagem que requeira fineza de interpretação; ao contrario, é facilimo – mas é preciso que esse *truc* seja indicado por quem tenha interesse na unidade da representação e não deixe este ou aquelle artista entregue aos proprios recursos, servindo de fundo escuro para nelle brilharem os que gosam de suas sympathias.

A Sra. Grassé executou o duetto tal como está escripto; não podemos censural-a por isso, mas se quizer ouvir os nossos conselhos indague qual a tradicção desse duetto e submetta-se á vontade do publico, que é sempre o mais autorizado juiz no theatro Lyrico, pouco se importando com os presumidos pedagogos musicaes.

Cantou bem o duetto com o baixo, apezar do enxerto mal ajustado no final e contribuiu largamente para o bellisimo effeito do tercetto do ultimo acto.

O tenor Quirali, na romança do 2º acto *Cielo e mar!* foi tão delicado na sua intepretação poetica, tão mavioso e tão fino que o publico, sem se animar a fazer-lhe o pedido de *bis*, prolongou tanto os seus applausos unanimes que o artista teria repetido a segunda estrophe, se tivesse havido boa vontade da parte do *maestro* Polacco.

Podiamos citar outros trechos em que esse tenor, hoje completamente assenhoreado da sympathia do publico, agradou como cantor; mas, basta a romança para tornal-o digno de ser pela imprensa de novo applaudido perante todo o mundo, podendo-se affirmar que poucos artistas têm conseguido semelhante nesse trecho da *Gioconda*, merecendo ser collocado em confronto com Marconi e Figner.

Um bravo a Archangeli, pelo duetto com o tenor, monologo e barcarolla, trecho este em que o digno artista foi *bisado*, não tendo, porém, conseguido satisfazer o publico por não ter sido attendido pelo maestro Polaco, que deixou o artista em scena á espera da orchestra e atacou a phrase que annuncia o apparecimento do tenor.

O Sr. Rotoli fez o papel de Alvise com aquella nobre distincção que elle sabe imprimir ao grande senhor de Veneza.

Ficou para o fim a Sra. Stinco Palermini, a quem cabe a phrase evangelica – Os ultimos serão os primeiros.

Conforme o habito – guardou-se para o ultimo acto, não querendo isso dizer que não tivesse mostrado a sua possante voz diversas vezes, e principalmente no concertante do 3º acto, mas, o seu cuidado foi poupar as forças para a aria do suicidio, dramaticamente declamada e com grande colorido; boa actriz no duetto com o tenor, cantou depois o duetto com o barytono como verdadeira artista que é, a ponto de obrigar o publico a interrompel-a com applausos, que explodiram espontaneamente.

As melhores artistas que têm vindo ao Rio de Janeiro não lhe têm sido superiores nesse trecho, em que, aliás, havia o confronto com a impressão deixada por Adalgisa Gabbi.

A peça está bem montada e a orchestra, ensaiada pacientemente pelo maestro Polacco, tornou-se digna de elogios, merecendo menção especial o *minuetto* e o *bailado*, dois trechos pelos quaes se póde avaliar a somma de energia que o intelligente conductor da orchestra empregou nos ensaios e manteve em toda a execução da opera.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Companhia Lyrica. O Paiz. Rio de Janeiro, 18 jun. 1897. p2. Ed. 04641.

Póde ser que estejamos em erro; mas é com toda a convicção que declaramos ter sido ante-hontem a primeira vez que o *Fausto* de Gounod conseguiu encher o nosso theatro Lyrico.

Nas rodas artisticas já havia passado em julgado que o publico fluminense não gostava dessa opera; mas aquelles que assim se pronunciavam esqueciam-se por certo das razões que actuavam no espirito publico, afastando a concurrencia ao theatro.

Ha muitos annos que essa partitura era nesta capital perseguida pelo acaso, que fazia naufragar sempre um dos personagens importantes da opera; e tantas vezes de seguida se repetiram os factos que afinal o publico, com toda a razão e justiça, deixou o *Fausto* entregue a si mesmo.

Para a récita realizada ante-hontem, porém, concorreram varias circumstancias que aguçaram a curiosidade daquelles que ha muito haviam perdido a esperança de ouvir a bella partitura do mestre francez executada de modo digno para a arte e para o valor da peça. Entre essas circumstancias haviamos declarado dias antes que o *Fausto* era uma das operas predilectas do tenor Quiroli, artista que havia impressionado o publico em duas representações consecutivas – *Lucia* e *Gioconda*; além disso o nome da estreante, Sra. Cleonice Campagnoli, viera precedido de boa fama e apontado como de artista finissima; tendo, no papel

de Margarida, occasião de mostrar quanto póde a arte para fazer triumphar um talento que se educa em boa escola.

Reunidos esses argumentos a outros que facilmente se deprehendem, o resultado foi [com] a enchente alludida nas primeiras linhas desta noticia.

E o publico não foi enganado pelos artistas que se encarregaram do desempenho dessa partitura.

A começar pelo preludio, que foi executado magistralmente, toda opera teve boa execução. Ha muito tempo não ouviamos o 1º acto do *Fausto* correr tão bem; toda a scena do jardim foi uma delicia e o 3º acto, sempre estropeado na grande marcha, saiu com perfeição digna de ser applaudida em qualquer scena importante do mundo lyrico.

Dessa analyse geral e rapida resulta o maior elogio que se póde dirigir ao maestro Polacco, que para dar o *Fausto* com essa correcção só dispoz de um dia para o ensaio – não da orchestra – mas de toda a companhia.

Verdade é que toda a manhã da vespera do espectaculo foi empregada no estudo do prologo e do 1º acto, e a noite, até alta madrugada, consumida com os actos restantes.

Esse resultado obtido com uma orchestra que só se reune durante tres mezes para a execução de partituras lyricas, e que leva o resto do anno entregue á musica banal de revistas, é o attestado mais valioso que se póde dar da energia e boa bontade de um regente.

O tenor Quiroli tem uma voz que se adapta perfeitamente ao genero e obteve prolongadissimos applausos na romança *Salve! Dimora casta e pura.*

Era voz corrente que o cantor terminaria esse trecho em *dó natural*, em falsete, como fazem os francezes. Não o fez e bem avisado andou, porque naquelle mesmo palco, em 1885, quando essa opera foi cantada por Marconi, Broggi, Tamburlini, Repetto e Henriqueta Stahl, o tenor citado encontrou nessa nota um escolho, que prejudicou toda a romança, pois não conseguiu um som uniforme, *liso*, o que é facil nos ensaios mas difficil quando o artista está em presença do publico.

Esteve esplendido no duetto – *Tardi si já addio,* brilhantemente applaudido.

O baixo Vecchioni foi bem no papel de Mephistopheles e merecia ter sido applaudido no *Dio de l'or* como foi na serenata, trecho cantado com o justo andamento, desprezando as interpretações agitadas, que ultimamente os baixos imprimem a esse numero da partitura.

O barytono Baldassari, estreante, fez-se applaudir na romança e mostrou ser bom actor na scena final do 3º acto.

Citaremos por mera deferencia o nome da Sra. Maria Grassé, que se encarregou do papel de Siebel, parte que nada lhe offerece a não ser o ensejo de despertar o amor pela esculptura e talvez, a muita gente, o desejo de ser artista

nessa especialidade e tel-a para modelo, que vivifique o marmore com as fórmas da mulher do fim do seculo XIX.

É occasião de falar da Sra. Cleonice Campagnoli, que logo ao atravessar a scena, no 1º acto, deixou perceber que era uma artista fina, que muito promettia para o acto seguinte.

Effectivamente encantou a platéa com o recitativo sereno em que se recorda do encontro com Fausto; disse bem a celebre canção escripta no genero dos canticos que se entoavam nos mysterios de *Ceres Eleusine* e deu tanto brilho, tanta vida e graça ao allegro que é conhecido pelo nome de – *aria das joias*– que é preciso acclamal-a como artista de merecimento dotada de grande talento interpretativo, phraseando com distincção e visando só a arte.

Todo o acto do jardim foi por ella perfeitamente interpretado.

Um tanto fria na scena da igreja foi, no entanto, boa artista na scena da prisão.

Em resumo – um *Fausto* esplendido, que merece ser repetido em récita de assignatura, facto raro em se tratando da partitura de Gounod, a qual tem soffrido serios desastres nesta capital, merecendo ser citado como monumental o de 1886, quando cantado aliás por artistas da ordem de Figner, Roveri, Zardo, Culicioff e Mantelli.

A orchestra merece um bravo, destacando-se nella o nome do professor Ronchini, *violino dispala,* pelo acompanhamento da romança de tenor.

Coros e banda correctos.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Companhia Lyrica. O Paiz. Rio de Janeiro, 20 jun. 1897. p2. Ed. 04643.

No dia da estréa da actual Companhia Lyrica, quando o tenor Grani terminou a romança do 1º acto da *Aïda* , um velho conhecedor de coisas de theatro, que o tinha ouvido em Turim, disse ao autor destas linhas: –Ou este tenor não é o Grani ou, se é, está muito doente.

O tempo tem-se encarregado de mostrar que o velho experiente acima citado tinha toda a razão quando se pronunciou pela fórma que acabamos de expôr.

Na primeira récita da *Aïda* o alludido tenor deixou em relevo muitas das suas boas qualidades artisticas – mas a voz denunciava qualquer coisa de anormal, influindo no seu espirito. Mais tarde soubemos que elle pedira á empreza para adiar o espectaculo, visto não se achar na posse absoluta de todos os seus recursos; a empreza, allegando boas e valiosas razões, não accedeu ao pedido, e

o resultado foi certa frieza do publico, frieza que o artista foi o primeiro a reconhecer como justa.

Obtendo alguns dias de repouso, voltou elle á scena com a mesma opera e a differença tornou-se saliente, conseguindo o que não havia conseguido dias antes, isto é, ser applaudido na romança.

Essa noite foi para elle uma valente desforra; e o publico não lhe regateou applausos, victoriando-o depois do grande duetto, no final do 3º acto e na scena ultima, que foi interpretado muito bem.

Ante-hontem cantou-se a opera de Leoncavallo – *I Pagliacci*, e a differença apresentada por esse mesmo tenor foi ainda mais accentuada do que a que se notou entre as duas primeiras récitas.

Grani trabalha como actor, dando grande vida ao papel, além de ostentar toda a sua voz, que agora se apresenta clara, forte e maleavel.

O publico fez-lhe verdadeira ovação pelo seu trabalho e canto altamente apaixonado no final do 1º acto; e na verdade esse artista disse a phrase –*ridde pagliaccio* com tal sentimento, com tanta expressão, que commoveu não só a todos os espectadores como a si proprio, não tendo conseguido occultar as lagrimas que lhe invadiam as faces.

Esse trecho, por si só, se toda a opera não tivesse sido cantada por elle tão intelligentemente, bastaria para firmar a reputação de um artista, e de fórma tal que hoje o temos na conta de um dos melhores tenores dramaticos dentre aquelles que nestes ultimos annos temos ouvido naquelle theatro.

O barytono Baldassari foi bem no duetto, dando-lhe boa intepretação, e Arcangeli nos dispensará a repetição, do que a seu respeito temos dito nestas columnas, com referencia á opera de Leoncavallo; mas é preciso notar que o prologo por elle interpretado é cada vez mais fino, mais artistico e mais proximo da verdade convencional do theatro lyrico.

O 2º tenor De Marco cantou bem a serenata d'Arlequino, e a parte de Nedda foi confiada á Sra. Garagnani, que antes da opera em questão cantou o rondó da *Lucia*.

Polacco, o infatigavel regente e ensaiador, mereceu os applausos do publico, que os concentrou na terminação do *intermezzo*, peça que, bisada, foi ainda melhor na segunda vez.

Os córos, que nesta opera são muito difficeis, merecem elogios que neste caso devem ser dirigidos ao seu mestre, moço cujo nome nos escapa neste momento, mas que tem sido um bom auxiliar do maestro Polacco.

Esta opera repete-se hoje, e o publico poderá por si avaliar que não exaggeramos nada do que ficou dito a respeito da sua execução.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Cyclo Miguez. O Paiz. Rio de Janeiro, 21 jun. 1897. p2. Ed. 04644.

Mais um concerto e mais uma decepção, tanto para o illustre compositor como para os seus amigos e propagandistas da boa musica symphonica.

O salão denominado – nobre, do Instituto Nacional de Musica, ficou hontem com a metade da sua lotação vasia, quando, segundo annunciaram alguns jornaes, cerca de 200 bilhetes haviam sido tomados pelos admiradores do autor da *Parisina*.

No primeiro concerto, quando falhou a concurrencia á festa artistica, lamentámos o facto; não tivemos coragem de attribuir a ausencia do publico á circumstancia de não ser ainda bem apreciado o talento genial do maestro Miguez – mas pensamos intimamente na crise financeira que atravessamos com difficuldade.

Enganamo-nos. Os logares foram tomados e naturalmente pagos – mas desprezados – o que attesta o gráo de atrazo em que nos achamos, apezar da activa propaganda que por ora só produz effeito contrario ao desejado – enchendo o theatro Lyrico para applaudir operas italianas, deixando o Beethowen brazileiro entregue á admiração exclusiva dos seus intimos e de seus discipulos.

Lamentamos com sinceridade esse verdadeiro desastre do futuro artistico da nossa Patria, porque ahi está o germen do desanimo para aquelles que pretenderem seguir o caminho traçado pelo symphonista brazileiro; e lamentamos porque, além de tudo, desejavamos que todos os amadores de musica ouvissem uma orchestra executar peças de grande desenvolvimento com a maxima perfeição, obtendo todos os bellos effeitos que se podem exigir de uma grande massa symphonica.

Alguns numeros do programma formaram-se com peças executadas no primeiro concerto, produzindo todas ellas a impressão agradavel da arte elevada e traduzida com o cuidado que deve inspirar toda a producção séria do espirito humano.

E', portanto, bastante citar os nomes dessas peças que foram repetidas e sobre as quaes já nos pronunciámos – não dando a analyse dellas, tarefa arida e de pouco interesse para o publico, mas deixando nestas columnas o resultado das impressões colhidas no momento da execução.

São ellas: – a *Parisina,* poema symphonico: *Scena dramatica, Marcha nupcial, Mazurka. Canção de uma joven, Scherzetto fantastico,* sendo este bisado como no dia da primeira audição, e o *Ave Libertas,* que emocionou profundamente o publico, dando um resultado verdadeiro e justa ovação promovida pelo movimento expontaneo do enthusiasmo causado pelo hymno da Liberdade.

Em primeira audição pouco houve; tres numeros apenas comprehendendo cinco trechos.

Madrigal, para violinos, com acompanhamento de orchestra, executado pelas alumnas Sras. DD. Corina da Fontoura Galvão, Eugenia Riedel Pedroso, Julieta Ferreira Alegria, Maria Adelaide da Costa Ferreira e Olivia da Cunha, todas perfeitamente ensaiadas e dignas dos applausos que devem recair sobre o professor que as dirige, pois revelam boa escola e sobretudo excellentes arcos.

Essas senhoras reforçaram a orchestra para a execução do *Ave Libertas,* e póde-se avaliar o effeito daquella orchestra, com 12 primeiros violinos, vibrando em uma sala de resonancia exaggerada.

Como composição, o *Madrigal* é um producto do estro caprichoso do maestro Miguez, quando elle procura ser exquisito sem apellar para a inspiração, preoccupando-se apenas com a feição harmonica da partitura.

O mesmo se dá com a *Ode funebre a Benjamin Constant,* peça em que a idéa melodica é fugitiva e que terminada só deixa a impressão do *bem feito* sem ideal – especie de lição ou modelo academico sem interesse esthetico.

A pianista D. Elvira Bello Lobo executou tres peças do compositor brazileiro – *Nocturno, Faceira,* improviso-valsa, e *Conto romanesco,* muito difficeis e feitas no estylo classico moderno.

E ahi ficam resumidas as nossas impressões, que poderiam ser mais extensas se nos occupassemos de pequenas coisas, como a falta que fez a flauta do Dr. Duque Estrada Meyer nas peças que não eram repetição do primeiro concerto, falta essa muito sensivel e infelizmente justificada, pois sabemos que por motivos inadiaveis não teve elle tempo de estudar as partes para poder entrar nos ensaios.

S. Ex. o Dr. Prudente de Moraes, com os seus secretarios e casa militar, honrou a festa do grande artista.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Companhia Lyrica. O Paiz. Rio de Janeiro, 22 jun. 1897. p2. Ed. 04645.

Quando estreou a Sra. Garagnani, com a *Lucia,* escrevemos a seu respeito o que nos dictara a consciencia; fomos severos, é verdade, mas estavamos com a razão e justiça.

Toda a imprensa fluminense applaudiu-a, e nós ficamos em unidade esperando pelos acontecimentos.

Na opera *I Pagliacci* não conseguimos senão collocal-a ao lado do tenor comprimario, e ainda assim houve na imprensa quem a elogiasse.

Hontem foi a prova final.

A Sra. Garagnani não consegiu afinar nenhuma nota do tercetto do 2º acto, compromettendo com grave escandalo os seus companheiros de scena.

No final desse acto, ao cantar a *Polonaise*, tornou-se impossivel; todas as suas más qualidades se exageraram, e, quando ella percebeu que o publico tinha o direito de pronunciar a seu respeito, deixou-se cair em scena, sendo essa queda classificada pelos medicos como um ataque hysterico, o que no theatro, feito por um bom artista, é capaz de excitar a compaixão do publico.

A representação continou, sendo a Sra. Garagnani substituida pela flauta, o que devia ter sido feito logo ao começar a peça, quando essa artista entrou na valsa com um atrazo de um ou dois compassos.

A empreza, deante dos factos indiscutiveis, só tem um caminho a seguir: – contratar a Sra. Ramini, que se acha nesta capital, na certeza de que essa artista, que nunca desafina e tem boa voz, apezar de ser pouco estudiosa, substituirá com vantagem a artista que caiu hontem.

Foi pena.

A symphonia foi applaudida, assim como o *intermezzo*, em fórma de *gavotta*.

Alem desses trechos, ainda a orchestra do maestro Polacco mereceu as palmas do publico, quando, na introducção da scena da janela, o violino de spala e o violoncello entoaram o bello Idyllio.

A Sra. Campagnoli foi uma esplendida *Mignon*, apezar do typo; a parte foi escripta para meio soprano, mas é por ella feita de tal fórma que o incidente não deve ser discutido.

Foi applaudida na romança do 1º acto, e na verdade disse com muita expressão o "Diman, di tu? *Non conosci il bel suol?*"

Outro tanto aconteceu no duetto das andorinhas, trecho em que os applausos devem ser repartidos com Rotoli; um Lothani intelligentissimo.

Citemos ainda Styrienne e a *Preghiera,* tão sentidamente cantada como brilhantemente applaudida, para citarmos a scena final em que essa cantora revelou ser actriz dramatica de merecimento.

Ainda neste ponto merece ser mencionado o baixo Rotoli.

Quiroli, o tenor que tão promptamente se assenhoreou do publico, appladindo (sic.) na melodia *Addio, Mignon,* cantou tão finamente a romança *Ah non credia,* que foi bisado, recebendo applausos prolongados e unanimes.

Não se canta melhor, e tanta confiança tinha o publico no seu triumpho, que encheu o theatro.

Elle e sua senhora compensaram o desastre e temos esperança de, sendo a parte de Filina entregue á Sra. Ramini, ver ainda a *Mignon* desempenhada de principio a fim de modo digno da partitura de Ambroise Thomas e do publico fluminense.

Córos bons, bailados bem ensaiados e enscenação boa.

Quer dizer – um bravo a Polacco, ao director de scena Pastini e ao maestro Angioletti.

O diabo foi o hysterismo.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Cassino Fluminense. O Paiz. Rio de Janeiro, 24 jun. 1897. p3. Ed. 04647.

Foi uma bella festa, a de ante-hontem, em beneficio da Sociedade Amante da Infancia e dos Pobres.

A orchestra de bandolins, com cerca de 50 instrumentos tangidos por gentilissimas senhoritas, que pareciam ter combinado [a]s côres dos vestidos para dar ao quadro um tom suave e meigamente fantastico, essa orchestra, poetica e fascinante, encetou o concerto com a *Serenata Enfantine,* de Bonnaud, causando agradabilissimo effeito, cujo resultado foi ser, a pedido insistente dos applausos, repetida com o mesmo colorido e os mesmos effeitos da vez antecedente.

Essa mesma orchestra executou mais: a *Charitas,* melodia religiosa; *Polonaise,* de Acton e a *Marcha Caracteristica,* de Carozio.

Um bravo a todas as executantes.

Arthur Napoleão e Cernicchiaro executaram o *Thema con variazione (sonata á Kreutzer)* com maestria que caracterisa os dois *virtuose*.

As senhoritas Josephina Nolasco, Corina Granjo e Marietta Loup executaram em bandolins a meditação *Al chiaro di luna,* de Carlos Gomes, escripta expressamente para as discipulas do Sr. J. dos Santos Couceiro, e a *Serenate humoristique,* de Leonard, peça que, se não nos falha a memoria, ouvimos ha annos pelos violinistas J. White, V. Cernicchiaro e Pereira da Costa.

Foi executada com muita perfeição pelas distinctas amadoras, que nessas peças já se utilisaram dos esplendidos instrumentos que receberam como premio de applicação, tres bandolins fabricados pelo carinhoso professor que tanto honra a industria nacional, como se impõe como mestre e activo propagandista da arte musical em uma especialidade que tem seu lado pratico e util.

Entre os solistas figuraram as Sras. D. Justa Leite da Silva, violoncellista, na *Melodia* de Rubinstein e *Muzurka* (sic.) de Goltermann; D. Marieta Meira, na aria da *Flauta encantada* de Mozart; D. Mariana Gonzaga, na scena final da *Africana;* tenor A. Rayol, na *Miragem*, bella romança de Cavallier e D. Amalita de Oliveira, artista amadora, cujo nome não é a primeira vez que figura nesta secção, provocando o mais sincero enthusiasmo pelo seu talento.

Cantou uma *Pastoral,* de Vianna da Motta, e o difficil rondó da *Cenerentola,* trecho em que as suas qualidades de cantora se manifestaram brilhante-

mente, destacando-se, além do timbre sympathico da voz, a articulação nitida dos passos de agilidade e a correcta dicção a serviço de uma adoravel e expressiva interpretação.

É discipula da cantora brazileira Marieta Siebs, artista applaudida no antigo provisorio e que ao autor destas linhas deixou profunda impressão, quando naquelle tempo interpretou a ballata do *Guarany* e a aria das joias, do *Fausto.*

Todas as peças foram muito applaudidas e o professor Couceiro recebeu as mais vivas provas da sympathia que goza na sociedade fluminense.

A orchestra foi organizada do modo seguinte:

Bandolins – As Exmas. Sras. DD. Carmen de Oliveira, Josephina Nolasco, Corina Granjo, Marietta Loup, Maria de Souza Leão, Henriqueta Glycerio, Mercedes Alves[,] Alice Paranhos, Blandina de Laet, Carolina Maria de Campos, Octilia de Magalhães, Lucilla Accioli, Antonietta Pereira do Lago, Alice Evangelista de Castro, Maria Antonieta Barbosa de Simas, Anna Pinto Coelho, Annita Cardoso, Ciluta do Amaral, Dulce Maciel, Marietta Peixoto, Igynia de Sá, Ophelia Bastos, Maria Amelia de Paiva, Cordelia de Paiva, Alice Floresta de Miranda, Tercilia Floresta de Miranda, Clara Granjo, Elvira Braga, Henriqueta de Souza Mendes, Maria Adelaide Cavalleiro Lago, Alzira de Castro, Lydia Moreaux Costa, Stela Marques Lisboa, Annita Cunha, Joaquina dos Santos Lopes, Maria Adelaide de Mendonça e o Sr. Salatiel de Campos.

Bandolas – As Exmas. Sras. DD. Josepha de Mello Cunha, Guilhermina Marques Lisboa, Gracinda Granjo.

Violoncellos– A Exma Sra. D. Justa Leita da Silva e os Srs. Luiz Figueiredo e Augusto Rocha.

Contrabaixo – O Sr. Evaristo da Costa.

Oboés – Os Srs. Marcelino Araujo e Paulo Ernesto Dias.

Timbres – Eduardo dos Santos Couceiro.

Violões – A Exma. Sra. D. Leonor Granjo, e os Srs. Alfredo Imenes, José Antonio da Silva, José Ribeiro do Amaral, Manoel Buentes, Joaquim Francisco dos Santos, Januario Sampaio, Carlos Cordeiro da Graça, Pedro de Vasconcellos, Nicoláo Rosa Cavalier, José da Cunha e Joaquim Lopes Martins.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Companhia Lyrica. O Paiz. Rio de Janeiro, 25 jun. 1897. p2. Ed. 04648.

Poucas linhas dedicaremos ao espectaculo de ante-hontem, em que se cantaram as operas – *Cavalleria Rusticana e I Pagliacci.*

Na primeira estreiou a Sra. D'Aponte, soprano de meio caracter, dotada de boa voz, agradavel e muito afinada, cantando bem e muito a compasso (coisa um tanto rara nas scenas lyrico-italianas) e sabendo estar em scena, tendo representado bem o papel de Santuzza.

O publico fluminense, que tem feito justiça á companhia do Sr. Sansone, appoiando a empreza Milone, depois de uns tantos espectaculos perfeitos, habituou-se a certa correcção no desempenho das operas; e desde que o nivel baixa um pouco o resultado é a frieza geral.

Deu-se isso com a *Cavalleria Rusticana.*

A opera teve em seus detalhes alguns trechos bem desempanhados, como fossem o duetto de soprano e tenor e o de barytono e soprano, e o intermezzo, que foi muito applaudido e bisado, e a scena final de Grani, bem interpretada; mas, sob o aspecto geral, em seu conjunto, a execução foi defficiente, deixando muito a desejar.

O *Siciliana,* por exemplo, cantado com visivel esforço, quasi disphonico, quando requer um canto a flôr dos labios, não produziu o effeito que se esperava do artista que se encarregou do papel de Turiddu, e isso, indispondo talvez o publico, concorreu para a frieza com que recebeu elle não só a artista estreante mas todos os outros que tomaram parte no desempenho da partitura de Mascagni.

Podemos affirmar, pelo effeito produzido e pelo que observámos durante a execução, que a causa do desastre relativo foi a precipitação – a falta de mais um ensaio consciencioso.

Essa opera termina com um assassinato; mas o que deviam ter gritado, durante a confusão do povo, era a phrase parodiada – *hanno amazzalo la povera Cavalleria!*

Lamentamos o facto, porque a prejudicada foi a Sra. D'Aponte, que, se tivesse obtido uma boa execução geral da opera, outra teria sido a sua recepção, pois tem qualidades apreciaveis.

Cremos que no *Mephistopheles* teria ella occasião de ser julgada favoravelmente, podendo nessa opera exhibir todos os seus recursos.

Depois da *Cavalleria Rusticana* seguiu a alludida opera de Leoncavallo.

Foi bem, principalmente a parte de Nedda, desempenhada pela intelligentissima actriz Campagnoli Quiroli, applaudida nos trechos principaes e merecedora de melhor recepção no duetto amoroso.

O maestro Polacco, não tendo conseguido salvar á partitura de Mascagni, deu grandre relevo á de Leoncavallo, devendo esta noticia terminar registrando mais um triumpho para o tenor Grani na scena final do 1º acto.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Companhia Lyrica. O Paiz. Rio de Janeiro, 27 jun. 1897. p2. Ed. 04650.

O espectaculo de ante-hontem, com a *Africana* de Meyerbeer, é um desses casos em que o chronista fica sem saber o que dizer.

Falar mal da execução seria injustiça e elogiar seria impossivel: para quem escreve sobre taes assumptos é melhor um desastre, quando não se obtem uma execução uniforme, do que essas indecisões.

Saberá o publico fluminense como se ensaia, na Europa, uma opera mais facil do que a *Africana*?

Emquanto o mestre dos córos prepara o seu pessoal, os primeiros artistas começam a estudar (ainda que já tenham cantado muitas vezes a opera que se vai representar), reunindo-se, ao piano, com o regente ou com um outro maestro *concertador.*

Nesse trabalho preliminar gastam-se oito ou dez dias; mas em se tratando de uma opera nova o prazo é dobrado.

Sabidas todas as partes e combinadas as peças *d'assemble,* ensaia-se á orchestra separadamente, empregando-se quasi sempre uma sessão para cada acto, porque tudo deve ser executado com observação religiosa – accentuação, arcadas, expressão etc. de modo que os professores, no fim de dez ou doze sessões, conhecem a partitura de cór. É chegado então o momento da juncção, o que ás vezes é feito, para coros e artistas, com acompanhamento do piano, seguindo-se os ensaios de todos os elementos reunidos, até que, sabida a opera sem a menor hesitação, marca-se o dia do ensaio geral, que deve ser na ante-vespera da representação, para dar um dia de descanso aos artistas.

Vejamos agora a differença que ha relativamente ás companhias lyricas que trabalham nesta capital, onde o publico quer ouvir uma opera nova cada noite de espectaculo.

Quando ha tempo, reunem-se os artistas e repassam a opera ao piano, os córos repassam as parte e annuncia-se o ensaio geral, na vespera do espectaculo.

Quer isto dizer que uma grande opera é ensaiada em menos de 48 horas, quando na Europa se exigem pelo menos uns 15 dias!

Sendo assim, é facil adivinhar que aqui só póde obter uma execução soffrivel, salvo quando a opera é muito conhecida e é antecipado por uma dessas partituras que cantam quasi sem ensaios.

A *Africana* é uma opera muito trabalhada, com effeitos calculados, que dependem de certas combinações; requer unidade na interpretação; exige grande orchestra e avultada massa coral, dois elementos que a actual empreza não nos póde dar. É por isso que se póde antecipar juizo sobre a execução, sabendo-se, como se sabe, qual o systema usado entre nós.

Varios artistas tiveram momentos de felicidade e foram applaudidos; o 3º acto, por exemplo, saiu bem – os córos estavam bem ensaiados e o barytono Arcangeli, que já havia cantado bem a aria e a preghiera do 2º acto, arrancou merecidos applausos com a canção d'Adamastor.

Reappareceu na scena lyrica a Sra. Palmyra Ramiz, no papel de Ignez. A sua voz é de[...], mas afinadissima sempre e extensa, tendo, no 1º acto, emittido um [...] limpido e agradavel. Foi applaudida nesse acto e sustentou bem o septuor do acto seguinte.

As honras da noite cabem á Sra. Stinco Palermini.

A aria do somno, o duetto de amor e a aria final são tres peças difficeis, que foram por ella cantadas com muita arte.

O tenor Grani talvez estivesse fatigado com os ensaios. O seu melhor trecho foi [o] duetto do 4º acto, tendo cantado a romanza com certo esforço.

A opera foi bem enscenada; o grande [...] bem executado pela orchestra, banda, córos e corpo de baile, e todos os artistas, não citados nominalmente nesta rapida noticia, procuraram manter a média alcançada pelo conjunto, graças á habilidade do maestro Polacco, que, se não conseguiu uma *Africana* como o deu Mancinelli, ao menos evitou que se percebesse a falta de ensaios.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Concertos Populares. O Paiz. Rio de Janeiro, 28 jun. 1897. p2. Ed. 04651.

Já tivemos occasião de salientar os serviços que a Associação de Concertos Populares presta ao publico desta capital; e não sabemos porque razão ainda não conseguiram os seus directores uma subvenção da municipalidade, ao menos para mandar vir da Europa um regende de orchestra symphonica, habituado ao genero e capaz de ensaiar com aquella firmesa de quem sabe e de quem póde ensinar um mestre, emfim, senhor da sua arte, confiante, resoluto e sabendo, inspirar confiança á orchestra.

O concerto de hontem teve o defeito de ser mal combinado, taciturno, com ares de sessão funebre; o bailado da opera *Henrique VIII*, de Saint-Saens, vacillante e irresoluto na sua execução, tornou-se monotono; a romança cantada logo em seguida – *Amour viril,* do mesmo autor e cantada pelo barytono Carlos de Carvalho, não passa de uma declamação escripta em dia em que o estro se achava atacado pelo tédio; e o *Segundo [c]oncerto,* de Mozart, com o *rondó* fóra de andamento, foi executado com muita nitidez pela amadora D. Guilhermina Torres, bello talento e grande disposição para o piano, mas com aquelle estylo introduzido pela familia Bevilacqua, frio e chato, justificando o livro escrito por Louis Pagnerre: – *De la mauvaise influence du piano sur l'art musical.*

Toda a primeira parte do concerto tomou o aspecto de um sarau de familia, em que todas as peças terminam sempre pelos applausos dos convidados em attenção ao dono da casa.

Na segunda parte do programma figuravam as variações sobre o thema popular *Vem cá Bitú*, deliciosa composição para piano escripta com uma technica admiravel por A. Levy; foi apresentada sob a fórma orchestral sendo a partitura traçada pelo maestro Leopoldo Miguez.

Levy era um espirito jovial, meigo e franco, delicado e espirituoso, e essa composição traduzia perfeitamente o seu caracter. O maestro Leopoldo Miguez é, ao contrario, um espirito taciturno, capaz de escrever o *Scerzo* (sic.) *fantastico*, inspirado por fantasmas diabolicos, mas inimigo de Rossini, por antithese de temperamento, detestando o gracioso risonho.

O resultado dessa differença foi a influencia funebre da instrumentação sobre as paginas que traduziam a simplicidade de Levy, perdendo as variações a sua face primitiva para se resentir do tetrico e luctuoso influxo do autor do *Promethéo.*

Para maior compromettimento dessa composição assim adulterada seguiu-se a serenata de Mephistopheles da *Damnação de Fausto,* de Berlioz, cheia de vida e movimento, scintillante e esquisita.

Seguiu-se pela orchestra a *Kamarinskaja,* em que ha umas variações sobre um *Bitú* russo, segundo affirmação de um velho diplomata e amador de musica.

Para terminar o concerto destacou-se do *Ouro do Rheno* de Wagner, um trecho que, isolado e apezar do programma explicativo, nada exprime, deixando o espectador em duvida, pois no programma ha transcripção de phrases que na opera devem ser cantadas, ou recitadas, mas que ali, no concerto, parecia um trecho de poema symphonico, quando, para orientação do publico devia ser assignalado o momento da scena que a orchestra traduz.

Esses trechos descriptivos para quem não conhece as operas e as scenas a que elles se referem, perdem completamente o interesse.

A prova disso que ahi fica dito é que o côro dos romeiros, do *Tannhaüser* (sic.) executado pela orchestra na protophonia, só produziu effeito no espirito do publico fluminense depois que essa opera ficou sendo conhecida nesta capital.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Bohème. O Paiz. Rio de Janeiro, 3 jul. 1897. p2. Ed. 04656.

O resultado tinha sido previsto; a ultima opera de Puccini, triumphando de theatro em theatro, percorrendo a Italia sob os applausos enthusiasticos de um povo habituado á musica e um tanto desanimado por ver que o numero de seus

compositores escasseava visivelmente; a *Bohème*, fazendo ressuscitar a crença de que a Italia não perderia com a morte de Verdi o logar que occupara na historia da musica, fornecendo elementos para a producção da escola eccletica em França e invadindo todo o norte da Europa com a suas melodias, que foram assimiladas pro genios que se chamaram Beethoven e Wagner; a partitura de Puccini, producto da arte latina, aproveitando toda a experiencia do passado, expurgada de preconceitos de escolas creadas por uma falsa comprehensão da esthetica – a *Bohème,* tratada por mão de mestre, cheia de encantos, viva, arredada das banalidades que desacreditaram a arte italiana, perfeitamente de accôrdo com a technica moderna, creando a vida commum no theatro, tão proxima da verdade quanto é possivel sel-o dentro da convenção – a *Bohème*, diziamos, cantada hontem pela primeira vez no Rio de Janeiro, não podia ter deixado de produzir a impressão que causou na totalidade dos ouvintes.

Quando uma obra d'arte exige reflexão, exame, estudo detido de seus elementos, analyse paciente dos processos empregados e profundo conhecimento da parte technica, sem apresentar uma idéa, um sentimento, que exprima a inspiração artistica, produzindo o bello que deve dominar o espirito do povo – deixa de ser uma producção artistica para se tornar um modelo classico de lições, aproveitaveis ou não, para os compositores.

Para se ouvir e apreciar a *Bohème* não é preciso ter os preparatorios de harmonia, contra-ponto e fuga, como se exige das platéas de Beyreuth; Puccini visou a intelligencia do povo e o povo applaudiu. Esses applausos representam a confirmação psychologica de que o sentimento do sublime, do grandioso e de todas as gradações do bello – é um julgamento do espirito sobre a existencia desse predicado imprescindivel da arte, agindo e reagindo, pela analyse e synthese, elaboradas inconscientemente no espirito humano.

Applaudir é a demonstração de haver comprehendido e de ter sido dominado por esse mesmo sentimento necessario e util chamado – bello.

Puccini faz transparecer na sua partitura a melodia simples, meiga e insinuante – não com a preoccupação exclusiva de produzir a melodia, como os seus antepassados, na infancia da arte, sem estudo da situação do libretto – mas procurando e conseguindo traduzir o sentimento da letra, vindo a instrumentação realçar essas idéas, como os pintores flamengos, que só visavam a côr nos seus quadros como meio de relevo, exaggerando, talvez, o emprego do material colorante para obter maior efficacia no claro escuro.

Puccini relizou, com a *Bohème,* o problema proposto e não realizado por Verdi, com o *Falstaff* – a creação da comedia lyrica; verdade é que o libretto de Boito, extrahido de Shakespeare, não é o de uma comedia, tal como a creou a litteratura moderna, e além disso o caracter eminentemente dramatico de Verdi não se podia amoldar ao genero; e a prova é que, feita a abstracção da musica de scena e ouvindo-se a parte orchestral – encontra-se uma instrumentação altamente dramatica, forte, severa, tetrica, como se se tratasse de uma tragedia.

Na *Bohème* é a vida commum; uma comedia estudada do natural. O autor da fonte original do libretto observou os typos que com elle conviviam, e não só traçou a physionomia, a indole e o caracter de amigos seus como tambem traçou uma quasi auto-biographia nesse romance, cuja parte sentimental não é impossivel que tenha sido verdadeira, sendo elle proprio um dos actores desse drama amoroso tão simples, tão commovente e tantas vezes reproduzido naquellas rodas em que se desenvolve a acção.

O primeiro quadro apresenta os bohemios alegres na sua vida de miseria e talento, arcando com todas as difficuldades para prover as necessidades de momento, começando a mesma luta no dia seguinte. O engenho, a astucia, a audacia, a manha, os sentimentos os mais oppostos são resolvidos para apanhar o animal feroz que se chama – o dinheiro; a orquestra traduz esta vida agitada e perigosa mas cheia de bellas aventuras e sempre decidida pelo imprevisto e na maioria dos casos comicamente.

Rodolpho, com os seus idaes poeticos, não podia ser insensivel á presença da graciosa Mimi; e quando, em busca da chave perdida, encontra as niveas mãos da rapariguinha – como é bella a melodia.

"*Che gelida, manina se la lasci riscaldar. Cercar che giova? Al buio non si trova.*"

O canto é simples como o amor espontaneo da juventude; e o contracanto da orquestra, tenue, delicadissimo e reproduzido pelos sistros e harpa – dá um tom de poesia tão terna que mais terna se torna a scena dos dois amantes que pela primeira vez se encontram.

O mesmo motivo serve para os versos:

Aspetti signorina, le diro con due parole chi son, chi son e che faccio, come vivovuole?

E segue-se o canto sempre inspirado, sempre meigo e singelo, até que surge a formosa phrase: –*Talor dal mio forziere ruban tutti i gioielli due ladrigli occhi belli* – melodia essa que reapparece com emphase, traduzindo o amor que subitamente delle se apoderou.

E quando Mimi responde dizendo quem é – a melodia ainda é terna, meiga, simples e insinuante – mas o caracter harmonico já é outro, dando ás suas palavras uma tinta morbida que se liga á pallidez da pobre tuberculosa.

É um dos mais bellos duettos d'amor, esse do 1º acto da *Bohème*. A scena tocante é interrompida pelo grito dos companheiros de Rodolpho, que o esperam para juntos se divertirem no Café Momus.

O incidente dá magnifica impressão de verdade ao quadro; mas segue-se logo o duo interrompido e surgem as phrases amorosas e expansivas. É ahi que Puccini, profundo conhecedor das scenas lyricas, termina a peça, fazendo ouvir ao longe, á luz da lua, a terna palavra – Amor! Amor!

E como foi applaudido este trecho!

Quirolli, que já havia sido applaudido ao terminar as primeiras strophes, quando deu, com a Sra. Stinco, a sexta final, provocou applausos geraes que se transformaram em verdadeira ovação.

Os dois artistas foram chamados ao proscenio; em seguida os outros personagens da comedia foram obrigados a vir receber os applausos que mereceram durante a primeira parte do quadro.

Mas o publico ainda assim não se satisfez: quiz e conseguiu applaudir não só o maestro Polacco a quem dedicaremos mais tarde artigo especial, mas também ao emprezario Sanzone.

Em resumo: – cinco chamadas.

Sigamos

No segundo quadro o *Quartier Latin* está em alvoroço. É noite de Natal. *Os quatro mosqueteiros* – Colline, Marcello, Schaunard e Rodolpho – lá estão inseparaveis.

O leitor conhece o libretto.

Puccini mostra que sabe lidar com os coros e a sua orchestra é descriptiva.

Causam certa estranheza uns tantos timbres desconhecidos. São os cornetins, na orchestra tocando com surdina e produzindo o effeito das cornetas-brinquedo, com o som das *trombé* que não tivessem campana. As regras academicas são abandonadas e o *horror das quintas,* tão profligadas pelos mestres, lá estão com o seu effeito exquisito traduzindo a balburdia do povo que se diverte.

Alguns momentos lyricos se apresentam e são interrompidos sempre por incidentes alegres, graciosos e de timbres orchestraes sympathicos, até que chega o momento da *Valsa lenta,* iniciado por Musetta:

– Quando me ne vo, soletta per la via la gente sosta e mira e la bellezza mia tutta ricerca in me, da capo a pié.

E como foi cantada pela Sra. Campagnoli! Quando o septuor terminou a *fermata*, o publico irrompeu em applausos interminaveis; e então a digna artista fez signal ao maestro Polacco para acceder á vontade do auditorio repetindo a peça (ainda não concluida), o que se fez, para terminar entre palmas, bravos e chamadas á scena.

É um tanto popular este acto, mas é inegavel o seu effeito surprehendente, com a melodia singela intercalada na comedia, que não se interrompe e segue viva e naturalmente.

Esta valsa ainda não está terminada quando ao longe e engenhosamente ouve-se a fanfarra militar, o toque de recolher, canção popular de Marselha transformada em retreta de ordenança de cornetas.

E cae o panno com essa nota alegre que a tropa imprime ao provo francez.

Novas ovações são feitas aos artistas e innumeras são as chamadas á scena.

No 3º quadro a orchestra é eminentemente descriptiva.

Estamos no ponto culminante da partitura – a arte em toda o seu esplendor.

Passemos em silencio as primeiras scenas e citemos o admiravel e longo quartetto, em que ha de um lado um verdadeiro idylio – uma pagina de sentimento sublime, emquanto um outro par disputa calorosamente o mesmo assumpto, mas sob outro aspecto casando o amor com a injuria.

No celebre quartetto do *Rigoletto,* Verdi resolveu esse difficil e perigoso problema musical; Puccini, porém, não dispõe no libretto da *Bohème* de uma occasião dramatica para intercalar o riso em poema de variação. Achado o caminho traçado pelo grande mestre italiano, elle procura e consegue obter maior contraste e mais verdade mundana.

Essa pagina de Puccini por si só poderia constituir a gloria e nomeada de um compositor.

Parece que depois de semelhante triumpho é difficil conseguir mais alguma coisa na mesma opera, pois é sabido que ás vezes, como depois do duetto dos *Huguenottes*, o publico dispensa o resto da opera.

Pois bem.

Puccini tem diante de si o 4º quadro, ponto em que os bohemios fingem um banquete servido pela miseria.

Dançam, brincam, folgam e de repente chega o momento pathetico, o quadro lugubre da morte, a vida de Mimi prestes a esvair-se.

Como é tocante a scena em que um dos bons rapazes despe o casaco para empenhal-o e assim obter algum socorro para a pobre rapariga consumida pela tisica!

Apparecem então, na orchestra os motivos conductores; mas tambem a phrase alegre da entrada do musico trazendo dinheiro, no 1º acto, reapparece lentamente, transformando a alegria em dor profunda.

Este quadro é, por assim dizer, um resumo de toda a partitura.

O tempo urge.

Nos jornaes ha sempre um desmancha prazeres e no caso presente, em que o pobre chronista quer deixar todas as suas impressões em algumas tiras de papel – é o paginador quem vem allegar a hora adiantada da madrugada e exigir os originaes.

Amanhã concluiremos; mas não faremos ponto final sem dizer:

O 1º quadro é dedicado ao amor e o seu duetto é mais fino e delicado do que todos os outros duettos de amor, existentes nas partituras lyricas, inclusive o celebre duetto do *Otello.*

Nelle trimpharam Quiroli e Stinco Palermini.

O 2º quadro é o das platéas – pertence ao povo e o excitador dessa scentelha ficou sendo Campagnoli.

O 3º quadro pertence á arte. É a divinisação da musica.

O final é das creaturas que soffreram pelo amor – é de toda a humanidade.

Nota mais triste, mais commovente, não se tem produzido com tanta naturalidade na scena lyrica.

O publico commovido, arrastado bruscamente da comedia para a dor atormentada pela gargalhada da cortezã – não se animou a interromper a sua admiração com as palmas do enthusiasmo; mas passados, alguns minutos, as galerias saudaram o grande acto que Puccini devia ter dedicado a Verdi.

Quem se julgar possuidor de um coração duro, incapaz de se enternecer – que veja e ouça esse acto e pergunte depois a si proprio o que significam as lagrimas que lhe brotarem aos olhos, ao comtemplar a vida tal qual ella é e ao sentir o gráo maximo da ternura, da dor pungente que a arte musical sabe traduzir e exprimir.

A musica italiana resurge!

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Cyclo Miguez. O Paiz. Rio de Janeiro, 5 jul. 1897. p2. Ed. 04658.

É desnecessario dizer que ainda hontem, terceiro concerto, não se encheu o salão do Instituto Nacional de Musica; no entanto o programma continha peças de grande valor artistico, algumas das quaes pertencem ao numero daquellas que quanto mais as applaudimos mais desejos temos de tornar a ouvil-as.

Quer nos parecer que essa falta de concurrencia se ligue aos concertos populares, cujas noticias de recommendação annunciam que os programmas dessas festas artisticas apresentarão as mais importantes peças do symphonista brazileiro, e isso quando se affirma que serão ellas executadas com a magna perfeição que a batuta suggestiva do regente nacional sabe imprimir a tudo quanto lhe cae na estante, desde o *Bitu variado* até Wagner trilogia.

Sendo assim muita gente talvez espere pela edição popular, julgando verdadeira a igualdade de interpretação e execução; mas enganam-se: a orchestra que executa o programma do Cyclo Miguez é maior e ensaiada com a exigencia de quem tem prestigio para se impor em qualquer dos terrenos da arte musical, e além disso as condições accusticas do theatro lyrico nem de longe se approximam das do Instituto, que chegam a ser demasiadas.

O concerto de hontem começou pelo *Andante* e *Scherzo* da *symphonia em si bemol,* bellas paginas applaudidas no primeiro domingo. A escolha não foi fe-

liz; para encetar o concerto antes tivesse sido escolhida a *Suite á l'antique,* executada na segunda parte. E dizemos não ter sido feliz porque não nos produziu o mesmo effeito e devemos attribuir isso á falta de um preparo, de um *preludio.*

Um andante como esse admiravel trecho da 6ª partitura do maestro Miguez, não póde servir de peça de abertura de um concerto symphonico; é musica muito comtemplativa e necessita, para o seu effeito completo, de um auditorio préviamente excitado pela musica.

Seguiu-se a elegia *Sylvia!* para orchestra de instrumentos de arco – um lagrima bem inspirada, terna e delicada que pelo seu merecimento artistico e valor esthetico tornou detestavel a infeliz reproducção do *Palmier du Brézil* com o insuportavel enxerto da *Marselheza.*

Esta primeira parte foi concluida pela ode symphonica em homenagem a Victor Hugo – *Ce que c'est que la mort,* pela orchestra, córos e strophes recitadas pelo Sr. Carlos Alves de Carvalho, que tanto se compenetrou da poesia do grande genio que ia passando do extase para o desmaio – os olhos chegaram a ficar revirados e os medicos pensaram em intervir com ether e saes inglezes.

Apezar do incidente a peça chegou ao fim e foi applaudida com tanto enthusiasmo que, disseram-nos, ia ser repetida em familia, terminada a execução do programma.

A ode em questão é um trabalho digno do seu compositor; um tanto *espectaculoso*, na sua orchestração – mas de grande effeito e bem planejada.

Na segunda parte foi executada a *Suite à l'antique – Preludio,* desenvolvido demais para o genero; *Sarabanda,* com um pouco de sentimentalismo; *Gavotta*, graciosissimo trecho, bisado e calorosamente applaudido; *Aria,* de estylo finissimo, e *Double,* traçado com muita elegancia e *Giga* a nota mais alegre do trecho.

Não ouvimos as *Scenes intimes,* para piano.

Cansa-nos a edição Bevilacqua & C., com a sua perfeição machinal – a arte substituida pelos exercicios de mecanismo – lição sabida e nota optima; e foi por isso que perdemos a audição do bello poema Prometheu.

O 4º concerto realiza-se no dia 14 do corrente.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Concertos Populares. O Paiz. Rio de Janeiro, 13 jul. 1897. p2. Ed. 04666.

A *Setima Symphonia*, de Beethoven, não produziu no publico o effeito que esperavamos.

A novidade do genero – ou antes a transcendencia da partitura do grande mestre – não podia, naturalmente, ser comprehendida á primeira audição.

Além disso a execução não foi boa; a peça é difficil e exige grande numero de ensaios. Basta citar a entrada confusa dos contrabaixos, nos passos rapidos, occasionada pela differença de *virtuosidade* entre os respectivos professores, para ficar demonstrada a falta de nitidez na execução. Quanto á interpretação julgamos que o estylo de Beethoven exige mais do que um bom marcador de compasso – um regente pelo menos habituado a lidar com orchestras, tendo a independencia e a resolução dos que sabem e a necessaria superioridade afim de inspirar confiança.

Mais avisada andaria a administração desses concertos se em vez de toda a symphonia fossem apresentados os seus tempos pouco a pouco.

Não cansaria o auditorio e poderia obter maior numero de ensaios, de modo a ser apresentado o trecho escolhido sem erros de leitura.

A parte vocal do concerto foi confiada ás Sras. D'Aponte e Amodio.

A primeira cantou as arias das operas – *Reine de Sabá* e *Freischutz,* sendo esta perfeitamente interpretada e escripta para o seu genero artistico, sempre sacrificado na companhia lyrica; a segunda fez-se ouvir na aria *O' mio Fernando,* da *Favorita*, peça em que mostrou boa voz e estylo vulgar.

A primeira parte do programma foi encerrado com o *Concerto em lá menor,* de Schumann, executado pela amadora Sra. Valborg, cujo estylo, que nos dizem ser sueco, não vai bem com a musica do celebre compositor, mormente usando o pedal de ligação em escalas e successões de accordes de natureza diversa.

Na nossa opinião a digna amadora faria brilhante effeito se abandonasse Schumann e Grieg e adoptasse um repertorio que estivesse mais de accôrdo com a sua indole artistica – Ketterer, Sydney Smith, Ascher, Leybach, Streabog e outros autores.

A segunda parte do programma foi executado pelo *Suite d'orchestre,* do nosso compatriota Henrique Oswald, compositor de merecimento e filiado á escola moderna; e a peça que melhor impressão produziu foi a de Wagner – *Sonhos* pela orchestra.

É uma bella concepção melodica, propositalmente italiana, applaudida e bisada, precedeu a *Komarinskaja* de Glinka.

Para temrinar a festa, a orchestra executou a marcha da opera *Cleopatra,* de Luiz Mancinelli.

O Dr. Duque Estrada Meyer, annunciado como primeiro flautista dos Concertos Populares, não compareceu aos ensaios nem tomou parte na execução do programma, como formal protesto ao modo escabroso pelo qual foi escripta a parte de flauta da *Symphonia de Beethoven.*

Este 2º concerto foi evidentemente melhor do que o 1º da serie actual e melhor ainda teria sido se as peças de canto tivessem sido regidas por um desses musicos habituados ao governo. O maestro Nepomuceno acha-se mal e contrariado

quando lida com ariasinhas de Donizetti; o seu genero é o grande symphonico, o classico e o do futuro, e é por isso que nenhuma das *strappale* saiu a tempo – entrando os professores, da orchestra quando bem queriam ou podiam, produzindo o effeito de descargas de fuzilaria.

O proximo concerto, fixado para o dia 25 do corrente, terá um programma digno dos applausos e da concurrencia publica, e Deus queira que não sejamos então obrigados como o fomos agora, por falta absoluta de espaço, a retardar por 24 horas a nossa humilde chronica.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Companhia Lyrica. O Paiz. Rio de Janeiro, 16 jul. 1897. p2. Ed. 04669.

A opera de Meyerbeer – *Os Huguenottes* exige grandes massas coraes e grande orchestra; sem estes dois elementos póde-se julgar a partitura do grande mestre prejudicada, pelo menos na metade dos seus effeitos, e foi isso, com franqueza o dizemos, o que aconteceu ante-hontem.

Além desse inconveniente para o bom desempenho da mais querida das operas que o publico fluminense tem ouvido nesta capital, a falta de comprimarios foi sensivel, e chegou a provocar hilaridade quando o pagem N. N. se apresentou em scena completamente aphonico e atacado de uma tracheo-laryngite.

O 1º acto correu friamente, e a causa da indisposição do publico foi o modo pelo qual o tenor Grani cantou a romança, completamente divorciado da violeta. Não esperavamos uma romança deliciosamente interpretada pelo artista citado, attentas as suas condições de voz; mas a falta de *quadratura,* a falta de compasso, essa não sabemos nós explicar.

A empreza julgou conveniente annunciar ao publico subita indisposição do artista, attestada por varios medicos; mas a má impressão já tinha produzido os seus effeitos, concorrendo para a falta de applausos quando o baixo Vecchioni terminou o *Piff Paff.*

Essa grave injustiça, que procuramos reparar com as palavras que explicam a causa do procedimento do publico e com os applausos que aqui deixamos ao bravo artista, foi, no 3º acto, resgatada com franca ovação ao terminar o bello e incomparavel duetto do baixo e soprano dramatico.

Nesse duetto e no famoso 4º acto a digna artista Stinco Palermini conseguiu mais uma victoria.

Desde que o publico aceitou as desculpas apresentadas em nome do tenor Grani, julgamo-nos dispensado de seguil-o através da opera.

A Sra. Grassé, que indubitavelmente possue voz de muito boa qualidade, cantou a parte do pagem pela primeira vez, mas não teve quem lhe transmittisse

uma boa tradição daquelle difficil papel, e entregue a si propria ou antes abandonada, fez o que pôde, conseguindo manter-se na média alcançada pelos seus collegas na representação.

A Sra. Ramini, artista cuja voz é a de verdadeiro soprano ligeiro, é cantora que nunca desafina, e estimulada varias vezes nestas columnas, no tempo em que só cantava o rondó da *Lucia* e as variações de Proch, tomou séria resolução de estudar e fez ante-hontem brilhante figura no desempenho da parte da rainha, cuja aria foi muito applaudida pela nitidez e correcção do canto.

Citaremos ainda os nomes dos Srs. Rotoli, Baldassari e finalizaremos, para não entrarmos na discussão do conjunto, visto como toda a opera foi executada sem convicção e com aquelle temor de quem tem certeza de não estar seguro e de ter ficado na dependencia de mais um ou dois ensaios.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Cordiglio Lavalle. O Paiz. Rio de Janeiro, 22 jul. 1897. p3. Ed. 04675.

O professor Lavalle commetteu um grande crime nesta capital. Não se lembrando da sua qualidade de estrangeiro, deu uma série de concertos, em que as composições de Carlos Gomes figuravam ou exclusivamente, como em um dos programmas, ou occupavam logar saliente em suas festas. Além disso ideou uma apotheose tão commovente que todo o publico que enchia o theatro Lyrico, ao ver a effigie do autor da *Fosca*, levantou-se e applaudiu.

Era preciso vingar tão grande affronta, e desde que o maestro Lavalle escolheu, ha mais de dois mezes, o dia 1 de agosto para realizar um concerto symphonico afim de, com o seu producto, auxiliar o nosso compatriota F. Braga na Europa, em difficuldades para montar a sua opera, desde então, diziamos todo o empenho foi impedir que tal festa se realizasse.

O meio era facil.

O Sr. Nepomuceno, que habitualmente marca o compasso á orchestra dos Concertos Populares, dispõe de certa influencia perante os professores de orchestra desta capital, visto ser o director artistico do conjunto musical, que dá algum interesse a esses professores.

Dispondo, portanto, dessa influencia, o Sr. Alberto Nepomuceno escolheu tambem, ha duas semanas, o dia 1 de agosto para realizar o seu concerto no salão do Instituto, obrigando o maestro Lavalle a não realizar o projectado concerto por falta de orchestra!

Que bello exemplo de patriotismo nos dá o Sr. Nepomuceno!

Como fica merecendo tambem o titulo de esteio da arte.

Não parou ahi a perseguição. Uma folha desta capital annunciou que o *maestro* Lavalle retirava-se do Rio de Janeiro, com o fim de sustar a procura desse professor de canto para lições particulares.

O resultado dessa intriga foi o maestro Lavalle, prejudicado em algumas centenas de mil reis, em programmas, cartões e cópias, desistir do concerto em beneficio de F. Braga, com medo de nova cilada.

Ao publico fluminense recommendamos o grande patriota Sr. Nepomuceno: é no dia 1 de agosto que se realiza o seu famoso concerto, em que figurarão o *Maxixe*, executado em 1896, nos concertos populares, e alguns concertos de Schumann injuriado.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Concertos Populares. O Paiz. Rio de Janeiro, 26 jul. 1897. p2. Ed. 04679.

A concurrencia á festa musical realizada hontem no theatro Lyrico foi maior do que nos outros concertos, e a execução do programma teria obtido uma média razoavel se não fôra o preludio dos *Mestres cantores*, mal ensaiado, por falta de um ensaiador que tenha competencia e indique á orchestra como se interpreta aquelle trecho.

Os musicos que formam a orchestra fluminense já executaram primorosamente algumas das symphonias de Beethoven, quando dirigidos por J. White; e se agora, ella que é, em regra, tão firme na companhia lyrica, torna-se vacilante e pesada sob a batuta do talentoso e inexperiente marcador do compasso da associação dos Concertos Populares, provado fica que a falta é exclusivamente do ensaiador.

A Sra. Stinco Palermini cantou as arias da *Fosca* e do *Roberto do Diabo.*

Ouvimos só a primeira, e acompanhamos o publico na grande manifestação feita á digna artista.

A orchestra executou o preludio de uma opera nacional – *Leonor*, escripta por um professor pernambucano, Euclides da Fonseca, cuja partitura resente-se do ambiente pouco artistico em que foi gerada.

Francisco Valle, de talento tão promissor como fecundo, depois de haver fugido da arena artistica deu-nos um poema symphonico intitulado – *Depois da guerra,* com um programma muito ingenuo, que coisa alguma exprime e que lhe dá occasião de se estender pela partitura afóra sem vontade de terminar.

Sente-se que essa vigorosa intelligencia caminha para as regiões elevadas da aristocracia da arte e lamenta-se o seu desvio, abandonando um seguro caminho para gloria sua e da nossa Patria; mas Francisco Valle é um exquisitão, um

velho de pouca idade e desconfiado de si proprio – nem sequer foi ouvir o effeito da sua composição orchestrada.

Citemos ainda os *Sonhos,* de Ricardo Wagner e a marcha *Cleopatra,* de Mancinelli, e teremos concluido a citação das peças symphonicas.

A pianista brazileira Elvira Bello, discipula do maestro Cavallier, actual director da Academia Livre de Musica, executou o bello e gracioso *Quinto concerto* de Saint-Saens, e com prazer registramos o facto de haver modificado um pouco o seu estylo, ultimamente influenciado pela tradição anti-artistica de negociantes de musica e afinadores de piano.

Se a illustre compatriota tivesse força, hoje que se exige do piano grandes sonoridades, e possuisse um pouco de imaginação, mais vida e mais impeto na interpretação, seria, com certeza, a mais notavel das pianistas amadoras do Rio de Janeiro.

Deixamos para o fim a violinista Maria Shumann, que possue boas qualidades de *virtuosi* e muita delicadeza no tocar nitido e mimoso. Executou a *Legenda* de Wieniawski, com o violino um pouco mais baixo do que o piano, e a *Jota aragonesa,* de Sarrasati, peça bisada entre grandes applausos, que obrigaram a artista a repetir a primeira parte da *Legenda* e nas mesmas condições de afinação.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas. O Paiz. Rio de Janeiro, 1 ago. 1897. p3. Ed. 04685.

Em poucas palavras podiamos resumir a nossa chronica relativa ao *Mephistopheles*, cantado ante hontem no theatro, a vista do procedimento da empreza, que antes de haver a Sra. D'Aponte terminado a aria da prisão, no 3º acto, já mandava annunciar no cartaz do saguão que a opera de Boito seria repetida hontem em récita extraordinaria, incumbindo-se a Sra. Campagnoli da parte de Margarida.

Era uma condemnação formal, antes do publico se manifestar e antes da imprensa tratar do assumpto.

Da imprensa nada póde receiar a illustre artista, que adquiriu o seu *salvo conducto* desde que cantou nos concertos populares varios trechos em que não naufragou, apezar de dirigida pela patriotica batuta que, se não substituiu o Bulow na Allemanha, ao menos já ensinou o *Bitú* aos velhos mestres das nossas orchestras.

Não estava bem de voz a cantora em questão, e a partitura do *Mephistopheles* é exigente, ás vezes, quanto á sonoridade de alguns trechos de soprano. O *quartetto* não foi applaudido, nem o duetto que o precede: toda a scena da prisão foi incolor e sem sabor de especie alguma; o acto do sabbat classico não despertou

a menor emoção no publico e... e foi por isso que a imprensa resolveu apellar para o merecimento artistico da Sra. Campagnoli.

E não tinha outro caminho. Ou fazer isso ou retirar a peça de scena, perdendo todo o tempo empregado nos ensaios, que não deviam ter sido poucos, e sacrificando dois artistas, que andaram bem nessa opera - Vecchioni e Quiroli.

O primeiro, além de ter feito bem o prologo, merecia ter sido applaudido no - *Sono lo Spirito che nega sempre*; mas aconteceu-lhe o mesmo que a muitos outros, dentre os quaes nos vem á memoria o nome de Tamburlini. Este baixo, tão notavel na temporada Ferrari em 1885, cantou bem o citado trecho, mas falhou o assobio, deixando por isso de impressionar o publico, que o não applaudiu, tal qual aconteceu a Vecchioni ante-hontem. Bem sabemos que esse effeito da peça é imprescindivel; mas o artista, na nossa humilde opinião, não perde o merecimento de haver cantado bem o trecho pelo facto de haver falhado o assobio, que em rigor é uma questão de contraregra, devendo para isso ter um apparelho, que, segundo um illustre collega, foi inventado pelo rei da Baviera para uso do seu amado Wagner.

Vecchioni, em resumo, cantou com muita distincção toda a opera.

Quiroli, que tanto encanta o publico com o seu *bel canto*, guardou-se para o epilogo e de facto arrebatou todo o theatro com o *Ré d'un placido mondo*, findo o qual foi-lhe feita a ovação a que tinha direito não só pelo modo pelo qual cantou essa mimosa melodia italiana como por ser noite do seu beneficio.

A empreza, alguns de seus collegas e muitos admiradores não se esqueceram de enviar-lhe mimos e saudações.

O prologo do *Mephistopheles* foi verdadeira surpresa para o publico. Com os elementos resumidos, como são as massas que existem na actual companhia lyrica, não se podia esperar muito; no entanto o maestro Polacco conseguiu uma execução magnifica, que foi coroada por merecidos applausos, que devem ser partilhados aos córos e á orchestra.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Alberto Nepomuceno. O Paiz. Rio de Janeiro, 2 ago. 1897. p2. Ed. 04686.

Ha quem duvide ainda da influencia benefica da musica sobre os individuos doentes, nervosos ou irritados por qualquer circumstancia; se, porém, pertencessemos ao grupo daquelles que assim pensam, teriamos desertado hontem de taes fileiras, procurando alistamento no lado contrario.

Estavamos doente, coisa rara, é certo; mas é fóra de duvida que um thermometro clinico teria denunciado a febre que nos atormentava, explicando tam-

bem a sêde que nos devorava, a impertinencia que substituira o nosso bom humor, e a tendencia para dormir.

Um pouco de esforço atirou-nos ao Instituto Nacional de Música, onde tinhamos deveres a cumprir; e abençoada seja a hora que nos deu força de vontade para reagir contra a pyrexia e procurar na arte nacional o antithermico de que tanta necessidade tinhamos.

A acção foi quasi instantanea; aos primeiros sons da *Symphonia em sol menor* eramos outro – alegre, jovial, animado de sentimentos patrioticos e cheio de confiança no patricio que dirigia aquella batalha symphonica.

Nunca em nosso espirito a musica pareceu tão bella como hontem; e se não reunimos aqui os adjectivos encomiasticos que o illustre compositor vai encontrar hoje na boca de outros collegas, ainda é por effeito da nossa febre patriotica.

Essa bella symphonia veiu cedo demais e mal classificada. Bem analysada, essa pagina do engenho do nosso patricio está longe de possuir os traços gigantescos do genero em que se immortalisou Beethoven; e se o illustre compositor -regente tivesse esperado uns vinte dias, mais ou menos, podia apresentar a sua composição, em festa nacional, classificada a partitura entre os poemas symphonicos, com o patriotico titulo *A tomada de Canudos,* sendo cada um dos tempos da actual symphonia transformado em um canudinho dedicado successivamente a – *Monte Santo* – *Cocorobó* – *Favella* e – *Canudos,* podendo ainda accrescentar uma vibrante marcha intitulada – a *Retirada.*

Terminada a symphonia appareceu o soneto de Antonio Salles – *Epithalamio,* cantado pelo 1º barytono absoluto do Instituto e musicado pelo nosso eminente patricio.

Quanto ao soneto, se é de algum poeta estrangeiro, apanha já a classificação de pessimo, *bola* ou coisa que o valha; mas, se é industria nacional, muda o caso de figura, que a nota deste artigo de hoje é o patriotismo em acção – tanto que para a musica só temos palmas – e um conselhosinho.

Dada a hypothese de ser mercadoria importada o tal soneto, deite á rua os versos, o nosso compositor, e aproveite o seu trabalho adaptando-lhe letra sacra – *Tantum ergo* ou *Salutaris hostia* ou mesmo um *Te-Deum laudamus.*

Não abriremos agora um parenthesis ao nosso patriotismo ao chegar a vez do *Concerto em lá menor,* de Schumann, executado pela Sra. Valborg, artista de origem sueca e brazileira accidental, pelos artigos da Constituição ou da Ordenação do Reino, que regulam a nacionalidade das esposas dos brazileiros – e ainda movido pelo amor da Patria é que sustentamos hoje o que da execução desse concerto dissemos quando o ouvimos estropiado no segundo dos Concertos Populares.

Chegámos até a pensar no suicidio provocado pelo delirio jacobino só com a idéa de poder a sympathica pianista escrever para a sua terra natal, dizendo

que no Rio de Janeiro é ella tida como artista de merecimento, pianista notavel, eximia interprete de Schumann, tradição viva de Grieg e por ahi além.

É que uma carta destas seria capaz de documentar as razões pelas quaes na Suecia e outras terras do norte da Europa passariam desde então ser tidos na conta de nova especie de *zebroides,* o que é duro de roer.

A segunda parte da festa começou pelas *Uyáras,* lenda do Rio Negro, pelo Dr. Mello Moraes Filho.

Alberto Nepomuceno aproveitou o ensejo para umas melodias esplendidas e originaes – e só deixa de ser original nestas *Uyáras* quando, para perpetuar as glorioas de Carlos Gomes, vai buscar nas partituras do autor do *Condor* umas phrases que recebem a honra da sua colaboração orchestral.

Fez-nos chorar o solo da Sereia dos rios!

Ha coincidencias notabilissimas. O nosso patricio compositor não conhece a musica popular dos ilheos. Conhecemol-a nós; e ha mais de 40 annos estavamos, como hontem, com uma febre intermittente, em uma fazenda situada ás margens do rio Macacú, reino de malaria, apesar de terra abençoada para a criação – e ali, aos tremores do frio das sessões, ouvimos, uma tarde, o tropeiro, que era ilheo, cantar uma melodia igual a que ouvimos hontem nos versos.

Tenho colares de per'las

Harpas d'ouro em que descanto.

Que saudades!

A musica era a mesma; os versos é que eram outros – eram assim:

Tenho quatro bois amarellos

Cada qual com seu chocalho.

Para terminar o concerto ouvimos *Suite antique*, tão antiga que já a conheciamos, e a *Suite brazileira,* paciente quadro de photographias em que apparecem varios trechos do *Condor* e do *Schiavo*, que ali foram propositalmente intercalados – sem o que seria um escandalo.

E acabou-se a festa; para os que pagaram, porém, houve uma quebra – o *Batuque,* com o seu *reco reco*, bisado pelo proprio autor, que protestou assim contra a indelicadeza do publico, que ouviu o bello diamante da corôa artistica da nossa mais solida gloria nacional e lá se ia indo embora sem gritar o – *caput* – outorgado pelo novo regulamento das casas de espectaculos.

Mas a critica?

Onde está a critica? perguntarão os que tiverem tido a pasmosa paciencia de ler o que escreveu um doente.

É facil a resposta.

Apezar das mil bellezas que ouvimos hontem, continuamos a pensar que a melhor composição do maestro Alberto Nepomuceno é uma que já veiu feita da Europa, com um titulo grego e escripta em tonalidades tambem gregas.

Essa partitura foi executada no primeiro concerto do illustre compositor e serve para provar – que, se o nosso compatriota é máo regente de orchestra, ao menos é compositor que sabe harmonisar os lydios e os hypodorios.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Manon. O Paiz. Rio de Janeiro, 6 ago. 1897. p2. Ed. 04690.

Em todas as partituras de Massenet predomina o seu caracter essencialmente symphonico, e o typo predominante dessa qualidade se manifesta clara e evidentemente na opera romanesca *Esclarmonde,* em que o autor teve o firme proposito de ausentar o elemento melodico para impôr á força o systema symphonico.

O publico fluminense conhece o *Roi de Lahore* cantado por uma das companhias da empreza Ferrari; essa opera não tem elementos para ser animada pelas platéas; e o seu autor, reconhecendo-lhe os defeitos assignalados pela critica, esperou sete annos para apresentar a *Manon*, que é, d'entre todas as suas partituras, a mais bem trabalhada, cuidadosamente architectada e finamente inspirada, seguindo um plano que se percebe no desenvolvimento de idéas esboçadas no começo da opera, inda que haja sempre a preoccupação, nunca abandonada, de ser – senão original nos systhemas, ao menos affastado da vulgaridade, e isso porque hoje, quando quasi todos os elementos da composição já foram largamente explorados, só resta aos compositores a parte harmonica, emquanto algum genio não indicar novos caminhos a serem explorados.

Rythmos, effeitos de sonoridade, timbres orchestraes, tonalidades, dissonancias propositaes, durezas manejadas por meio das dissonancias artificiaes – tudo tem sido explorado com maior ou menor habilidade, com ou sem effeitos theatraes, ora a serviço de elevadas inspirações ora em emprestimos a idéas sem valor e annulladas pela ausencia da arte substituida pela technica pura.

Na *Manon* impera o ecletismo; isto é, a fusão da fórma melodica italiana com a escola allemã, respeitadas as tradicções que ambos os lados trazem comsigo, em virtude da evolução e do ambiente em que a producção é gerada.

Discutir em um artigo que apenas terá 24 horas de vida, questões cujas transcendencias se percebe pelo simples enunciado da questão, seria tempo perdido além de tarefa ardua. Ao chronista, para satisfação da curiosidade publica, basta assignalar os pontos culminantes da partitura, não querendo dizer, essa selecção de trechos, que muitas bellezas não estejam espalhadas em toda a opera

a espera da intimidade do ouvinte com a partitura para se patentearem com todo o esplendor.

É coisa sabida que as grandes producções, entre as quaes está classificada a *Manon*, exigem muitas audições para que todas as bellezas possam ser apreciadas; o habito, no entanto, vai diminuindo essa exigencia e temos visto como o publico fluminense tem, logo em primeira audição comprehendido grande numero de trechos difficeis em operas como o *Tannhauser* e *Lohengrin*, e como ainda ante-hontem, no Lyrico, esse mesmo publico soube apreciar e applaudir da *Manon* o esplendido duetto do 1º acto; as romanças do tenor; a scena e duetto da igreja; final do 4º acto e o duetto final.

A orchestra foi bisada no *Minuetto*.

O libretto da *Manon*, preparado por dois mestres francezes tem, como libretto de opera, o grande defeito de não offerecer ao compositor as situações lyricas imprescindiveis ao desenvolvimento da partitura; apenas o 3º acto offerece um desses momentos – a scena da igreja, com as cores religiosas internamente; mas essas scenas têm os seus effeitos esgotados com o *Trovador, Fausto, Gioconda, Propheta, Huguenottes* e tantas outras operas. A musica religiosa intercalada na opera, apezar de velho é sempre de grande effeito e seja citado aqui como modelo no genero o côro dos peregrinos do *Tanhauser*.

Na *Manon* o côro religioso é de uma rara belleza e de um effeito seguro.

As honras da noite couberam ao tenor Quiroli, que foi o mais applaudido e aquelle que com mais *arte* soube dissimular o receio com que cantava pela primeira vez uma opera tão difficil.

A preoccupação da Sra. Campagnoli tornou-se perceptivel. A despedida da mesa e todo o 4º acto passaram-se em constantes indagações aos acenos do ponto. Não fôra isso e teria sido applaudida na melodia – *Addio, addio, ó nostro picciol desco,* bem cantada mas deixando transparecer o receio.

Arcangeli, Rotoli, Baldassari, córos e orchestra cooperaram para o exito relativo da *Manon*, que não devia ter dado pouco trabalho ao maestro Polacco, a quem o publico fez diversas ovações.

Passada a emoção da primeira récita é certo que hoje deve correr perfeitamente o espectaculo com essa mesma opera em beneficio da Caixa da Assistencia de S. Vicente de Paula.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – J. Queiroz. O Paiz. Rio de Janeiro, 9 ago. 1897. p2. Ed. 04693.

Com titulo – *Concertos de emulação*, o pianista brazileiro, cujo nome se vê no alto destas columnas, organizou duas festas artisticas com o concurso de alguns discipulos seus, coadjuvados por conhecidos professores desta capital, e convidou o publico fluminense para avaliar o seu merecimento como professor de piano.

O primeiro desses concertos realizou-se no dia 3 do corrente, e o segundo ante-hontem, effectuados ambos na ante-sala do Cassino Fluminense.

Os discipulos de piano de J. Queiroz possuem um mecanismo perfeito, o que prova a excellencia do seu methodo nessa parte essencial do estudo do piano. É pelo mecanismo bem conduzido, iniciado criteriosamente e guiado com paciencia que os pianistas adquirem a nitidez, a força, a agilidade e a articulação. O professor de piano que não cuidar seriamente dos exercicios de escalas, harpejos e oitavas e que não souber preparar os dedos e os punhos dos discipulos, até chegar o momento de atiral-os através das collecções de estudos e exercicios, obrigandando-os (sic.) a interpretar os classicos, desde as mais faceis sonatinas até ás producções transcendentes dos mestres; o professor que não preparar assim o futuro pianista, dando-lhe ao mesmo tempo um curso de leitura á primeira vista, nunca poderá obter resultados.

A educação mecanica dos discipulos de J. Queiroz é, como já dissemos, perfeita; sabemos que muitos delles leem á primeira vista; o ensino é baseado na escola classica e a liberdade de interpretação é respeitada, cingindo-se o professor ao papel de critico ao lado dos discipulos impedindo as exagerações e o falseamento das idéas dos autores.

É assim que se explica a variedade de estylo que apresentam os discipulos que se exhibiram nesses dois concertos, havendo entre elles um unico ponto de semelhança – a nitidez e o aveludado no toque, contrastando com a força adquirida com a gymnastica.

Produziu-nos magnifica impressão a fórma correcta pela qual o Sr. Alvaro Pinto de Oliveira executou a parte de piano do *Quintetto em fá maior*, de Jadassohn, sabendo conduzir bem toda a peça que teve por interpretes os artistas Cernichiaro, F. Carvalho e L. Figueiredo – violino, violeta e violoncello.

Destacaremos ainda o concerto em *dó maior*, de J. S. Bach, para dois pianos com acompanhamento de cordas, sendo a parte principal executada por DD. Herminia do Espirito Santo e Rachel Castello.

Parabens ao professor Queiroz e á arte nacional, que tem naquelle professor um apoio serio pelos artistas que póde preparar e já tem preparado.

É na verdade notavel que um professor moço possa, em duas festas successivas, apresentar como discipulas mais adiantadas nada menos de oito senhoras

além do pianista citado, sendo todas ellas dignas de francos applausos, pois se exhibiram em peças dificeis.

São ellas DD. Alice Castro, Mathilde Amaral, Adda Silva, Maria Araujo dos Santos, Elisa Betamio, Sylvia Filgueiras, Joanna de Barros e Isaura Castellões.

Tambem ouvimos cantar a D. Dulce Araujo dos Santos, discipula de Queiroz, e podemos attestar que a interpretação da difficil *Preghiera*, da opera *Taunhäuser* (sic.), foi correctissima, observadas todas as exigencias de ligações indicadas pelo autor.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Vianna da Motta - M. de Sá. O Paiz. Rio de Janeiro, 20 ago. 1897. p2. Ed. 04704.

O concerto de ante-hontem no theatro Lyrico não teria importancia para a arte, desde que se tratava do reapparecimento de artistas que aqui estiveram ha um anno, se não fosse a extraordinaria differença que em tão curto espaço de tempo apresentou o pianista Vianna da Motta.

O seu estylo modificou-se profundamente, adquiriu mais energia, mais impeto e ao mesmo tempo mais sentimento, cantando ao piano com um som prolongado, meigo e nobre.

Quem o ouviu ante-hontem na celebe *Fuga triplice*, de Bach, e na *Sonata,* de Andersen, terá com certeza essa mesma opinião.

A *Fuga* alludida é uma peça de difficuldade incrivel e foi admiravelmente intepretada.

A transcripção, habilmente feita, é do pianista italiano Busoni, que só por esse trabalho se colloca em plano superior a Liszt e outros, que se occuparam de trabalhos identicos.

Trata-se de um pianista de grande valor, moço de uns 30 annos, de caracter altivo, quasi indomavel, expulso de mais de um conservatorio, especie de bohemio que, á força de talento, fez-se pianista e musico de inestimavel merecimento, e isso quasi que sem mestres.

Os mais conceituados criticos da Allemanha teceram-lhe francos elogios, confessando ao mesmo tempo a admiração que tão descommunal talento lhes causara.

A *Sonata em ré maior,* de Andersen, autor quasi desconhecido nesta capital, é de belleza indiscutivel, tendo causado grande sensação no auditorio.

O Sr. Vianna da Motta daria grande prazer ao publico, pensamos nós, se, no proximo concerto annunciado para o dia 25, repetisse essa sonata tão applaudida, toda ella, mórmente pelo *andante* e *allegretto.*

Essas duas peças foram executadas na primeira parte do programma, que se completava com o *Allegro* do concerto para violino, de Beethoven, em que o illustrado professor Moreira de Sá executou perfeitamente a *cadencia*, a Romança, de Max Bruch, e *Obertass,* de Wieniawski.

Na segunda parte foram apresentadas pelo mesmo violinista as peças – *Tormento*, canto popular grego, 1ª *mazurka,* de Zarzicky; *Movimento perpetuo,* de Ries; *Dansas hespanholas* (n.7) e *Arias bohemias,* de Sarasate, e *Nocturno,* de Chopin.

O bravo pianista Vianna da Motta executou dois trechos de Mendelssohn e a *Rhapsodia hespanhola,* de Liszt.

No dia 25 esse artista executará a Sonata em si bemol, de Chopin, e a *Polonaise,* de A. Napoleão; e Moreira de Sá o *Concerto,* de Lalo, e a ultima composição de Sarasate – *Peteneras.*

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Pelo amor. O Paiz. Rio de Janeiro, 26 ago. 1897. p2. Ed. 04710.

O Cassino Fluminense encheu-se ante-hontem. Numerosa sociedade ali fôra attrahida pelo poema dramatico de Coelho Netto, representado por amadores e illustrado com a colaboração musical do maestro Leopoldo Miguez, que dirigiu a execução de sua partitura, dispondo para isso de uma orchestra de 50 professores.

O talento de Coelho Netto, perfeitamente educado nas mais altas regiões da litteratura, não podia crear uma pagina de pouco valor, e isso foi reconhecido quando se fez a leitura dessa tentativa para a regeneração da arte dramatica no Brazil.

Mas illudiram-se aquelles que viram nesse poema uma peça theatral architectada de modo a produzir effeito sobre as platéas. O *Pelo Amor*, é um delicioso poema para ser lido, mas muito frio para ser representado, sendo bastante citar em apoio dessa opinião o facto de ser quasi todo elle escripto em monologos, de acção muito lenta, sem desenvolvimento e com uma scena apenas em que ha interesse theatral.

É fino demais; faltam-lhe os toques largos da scenographia; e o autor, que tal não reconhecera na leitura dos originaes, com certeza descobriu, ante-hontem, os pontos fracos que a sua joia litteraria manifestou em scena.

Coelho Netto julgou necessaria uma explicação aos espectadores a respeito da sua filiação á escola symbolista que não progrediu, e só se alimentou de vãs esperanças de espiritos agitados.

Sem as linhas offerecidas ao publico o trabalho apresentado em scena seria defeituoso; o Bobo seria tão incomprehensivel como inadmissivel um melodrama em que a maioria dos personagens são episodicos e representam um symbolo que ninguem percebe, sem a intervenção de um habil commentador.

A musica descriptiva, como esses poemas symphonicos que por ahi vemos, não dispensa o programma explicativo; o poema – *Pelo Amor* está no mesmo caso.

No entanto, quem tiver pratica de coisas de theatro reconhecerá pela leitura do poema dramatico que, apesar de tudo isso o trabalho de Coelho Netto póde ser representado sem cansar o espectador, sem causar somno pelo arrastado da declamação, desde que seja posto em scena sob a direcção de pessoa habil. Não ha talento de escriptor nem boa vontade de amadores intelligentes que resistam á pouca pericia de um ensaiador, sem pratica de interpretações.

O grupo de amadores que se reuniu ante-hontem no Cassino Fluminense, se tivesse sido melhor dirigido não teria arrastado penosamente todas as scenas do *Pelo Amor,* tornando-se monotono o espectaculo e fazendo desapparecer na fadiga o prazer de apreciar muitas bellezas de phrases, que Coelho Netto reuniu opulentamente no seu trabalho.

De um simples confronto resalta essa verdade. Não ha muito tempo, ali mesmo, a intelligente amadora D. Antonietta Saldanha da Gama fez brilhantissima figura no *Ruy Blas*, opera aliás insignificantissima, ao passo que no *Pelo Amor* toda a sua boa vontade e talento morriam no acanhamento do ensaio.

Por que?

É que o acto do *Ruy Blas* havia sido ensaiado pelo baixo Rotoli, um profissional distincto, ventura que não acompanhou o poema do nosso collega Coelho Netto.

A musica de Leopoldo Miguez é bella; e no entanto não foram applaudidos os preludios dos dous actos, cada qual mais interessante.

A parte musical daria muita vida ao poema, se a representação fosse movimentada; mas sendo ella isenta de movimentos graciosos, ajuda a augmentar a monotonia.

É bella a *Canção do Grillo* e de grande suavidade a *Ballada*, trechos bem cantados pelo Sr. Carlos de Carvalho. Os mellodramas são de effeitos suavissimos, em bem combinados timbres orchestraes; bem contrapontada é a *Prece* em quintetto e a romança e aria, cantadas internamente por D. Elvira Gudin, são peças de fino lavor.

Tomaram parte na representação as Sras. DD. Emilia Barros Barreto, Helena Barros, Francisca S. da Gama e Rachel P. de Almeida e os Srs. Leopoldo Noronha, Adhemar B. Romeu, S. Bevilacqua, Honorio Neto Machado, Francisco B. Barreto e J. Marques Braga, que tudo fizeram com esforço e talento.

O espectaculo principiou pela comedia *Uma senhora illustrada,* imitação de Valabrega por Arthur Azevedo, representada por D. Emilia Barros Barreto e Srs. Honorio Netto Machado e Francisco Barros Barreto.

Esse programma será repetido no dia 1 de setembro, conforme está annunciado.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Vianna da Motta - M. de Sá. O Paiz. Rio de Janeiro, 28 ago. 1897. p2. Ed. 04712.

Apezar do máo tempo, o theatro Lyrico recebeu ante-hontem numerosa concurrencia, attrahida pelo ultimo concerto dos dois artistas portuguezes.

O programma era inferior ao do concerto ali realizado no dia 18, e além do pouco interesse artistico que a maioria das peças apresentadas despertava, a parte vocal era a reproducção de um genero que effectivamente não agrada mórmente executada no estylo de meninas de collegio.

E não agrada esse genero de composição, porque se filia á escola do *bem feito* em detrimento do bello, com a aggravante de ser mais importante - o acompanhamento, cuja parte de piano toma grandes proporções de virtuosidade, emquanto a melodia vai tortuosamente procurando as notas mais exquisitas dos accordes das modulações.

Os dois mimosos sonetos de Olavo Bilac pedem, naturalmente, uma musica simples para ser *dita* com a poesia, e, desde que de caso pensado se tortura a melodia, perde esta e sacrifica-se aquella.

Na primeira parte do programma do Sr. Moreira de Sá executou a *Fuga em sol menor,* de Bach, sem acompanhamento e pouco propria para concertos, em que a maioria do auditorio é profana nos segredos da technia (sic.) musical e, exhibiu com bravura o *Trillo del Diavolo*, de Tartini, merecendo justos applausos; na segunda parte tocou o *Nocturno* op. 27 n. 2 de Chopin, transcripto por Wilhelmy e as *Peteneras* de Sarasate, trecho cujo effeito sobre as platéas é sempre certo.

O Sr. Vianna da Motta tocou as sonatas op. 81 A, de Beethoven, e op. 58 de Chopin, salientando-se no final de ambas.

As peças da segunda parte foram mais brilhantes e mesmo mais applaudidas – foram ellas: *Au bord d'une source*, de Liszt; *Polonaise de concert*, de Arthur Napoleão, e a bellissima *Valsa em mi* de Merzkonski.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Concertos Populares. O Paiz. Rio de Janeiro, 30 ago. 1897. p2. Ed. 04714.

O annuncio do programma do concerto realizado hontem no theatro Lyrico tornou aquella festa de tal fórma attrahente que nenhum logar ficou vasio.

A prova foi bem significativa e explica o insuccesso de muitos concertos alli effectuados.

Tres numeros do programma foram a causa principal dessa concurrencia cheia de curiosidade e animada pela expectativa de algumas horas agradabilissimas em contacto com a sublime arte musical e representada por alguns dos seus mais dignos cultores – Henrique Oswald, Moreira de Sá, Arthur Napoleão e Vianna da Motta.

O compositor brazileiro, que tanto nos honra na Italia e que se fez applaudir em Paris, Henrique Oswald, apresentou ao publico fluminense o seu *Concerto op.* 10, com acompanhamento de grande orchestra.

Não vem ao caso a execução dessa peça como se se tratasse de um pianista *virtuosi.* O talentoso paulista Oswald vive, na Italia, do professorado; o pouco tempo que lhe sobra dessa ingrata tarefa quotidiana é dedicado á composição, e é sabido que um pianista *virtuosi*, só para manter o seu mecanismo, necessita da parte mais util do dia.

Em taes condições, e lutando elle com as difficuldades que apresentam os pianos Bechstein ás pessoas que não lidam continuamente com os instrumentos fabricados pelo citado autor, ainda é admiravel a somma de energia expendida por elle nesse concerto.

O grande interesse que excitava o alludido artista era a sua composição e esta recebeu não só os applausos unanimes dos espectadores como os de todos os professores da orchestra.

O concerto afasta-se da fórma estabelecida, a exemplo de muitos compositores modernos que romperam com a convenção classica dos concertos e procuraram novos caminhos com grande brilho para a arte.

No primeiro tempo o piano representa um dos elementos da massa symphonica, sem preponderancia exclusiva, entrando muitas vezes na polyplunia apenas como um modificador dos timbres orchestraes, para surgir de espaço em espaço em concerto com a orchestra; e nesse caso sempre com inspiração elevada e bem caracterisada pelo enthusiasmo e nobreza das melodias bem tratadas e distinctas.

O *Andante* é fina producção de um filho dos tropicos; a sua feição meiga não chega a obscurecer a tendencia da musica dramatisada pela ligação da inspiração a um facto occulto, inexplicavel para o auditorio, mas evidentemente provocador da pagina que o espirito do autor arrancou do proprio coração em um momento dado.

Termina o *Concerto* um trecho cujo plano foi encerrar a partitura com um movimento alegre, gracioso, vivo, verdadeira transição do scismar em riso expansivo; e tendo elle escolhido a fórma da tarantela soube, no emtanto, evitar a vulgaridade e tornar interessante a dansa tão explorada pelos compositores.

A *Symphonia em lá maior,* de Vianna da Motta, é uma partitura surprehendente. É intitulada *A' Patria* e foi inspirada em um programma que se tornou conhecido pela transcripção de uma *noticia* assignada por Antonio Arroyo, a qual em homenagem ao digno compositor transcrevemos em nossas columnas:

"A *Symphonia em lá maior*, do nosso eminente pianista-compositor Vianna da Motta, e que elle intitulou – A' PATRIA – é uma pagina de elevado symbolismo, uma synthese luminosa e profundamente suggestiva de um momento historico determinado; o autor, representando o momento de crise em que a Patria parece sossobrar, fal-a resurgir de novo para uma vida gloriosa n'um como rejuvenescimento da alma nacional.

Descrevamos agora cada um desses momentos separadamente.

1º TEMPO. *Allegro heroico* – É uma invocação serena e vibrante de enthusiasmo, em que os sentimentos guerreiros e lyricos de nossa nacionalidade exploem (sic.) n'um fundo luminoso, ridente e festivo de tons vivissimos da Renascença, suggestionados pelos versos da invocação camoneana, que inspiraram este trecho:

Dai-me agora um som alto, e sublimado,
Um estylo grandiloquo, e corrente,
.....
Dai-me uma furia grande, e sonorosa.
E não de agreste avena, ou frauta ruda;
Mas de tuba canora, e bellicosa,
Que o peito accende, e a côr ao gesto muda.

A estructura deste tempo, como a do *Adagio* e a do *Scherzo,* que se lhe seguem, é concebida, na fórma definida por Beethoven. Um primeiro thema de caracter bellico, enunciado abruptamente sem introducção que o preceda, formúla de uma maneira brilhante a invocação ás Tagides; [...] este contrapõe-se um outro de caracter [le]vemente melancholico, verdadeiro [...] de transição, que, por um terceiro [...] transparece o lyrismo nativo do portuguez, prepara a entrada do 4º thema, *Epilogo,* celebrando nos sons vibrantes da fanfarra guerreira a gloria de uma extensa série de victorias. Na parte modulatoria a combinação dos themas, o seu entrelaçamento, as suas repetições obrigadas, as modificações que elle ssoffrem (sic.) por influencias reciprocas de uns sobre os outros, tudo isso obedece ás

necessidades do nosso espirito formuladas nas regras technicas especiaes, e são aqui realizadas de maneira dua (sic.) dar a sensação de intensidade gradualmente crescente.

Por isso este *tempo* é como um enunciado das scenas e drama a que ao diante se descrevem e contém em si, nos seus diversos themas, os elementos constitutivos do trecho em que esse drama se desenvolve completamente, o 4º *Tempo.*

2º TEMPO. *Adagio* – Neste tempo, sem duvida alguma o que mais affirma a personalidade do autor e o de maior valor da *Symphonia* Vianna da Motta, symbolisa o lyrismo fundamental de toda a poesia portugueza. É um grande quadro idylico, concebido com largueza e maestria transcendente, uma pagina de mestre já emancipado da tutela dos grandes genios onde bebera a sua orientação superior, e emancipado em virtude mesmo da altura a que se elevou a sua concepção. São ainda de Camões os seguintes versos, que lh'o inspiraram:

Eu cantarei de amor tão docemente,
Por uns termos em si tão concertados,
Que dois mil accidentes namorados
Faça sentir ao peito que não sente.

Farei que amor a todos avivente,
Pintando mil segredos delicados,
Brandas iras, suspiros magoados,
Temerosa ousadia e pena ausente.

A um primeiro thema, que traduz a idéa contida nos primeiros quatro versos, thema suavissimo impregnado de uma grande idealidade, contrapõe-se um outro nos violoncellos, especie de *Intermezzo* em fórma de recitativo dramatico, de uma contextura mascula, suggerido pelo segundo grupo de versos; succede-se uma passagem de caracter sensual delicadissimo e, finalmente, é formulado o 3º thema independente, cuja significação, a *Saudade*, imprime a este trecho um cunho genuinamente portuguez. A côr geral do quadro é ainda enriquecida pela leve tinta pastoral, que certas phrases tomam no quartetto de madeira, e pelo recitativo dos violoncellos, que mais tarde apparece n'um plano longinquo, formulado com grande serenidade pelo cornetim, em *pianissimo.*

3º TEMPO. *Scherzo* – Neste tempo o compositor representa o *Povo* portuguez, n'um vasto quadro de festa caracteristica, assenta em duas canções nacionaes, *As Paveiras* (de Vizeu) e *O Folgadinho* (da Figueira da Foz), ligadas entre si por um terceiro thema original de caracter semelhante aos dos outros dois. E aqui o autor teve ensejo de revelar a sua sciencia de contrapontista, n'uma polypho-

nia rica de combinações variadas, de rhythmos diversos, que se entrelaçam e se fundem n'uma harmonia deliciosa pelas surpresas de todo o genero que contém.

4º TEMPO. *Andante – Allegro agitado – Allegro maestoso* – É neste tempo que o autor descreve a luta sustentada pela Nação n'um momento de crise e formulada no programma: *Decadencia – Luta – Resurgimento.*

Correspondem estes tres aspectos respectivamente a cada um dos movimentos acima indicados. O mote camoneano que o inspira é o seguinte:

A' [p]atria que está mettida
.....na rudeza
D'um aust[e]ra, apagada e vil tristeza.

Agora o compositor, abandonando o modelo beethoviano, adopta a fórma de Liszt, a qual, pela extrema maleabilidade das transformações e desenvolvimentos introduzidos nos processos musicaes, attinge um poder expressivo de um vigor e de uma variedade de effeitos extraordinarios.

Todos os themas deste ultimo tempo são logicamente derivados dos themas do *Allegro heroico* por que a symphonia abriu como expressão dos sentimentos guerreiros postos em acção no momento da crise; convertendo-se, portanto, em *Leitmotio* (sic.), elles apparecem-nos agora transformados ou augmentados em harmonia com as situações correspondentes ao drama e conforme com a concepção que o autor forma da obra de arte musical. Assim se estabelece a unidade desta composição e a sua alta significação psychologica. Além de outros themas, é aqui que logicamente apparece completamente desenvolvido, e toma toda a sua importancia, o episodio melancholico levemente apontado no 1º *tempo.*

Este ultimo trecho descreve, pois, uma extensa série de estados de alma, desde a previsão da catastrophe, entrevista na *Introducção*; o abatimento resultante dessa catastrophe, a luta encarniçada e o sentimento de um povo religioso, expresso n'uma como prece; comprehendidos no *Allegro agitato;* e, finalmente, a alegria exhuberante da victoria, que a fanfarra da *Marcha triumphal* por que termina o trecho, traduz intensamente. A symphonia acaba em fórma magestosa de apotheose n'uma especie de hymno de uma coloração e de uma luz brilhantissima."

O artigo que acabamos de transcrever termina com uma especie de defesa á classificação do bello trabalho de Vianna da Motta no grupo das symphonias mas parece-nos que, apezar do grande merecimento da partitura, o 3º tempo oppõe-se á classificação, pois essa pagina de effeito surprehendente, de graça infinita e onde o ardil do compositor mais se salientou, conjugando varios themas e mantendo o caracter predominante de todo esse movimento, quebra a unidade da symphonia e arrasta toda a partitura para o genero moderno da *suite*, *suite fantastica,* como poucos existem, e verdadeiro primor no genero.

Effectivamente, se for executado esse trecho, isolado da *Symphonia,* o auditorio se impressionará diante de uma scena verdadeiramente portugueza, traçada, é certo, por mão de mestre; mas o mesmo não succederá com o 1º tempo, cujo estylo e caracter estão filiados ao genio do norte e differentes do temperamento latino.

Esse monumento que Vianna da Motta acaba de erigir para a gloria do renascimento da arte em Portugal, foi dirigido por Moreira de Sá – um regente com todos os predicados para dar á orchestra a confiança neceessaria (sic.) á collectividade.

Conhecendo bem a partitura, quasi que toda ella de cór, não se descuidava de uma unica entrada, de fórma que a execução perdeu aquella vacilação que manifestou no acompanhamento do *Concerto* Oswald e saiu firme, apezar de suas grandes difficuldades.

Na terceira parte do programma figurava o *Scherzo para dois pianos,* de Saint-Saens, executado por Arthur Napoleão e Vianna da Motta, notando-se que o primeiro teve a dura sorte de aturar um piano com duas ou tres teclas pegadas, mudas, terrivelmente incommodas.

Mas, apezar disso, eram dois leões.

E ficam aqui nestas linhas os nossos applausos aos dois illustres artistas.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Henrique Oswald. O Paiz. Rio de Janeiro, 13 set. 1897. p2. Ed. 04728.

O concerto do illustre compositor brazileiro, realizado hontem no salão do Instituto Nacional de Musica, não attrahiu a concurrencia que era de esperar, e á qual tinha todo o direito o artista, que já da primeira vez, quando se exhibiu no salão Bevilacqua, soffrera a ingrata indifferença do publico fluminense.

Felizmente o nosso compatriota póde se consolar com o infortunio do proximo, pois o *Cyclo Miguez* deu avultadissimo prejuizo ao seu organizador, que havia gasto muitos contos de réis.

Desde que taes concertos não conseguiram reunir os apreciadores da musica séria, era logico e coherente esse novo abandono verificado hontem, o que não é novidade, pois sabem todos que Novelli trabalhava para meia duzia de espectadores, emquanto as *revistas* conseguiam grandes enchentes.

O publico quer festas apparatosas, grandes orchestras, programmas retumbantes; e além disso o compositor Oswald já estava gasto, já tinha dado bastante ao publico, deixando-se explorar por uma associação que não amparou a sua festa de hontem.

O pequeno auditorio soube, no emtanto, reconhecer o alto merecimento do compositor e applaudiu todas as peças do programma com enthusiastica convicção.

Na primeira parte foi executado o *quartetto* op 17, para dois violinos, violeta e violoncello. Encarregaram-se da execução os Srs. Jeronymo Silva, Althemira, Ronchini e L. Figueiredo.

Henrique Oswald na musica de camera eleva-se ás regiões em que vivem os grandes mestres; conduz as partes com grande naturalidade; dá-lhes serio e cuidadoso desenvolvimento, mantendo a uniformidade da composição; é distincto no seu contraponto e escreve sempre por inspiração antes de appellar para os calculos artificiosos da technica, isentando-se de qualquer vulgaridade.

Nesse quartetto resente-se de certa frieza o primeiro tempo, frieza que, se não é da partitura, deve ser levada á conta da execução; o *adagio*, porém, é de rara belleza, como graciosissimo se manifestou o *scherzo,* que prepara habilmente a audição do *allegro vivace*, com uma fuga, que se recommenda por não ser despida de interresse melodico.

Nos tres ultimos tempos a execução ganhou vida, certeza e colorido.

Em seguida appareceu no estrado o digno compositor e foi recebido com prolongada salva de palmas.

O salão do Instituto Nacional de Musica, excellente para as cordas e mesmo para uma grande orchestra, quando ha bastante gente e gaz acceso para rarefazer o ar, torna-se quasi insupportavel para as vibrações do piano, dando uma resonancia de tal ordem que o effeito é o do emprego continuo do pedal.

Foi nestas condições que o organizador do concerto executou as suas inspiradas e bem trabalhadas composições. A *Valsa* e *Nocturno* são esplendidos pensamentos; mas a *Barcarola* e ardiloso *scherzo* foram prejudicados pelas condições da sala já alludida, o que, no emtanto, não impediu unanimes applausos.

Terminou a primeira parte do programma o *Adagio do Trio* op. 9, que termina grandiosamente.

A segunda parte foi aberta por uma série de paginas d'album, para piano, intituladas – *Inquietude, Chansonette, Feux follets, Berceuse* e *Movimento de polonaise,* executadas pelo autor; *Romança* e *Berceuse,* duas delicadissimas composições para violino; e por fim o *Quintetto* op. 18, que é uma das melhores producções de Henrique Oswald e digna de figurar ao lado dos melhores trabalhos produzidos nesse genero pelos grandes mestres.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Carlos Gomes. O Paiz. Rio de Janeiro, 17 set. 1897. p2. Ed. 04732.

Não passou esquecida a data do primeiro anniversario do passamento do maestro brazileiro, o illustre artista que tanto honrou a sua Patria, affirmando entre as nações civilisadas que o Brazil tinha direito a um logar entre ellas, e inscrevendo-se como representante das duas Americas no mundo artistico.

Carlos Gomes, seja qual fôr o merecimento technico de suas operas, tem o alto valor historico de ter sido o primeiro productor de partituras dramaticas em todo o continente americano e o unico até hoje applaudido na Europa nesse genero de arte.

Soffreu e muito a injustiça dos seus compatriotas; foi alvo da picardia de invejosos sem talento e sem instrucção artistica, que apenas vivem do prestigio falaz dos elogios mutuos; recebeu o amargo ataque de nullidades na critica e se morreu no Brazil, cercado de todos os carinhos e prestigiado pela força do instincto artistico da população brazileira, foi assignando uma divida de gratidão, em nome de todo o Brazil, em favor do nobre e altivo Estado do Pará, que recebeu o velho mestre ferido de morte e deu-lhe logar honroso em um templo, onde elle professaria se não tivesse tão cedo caido esmagado pela cruel enfermidade que o consumia lentamente em dolorosa e prolongada agonia.

Não passou despercebido o dia de hontem. A Academia Livre de Musica e Corporação musical do Rio de Janeiro encarregaram-se de lembrar a data em que o nosso querido compositor começou a vida eterna e o momento em que o seu nome passara a ter verdadeiro culto no coração dos bons patriotas.

Uma grande orchestra espontaneamente reunida na igreja de S. Francisco de Paula, sob a direcção do maestro Cavallier, executou o programma musical traçado pela Academia Livre de Musica, executando a *Marcha funebre,* de Chopin, o *Requiem*, de Gounod, o solo de tenor *Alma redemptoris*, de A. Rayol, e o *Pie Jesu,* do mesmo autor, para córos, orchestra e orgão.

Da parte cora[l] encarregaram-se as classes de canto e de solfejo da Academia Livre de Musica, provando que naquella instituição, fundada em abril deste anno, já se encontram elementos de vitalidade incontestavel, progresso, concurrencia e prestigio, formando uma fonte de educação que não custa um real aos cofres da União e pondo em pratica uma parte do programma politico das verdadeiras democracias.

No centro da igreja estava a grande lyra de flores artificiaes, trabalho da casa Alberto Bittencourt & Irmão, que estivera exposta no salão d'*O Paiz* e que vai ser enviada para Campinas, aos cuidados da Camara Municipal que conserva os restos do glorioso musico brazileiro.

A missa foi concorrida por amigos e admiradores de Carlos Gomes e, cheios de reconhecimento, como symptoma de justiça e criterio, assignalaremos

a presença da Escola Nacional de Bellas Artes, representada pelos dois irmãos Bernardelli.

Foi a unica corporação official que se fez representar naquella festa piedosa imposta pelo amor das coisas patrias.

A Escola Nacional de Bellas Artes é a antiga academia cuja 5ª secção formava o conservatorio de musica, onde Carlos Gomes estudou harmonia e contraponto com Gianini; foi ali naquella casa que o seu nome appareceu como uma esperança que mais tarde se tornou realidade e facto, foi ali que se fez a revisão das partituras da *Noite do Castello* e da *Joanna de Flandres,* e o director da Escola Nacional de Bellas Artes, artista de merecimento reconhecido por todos que têm admirado o *Christo e a Adultera* e a estatua de Osorio, comprehendeu que na sua posição não podia deixar de representar a instituição que dirige nas homenagens a Carlos Gomes.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Festival. O Paiz. Rio de Janeiro, 29 set. 1897. p2. Ed. 04744.

O fim humanitario e patriotico que deu origem á festa realizada ante-hontem no Lyrico, não podia ser mais sympathico nem mais attrahente; assim comprehendeu o publico, que encheu as galerias, varandas, cadeiras e camarotes, deixando apenas alguns logares nas cadeiras de segunda classe.

Tratando-se de uma festa de caridade, cessa a critica para dar logar á chronica; mas digamos, no emtanto, que a opera comica de Gounod, *Philémon et Baucis,* na parte relativa á Sra. D. Elvira Gudin, podia enfrentar a critica com a mesma sobranceria peculiar aos artistas profissionaes quando têm consciencia do que valem.

Basta a fina interpretação da aria do 2º acto aliás sem auxilio da regencia, que trazia a orchestra, nesse momento, em continua incerteza; basta esse trecho, diziamos, para se recommendar a illustre amadora como excellente interprete de Baucis. E se á parte musical ligarmos a dramatica e dissermos que a intelligente artista soube manter-se em scena como se ha muitos annos estivesse habituada ás exhibições publicas, mesmo sem levar em linha de conta os embaraços que offerece o palco, mormente o do Lyrico, em presença de numeroso auditorio habituado a ser exigente – seremos obrigados a reconhecer que os prolongados applausos por ella recebidos não foram de formalidade e simples cortezia de um publico illustrado saudando a uma distincta senhora da nossa alta sociedade, mas sim a affirmação desse mesmo publico proclamando a artista e dando-lhe a mesma distincção com que costuma a victoriar os grandes privilegiados.

Os Srs. Carlos de Carvalho e Leopoldo Noronha, dois incontestaveis talentos, sendo o primeiro prestigiado por um titulo official de mestre, assignado pelo professor Gilland, de Paris, e o segundo recommendado pela sua sympathica modestia – são conhecidos como dois vencedores nesse genero de luta e souberam guardar os louros colhidos em outras occasiões, assim como o maestro Dufriche, decidida vocação para a arte dramatica, fez o que pôde, como tenor, para seguir os seus companheiros de scena.

Terminada a representação da opera comica, cuja musica é bellissima, habilmente tratada na parte symphonica e delicada e graciosa na vocal, lembrando sempre o fino estylo de Gounod, seguiu-se a parte concertante, em que havia 400 executantes.

A primeira vez que se reuniu no Rio de Janeiro uma grossa massa de executantes, foi no dia da inauguração da estatua de D. Pedro I, cantando-se ao ar livre o *Te-Deum Laudamus* de Neukonn, com mil e tantas vozes, banda de musica e descargas de fuzilaria, que terminavam por um tiro de canhão, durante o *Sanctus*.

Depois vieram os festivaes de Gottschalk, celebre pianista, cuja influencia benefica nesta capital concorreu para o extraordinario cultivo do piano, que hoje se observa. Gottschalk, de quem o autor destas linhas recebeu muitas lições e aprendeu o modo de ensinar segundo o systema de Itamaraty, era um pianista de qualidade assombrosas. Se em uma linha recta fossem collocados nas extremidades Chopin e Liszt, o centro caberia a esse musico notavel cujas composições reunem a originalidade a uma bella harmonisação, sendo certo que só elle sabia tirar partido daquillo que escrevia, inda que muitos dos nossos melhores amadores tivessem conseguido imital-o, taes como Itiberê Brazil e Cardoso de Menezes.

A *Noite dos Tropicos,* executada nesses famosos concertos por 650 musicos, no theatro Provisorio, inda hoje desperta enthusiasmo ás pessoas que se lembram daquella pagina atrevida do grande compositor tão admirado por Marmontel e tão apreciado em Paris nos seus concertos.

Mais tarde Arthur Napoleão e Leopoldo Miguez organizaram o concerto festival por occasião do tricentenario da morte de Camões; no dia do embarque do corpo de Carlos Gomes 400 musicos se reuniram no Arsenal de Guerra por iniciativa do signatario destas linhas, e ali entoaram magistralmente a protophonia do *Guarany,* e no dia 7 de setembro os officiaes do 1º batalhão de infanteria reuniram em festival, no Campo da Acclamação, as bandas da guarnição da capital e executou-se um bom programma.

Na festa de ante-hontem foram executadas as peças cujos titulos e nomes dos seus autores foram publicados nestas columnas, com excepção do trecho de Saint Säens, para violino, por não ter chegado a esta capital o artista Albertini Diaz.

Arthur Napoleão exhibiu-se com a Sra. D. Elvira Bello na transcripção da *Preciosa,* de Weber, para dois pianos e orchestra, por Mendelssohn, e quando esse pianista se apresenta em publico, póde-se contar com o enthusiasmo, que a sua *virtuosidade* inspira.

Leopoldo Miguez, Dufriche e A. Nepomuceno encarregaram-se da direcção da parte musical executada em uma archibancada, cujo aspecto, ao levantar-se o panno, produziu grande impressão no publico, que applaudiu o seu bello effeito.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Concerto de Amadores. O Paiz. Rio de Janeiro, 02 out. 1897. p2. Ed. 04747.

A festa artistica realizada ante-hontem no theatro Lyrico, attesta o elevado gráo de desenvolvimento a que attingiu a musica no Rio de Janeiro, sem que para isso tenha concorrido a acção do governo da Republica.

A tendencia do espirito fluminense e o professorado particular têm sido os unicos factores que originaram esse estado de adiantamento que se traduz em um momento dado na reunião de numerosa orchestra cuja maioria é de amadores, que em absoluto formam o grupo de violinos e violoncellos.

O maestro Cernicchiaro, um dos professores que mais tem contribuido para o aperfeiçoamento do cultivo do violino nesta capital foi o organizador desse concerto: e para bem se avaliar a somma de difficuldades que teve diante de si, basta dizer que poucas pessoas acreditavam na realização dessa idéa.

Relatar aqui a fórma pela qual lutou elle para conseguir a reunião da sua orchestra e fazel-a estudar o difficilimo programma projectado e posto em execução seria longo e fastidioso trabalho, além de ameaçar os limites traçados a secção *Artes e artistas* desta folha, que, amparada pela sympathia do publico de pouco espaço dispõe para cada um dos assumptos que diariamente são discutidos ou narrados.

Registraremos,no entanto, os nomes dos amadores que constituiram essa grande orchestra, como documento valioso para aquelles que tiverem a ardua tarefa de escrever a historia da musica no Brazil.

Primeiros violinos:

Exmas Sras. DD. Thereza Machado (violino Spalla), Carmita Campos, Violeta Lima e Castro, Albertina da Fonseca, Leonor Granjo, Zaira Quintella, Joana de Barros, Izabel Silveira, Marietta A. Galvão, e Srs. Jeronymo Silva, Kinsman Benjamin, Joaquim Boisson, Dr. Armando Dias, Dr. Francisco Pereira, Gustavo A. da Fonseca, Raul Rego, Dr. Eduardo Ramos, Carlos Leonardo de Campos, Izaac Cunha, Carlos Eugenio Corseil e Luiz Costa.

Segundos violinos: Exmas. Sras. DD Orlinda Rocha, Maria Luiza Campos, Maria Evangelina Ramos, Laura Sampaio, Cecilia Rayol, Maria Brandão, Georgina Pinto de Oliveira, e Srs. Dr. Machado Junior, Gonçalves Magalhães, Paula Miranda, Alvaro Pinto de Oliveira, Dr. Francisco Eiras, Alfredo Castro, Dr. Alfredo de Miranda Pacheco, Julio Spiegel, Annibal Costa Pereira, Manoel Gouveia, Dr. W. B. Hentz, Dr. Alberto Goulart, Luiz Pinho, Albano Raposo, Francisco Monteiro, H. Cunha Pinto e Octavio Porto.

Violoncellos – Exma. Dra. D. Justa Leite da Silva e Srs. Guiomar Pinto de Oliveira, Selim Castello, Leopoldo Noronha, Arthur Clausen e J. Villares.

Harpas – Exmas. Sras. DD. Corina Granjo e Amelberga Rocha.

A orchestra foi recebida com palmas e da mesma fórma o seu digno regente; e ao terminar o *Ruy Blas*, de Mendelssohn, renovaram-se os applausos, sendo justo que se deixe bem saliente o facto de ter sido essa peça executada com toda a perfeição.

Bellissimo effeito produziu a *Reverie* de Schumann, pelos instrumentos de arco, termindo (sic.) as suas ultimas notas entre espontanea salva de palmas.

Depois dessa pagina sentimental mandava o bom senso artistico que houvesse uma transição e neste caso o organizador do concerto escolheu a *Marche des petits soldats de plomb,* uma cousa muito simples mas muito bem feita, o que não ficou mal depois de Schumann, que tambem escreveu coisas simples, ligeiras e até infantis.

Depois de haver acompanhado o *Concerto em sol menor* de Mendelssolhn, executado pela senhorita Marietta Loups, a orchestra desempenhou-se valentemente da grande responsabilidade contrahida para com o publico – a execução da protophonia do *Tannhaüser.*

Ninguém contava, certamente que os amadores produzissem o mesmo effeito e com as mesmas perfeições da orchestra de Mancinelli, como não era possivel esperar que a senhorita Marietta Loups, executasse aquelle concerto tal como o ouvimos no Cassino Fluminense, interpretado por Arthur Napoleão, mormente não tendo ella um professor que conheça a especialidade de ensinar, mas por isso mesmo o *Tannhaüser* causou grande admiração, porque foi muito além do que se esperava.

Outro fosse o regente e o resultado, inda que a orchestra fosse toda de profissionaes, seria igual ao desastre da symphonia de Beethoven, executada este anno.

O publico viu perfeitamente que os amadores não perderam a energia, mantendo toda a protophonia em esphera bem elevada e digna de ser applaudida por um auditorio intelligente e illustrado.

Foi com essa protophonia que se completou a primeira parte do programma que, além das peças citadas continha: as arias *La cloche,* de Saint-Saens, can-

tada com bastante sentimento pela senhorita, Mariana Gonzaga, e a de baixo, do *Salvador Rosa,* cantada pelo Sr. Leopoldo Noronha.

A segunda parte teve a honrosa collaboração da insigne artista amadora D. Elvira Gudin, na aria de *Freischutz,* e o concurso da intelligente violinista Carmita Campos, cujo talento artistico já foi com toda a justiça apreciado nestas columnas, o que nos dispensa de salientar o seu merecimento na interpretação do 7º *concerto,* de Beriot.

Quanto á orchestra, nesta segunda parte, executou – *Le Déluge,* de Saint-Saens, para violinos, orgão e piano; *Le dernier sommeil de la vierge,* para instrumentos de arco, e *Sevilhana,* ambas de Massenet, e os dois trechos de Berlioz – *Danse des Sylphes e Marche hungroise.*

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Emile Lamberg. O Paiz. Rio de Janeiro, 01 nov. 1897. p2. Ed. 04777.

Ouvimos hontem, no salão do Cassino Fluminense, o pianista cujo nome intitula estas linhas, e synthetizaremos todas as nossas impressões analyticas proclamando-o artista completo, senhor do piano, fino interprete de bons autores e possuidor de um mecanismo a toda a prova, não havendo, para elle, difficuldade invencivel.

Dotado de grande energia, obtem do piano a maxima sonoridade sem ser aspero; canta maviosamente; lida com os pedaes de fórma criteriosa, obtendo todos os effeitos possiveis do instrumento; o seu mecanismo perfeito, correcto, articulado e agil, é aveludado, e na interpretação deixa sentir uma esthetica sã, arrastando o auditorio para o terreno idéal em que elle, artista nato, vive para o bello.

Na *Fantasia* de Chopin resumiu elle todas essas qualidades; na *Sonata* de Schumann revelou a sua educação em constante convivencia com os classicos; na *Barcarola* de Rubinstein cantou admiravelmente a poetica melodia; no estudo de Henselt, *Si j'etais oiseau,* deu prova da sua virtuosidade e ainda teve folego para executar Liszt e Tausig, que concluiu com o mesmo brilho com que executara a *Sonata* de Brahms, com Cernicchiaro.

Publicámos hontem o programma dessa festa artistica, e dispensamos-nos de reproduzil-o aqui, quando só queremos deixar em relevo as qualidades do pianista Emile Lamberg, que teve tres auxiliares na execução do mesmo programma – Cernicchiaro, que tambem se apresentou como compositor, o barytono Uzac e o pianista Alvaro Pinto.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Asylo do Bom Pastor. O Paiz. Rio de Janeiro, 02 nov. 1897. p2. Ed. 04778.

Os professores Jeronymo Queiroz e Vicenzo Cernicchiaro tomaram a si a tarefa de organizar o concerto que se realizou hontem ás 2 horas da tarde no theatro Lyrico.

Em máo dia caiu essa festa. O funccionalismo não estava de folga e muita gente, por ser vespera do dia em que se commemoram os mortos, antecipou a sua romaria aos cemiterios, de fórma que, tendo sido passada toda a lotação do theatro, foi pequena a concurrencia, quando, no emtanto, o programma era sério e organizado de modo a merecer os applausos de numeroso auditorio.

Jeronymo Queiroz apresentou um grupo de discipulos que o honram muito; mas aproveitou-se da circumstancia para ser ironico, talvez perverso, fazendo as suas discipulas DD. Herminia do Espirito Santo e Sylvia Filgueiras executarem as *Variações sobre um thema de Beethoven,* em dois pianos, quando esse trabalho, de Saint-Saenz havia sido, não ha muito tempo, interpretado por dois artistas naquelle mesmo theatro, provocando elogios exaggerados como se tal execução fosse inaccessivel aos mortaes.

Pois as discipulas de Jeronymo Queiroz sairam-se tão bem como os dois artistas alludidos, com a mesma nitidez e com mais colorido.

O concerto começou pelo *Trio em ré maior*, de Beethoven, occupando o piano a Sra. D. Alice Amaral, outra discipula do maestro Queiroz, que assim demonstra publicamente que no Rio de Janeiro não ha só um professor de piano, como muita gente suppõe.

Muito orgulhoso deve ter ficado esse consciencioso professor ao ver o seu discipulo Alvaro Pinto executar brilhante e correctamente o *Quintetto em fá maior,* de Jadassohn, peça que esse moço interpretou com verdadeira alma de artista, pondo em relevo todas as suas optimas qualidades de *virtuose.*

A Sra. D. Corina Maurell da Rocha, distincta amadora já applaudida pelo nosso publico, possuidora de bellissima voz de soprano dramatico, voz quente, volumosa e bem educada, cantou a serenata *Vieni*, de Luaranta, e a romança e aria do *Schiavo.*

Uma voz como essa não deve viver occulta no egoistico retrahimento, apparecendo apenas uma vez por anno.

Sabemos que essa illustre amadora é filha do Rio Grande do Sul, Estado que merece, do seu digno governador, a creação especial de um conservatorio de canto, pois é ali que maior numero de boas vozes se encontram.

Quem escreve estas linhas tem tido occasião de observar que em regra as boas vozes de brazileiras que apparecem nesta capital, são de rio-grandense, e esse facto, infelizmente, ainda não foi percebido pelo Congresso daquelle heroico

Estado, deixando assim de aproveitar esse inestimavel dom que tão benefico resultado traria á nossa arte se fosse convenientemente aproveitado.

O maestro Lavalle cantou o *Regret,* de Denzor e a romança do *Schiavo*, peça de sua predilecção e a qual elle sabe dar certa fórma que muito a embelleza.

Em quartetto dobrado foram executadas duas composições que agradaram muito – o *Tema com variazioni,* de Bolzoni, e *Abendlied* e *Traumerei,* de Schumann, merecendo elogios os seus interpretes, Srs. Cernicchiaro, Jeronymo Silva, Humberto Milano, A. Longhi, Francisco Carvalho, B. Niederberger e L. Figueiredo e finalmente, para que a festa terminasse com uma peça digna de uma programma de primeira ordem, Jeronymo Queiroz e Cernicchiaro, executaram com grande brilho e bravura a esplendida *Suite* de Goldmark, para piano e violino.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Mireille. O Paiz. Rio de Janeiro, 26 nov. 1897. p2. Ed. 04802.

Dissemos um dia que era possivel com os elementos que possuimos, espalhados pela sociedade fluminense, organizar grandes festas artisticas; e a prova mais segura da existencia desses elementos foi sem duvida a reunião de amadores operada pelo *maestro* Cernicchiaro, formando uma orchestra poderosa, que executou aceitavelmente a protophonia do *Taunhäuser*, naquelle mesmo theatro em que a orchestra de Mancinelli electrisava o publico com essa pagina de Wagner, prodigio de contraponto.

Os estranhos á arte, que escrevem materialmente aquillo que lhes é dictado pelo centro creador da fama de seus socios, negaram o facto, atacaram as sociedades de amadores, destruiram o Club Symphonico e crearam o syndicato musical ironicamente alludido por Coelho Netto no *Pelo Amor* como uma pança cheia de panças pequeninas.

Negaram o facto e no emtanto Leopoldo Miguez se fizera regente, exercitando-se na Philarmonica, associação de amadores cuja orchestra por elle dirigida obrigou-o a exercitar o seu estro; negaram o facto, e no emtanto crearam um programma de regeneração da arte nacional por meio de amadores sem se lembrarem que esse mesmo programma era a confirmação daquillo que se contestava agora, pois a opera nacional já foi uma realidade no Rio de Janeiro, e muitos foram os amadores que na scena do theatro Provisorio adoptaram a carreira artistica, esquecendo-se além disso que a sociedade fluminense tinha em seu seio grande numero de artistas amadores que já tinham cantado operas, não como hoje, que tudo está aperfeiçoado pelo genio de um director de scena, que apresenta o raro dom de marcar as peças, dar a nota da intepretação musical e entrar nos dominios da choreographia com a firmeza de um dansarino experimentado.

Tinhamos razão quando affirmavamos a possibilidade do aproveitamento desses magnificos elementos, e comnosco pensa um illustre escriptor que tem a bossa do espirito e o criterium artistico, quando affirma tambem que as representações dos amadores no Lyrico representam um triumpho collossal da arte brazileira.

E no emtanto só uma pequena parte dos nossos amadores tem sido aproveitada, e ainda temos esperança de ver brilhar nessas festas tantas outras illustres senhoras brazileiras, como Mme. Maurel da Rocha, que em dois annos de estudos conseguiu educar a sua bella boz e tornar-se uma cantora dramatica com todos os requisitos para o desempenho de uma peça de responsabilidade.

No Instituto Nacional de Musica estão se preparando outros tantos elementos de grande efficacia para essas festas, e a nossa compatriota Marietta Siebs, professora de canto, que para a *Mireille* de ante-hontem deu uma discipula intelligente, a senhorita Georgina Becker, está activando o estudo nesse sentido, além do contingente que póde ser fornecido pela Academia Livre de Musica.

A *Mireille* foi cantada como não se esperava entre nós.

As honras da representação couberam á Sra. D. Elvira Gudin, a distincta amadora que tanto se distinguiu em outras occasiões e que muitas artistas deveriam invejar, pelas suas bellas qualidades artisticas e pela sua voz bella, fresca e vibrante.

Era a protagonista da opera, e a attenção do publico estava toda fixa sobre ella, de maneira que, quando cantou a suavissima romanza

O légère hirondelle
Messagere fidele

apezar das difficuldades que offerece, sendo escripta para soprano ligeiro, quando a sua voz é francamente de soprano lyrico, provocou uma roda de applausos e uma verdadeira chuva de flores no proscenio; flores que partiam da platéa, dos camarotes e até das torrinhas, e que significavam uma verdadeira e enthusiastica homenagem ao talento, á educação artistica, á intelligente e sympathica interpretação da deliciosa musica de Gounod.

Outros tantos applausos provocou o duetto entre o tenor e o soprado (sic.) no fim do 1º acto, e do 2º acto *(Chanson de Magali)* e a romanza do 2º acto:

A toi mon ame!
Je suis ta femme

Em todas as suas scenas a distincta amadora esteve sempre com a mesma felicidade de voz e de interpretação delicada e correcta.

Mme. Mello Moraes encarregou-se do ingrato papel de *Sociere Táven*. Appareceu muito bem caracterizada e manteve em toda a peça com muita constancia a physionomia, o trajo e o porte mais antipathico que uma senhora moça e elegante possa resignar-se a fingir, ainda que por poucas horas.

Cantou sempre bem, correctamente, acompanhando com muita arte os duettos com a protagonista.

O Sr. Dufriche tentou superar as condições de insufficiencia de sua voz, e apezar do esforço visivel que fazia para não escorregar no agudos, saiu-se discretamente não prejudicando o conjunto.

O Sr. Carlos de Carvalho foi um bom Ourrias; o Sr. Leopoldo Noronha um bravo maitre Ramon e o Sr. Luiz Rossi, que pela primeira vez se apresentava em publico, um discreto Ambroise, que figurava bem no seu papel de pai e de velho.

Não podemos deixar de citar Mme. Meira de Vasconcellos, que foi uma Clemence gentil e desembaraçada, e a senhorita Georgina Becker, que na melodia de Andrelon cantou com tanta suavidade que mereceu francos applausos do publico.

Os coros andaram muito bem e seja dado um brado ao Tavares que os ensaiou; boa a orchestra e bom scenario.

O publico, satisfeito, applaudiu com toda a convicção, e é de esperar que os dignos amadores, animados como estão, não deixem em meio essa propaganda, que traz em seu seio as mais bellas premessas para o futuro da arte musical.

Oscar Guanabarino

1898

Artes e Artistas - Instituto Nacional de Musica. O Paiz. Rio de Janeiro. 2-3 Jan. 1898. p2. Ed. 04839.

Realizou-se hontem a formalidade do concurso aos premios de piano e canto.

Ao primeiro concurreram as Sras. DD. Abigail Teixeira Alves Bastos, Alcina Navarro de Andrade e Francisca Monteiro de Barros; e ao segundo foram concurrentes as Sras. DD. Alice Garcia de Rezende, Olivia da Cunha e Zulmira de Araujo Costa.

O programma do concurso de piano foi o seguinte:

A - *Allegro com brio* da *Sonata* op. 53, de Beethoven.

B - Execução de cór de um preludio e fuga do *Clavecin bien temperé* de Bach, escolhidos pelo jury dentre quatro apresentados pelo concurrente.

C - Execução de cór de uma peça á escolha do concurrente.

No concurso de canto o programma foi.

A - a) Soprano ligeiro: aria *Voix legére* da opera *Noces de Jeannette*, de V. Massé.

B) Meio soprano: Ballada e aria do *Fausto*, de Gounod (transportada).

C - Contralto: aria do *Propheta: Ó prétre de Baal.*

B - Uma peça de livre escolha.

Neste ultimo caso as peças escolhidas foram:

Romança da *Africana*; cavatina de *Sapho* e monologo do *Condor*.

Não conseguimos ouvir o concurso de piano, que começou ás 11 horas; não houve annuncios nem obtivemos aviso; e quanto ao concurso de canto a nossa humilde opinião é que devia ser addiado por falta de concurrentes, pois não basta ou não deve bastar a simples vontade do alumno entrar em concurso para que essa formalidade se realize. O conselho deve ser ouvido, para verificar o estado dos concurrentes, desde que, na maioria dos casos, elles são tambem discipulos particulares dos professores do Instituto, e estes, portanto, interessados em fazer propaganda á sua clinica.

Quando ha dois annos ouvimos a Sra. D. Alice Garcia de Rezende a sua voz era pura e sã; hoje está alterada e com defeitos que só podem ser attribuidos á inexperiencia do professor que classifica aquella voz como soprano ligeiro, trantando-se de um soprano lyrico.

Desse engano, ou antes erro imperdoavel, o trabalho forçado ácima do registro natural da voz e as suas desastrosas consequencias, arruinam o orgão vocal, que para seu completo restabelecimento necessita de longo repouso, e mais tarde de novos exercicios de emissão até natural *impostação* da voz.

Tratando-se da segunda concurrente, D. Olivia da Cunha, é flagrante a sua desafinação ascendente, chegando frequentemente a um quarto de tom.

O seu professor classificou-a como meio soprano e a esse erro podemos attribuir esse desastre, o maior para os cantores e irremediavel, no caso em questão, pois é certo que só se póde corrigir a desafinação que tende a baixar.

Esse erro de classificação torna-se comico quanto á concurrente D. Zulmira de Araujo Costa, apresentada como contralto (!) e que só póde ter a seguinte explicação: - O Instituto tem nos catalogos de instrumentos de um fabricante europeu um "clarinete systema Instituto Nacional de Musica do RIo de Janeiro", e póde ser que pretende ter tambem um *contralto marca Instituto*; mas a voz que ouvimos não é de contralto, pelo menos nos theatros lyricos.

Em taes condições o concurso de canto foi um desastre para o Instituto e quando muito poderá ser dado o premio á primeira das concurrentes e isso para respeitar o compromisso da administração do Instituto, attendendo em todo o caso ás relatividades, pois em absoluto, inda que o erro seja do professor, que sacrificou as vozes, deslocando-as, o concurso deve ser annullado por defficiencia de provas e desigualdade nas peças obrigatorias do programma, em que figura ridiculamente a aria de Victor Massé.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Instituto Nacional de Musica. O Paiz. Rio de Janeiro. 6 Jan. 1898. p3. Ed. 04842.

Nenhuma folha desta capital tratou do concurso aos premios de piano e de canto realizado no domingo, 2 do corrente, no Instituto Nacional de Musica; assim como a administração daquelle estabelecimento ainda não mandou para o *Diario Official* o resultado daquella formalidade, que ficou completa pela decisão do jury no mesmo dia.

Sabemos, no emtanto, que a demora dessa publicação se justifica até certo ponto pela contrariedade que causou a votação verdadeiramente inesperada.

Ás alumnas da classe de piano que concorreram aos premios foi dada a classificação de 2º premio; e isso porque os membros honorarios do jury foram de opinião que todas ellas são frias, defeito por nós assignalado ha muito tempo por ser essa a qualidade predominante da cadeira.

Essa decisão não agradou á maioria da assembléa que assistiu ao concurso e muito menos ás concurrentes, que, se são suspeitas para se julgarem, ao menos

têm criterium para reconhecer que a nota dada não podia ter sido a mesma, desde que houve grande desigualdade nas provas exhibidas perante o publico.

Quanto á classe de canto parece-nos que a justiça não presidiu ao julgamento, pois foram dados dois segundos premios ás concurrentes DD. Alice Garcia de Rezende e Olivia da Cunha, quando a differença entre as duas é enorme, porquanto esta tem apenas um fio de voz e desafina constantemente, ao passo que o defeito que apresenta a primeira é passageiro e deve desapparecer completamente desde que repouse um pouco e trate de corrigir o erro do professor, procurando *empostar* a voz no seu verdadeiro registro de soprano lyrico.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas -Aïda: Estréa da Companhia Lyrica. O Paiz. Rio de Janeiro. 23 Jun. 1898. p2. Ed.05010.

Bem avisada andou a empreza Sansone, fazendo a sua companhia estrear-se com a *Aïda*, opera que o publico fluminense conhece sufficientemente e que a tem ouvido cantada por artistas de variadissimas gradações de merecimento.

Ao publico compete o julgamento, não só dos artistas como de todas as obras d'arte - é o grande tribunal, cujos applausos consagram os artistas e valem mais do que a opinião dos criticos profissionaes, porque estes analysam calma e friamente pautando as exhibições por sobre regras que não existem, senão convencionalmente, e procurando, na maioria dos casos, tirar partido da sua posição, para se illudir, creando uma ascendencia falsa sobre os artistas e proclamando-se interprete da opinião do auditorio que lhe não deu procuração para se pronunciar em seu nome.

O publico julga pelas suas proprias emoções; o seu *criterium* opera inconscientemente - é o instincto em acção; fóra desse terreno todas as analyses são feitas por comparação, e desde que lhes faltem os elementos para essa comparação surge a duvida, salvo o caso em que a obra d'arte, sobre tudo em se tratando da musica dramatica, se apodera violentamente da alma do espectador despertando-lhe essa modalidade do enthusiasmo, que a esthetica ainda não definiu e que nós sentimos invadir todo o organismo.

A opera de Verdi que acaba de ser executada no Lyrico encerra todas essas qualidades; não há publico que possa resistir aos effeitos da sonoridade final do 2º acto; […] da imponencia dessa musica magestosa, que […] as maiores proporções do grandioso e arrasta comsigo os espiritos que com ella ascendem de anciedade em anciedade até ás raias da sublime - depois dessa tempestade sonora ha, por força, uma reacção no auditorio que desperta desse sonho contemplativo e sente, na calma da terminação, a medida da extensa escala que as suas emoções percorreram - e d'ahi essa ovações que asseguram a carreira dos artistas e sanccionam tacitamente o conjunto.

Terminado o mimoso preludio, traçado no estylo fugado, o unico reparo do critico profissional deve ser no sentido de pôr em relevo a exiguidade dos instrumentos de corda na orchestra dirigida pelo maestro Guerrero.

Uma orchestra sem quatro violoncellos, equilibrados por numero proporcional dos outros arcos desse quartetto, é sempre uma orchestra incompleta, concorrendo não poucas vezes para o sacrificio dos timbres orchestraes imaginados pelos autores das partituras.

O publico fluminense, já sufficientemente conhecedor das bellezas da parte symphonica das operas, começa a ligar ás orchestras do theatro Lyrico grande importancia; e casos tem havido, como na temporada em que adoeceu o tenor Gabrielesco, em que a orchestra do maestro Mancinelli manteve por si só a maior parte do prestigio das representações, notando-se, no emtanto, que ainda assim essa mesma orchestra não era completa.

Além disso faltaram o 1º fagotte e o oboé principal, dando logar, no 4º acto a um desagradavel unisono de clarinete e fagotte no acompanhamento do duetto do tenor e mezzo soprano.

A empreza trouxe da Italia um clarinetista, e quando se dá a *Aïda* apresenta-se esse professor sem o clarinete quinta baixa, obrigando o fagotte a um transporte difficil e incommodo, como é esse do 4º acto, e que por difficil não póde ser executado limpamente pelo 2º fagotte, dando-se a intervenção daquelle que devia executar o trecho com o instrumento apropriado.

Levantado o panno para o 1º acto, appareceu o tenor Dimitresco, romaico, compatriota de Gabrielesco, que acabamos de citar, e tendo com aquelle artista alguns pontos de semelhança na voz, sobretudo na parte média da escala, em que o timbre é demasiado rico e encorpado, dando ao ouvido, além disso, a sensação de um proposital apoio na vogal *e*; nas notas agudas o timbre se torna limpido, e, se ha defeito na falta de homogeneidade na escala, ha no emtanto larga compensação na belleza das suas ultimas cinco notas, que são emittidas com grande naturalidade, bem intensas e muito sympathicas.

Dimitresco sente bem a phrase musical e sabe dramatisar o canto com grande paixão; veste-se com grande apuro, mantem-se em scena com elegancia e representa o seu papel.

Talvez se possa notar-lhe algum defeito na dicção, mas isso, que para a critica seria apenas um pretexto para patentear severa observação, em nada prejudica o merecimento do artista, sendo certo que essa circumstancia deve ter passado despercebida para a quasi totalidade do theatro.

Nasceu em 30 de dezembro de 1863, segundo reza uma biographia sua publicada na *Arte*, de Santiago do Chile, quando ali esteve no anno passado, e a sua carreira artistica foi largamente influenciada pela celebre Adelina Patti, que com elle cantou, em Bukarest, a *Lucia*, em 1886, aconselhando-o a deixar os seus es-

tudos na universidade e a seguir para a Italia afim de aperfeiçoar a voz e o canto, aproveitando os raros dotes que lhe dera a natureza; e assim foi.

Infelizmente o 1º acto terminou friamente. Quando os córos desafinaram, o regente desanimou e toda a orchestra perdeu o enthusiasmo, caindo o panno no meio de profundo silencio do publico.

A Sra. Stinco Palermini não soffreu nem-uma modificação durante o tempo em que esteve ausente; ao contrario do que esperavamos, apresenteou-se com voz mais forte.

Foi com essa mesma opera que se realizou a sua estréa no dia 9 de junho do anno passado, e sua poderosa voz, adaptando-se ás exigencias dessa partitura, concorreu para a sua franca aceitação desde que terminara a romança do 1º acto. O dueto do 2º acto, que no anno passado fora sacrificado por subita indisposição do mezzo soprano de então, a Sra. Sartori, produziu hontem bellissimo effeito, e a artista, segura das sympathias de que goza no Lyrico, onde deixou admiradores, foi completa no 3º acto, recordando as melhores representações dessa opera, mesmo quando cantada por artistas, cuja fama e fabulosos vencimentos concorriam para um prejulgamento favoravel.

A Sra. Emma Long, mezzo soprano, apresentou-se ao publico sob profunda impressão. O artista que se não emociona perante o publico é sempre uma alma fria e pouco se pode esperar; mas para o completo successo do cantor é necessario que se dê a reação, voltando a energia e passando o artista a emocionar o publico.

Foi, talvez, essa reação que faltou á artista, nervosa em todo o correr da representação. No entanto, a sua voz é bella e symphatica, principalmente nos graves, em que o timbre se arredonda, produzindo sons encantadores.

Foi applaudida no duetto do 2º acto e na scena do julgamento, com quanto a tivesse cantado friamente, pois é a primeira vez que essa artista canta a *Aïda* e ainda não tira todo o partido dessa scena grandiosa, que se presta aos grandes effeitos dramaticos.

O barytono Bellagamba canta bem e tem extensa voz, não tão poderosa como a de Archangelo ou de Camera, mas a necessaria para dominar a orchestra e traduzir a musica de Verdi nos dois actos do seu papel episodico.

O seu duetto produziu bom effeito e preparou o publico para o subsequente, do tenor com o soprano, dando logar a verdadeira ovação aos dois artistas.

Foi esse o momento decisivo para a companhia, pois os applausos foram geraes, ecoando retumbantes em toda sala replecta.

Causou magnifica impressão a bellissima voz do baixo Adamo Didur, voz fresca, pura, insinuante e de grande efficacia. Será, se não nos enganamos, um dos successos da companhia e talvez o artista de mais sympathias entre o publico, porque é certo ser elle um dos melhores elementos daquelle conjuncto que hontem se estreou.

A nossa orchestra, que infelizmente só se reune uma vez por anno, não podia estar com a mesma segurança com que executa no fim das temporadas, depois de prolongados exercicios symphonicos; e sob a habil regencia do maestro Guerrero, que tem nome entre os seus collegas e prestigio na companhia da empresa Sansone, é de crer que não tarde a adquirir todas as suas qualidades [...], como acabamos de ver, uma brilhante estréa, para coroar os esforços da empreza, que conseguiu levantar uma assignatura que causa admiração em vista do nosso estado financeiro.

Os artistas, maestro Guerrero e os emprezarios Sansone e Rotoli foram, no fim do espectaculo, novamente chamados á scena e applaudidos com grande enthusiasmo dos rapazes, estudantes, em sua maioria, que monopolisaram a primeira fila das galerias do theatro e pretendem animar os espectaculos tornando-se justos para com os artistas.

Ao correr da penna, dispondo de pouco tempo para fazer a apreciação de uma companhia nova, é certo que deixamos de tocar em muitos pontos, ficando varios assumptos sem discussão; mas a temporada é longa e não faltará occasião para isso.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Theatro Lyrico: Africana. O Paiz. Rio de Janeiro. 25 Jun. 1898. p2. Ed. 05012.

Quando dissemos, ante-hontem, que se nos afigurava pouco provavel a segunda recita annunciada para hontem com a *Africana* attendiamos á circumstancia de não ter a companhia tido tempo de ensaiar uma opera tão difficil e exigente como é essa notavel partitura de Meyerbeer.

Acreditavamos que a empreza na defesa de seus interesses propuzesse de preferencia uma opera de repertorio como o *Rigoletto*, por exemplo, para servir de estréa á soprano ligeiro senhorita Vandrell, a quem foi confiada a parte de Ignez, na *Africana*, deixando esta opera para mais tarde e com ensaios folgados.

Se assim fosse a estréa dessa artista teria sido de maior alcance não só para a empreza como para a propria estreante porque, se existe nessa partitura uma peça de grande responsabilidade para a voz alludida, como seja o septuor do 2º acto, o papel, em todo caso é secundario e como tal deixa a artista em segundo plano, o que não é favoravel a uma artista que tem indubitavelmente elementos para se fazer applaudir isoladamente fóra dos trechos concertante e em uma opera em que sejam postas em relevo todas as qualidade de um soprano ligeiro.

Além disso é preciso accentuar um facto que não deve ter passado despercebido á empreza e que naturalmente foi notado por grande numero de espectadores, e vem a ser - que a actual companhia da empreza Sansone & Rotoli é uma

boa companhia lyrica, como não julgavamos que pudesse ser reunida, nas condições em que nos achamos, mas que a sua estréa, com a *Aïda,* não deu o que devia dar, havendo, portanto, necessidade de procurar occasião para triumpho completo desse grupo de artistas, que nos parece ser de excepcional homogeneidade.

A opera cantada hontem encerra grandes bellezas, é indubitavelmente um dos melhores trabalhos da escola eccletica de que Meyerbeer foi um dos principaes fundadores, mas é fria para o publico e tem exigencias de difficil satisfação, como a parte choral do 3º acto.

Sendo assim, ainda continuamos a pensar que o grupo que se estreou na Aïda continúa na dependencia de uma opera em que se imponha definitivamente ao publico, em sua totalidade, adquirindo ao mesmo tempo a necessaria certeza de que é apreciado pelo dilettantismo fluminense.

Com a *Africana* a companhia lyrica apenas conseguiu não desagradar, mantendo-se em uma média aceitavel mas muito inferior ao merecimento de cada um dos artistas que se encarregaram de desempenhar o paciente trabalho de Meyerbeer.

A senhorita Vendrell na romança do 1º acto foi apreciada pela sua voz insinuante, muito limpida, sympathica, extensa e educada.

No septuor concorreu para o brilho da peça e sustentou a afinação do trecho a secco, e além dessas qualidades artisticas deu ao 2º acto o relevo de uma belleza que emprestava á personagem que representava o aspecto nobre e altivo de uma fidalga.

Deviamos concluir este ultimo paragrapho com um *mas…* mas fica para depois, visto devermos indulgencia praa (sic) com os estreantes.

No meio do 1º acto houve um incidente bem desagradavel para os ouvidos dos espectadores.

O tenor Dimitresco enganou-se em um recitativo, tomando a letra de umas duas paginas adiante do ponto em que se achava; o baixo deixou de entrar, completamente desnorteado e a orchestra - perdida, dividiu-se, guiando-se uns pela letra do recitativo em scena e outros conservando-se firmes no ponto em que se achavam - e d'ahi alguns momentos de tortura para o maestro Guerrero e de mal estar para os artistas.

Mas por fim triumphou a calma, salvando a situação uma entrada energica do barytono Bellagamba.

O 2º acto correu bem e chegou a merecer, da maioria do theatro, francos applausos e uma chamada dos artistas ao proscenio.

Para essa boa disposição do publico concorreu ainda o barytono Bellagamba, que terminou artisticamente a sua aria, facto que se reproduziu no acto seguinte, cantando elle perfeitamente a ballada da *Legenda* e o 3º acto, que representou bem.

O tenor Demitresco acha-se bem á vontade no papel de Vasco da Gama. Foi bonita a sua entrada no primeiro acto, tendo bem na memoria os interminaveis dialogos e recitativos.

Mas os seus melhores dotes de cantor appareceram nos duettos do 2º e 4º actos, assim como se póde affirmar que ha muito tempo não é cantada com tanta expressão e sentimento a romança, que se adapta perfeitamente á sua voz, produzindo o effeito que se traduziu nos applausos recebidos.

Effectivamente foi hontem que esse artistas mostrou as melhores notas agudas da sua escala, produzindo optima impressão.

A Sra. Stinco Pelermini fez a Africana com a mesma proficiencia exhibida no anno passado.

Na aria do somno, cantada com arte e esmero, poz em relevo as bellas qualidades de sua voz tão sã, terminando esse trecho com a difficil cadencia desempenhada com grande segurança e afinação exacta, não descahindo na minima fracção de um meio tom, o que se verificou ao entrar a orchestra para terminar essa aria classica.

O 4º acto, sob todos os aspectos, foi o melhor da representação da opera, com excepção do *corn'inglez* que, desafinado, por vezes ia compromettendo o bom exito dos artistas.

A enscenação foi boa e os córos andaram regularmente, saindo-se bem no Ó grande S. Domenico.

Nada diremos do 5º acto, que começou á meia hora depois da meia-noite.

Tinhamos pressa em deixar o theatro para traçar estas linhas e achamos que valia a pena sacrificar os retalhos que desse acto costumam a nos dar as companhias lyricas.

Hoje canta a *Aïda* e na segunda-feira o *Mephistopheles,* para a anciosamente esperada estréa da artista brazileira Tilde Maragliano.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Theatro Lyrico: Tilde Maragliano. O Paiz. Rio de Janeiro. 29 Jun. 1898. p2. Ed. 05016.

Eil-a, finalmente, triumphante na mais importante scena da capital de sua patria, no mesmo palco em que foram coroadas tantas artistas, cujos nomes ainda hoje são repetidos com saudade.

Havia certa sofreguidão em todo o theatro. A Margarida, no *Mephistopheles* só apparece no 2º acto, na scena do jardim, e todo o auditorio ali se reunira - mais para satisfazer a sua justa curiosidade e avaliar o merecimento da illustre cantora brazileira do que para ouvir a opera de Boito.

É verdade que a arte tem seus direitos e suas imposições; e o publico, que talvez admittisse a suppressão do prologo e do 1º acto, para mais depressa chegar ao fim que o levara ao theatro Lyrico, foi se deixando subjugar pelos cantos das phalanges celestes e depois, esmagado pela imponencia orchestral dessa pagina que se torna gigantesca, explodiu na ovação que collectivamente fazia ao autor da opera e ao seu interprete, o *maestro* Guerrero.

Dizem certos individuos, desprovidos de bom senso e sem a necessaria educação no terreno da philosophia das artes, que esse final não passa de barulhada infernal; mas, a verdade é que o homem, diante de qualquer producção artistica que tome proporções tão grandiosas que o faça pequeno, opprimido, ha de forçosamente reagir contra essa força que lhe dominara o espirito.

Essa reacção chama-se enthusiasmo, admiração e traz comsigo o bem estar que o bello imprime á alma e a satisfação que a arte traz ao nosso coração despertando-lhe todos os sentimentos nobres e affectivos e com elles essa idéa indestructivel a que damos o nome de patriotismo.

Esse prologo, assim como prepara o desenvolvimento da opera, tambem serviu para predispor o publico, augmentando-lhe a intensidade do sentimento que o colligava naquelle instante.

Se a nossa compatriota tivesse apparecido em uma outra opera, a sua recepção ao enfrentar com o publico fluminense talvez não fosse tão intensamente enthusiastica como a que acabamos de ver; seria um cumprimento de cortezia, mas não teria o valor dessas palmas e dessas flores que representavam o abraço e o beijo de um povo que se sente lisongeado justamente na occasião em que a mais bella das artes o arrancara do lodaçal das más paixões e o transportara para o mundo dos ideaes.

Tudo se reunia para uma noite excepcional; a estréa da companhia lyrica não tinha produzido a impressão que se esperava em vista dos bons elementos de que se compunha; a *Africana* satisfizera apenas, não conseguindo uma execução digna do valor da partitura do grande mestre - e depois desses factos a empreza, reconhecendo a necessidade de assegurar o seu prestigio, perde um dia de espectaculo e insiste para que os seus assignantes tivessem com o *Mephistopheles* a compensação das duas primeiras noites.

O 1º acto correu bem.

O *Domingo de Paschoa*, festivo, com o tumulto dos sinos e dansas, ao som de musica popular, passou sem incidente digno de nota. Havia uma curiosidade no segundo plano da espectativa - era a estréa do tenor lyrico Gino Betti, cuja voz apenas transparecera em recitativos.

No 2º quadro, na officina de Fausto, pôde então ser apreciado, ao cantar a melodia *Dai campi, dai prati,* por elle terminada com um *si bemol* limpido e transformado em tenue fio de som que n'um *portamento* morbido veiu resolver a cadencia.

É uma voz pequena, de um rapaz franzino, de 23 annos de idade; mas é um cantor mimoso, conhecedor de sua arte, phraseando bem e com o cuidado de agradar pela sympathia do seu timbre.

Digamos desde já que o baixo Didur deu um bom Mephistopheles e que deixamos nestas linhas os applausos que mereceu na aria chamada *del fischio*, pois temos pressa de chegar ao jardim de Margherita.

Não quer isto dizer que não o tenhamos apreciado como actor. Didur sabe estar em scena, representa o seu papel com certa distincção, sem exagero, e tudo isto com o attractivo de sua bella quanto fresca voz.

Quando o panno se elevou para dar logar ao 2º acto, os violinos, pianissimo, vibravam no meio de profundo silencio. Tilde ia entrar em scena; eil-a que surge ao lado do tenor e canta commovida - *Cavaliero illustre e saggio* - com uma voz pastosa de timbre perfeito, redondo, aveludado e insinuante. De estatura média, graciosa e ligeira, é muito symphatica em scena, e a sua physionomia apta para traduzir todas as paixões do drama.

É uma artista; e bastou o *quartetto* para demonstrar a sua fina educação artistica, iniciada pelo maestro Giovanini, em 1888, no Conservatorio de Milão, onde conquistou tres primeiros premios no seu curso de tres annos.

Esse trecho do *Mephistopheles* terminou com os applausos unanimes de theatro repleto, e tão prolongadas e insistentes se tornaram que o maestro Guerrero, n'um movimento de gentileza para com o publico, comprehendendo o desejo que essas palmas revelavam, ordenou o *Da capo*, o panno levantou-se de novo e o *quartetto* foi repetido da primeira á ultima nota, repetindo-se tambem a mesma ovação.

Muitas foram as chamadas ao proscenio e em uma dellas os dois artistas que a acompanhavam, Betti e Didur, em um movimento instinctivo e delicadissimo, deixaram-na sósinha em scena, fugindo pela porta do panno de bocca, expondo-a durante muitos minutos aos applausos do publico, ao agitar dos lenços das senhoras da platéa e dos camarotes e dos *vivas* das galerias que se agitavam delirantemente.

Em um dos chamados, attendendo aos pedidos do publico, compareceram em scena o maestro Guerrero e o emprezario Sansone.

O 3º acto estava bem ensaiado e correu infernalmente correcto.

Chegou finalmente o ponto mais anciosamente esperado - a scena da prisão, a aria da loucura - *L'altra notte in fondo almare*, em que se póde julgar um soprano lyrico.

Effectivamente a nossa Tilde tem todas as accentuações da musica dramatica, vocalisa com perfeição e modifica, a seu bel prazer, os timbres de sua voz furtando-se á monotonia de uma voz muito assentada como se requeria no bel canto da escola antiga.

Tilde Maragliano é uma artistas de merecimento e não faltarão occasiões para provar o seu talento.

A aria não poderia terminar melhor nem ser mais applaudida do que foi, em vista da situação do drama.

O duetto *Lontano, lontano*, suavemente cantado pelo distincto par estreante, tambem produziu optimo effeito em todo o theatro; mas na nossa opinião, ou pelo menos, o trecho que mais nos commoveu foi o andante lento: *Spunta l'aurora pallida*, cantado por Tilde de modo a provocar a lagrima carinhosa da meiguice.

O acto terminou em esplendida manifestação; e chamada a artista á scena foi lhe offerecido riquissimo açafate de flores artificiaes que lhe enviara o Club Internacional de S. Paulo.

Nessa occasião falou das galerias o estudande de medicina Raphael Pinheiro, que agradeceu á illustre cantora o ter feito a classe academica esquecer a oppressão de uma prepotencia tão absurda como iniqua, e obrigado a mocidade a transformar essa magua em applausos á sua compatriota.

Esse discurso foi tres vezes interrompido por applausos.

O ultimo acto correu sem incidente e o epilogo serviu para o tenor Betti deixar magnifica impressão pela sua correcta e perfeita dicção.

A mezzo-soprano Long prestou-se a cantar os dous papeis de Martha e Pantalis, realçando assim a representação da opera de Boito pela substituição de uma comprimaria por uma prima dona realce que foi, sobretudo, muito importante no dueto do sabbat classico - *La luna immobile innonda l'etere d'un raggio pallido*.

Em resumo - o *Mephistopheles* foi esplendidamente desempenhado; a orchestra, a banda de scena, os córos e o corpo de baile porflaram (sic.) na luta e conseguiram deixar bem provado que a companhia é, como já tivemos occasião de dizer, composta de bons elementos, bem homogenea, e que temos o direito de exigir da empreza tudo quanto se póde esperar desse conjunto, porque tudo dependerá apenas de um pouco de cuidado nos ensaios.

O *Mephistopheles,* que encheu o theatro Lyrico como na noite da estréa da companhia, será repetido amanhã em recita de assignatura, sendo sabbado destinado para a estréa da Sra. Montalcino, com a *Carmen*.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Theatro Lyrico. O Paiz. Rio de Janeiro. 4 Jul. 1898. p2. Ed. 05021.

Duas estréas se verificaram ante-hontem no Lyrico - a do barytono Stinco Palermini e a da Sra. Montalcino, mezzo soprano, que se impoz á empreza pela sua nomeada adquirida na *Carmen*.

Pouco diremos do Sr. Palermini, que aliás conseguiu muitos applausos na Bahia.

A sua entrada no 2º acto da *Carmen* foi infeliz. É muito natural e até necessaria a commoção do artista, sempre que elle se apresenta em publico, e principalmente na noite de sua estréa; não experimenta essa commoção quem é frio; e a fleugma só se aninha em peitos em que nunca achou culto a arte. O estréante, porém, acobardou-se por não saber tirar partido dessa entrada, que é sempre de grande effeito, desde que se observem os resultados obtidos pela experiencia alheia.

Entrar em scena sob as acclamações, parar, dirigir um cumprimento a este ou aquelle, aceitar um copo de vinho e em seguida cantar uma melodia marcial, como na situação que analysamos, é matar a entrada e espalhar a indifferença pelo theatro. Escamillo deve entrar em scena arrogantemente, como um bravo habituado a lidar com verdadeiras féras; responder ás saudações que lhe são dirigidas, tirando apenas o gorro, mas avançando sempre, de modo a chegar ao extremo do palco exactamente no momento de atacar o canto.

Tendo feito justamente o contrario, o resultado foi negativo, a voz ficou embargada e a scena achatou-se, anniquillando o artistas, que nunca mais tomou pé naquella inundação de medo.

Deixemos este ponto e guardemos para o fim a Sra. Montalcino. Preferimos liquidar todas as questões da noite, deixando o mais facil para a terminação destas linhas.

O tenor Demitresco, habituado aos papeis escriptos para a indole da sua voz, não podia estar á vontade aos dois primeiros actos da *Carmen*, que exigem um tenor gracioso de preferencia ao dramatico; no emtanto cantou bem a romança do 2º acto - que se refere á flor dada pela gentil hespanhola.

No acto seguinte, achando-se no seu genero, dramatico, triumphou completamente, assim como no final da peça deixou-nos a mais agradavel impressão, fazendo bem a scena de desespero, com todas as inflexões que nascem daquella situação terrivel do ciume, na occasião em que é insultado o amor proprio do homem que se sacrificou por uma mulher que o abandona e o desfeiteia, atirando-lhe ao rosto uma dadiva que representava um affecto e uma época.

É difficil essa scena em que o artista tem de supplicar e ameaçar, humilhar-se e acabar pela violencia do assassinato - cantor e tragico.

A Sra. Vendrell, no papel da ingenua Michaela, quiz apenas concorrer para a realização do espectaculo, impedindo uma transferencia motivada pelo seu estado de fraqueza em dia de convalescença, pois asseguraram-nos os interessados na empreza que a sua saude estivera alterada até o dia do ensaio geral da opera, o que explica a voz reduzida com que se apresentou em scena e o pouco partido que tirou da romança - *Io dico, non sono paurosa*.

Os córos tiveram altos e baixos; a orchestra não foi mal; a enscenação era de primeira ordem, e, se valesse a pena citar um trecho dentre todos aquelles em que a responsabilidade é collectiva, chamariamos a attenção para o difficilimo quintetto do 2º acto, cantado pelos comprimarios e pela estréante, pois foi perfeito, o que poucas vezes acontecer, mesmo em theatros de primeira ordem e em centros onde é facil escolher pessoal artistico para este ou aquelle effeito.

Analysando, ainda que superficialmente, todos esses pontos que ahi ficaram, julgamos que só nos resta tratar da Sra. Montalcino.

O publico já se pronunciou a seu respeito, applaudindo-a, não só durante a representação como fazendo-a apparecer no proscenio repetidamente no fim de todos os actos, quer sózinha, quer com os outros artistas, inclusive o maestro Guerrero e o emprezario Sansone.

A Sra. Montalcino é, na *Carmen*, uma artista completa, entrando como elemento para o brilhante desempenho que deu á parte de protagonista o seu physico, o seu typo andaluz, o seu porte esbelto e gracioso, as suas linhas, a sua physionomia altamente sympathica, e esse conjunto que causa sempre a admiração, quando elle synthetisa a mais franca producção do bello ornado com a formosura.

O papel de Carmen exige muitas qualidades artisticas e não duvidamos em asseverar que a Sra. Montalcino as reune com felicidade e de modo a se collocar como uma das melhores interpretes dessa personagem de Bizet.

Não conhecemos a sua biographia, mas, ao vel-a em scena, afigurou-se-nos estar em presença de artista de fina educação no palco da comedia moderna e capaz de se tornar digna rival dessa pleiade illustra de actrizes italianas.

Representa e contrascena com grande naturalidade, obrigando o espectador a seguil-a com o binoculo de modo a não perder as modificações do seu semblante, que modula todas as palavras por ella articuladas ou traduz todas as impressões que lhe causam as phrases ouvidas ou os movimentos por ella presenciados.

Não é dotada de grande voz, capaz, por exemplo, de assoberbar a scena dramatica do 4º acto da Aïda; mas possue uma escala muito insinuante, agradavel e de timbre distincto.

Dá-se, porém, um facto curioso com esta artista no papel de Carmen, e vem a ser o que o espectador esquece a cantora para ver a artista, preso por uma força irresistivel, dominado por uma fascinação estranha.

Muito propositalmente não nos occupamos de estudal-a neste ou naquelle trecho. As minuciosidades do seu trabalho em scena devem ser tomadas como factores de um producto que seria prejudicado com a analyse e que sim impõe na sua complexidade.

Montalcino é a personificação da Carmen, e na historia do nosso theatro Lyrico esses dois nomes ficarão, desde agora, ligados para sempre - Carmen - Montalcino.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Companhia Lyrica. O Paiz. Rio de Janeiro. 8 Jul. 1898. p2. Ed. 05025.

Regularizados os trabalhos da empreza Sanzone tem havido tempo para os ensaios; e as operas, desde que se cantou o *Mephistopheles*, têm sido apresentadas ao publico sem as hesitações das duas primeiras récitas de estréa.

A *Gioconda*, tão popular no Rio de Janeiro, mereceu cuidados especiaes; está montada com capricho, bem ensaiada e distribuida a um grupo de artistas que se esmerou no desempenho, conseguindo manter a representação em nivel constante e elevado, o que já é bastante, quando se trata de uma exhibição complicada, como é a execução de uma opera moderna e de responsabilidade espalhada por muitos.

Pequenos incidentes ora na orchestra, ora nos córos, desde que passam desapercebidos á grande maioria dos espectadores, devem tambem ser esquecidos pela critica[.] Sendo assim, devemos elogiar o conjuncto da execução, cabendo, portanto, grande parte das honras da noite ao *maestro* Guerrero, regente da orchestra, que obteve um terceiro acto correctissimo, cheio de effeito, para o que concorreu ainda o *maestro* Bonafous, director do corpo coral.

No espectaculo de ante-hontem havia geral curiosidade sobre o papel de Laura, distribuido á Sra. Zaira Montalcino, a graciosa Carmen, que tantos applausos conquistara na noite de sua estréa, tornando-se notavel como actriz.

Na opera de Bizet rarissimas vezes tivera ella occasião de lutar, como cantora, com a musica dramatica, pois apenas surgem, naquella partitura, phrases soltas em que não se póde apreciar a artista lyrica. Outro tanto não acontece com a *Gioconda*, em que ha, nesse papel, pelo menos o celebre duetto do 2º acto, que é sempre anciosamente esperado pelo nosso publico, desejoso de encontar nelle uma segunda Stahl ou pelo menos uma Burlinetto, tendo ouvido, aliás, as exage-

rações da Leonardi, e *aturado* a belleza da elegante Grasse; sem falar em outras, que passaram ali sem motivos de censura ou sem causarem a impressão desejada.

A Sra. Montalcino foi, nesse duetto, o que não esperavamos, com franqueza o dizemos; e o publico, achando nella a sua tão desejada Laura fez-lhe estrondosa ovação e bisando o trecho que foi repetido entre signaes de approvação admirativa.

Na nossa humilde opinião o artista em scena lyrica tem o direito de procurar effeitos plateaes, e nesse caso, desde que não ha regras fixas nas artes, nada diremos sobre os meios por ella empregados para obter esse resultado, influindo no espirito publico sobretudo pelo modo pelo qual consegue modificar a seu bel prazer o timbre das suas notas graves e médias, emittindo sons de extranha belleza, e isso ao tempo em que dramatisava apaixonadamente a phrase musical e o verso imeptuoso (sic.) de Arrigo Boito.

Pareceu-nos mais tarde que taes processos são fatigantes; pelo menos no acto subsequente, no duetto com o baixo vimol-a sem a mesma envergadura manifestada no *L'amo come il fulgor del creato*.

Para o exito do alludido duetto concorreu valentemente a Sra. Palermini, de bravura inexcedivel nos passos difficeis desse trecho; mas essa artista merece ser citada de preferencia no 4º acto, cuja interpretação dá-lhe fóros de artista na mais lata accepção do termo. Na aria do suicidio fez, como sempre, esquecer as melhores artistas que têm pisado aquelle palco; e no duetto com o barytono não seremos exagerados, mesmo levando em linha de conta o enthusiasmo de momento, se dissermos que nunca o ouvimos tão bem cantando em todas as suas minudencias.

A Sra. Longhi foi applaudida no 1º acto e concorreu para o bom desempenho de suas scenas, correcta no papel de cega.

O barytono Bellagamba deu-nos um bom Barnaba, applaudido na canção do 2º acto, revelando os seus dotes artisticos dominados por muito talento e estudo.

O baixo Didur no seu pequeno papel tirou o partido que era possivel obter em tão estreitos limites.

Finalmente o tenor Betti agradou, sendo muito applaudido no duetto com o barytono e na romança do 2º acto.

No duetto com Laura arrastou a primeira parte, se bem que em peças collectivas os andamentos devem ficar ao arbitrio do regente, mas esse peccado foi bem resgatado na romança cantada muito mimosamente e com perfeita dicção.

Repete-se hoje a *Gioconda*, em récita de assignatura, e esperamos ver confirmados todos os applausos da noite de ante-hontem.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Theatro Lyrico. O Paiz. Rio de Janeiro. 13 Jul. 1898. p2. Ed. 05030.

Foi em julho do anno passado que a empreza Sanzone nos deu, pela primeira vez, a *Boheme*, de Puccini.

A surpreza foi enorme.

Dizia-se por ahi que a arte italiana nada mais produziria e que o seu canto de cysne tinha sido o *Falstaff* de Verdi; e no entanto surgiu essa interessante partitura, que tão bem se adapta á vida real do libreto.

Era regente da orchestra um moço, muito moço mesmo, para cargo de tanta responsabilidade, mas innegavelmente um rapaz cheio de talento, talhado para aquelle mister, fogoso, com a final intuição de artista, adivinhando o que não sabia e fazendo o milagre de convencer a toda a gente de que elle era effectivamente um grande regente de orchestra lyrica.

E como acompanhava os cantores, dando-lhes toda a liberdade de interpretação, animando-os, como se fosse um velho experimentado naquellas batalhas, mimoso e energico, indolente e impetuoso, cheio de vida no seu olhar fascinante e suggestivo com a sua batuta imperativa!

O tenor Quirolli com a sua voz tão insinuante e sympathica espalhava pelo theatro a deliciosa melodia - *Che gelida manina, se la lasci riscaldar,* e ouvia-se um murmurio no theatro como se fosse um terno suspiro de todo o auditorio embalado na meiga cantilena do duetto de amor, terminado lá ao longe, pela esplendida nota aguda da Stinco Palermini.

Era um acto encantador, essa musica nos labios do pessoal de então.

No 2º acto a Campagnoli tirava enorme effeito da valsa lenta, dominando o septour, o côro e a orchestra, e essa musica popular vibrava de tal fórma na alma do publico que foi sempre bisada nas suas seis récitas.

Lembramo-nos ainda do Archangeli, o bravo barytono, vivo no Quartier Latin, em frente ao café *Momus*, alma do quartetto e impagavel na disputa com Musetta.

Aquella mesma orchestra era tão agradavel, tão firme, tão maleavel, se assim nos podemos exprimir…

E no fim de todos os actos, quantas chamadas ao proscenio, quantos applausos, quanto enthusiasmo!

Não foi isso certamente o que se passou ante-hontem no Lyrico. Só a nossa Tilde Maragliano foi applaudida no meio daquelle naufragio; e no ultimo acto o baixo Rotoli, mas esse era do anno passado…

Salientar o trabalho de Tilde naquelle papel, cantado por ella umas 70 vezes, ensaiada pelo proprio Puccini, que devia ter reconhecido nella um bom typo da boa Mimi; citar o seu 3º acto e a sua scena final seria collocar-nos na dolorosa

obrigação de analysar o resto, e chegar, afinal, á dura contingencia de apurar responsabilidades, o que desejamos evitar

Basta affirmar o seguinte: se a *Boheme* tivesse apparecido ante-hontem pela primeira vez, teria ido para o porão, arrastando comsigo o maestro Guerrero, o tenor Betti, o barytono Stinco e a Sra. Vendrell.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Lyrico. O Paiz. Rio de Janeiro. 17 Jul. 1898. p2-3. Ed. 05034.

A enfermidade da Sra. Vendrell privou-nos, ante-hontem, de um bom espectaculo, como o que estava deliberado e chegou a ser annunciado, isto é, dois actos da *Carmen* com a *Cavalleria Rusticana*: esse programma foi modificado, e os dois actos da opera comica de Bizet foram substituidos pelo prologo e 1º acto do *Mephistopheles,* o que diminuiu, com certeza, o interesse do espectaculo, sem, comtudo, desviar do theatro Lyrico a grande concurrencia que têm tido quasi todas as récitas da empreza.

Effectivamente encheu-se o Lyrico, sendo causa dessa affluencia a opera de Mascagni, tendo por Santuza a Sra. Tilde Maragliano.

A illustre cantora tem, nesse papel, altamente dramatico, sobejas occasiões de patentear as suas qualidades artisticas, collocando-se ao lado das melhores interpretes que o publico fluminense tem ouvido e apreciado naquella opera, que o pedantismo repudia como genero banal, mas que possue todos os elementos para se impor ao gosto das platéas, pois é traçado com o espirito que deve animar o compositor - visando o povo e arredando de si o tolo preconceito de agradar exclusivamente a uma roda privilegiada de technicos, que vive de falsos applausos de individuos alheios á arte e que da musica querem fazer uma seita, cujo summo pontifice foi um agitado e o ultimo dos acolytos um maluco.

O papel de Santa parece ter sido escripto para a indole artistica da Sra. Tilde Maragliano, e não acreditamos que os applausos que ella recebeu ante-hontem fosse o producto de uma sympathia influenciada pelo espirito patriotico.

Desde que entrou em scena, desde que cantou a romança - *Voi lo sapete ó mama*, com uma dicção tão perfeita que não se perde uma unica palavra da sua declamação musical - percebeu o publico que tinha diante de si uma artista que se transformara na verdadeira personagem do drama; e de facto, nesse mesmo trecho, foi ella interrompida pelos *bravos* que surgiram de varios pontos do theatro quando a sua voz em *slancio* traduzia o tumulto das paixões de Santa.

Guardara-se, naturalmente, o publico para applaudil-a no fim do duetto com o tenor; mas a *cadencia* desse trecho, mal combinada e executada com hesitações, annulou todo o effeito e prejudicou o final, arrefecendo o publico. Mas

a artista conseguiu, de novo, espalhar pelo theatro a influencia do seu talento dramatico, e a scena da maldição se concluiu entre signaes de approvação, que se teriam transformado em grandes applausos se a entrada de Alfio não annunciasse a tempestade que se prepara naquelle momento da peça.

Foi no fim desse duetto com o barytono, que o publico applaudiu com mais enthusiasmo a artista brazileira.

O *intermezzo* saiu bem, sendo applaudido o maestro Guerrero; a opera foi terminada satisfatoriamente e os artistas chamados ao proscenio depois de haver caido o panno.

A parte de Turiddu coube ao Sr. Dimitresco, na sua qualidade de tenor dramatico; o seu primeiro trecho, já o dissemos, foi prejudicado pela *cadencia* mal combinada, e o segundo, a canção, com uma nova cadenza, aliás bem executada, surprehendeu o publico, que estranhou a novidade, deixando-o desconfiado.

Citemos ainda a Sra. Longhi, bem no papel de Lola e sempre com o seu viciosinho de entrar atrazada no principio de cada phrase, o que arrasta o compasso; e o Sr. Stinco, barytono, dando bom typo de Alfio.

Coros e orchestra bem, salvo um incidente de pouca monta, que o publico salientou, exaggerando o seu espanto.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Theatro Lyrico. O Paiz. Rio de Janeiro. 17 Jul. 1898. p2. Ed. 05035.

A *Cavallaria rusticana,* repetida no espetaculo de ante-hontem, teve, no papel de Turiddu, o tenor Randaccio, que se estreava em más condições, tendo contra si o confronto de suas qualidades artisticas com as do tenor Dimitresco, que cantara na vespera aquelle mesmo papel.

O resultado não podia ter sido favoravel ao estreante, tanto mais não tendo elle conseguido dominar a sua commoção, deixando-se ficar em scena visivelmente acanhado. Em todo o caso teria passado discretamente, se na canção do vinho não tivesse arranjado uma cadencia que, além e ser de máo gosto, foi mal executada, o que concorreu para o seu desnorteamento.

Não é má a qualidade de voz - mas falta-lhe o resto.

Em seguida á *Cavallaria rusticana* cantou-se a opera *I Pagliacci*, de Léoncavallo, apparecendo como Nedda a Sra. Zaira Montalcino, o que dará logar a certas indagações, desde que esse papel tem sido nesta capital cantado por sopranos lyricos.

Aos nossos leitores, no emtanto, lembraremos que esse papel foi dado pelo autor á artista Frandin, mezzo soprano, e que a aria do 1º acto, para melhor se

adaptar á voz daquella creadora dessa opera, houve necessidade de se transportar o trecho, o que não aconteceu ante-hontem, tendo sido essa peça cantada no tom original pela illustre interprete da *Carmen*, mas pouco applaudida porque o publico fluminense não sympathisa muito com a *balatella*, apezar do movimento de valsa com que se finalisa.

A Sra. Montalcino, mais actriz do que cantora, deu ao papel de Nedda tanta vida que deixou distanciada todas as outras interpretes que se têm exhibido nessa opera, attrahindo sobre si todas as sympathias do theatro durante o 2º acto, em que o seu talento se revela com esplendor.

O tenor Dimitresco foi muito applaudido, quer na romança quer na scena sentimental - *veste la giuba,* valentemente sustentada e perfeitamente recebida pelo publico.

Encarregou-se do papel de Tonio o barytono Bellagamba, um tanto acanhado no monologo, peça que exige uma accentuação para cada phrase e requer muito estudo do actor antes de ser elle cantor em scena; no 2º acto foi bem, mas o barytono, na partitura de Leoncavallo, o que deve procurar é justamente a interpretação philosophica do trecho que prefacia a opera.

Applaudamos aqui o baixo Rotoli e o tenor De Marco, e com elles os córos e orchestra, e teremos assim completado a nossa missão de hoje.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Theatro Lyrico. O Paiz. Rio de Janeiro. 4 Ago. 1898. p2. Ed. 05052.

Apezar das theorias do *snobismo,* que julga só haver um compositor no mundo artistico e mais dois ou tres no Rio de Janeiro; apezar da affirmação categorica de ser Meyerbeer um musico sem importancia e do pouco valor das suas partituras - o publico, não só desta capital, como o de todas as grandes cidades onde as artes têm cultivo serio, aprecia e applaude os *Huguenottes*, enchendo o theatro para admirar incessantemente esse documento historico do progresso da musica dramatica que marca uma época e attesta os resultados da luta que se estabeleceu para realizar o ecletismo musical, que devia mais tarde ser coroado pelo genio de Wagner - não o Wagner do futuro, porque todo homem pertence á sua época e, quando muito, póde produzir obras duradouras, mas sem que se possa affirmar até que ponto a sua influencia se manifestará no espirito dos artistas do porvir.

Meyerbeer, estudado na actualidade, apresenta, é certo, deffeitos que prejudicam a unidade das suas partituras; varias vezes, seja qual for a opera que se tome para a analyse, as trivialidades se apresentam nuamente - mas essas alternativas foram por muitos philosophos consideradas necessarias, principalmente

nas partituras dramaticas, e se ha quem as evite, nem por isso evita mal maior, tal como as fórmulas harmonicas e largos trechos de contraponto em que a inspiração é sacrificada á technica para o uso e gozo exclusivo de classes privilegiadas que preferem o *bem feito* ao *bello* e que se julgam senhores de um organismo especial para a apreciação de uma escola, cujos adeptos, em sua grande maioria, se compõe de charlatães incapazes de resolver o mais simples dos accórdes dissonantes naturaes.

Nos *Huguenottes* ainda ha muito que aprender, e Berlioz cita trechos dessa opera, varias vezes, como modelos de instrumentação, sempre apropriada, variadissima nos seus timbres e de effeitos surprehendentes, inda que esperados.

Annunciada essa opera para o espectaculo de ante-hontem, o publico encheu o theatro Lyrico, apezar de ter certeza de não encontrar reunidos todos os elementos para um desempenho de primeira ordem; mas o que se exige actualmente da empreza Sansone & Rotoli não é, certamente, uma execução como se obtinha no tempo das companhias lyricas dirigidas por Bassi ou por Mancinelli - o publico se contenta com um meio termo, e basta que não haja sacrificio completo de uma partitura para que os signaes de sympathia se manifestem com franqueza.

Quasi todos os artistas da companhia lyrica foram atacados de *influenza*; muitos custaram a rehaver todos os seus recursos e só agora começam a justificar a confiança que a empreza tinha em seus merecimentos; mas dentre todos os affectados é a Sra. Vendrell, soprano ligeiro, quem mais tem soffrido e quem mais tem custado a recuperar a energia necessaria para o desempenho de papeis de certa responsabilidade.

O seu desanimo é manifesto; não foi com essa voz, que ouvimos ante-hontem, no 2º acto dos *Huguenottes*, que se estréou ella na *Africana,* nem tampouco acreditamos que a empreza a tivesse trazido com o seu pessoal se não contasse com o concurso que o seu valor traria ao elenco.

O papel de rainha perdeu o seu esplendor; a artista limitou-se a prehencher uma parte necessaria tendo consciencia do sacrificio feito em favor da empreza, afim de não impedir que essa opera fosse ouvida pelo publico nesta temporada.

Não falemos, portanto, dos córtes, que aliás não foram poucos, e isso em todos os actos.

As honras da noite cabem, incontestavelmente, ao tenor Dimitresco. A romança do 1º acto foi cantada como ha muitos annos não tinhamos o prazer de ouvir. A cadencia, estranha á partitura, é traçada por mão de mestre e deu-lhe occasião para emittir um bellissimo *dó natural* e um nitido trinado sobre o *lá bemol* com aquella facilidade que só tinham os cantores da velha escola.

O *septuor*, no 3º acto, foi cantado com ceito (sic.) receio do conjunto; transportado meio ponto, ainda desta vez conseguiu elle o mesmo e sempre *dó de peito*, que deu grande realce a essa peça, repetindo-se os applausos obtidos no 1º acto.

Foi, porém, no *duetto* do 4º acto que o Sr. Dimitresco conseguiu maior somma de effeitos, electrisando todo o theatro, a ponto de ter sido interrompido por explosões de applausos.

A Sra. Stinco Palermini guardou-se para esse *duetto*, dando-lhe muito mais realce do que deu ao do 3º acto com o baixo Didur, que foi muito applaudido não só nesse trecho como no *piff-paff*.

O pagem foi feito pela Sra. Montalcino, completamente desfigurada por uma cabelleira impossivel.

Na romança do 1º acto mostrou que tem estudos e que a sua voz é agil bastante, vencendo com extrema facilidade os passes ligeiros desse trecho, em que ha notas agudas picadas que sairam nitidas. Foi bem applaudida e assim tambem na cavatina do 2º acto.

O barytono Stinco e o baixo Venturini desempenharam satisfatoriamente os seus papeis, mas os córos, fatigados, foram sempre sacrificados e com elles não poucas vezes a orchestra, tanto que o côro dos punhaes não produziu effeito e o 2º acto terminou no meio de silencio sepulchral e bem justificado.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Theatro Lyrico. O Paiz. Rio de Janeiro. 6 Ago. 1898. p2. Ed. 05054.

Os incidentes da noite de ante-hontem, durante a representação da *Mignon*, concorreram para o mao exito da mimosa partitura de Ambroise Thomas.

Os artistas cantaram sem a segurança de um bom ensaio geral; o regente da orchestra sem confiança nos artistas, alguns dos quaes nem sequer assistiram ao unico ensaio feito antes de bem *concertada* a opera ao piano, e isso quando havia entre os interpretes quem desempenhava pela primeira vez uma importante parte dessa partitura; o tenor Betti, visivelmente enfermo e sempre receioso de se comprometter, traido pela pharyngite; e, finalmente, o publico das galerias, lançando o panico sobre todo o pessoal artistico que previa uma tempestade sem conhecer, no entanto, qual o ponto que seria attingido.

A Sra. Bottoni, comprimaria discreta e dotada de boa voz de mezzo soprano, voz essa que, se fosse bem educada e utilisada por um talento superior, faria, com certeza, dessa senhora uma boa artista - encarregou-se de um papel episodico e que apenas adquiriu importancia relativa depois que o autor da opera escreveu para elle um trecho gracioso para ser cantado no 2º acto - a *Gavotta*.

Apparecendo em scena e em *travesti* uma voz perversa annunciou - É a mamã Lucia; e desde então os mais alegres frequentadores do paraiso se negaram a recebel-a com seriedade, deixando mesmo de ouvil-a quando ella, contra toda a espectativa, sahiu-se perfeitamente da incumbencia. Uma parte dos espectadores

fez-lhe justiça, começando a applaudil-a; mas aquelles que não concordavam com essa manifestação, exaggeraram o caso, applaudindo em ar de troça e pedindo *bis*.

A Sra. Zaira Montalcino ignorava o facto. Tinha desenhado todo o 1º acto com a sua voz quente e sympathica, com o sentimento que a anima e com o seu talento privilegiado de actriz. Não lhe faltaram applausos; mas, desde que percebeu, no correr do 2º acto, certa indisposição ou frieza no publico, desviado pelo incidente que relatámos, retrahiu-se ella com essa susceptibilidade exaggerada de todos os artistas.

No final desse acto, ao terminar a scena, a orchestra concluiu a sua parte e o panno desceu vagarosamente como se estivessemos diante de uma apotheose de magica - deixando a artista isolada em scena e o publico a rir-se do ridiculo de um incidente sem importancia mas, no emtanto, muito compromettedor naquella occasião.

Sem perceber ainda o que se passava, julgou talvez que o publico tivesse sido injusto para com ella e a calma necesaria para o resto da representação abandonou-a completamente.

No tercetto final, quando devia terminar com o tenor, este, amedrontado e pouco confiante na sua voz, tendo aliás cantado bem a romança, deixou-a só, e ella, vendo-se isolada, acobardou-se deixando o publico com a ultima impressão, que não foi boa.

A Sra. Vendrell foi bem applaudida na *polonaise*, e o Sr. Rotoli, incumbindo-se do papel de Lotaris, deu lhe realce, cantando com muita expressão a *berceuse*.

Eis em resumo a historia da récita de ante-hontem, que podia ter sido um magnifico espectaculo, um novo triumpho para a Sra. Montalcino, mas que, por incidentes imprevistos e falta de um bom ensaio, deu em resultado mal-estar geral para os artistas e pouca satisfação ao publico, (sic).

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Amalia Iracema. O Paiz. Rio de Janeiro. 7 Ago. 1898. p2. Ed. 05055.

Ja dissemos nestas columnas que o Rio Grande do Sul era o Estado onde maior numero de vozes se encontra; e nessa occasião lamentámos o facto de não se haver fundado ali pelo menos um instituto para o cultivo da arte do canto - não moldado pelos conservatorios europeus, mas uma creação intelligente e logica de accôrdo com o nosso meio e procurando afastar-se completamente do modelo official da União, que mantem um sumptuoso reclame para professores, sem que os resultados praticos compensem os sacrificios do contribuinte e onde se ensina a desrespeitar os nomes gloriosos dos fundadores da artes.

O cruzamento das raças européas, que cultivam a musica, com a nossa população de S. Paulo para o sul, ha de forçosamente influir no futuro artistico do Brazil; de lá virão os cantores brazileiros e só então poderemos fundar a opera nacional - se tivermos compositores dramaticos que queiram ser brazileiros e procurem fazer alguma coisa que não seja macaquear Wagner.

A senhorita Amalia Iracema é rio-grandense; e a sua sessão musical, dedicada á imprensa fluminense e realizada hontem no salão Bevilacqua, foi motivo para pensarmos na possibilidade de uma arte nossa com cantores nossos.

É inegavel a belleza de sua voz altamente dramatica, voz quente, extensa, theatral, de timbre agradabilissimo e bem educada; mas uma artistas fóra dos seus elementos, fóra da scena, sem orchestra, sem a vida da representação, perde a metade do seu valor, como um guerreiro que quizesse mostrar a sua coragem e tactica em um assalto d'armas.

Ouvimos todo o seu programma e não foi pequena a nossa satisfação, apenas opprimida pela idéa de que faziamos parte de um auditorio privilegiado, ao qual fôra gentilmente dedicada uma festa intima.

Não. Queremos ser publico e queremos exercer francamente a nossa investidura de critico d'artes; queremos que a illustre cantora brazileira receba a consagração da platéa fluminense, com os applausos enthusiasticos dessa massa intelligente que se pronuncia sem estar atada a convenções.

O seu logar é no theatro Lyrico, onde sempre ha uma vaga para os artistas intelligentes e a empreza Sansone por certo não terá duvida em apresental-a ao publico, que tão gentil tem sido apoiando os seus esforços.

E não seria bello ouvirmos o *Schiavo* e o *Condor*, do nosso Carlos Gomes, tendo por interpretes as nossas patricias Tilde Maragliano e Amalia Iracema?

E assim será, desde que não é impossivel.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Maria Suino. O Paiz. Rio de Janeiro. 8 Ago. 1898. p2. Ed. 05056.

O publico fluminense já conhece o nome que intitula esta noticia. Trata-se de uma harpista, muito jovem ainda, e dotada de habilidade para o instrumento a que se dedicou.

A harpa é um instrumento pobre e incapaz de se impor como solista. Tem seus effeitos, é certo, desde que os seus sons são utilisados com opportunidade em uma orchestra; fóra disso só serve para os amadores poeticos ou apaixonados romanticos, e na verdade uma senhorita vestida de branco, com os cabellos soltos, vibrando a harpa ao luar tem o seu quê de biblico e de seductor, mas sempre muito longe da elevação em que a arte se collocou.

Além disso esse instrumento não tem tido compositores que o colloquem em posição capaz de despertar interesse serio, e o proprio Godefroid, que dizem ter sido um harpista admiravel, só se impunha pela sua virtuosidade, mas nunca pelo seu repertorio. Essa mesma opinião adquirimos quando ha annos ouvimos o harpista Lébano, que destruiu a fama conquistada por Esmeralda Cervantes.

A senhorita Maria Suino tem habilidade, já o dissemos, e se ella julgar que vale á pena dedicar-se seriamente ao estudo da harpa não lhe será difficil adquirir a força e o mecanismo que esse instrumento requer.

Foram por ella executadas as seguintes peças - *Adagio, Barcarola* e *Bolero*, de Graziani; fantasia sobre motivos do *Fausto*, por Chiarlone; *Sur le lac*, de Godefroi e *Ballata*, de Hasselman, e tomou parte na execução de *Prière du soir*, de Gounod, cantada pela Sra. Stinco Palermini.

O tenor Betti cantou as romanças *Reginelo*, de Braga, e *Quando cadran le foglie*, de L. Russo.

O concerto começou pela *Sonata em ré*, de Beethoven, por Alfredo Napoleão e Cernicchiaro, e teve, para encetar a segunda parte, a bella *Suite*, de Goldemark, por aquelle violinista e Jeronymo Queiroz, o illustre pianista brazileiro que tanto nos honra sabendo impor o seu grande talento.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Andréa Chénier. O Paiz. Rio de Janeiro. 14 Ago. 1898. p2. Ed. 05062.

Uma das mais bellas missões das artes é, certamente, perpetuar a historia, reproduzindo os seus factos mais importantes e engrandecendo os seus heroes; ha nisso um ensinamento para o povo, que, vendo esses factos e esses heroes atravéz da idealisação das artes, recebe, com o enthusiasmo que lhe vibra a alma, uma benefica modificação para o espirito com a idéa de um exemplo que convém imitar ou evitar.

Nestas condições é facil argumentar em favor do plano de Illica transportando para a scena lyrica - não a Revolução Franceza, que é demasiadamente vasta e cheia de incidentes desencontrados que não caberiam nos estreitos limites de uma representação theatral - mas um episodio dessa época terrivel em que se firmaram os direitos do homem.

A scena lyrico-dramatica tem, no emtanto, suas exigencias especiaes, e poucos são os factos historicos que ali possam caber sem a intervenção estranha de episodios naturaes da vida humana, que amenisem as asperezas da realidade e tragam a grande arte o seu sublime thema - o Amor; e é por isso que o libretto da opera *Andréa Chénier* se annuncia como - *drama de ambiente historico*, assegurando-se assim a liberdade ao autor nos meios de crear as situações lyricas indis-

pensaveis á partitura, mantendo-se nesse ambiente apenas por meio das situações que, sem desnaturar os traços geraes do protogonista, perante a época do seu sacrificio, lançassem sobre elle a sympathia de que carece essa personagem cujos erros, durante os tragicos acontecimentos em que a Liberdade se baptisou n'um Jordão de sangue, não deviam ser recordados, para que não soffresse o muito que merecia elle como sectario dessa deusa por quem se excederam muitos animos exaltados durante esse delirio sem igual em toda a vida da humanidade.

É assim que surge nesse drama a figura de Gerard, creação necessaria ou mesmo symbolica; e é ainda por isso que o typo de Magdalena nos vem trazer o seu meigo contraste aos lugubres dias do Thermidor em que ella é causa indirecta do supplicio do poeta e victima heroica do seu proprio amor.

E o libretto, perfeitamente theatral, se concluiu como um dos mais bellos dramas destinados á scena musical.

Havia, porém, uma grande difficuldade: Verdi, o dramatisador da musica que não tem rival em nenhuma das mais bellas paginas do theatro, está velho e, posto que não se tenha esgotado, deve estar cansado, e talvez não tivesse coragem de, no fim da vida, pedir ainda á sua inspiração novas epopéas que pudessem ser collocadas ao lado da *Aïda* e do *Othello*; Franchetti, prestigiado pelo amplo successo do seu *Colombo*, recuou diante do libretto, e nenhum outro compositor italiano, desde semelhante recusa, se arriscaria á empreza, a menos que não apparecesse um moço atrevido, cheio de aspirações e prompto para um luta séria, que tomasse a si o encargo de vencer ou morrer nessa perigosa tarefa em que de antemão se podia prever não haver meio-termo - ou um successo colossal ou o ridiculo humilhante.

Esse moço appareceu - era Umberto Giordano, disposto a supprir com a coragem o que lhe faltava em experiencia e decidido a rehaver os applausos que não obteve com uma opera que não conseguiu nem sequer ficar ao lado da primeira producção de Mascagni.

A partitura foi concluida; e se, estudada comparativamente com os moldes existentes, não apresenta uma individualidade, deixa comtudo bem delineado o seu caracter arrojado a par de uma qualidade que se nos afigura muito apreciavel - e vem a ser a impossibilidade de se destacar da scena um trecho que possa ser apreciado fóra da acção do drama, o que prova perfeita identidade entre o poema e a partitura, realizando-se o começo da resolução de um problema serio, reclamado pela imposição de se estabelecer uma unidade na concepção do drama musical.

Defeitos existem nessa partitura, alguns dos quaes technicos, como a pobreza da harmonia em dadas occasiões, e em outras a falta de desenvolvimento de phrases que parecem abandonadas, quando a sua preponderancia traria á fórma adoptada certo encanto que se imagina e se lamenta não ter sido conquistada. Esse estudo critico, porém, não cabe na estreiteza de uma noticia traçada larga-

mente e sem intuitos de uma discussão no terreno da esthetica e da harmonia, mesmo porque seria enfadonho para o leitor de uma folha diaria.

O 1º acto da opera de Giordano tem os delicados encantos de um acto de opera comica; é um acto que prima pela elegancia pretenciosa de uma aristocracia que só pensava em se divertir.

Tratando-se de uma opera symphonica é necessario ao auditorio prestar grande attenção ao trabalho orchestral, onde quasi sempre está o maior interesse da producção musical, o que chega, em dadas occasiões, a ser um erro de esthetica, como veremos d'aqui a pouco.

As primeiras scenas são trechos de declamação musical, em que as phrases se abandonam deixando a orchestra predominar no genero descriptivo, chegando-se, á entrada do côro de pastoras, a uma especie de oasis, em que a cantilena dá certo repouso ao seguimento das phrases que até então passavam entrecortadas.

A melodia acompanhada por harpa e violinos com surdina não tem importancia como fórma, mas é de bom effeito scenico.

A scena do concerto, ao *clavicembalo*, tem o perfume da época e é um mimo no seu genero, vagamente imitado pela harpa.

Esta scena é seguida pela de Andréa Chenier; e tratando-se de um improviso do poeta, que é o protogonista do drama, nota-se o pouco interesse melodico que o autor da partitura dá aos versos, e isso pela preoccupação rythimica, preferindo a fórma de um recitativo conjugado á sua orchestra descriptiva, para só no final, em largo *slancio*, apresentar a bellisima phrase - *Ecco la belleza della vita*, que termina sentenciosamente com os versos - *Udite! Amate pria* - e *prima di schernir sappiate Amore*!

Depois da gavotta, que é bem adaptada á época, mas que devia ter sido tratada pelos processos dos mestres que já então illustravam essas composições. Essa peça é interrompida pela invasão do povo e subsequente scena de Gerard; e, dominado o escandalo, termina o acto delicada e suavemente com a mesma gavotta que fôra interrompida pelo incidente.

A transição no 2º quadro é brusca. Depois das scenas de salão levanta-se o panno em pleno periodo do Directorio. Robespierre governa e Marat já fôra assassinado por essa resoluta mulher, Carlota Corday, que não treme diante da guilhotina e confessa ter matada um homem para salvar cem mil.

Causa boa impressão o *Canto d'amore*, de Chénier, que se accentúa na phrase - *Io non ho amato ancor*, que termina pomposamente - *Credi all'amor. Chérnier, tu sei amato*, que é de bello effeito, precedendo muitos incidentes orchestraes que são de interesse, entre os quaes o hymno que lembra a marselheza durante a passagem de Robespiérre, cujas phrases apparecem mais tarde em tetricos effeitos.

Citemos ainda a ronda, que bem descreve a noite com a monotona cantarola de Mathieu e cheguemos ao grande duetto de amor entre Chénier e Magdalena, escripto com a emphase que só no theatro italiano se encontra e que ha de fatalmente provocar os applausos de todas as gerações que ouvirem essa bella pagina arrancada de um coração para traduzir um juramento de amor.

É esse o ponto capital do 2º quadro, o qual prepara o espirito do auditorio para as scenas tremendas do acto subsequente - a sessão do tribunal revolucionario.

O libretto força o autor da opera a dar tal importancia á parte de Gerard, neste acto, que fica esta sendo o ponto culminante do drama. Esse defeito encontra-se no *Othello*, musicado por Verdi. Yago predomina em dois actos, e vem a proposito lembrar que no *Andréa Chenier* ha um typo que lembra o do intrigante da trageda de Shakespeare, o Incroyable, que seduz, com musica graciosa, e explora com perversidade o ciume de Gerard obrigando-o á denuncia que precipita a acção do drama.

É largamente dramatisado o monologo de Gerard; o duetto com Magdalena é uma peça digna dos melhores autores da scena lyrico-dramatica, surgindo o *racconto* da donzela - *La mama morta*, que provoca a lagrima das almas sentimentaes.

Bello episodio é o da cega Madlon, que a scena do julgamento, em que ha contactos com a *Aïda* em seus effeitos do 4º acto; mas em compensação não ha opera nenhuma que tenha um final como a scena terrivel da retractação de Gerard, grandiosa, enorme, chegando a opprimir a respiração do auditorio; e é justamente nesse ponto em que o arrojo dramatico de Illica é perfeitamente comprehendido pelo arrojo de Giordano.

E o publico, já dominado, comprehendendo que tinha diante de si um colosso - irrompeu n'uma ovação em que o exito da opera se affirmava em toda a sua plenitude.

Podiamos terminar aqui, pois o drama se conclue com duas scenas mais reunidas em um outro quadro, e neste caso salientariamos a enscenação magnifica de toda a opera e principalmente a do 1º acto; falariamos da recepção que teve o maestro Polacco ao reapparecer diante do publico, chamado para dar vida ás representações, cheio de confiança no seu prestigio, na sua força de vontade, no seu admiravel instincto, na sua vivacidade e talento, conseguindo uma representação digna do nosso theatro Lyrico e digna dos artistas da empreza Sansone e garantia da nova assignatura; citariamos o bello triumpho alcançado pelo barytono Bellagamba, que tornará esse papel de Gerard uma grande difficuldade para os seus successores em futuras temporadas no Rio de Janero, tendo alcançado uma brilhante ovação por parte do nosso publico; fariamos a descripção do fino trabalho da intelligente Tilde Maragliano, a travessa Magdalena, a sublime amante do 2º acto, a aristocratica desgraçada que pede o auxilio do seu lacaio

transformado em poderoso, a bella heroina do amor; diriamos quanto nos commoveu Dimitresco nesse papel de Chénier, que elle sente e reproduz bem, levantando a platéa no duetto de amor, na sua defesa perante o tribunal, na leitura dos versos e no duo final; lembrariamos Didur, elogiariamos a orchestra e os córos, que agora já são outros, e não nos esqueceriamos da Sra. Longhi e seus tres papeis recommendando-se á sympathia do publico…

Mas é preciso terminar em vista da extensão que percorremos.

O ultimo acto é o desfecho fatal dessa commovente historia. Chénier lê os seus bellos versos produzidos na prisão - *Come un bel di di maggio*, e a forma melodica tambem é bella. O duetto final é a lugubre apotheose do amor em que esses dois entes se separam pela morte, porque é a propria morte que os une, arrancando-os do carcere entre alaridos da multidão desenfreada, para elles marcha nupcial, caminhando para a guilhotina, o altar onde celebra o carrasco que lhes abre as portas desse thalamo incomprehensivel que se chama - Infinito!

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Amalia Iracema. O Paiz. Rio de Janeiro. 24 Ago. 1898. p2. Ed. 05072.

O compromisso da empreza Sansone & Rotoli para com os seus assignantes, taes como a execução de mais duas operas novas, além do *Lohengrin* e *Schiavo*, prejudicaram, até certo ponto, a estréa da artista rio-grandense que no Lyrico se apresentou ante-hontem, na *Africana*, pois os estudos da opera *Sansão e Dalila* impediram que se fizesse um bom ensaio da partitura de Meyerbeer, já sacrificada no principio da presente estação.

Se a *Africana* tivesse tido, como esperavamos, um bom ensaio geral, certamente teriam sido evitadas as incertezas, que por vezes se tornaram salientes, sendo para a estreante o principal, entre ellas, a falta de combinações com o tenor sobre os duettos, de fórma que o do 4º acto resentiu-se bastante disso, deixando ver que os dois artistas estavam indecisos, produzindo máo effeito em um final de acto.

Deixemos, porém, o desempenho por parte dos artistas que já cantaram esta opera neste anno e tratemos da senhorita Amalia Iracema.

Duas são as condições essenciaes para o artistas lyrico poder ser admittido em scena - ter voz theatral e timbre agradavel.

As outras condições, desde que haja talento, facilmente se adquirem, como seja o saber cantar e o jogo de scena.

A artista rio-grandense possue, innegavelmente, voz extensa, forte e de timbre agradabilissimo.

Trata-se mesmo de uma qualidade de voz que se vai tornando rara - o verdadeiro soprano, o *soprano antigo,* como lhe chamam os italiano, ou *soprano alto*, conforme a denominação daquellas épocas em que o soprano não era arrastado para o genero dramatico ou convertido em mezzo-soprano, como se faz hoje.

Essa voz está bem *impostada*; mas devemos dizer com franqueza que a nossa illustre patricia não é perfeita no estylo, tendo adquirido os defeitos dos cantores allemães - monotonos nos andamentos e insupportaveis nos *portamentos* cantantes com que arrastam as melodias através da sua frieza de povo lymphatico.

O que concorreu para que não fosse unanime a impressão causada pela artista brazileira na sua estréa, foi justamente o *portamento* da voz, e isso concorrendo com a sua tendencia para *arrastar* os andamentos de certos trechos, como a cadencia da ária do somno, cantada pela edição primitiva, já esquecida.

Mas tudo isso desapparecerá. A senhorita Amalia Iracema no theatro italiano abandonará esse modo de cantar, desde que se submetta á vontade dos seus ensaiadores, que terão o cuidado de impedir a reproducção desses processos, que não estão de accôrdo com o temperamento da nossa raça e que não podem ser admittidos como caracteristico de uma escola; e então veremos ficar em relevo a sua excellente voz, digna dos applausos do publico.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Lyrico: Sansão e Dalila. O Paiz. Rio de Janeiro. 27 Ago. 1898. p2. Ed. 05075.

A critica da obra prima de Saint-Saëns já está feita por homens notaveis e principalmente por Etienne Destranges, que a esse respeito publicou um interessante livro, contendo minuciosa analyse da partitura, trabalho esse de perfeita concordancia com as opiniões de Reyer, critico do *Journal des Dèbates*.

O libretto é a reproducção da historia de Sansão, conforme as tradicções biblicas; mas o theatro tem suas exigencias, e d'ahi as pequenas modificações que foram introduzidas no poema, além das scenas que se furtaram aos olhos do espectador.

Comprehende-se bem que o assumpto seja perfeitamente musical, inda que a acção pouco se preste para o drama com as condições theatraes: mas nem por isso se poderá evitar que um doido qualquer, antes de conhecer a partitura, pergunte se teria sido possivel a Saint-Saëns metter sustenidos e bemóes na cabelleira do juiz de Israel e se aquelle que nasceu no sexto captiveiro dos hebreus podia ser musicado entre fugas e canones.

Saint-Saëns não era, neste capital, conhecido como autor dramatico; de suas partituras dramaticas ouviram-se apenas alguns trechos executados em

concertos; no emtanto não é pequeno o seu escrinio theatral, onde se encontram *Le timbre d'argent*, em 4 actos; *Etienne Marcel,* cantada em Lyon; *Henry VIII*, representado em 1883; *Proserpine*, em 4 actos; *Ascanio*, em 5; *Phryné,* opera comida e *Frédégonde*, começada por Guiraud e terminada pelo illustre symphonista que nos prende a attenção.

É interessante a historia da opera cantada ante-hontem pela companhia da empreza Sansone & Rotoli, historia que encontrámos em um dos livros de Georges Servières. Começada em 1869 só se concluiu em 1874, e neste ultimo anno, depois de uma audição intima do 2º acto, o director da Opera de Paris, não aceitou a partitura, por não a ter comprehendido ou por causa do libretto, mas parece que ou seu medo foi entrar em luta com os adversarios de Wagner, sendo Saint-Saëns, naquella epocha, um dos seus mais fervorosos apostolos, hoje arrependido.

Em seguida foi o 1º acto executado em um dos concertos de Colonne (20 de março de 1875), mas o acolhimento foi frio, o que era natural, desde que lhe faltava o elemento da scena; mas o grande pianista Liszt, creador do poema symphonico, dispondo de grande influencia em Weimar, conseguiu a sua execução no theatro Grande Ducal, sob a direcção de Eduarde Lassen, a 2 de dezembro de 1877, com grande successo, o que deu logar ao seu apparecimento na scena belga, no anno seguinte, no theatro de la Monnaie, em Bruxelas.

Pois apezar do franco acolhimento de dois povos, o director da Opera, Halanzier, não se resolveu a aceitar o *Sansão e Dalila*, e foi preciso que essa opera tivesse sido executada no theatro des Arts, em Rouen, e sobre ella se manifestassem quasi todos os criticos parisienses, para a sua entrada na Opera, o que se realizou somente a 23 de novembro de 1892.

Desde então tem sido ella executada em todos os theatros europeus e sempre com grande successo.

A primeira metade da partitura de Saint-Saëns é pesada para o publico; a inspiração cede o seu logar á technica e certas formulas de contraponto, admiravelmente tratadas pela orchestra, dando ao conjunto um ar de oratorio, com o coro pesado - *L'alme cittá vedemno andar sepolte*.

Esse caracter se mantem durante a entrada de Sansão e mesmo na supplica *Imploriam a suoi pié*, cujo acompanhamento de harpa da a situação um que do *Tannhaüser,* facto esse que por vezes se reproduz, deixando ver a tendencia do espirito do autor para a escola wagneriana. Não quer isto dizer que Saint-Saëns não tivesse recebido a influencia de outros compositores celebres do nosso seculo, como Verdi e Meyerbeer, que os pygmeus atacam desconhecendo-lhes o seu valor historico no desenvolvimento da arte musical no theatro.

Os effeitos de musica de scena começam com o trecho harmonico que precede a entrada do coro feminino; e de facto, o coro - *orniamo di mirti,* ao surgir de Dalila nos humbraes do tempo, é de bello effeito, como o é o bailado em surdina,

com uma phrase muito interessante apresentada pelo obóe, trecho em que o tom mysterioso da composição é magistralmente colorido pela instrumentação delicada de Saint-Saëns, variada, meiga e insinuante.

Por fim, nesse acto de musica sacra e profana, apparece o canto seductor de Dalila: - *O aprile foriero*, musica suspirosa que faz amar, obrigando-nos a suspirar com a seductora quando diz:

Ebbreze divine

A lui senga fine

Ah! si l'amore dará.

Esta phrase apparece depois, tratada de modos differentes, sempre com um caracter insinuante, até se transformar em allegro, nos violinos.

O 2º acto contém a celebre aria de Dalila - *Amor i miei fini proteggi*, e o dueto da seducção, que difficilmente se descreve, taes são as bellezas que ali se acham, formando por si só uma das mais inspiradas paginas de todo o theatro musical.

Este dueto, para ser bem comprehendido, é preciso que a attenção do auditorio não se affaste da orchestra, onde ha phrases bellissimas que se transformam em verdadeira paixão, sempre variada em seus timbres e sempre com uma modificação intencional acompanhando o progresso da seducção, além da parte descriptiva que nunca é abandonada, pois a tempestade se desenha incessantemente na polyphonia do grande mestre.

No ultimo acto nota-se o bailado de instrumentação fantastica como a de Berlioz; corta-se um duetto que é um verdadeiro monumento artistico, e segue-se o desfecho.

O desempenho, por parte dos artistas, foi para nós verdadeira surpreza, merecendo francos applausos todos aquelles que tomaram parte nessa verdadeira festa de arte.

Devemos salientar aqui o trabalho consciencioso do maestro Polacco, tão estudioso que, não confiando bastante na sua memoria, que podia trahil-o em algum ponto da tradicção dessa partitura esperou a passagem do maestro Mugnone, em viagem de Buenos Aires para a Europa, e foi ter com esse director da Companhia Ferrari, uma conferencia em que teve o prazer de ver confirmadas todas as suas opiniões relativas á execução da opera.

O tenor Dimitresco estava doente e só com grande sacrificio se apresentou em scena; mas vimol-o em muitos ensaios, e sabiamos que elle tem verdadeira adoração pela sua parte nessa opera.

Dimitresco tem bellas inflexões no *Sansão e Dalila*, não só no duetto do 2º acto, como no final, cantando sempre com fina interpretação aquella musica que está bem de accôrdo com o seu temperamento artistico.

O barytono Stinco foi bem no papel de grão-sacerdote, sendo de notar que Didur se tivesse prestado a fazer um pequeno papel, quasi sem importancia.

Deixamos para o fim a orchestra, que trabalhou conscieciosamente durante toda a opera, chegando mesmo a ser admiravel em varios pontos, concorrendo para a aceitação que teve a peça, applaudida em muitos trechos, pelo que foram chamados á scena o regente, os artistas e o emprezario Sansone, a quem devemos o prazer de ouvir essa deliciosa partitura.

As honras da noite cabem, porém, á intelligente Sra. Zaïra Montalcino, que - como actriz foi a seducção incarnada em Dalila - e como cantora a propria seducção que transforma a musica em suspiros voluptuosos deixando-nos em duvida - se ella é Carmen ou a deusa Volupia.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Concerto. O Paiz. Rio de Janeiro. 5 Set. 1898. p2. Ed. 05084.

Dispomos de pouco espaço, e assim se explicará o pouco desenvolvimento que vamos dar á noticia da festa musical que se realizou hontem, no Cassino Fluminense, em beneficio do Asylo do Bom Pastor, sob a regencia do maestro Cernicchiaro.

Duas estréas se verificaram ali, sendo em primeiro logar a da senhorita Alzira Manso, que executou ao piano o *Concerto em sol menor*, de Mendelssohn, com muita nitidez e certo estylo que revela boa vocação para a difficil arte do pianista-virtuosi.

A segunda foi a da senhorita Leonor Granjo, violinista aos 14 annos, habilmente dirigida nos seus estudos. Executou a *Fantaisie Suedoise*, de Leonard.

Cabe aqui relatar um acto de honestidade artistica do Sr. Conceiro, seu primeiro professor. Iniciados os seus estudos, logo que se accentuaram os progressos dirigiu-se elle ao pai de sua discipula e declarou ter concluido a sua missão, convindo, daquelle momento em diante, para o bom aproveitamento das qualidades da senhorita Leonor, um outro professor, concertista. Foi escolhido o Sr. Cernicchiaro, que se deve orgulhar com os applausos que essa intelligente artistazinha recebeu hontem do selecto auditorio que encheu o salão do Cassino.

A parte vocal compoz-se das seguintes peças:

Penso a te, de B. Wagner, e ária de Maillart - *Dragons de Villars*, cantada pela illustre amadora Mme. Landsberg, já applaudida em uma das mais brilhantes festas que se têm realizado nos nossos theatros, e a valsa *Perché,* de Capponi, e ária do 3º acto do *Mephistopheles*, finamente interpretada por D. Corina Maurel da Rocha, que adquiriu verdadeiro estylo artistico, phraseando com elegancia, boa dicção, escola severa e excellente accentuação expressiva.

O Sr. Leopoldo Noronha, bravo amador, amestrado em boas campanhas, cantou a *Alleluia d'amour*, de Faure, no novo estylo do Centro Artistico.

Entre os solistas, inscreveu-se mais a senhorita Suino, que executou na harpa um *Lieder*, de Mendelssohn e o *Addio menestrello*, de Thomas.

Completou-se o programma com as seguintes peças orchestraes - Massenet, *Phedre*, protophonia; Van Westerhaut (a) *Minuet e Musette*; Pierné (b) *Petite gavotte*, para cordas; Mozart, *Flauta magica*, e Meyerbeer, *Dinorah*, protophonias.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas -A navarreza. O Paiz. Rio de Janeiro. 7 Set. 1898. p2. Ed. 05086.

Tem pouca importancia o drama lyrico, em 1 acto, de J. Massenet, cantada ante-hontem pela companhia lyrica.

O libretto, extahido de uma novella de Jules Claretie, *La cigarrette,* foi escripto pelo pintor Cain, e a partitura traçada para ser cantada por Emma Calvé, conforme a encommenda do emprezario Harris, do Covent Garden, em Londres.

Seviéres, no seu livro *La musique française moderne*, estudando a acção dramatica, rapida, violenta e em pouco tempo desenvolvida, cita a *Cavalleria rusticana,* mostrando fino espirito critico, que chega até para ser repartido por aquelles que não o têm e querem se tornar originaes á custa do trabalho alheio.

Nesse livro encontra-se o resumo da acção, que é o seguinte.

Durante a guerra civil de 1874, na Hespanha, Annita, navarreza, enamora-se do sargento Araquil, que, sob o commando do general Garrido, combate as forças carlistas capitaneadas pelo cabecilha Zucarraga, temivel em suas guerrilhas, que dizimam as forças da legalidade.

O general põe a premio a cabeça do revoltoso que tanto mal faz ás suas forças, e Annita, cujo casamento depende do consentimento do pai do noivo, que exige 2.000 duros de dote para consentir no enlace, vai ao acampamento inimigo e consegue a desejada traição.

Araquil sabe disse e, ao vel-a com o ouro recebido do general depois da denuncia que tivera contra ella, que é vista entre os carlistas procurando a barraca do chefe, repudia a noiva, cujas mãos estão manchadas de sangue, e morre, victima do desespero que lhe augmenta as afflicções do ferimento recebido em combate naquelle mesmo dia.

Annita enlouquece e - acaba-se a historia.

A partitura do autor da *Manon*, do *Cid* e de *Herodiade* apenas apresenta o interesse de uma instrumentação traçada por mão de mestre, tendo, entre enfa-

donhos recitativos, uma ou outra phrase interessante, mas no todo insufficientes para garantirem a aceitação desse drama.

Musica barulhenta, entrecortada por descargas de fuzilaria, toques de corneta, rufos de tambor e troar de artilheria, apresenta falta de unidade na urdidura musical.

Em todo o caso póde-se citar a scena de Annita descrevendo a sua missão; o duetto, dramatico mas vulgar; a canção *Ho tre case in Madrid*, e o nocturno, intermedio.

A *Navarreza* não foi bem accolhida pelo publico, que a ouviu com indifferença, mesmo porque, tratando-se de uma partitura de Massenet, deviamos todos esperar coisa melhor.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Cassino Fluminense. O Paiz. Rio de Janeiro. 12 Set. 1898. p2. Ed. 05091.

Em beneficio das obras da capela do Sagrado Coração de Jesus realizou-se hontem, á 1 hora da tarde, o grande concerto dirigido pelo Sr. Alberto Nepomuceno.

O illustre regente, graças á tenacidade da critica desta folha, tem progredido visivelmente e adquirido certa elegancia que não tinha e que é o caracteristico de sua collega a maestrina Christina y Plá. Adoptando a escola sueca, o nosso compatriota organista tem como muito recommendado aos professores da sua orchestra que é melhor errar do que deixar de andar a compasso, e que a musica escripta serve para dar as entradas aos musicos, sendo puro luxo de regencia essa historia de fazer pontarias com a batuta contra este ou aquelle instrumento, que em tal caso ficaria reduzido a alvo. Quanto á sua interpretação não se modificou, pois o que é perfeito não se modifica, e o digno autor das *Galhofas* é a perfeição desde que experimentou marcar o compasso á orchestra fluminense.

A orchestra andou a matroca durante o *Fraüme* (sic.), de Wagner; mas o compasso andou firme e quem se perdeu que se console com os outros, pois o mal de muitos consolo é.

O concerto começou pelo *Anacreon*, de Cherubini, e em seguida a senhorita Roxy King cantou a preghiera da opera *Tannhaüser*.

A mesma amadora fez-se ouvir na balata do *Guarany*, e sabemos que a sua educação vai ser confiada a bons professores na Europa, o que é urgente, tanto mais se for certo que a sua propenção artistica tende para o theatro, onde se requer boa impostação da voz dirigida por um professor que conheça a sua arte, pois trata-se de um excellente orgão vocal inda que inculto.

A parte vocal foi ainda illustrada com o concurso da Mme. Marietta Netto, artista amadora que nesse concerto cantou peças de varios estylos, taes como *Canzone del solveig*, de Grieg; *Regrets de Manon*, de Massenet, e a scena e aria da Dinorah, *ombra leggera*, revelando nesta ultima perfeita nitidez de vocalisação, collocando-se, como *virtuose,* ao lado de profissionaes de nomeada.

O *Concerto*, de Grieg, para piano, foi executado pela senhorita Maria de Freitas, peça que serviu de introducção á 2ª parte do programma, e na qual tivemos occasião de ouvir o professor Carlos de Carvalho cantar o *Amour viril*, de Saint-Saëns, com acompanhamento de orchestra.

Mas quem póde evitar as associações de idéas?

A ultima vez que ouvimos o digno discipulo do Sr. Gilland foi no *Pel'Amor*, cuja partitura é do punho do maestro Miguez. Ora, o director espiritual dos compositores nacionaes, o illustre confrade e critico da *Noticia*, disse varias vezes nos seus brilhantissimos artigos e com aquella illustração reconhecida pelo Sr. Moreira de Sá, disse, repetimos, que o auditorio, que se reuniu no Cassino para ouvir a peça que regenerava a arte nacional, durante a representação daquelle producto brazileiro, só tinha esta phrase:

- "Que grande caceteação".

E d'ahi a impossibilidade de ouvirmos hontem o Sr. Carlos de Carvalho, que fazia o bobo do *Pel'Amor* e cantou a canão (sic.) do grillo com voz de barytono, sem que nos lembrassemos da tal phrase: - Que grande caceteação!

Esta noticia se completa com a referencia das seguintes peças que se incluiram no programma, além das já citadas:

Saint Saëns (a) - *Le pas d'armes du roi Jean*, ballada, e *Le cor* (b), poema pittoresco de Flégier, pelo Dr. A. Carlos de A. Beltrão; 4º *Concerto* de Goltermann, para violoncello, por D. Justa Leite, e *Marcha*, de Mancinelli, pela orchestra.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Amalia Iracema. O Paiz. Rio de Janeiro. 16 Set. 1898. p2. Ed. 05095.

A commissão que se encarregou da festa artistica desta nossa compatriota conseguiu dar grande realce á manifestação projectada.

A cantora rio-grandense cantou os dois primeiros actos do *Fausto* e a *Cavalleria rusticana*.

É certo que a parte de Margarida na bella opera de Charles Gounod foi, primitivamente, escripta para a voz de mezzo soprano, o que tem dado logar a ser cantada por essas vozes e por sopranos dramaticos; mas é forçoso confessar que, desde que os sopranos ligeiros tomaram conta desse papel, todas as outras vozes

parecem pesadas para aquelle genero, e d'ahi, estabelecido o confronto inevitavel, fica a senhorita Amalia Iracema prejudicada, quando em absoluto agrada a sua interpretação, salvo as restricções quanto ao seu methodo que, aliás, vai se modificando visivelmente, e que seria muito mais rapido se houvesse sincera franqueza da parte daquelles que têm a investidura da critica, infelizmente reduzida a orgão de corrilhos.

A boa vontade dessa artista, de grande futuro desde que tome a peito identificar-se com a verdadeira arte theatral, manifesta-se no seguinte facto. A maioria da critica fluminense appladiu o seu trabalho na *Africana*, opera de estréa, e, collocando-se em terreno falso, por estar na dependencia do seu concurso, em vez de estimulal-a e de mostrar-lhe o caminho a seguir, bateu palmas e procurou imbuir o publico dizendo-lhe - aquillo é escola allemã - o que ha de mais fino em arte.

A talentosa cantora, porém, desprezando a opinião dos que estavam na sua dependencia, e ouvindo aquelles que falavam sem interesse, abandonou a preconisada *arte* e apresentou-se na *Cavalleria rusticana* com aquella nota dramatica que é preciso manter na opera de Mascagni.

Ninguem esperava essa transição tão rapida, e por isso grande foi a admiração dos espectadores que tiveram assim ensejo de applaudil-a - não para animal-a, não por condescendencia ou por puro espirito patriotico - mas com o enthusiasmo que causa todo o artista que progride e que nos satisfaz.

Devemos salientar aqui a interpretação que o tenor Ventura deu á parte de Turiddu. Vê-se que esse artista estuda e que todas as phrases musicaes de seus papeis passam por um exame e se apresentam como o fructo de uma idéa assentada.

A festa terminou com 150 musicos militares em scena.

A commissão da festa artistica offereceu nessa occasião á distincta cantora rio-grandense as dadivas que lhe foram enviadas para esse fim e que constaram dos seguintes objectos:

Adereço de brilhantes, offerta da colonia rio-grandense; sombrero e leque, com rendas verdadeiras e de grande valor, dadiva da commissão; pulseira com tres brilhantes, presente do Sr. Sansone; alfinete de peito, em fórma de cartão com uma saphira e o nome *Iracema*, aberto na chapa, lembrança da Escola Polytechnica; vaso de ceramica da fabrica do Dr. Spirito, em Fonseca de Nitheroy, enviado pelos estudantes da Faculdade de Sciencias Juridicas e Sociaes; varios ramilhetes de flores naturaes e artificiaes, com os cartões do Dr. França Mascarenhas, senhorita Martiniano Lopes e artistas da empreza Sansone & Rotoli.

Em seguida a grande banda, sob a regencia do maestro Polacco, executou a grandiosa protophonia do *Guarany*, que as galerias pediram fosse ouvida pelos espectadores em pé.

Era e foi um desaggravo ao nosso Carlos Gomes, pois espalhara-se pelo theatro que o *Guarany* tinha sido vaiado em um banquete.

Essa brilhante pagina do maestro brazileiro foi recebida, como sempre, com grandes applausos.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Lyrico. O Paiz. Rio de Janeiro. 18 Set. 1898. p2. Ed. 05097.

Foi muito desigual o desempenho do *Schiavo*, de Carlos Gomes, opera que pela terceira vez é montada nesta capital.

O primeiro acto correu com algumas incertezas, principalmente nos córos, em que as difficuldades se accumulam sem necessidade e pouco effeito; o final, porém, foi visivelmente incorrecto, caindo o panno entre as duvidas dos espectadores e principalmente nas galerias onde, ao que diziam, havia descontentamento por motivos que se relacionam com a venda de bilhetes.

Em semelhante situação basta um simples pretexto para determinar uma explosão, e o 2º acto teve contra si um incidente que se tornou grotesco, durante o bailado, em que uma das bailarinas, avantajada em peso e gordura, tornou-se disforme com os vestuarios.

Os rapazes ao vel-a acharam que havia um quê de sapo e um tanto de jaboti na figura alludida e entre gargalhadas accentuavam a ironia.

Betti cantou bem a romança *Quando nasceste tu*, sendo applaudido e bisado, mas isso não bastou para salvar o acto que foi máo, desenvolvendo-se a tempestade, que lançou verdadeiro panico entre os artistas.

Estes, no emtanto, tomaram a resolução de reagir e de facto o acto seguinte conseguiu apaziguar o theatro, sendo applaudida a Sra. Palermini, que deu excellente interpretação á romança, e o Sr. Bellagamba, que se salientou no monologo, sendo ambos bem e merecidamente applaudidos.

Desde então foi possivel terminar a opera com toda a segurança.

Bellagamba cantou bem o *Sogni d'amor*; os córos internos andaram correctamente e o bello intermezzo, finamente interpretado pelo maestro Polacco, foi executado primorosamente pela sua orchestra, provocando grande ovação por parte do publico.

A peça está bem enscenada, principalmente quanto ás scenographias.

Mas fosse o receio de um novo desastre dos dois primeiros actos ou mesmo pela indisposição do barytono Bellagamba, o facto é que essa mesmo opera annunciada para hontem, em beneficio do regente G. Polacco, foi transferida, aproveitando-se a noite em ensaios da partitura do *Lohengrin*.

Lo Schiavo merecia ter recebido mais um ensaio, pois essa opera, em que a unidade é prejudicada varias vezes, interrompida a parte scenica por movimentos melodramaticos que, se, em mais de um ponto, é de bellissimo effeito e bem trabalhado, tambem é, ás vezes, de feitura impropria á situação, como a melodia graciosa que surge durante o dueto de tenor e barytono no 4º acto.

Mas o *Schiavo* já está julgado pelo publico e pela critica, tornando-se desnecessario passar em revista as suas bellezas e os seus defeitos.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Centro Artistico. O Paiz. Rio de Janeiro. 19 Set. 1898. p2. Ed. 05098.

O titulo desta noticia, em que se vai tratar do brilhante concerto musical realizado hontem no salão do Instituto Nacional de Musica, é o de uma associação que organiza festas e, mediante preço estabelecido, offerece os seus espectaculos ao publico; isto é, representa o papel de intermediaria entre o productor e o consumidor, e comprehende-se que, sendo, como é, dirigida por homem intelligentes e finos conhecedores do que póde agradar, largos horizontes são visados com grandes vantagens para as duas partes, pois estabelece regras e equilibrio entre a offerta e a procura.

O signatario destas linhas, porém, não faz parte desse centro intermediario, e, senhor absoluto de sua propria liberdade, sem interesses nem medo da conta de lucros e perdas, póde falar com franqueza, sem inspirar desconfiança de estar trabalhando em seu beneficio.

Dito isso, só temos elogios para a festa de hontem, em que tivemos o prazer de ouvir mais uma vez a deliciosa *suite* de orchestra sobre motivos de *Peer Gynt,* de Grieg, primorosamente executado pela orchestra sob a direcção do maestro Miguez, um bom regente de concertos e especialidade muito recommendavel, o que de certo muito nos satisfaz, porque ainda ha malevolos que invocam os desastres da sua regencia no Lyrico, durante a temporada de 1886, para disvirtuar as altas qualidades do autor da esplendida *Sonata* dedicada á princeza imperial.

A *suit* alludida compunha-se de quatro numeros: A*urora, Morte de Ase, Dansa de Anitra* e *Na praça do rei da montanha.*

Este ultimo, executado com muito colorido, foi bisado e applaudido com grande enthusiasmo.

Seguiu-se o *Siegfried-idyll*, de Wagner, de uma confusão atordoadora, desde que o ouvinte se dispõe a comprehender aquelle *nephilibatismo melaphisico.*

No entanto é uma bella pagina, considerada como *berceuse*, porque o somno não se faz esperar, apezar das explicações do programma, que diz: "A felicidade não tem historia" e conta em seguida a historia da felicidade de Wagner

durante o tempo em que o mestre teve por esposa a esposa do seu amigo Bülow, Cosima Liszt.

Essa pagina nebulosa do mestre de Beyreuth foi abrilhantada pelos *Preludios,* poema symphonico de Liszt, pela orchestra, que surgiu logo depois, com todas as suas idéas nitidas e sem preconceitos de normas estabelecidas á inspiração.

Terminou assim a primeira parte.

O resto do concerto compoz-se do *Pel'Amor*, do maestro Miguez, executado em fórma de *oratorio*.

A parte vocal foi confiada ás senhoritas Amalia Iracema e Anna Rodrigues da Costa, cantando esta a parte da zagala, com os portamentos a Gilland, e aquella a de Samla, bisada nas *estancias*, com applausos do proprio autor, como se estivessemos em festa de familia applaudindo as habilidades dos filhos dos amigos, infracção do uso, pois os executantes em festas publicas não podem applaudir, mesmo para que não tenham direito á reciproca.

Se não fosse assim o Sr. Sanzone mandaria a orchestra da sua companhia applaudir a Sra. Vendrell.

Os cavalheiros que tomaram parte na interpretação desse trabalho foram os Srs. Carlos de Carvalho (Bobo), Eurico Pedroso (Caibar), Carlos Wehrs (Lara), Joaquim José Teixeira Junior (1º monge) e Leopoldo Noronha (2º monge).

O Sr. Carlos de Carvalho foi bem applaudido nos dois trechos que cantou.

O arranjo do *Pel'Amor* para concerto agradou bastante, por onde se vê que a phrase divulgada pelo illustre confrade e critico d'*A Noticia*, affirmando que os espectadores do Cassino ao ouvirem essa peça representada por amadores diziam de quando em quando - "Que grande caceteação" - não se referiam á musica.

Nessa historia fizemos papel de intrigante involuntario. Julgavamos que toda a gente tivesse lido a chronica do critico d'*A Noticia*; assim não foi, e o autor do poema, ao ler a nossa noticia relativa ao ultimo concerto realizado no Cassino Fluminense, sabedor das phrases indiscretas do confrade, dirigiu-lhe, nas *Fagulhas* de terça-feira, umas phrases que não podem calhar no homem que é reconhecido como illustradissimo pelo Sr. Moreira de Sá, proclamado nas conferencias musicaes do Porto e com o seu nome traduzido em allemão pelo Sr. Vianna da Motta.

Pela parte que nos toca pedimos perdão ao offendido e aqui continuamos a applaudir a partitura do maestro Leopoldo Miguez.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Lyrico. O Paiz. Rio de Janeiro. 21 Set. 1898. p2. Ed. 05100.

Quando, em 1897, começaram os trabalhos da estação lyrica, a imprensa fluminense pediu ao publico toda a sua protecção para a empreza que se animava, nas condições em que nos achavamos, a arriscar grandes capitaes para não deixar desapparecer de todo esse signal de vida artistica a que se habituara a nossa sociedade.

Na estação actual o mesmo pedido foi renovado, assim como a imprensa deliberou ser condescendente e tolerante, guardando os seus direitos de severidade na critica para melhores tempos, pois sabia-se que um desastre financeiro da empreza redundaria na sua retirada desta capital, que ficaria então por muitos annos sem companhias lyricas.

O publico foi de extrema generosidade, mantendo o theatro com grande concurrencia e garantindo os trabalhos da empreza com larga assignatura, equivalente a um emprestimo.

Por ahi se avalia o credito dos emprezarios, que no anno passado cumpriram o programma annunciado.

A imprensa, não compromettida com os syndicatos artisticos, limitou-se ás chronicas ligeiras que todos conhecem, e acompanhou o publico com o mesmo bom humor e tolerancia que tacitamente estava combinado.

No entanto a empreza, reconhecida ao publico, de quem tantos favores havia recebido, transformou os seus lucros em material, garantindo assim a temporada do anno vindouro; e querendo ser tão gentil como o publico, que fôra muito além da espectativa da empreza, traçou um programma de tal ordem que aos praticos em coisas de theatro pareceu logo de difficil realização.

A empreza, porém, estava decidida a tudo para levar a effeito o seu compromisso, bastando citar o facto de haver suspendido os seus espectaculos para ensaiar o *André Chenier*, no que houve prejuizo superior a 12 contos de réis, para se avaliar o proposito em que estavam os Srs. Sansone & Rotoli.

Na segunda assignatura, já perturbada pelos ensaios de operas que deviam ser dadas ao assignantes da primeira época, foi o theatro tomado pela empreza, que se combinou com a companhia Tomba, de fórma que o tempo ficou restricto e a empreza tendo apenas alguns dias para o enorme compromisso, quando só o *Lohengrin* exigia pelo menos cinco dias de trabalho sem interrupção.

Assim se explica o insuccesso da opera *Lo Schiavo* e o desastre do *Lohengrin*.

Nenhuma responsabilidade cabe ao maestro Polacco, que na vespera, reconhecendo, pelo ensaio geral (?) a impossibilidade de apresentar ao publico aquella partitura de Wagner, pretendeu addiar o espectaculo, o que não conseguiu, pois a administração ponderou-lhe a época fatal da entrega do theatro, no dia 23 pela manhã.

O que se fez foi ensaiar de novo a opera annunciada, mas isso no dia do espectaculo, das 9 da manhã ás 5 da tarde; e córos, fatigadissimo, á noite, já não cantavam - gritavam esguelados.

Na banda de trombas, não houve tempo de preparar trombeteiros; os instrumentos foram mudados para pistons, e depois de muitos desastres um musico, no quadro final, trocou a parte e começou a tocar em tinalidade (sic) differente ao effeito geral da orchestra.

Desde que houve a primeira vacillação o panico apoderou-se de todo o pessoal, de modo que foi impossivel salvar a situação, compromettida até por incidentes de contra-regra.

As primeiras partes estavam bem.

Tilde Maragliano faz uma Elsa encantadora e comprehende bem aquella musica; Amalia Iracema achava-se á vontade e tinha confiança em si; Didur, sabiam todos, seria excellente rei; Stinco tinha uma parte em que devia sobresair e com elle o baixo Venturini, bom arauto, esperando-se de Dimitresco a confirmação do seu nome nessa opera.

As duas cantoras foram applaudidas, e o publico parecia disposto a tolerar pequenos incidentes; mas desde que se accentuou o desanimo e o desastre se manifestou francamente a representação caiu, deixando-nos na impossibilidade de entrar em minudencias, para evitar o relevo dessa queda, que lamentamos, sabendo, como sabemos, que a empreza é perseguida com o intuito de obrigal-a a não cumprir as suas promessas.

Ainda falta a *Manon,* mas n'um dia não se ensaia essa opera, e melhor seria dar aos assignantes *Sansão e Dalila*, por exemplo, do que expor os artistas a um novo insuccesso e o publico á tortura de um máo espectaculo.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Concerto. O Paiz. Rio de Janeiro. 3 Out. 1898. p2. Ed. 05112.

A festa musical realizada hontem, no salão do Instituto Nacional de Musica, por conta do Centro Artistico, pouco interesse offerece ao chronista musical, por ter sido quasi que o mesmo programma do 1º concerto, effectuado ha 15 dias, com uma differença - que o outro era melhor do que este, em que a *Suite* de Greeg (sic) foi substituida pela *Suite* de Alberto Nepomuceno.

Talvez seja signal de máo gosto preferir Greeg (sic) ao illustra organista, autor do *Samba*; mas é forçoso confessar o nosso fraco - somos admiradores do *Peer Gynt* e ainda não conseguimos entender bem a escola *nepomuciana*, acclamada actualmente como consequencia da fusão de Wagner com elementos musicaes da Suecia e da Noruega, resultando ao Brazil a gloria do novo eccletismo.

Já nos externámos a respeito da *Suite* em questão, quando o seu autor promoveu ali, naquelle mesmo salão, o seu beneficio, e mantemos a nossa opinião.

O programma nada nos disse a respeito desse trabalho symphonico, de modo que a propaganda do Centro, que procura regenerar a arte, se prejudica com semelhante silencio, porque a peça é descriptiva e tem o seu historico, de modo que certas passagens não se comprehendem bem, por falta de ementa explicativa.

Foi executada em primeiro logar a protophonia da opera *Zaira*, do padre José Mauricio, e a respeito da qual assim se exprime o programma:

"Escripta em 1803, a sua melhor época, esta opera parece ter desapparecido em um dos incendios do theatro S. Pedro de Alcantara, salvando-se apenas a protophonia, á qual o autor deu o seguinte titulo - *Ouvertura ou introducção que expressa relampagos e trovões*.

Compositor essencialmente de musica de igreja, o padre José Mauricio pouco produziu no genero symphonico. Além desta protophonia, conhecem-se delle - uma peça intitulada *Tempestade* e uma pequena symphonia funebre, obras de valor inferior a que hoje será executada."

Não sabemos até que ponto seja verdadeira a noticia do desapparecimento do trabalho do grande musico brazileiro, no emtanto podemos affirmar que, quando terminou a Opera Nacional, o enorme archivo existente no Provisorio foi enviado para o Imperial Conservatorio de Musica e desprezado ás traças.

Mais tarde foram mandadas para o lixo muitas carroçadas de partes musicaes e autographos, e é bem possivel que ahi se perdessem trabalhos de valor, tanto mais não existindo na Academia de Bellas-Artes o catalogo desse archivo, que os modernos olhavam com certo desprezo.

Completaram a primeira parte do programma da festa de hontem o *Siegfreed idyll*, de Wagner e os *Preludios,* de Liszt.

A segunda parte foi constituida pela elegia do maestro Miguez intitulada *Pel'amor,* que obteve o mesmo successo da primeira execução.

Vê-se, pois, como acima dissemos, que nada ficou para a critica, pois, a não ser a pagina do padre José Mauricio, tudo o mais foi reproducção.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Centro Artistico. O Paiz. Rio de Janeiro. 16 Out. 1898. p2. Ed. 05125.

Historiar os sacrificios da nova empreza theatral que deu, ante-hontem, no theatro S. Pedro de Alcantara, a sua 1ª récita de assignatura, parece-nos coisa inutil, pois toda a gente está farta de saber que a illustre assembléa, em um brinde

proposto por conspicuo membro daquella agremiação deliberou ser, em todo o Brazil, o que o corpo de bombeiros é nesta capital, isto é, a instituição mais bem organizada e digna de ser apresentada aos estrangeiros como modelo e exemplo de umas tantas virtudes.

Queixam-se os directores espirituaes da nova empreza, da perseguição de uns tantos demolidores e, sobretudo, da má vontade dos seus collegas estrangeiros, que sugam o nosso dinheiro sem que concorram para solidificar os alicerces da *Renascença Nacional*.

E de facto sabemos que dois emprezarios italianos recusaram a principesca offerta do Centro - qual a de ser feita uma sociedade entre o Creador das artes e os mercadores do Templo, entrando estes com o theatro, orchestra e illuminação, para terem o direito a 50% dos lucros liquidos; mas um delles ponderou com os seus botões que o branco quando come com o preto - quem paga é sempre o preto, e não pegou na isca, dizendo: - elles são brancos e lá se avenham.

O outro, velho pratico incapaz de metter mão em combuca, perguntou ao seu advogado se alguem podia vender os serviços de amadores, que não estavam presos por escriptura publica; e o advogado falou tanto em codigo penal, artificio fraudulento e artigos, paragraphos, leis e regulamentos, que o emprezario ficou tonto e saiu abanando a cabeça.

Mas a coisa se fez, apezar de tudo; e se o theatro S. Pedro de Alcantara não se encheu, foi porque muita gente que tinha estado no Cassino, na noite do *Pel'amor*, não quiz repetir a dóse, apezar da precaução da empreza em não annunciar que a Sra. Camilla da Conceição tomaria parte activa na execução do episodio lyrico, porque se tal se desse era contar certinho com 150 espectadorse (sic) de menos.

Não invertamos, porém, a ordem das coisas. O espectaculo começou pelo *Badejo*, comedia em verso, do nosso collega Arthur Azevedo, e é pelo trabalho do mestre que devemos começar.

Mas *Badejo* por que?

Parece que o estimado comediographo brazileiro, accedendo ao pedido de um grupo de pantagruelicos, deu ao seu trabalho esse titulo de fazer arregalar os olhos dos comilões que patearam a musica de Carlos Gomes; mas pareceu-nos que a comedia nada tem com o peixe, e que tanto podia ser esse o titulo como outro qualquer incidente da peça, como *A casaca do criado, O cozinheiro jacobino*, ou *O bandolim*.

O badejo entra n'*O Badejo* como Pilatos no Credo; não tem importancia, como simples incidente, que é, nem influe, absolutamente nada, no enredo, nem no desenvolvimento e desenlace da comedia.

Vimos tambem que a peça termina no 2º acto, inda que incompletamente, e o subsequente apparece fóra de tempo, quando o desenlace já se tem dado, isto é, quando já se sabe do inevitavel casamento de quasi todas as comedias.

Esses dois pequenos senões desapparecerão com uma simples pennada do nosso activo companheiro.

Os versos de Arthur Azevedo são tão fluentes, tão naturaes, que não cansam o auditorio; e a comedia, muito fina, muito espirituosa e muito natural, encerra uma scena de mestre, no 2º acto, quando João Ramos, o *ferragista*, mostra o album de retratos a um dos *noivos*, emquanto Lucas sonda o espirito futil do outro.

Arthur Azevedo conseguiu, nesse seu trabalho, desenhar seis typos diversos e todos elles muito bem estudados.

É um quartetto de sentimentos desencontrados como até agora só se conseguiu nas operas *Rigolleto, Otello* e *Bohême.*

O desempenho foi bom, levando em linha de conta o facto de serem amadores os seus interpretes.

Os Srs. A. Santos e Teixeira Junior destacaram-se dos seus companheiros, indo muito alem do que se poderia exigir de actores não profissionaes.

O nosso collega Orlando Teixeira estava doente e, por isso, talvez, não pôde dar ao papel de Lucas toda a vivacidade que a parte exige, assim como não conseguiu evitar a monotonia do rhythmo, parecendo estar preso a um constante recitativo ao piano, escravisado ao compasso.

Apreciámos muito o trabalho de D. Olga Sampaio Prudente e o mesmo diriamos da senhorita Constança Teixeira, se não tivesse declamado tão dramaticamente a sua scena do 2º acto, em que se requer mais ingenuidade e menos impeto.

No emtanto é forçoso reconhecer que essa senhorita, além de ser dotada de muito talento, é uma vocação decidida para a arte dramatica.

O Sr. Frederico Costa manteve-se correctamente durante a representação da comedia, não perdendo nunca o caracter bonachão que imprimiu ao personagem que representou.

A segunda parte do programma compoz-se do episodio lyrico *Artémis*, libretto de Coelho Netto e musica de Alberto Napomuceno.

Helio, esculptor, extasia-se diante de *Artémis*, estatua que elle proprio esculpio no marmore; lamenta não lhe poder dar a vida e, no meio de uma allucinação, ouve na floresta vozes que lhe dizem ser o coração de sua propria filhinha a força capaz de animar a estatua.

Helio, desvairado, assassina a filha; a mulher enlouquece e elle, querendo entranhar no marmore o coração da filha,deita por terra a sua obra de arte, que se desfaz em pedaços.

O louco vai buscar novo bloco de marmore e promette a si mesmo fazer outra estatua, ainda mais bella que a primeira.

Essa modificação da historia de Pigmalião, que pede Venus vida e amor para a sua *Galathéa*, não tem a poesia da lenda da ilha de Chypre e, sem elevação de sentimentos, sem nobreza d'alma, sem pureza de amor, apresenta-nos o typo repugnante de um epileptico, vil assassino, miseravel e cobarde.

Se Helio fosse um artista, teria amor á sua filhinha, bella como o fructo do amor puro de duas almas puras, e, mesmo allucinado, não chegaria á atrocidade repugnante de semelhante scena.

Se ha monstros dessa tempera nas aberrações da natureza, devem elles figurar nos tratados de criminalogia; mas a arte, que procura a contemplação dos espiritos, não tem o direito de ir buscal-os nos antros hediondos de sua existencia para expol-os, com pretenção de educar o senso artistico de um povo civilisado e de caracter bondoso.

Semelhante libretto, tão pouco theatral, não parece ser do illustre litterato de imaginação tão fertil e tão apreciado no seu *Sertão* e na sua *Miragem* - dois excellentes livros que repellem *Artémis*.

A *verdade*, tão proclamada pelo illustre litterato em uma das suas brilhantes secções da *Gazeta de Noticias*, é posta á margem nesse libretto, onde se vê neve na Grecia e neve que não ataca a folhagem da floresta, e chega a transformar as ramagens em exposição de couve-flor.

Não haveria no Centro Artistico um *artista* que chamasse a attenção do autor para essa inverdade?

E a roupa de Helio?

Consultaram os autores de archeologia?

Os gregos usavam a sotaina dos frades?

E ahi ficam, por alto, os reparos quanto ao libretto e enscenação.

Vejamos agora como foi que o Sr. Nepomuceno poz os bemóes e sustenidos na epilepsia de Pigmalião assassino.

O seu plano foi sustentar uma partitura de harmonia chromatica, banindo qualquer idéa de melodia, a não ser uma declamação monotona sobre um melodrama que só tem o merecimento de estar de accôrdo com a parte technica da arte, mas sem ideal, sem inspiração, sem a alma do artista - cylindro occo de uma vaidade inconcebivel que procura ser incomprehensivel e nebuloso, porque a maioria de amadores diz não comprehender Wagner.

Alberto Nepomuceno é um moço de muito talento, mas desviado do seu caminho por falsos amigos, que o obrigam a torcer a consciencia e a escrever para meia duzia de individuos que nada entendem de esthetica e que dizem haver arte onde ha commoção!

Não se illuda. A execução de sua peça, ante-hontem, foi uma tremenda caceteação, e verá que na segunda récita não terá nem a metade de espectadores.

Prefira ser Nepomuceno com toda a sua consciencia; peça á sua alma a inspiração de sua arte, mas varra do espirito essa vaidade de ser Wagner, pois apenas consegue uma caricatura do mestre de Beyreuth.

Ainda mais.

Dizem os arautos do Centro que o talentoso moço escreveu a partitura de *Artémis* nas horas vagas da sua profissão, de onde se infere que a composição para elle é - não uma aspiração, uma força irresistivel de produzir, mas um achego ou, antes, um passa-tempo - coisas que se repellem.

Quanto ao desempenho… dizem-nos que, diante do desastre, a regencia será substituida pelo maestro Miguez, que ensaiará a peça de novo.

Está feita a critica; mas devemos dar um conselho á senhorita Roxy Hing, discipula do Sr. Carlos de Carvalho, que fez o papel de esculptor.

A senhorita em questão encarregou-se de cantar a parte de Hestia, que não tem por onde se lhe pegue. Sabemos que o seu plano é ir para a Europa estudar e dedicar-se á carreira theatral - mas manda a franqueza que lhe digamos a verdade: - perderá o seu tempo, porque a sua voz, ainda que intensa, não tem a primeira das qualidades exigidas pela musica dramatica - a belleza do timbre.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Artémis: Episodio Coelho Neto. O Paiz. Rio de Janeiro. 19 Out. 1898. p2. Ed. 05128.

Muito raivoso devia estar o erudito hellenista do Centro Artistico, quando escreveu as duas columnas publicas hontem pela *Gazeta de Noticias*, a proposito da humilde opinião que emittimos sobre o espectaculo da poderosa empreza theatral.

Julgavamos que o espirito superior de Coelho Netto, com a sua rara illustração, supportasse a critica de um pobre diabo sem se irritar e sem perder aquella calma que distingue os homens celebres - como o é o nosso sabio mestre, e tão celebre, que já o vimos pintado, em uma revista européa, no meio de livros e de gatos, e com a sua roupa de fazer versos; mas enganámo-nos, porque vimos o privilegiado libretista perder a paciencia e vir á scena da imprensa mostrar mais uma face do seu fulgurante talento - o da descompostura em prosa, misturada com flores de rhetorica, ironias litterarias, citações em francez e inglez e grande arsenal de raridades colhidas nas suas escavações pelo Oriente.

Mas o artigo do illustrado autor do libreto *Artémis* talvez não possa ser comprehendido por todos, tal é a dóse de symbolismo que nelle se contém, convindo, ao menos para gloria nossa, que ali figuramos, tambem symbolicamente,

mas com muita distincção, que do artigo do eminente *alectryomancista* se faça um resumo para boa comprehensão do espirito de demonographista brazileiro, atacado agora de uma crise corybantiasmica, em cujo delirio julga elle ouvir os assobios de uma vaia infernal á sua obra, destinada a immortalisar a cara patria.

Coelho Netto nos dá o nome de *Cinabrio*, ou *sulfureto de mercurio*, e tem espirito, porque ha nisso um tom de mythologia unida á chimica; mas em linguagem vulgar fica esse nome muito extenso e melhor será dividirmos a coisa ao meio - tome o Coelho Netto o *mercurio* e deixe-nos o *sulfureto*, que transformaremos em symbolo para tambem appellidar o caro mestre; mas o diabo é que somos fraco em chimica, e o mais que sabemos fazer com o enxofre é acido sulphydrico, o que talvez seja pouco para tão alto personagem das letras nacionaes, tal é o nosso receio de offender o justo orgulho do famoso vulto da *Renascença Brazileira*.

Destaquemos, não todas, mas algumas flores da litteratura de Coelho Netto:

"Cinabrio (leia-se Guanabarino) é o unico artista, no universo, que sózinho toca a quatro mãos, ou digamos melhor, a quatro pés…"

Talvez pareça isso aos leitores, uma simples grosseria, mas não é - somos o primeiro a defender o nosso confrade - isso é puro *symbolismo*; o que elle quiz foi-nos chamar de *burro*, mas muito delicadamente, e conseguiu, embora sem ser original, porque isso mesmo já nos foi dito pelo principal redactor da *Gazeta de Noticias*.

Vejamos outros *symbolos*:

"Cinabrio, porém, vale mais como precursor do que como mestre, porque elle é que vai na frente puxando o carro da Maledicencia.

Vel-o é ahi entre o varaes da Inveja e da Discordia, vel-o é ahi sob as chibatadas crueis do Despeito que o incita, a suar, a zurrar, arrastando a pesada carga."

Esta fórmula symbolica quer dizer em bom portuguez que somos um burro.

Vê-se que o hellenista não préza a lei da variedade.

E mais este symbolismo:

"Mas, Cinabrio, tu estás perdendo a furia e escouceas em vão - o que se come no *Centro* não te apraz, são coisas proprias de estomagos humanos; se te constou que, em algum banquete, appareceu verdura, foi alface em salada e não capim. Por que has de zurrar contrar os *menus* se a tua mangedoura está atulhada? Farta-te e deixa o *Centro* em paz, que ninguem irá furtar-te o milho, nem pedir um gole d'agua do teu balde."

Resumo - couces, zurros, capim e milho - faltou o farelo; pouca generosidade de tão illustre collega.

Outro symbolo:

"Dá uma prova da verdade e não venhas com couces."

Outro:

"Ó Cinabrio, as tuas orelhas fazem sombra aos teus olhos."

Outro:

"Não havia no Centro quem désse pela profanação, agora quando houve necessidade de verdura para qualquer effeito scenico o Centro mandará buscar Cinabrio para que elle fareje e prove emittindo, em seguida, com quatro couces e dois relinchos, a sua opinião autorizada… a chacun sa place."

Outro:

"Cuidado com os couces."

Outro…

Não vale a pena insistir nas citações do symbolismo do autor da *Artémis*. Todo elle é assim, mas estamos consolados.

A propria *Gazeta de Noticias*, representada nessa festa pelo Dr. Ramiz Galvão, nem de leve se referiu ao libreto, e isso por considerações de companheirismo; mas diz que a impressão do publico, diante da musica de Nepomuceno, estava em formal opposição a tudo quanto estamos acostumados a ouvir no Lyrico.

E conclue:

"Não basta clamar. Entrando no terreno da pratica, é mister que em *tudo* e por *tudo* seja extreme de defeitos."

Será que o illustre chronista da *Gazeta* tambem mereça o epitheto de Cinabrio?

O *Jornal do Commercio* affirma:

"Certo que aquelle notavel poema symphonico com solos e córos *não póde ser comprehendido*, pelo *menos em toda sua esplendida belleza, pelo publico que apenas o ouviu uma vez*."

Este publico será, para o *Jornal do Commercio*, outro Cinabrio?

A *Cidade do Rio* tratou de *Artémis* na *Cidade Nova*, e diz que o seu effeito *foi o da morphina*.

Cinabrios tambem?

A Tribuna, depois de francos elogios ao *Badejo*, diz da peça de Coelho Netto e Nepomuceno nestas unicas linhas:

"Depois de tudo isto foi executada a *Artémis*, o bello episodio lyrico de Coelho Netto.

Diremos a respeito, depois de sua segunda exhibição. Na primeira, nos occupamos *exclusivamente em despertar o visinho da esquerda, preso de invencivel e indomavel ataque de somnolencia*."

Tambem são Cinabrios?

Mas leiamos o Sr. Luiz de Castro, o arauto do Centro Artistico, o alma-mater, o seu mais activo propagandista e em quem é preciso reconhecer, ao lado dos seus defeitos como critico de arte, o amor e enthusiasmo por tudo quanto é da sua sociedade.

Deisse elle n'*A Noticia*:

"Ao *Badejo* seguiu-se, formando contraste, a *Artémis* de Coelho Netto e Alberto Nepomuceno. A impressão causada por essa obra foi a que eu esperava. A maioria ficou surprehendida e, digamos as coisas como ellas são, não comprehendeu."

Este "não comprehendeu" póde ser substituido pela phrase - "Não gostou", e neste caso o mesmo symbolismo de Coelho Netto cabe tambem ao publico.

E accrescenta o Sr. Luiz de Castro:

"O profano (publico) não póde, absolutamente, apanhar em uma só audição o pensamento do autor, *entretanto tão claro para o musico intelligente*."

E ahi ficamos com o publico, que não é intelligente.

Toda a raiva de Coelho Netto e mais emprezarios arriscados aos prejuizos da actual assignatura está bem explicita no final do artigo de Luiz de Castro.

Ouçamol-o e edifiquemo-nos:

"E agora resta apenas desejar que o publico proteja a actual tentativo do *Centro Artistico*, já que A MAIOR PARTE DOS SOCIOS DESSA ASSOCIAÇÃO TEM DADO PROVAS DA MAIS CRIMINOSA INDIFFERENÇA, contribuindo assim para que o *Centro*, sobrecarregado de uma série de prejuizos, se veja na dolorosa contingencia de desapparecer da arena."

Vê-se que os proprios socios do Centro Artistico fogem dos espectaculos dessa empreza, e que assim lá dentro tambem ha Cinabrios como nós, mas que não se sujeitam aos varaes dessa arte com o trabalho de amadores, nem querem supportar as caceteações do Wagner cearense interpretando os epilepticos que Coelho Netto imaginou.

Se ha tantos *burros* no Rio de Janeiro, ao lado delles queremos viver; a opinião da maioria está comnosco e a prova foi o espectaculo de hontem.

Apezar de se annunciar uma peça nova, do Dr. Valentim Magalhães, a concurrencia foi muito menor do que na 1ª récita de assignatura, e, terminada a representação da comedia, muitas pessoas se retiraram sem se importarem com as *bellezas* do *Artémis*.

Levantemos agora a luva que nos atirou Coelho Netto, o nosso collega de imprensa.

Eil-a - fala o symbolista:

"Agora ao ponto perfido: se as tuas orelhas não te foram infieis, dize: em que sitio e quando foi por nós pateado Carlos Gomes? Traze esse escandalo a pu-

blico, conta-o miudamente para que os brazileiros nos detestem. Dá uma prova forte da verdade e não venhas com couces; se puderes dizer a coisa como fez, com palavras milagrosas, a alimaria do propheta, conta-a, e que o publico nos despreze; mas, se nada achares de verdade, mette-te no teu merito e desapparecerás livrando-te de um desforço digno."

Pois bem. Foi no Restaurant Petropolis, em um dos banquetes do Centro Artistico.

Contigua á sala dos socios havia uma pequena orchestra, cujo regente, ao saber que havia começado a festa da sociedade de *artistas brazileiros*, começou a executar um trecho do *Guarany*, pensando prestar assim uma homenagem á arte nacional.

O Sr. Luiz de Castro, a alma do Centro Artistico, ao ouvir aquelles sons, poz-se a esbravejar como um furioso:

- Parem; parem essa musica italiana! Wagner, quero Wagner!

Lá não estavamos; mas, ao que nos consta, só dois protestos se levantaram - um de Arthur Azevedo, que impoz silencio á impertinencia com *tsiu* severo, e outro do honrado artista Girardet, professor da Escola Nacional de Bellas Artes, que nunca mais voltou aos banquetes do Centro Artistico, nem comprou bilhetes para os seus espectaculos.

Agora o desprezo.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Hostia: Theatro S. Pedro de Alcantara. O Paiz. Rio de Janeiro. 3 Nov. 1898. p2. Ed.05143.

Antes de analysar o libretto e a partitura da ballada *Hostia*, apresentada ao publico fluminense, ante-hontem, pela empreza que se denomina Centro Artistico, devemos lembrar aqui uma phrase escripta por um dos socios da alludida empreza, na qual affirmou ter sido fundada aquella associação - não para servir de campo pratico aos artistas nacionaes e educal-os em provas publicas, com a critica severa e imparcial da massa anonyma que, nos theatros, compra o direito de applaudir ou patear - mas para educar esse mesmo publico, aliás conhecedor de uma vasta litteratura dramatica e musical, apresentada por artistas de nomeada universal.

Essa pretenção, ridicula em si, irritou, como era natural, não só o publico em geral, como á maioria dos socios do Centro, e no jornalismo achou formal protesto nestas columnas, cujo signatario repudiou desde logo a *educação,* que se lhe pretendia dar a titulo de renascimento das artes.

Educa-se um povo, no terreno das artes, com as grandes producções dos artistas celebres, commentando-se essas mesmas obras, afim de chamar a atten-

ção para os pontos fracos ou para as suas bellezas; mas os arautos do Centro começaram a sua campanha educadora procurando chamar o ridiculo sobre os fundadores da arte musical, julgando que por essa fórma destruiam os genios que se impuzeram a muitas gerações, afim de conseguirem a imposição de uns tantos pygmeus que, na opinião desses desvairados, se collocariam ao lado de Shakespeare e de Wagner para afastar o publico da admiração votada a Bellini, o inimitado melodista admirado por todo o mundo e pelo proprio Wagner; a Rossini, que salvou a musica italiana das garras dos cantores que adulteravam tudo para que sobresaissem as suas qualidade de *virtuose*; a Verdi, o mais pujante dramatisador da musica, que obrigou toda a Italia a acompanhar com elle a evolução da sua arte; a Gounod, o musico contemplativo que se immortalizou com o *Fausto*; a Meyerbeer, o grandioso autor do *Propheta*, e por ahi além, no mais ridiculo desrespeito aos maiores vultos que occupam logar saliente na historia das artes.

Explica-se assim a nossa attitude franca e leal; e sabemos ter ao nosso lado um grande partido.

Quando nos pronunciámos a respeito da primeira récita de assignatura do Centro, tratando-se de espectaculos publicos em que tomavam parte, no desempenho do episodio lyrico de Coelho Netto e Nepomuceno, artistas que vivem da sua profissão musical, entre os quaes viamos o Sr. Carlos de Carvalho e a Sra. Camilla da Conceição, ambos professores de canto pagos pelo Thesouro Nacional, e professando ambos a sua arte em casas particulares - usámos daquella mesma franqueza que o nosso illustrado collega Luiz de Castro mantem nos seus artigos, falando sempre de viseira erguida; mas o Centro, por intermedio dos seus socios jornalistas, bramou, estranhando que criticassemos com severidade as *amadoras*.

O artista profissional, que virtualmente trabalha gratuitamente para uma empreza, não passa por esse facto a ser um amador; e não acreditamos que os cavalheiros que nos querem educar, recebendo taes favores, deixassem de declarar, em seus annuncios officiaes, que os artistas, como a Sra. Amalia Iracema e a outra já alludida, se prestam gentilmente a desempenhar os seus papeis, como vemos ordinariamente nos annuncios de beneficios.

Parece-nos, pois, que não ha motivos para modificação da critica, quando nem ao menos se trata de um espectaculo em prol da caridade, mas de uma empreza que, se tiver saldos, dará banquetes - que afinal de contas é tão bom rateio como o que é feito em moeda.

*

Vejamos agora o que é o libretto offerecido pelo erudito mythologista Coelho Netto ao compositor Delgado de Carvalho.

Receioso de errar e merecer forte reprimenda do illustre litterato que tão delicadamente joga com a lingua portugueza, fizemos antecipada acquisição da *Hostia* e vimos que se tratava de uma ballada, conto muito simples, muito velho e muito pueril, em que se leva ao altar propiciatorio de Ondino, neste caso rei das

aguas fluviaes, uma victima para ser immolada aos seus amores, no intuito de abrandar as furias do poderoso aquatico que, quando perde as estribeiras, manda inundar campos e valles, arrazando tudo com a violencia das cheias e exurradas.

Mas a hostia, que, afinal de contas, é um maçapão apetitoso, tem o seu pastor, que chega justamente quando o principe escamado conduz a virgem ao leito nupcial.

Hydo, que assim se chama o eleito coração de Selma, a hostia cobiçada, vae á beira do rio a procurar saber o que alli se passa; essa curiosidade não agrada muito a Ondino, senhor das aguas más, que, na falta de archeiros ou coisa equivalente, no reino mythologico, que sirva para enxotar os curiosos que vão espiar pelo buraco das fechaduras do quarto dos noivos, vem elle proprio saber o que quer aquelle mortal.

O pastor reclama a sua ovelha; e quando todos pensam que o soberano vai afogar o rival e conservar a virgem, eil-o muito accessivel e obediente fazendo entrega do maçapão como quem cumpre um mandado de manutenção ou *habeas corpus* de que o autor do libretto não faz uso, naturalmente porque naquelle tempo ainda não havia poder judiciario com taes prerogativas.

Ondino dá a hostia ao pastor; mas quando este pensa que é senhor do que é seu, o rei aquatico manda-lhe o molho, em fórma de inundação, de modo que a hostia lá vai aguas abaixo nos braços do Hydo que, não sabendo nadar, morre gritando por Selma, que tambem não lhe póde valer, tanto que tambem grita por Hydo, em quanto as Nixes continuam a tomar o seu banho frio.

Que o conto é velho, sabem todos aquelles que leram historias de victimas sacrificadas ás furias divinas de todos os paizes do Oriente, do vasto continente africano e mundos imaginarios; mas tudo isso era sem musica sabia, joeirada de italianismos, como esta com que somos agora, senão educados, ao menos embalados.

Mas longe de nós o intuito de condemnar o enredo archeologico, pois mestre é capaz de nos provar que a sua ballada encerra uma lenda germanica e que o Wagner deu preferencia ás lendas la de suas bandas, como Shakespeare, e que ao Centro Shakeswagneriano não convinha outra coisa senão essa historia.

Aceitamos o libretto e fomos logo ao diccionario tirar significados, para bem entender as primeiras 17 paginas das 34 impressas, pois nessa primeira metade do livrinho, por coincidencia, estão arrumados uns termos peregrinos que até parecem catados para dar trabalho á gente.

Só o que não podemos engulir foi a *harpa de prata abemolada*, referida pelas Nixes, e isso porque naquelle tempo ainda não existia o *bemol*, que só appareceu com o systema hexacordal.

Talvez que o erudito orientalista tenha empregado o adjectivo "abemolada"com referencia á prata, de que era feita a harpa, e isso porque tambem se *afina*

esse metal; mas se o illustrado mestre admitte uma opinião pouco autorizada, sempre lhe diremos que a prata e o ouro se afinam por quilates e não por bemoes nem sustenidos, como muito bem póde informar o digno director da Casa da Moeda, que é musico e metallurgico e, portanto, insuspeito e autoridade na questão.

Como anecdota interessante seja-nos permittido relatar que a leitura desse libretto fizemol-a ao ar livre e junto ao humilde hortelão que em nossa velha choupana cuida solicito das alfaces e repolhos.

Tratava elle de uma sementeira quando recitavamos justamente este trecho de prosa rythmica da 10ª pagina.

Fala Ondino:

"Para que nasça o dia, a noite morre; para que a lua esplenda, o sol succumbe. Para que venha o fructo, a flor fenece; para que o rio corra, a penha chora. Morre a semente e o broto vem a flux…"

- Ó senhor meu amo, brada o feitor dando um pulo apoiado no sacho, a modo que esse doutor que escreveu isso que ahi está nunca viu nascer o feijão que não é regado, que até brota com as duas orelhas as vezes encascadas. Elle que venha para cá ver o que acontece quando a semente morre, como ali no canteiro dos quiabos, que morreu tudo e nada veiu á flor da terra, a não ser a tiririca, que este anno está brava…

E falou ainda uma boa meia hora o meu intelligente feitor que, se fosse ouvido pelo autor de *Artemis*, com certeza receberia logo o titulo de Cinabrio.

Terminada essa leitura, fomos ver o *Diccionario infernal,* de J. Collin de Plancy, e ficámos aterrados pelo facto de não encontrarmos a palavra *Nixes*; e em outros livros consultados o resultado ainda foi o mesmo.

Calculem a curiosidade de quem, como nós, tem o dever de conhecer essas coisas para a confecção de suas chronicas.

Nesse mesmo dia lemos n'*O Paiz* a noticia da entrada de um vaso de guerra da marinha allemã, chamado *Nixe*, e ao perguntarmos ao reporter o que coisa era *Nixe*, respondeu-nos elle que era uma fragata.

Não era possivel que o autor do libretto quizesse um côro de fragatas no dominio da mythologia, e por isso passamos um telegramma a um dos nossos collegas de redacção pedindo: - "Consulta Larousse e manda dizer significado de *Nixes*. Resposta paga."

Pois a resposta foi esta: "Nixe, divindade que preside aos partos."

Por onde fiquei pensando que de muita previdencia symbolica é dotado o illustre autor da *Hostia*, pois tendo um casamento a realizar, a primeira coisa que apresenta ao publico educando é o grupo de Mmes. Durocher.

*

Chegado o dia da recita, por signal que esta começou com todos os santos e acabou com os finados, e eis-nos em presença do autor da musica, do librettista e do scenographo.

Sabemos que o maestro Assis Pacheco, quando recebeu a partitura, declarou que não podia ensaial-a, porque a instrumentação estava toda errada, sendo necessario refundil-a e emendal-a.

Desde então começou o enorme trabalho do Regente ajudado por Capitani e muitos mestres que accudiram ao desastre.

E ahi temos a fórma pela qual o Centro Artistico nos quer educar!

Nós, que conhecemos a instrumentação de Berlioz, de Meyerbeer, de Massenet, de Verdi, de Greeg (sic), de Puccini, de Beethoven, de Bizet, de Gounod e tantos outros musicos notaveis - nada sabemos, nada ouvimos, e devemos ir aos espectaculos do Centro para sermos *educados* pelos Sr. Delgado de Carvalho, que em materia de instrumentação leva quinaos do mais reles dos clarinetistas das bandas de amadores; do Sr. Delgado de Carvalho que escreve *mi bemol* grave para clarinete (4º espaço inferior da clave de sol) e escreve accórdes em que os violinos devem dar uma terça maior na mesma corda.

Se um desenhista der o *croquis* para um quadro que seja depois executado por um *pintor* - de quem é o quadro?

Pelo menos de ambos; portanto é preciso que saibamos tambem quem são os collaboradores do Sr. Delgado de Carvalho, pois a instrumentação actualmente é parte importantissima da composição orchestral - é a côr do desenho, do rythmo.

O Sr. Delgado de Carvalho tem talento e habilidade; mas não basta isso para ser compositor.

A sua preoccupação é a musica descriptiva; mas como fazer musica descriptiva para orchestra, sem conhecer as regras de instrumentação?

E a representação? Não deve ser calculada de accôrdo com a partitura?

É bastante citar o facto da peça, em seu final, ficar transformado em um quadro vivo para mostrar que tanto o autor do libretto como o compositor são dois inexperientes em coisas de theatro.

E de facto Ondino fica ali no meio das aguas, entre nixes paradas, qual estatua de repuxo de palacete de commendador.

Quando, na scena V, entra o Hydo, o pastor apaixonado, toda a gente espera um tenor, mas surge o barytono Carlos de Carvalho vestido de Bebé.

Tudo ali foi atamancado para se acommodar ao pessoal do Centro Educador.

Abra-se o libretto, pagina 25, e lá se encontrará a rubrica relativa a Ondino: - "De pé, no rochedo, tonitruosamente"; mas o papel é feito pelo Sr. Noronha,

longe do arco do proscenio e por isso ruge a orchestra e do canto só se percebe o movimento dos labios do actor.

O côro de nixes, que afinal ficamos sabendo que eram nayades ou nymphas, é uma pererecada impossivel e fanhosa: 11 coristas no fundo da scena não podiam dar outro resultado.

O côro de sacerdotisas, composto de alumnas do instituto, era uma mistura de vozes adultas e infantis cantando uma marcha funebre.

O scenario de Carrancini é bonito e de effeito, mas o autor pedia *uma lua phantastica*, e o scenographo, vendo que essa luz, precedendo, no horizonte, o sol pela madrugada, não podia ser senão minguante, arruma, para obter o tal *phantastico*, uma lua em quarto crescente!

E querem nos educar!

E por que razão escolheu o nosso educador orientalista o rio para campo da sua ballada?

No seu caso teriamos escolhido o mar, onde caberia o mesmo Ondino.

Como seria bello o mar - immenso na sua superficie e incommensuravel em suas profundezas, cheio de mysterios, theatro de lutas gigantescas e de tragedias, povoado de monstros, mundo de zoophitos e tubarões…

Sim! Era preferivel, na nossa opinião, ser poeta do mar a ser poeta d'agua doce.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Centro Artistico. O Paiz. Rio de Janeiro. 4 Nov. 1898. p2. Ed. 05144.

O maestro Leopoldo Miguez, por intermedio do Sr. secretario do Instituto Nacional de Musica, mandou pedia á redacção desta folha fosse rectificada a nossa chronica de hontem na parte em que dissemos ser o côro de sacerdotisas da *Hostia* composto de alumnas daquelle estabelecimento de educação musical.

O digno director do instituto nega esse facto, ao qual se oppõe o regulamento que elle executa; e nós, satisfazendo a sua justa exigencia em prol da verdade, applaudimos a sabia disposição regulamentar.

Não fazendo parte do Centro Artistico, nem acompanhando de perto os seus trabalhos, aceitámos uma informação que estimamos tivesse sido inveridica, porque ao menos as alumnas do instituto não tomaram parte no desastre.

A imprensa fluminense em sua quasi totalidade achou-se hontem ao nosso lado e se deixamos de transcrever hoje os pontos que justificam a nossa attitude é tão sómente por falta absoluta de espaço, motivada pelo julgamento do processo do attentado de 5 de novembro.

Somos, portanto, obrigados a adiar por 24 horas a transcripção das vergastadas com que o jornalismo criticou a *trapalhada lyrica*, na phrase insuspeita da *Gazeta de Noticias*.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - S. Pedro: La Gioconda e La Boheme. O Paiz. Rio de Janeiro. 7 Nov. 1898. p2. Ed.05147.

Os julgamentos do penultimo espectaculo do Centro Artistico e dos implicados no attentado de 5 de novembro tirou-nos o espaço que devia ser consagrado ao grande triumpho alcançado pela Sra. Palermini na noite em que essa artista cantou a opera de Ponchielli.

Sabem todos os frequentadores do nosso theatro Lyrico que a artista alludida, além do seu prestigio e da belleza indiscutivel da sua voz, torna-se, na *Gioconda*, inimitavel, fazendo esquecer todas as outras que se fizeram applaudir nessa opera, e isso porque a Sra. Palermini reune todas as qualidades para se tornar excepcional no 4º acto, pois é nesse momento em que ella se apodera do seu auditorio, impressionando-o com a aria do suicidio, em que a sua voz toma todas as inflexões da poesia para traduzir a paixão que deve dominar o personagem naquelle momento tremendo, uma das mais commoventes situações do libretto.

Mas não termina ahi, nessa aria, a grande importancia do seu 4º acto; no duetto subsequente, com o barytono, a transformação é subita, e o espectador, que já expandira a sua emoção applaudindo a artista com enthusiasmo e sinceridade, é de novo arrastado pela interpretação desse trecho, em que ella sabe aliar o gracioso e o sarcastico sem que se saiba onde termina um nem onde começa o outro.

Merece, nesse mesmo acto, ser citado o barytono Stinco, que no duetto, afastando-se de todas as convenções adoptadas na marcação, faz uma scena nova que influe bastante no effeito do trecho em questão, tendo, no entanto, atravessado toda a peça com aceitação geral do publico.

A Sra. Longhi conserva a pureza de sua voz, digna de um serio estudo da arte dramatica; fez dois papeis nessa opera, o da Céga e o de Laura, mantendo-se em ambos na linha correcta de uma digna discipula de De Falco.

O tenor Ventura, um novato na scena lyrica, tanto que foi agora que cantou pela primeira vez as duas operas que estão annunciadas no alto desta columna, agradou bastante na romança do 2º acto e manteve a solemnidade melodica do concertante do grande acto, merecendo ainda elogios no duetto e tercetto finaes.

A orchestra, o corpo de baile, os córos e a enscenação concorreram para a magnifica impressão que essa opera deixou em todos os espectadores.

*

Falemos agora um pouco da *Boheme*.

Quando, na serie de récitas dessa mesma empreza, installada então no theatro Lyrico, foi dada essa partitura de Puccini, a representação correu friamente e a impressão tão viva deixada em 1897 como que desapparecera.

Os criticos mais notaveis desta capital, aquelles que tomaram a si a honrosa tarefa de educar o publico fluminense e que nos animam com as suas lições, explicaram o facto como uma prova do nenhum valor da *Boheme* e do pouco merecimento do seu autor.

A musica, disseram elles, é, ás vezes, como o doce, muito atolado em assucar; agrada immediatamente, mas enjôa logo, e neste caso está a *Boheme*, com as suas melodias espontaneas, que não podiam deixar de, passada a primeira impressão, enfastiar o publico.

E os incautos acreditaram na historia, aliás bem arranjada, abandonando o theatro todas as vezes que a empreza procurava reerguer a peça, mesmo mudando de regente, porque o desastre era, por alguns jornalistas e boa fracção da maioria dos espectadores, attribuido ao maestro Guerrero; mas veiu o maestro Polacco e não conseguiu galvanisar o corpo inanimado da probresinha.

No entanto hontem vimos a sua resurreição pela fórma que narraremos depois de falarmos da estréa da senhorita Margherita Ferri.

Lembram-se os nossos leitores de uma noticia nossa, em agosto, dizendo que no theatro Lyrico se daria o baptismo artistico de uma cantora que vinha pedir ao publico fluminense a decisão da sua sorte?

Pois tratava-se dessa senhorita, italiana, residente em S. Paulo, de onde partiu ha tres annos para esta capital, afim de aproveitar a sua voz, que requeria serio cultivo no sentido de abrirem-se-lhe as portas desse templo que se chama theatro.

Coube á professora Julia Befani essa tarefa, por incumbencia da propria familia da aspirante, cujo pai assistira em Napoles a estréa vantajosa daquella artista, que preferiu erradamente o socego da arte que tão idoneamente professa nesta cidade ás glorias da carreira que seguiram tantos collegas seus, entre os quaes se contam hoje verdadeiras summidades, como o tenor De Lucia, o comtemporaneo de Rotoli na mesma academia.

As condições da educanda não tardaram, porém, a se tornar precarias, e o resultado foi ser a discipula tomada como filha.

Preparada a voz, segundo os preceitos da arte, e completados os estudos de declamação, em seis mezes foi formado um pequeno repertorio; nunca, porém, pensou a sua professora fazel-a estrear no difficil papel de Musetta, da *Boheme*, parte de muitas exigencias. As circumstancias, no entanto, determinaram que assim fosse.

Feitas as primeiras experiencias no theatro Lyrico e no S. Pedro o resultado excedeu á expectativa. Sanzone viu desde logo a voz que se lhe offerecia; Polacco esmerou-se nos ensaios; Palermini, Stinco e Rotoli cercaram-na de cuidados e conselhos e, por fim, chegou o dia do ensaio geral.

Nessa occasião a senhorita Ferri já não parecia uma aspirante; dir-se-hia uma conhecedora da scena e artista experiente.

A empreza, firmada no successo do ensaio, querendo causar grande surpresa ao publico, calou a circumstancia da estréa e incluiu o seu nome, sem destacal-o, entre os outros artistas que iam interpretar o bellissimo trabalho de Puccini; mas errou. O publico, se soubesse que estava ali pontificando na consagração de uma artistasinha, não teria extranhado o que se passou no 2º acto da peça.

Devemos dizer com toda a franqueza que todo esse acto esteve muito longe de ser o que vimos no ensaio geral. A senhorita Ferri, dominada pela impressão, sentindo a voz presa, gritava e excedia a justa afinação, e, como é possuidora de uma voz collossal, o effeito tornou-se desagradavel e os primeiros commentarios não lhe foram muito favoraveis, porque o publico deixou de apreciar o seu bellissimo timbre, aliás prejudicado pela incerteza accidental da afinação.

Mas os artistas, esses sabiam o que se estava passando, e a Sra. Palermini, a mais enthusiasta patrocinadora da neophita, abraçou-a, animando-a de fórma a fazel-a adquirir a calma.

E de facto, no quartetto do 3º acto já parecia outra, concorrendo para o esplendido effeito desse trecho, em que ella fez jús a uma boa parte das ovações do publico.

São raros estes factos no Rio de Janeiro; e a senhorita Ferri, com *O Schiavo*, que é nosso, que o creamos, tambem é artista nossa, do nosso publico, que terá o prazer de vel-a, dentro de muito pouco tempo, brilhando nos palcos mais celebres do mundo lyrico e em companhias de primeira ordem, pois possue a condição primordial para isso - a voz, que é bella e intensa, habilmente educada e de uma emissão tão facil e expontanea que chega a causar admiração áquelles que conhecem de perto as difficuldades da arte do canto.

Falámos, ácima, em uma ovação.

Foi no 3º acto. A Sra. Palermini, que já no 1º acto tinha impressionado o publico, que afinal encontrava a sua *Bohemia*, disse por tal fórma a despedida - *senza rancor* - que foi interrompida por essa interjeição admirativa das platéas, a qual se converteu em applausos; e no quartetto, ella e Ventura com lagrimas na voz, e Stinco e Ferri naquella interessante disputa dos dois amantes arrufados, deram tal perfeição á pagina monumental de Puccini que todo o theatro, em justa exigencia, terminado o acto, fez voltar o maestro Polacco á sua cadeira e levantar o panno para a repetição do quartetto, que ainda dessa vez terminou entre acclamações e innumeras chamadas ao proscenio.

E o final?

Era aquella mesma Mimi que provocava a lagrima da ternura.

O tenor Ventura, que tambem cantava pela primeira vez a sua parte, teve no 1º acto phrases esplendidas e que ás vezes os artistas não conseguem reproduzil-as; assim como foi bom artistas no 2º e 4º acto e um dos provocadores do successo da noite - o quarteto.

Um bravo a Stinco, bom actor, e outro a Rotoli, applaudido naquelle momento tão terno e tão generoso do bohemio que se despe para agazalhar o proximo.

Não nos esqueceremos tambem do barytono Guarrini, folgazão nos actos extremos da partitura, nem deixaremos de enviar sinceras felicitações a esse futuroso rapaz, que tambem é nosso artista e que em dezembro deve, no Internacional de Milão, provar que fomos um publico criterioso e justo quanto o consagramos aqui, no Rio de Janeiro, regente de orchestras lyricas.

Finalmente, o sucesso da *Boheme* ante-hontem foi de tal ordem que a Sra. Palermini decidiu que essa fosse a opera para o seu beneficio.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Concerto Cernicchiaro. O Paiz. Rio de Janeiro. 9 Nov. 1898. p2. Ed.05149a

O professor Vincenzo Cernicchiaro, que foi um dos mais illustres membros do corpo docente do Instituto Nacional de Musica, de que se desligou por motivos da lei relativa ás accumulações, com grande pezar do maesto Leopoldo Miguez, que, ao despedir-se do seu companheiro, lembrou a sua qualidade de rabequista para ter o direito de se orgulhar em tel-o como collega; Vicenzo Cernicchiaro, que tantos discipulos tem educado nesta capital, alliando a sua idoneidade profissional á sua honestidade e cavalheirismo, altamente apreciado nas mais altas rodas da sociedade fluminense - reuniu, ante-hontem, no theatro Lyrico, os seus discipulos, entre os quaes se achavam muitas senhoritas, e com o auxilio de crescido numero de amadores formou uma orchestra de 80 executantes, com alguns profissionaes indispensaveis, afim de executar o programma por elle organizado.

Esse concerto, de amadores que procuram assim a pratica do conjunto, sem pretender educar o povo fluminense, pois essa é a missão de uma outra empreza - agradou bastante.

Os applausos do publico foram bem significativos e de certo compensaram o grande trabalho do organizador do concerto, arrojado, no emtanto, em admittir no seu programma peças, como a *Rhapsodia*, de Liszt, que já tendo sido

executada por Mancinelli com rara perfeição, ficou sujeita á comparação, que não podia ser completamente favoravel ao grupo de amadores.

Essa comparações são inevitaveis; e o proprio maestro Cernicchiaro reconhece, na sua modéstia, o quanto está distanciado daquelle grande regente, que só tem rivaes na empreza educadora, tão original, que possue criticos musicaes que não conhecem os trechos pouco populares do *Guarany*.

Em todo caso poderemos citar, nesse concerto, algumas peças que foram executadas com perfeição, tornando interessante a festa, em que ninguem dormiu, e que não nos tratá as amollações do pregoeiro dos *deficits*, com as suas lamurias, dando vontade á gente de dizer-lhe: - Deus te favoreça, irmão.

No numero das peças em taes condições devemos citar os dois trechos cantados por D. Elvira Gudin, illustre artista-amadora de indiscutivel merecimento, admiravel interprete da ária da *Reine de Sabá*, tendo antes cantado um trecho da opera *Ero e Leandro*, de Bottesini.

Applaudimos sem reserva a pianista D. Orizia Pimentel, no *Concerto Stuck*, de Weber, mostrando perfeito mecanismo e boa escola. É discipula do Sr. E. Lamberg, que se póde orgulhar em apresentar semelhante attestado da sua profissão.

O *Concerto,* de Wieniawsk, executado pelo amador Jeronymo Silva, peça de grandes difficuldades, deu-nos a medida exacta do merecimento desse moço, de grande talento.

Não regatearemos applausos á orchestra, pela execução da *Gruta de Fingal, Serenata*, de Pierné, e *Chant de soir,* de Schumann.

Além desses trechos, a orchestra executou mais a *Symphonia militar*, de Haydn, e *Saul*, de Bazzini.

O programma explicativo contém alguns conceitos e opiniões de autoridade, que merecem transcripção, taes como o que se segue:

"Weber póde-se considerar o verdadeiro fundador da opera romantica allemã, na qual revelou-se, nas suas immortaes operas *Freischütz* e *Oberon,* genio extraordinario e altamente poetico, cujo merecimento, na realidade, de fórma, de inspirações e de um conjunto, emfim, de tantas bellezas poderosamente emocionantes, valeram ao seu immortal autor, em vida, o titulo mui honroso de primeiro compositor de seu paiz.

Foi nessa grande escola, colorida e romantica por excellencia, genial e phantastica, de fórma rythmica, pura e logicamente tonal, que Wagner foi buscar os seus moldes melodicos, transformando-os mais tarde francamente em fórmas melodicas italianas no canto de *Amor de Tristan*; na phrase em *ré b*, de *Flosshilde*, 1º quadro do *Ouro do Rheno*, e em outras opera, *Lohengrin* e *Tannhäuser*, por exemplo, cuja fórma e estylo, e até os moldes melodicos, pertencem á pura e genuina escola italiana.

O caso não é para admirar, se attendermos ao bello e alto conceito em que Wagner tinha o Rei da Melodia, Vincenzo Bellini e muitos outros maestros italianos do seu tempo.

C*hez Bellini,* diz elle no *"Estudo sobre Bellini", c'était la claire mélodie, ce chant si simplement noble et beau qui nous a charmés; retenir et croire cela n'est vraiment pas un péché; c'est n'en est peut-être pas un plus que de prier encore le ciel, avant de se coucher, pour que vienne aux compositeurs allemands l'idée de telles mélodies et une telle façon de traiter le chant.*

Prova eloquente, logica, esta, que Wagner era, pelo menos então, um ecletico, o qual sabia respeitar, como todo homem de talento superior, todas as escolas, louvando o que nellas havia de bello e de bom, embora elle seguisse um rumo diametralmente opposto ás convenções romanticas, se bem, em abono da verdade, ellas ainda dominam, e dominarão por muito tempo, o mundo ideal da arte; o que não impediu a Wagner que, afastando-se das leis que regem a arte do sentimento, não chegasse a implantar uma nova arte, typica, toda delle, o *Drama Lyrico* aplaudido por alguns, e rejeitado por outros. É certo, pois, que Wagner sem Weber e sem Rossini não teria existido; e elle, mais que todos, foi um admirador de Weber, o feliz autor do bello *Concert-Stück*, conhecido e executado por todos os pianistas-virtuosi deste seculo, o qual é sempre ouvido com satisfação e prazer, devido ás innumeras bellezas que elle encerra. É difficil e de grande effeito."

Estas linhas que ahi ficam mostram que ha individuos mais realistas do que o proprio rei.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Centro Artistico. O Paiz. Rio de Janeiro. 9 Nov. 1898. p2. Ed.05149b

Eramos o unico, na imprensa fluminense, a offerecer resistencia á luta aberta pelo Centro Artistico contra quasi todos os fundadores da arte musical, e tambem o unico a denunciar o caminho errado que essa associação tomara, sacrificando a boa vontade de uns tantos cavalheiros que se deixaram illudir com esperança de se crear uma arte nacional, quando nos faltam as bases necessarias para tal emprehendimento; eramos o unico, é certo, mas tinhamos a verdade ao nosso lado e, por isso, a certeza de vencer.

A *grita,* os apodos e os insultos foram as armas que os adversarios tomaram para, em defesa de suas ridiculas pretenções, nos atacar, apontando-nos como despeitado e incompetente; vemos, porém, que o nosso trabalho não foi perdido, achando-se hoje ao nosso lado toda essa mesma imprensa e os proprios directores espirituaes da associação.

Essa tendencia para o rompimento era latente, desde que começaram os espectaculos da serie actual de assignatura aberta pelo Centro Artistico; a explosão

não tardou, e é justo que, com a devida venia, façamos a transcripção de alguns periodos das noticias publicas hontem pelas folhas desta capital.

Comecemos pela *Gazeta de Noticias*, onde são activos collaboradores duas grandes influencias do Centro.

O nosso collega Dr. Ramiz Galvão, depois de resumir o libretto da *Hostia*, sobre o qual não emittiu a sua abalisada opinião, assim se refere ao espectaculo da vespera:

"Eis a lenda desenvolvida e dramatizada por Coelho Netto.

O poema lyrico de Delgado de Carvalho correspondeu porventura ao encanto deste argumento?

Francamente devemos dizel-o: segundo a nossa impressão individual, não; e segundo a impressão que pudemos colher do publico, tambem não.

Apezar do muito talento já provado pelo sympathico autor da *Moema,* parece-nos que a *Hostia* procedeu d'um grave equivoco. Quando o maestro devia entregar-se aos vôos de sua inspiração melodica, trabalhou ao contrario por seguir uma escola com que não está familiarisado e que reclama profundos conhecimentos musicaes. Não basta querer ser wagneriano para sel-o.

D'ahi o desconnexo geral da opera, a confusão que a caracterisa de principio a fim, com rarissimos intervalos, e tal que se póde quasi dizer: a *Hostia* não é uma balada lyrica, é uma atrapalhação lyrica.

No meio daquella inexpressiva e baralhada multidão de phrases musicaes, era difficilimo, senão impossivel, que os amadores fizessem valer o seu talento.

A gentil cantora D. Amalia Iravema debalde quiz falar-nos ao coração com a sua voz plangente e bella; D. Camilla da Conceição e o Sr. Carlos de Carvalho, talentosos e estimados amadores, fizeram quasi inutil esforço; o Sr. Leopoldo Noronha, a quem coube o papel de Ondino, mal foi ouvido, e os córos, ou andaram desastradamente ou nada fizeram.

Eis a impressão geral colhida pelo publico, que applaudiu o esforço, mas não applaudiu o exito, dando ainda ahi uma prova de que é um publico intelligente, ao contrario do que affirmam alguns criticos empenhados em affirmar a nossa ignorancia."

O *Jornal do Commercio*, por intermedio do proprio secretario do Centro, diz:

"E teria conseguido do Sr. Delgado de Carvalho - o poeta da musica - acompanhar na mesma altura o vôo da imaginação do poeta da palavra?

Parece-nos que não; mas essa negativa não significa uma condemnação do *spartito* que tem muitas bellezas. Crémos apenas que o musicista não se alliou perfeitamente ao poeta na comprehensão da ballada, e que passaram-lhe despercebidos muitos elementos essenciaes da composição poetica. É assim que a

musica não consegue dar-nos muitas impressões que estão annotadas na ballada; por exemplo, esta, na scena terceira:

"O rio murmura sinistramente; o pio de uma ave nocturna corta o silencio pavido, etc."

Na scena setima est'outras:

"... o rio, com um murmulho soturno, começa a encher".

"O vento uiva sinistramente; a escuridão torna-se mais densa. A inundação vai subindo; pia, de instante a instante, a ave nocturna."

"A inundação cresce e vai cobrindo as pedras. Já as aguas chegam a meio do rochedo que serve de abrigo aos dois. O vento ulula, as aguas marulham".

Estas notas que, aliás, fornecem excellentes elementos para a expressividade symphonica, não mereceram, por certo, do musicista, uma attenção meticulosa e reflectida.

O que nos parece, principalmente, é que o Sr. Delgado de Carvalho viu-se talvez forçado, por exigencias de qualquer ordem, a desprezar os preceitos do velho Horacio, precipitando o seu trabalho de compositor. E essa precipitação, no seu caso, era tanto mais perigosa, por isso mesmo que não lhe sobram os recursos da technica que só um longo tirocinio e os alicerces de um estudo profundo e consciencioso podem proporcionar."

O nosso collega Arthur Azevedo, cuja benevolencia é bem conhecida, dá, em seu folhetim *O theatro*, publicado n'*A Noticia*, a seguinte opinião:

"Accresce que a *Hostia*, sem falar no seu incontestavel merecimento litterario, é uma peça theatral, dando ensanchas a phantasia da enscenação. Infelizmente, se na *Artémis* o musico foi sacrificado pelo poeta, na *Hostia* o poeta foi sacrificado pelo musico. Delgado vingou Nepomuceno.

Não venho reeditar a critica feita nesta folha por Luiz de Castro. Que me importava a mim que a musica da *Hostia* fosse allemã, italiana ou japoneza, comtanto que me agradasse? Infelizmente não me agradou, isto é, não me satisfez, não me pareceu que traduzisse fielmente a idéa do poema, não me impressionou, em summa, como a partitura da *Artémis*. Delgado de Carvalho sabe, talvez, quanto o estimo, mas não sabe o que eu daria para não escrever uma opinião desagradavel a respeito do seu trabalho.

- Mas por que a escreves? perguntarão. Escrevo-a, porque julgo prestar assim um grande serviço ao jovem compositor, e, por conseguinte, á arte do meu paiz. Escrevo-a, porque é necessario, porque é imprescindivel, porque é urgente que Delgado de Carvalho se convença de que deve completar os seus estudos musicaes. Sou leigo na materia, sou incapaz de dizer o que falta á partitura da *Hostia*, mas sinto que lhe falta alguma coisa, que só se alcança com o estudo e a experiencia. Presumo que Delgado tem tudo quanto não se aprende, o fogo sagra-

do, a inspiração divina, o *quid* mysterioso que se chama talento - mas falta-lhe o que se aprende, o que não se adivinha, - a technica.

Que diabo! - um homem de intelligencia mediocre, pelo que tenho observado, póde saber perfeitamente harmonia e contra-ponto; nenhum, cem annos que viva, encontrará no cerebro uma phrase como ha tantas na *Hostia*!

Bellos talentos para a musica se perderam neste paiz por falta de recursos pessoaes; Delgado de Carvalho não tem, felizmente, o direito de invocar essa desculpa terrivel. Elle póde entregar-se exclusivamente, de corpo e alma, ao estudo profundo da sua arte, e recuperar, pois que ainda é, por bem dizer, uma criança, o precioso tempo que perdeu a contemplar o proprio umbigo, como um fakir."

O professor Carlo Parlagreco, critico independente, apreciando o libretto, escreveu na *Gazeta da Tarde*:

"O libretto é certamente mais humano do que o da *Artémis*. O assumpto, reproducção anachronica e illogica de mythologias que não são mais possiveis, nem no dominio do symbolismo, é de tal ordem a ser comparada a um brinquedo de crianças. Muito mais logicas são as caricaturas, em que, sob as fórmas mythologicas, se esconde a satyra politica; genero de litteratura tentado com maior ou menor felicidade pelos escriptores de revistas.

Mas, para ser tomado a serio esse Ondino, que não responde a nenhum dos ideaes, a nenhuma das necessidades e das realidades da vida e da consciencia moderna, esse Hydo e essa Selma, que se poderiam amar e abraçar em toda parte de mundo, sem que as aguas forcem as leis da natureza, não têm vitalidade, não têm constituição psychologica racional, não têm nada que os recommende á tolerancia do publico.

O autor do libretto conhece pouco as mythologias antigas e não sabe estudal-as nos seus elementos vitaes, nem tomar dellas o que ainda poderia servir a animar uma obra moderna.

……

O scenario foi feito com muito amor e com muita esperança de um successo deslumbrante.

Mas a inundação, se não appareceu de maneira alguma na musica, em scena não passou de um simples brinquedo…

Mas tudo, emfim, foi um brinquedo, o libretto, a musica e a inundação.

E ha quem fale em arte nova, quando o que estamos vendo está mil milhas atrás do *Condor,* do *Guaran*y e do *Schiavo*.

Os *snobs* autolatras que se vinguem agora descompondo os criticos independentes e o publico e os mesmos socios do Centro que não querem ir conciliar o somno nas cadeiras do S. Pedro."

E ahi têm os illustres directores do Centro Artistico Cinabrios em penca.

Fiquem essas transcripções registradas como elementos que possam ser aproveitados pelo historiador que tratar das artes no Brazil; mas não devemos terminar sem deixar aqui a nota comica desta historia de espectaculos do Centro.

O Sr. Luiz de Castro, director e ensaiador, depois de haver rufado as caixas da reclame chamando freguezia ao theatro, terminado o espectaculo foi o primeiro a ridicularisar o publico, que caiu na esparrela e levou o seu dinheiro para ajudar a fundação da opera nacional.

São delle estas palavras:

"Custa-me, confesso, ter de desilludir um rapaz, cujo trabalho ensaiei com a maior dedicação; mas affigura-se-me que seria dar prova de máo amigo não lhe abrir os olhos, não convencel-o de que elle precisa absolutamente estudar musica, estudar instrumentação.

Delgado de Carvalho presumiu muito das suas forças quando se atreveu a pôr em musica um libretto tão difficil como a *Hostia*, em que ha um côro que atravessa toda a peça e que deve dar a sensação do murmurio constante do rio. Elle não soube traduzir musicalmente esse côro, como não soube traduzir na orchestra o ruido e o *crescendo* da inundação. É que elle não possue a technica da sua arte e não conhece sufficientemente os instrumentos.

Accresce que Delgado de Carvalho escreve muito alto para os córos, obrigando-os a gritar, o que é de pessimo effeito. É por isso que, apezar dos immensos ensaios, as coristas hontem andaram á matroca e se esguelaram.

E é tanto mais para lamentar tudo isso, quanto Delgado de Carvalho tem talento, repito. Assim é que, na *Hostia*, ha algumas phrases apaixonadas, em que se sente a influencia que sobre o espirito do compositor exercem Massenet e a escola italiana. Mas são phrases soltas, feitas com pedacinhos; e isto porque a *Hostia* não tem unidade, como tem a *Artémis*, cujo grande valor só os nescios podem negar."

Este não nos parece Cinabrio; mas presta-nos o serviço de evitar uma resposta ás *Fagulhas* de hontem, assignadas por Coelho Netto, dando-nos já o tratamento de *senhor* Oscar.

Se respondessemos áquella fraca e incolor defesa do collega, com certeza o veriamos amanhã tratando-nos por Dr. Oscar ou Exmo. Sr. Guanabarino.

Que salto!

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Festival des dames. O Paiz. Rio de Janeiro. 18 Nov. 1898. p2. Ed.05158.

O maestro Cordiglia Lavalle organizou uma festa musical, em homenagem ao talento da mulher e realizada no theatro Lyrico; mas a concurrencia, contra toda a espectativa, foi pequena.

Tratava-se da apresentação de algumas composições das illustres artistas Augusta Holmés, Cecile Chaminade e Contesse Grandval, tres talentos de primeira ordem que deviam ser interpretados por uma orchestra de 60 professores, sob a direcção do organizador do festival, e por um grupo de amadores.

Parece que esta ultima circumstancia afugentou os espectadores, que aliás aceitaram bilhetes, pois tratava-se de beneficiar o Asylo de Nossa Senhora da Piedade; mas o publico anda naturalmente desconfiado; com medo de alguma nova *caceteação*, desde que tentaram educal-o por meio de uma arte nova, fundada por inexperientes e executada por amadores.

No emtanto, foi um concerto bem interessante e digno de ser applaudido por numerosa assembléa.

Dentre os trechos symphonicos executados pela orchestra, produziu grande impressão o poema *Irlande*, de Augusta Holmés, que tem uma legenda explicativa traduzindo o amor patrio da compositora.

É uma bella pagina, inspirada em paixão e escripta com muito vigor e variado colorido de instrumentação.

Da mesma compositora foram ouvidos com prazer o andante *La nuit* e o côro mimoso *En chemin*.

Figurava em primeiro logar no programma o bailado da opera *Mazeppa*, da Contesse de Grandval; mas dessa compositora a peça mais applaudida e apreciada foi *Divertissement Hongrois*, dividida em tres partes - Rhapsodia, intermedio e festa hungara, no genero das *scenas* de Massenet, sem tanta sciencia, é certo, mas com muito mais espontaneidade.

A orchestra executou perfeitamente os trechos alludidos, os quaes receberam do publico valiosos signaes de apreço.

O professor Jeronymo Queiroz teve, nesta festa, occasião de se orgulhar. Duas discipulas suas foram boas pianistas interpretes de difficeis composições de Chaminade, executadas de cór, conforme a regra.

A senhorita H. do Espirito Santo tocou com muita segurança o *Concertstuck*, com acompanhamento de orchestra; e a senhorita A. do Amaral salientou-se na *Fileuse* e no difficil *Scherzo*.

Estas duas pianistas já receberam em dois concertos organizados pelo seu illustre professor a consagração do publico fluminense com applausos da imprensa.

Além das peças alludidas, foram executadas mais as seguintes:

Pela senhorita Mathilde Abrantes, a romança de Chaminade - *Sans amour,* e uma aria de *Mazeppa*; e o coro de senhoras e cavalheiros varios trechos coraes de Chaminade e de Holmés.

O maestro Lavalle prestou, com esse concerto, um serviço importante á arte, qual o de tornar conhecidas as tres compositoras, e merece, com os nossos applausos, o apoio publico, tanto mais sendo, como é, perseguido por um grupo que o hostilisa pelo futil motivo de ser estrangeiro.

Oscar Guanabarino

1899

Artes e Artistas - Instituto Nacional de Musica. O Paiz. Rio de Janeiro. 08 Jan. 1899. p2. Ed. 05208.

Está publicado, no *Diario Official,* o resultado do concurso aos premios de canto, violino, contrabaixo e flauta, realisado no dia 2 do corrente.

Ao premio da aula de canto concorreram as Sras. DD. Alice Chlorina Fialho, Alice Garcia de Rezende e Maria Clara Cardoso de Menezes.

Á primeira das concurrentes foi concedido o 2º premio, á segunda, sob allegação de que já era alumna laureada com o 2º premio, no concurso do anno passado, nado (sic) se lhe concedeu, visto como o conselho não a julgou nos casos de recompensa mais alta, e quanto á terceira foi-lhe conferido o 3º premio.

Não sabemos, no entanto, como pôde o conselho deliberar depois de um concurso não presidido pelo criterio artistico, que devia reinar naquelle instituto de ensino official, por quanto tres alumnas de vozes differentes, soprano dramatico, soprano lyrico e soprano ligeiro, todas ellas cantaram as arias das operas *Fidelis*, de Beethoven, e de *Freischutz*, de Weber. Ora, dadas as desigualdades de tessituras, claro está que, pelo menos, duas alumnas deviam se achar em más condições.

O premio conferido em 1898 a uma das alumnas, D. Alice Rezende, entrou agora como elemento para as decisões do conselho, mas se houve justiça nesse modo de proceder, justo teria sido tambem comparar essa mesma alumna com a primeira das concurrentes e ver se estavam em igualdade de condições para que fossem equiparadas no premio

Entre as duas concurrentes em questão notámos que a voz da primeira é de muito boa qualidade, faltando-lhe, no entanto, o sentimento do rythmo e afinação exacta; e quanto á segunda, voz menos volumosa, menos perfeita mesmo, mas afinada e tempista.

Nestas condições, a equiparação de premios torna-se manifesta injustiça, tanto mais quanto é certo que a segunda achava-se visivelmente enferma do larynge, o que devia ser, por força regulamentar, motivo para o adiamento do concurso, caso não previsto pela lei interna do estabelecimento.

A terceira concurrente lembra-nos ainda uma outra necessidade de regulamentar seriamente esses concursos, começando pelo julgamento das aspirantes aos premios. Essas senhoras são todas ellas discipulas *particulares* do professor cathedratico da aula de canto, e não será elle quem declare ás suas discipulas *pagantes* que ellas não estão, nem têm condições para se apresentarem perante o pubilco n'um certamen dessa ordem, e dahi a exposição de uma alumna sem voz,

sem saber cantar, sem afinação, sem saber pronunciar as linguas em que canta, amaneirada e affectada até ao absurdo.

E 3º premio por que? Por que enganar assim a uma alumna que, com essa recompensa não merecida, vai redobrar de esforços para alcançar melhor classificação, quando se lhe devia dizer clara e francamente que só canta ou póde cantar quem tem voz ou póde tel-a algum dia, o que se não dá no caso em questão, como se revela mesmo pela inspecção do physico da alumna?

A classe de violino apresentou o Sr. Humberto Milano, que tão nervoso estava, que só conseguiu o 2º premio, quando tem o merecimento para classificação mais elevada, não só pelas suas aptidões e talento, como pela boa direcção que tem tido nos seus estudos, guiados pelo professor Ricardo Tatti.

Foi desclassificado o concurrente ao premio de contrabaixo.

Era de esperar isso mesmo, desde que querem fazer do contrabaixo um instrumento de concerto, para nelle se exhibir um *virtuosi*, como se o fim do Instituto fosse dar á arte novos Bottesini, em vez de bons contrabassistas para as orchestras.

A desclassificação em nada influe no futuro desse moço, pois sabem todos que o Sr. Alfredo de Aquino Monteiro é um professor seguro, nas nossas orchestras, e que tem, por isso mesmo, o unico premio util - isto é, o meio de ganhar a sua vida honradamente.

Dissemos ácima que, só numa das classes do Instituto, todas as concurrentes eram discipulas do professor da cadeira.

Não nos parece séria essa pratica, e o regulamento do Instituto devia prohibil-o terminantemente.

Se as alumnas do Instituto podem pagar particularmente aos seus professores, estão tomando logar aos pobre e creando certas distincções que se tornam odiosas e, assim como o Sr. director acabou com a pratica dos presentes valiosos, no fim de cada anno, aos professores do estabelecimento, tambem deve acabar com as lições particulares, que são mais subversivas do que os presentes.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Corbiniano Villaça. O Paiz. Rio de Janeiro. 10 Abr. 1899. p2. Ed. 05300.

Nestas columnas narrámos a historia desse moço, cujo nome intitula estas linhas; dissemos que esse tratava de um artista paraense, pensionista do seu Estado, educando-se em Paris, afim de ser aproveitada a sua aptidão para a pintura. Nas horas vagas estudava musica e, possuindo voz de barytono com o timbre atenorado, tratou de cultival-a e achou um professor que o animou bastante, pro-

mettendo-lhe, no fim de quatro annos, um logar em um dos theatros da capital franceza.

O Estado do Pará não viu com bons olhos esse desvio do tempo que, erradamente, julgavam os administradores, devia ser exclusivamente empregado no cultivo do desenho e da pintura, e não faltaram protestos nem intrigas para obrigar o governo estadoal a suspender a pensão, que foi dada a um moço que se dedica á construcção naval.

Corbiniano Villaça voltou a Belém e, provando ter tirado proveito da sua applicação á arte que escolhera, demonstrou, com exemplos, que não havia incompatibilidade entre aquella e a arte musical; nada conseguindo porém, resolveu dar alguns concertos pelo Brazil, afim de conseguir os meios necessarios de voltar á Europa e concluir os seus estudos musicaes, cujo curso necessita ainda, na opinião de seu professor, de dois annos.

É agradavel e muito sympathica a voz desse barytono, principalmente ao lado em duetto, com a senhorita J. Marlitt, que seguramente é notavel pela antipathia da voz com timbre de cordas de tripa esticadas em cuias; mas não nos parece que esse moço possa ir além de um barytono de salão, faltando-lhe voz para theatro.

Feliz daquelle que possue aptidão para qualquer especialidade de uma arte, e, sendo assim, julgamos que mas acertado seria continuar esse talentoso paraense a cultivar a pintura, deixando a musica para recreio seu e descanso da penosa applicação diaria á outra arte.

Não ouvimos a primeira peça do programma, tercetto, do *Fausto*, annunciado com o nome do organizador do concerto, L. Noronha e Gabriel Dufriche, tenor que, apezar dos seus triumphos nos espectaculos lyricos de que nasceu o nunca assás pranteado Centro Artistico, não conseguiu uma collocação nos theatros da Europa, onde aliás ha falta de tenores e abundancia de professores, o que já dá para exportação.

Ouvimos no emtanto o pianista Barroso Netto, moço de grande talento mas escravisado á imitação de um pessimo modelo, como é o seu professor Bevilacqua, pianista napolitano, que só se recommenda pela boa vontade.

Julgamo-nos dispensados de falar no violinista Nicolino Milano, cujo nome tem sido tantas vezes proclamado entre elogios nestas columnas, assim como não repetimos hoje o programma desse concerto, o qual publicámos hontem.

Concluiremos, no emtanto, recordando que uma vez chamámos a attenção dos frequentadores dos concertos fluminenses para um violoncelista que durante 16 annos amolou os seus ouvintes com o seu repertorio de quatro peças, pois esse violoncelista, que é professor do Instituto, deixou de tocar em publico, mas deu por si um discipulo, o Sr. Alfredo Martins, que possue o *mesmissimo* repertorio de seu mestre - Popper, Popper e Popper, e continuará a tocar essas peças de Popper se por infelicidade não se acabar o mundo em novembro, como deseja o

astronomo Falb, um desgostoso da vida, talvez, mas que não se aborreceu com tanto Popper como nós aqui no Rio de Janeiro.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Theatro Lyrico. O Paiz. Rio de Janeiro. 10 Jun. 1899. p2. Ed. 05361.

É provavel que a nova empreza da Companhia Lyrica, que se estréou hontem, seja como sempre atacada pelo facto de apresentar os seu artistas ao publico fluminense com a opera *Aïda*, como tem acontecido quasi todos os annos, com pequenas excepções; no entanto, para o publico, primeiro interessado na questão do julgamento das companhias lyricas, e mesmo para a critica profissional, essa opera, por ser conhecida em todas as suas minudencias o justamente por ter sido, nesta capital, cantada por artistas que cada um de per si, têm concorrido para a formação de uma escala completa de todas as gradações de merecimento, é talvez, no nosso meio, a que mais convém tanto aos artistas como ao publico, para a estréa de uma companhia.

O julgamento é uma funcção de critica, e a critica é sempre o resultado de uma comparação.

Nas estréas, o que se busca, não deve ser o valor artistico da opera, mas sim o merecimento do artista em todos os terrenos de sua manifestação - voz, interpretação musical e representação dos personagens.

No primeiro, caso a comparação é inevitavel; e desde que o critico ou o espectador não tenha elementos para essa comparação, não poderá julgar, e portanto estará impossibilitado de avaliar.

A avaliação, além disso, dados os termos comparativos, depende ainda de certo habito dirigido pelo criterio.

Na *Aïda*, producção do creador da musica dramatica, tão desdenhado pelos insensatos como invejado por muitos mestres, e só excedido pelo cultores da technica, a qual tem seguido, nesta segunda parte do seculo, uma orientação nova muito mais apreciada pelos profissionaes do que applaudida pelos alheios aos processos desse elemento da composição - *Aïda,* diziamos, offerece, como nenhuma outra partitura nesse genero, os mais seguros dados para a avaliação do soprano dramatico e do mezzo soprano, do tenor dramatico e do barytono brilhante.

A censura, neste ponto, portanto, não será por nos usada; mas, no entanto, ha uma questão relativa ás companhias lyricas, que tem sido desprezada, e vem a ser a constituição das orchestras ás quaes o publico liga maxima importancia sem se aperceber, comtudo, e justamente *por falta de elementos de comparação*, que taes orchestras são não só insufficientes para o ambiente lyrico em que actuam, como defeituosas.

Uma campanha nesse terreno seria perfeitamente justificavel, tanto mais que temos retrocedido em vez de caminhar.

Ainda não tivemos o prazer de ouvir uma orchestra em que, pelos menos, se encontrem oito violoncellos; mas habituamos o ouvido ás exigencias de quatro, que quasi sempre são imprescindiveis, e d'ahi certo mal estar quando um trecho escripto para esses instrumentos é arbitrariamente repartido ora com as violas ora com os contrabaixos.

Na *Aïda* de hontem observamos mais uma vez esse facto, o que aliás se dá ainda com as trompas, que são tres em vez de quatro.

Não raras vezes certos effeitos são prejudicados, como acontece quando as duas violas se isolam e preenchem toda a exigencia do trecho que passa, sendo no caso actual insignificante a potencia de duas violas para a massa orchestral, que por sua vez não se equilibra entre os instrumentos de sopro com os de cordas.

A falta de um trombone baixo é flagrante, tirando á orchestra a sua solemnidade profunda e dominante quando os metaes se apoiam em um saxhorn barytono em si bemol, como se dá agora.

Não percebemos as vantagens da modificação do pessoal e os violinos desta temporada, em numero de oito, não têm o brilho dos sete do anno passado, quando o *spala* era mantido pelo professor Ronchini e estava na bancada o violinista Milano.

Melhoraram as violas; o violoncello é um bom artista; o novo fagote tem bonito som e o clarinete, inda que não se aproxime dos mestres Domingos Miguel e Moura, que eram notaveis na qualidade do som de seus instrumentos, satisfaz e trouxe comsigo um clarinete baixo, livrando-nos do martyrio do quarto acto em que, durante duas estações, foi elle, na grande scena do julgamento, mal substituido pelo fagote.

O primeiro contrabaixo tambem é novo; foi, portanto, deposto o professor Roveda, que era um elemento de segurança nas orchestras que serviram até agora, ainda que substituido por um artista que tira magnificos sons daquelle instrumento, como observámos principalmente na entrada dos juizes, no 4º acto.

Achamos curioso que o oboista Agostinho, conhecido pela sua ascendencia na classe musical, não esteja occupando um logar ali, assim como podemos affirmar que o flauta actual faz ter saudades de Luiz Billoro.

Não quer isso dizer que estejamos com má orchestra; apenas encetamos sobre ella uma discussão, que servirá para estabelecer as bases de uma campanha futura nesse terreno.

A regencia está confiada a um moço de grande talento, Giacomo Armani, que occupou logar honroso no Internacional de Milão, e que conhece, segundos nos consta, quasi todos senão todos os instrumentos da orchestra.

Musico adiantado é admirador das obras de Wagner e dos symphonistas celebres e, na direcção da actual companhia, onde é, entre os artistas, o mais joven, exerce certa autoridade, o que prova pelos menos a sua estatura artistica.

É energico e vivo; acompanha perfeitamente; conduz as massas bem equilibradas e obtem grandes effeitos e muita precisão nos ataques, sendo decidido, inspirando confiança e com a elegancia dos fortes.

A elle competem os applausos do final do 2º acto, aos quaes podemos reunir os que lhe ficaram devendo pelo acompanhamento do 3º, em que a sua orchestra mais se salientou.

É tempo, no entanto, de tratarmos dos artistas e começaremos pela protogonista.

A Sra. Emma Zilli chega ao Rio de Janeiro precedida de uma reputação que não póde ser estranha a quem se dedica á especialidade dos theatros da musica.

Tem percorrido scenas importantissimas, tanto na sua patria como nos paizes estrangeiros, e, ainda ha pouco tempo no Chili, salvou por assim dizer, uma emprezat (sic) heatral (sic) trahida pelos agentes que conseguiram impingir artistas vulgarissimos e incapazes de satisfazer o publico que devia aprecial-os.

Foram para ella os unicos applausos do 1º acto, que terminou no meio de silencio glacial.

A mocidade, instalada nas galerias, tomou a si o encargo de animar os artistas que se acobardaram, e de facto o duetto das duas damas foi muito applaudido e as duas artistas chamadas ao proscenio, terminando esse acto depois do grande concertante entre calorosas ovações com varias chamadas á scena.

Pois ainda nesse momento a Sra. Zilli concorreu poderosamente para o magnifico effeito desse final, que tanta influencia tem sobre as platéas.

No segundo acto essa artista collocou-se em plano de grande distincção, e, seja-nos permittido dizer, poucas Aïdas têm conseguido nos impressionar como fomos hontem.

Não ha um phrase que não lhe mereça uma intenção, todas as suas inflexões são rigorosamente justas e apropriadas.

Canta com o sorriso nos labios, como canta com lagrimas na voz, domina; é artista no rigor do vocabulo, sente o que diz e exprime o que canta.

No duetto com o barytono, como eram verdadeiramente seductoras aquellas phrases da mulher que seduzia mentindo!

Finalmente - applaudimol-a sem reservas e, mais do que isso, somos seu admirador.

O tenor Peirani tem grande voz, superior em intensidade e quantas temos ouvido nestes ultimos annos; o timbre é agradavel, mas trata-se de um artista exclusivamente dramatico, para os grandes effeitos de sonoridade, sem a preoccu-

pação do *bel canto* e sem procurar mesmo, nos contrastes de *mezza voce*, o effeito que tem valido a celebridade de muitos artistas.

Na *Aïda* é um excellente tenor; mas estreou-se com medo e, trahindo-lhe a respiração, facto explicavel quando o artista se apresenta pela primeira vez a um publico, terminou em más condições a romanza do 1º acto, deixando o publico em indecisão.

Ganhou alguma coisa na opinião com o duetto do 3º acto, em que fez valer a sua voz poderosa, e acreditamos que, adquirindo calma, consiga tudo quanto tem direito de ober.

No papel de Anneris (sic.) apresentou-se a Sra. Armanda Degli-Abbati, artista cheia de nomeada conquistada em bons theatros.

É boa, apezar de um pouco estridente nos agudo, bella e symphatica a sua voz, mas adelgada e dessas que não agradam logo; mas desde que a não conhecemos, difficil nos será affirmar qual a causa de certa frieza que o seu canto nos inspirou.

Fazendo a abstração da scena e da phrase musical, que ella por vezes dramatiza bem, notamos que a sua voz se aquece ás vezes, quando, no emtanto, é fria nas occasiões do canto apaixonado, limitando-se á expressão convencional que não é aquella que nasce do coração, que se canta com alma e que leva ao publico uma intensão suggestiva.

Por que essa frieza no 4º acto, nessa scena tremenda de tantos sentimentos agitados a um tempo?

Questão de temperamento ou pavor? Medo ou habito?

Natureza indifferente ou convencionalismo de sobriedade nos effeitos?

Seja o que for, é preciso reagir e lembrar-se que o personagem tem de agir dentro do pensamento que o creou; a scena exige e o momento do drama de amor requer o mais alto gráo de intensidade expressiva. Não é assim que soffre uma mulher que se acha na situação de dade (sic) Amneris.

A sua physionomia é impassivel e não traduz as impressões que o drama deve excitar, assim como tambem lhe notámos certos defeitos de dicção, como por exemplo: - *Radamés qui venega*, em vez de *venga*, dando mais um syllaba ao verso e mais uma nota á phrase.

E por que razão não se afastam os artistas dessa monotona marcação observada por todos?

O artista de talento deve ter uma scena sua; estudar, procurar e achar movimentos seus, saber desenhar a sua figura em scena e afastar-se do commum, do vulgar.

Mas esses pequenos senões, que apontamos, mesmo porque se trata de uma artista de muito merecimento e futuro não são de ordem a desmerecer o seu valor no conceito do publico, que, mesmo porque se o bello é o elemento primor-

dial nas artes, em se tratando de uma artista ha uma força fatal e irresistivel que domina sempre, e vem a ser uma gradação do bello chamado *belleza* que, reunida á mocidade, impera eternamente.

Foi applaudida com grande enthusiasmo e isso sem favor, demonstrando que o publico sabe quando tem diante de si uma artista aproveitavel, digna de animação e capaz de ser verdadeira celebridade no seu genero, o que depende de muito pouco - basta o querer.

Os nossos applausos ao barytono Lunardi: É um Amonasro digno de cantar no mesmo palco em que brilharam ultimamente Menotti, Camara e onde preparou a sua bella carreira o barytono Arcangelo, hoje no Real de Madrid.

A sua entrada no 2º acto foi boa e percebeu-se logo a sympathia de sua voz e a segurança da sua arte.

No duetto com Aïda não terminou a phrase - *Non sei mia figlia*, pois na *appuntatura* foi interrompido pela ovação que se prolongou por muito tempo.

A hora adiantada, apezar de não termos ouvido o ultimo duetto, tira-nos o ensejo de desenvolver a nossa apreciação sobre esse artista, como fizemos com a Sra. Degli-Abbatti.

No papel de Ramfis não ha elementos para o baixo Carlo Ciccolini desenvolver a sua voz. Confessamos não saber o que dizer delle nestas notas tomadas ás pressas nos intervalos e mal encadeadas por fim, procurando apenas satisfazer a curiosidade dos nossos leitores.

Resumindo diremos que a companhia lyrica deste anno é, sem discussão, superior em todos os seus detalhes ás que temos tido depois que desappareceu Mancinelli.

Parece que vamos entrar em um periodo ascendente até conquistarmos o mesmo gráo de elevação em que já estivemos, fazendo da scena fluminense uma estação de credito para os artistas e dos nossos applausos uma menção honrosa para os diplomas de celebridades.

Mencionar pequenos incidentes da orchestra; no final do tercetto do 1º acto, em que o tenor resolveu a *fermata* depois da orchestra e das duas damas; citar a pouca afinação da scena do templo de Isis; apontar as cornetas da scena do julgamento, um quarto de tom mais altas do que a orchestra, e outros pequenos senões occasionaes, seria esmerilhar em busca daquillo que passa despercebido ao publico e deve ser posto de lado pela critica.

Os córos são bons; a enscenação é nova e de effeito e temos certeza do successo da presente estação lyrica depois de arregimentada a orchestra e submettidos todos os elementos da companhia á unidade da acção da regencia.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Centro Artistico. O Paiz. Rio de Janeiro. 12 Jun. 1899. p2. Ed. 05363.

A brilhante sociedade de propaganda artistica foi, infelizmente, obrigada a modificar o seu programma.

Nem o publico nem os socios contribuintes comprehenderam as grandes vantagens dos fins da associação, e d'ahi a necessidade de abandonar os concertos symphonicos e adoptar a musica de camara, menos exigente no terreno financeiro e menos susceptivel á irreverencia de individuos mal intencionados e pouco patrioticos.

A musica de camara no Centro Artistico afigura-se-nos um cartaz dizendo: - *A opera nacional foi-se* e é possivel que por isso muita gente tenha sido perseguida pelo remorso.

Tratando-se de uma nova propaganda, bem avisada andou a commissão respectiva não incluindo no programma peças de musica no estylo rigoroso do classismo severo. Um quartetto de Brahm's ali seria com certeza uma aspersão de dormideiras, tanto que, apezar da boa escolha presidida por criteriosa intenção de divertir o auditorio, muita gente pouco habituada ao genero cochilou durante o longo *Andante-cantabili* do *Trio* de Beethoven.

A festa começou pelo bello quartetto em ré, op. 192, de Raff, intitutlado *A bella moleira*, e dividido em seis partes:

Ao rapaz, o moinho, a moleira, inquietação, declaração de amor e vespera de bodas.

Basta ver essa divisão com os seus sub-titulos, que implicam a idéa de musica descriptiva, para se notar que houve uma concessão ao publico, pois, em rigor, esse quartetto não pertence ao genero - musica de camara.

É interessante como factura musical; mas desde que se analysam as sub-divisões de accôrdo com os seus titulos, custa-se a perceber o pensamento do autor, que não está de conformidade com taes denominações.

Na declaração de amor, por exemplo, fala o rapaz; e depois é a moleira quem bate lingua sem dar tempos ao pobre moço de dizer mais nada; e na vespera de bodas ha uma verdadeira marcha nupcial e d'ahi certa duvida sobre os costumes da terra em que vive ou viveu a bella moleira descripta pelo compositor.

Esse quartetto constituiu por si só a primeira parte do programma, executada pelos Srs. Ricardo Tatti e Umberto Milano, violinos; Ronchini, viola, e Benno Niedeberger, violoncello.

Depois de curto intervalo, só o tempo necessario para as arrumações, appareceram os interpretes da *Sonata*, op. 58, de Mendelssohn, para piano e violoncello.

A sala de concertos do Instituto Nacional de Musica, já o dissemos varias vezes, é defeituosa, principalmente para o piano, instrumento que ali mais provoca as resonancias destruindo a articulação do artista.

A esse defeito da sala devemos reunir o máo estado do piano, os sons já metalicos - um piano velho, em bom portuguez, e isso com o impetuoso Arthur Napoleão ao lado do violoncello pouco vibrante de Benno Niedeberger, dando em resultado desapparecer quasi completamente uma parte da composição, pois o violoncello, completamente abafado, poucas vezes surgia do labyrintho de notas vibradas pelo piano.

Esse mesmo defeito persistiu durante o *Trio em si bemol,* op. 97, de piano.

Foi, portanto, na primeira peça de Raff, que se distinguiram os artistas encarregados dos instrumentos de cordas, a menos que nas outras não sejam citadas senão certas passagens, como no *Scherzo* do *Trio*, por exemplo.

A senhorita Roxy King, com a voz completamente arruinada, talvez por má direcção dos seus estudos, com o timbre visivelmente alterado, aspero e sem homogeneidade - cantou a aria da opera D. Juan, *Batti, batti, ó bel Mazzetto*, de Mozart, conseguindo poucos applausos relativamente aos que foram dados aos outros artistas e principalmente a Arthur Napoleão.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Theatro Lyrico. O Paiz. Rio de Janeiro. 13 Jun. 1899. p2. Ed. 05364.

A *Gioconda*, cantada hontem pela companhia lyrica da empreza Milone, além de ser uma das operas que maior concurrencia arrasta ao theatro durante as nossas estações lyricas, tinha comsigo o interesse da estréa do tenor Pietro Ferrari e a Sra. Julia Prandi; para nós, no emtanto essa curiosidade como que era obscurecida pelo desejo que tinhamos de ouvir a Sra. Emma Zilli nessa opera, e não só approximal-a mentalmente das artistas que anteriormente nos haviam impressionado naquelle papel, como confrontal-a tambem com a propria Zilli da *Aïda*.

Sem ir muito longe, tinhamos a recordação do 4º acto dessa partitura, cantado por Borghi Mamo, Teodorini, Gabbi e Palermini, formando uma série de termos comparativos, mas essa comparação tornava-se dispensavel depois da estréa auspiciosa da artista em questão, e o seu exito na opera de Verdi não dependia de uma confirmação na partitura de Ponchielli.

No emtanto, a variedade de effeitos apresentados na primeira noite, sem comtudo se affastar de uma orbita intelligentemente traçada em torno do personagem de Ghistanzoni, despertava por isso mesmo a curiosidade da sua interpretação musical da pobre cantora esmagada no eculeo (sic.) da dó, com todos os

martyrios do sacrificio do coração; mas para isso era preciso esperar justamente o 4º acto, vel-a e ouvil-a na aria chamada do *suicidio*, nas duas peças que se seguem e, sobre tudo, no duetto final com o barytono.

Ouvimos o duetto das duas damas, em que tem havido quasi sempre, nesta capital, desigualdade de condições. A parte de Laura tem uma phrase que electriza as platéas, quando o *mezzo soprano* a canta pela fórma que esse trecho impressionou violentamente o publico pela primeira vez, por intermedio da Stahl, e desde então a artista que se affastar dessa tradicção, falsa ou verdadeira, dará ganho de causa á sua competidora em scena. Casos tivemos em que o soprano conseguiu supplantar a rival, mas em occasiões em que o papel de Laura era representado por artistas inexperientes, deixando o publico indifferente por ter falhado a luta, mas luta essa em que se deseja justamente o triumpho esperado por parte da artista que deve fazer echoar no theatro a pomposa phrase - *L'amo come il fulgor del creato*.

No caso actual o encontro deu-se entre as Sras. Zilli, cantora de grande merecimento, e Degli-Abbati, já predilecta do publico, com as credenciaes de uma bella e fresca voz, dominando o palco com o porte gracioso de sua formosura e despertanto a symphatia que a juventude impõe; de um lado a que se aproximou do limite mathematico da sua arte - de outro a que caminha cheia de esperança e ardor para esse ponto enganador, attrahente, nunca alcançado, porque a vida é curta.

E quem venceu?

Ambas.

Zilli tinha a consciencia de que tudo fizera, dramatizando o seu canto irradiante, com a bravura do *virtuosi* adestrado, e aninhara, assim, em seu peito, as palmas intelligentes do publico; - Degli-Abbati via as acclamações e recebia as enthusiasticas ovações de um tribunal que não erra nunca, nem se engana, porque a sua lei é o proprio instincto e a sua sentença a voz da emoção.

Se tivessemos de symbolizar a recompensa das duas artistas, enviariamos a Armanda Degli-Abbati a corôa triumphal de louros; a Emma Zilli a corôa de carvalho.

No 4º acto, anciosamente esperado, pelos motivos já expostos, o confronto da Sra. Zilli com as artistas que têm interpretado aquelle papel com mais exito, não lhe podia ser vantajoso, attendendo ao facto de serem sopranos dramaticos; mas, admittindo a relatividade que deve existir em tudo, foi bem aceitavel o seu desempenho.

A aria foi cantada com expressão e no duetto, sem effeitos de sonoridade, conseguiu cantal-o com graça.

O tenor Ferrari tem voz talvez de mais para o genero a que se dedicou; mas com o tempo, desde que a exercite para as filaturas, virá a obter bons effeitos.

Vê-se que é um novato em scena; e não poucas vezes emitte notas brancas, quando as devia apoiar na fronte, o que destoa e produz uma transição desagradavel.

Em todo o caso entrou em scena com coragem, satisfez no duetto com o barytono e concluiu a romança *Cielo e mare* com muitos applausos.

No *cantabile* ao concertante destaca algumas notas adulterando o effeito, que é todo ligado, defeito esse que notámos mais de uma vez.

Agradou; e é quanto deve desejar o artista.

O barytono Lunardi entrou em scena como quem tem a confiança do artista que conquistou o publico, empolgando-o com uma unica scena. Não será difficil achar argumentos para accentuar a sua supremacia, nem haverá receio de affirmar o seu prestigio, augurando-lhe o maior numero de sympathias do publico entre os artistas da actual companhia lyrica.

Moço, com todos os dotes da natureza para a scena lyrico-dramatica, justo é que o não deixemos partir sem um conselho, desprezado pelos artistas cantores, qual o de ver os artistas dramaticos e de estudar uma questão importatissima, o gesto, o que poderá fazer no curioso livro de Charles Hacks, como ponto de partida.

No monologo teria andado com mais acerto se, em vez de ostentar a sonoridade de sua voz, se limitasse a declamar o canto com as inflexões adequadas, mesmo porque havia, no 1º acto, certa frieza no publico e desanimo entre os artistas.

Na *barcarolla* andou com muita distincção, terminando-a entre applausos geraes, provocados pelas suas notas agudas de timbre atenorado.

No ultimo duetto ainda se salientou bastante.

A Sra. Prandi, que já esteve nesta capital em uma das companhias do Ferrari, apresentou-se no papel da Cega com muito medo e quasi sem respirar.

Diz bem, mas a sua voz, como é natural, já não é a mesma que ouvimos ha muitos annos, e d'ahi o pouco interesse aos trechos em que tomou parte no 1º acto.

O papel de Alvisi, pouco importante fóra do enredo da peça, foi desempenhado pelo baixo Ciccolini; mas convem dizer ao publico que o 1º baixo da companhia é o Sr. Antonio Sabellico, que se estréará no Mephistopheles ao lado da Sra. Giudice da Costa.

O Sr. Ciccolini caracterizou-se mal e não fez o nobre duque, dando ao personagem uma figura pouco altiva, acanhada e quasi ridicula.

Ganharemos espaço, tratando da execução da *Gioconda* no seu conjunto, se deixarmos passar em silencio o 1º acto.

O theatro Lyrico do Rio de Janeiro custa aos emprezarios 60.000$ por uma parte do anno, e não possue um orgão, que é e deve ser material do theatro; d'ahi o emprego do harmonium, poucas vezes no diapasão da orchestra, e, portanto, o sacrificio da afinação geral.

Salvo casos imprevistos, erros de occasião e deficiencia orchestral, a qual já discutimos na noite da estréa da companhia, a execução por parte das duas grandes massas, córos e orchestra, foi bôa, merecendo menção especial o minuetto, o bailado e todo o acompanhamento do 4º acto, por parte da massa externa, e o concertante do 3º por parte dos córos, pontos esses que implicam franco elogio ao maestro Armani, a quem cabe aliás grande fracção do triumpho obtido por todo pessoal incumbido da execução da opera de Ponchielli.

A peça está bem enscenada; o corpo de baile saiu-se bem da sua tarefa e o publico, que concorreu brilhantemente ao espectaculo, saiu do theatro bem impressionado, ao que parece, sem ter notado, talvez, que o desempenho da opera teve suas desigualdades, devidas ao cansaço de alguns artistas e ao atropellamento dos ensaios, o que acontece quasi sempre, emquanto não se fórma o repertorio.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Theatro Lyrico. O Paiz. Rio de Janeiro. 17 Jun. 1899. p2. Ed. 05368.

Realizou-se a nossa prophecia: a Sra. Giudice da Costa apresentou-se hontem ao publico fluminense como soprano dramatico, cantando o *Mefistofeles*, de Boito.

Quando, em junho de 1893, no theatro S. Pedro de Alcantara, ouvimos essa actriz portugueza no papel de Amneris, da Aïda, e na *Favorita*, entre muitos conceitos, em que procuramos traduzir a impressão que nos causaram aquella voz e aquella actriz, dissemos:

"Creança, como é, quando se lhe desenvolver a caixa thoraxica, mais intensa será a sua voz, e, *sem ser milagre*, é bem possivel que lentamente se transforme em soprano dramatico."

Essas palavras estão registradas na edição desta folha, do dia 27 de junho do anno alludido, ao lado de um pequeno esboço biographico da artista em questão.

Não foi esta a unica previsão nesse genero, que conseguimos ver realizada. Quando aqui se estreiou a artista Colanesi, como soprano lyrico, cantando, em uma das companhias do emprezario Ferrari a parte de Ignez, da *Africana*, aconselhamos á cantora, por intermedio destas columnas, que modificasse o seu estudo no sentido de conduzir a sua voz para o terreno de soprano dramatico; e, de facto, em menos de dois annos, estava ella de posse do repertorio proprio áquella especialidade.

No caso presente, em se tratando da Sra. Giudice da Costa, baseámos-nos no facto de ter sido mal classificada a sua voz e erradamente educada na tessitura de mezzo soprano. Tratava-se de um *soprano antigo*, o soprano para o qual foi escripta a *Norma*, de Bellini, voz essa igual á da nossa patricia Iracema. Não havendo repertorio para essa voz, que é o ponto intermediario do *soprano dramatico* e o *mezzo soprano,* tal como acontece com o *soprano lyrico*, que tambem é o ponto intermediario do *soprano dramatico* e *soprano ligeiro*, os professores procuram as tendencias extremas dessas vozes que, podendo ser educadas em qualquer das duas escalas, se fixam, por fim, naquella para a qual foi forçada.

Comprehende-se que, com um estudo intelligentemente guiado, faceis serão a deslocação e a mudança de escala para o repertorio de tessitura mais alta.

Foi o que por si fez a illustre artista desde que percebeu as vantagens da mudança e o verdadeira caracter da sua voz, que, por ser de timbre raro e de extensão pouco vulgar, deu logar a enganos como esse.

As qualidades artisticas dessa cantora accentuaram-se mais; e basta citar a representação do acto do jardim, durante o quartetto, que foi bisado depois de haver sido recebido com grandes ovações, para se reconhecer a facilidade do seu jogo scenico, natural e gracioso, com a voz desembaraçada, flexivel e destra.

Como mezzo soprano a Sra. Giudice da Costa tinha as notas graves pouco intensas; como soprano dramatico a voz ganhou em igualdade e enriqueceu-se nas notas médias e graves, conservando a frescura e sonoridade dos agudos.

No acto da prisão, na aria - *L'altra notte in fundo al mare,* são bellas as suas inflexões e como que o timbre se modifica propositalmente em cada verso, de modo que a loucura de Margarida passa a ser um facto natural no terreno lyrico, de accôrdo com a situação dramatica.

Dir-se-hia que isso era defeito da voz, arruinada pela fadiga, se logo em seguida, no duetto *Lontano, lontano*, as notas puras de timbre agradabilissimo não dissipassem essa idéa, o que tambem se accentua no acto do sabbat classico, em que ha o contraste do personagem em região lyrica de maior serenidade.

E, no emtanto, essa artista não se estréou em perfeita condição de voz, achando-se um tanto alterada com a humidade que tem reinado.

Nessa mesma opera estréou-se o 1º baixo Antonio Sabellico, um tanto aterrado e sem fazer prevalecer a sua voz que, a julgar por certas notas emittidas com franqueza, deve ser poderosa.

No *Sono lo spirito che nega* já não era o mesmo cantar do prologo; mas revelou algumas qualidades de actor, sabendo estar em scena com elegancia e desenhando-se bem.

É seguro nas peças de conjunto, tempista e attento.

Não temos duvida em affirmar ser elle um dos bons elementos da companhia, merecendo ser animado, para que dê tudo quanto d'elle se póde exigir, pois trata-se de um artista muito moço.

O tenor Ferrari, mais calmo, desenvolveu todos os seus recursos.

Cantou com muita expressão o *Da i Campi*; concorreu para o bello effeito do quartetto; salientou-se no duetto com Margherita; disse perfeitamente a phrase *Fórma ideal e vaghissima*, no acto classico e mereceu os applausos que recebeu no epilogo.

Muito ganhará esse artista, cantando sempre a meia voz, cuidando, no emtanto, de apurar os timbres, que ás vezes são bellissimos, mas que tambem se apresentam em alguns casos sem distincção.

Tratando da opera em seu conjunto, salientaremos em primeiro logar o prologo.

Os córos, perfeitamente organizados e dispondo de excellentes baixos, apresentam, na actual companhia da empreza Milone, certa hemogeneidade (sic.), que não existia no anno passado. Na *Gioconda* foi isso bem apreciado, mas no prologo do *Mefistofeles* essa qualidade, sempre predominante, accentuou-se ao lado da sonoridade dessa massa que, escondida pelo scenario, dá a impressão de um corpo numerosissimo.

A maior parte da responsabilidade desse trecho cabe ao mestre dos córos, e é justo, portanto, seja o nome do maestro Bonafous citado na partilha dos applausos dirigidos ao maestro Armani, que deu grande colorido a essa peça, que requer, no emtanto, recursos de que não dispõe a orchestra, mas que foram supprimidos pela coragem e vigor dos professores, animados pela vivacidade suggestiva do regente, que obtem bellos effeitos de sonoridade e, sobretudo, gradação continua no crescendo.

O scherzo orchestral foi muito bem executado e o final de uma pompa grandiosa, incomparavel, chegou ao limite da força sonora das massas; mais effeitos, porém, têm sido observados pelo nosso publico, que requer, no final desse prologo, o *maestoso* que lhe imprimia Manchinelli, que terminava-o sob uma ovação indiscriptivel.

O segundo acto correu bem por parte da orchestra e córos e o epilogo da mesma fórma.

Deixamos, no emtanto, de esmiuçar incidentes occasionaes inevitaveis, como falhas na fanfarra interna e outros senões que passam despercebidos.

É impossivel, porém, deixar em silencio a série de desacertos do primeiro flauta e o instrumento de banda que usa o primeiro piston em vez de um clarim; em compensação elogiaremos o solo de viola no epilogo.

A peça está bem enscenada e foi ensaiada com capricho.

Hoje canta-se o velho *Trovador*, em récita de assignatura, para estréa da Sra. Cavaliere.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Theatro Lyrico. O Paiz. Rio de Janeiro. 18 Jun. 1899. p2. Ed. 05369.

Comecemos reparando uma falta, aliá (sic) - explicavel.

Ao traçarmos rapidamente a noticia hontem publicada sobre o *Mephistopheles*, tratamos desenvolvidamente da Sra. Giudice da Costa e nenhuma referencia fizemos á Sra. Degli-Abbati, que se incumbiu do papel de Martha, no quartetto, e do de Pantalis, no sabbat classico, merecendo, principalmente neste, os mais francos elogios.

Feito o reparo, pouco diremos sobre o *Trovador* cantado hontem.

A opera de estréa de um artista não póde ser imposta pelas emprezas, e por essa razão a Sra. Elda Cavaliere escolheu a velha partitura de Verdi para, no papel de Leonor, se apresentar ao publico fluminense.

O assumpto prestava-se, a certo desenvolvimento; o espaço, porém, guardado para esta secção, apezar das 8 paginas da nossa edição de hoje, foi tão restricto que parte do trabalho feito no theatro, durante os intervalos, não pôde ser aproveitado.

Citaremos apenas, portanto, os nomes dos Srs. Degli-Abbati, baixo; Lunardi, barytono, e Peyrani, tenor, como satisfatorios, tendo o ultimo bellos momentos de voz sobretudo na cavatina do 2º acto, na celebre *pira*, terminado entre ovações do publico.

Resta-nos falar da estreante, a Sra. Cavaliere, que não é artista conhecedora do palco nem senhora de um nome conquistado em brilhante carreira.

Trata-se de uma principiante, dotada de voz regular e muito aproveitavel.

É certo que, cantando isoladamente, não tendo ainda essa força que dá aos artistas a confiança que lhes dita a propria consciencia, mostra-se receiosa; mas ainda assim não lhe regatearemos applausos pela aria do 4º acto, assim como concorreu para o effeito de peças de conjunto que foram applaudidas freneticamente pelo publico.

O tercetto do 1º acto e todos os finaes se concluiram entre geraes proclamações do auditorio.

As honras da noite cabem, no emtanto, á senhorita Degli-Abbati, que deu-nos uma Açucena muito além daquella que esperavamos, baseados na Amneris, da Aïda e na Laura, da *Gioconda*.

Essa artista, sendo muito joven e com a voz ainda no seu periodo evolutivo, não está, por assim dizer, formada.

Vimol-a hontem emittir um *dó natural* de extraordinaria belleza e descer aos graves da sua escala; mas tambem observámos que estas ultimas notas, não tendo ainda o volume necessario para determinados effeitos, usa ella do artificio da voz guttural, o que é fatigante e talvez perigoso para o seu futuro.

O seu 2º acto como cantora dramatica merece ser citada entre as melhores interpretes desse papel.

Como todos os artistas foi ella chamada varias vezes á scena e muito applaudida.

Córos e orchestra - bem.

Amanhã repete-se o *Mephistopheles*.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Saint-Saëns. O Paiz. Rio de Janeiro. 19 Jun. 1899. p2. Ed. 05370.

O grande artista que acabámos de ver sob os applausos enthusiasticos do publico fluminense, representado por brilhante sociedade que se reuniu no theatro S. Pedro de Alcantara, invadindo as portas meia hora antes de começar o concerto e assaltando as galerias da 4ª ordem, onde se instalaram muitos artistas e representantes de associações que procuram chamar a si a direcção do cultivo do povo no terreno das artes; o artista que acabámos de ouvir com verdadeira admiração, assombrado quasi, perante o milagre de um mecanismo perfeitissimo, agil, nitido e aveludado nas maiores difficuldades do piano, e isso com 65 annos de idade, pois nasceu a 9 de outubro de 1835, em Paris, á rua Jardinet n.3; Saint-Saëns, emfim, é, entre os impulsionadores da arte franceza, o mais activo, o mais fecundo e mais tenaz.

Quando terminou a guerra franco-prussiana, o soldado da guarda nacional que só abandonava o seu posto militar para se fazer ouvir nos concerto em benefficio dos feridos daquella luta, em que a bravura franceza foi vencida pela disciplina allemã, tomou a si a tarefa de reerguer o espirito artistico da França, a quem se impunham, pelo menos nos concertos, só as obras dos mestres estrangeiros.

Esse lado da sua vida dá ao grande artista uma feição muito sympathica e como que leva um pouco de orgulho á arte latina, que não deve ser supplantada pelos mestres do norte, porque a sua orientação é mais verdadeira, mais perfeita, mais inspirada, mais util ao espirito, mais de accôrdo com os sentimentos affectivos do homem e mais accessivel ao coração da mulher, do que toda a arte fria e reflectida, calculada e combinada dos outros povos.

A curiosidade publica accentuou-se bem no concerto de hontem; e quando todos se arreceiavam de uma festa massante, fatigadora, pelos annuncios de uma sessão de *musica de camara*, que tem feito, entre nós, dormir tanta gente, eis que se enche o theatro!

E quando Saint-Saëns apparece no tablado scenico do S. Pedro - o publico, em peso, o saúda com prolongada salva de palmas.

Por que?

É que Saint-Saëns já tinha conquistado esse publico com o mais popular dos seus poemas symphonicos - a *Danse macabre;* e mais tarde se havia imposto á sua admiração com a opera *Sansão e Dalila*.

Viu por fim o publico o que é um pianista de musica de camara e, o que é mais ainda, nada perdeu desse concerto, ouvindo com attenção religiosa, acompanhado com todo o interesse, comprehendido intelligentemente e applaudido com essa explosão que só sabe ter o povo que se impressiona, que sente ecoar em si o mesmo espirito que presidiu a concepção do artista.

A primeira peça do programma era - *Trio*, d'aprés le *Septuor.*

1º, Preambulo; 2º, Minuetto; 3º, Intermedio; 4º, Gavotta e final, para piano, Saint-Saëns; violino, Cernicchiaro; e violoncello, Niederberger.

O publico notou naturalmente, na gavotta, um que de militar - uns toques de corneta, feitos pelo piano.

E que esse trio é uma transcripção do *Septuor,* de Saint-Saëns, escripto para piano, *trompette* e instrumentos de cordas, e executado pela primeira vez no *Chatelet,* em Paris, no dia 6 de fevereiro de 1881.

O *Menuetto* é bellissimo; ha nelle um que de antigo, misturado com a fórma romantica no estylo com que essa dansa reapparece no fim do nosso seculo, o classismo ali existe ao lado das fórmas livres.

A melodia desenha-se em oitavas nas cordas, baseada no acompanhamento do piano em rendilhados de harpejos pianissimos, de effeito surprehendente.

No *Intermedio* a inspiração é elevada e inspirada na melancolia - triste meditação de um poeta. O autor como que não quiz perturbar a lagrima que o inspirava com a complicação do acompanhamento, que se colloca em plano secundario e afastado.

Depois vem a *Gavotta* graciosa, cheia de arabescos e irrequieta, e logo após o final rapido, risonho, travesso, ligeiro e tortuoso, como o vôo esperto do bico rasteiro, e por fim a parte complementar das obras d'arte - a ovação do publico.

Seguiu-se o *Caprice*, sobre os bailados do *Alceste*, de Gluck, em que as qualidades do pianista se apresentam com toda a sua calma apparente.

Não se trata de um pianista brilhante, cheio de impeto e fulgor; trata-se de um grande artista ao piano e sem igual no seu genero entre os que visitaram esta capital.

Wallace aqui esteve, mas não deu concertos; Thalberg, fundador do genero *fantasia*, tinha o seu genero, que depressa caiu em desuso por ser baseado em um artificio de effeito, mas sem valor artistico nem merecimento technico; Ritter era um pianista interprete da escola classica, mas um compositor fraco; Gottschalk, uma ligação entre Liszt e Chopin, o cantava a melodia, suspirando, as notas em prolongados gemidos, ou fazia brotar do piano as cascatas de notas com fogo e brilho impetuoso; Levita era apenas um bom executor, mas sem caracter proprio; Vianna da Motta, um modelo de bôa escola, mas sem a independencia do artista que não se sujeita a tocar só, como lhe ensinaram os professores - tocava com dedos, nitido, irreprehensivel - mas frio como as peças de musica lidas no papel pautado sem o attractivo da interpretação; Arthur Napoleão é e será sempre o mais brilhante de todos os pianistas que conhecemos, com a sua feição propria - o pianista de bravura por excellencia; mas Saint-Saëns é calmo, tanto na melodia, como nas mais áridas passagens - com um punho flexivel e executando as passagens em terças com uma facilidade encantadora.

No trecho que acabámos de citar, *Caprice*, vimos logo o organista, o tocador de fugas, trazendo os desenhos melodicos com toda a sua distincção e cada uma das partes com a sua importancia relativa.

A primeira parte do concerto terminou com uma bella sonata para piano e violoncello, incumbindo-se deste o Sr. Niederberger.

Para dizer o que é essa composição e o que foi a sua interpretação, basta citar o facto de ter sido os seus tres tempos recebidos com as mesmas e sempre calorosas palmas.

Salienta-se nesta *Sonata* a perfeita unidade de concepção e de caracter afastado de uns tantos moldes que o autor adoptou no principio de sua carreira, quando vivia influenciado por Beethoven ou Mozart, por Schumann ou Mendelssohn, antes de ser o proprio Saint-Saëns.

Depois de curto intervallo, executou-se o *Quatuor en si bemol*, com o mesmo pessoal artistico da primeira peça do programma e mais o Sr. Gravenstein, tocando a parte de Violeta.

Essa peça foi apresentada ao publico em 1875 e executada pelo autor e um trio de cordas em que figurava Sarasate.

É no seu genero talvez a melhor producção do mestre, e de facto ha variedade extraordinaria nesse quartetto, com uma fuga muito bem feita no segundo tempo e tendo por thema a propria phrase predominante do andante.

O terceiro tempo foi ainda muito apreciado e o final, cheio de difficuldades, lembra os rythmos hungaros e termina com algumas reminiscencias do *Allegretto*, primeiro tempo.

O illustre compositor executou tres valsas suas, *Nonchalante, Mignonne* e *Canariote*.

As duas ultimas já foram publicadas, mas a primeira nos era desconhecida. São tres typos diversos; e quem sabe se tres inspirações distinctas - tres retratos?!

Na *Sonata* para violino e piano, mais prazer nos deu o facto de ver Cernicchiaro executando com o mestre, do que a propria obra de arte.

Ha nisso um egoismo de amigo e uma irreverencia; mas é preciso salientar aqui, já que Cernicchiaro foi prestigiado por esse grande artista, que não poucas vezes as criticas do corrilho, ao darem conta de concertos, chamavam-n'o: o *rabequista Vicente*.

Pois o rabequista Vicente foi escolhido pelo mestre para executar uma das suas melhores producções de musica de camara e, terminada esta, trouxe-o ao proscenio para fazer com elle a partilha dos applausos do publico.

Antes de terminarmos estas linhas, faremos referencia ás palmas com que o publico agradeceu ao professor Cordiglia Lavalle a sua intervenção, no sentido de fazer vir o mestre a esta capital.

A festa terminou com as *Variações de um thema de Beethoven*, para dous pianos, executadas pelo autor e Arthur Napoleão.

Só quem ouviu aquelles dous pianos formando um só, e apreciou aquella execução admiravel, é que póde saber se é possivel a um pobre chronista musical descrever semelhante impressão.

Tres vezes foram interrompidos pelas ovações da sala e no fim bem se percebia que a vontade de todos era um *bis* - mas a delicadeza do publico apenas traduziu esse desejo, prolongando as suas palmas e acclamando os dous pianistas de estylo tão differente e, no emtanto, tão homogeneos naquella peça.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas – Saint Saëns - A Chronica do Jornal do Commercio. O Paiz. Rio de Janeiro. 20 Jun. 1899. p2. Ed. 05371.

Ha dias lamentámos o desgosto porque passaram os nossos collegas do grande orgão, a proposito da biographia de Sarcey, copiada do diccionario de Vapereau.

Attribuimos á revisão do *Jornal do Commercio* a falta de aspas que deviam indicar a traducção; mas a propria redacção, respondendo ao nosso reparo, affirmou, em conclusão, que as biographias não se inventam, o que parecia significar - *copiam-se*.

Hontem, quando fomos beber as illustradas lições do autorizado collega encontrámos uma nova traição dos Srs. revisores.

O critico, tendo traduzido um paragrapho do livro de G. Servières - *La musique française*, inserto a pagina n. 325 da edição de G. Havard fils (1897) esqueceu-se das aspas, deixando o publico convencido de uma *quinta reincidencia* de plagio, dando logar, mais uma vez, ao brado: *Apanhei-te cavaquinho*, dois dos quaes pertencem ao velho Camarate e o resto a estas columnas.

Confrontemos os dois trechos:

Do *Jornal do Commercio*	De G. Servières
"Na sala da Sociedade de Horticultura, rua Grenelle, em Paris, havia umas reuniões musicaes da *Trompette,* associação de amadores fundada por um engenheiro melomano, Sr. Lemoine, um dos mais ferventes admiradores de Saint-Saëns. Depois de ter dado muitas vezes seu concurso de pianista a essas reuniões, o compositor escreveu especialmente para essa sociedade esse *Septuor*, que dedicou ao Sr. Lemoine."	"Les amateurs connaissent, au moins de nom, les reunions musicales de la *Trompette*, qui ont lieu dans la salle de la societé d'horticulture, rue de Grenelle. Cette association d'amateurs a été fondée par un ingénieur mélomane, Mr. Lemoine, qui est l'un des plus fervents admirateurs de Saint-Saëns. Aprés avoir souvent donné son concours de pianiste aux soirées de la societé, le compositeur a fini par écrire spécialment pour elle un *septuor* avec partie de trompette, qu'il a dedié a son ami, Mr. Lemoine."

Mas como é peccado augmentar a afflicção ao afflicto, não proseguiremos em busca de outros pontos.

Carino

Artes e Artistas - Theatro Lyrico. O Paiz. Rio de Janeiro. 22 Jun. 1899. p2. Ed. 05373.

O espectaculo de hontem tinha o grande interesse, para o publico, de haver nelle não só a apresentação dos principaes artistas da companhia da empreza Milone, mas tambem a estréa de um artista, o barytono Emilio D'Albore, que se encarregou da parte de Sylvio, na opera de Leoncavallo, *Palhaços*, cantada em segundo logar.

O papel de Sylvio é pequeno, inda que muito sympathico, e resume-se no duetto. Por pequena que fosse, porém, aquella parte, nem por isso passaram despercebidas as qualidades artisticas desse barytono.

Dotado de uma voz de timbre exquisito, original e agradavel, vimos que o Sr. D'Albore é um cantor, na verdadeira accepção do termo.

De facto não se preoccupa elle com effeitos de sonoridade, procurando antes de tudo emittir com muito cuidado a sua voz, sem o menor esforço, formando a phrase musical com certo estylo, que denota bom cultivo, além de possuir boa dicção.

Já agora continuaremos a falar dos *Palhaços*, invertendo aqui a ordem do espectaculo.

A Sra. Giudice da Costa dá uma interpretação do papel de Nedda differente áquella que temos ouvido ultimamente, o que para nós é uma vantagem, pois quebra a monotonia, trazendo-nos agradavel surpresa.

Na *balatella* houve-se com muita distincção, representando com graça e cantando com toda a naturalidade, terminando o trecho com vigor e, portanto, dando grande realce ao movimento de valsa; no duetto com Tonio representou bem; accommodou-se á voz do barytono D'Albore; fez bem o duetto com o tenor e chamou a si a maior parte do interesse do 2º acto, que aliás dá ás artistas muitas occasiões para se fazerem valer.

No emtanto, o publico conservou-se frio para com essa artista, que deu sobejas occasiões para ser applaudida.

No monologo, uma das boas paginas de Leoncavallo, o barytono Lunardi obteve justos e merecidos applausos, pois disse-o bem, com as inflexões appropriadas, não deixando o publico ter saudades de nenhum outro interprete do papel de Tonio.

Vencido esse passo, o barytono, nos *Palhaços*, termina a sua maior responsabilidade, e o Sr. Lunardi não encontrou nenhuma difficuldade no resto.

O tenor Peirani tem voz de sobra para essa opera e conseguiu grandes effeitos na melodia dramatica - *vesti la jiubba*, que terminou injustamente com poucos applausos.

A orchestra, valentemente conduzida pelo maestro Armani, portou-se regularmente nas duas partituras e os córos merecem francos elogios, principalmente pela boa execução do 1º acto dos *Palhaços*, córos esses que são difficeis e que por isso mesmo mereceram a attenção do maestro Bonafous. O coro *delle campane* saiu muito afinado.

Não deixaremos em silencio o nome do modesto tenor Coralupi, que cantou bem a serenata.

A *Cavalleria rusticana*, bem o vimos, deixou o publico um tanto frio, talvez por ter estranhado o movimento justo que lhe imprimiu o maestro Armani, mais lento do que o seguido por outros regentes; no emtanto, não nos arreceiamos em affirmar que, salvo pequenos senões, toda a partitura foi bem executada.

Citar-se-hia a fraqueza do côro sacro interno, já com quatro sopranos, dois de cada clave; a harpa, no acompanhamento do intermedio; as violas no trecho

symphonico que se desenvolve durante a desfeita de Turiddu, e outros factos que não podiam ter concorrido para annullar a boa impressão geral.

A Sra. Zilli cantou bem o *raccon*to e terminou brilhantemente o duetto com o barytono; e só esses dois trechos garatiram a sua execução.

Outro tanto diremos do tenor Ferrari, que, apezar de ainda não estar bom de voz, teve momentos felizes e de facto foi applaudido, como a Sra. Zilli, que recebeu provas, ainda que frias, da aceitação do publico.

O barytono Lunardi, sem se esforçar, tirou partido de seu pequeno papel.

Emfim, os artistas foram, depois de concluida o opera, chamados á scena.

Degli Abbatti deu-nos uma Lola graciosa e evitou os sons gutturaes - um bravo aqui deixamos á futurosa artista.

Citaremos ainda o intermedio, que foi applaudido, e terminaremos estas rapidas notas, annunciando para amanhã a *Lucia de Lammermour,* em que se estreará o soprano ligeiro senhorita Cavallini, de quem temos boas informações.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Theatro Lyrico. O Paiz. Rio de Janeiro. 24 Jun. 1899. p2. Ed. 05375.

Em se tratando de uma estréa em que a artista soprano ligeiro escolheu a opera *Lucia de Lammermoor* para ser julgada pelo publico, parece que seu fim foi impôr-se como *virtuose*, pois nessa partitura essa voz tem sobejas occasiões de mostrar bravura, agilidade, notas picadas, harpejos de varios accordes, escalas e todo o arsenal das agilidades.

Sendo assim, o chronista póde, por motivo de força maior, deixar de ouvir o 1º acto, sem que isso possa prejudicar o interesse da noticia relativa a essa estréa.

Assim pensámos; mas ao chegarmos ao theatro, quando se annunciava o principio do 2º acto, encontrámos, entre os espectadores do theatro Lyrico, a melhor impressão deixada pela Sra. Cavallini no desempenho do acto anterior, tendo colhido muitos applausos na aria, o que provocara tres chamadas ao proscenio.

Ouvimos o 2º acto, em que o tenor Ferrari animou a scena dramatizando o final depois do bello andante que já fez as delicias das platéas que não conheceram as partituras da actualidade, e depois que a idéa foi dominada pela technica, sendo a inspiração dispensavel, na opinião dos maniacos, desde que as partes sejam conduzidas com saber e mantidas em constante concerto, formando um todo symphonico; ouvimos tambem a estreante, mas ainda não era a occasião apropriada para ser avaliada.

No acto subsequente, na scena da loucura e rondó, em que temos visto tantas artistas, entre as quaes nos lembramos dos nomes de Volpini, a mais cele-

bre dentre todas; Repetto, Padovani, que acaba de obter grandes triumphos em Milão; Boronat, que supprimiu o i do seu nome para não ser confundida com a Boronati, sua irmã, aqui pateada quando fazia parte de uma das companhias do emprezario Ferrari, e Tetrazzini; na scena na loucura, diziamos, a Sra. Cavalini surprehendeu-nos com a nitidez do seu canto, a sua fina educação artistica e a confiança que tem em si propria, dispondo de uma voz sã, que sobe até o *mi natural*.

Entre as grandes difficuldades em que se exhibiu essa artista merece ser apontada a escala chromatica ascendente, duas vezes produzida com rara perfeição.

Terminada a cadencia, a ovação generalizou-se por todo o theatro, havendo nas galerias quem insistisse no *bis*, o que se justificava até certo ponto porque é de crer que esse espectador quizesse ver se da segunda vez o flauta ia melhor; mas o maestro Armani, que o conhece, teve medo de uma nova experiencia e tocou avante.

Ao terminar o rondó ainda se reproduziram os applausos, sendo a artista chamada á scena.

Os Srs. D'Albore e as outras primeiras partes, assim como córos e orchestra, andaram satisfatoriamente.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Saint-Saëns. O Paiz. Rio de Janeiro. 26 Jun. 1899. p2. Ed. 05377.

O concerto symphonico realizado hontem trazia comsigo dois attractivos, sendo talvez, o maior, o estudo da orchestra Saint-Saëns, servindo-nos de base, para a comparação, as peças desse autor que já conheciamos por terem sido executadas em varios concertos.

Saint-Saëns faz da sua orchestra um piano de timbres variadissimos, e nesse instrumento, sem esforço, sem exaggero, sem grandes rasgos de sonoridade, obtem elle todos os effeitos com rara nitidez, claros e equilibrados, graciosos e delicados, sem que nenhum incidente passe despercebido ao auditorio ou seja suffocado pelas rajadas das massas.

O concerto de hontem trouxe-nos, portanto, excellente lição; e vimos que na maioria dos casos a interpretação que lemos ás composições de Saint Saëns foi falsa, mesmo quando dirigidas por moços que haviam estado em Paris e que deviam conhecer a tradição dos poemas symphonicos que aqui fizeram executar.

O segundo attractivo era conhecer Saint Saëns symphonista, no genero classico, sem as peias de um titulo, sem as imposições de um libretto, sem a

preoccupação da musica descriptiva e sem as obrigações do programma, mas a musica na sua accepção mais elevada, a realização do bello abstrato.

E de facto o illustre compositor francez apresentou-se na *Symphonia em lá menor* como o mais perfeito dos classicos modernos, inda que continue a reinar como ponto de apoio o grande Beethoven, que traçou o limite da symphonia criada por Haydn.

O publico fluminense apreciou esse trabalho, que logo depois dos primeiros compassos reveste-se da fórma mais severa do contraponto e precede a apresentação do thema, fazendo-o passar pela fuga; mas o tempo que mais impressionou o auditorio foi o *scherzo-presto*, pouco original como fórma mas feito por mão de mestre e com tantos coloridos orchestraes, tudo tão bem combinado, com umas modulações tão originaes como inesperadas, que os applausos surgiram em todo o theatro e com tanta insistencia que o autor fez repetir o trecho.

Essa symphonia constituiu, por si só, a 2ª parte do programma. A 1ª compoz-se da *Marche heroïque, Phaeton* e preludio do *Diluvio*, poema biblico.

Neste trecho da celebre composição de Saint-Saëns, o compositor foi obrigado a cortar um *fugato* por insufficiencia numeral de violetas na orchestra de que dispunha.

Cernicchiaro executou o solo de violino, que foi applaudido, sendo o interprete saudado publicamente pelo autor.

Terminada a primeira parte alguns professores da orchestra offereceram a Saint-Saëns uma bella palma, que foi apresentada ao maestro pelo professor Lavalle.

O concerto terminou com a *Rapsodie bretonne*, um dos mais antigos trabalhos do mestre, e bailados da opera *Henrique VIII*.

A *Dame de Gipy* (n. 3) foi bisada.

No proximo domingo haverá um outro concerto, em que Saint-Saëns e Arthur Napoleão executarão o *Scherzo,* para dois pianos, e repetirão as *Variações sobre um thema de Beethoven*, que tamanha impressão causaram no primeiro concerto.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Theatro Lyrico. O Paiz. Rio de Janeiro. 27 Jun. 1899. p2. Ed. 05378.

Para quem esperava ouvir hontem a *Manon Lescaut*, de Puccini, não foi, por certo, muito agradavel a surpresa, vendo annunciado o *Rigoletto*, e isso, segundo affirma a empreza Milone & C., motivado por indisposição da Sra. Zilli.

É que a partitura de Verdi já a conhecemos de cór e salteado e a ouvimos, ainda não se passou um mez, pela companhia Tomba, no Apollo, ao passo que da opera de Puccini temos verdadeiras saudades, tendo nos deixado magnificas impressões quando aqui cantada, em 1893, pela companhia Ferrari, que nessa partitura apresentou a soprano lyrico Ferrani, creadora do papel sob a direcção do autor, ao lado do inolvidavel tenor Cremonini.

O *Rigoletto*, como opera historica, é assumpto esgotado; e as suas bellezas, a inspiração que se sente em todas as suas paginas, como que desapparecem justamente pela familiaridade que se estabeleceu entre a partitura e os espectadores.

No emtanto momentos ha em que o auditorio é forçado a reconhecer o valor de certos trechos, rendendo-se á superioridade da arte, como acontece durante o celebre quartetto do ultimo acto, para citar sómente a peça que viverá sempre, inda que toda a partitura envelheça.

Na récita de hontem tudo quanto se passou durante a execução era justamente o que esperavamos, desde que conheciamos bem o pessoal encarregado da interpretação.

No 1º acto o tenor Ferrari mostrou-se pouco compassista na ballata *Questa o quella*, além de fazer algumas modificações, que só são admissiveis quando muito criteriosas. Foram essas as causas de não ser elle applaudido.

Andou melhor no 2º acto, durante o duetto, e desforrou-se na canção *La donna é mobile* e no quartetto, cujas phrases, ora rigorosas, ora graciosas, produziram bellismos (sic.) effeitos de contrastes.

O barytono Lunardi deu-nos um bom Rigoletto, cantando a contento geral o duetto do 2º acto.

Na scena das apostrophes aos fidalgos, no acto subsequente e nas supplicas que lhes dirige manteve-se perfeitamente no terreno dramatico; mas foi no duetto com Gilda que mais sobresaiu, conseguindo, com o allegro final, uma grande ovação, com chamadas ao proscenio, e tudo isso mui merecidamente.

A Sra. Cavallini mostrou-se mais uma vez artista de elevada estatura, dando finissima interpretação á aria *Caro nome*, interrompida por muitos applausos e terminada com um longo trinado em si bemol de grande igualdade e pureza.

No duetto e finalmente no quartetto a sua voz foi de grande efficacia para o effeito geral, com excepção da nota final, um *ré bemol* emittido com medo e, portanto, vacilante, a ponto de perder a entonação.

A Sra. Prandi, no papel de Magdalena, e o Sr. Sabellico, no de Sparafucile, andaram correctamente, assim como a orchestra e córos, estes sem nenhuma occasião de desanimo nem de incerteza.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Errata ao corrilho. O Paiz. Rio de Janeiro. 28 Jun. 1899. p2. Ed. 05379.

Este cantinho que me deram aqui, nem sei por que, tem ou devia ter, como em certos logares em que se vendem bilhetes, uma taboleta que diz assim:

- *Não se fazem trócos.*

Ora, ahi está explicado porque ha dias, quando appareci pela primeira vez, obtive uma resposta e não passei o troco em notas miudas.

Isso de dar uma cacetada na cabeça do proximo e ainda carregal-o á botica, será para quem fôr tolo, em cuja conta não me tenho.

A ordem é andar para adiante.

Li ante-hontem no grande orgão, a proposito de Saint-Saëns, duas citações erradas e foi isso que boliu commigo.

Diz o illustre collega:

"Foi no theatro Chatelete, em Paris, a 7 de dezembro de 1873, que pela primeira vez foi ouvido o poema symphonico *Phaeton*, op. 39, no *Concert Nacional* que tinha á sua frente o Sr. Colonne. Tambem nesta Capital já foi ouvido esse brilhante trabalho, sob a direcção do maestro Alberto Nepomuceno; mas no momento não podemos precisar a data e as circumstancias do facto, que, entretanto, podemos asseverar."

Parece que o alludido poema symphonico foi dado pela primeira vez nesta capital graças ao maestro citado; mas o chronista cuidava de armas de caça quando essa composição foi executada aqui, estando o Sr. Nepomuceno a conquistar o seu attestado de organista na Europa, e d'ahi o erro na citação.

O *Phaeton* foi executado no terceiro dos Concertos Populares, fundados por Carlos de Mesquita, conforme o programma que tenho presente, e isso deu-se no dia 11 de maio de 1890.

Mais adiante o illustre espingardeiro affirma:

Le Ballet de Henry VIII já é conhecido do nosso publico, que o ouviu ha dois annos menos dois dias, visto como foi executado no theatro Lyrico a 27 de junho e 1897, no primeiro concerto symphonico dado nesse anno pela Associação dos Concertos Populares, sob a direcção do talentoso maestro brazileiro Alberto Nepomuceno."

A 27 de junho de 1897, heim?

Pois erraste, meu senhor; esse bailado foi executado pela orchestra de Carlos de Mesquita, no theatro S. Pedro de Alcantara, a 4 de setembro de 1887.

Um erro de dez annos só.

E quem duvidar póde vir examinar os programmas, por signal que no primeiro dos citados se annuncia a *Procissão do Papa dos Malucos.*

Carino

Artes e Artistas - Theatro Lyrico. O Paiz. Rio de Janeiro. 29 Jun. 1899. p2. Ed. 05380.

Poucas reminiscencias tinhamos da opera *Manon Lescaut*, de Puccini, cantada hontem pela companhia da empreza Milone; mas o pouco que conservámos dessa partitura, executada nesta capital uma unica vez, a 27 de julho de 1893, pela companhia Ferrari, no theatro São Pedro de Alcantara, bastou para percebermos alguns córtes que se fizeram na exhibição que acabámos de ouvir.

Tinhamos poucas reminiscencias, é certo; mas lembravamo-nos de muitas melodias sem a espontaneidade da escola italiana, mas tambem sem a nota sombria da escola allemã e cheia de elevação.

O 1º acto é um tanto torturado, ainda que contenha phrases de valor que surgem de vez em quando, mas que não soffrem os processos desenvolvimento.

Vê-se, no emtanto, agora que conhecemos perfeitamente o autor, depois de tantas vezes repetida a sua *Boheme*, quanto é brilhantemente variada a orchestração de Puccini, mantendo em continua mutação os timbres orchestraes e evitando os effeitos vulgares, sendo os seus processos aqui identicos aos da sua opera que mais conhecemos.

Não falaremos do libretto, escripto por Praga, Illica e Oliva, que não se assignaram; sabe-se, porém, que o romance litterario do Abbade Prevost forneceu assumpto de operas a Auber, que nenhum partido tirou do máo trabalho de Scribe; e a Massenet, que produziu uma finissima partitura, aliás ainda não comprehendida perfeitamente pelo auditorio fluminense.

Creadas as situações lyricas exigidas pela composição, Puccini aproveitou bem os melhores pontos do libretto, produzindo um *Madrigal,* que é encantador; o *Minuetto*, trabalhado com muita arte e gosto, e interrompido por um passo de bravura dos violinos; o duetto d'amor, com phrases grandiosas; a aria de Manon; a scena de supplica de Des Grieux, no final do 3º acto, e o ultimo duetto.

Nesta opera não ha protophonia, nem preludio; a orchestra ataca um motivo brilhante do 1º acto e sobe o panno.

Passou despercebido o duettino entre Manon e Des Grieux, peça cujo thema apparece por vezes no desenvolvimento da partitura; e por mais que se esforçassem os artista, não conseguiram animar o publico, que recebeu quasi friamente todo o 1º acto.

A Sra. Emma Zili, que na Italia foi a segunda artista que cantou essa opera, encarregou-se do papel de Manon.

Trata-se de uma cantora que traz comsigo valiosos attestados, bastando citar o facto de ter sido ella uma das *comarelle* do *Falstaff,* ao lado de Stehle, Pasqua e Guerrini, para se avaliar do seu merecimento nas rodas artisticas.

Terá ou não apreciadores no publico fluminense que frequenta actualmente o nosso theatro Lyrico; mas nós que julgamos os cantores pelo maior numero de qualidades exhibidas em scena, desculpando a falta de uns tantos requisitos compensados por outros, que devem pesar definitivamente na balança da critica, não podemos deixar de applaudil-a pelo seu methodo de canto, dando sempre fina interpretação ás phrases, que são delineadas com estylo e graça, nitidez e correcção melodica.

No duettino agradou-nos o seu modo de dizer - *Una fanciulla povera son io*; assim como no acto subsequente mereceu applausos na romança *In quelle trine morbide*, applausos que deviam ainda se reproduzir pela phrase - *Ah! vieni! Il passato mi rendi l'ore fugeci*.

O publico, no emtanto, só se pronunciou francamente, em relação á artista em questão, depois do duetto d'amor, em que a Sra. Zilli cantou com toda a propriedade artistica os versos - *Vedi, ai tuoi piedi io sono e Vieni*! *Colle tue braccia stringe Manon che t'ama*.

Finalmente, não lhe regatearemos elogios pela interpretação de todo o trecho - S*ola… perdutta… abandonata …* assim como não nos esqueceremos do ultimo dueto.

Tivessemos tempo e analysariamos todo o seu trabalho no 2º acto, em que essa artista enche a scena com muitas minudencias dignas de attenção.

Os primeiros applausos foram colhidos pelo tenor Ferrari, no papel de Des Grieux, ao cantor a phrase - *Donna non vidi mai simile*.

Provavelmente o publico, quando se familiarisar com esta opera, apreciará o novo final do 1º acto, em que ha, durante o dialogo entre Lescaut e Geronte, um côro muito suave - *Venticelli - Riccintelti - che spirate fra vermigli - fiori e gigli,* em vez do primitivo final barulhento.

No 2º acto agradou bastanto o *Madrigal*, o *Minuetto* e o duetto d'amor, em que o Sr. Ferrari obteve justos applausos mórmente quando terminou exclamando – *O' mia Manon*.

Os dois artistas, Zilli e Ferrari, foram, depois desse duetto, chamados varias vezes ao proscenio, pois conseguiram arrancar o publico da sua frieza.

O 3º acto começa por um bello *intermezzo*, perfeitamente tratado e executado com toda a perfeição pela orchestra do maestro Armani. Depoi de bem applaudido foi *bisado*, merecendo que se louvem os professores e especialmente os violinos, a violeta e o violoncello.

Na partira de *Manon Lescaut* esse 3º acto é o ponto culminante da opera. O seu interesse vai crescendo sempre, desde o *intermezzo*, que começa pelo doloroso e chega ao apaixonado, até o final, que é altamente commovente.

O tenor Ferrari levantou a platéa com a supplica ao commandante e de facto, quando o panno caiu, todo o theatro irrompeu em enthusiastica ovação, chamando Zilli, Ferrari e o maestro Armani muitas vezes ao proscenio.

O 4º acto, com a aria de Manon e o duetto, fórma um epilogo, em que a orchestra lembra as situações dos dois jovens.

A phrase do duetto de amor reapparece e sente-se, lentamente, o desenho do minuetto, assim como os pequenos incidentes orchestraes do acto de Paris illuminam a scena lugubre da morte dos dois amantes.

Falemos agora de outros interpretes, ainda não citados.

O barytono D'Albore, moço de muito talento, foi correctissimo no papel de Lescaut; e o baixo Paterna fez graciosamente a parte de Geronte.

Devemos, porém, citar o nome do maestro Bonafour, que foi, por assim dizer, quem poz a opera no pé em que se acha, assumindo o papel de director de scena, cuidando minuciosamente dos córos e de todo o movimento.

A *Manon Lescaut* será, por emquanto, a opera da actual estação, assim como é o primeiro successo franco da companhia.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Sobrescripto errado. O Paiz. Rio de Janeiro. 30 Jun. 1899. p2. Ed. 05381.

Saibam todos, antes de tudo, que o meu nome Carino não é formado pelos restos do Sr. Oscar Guanabarino. Assim me chamo desde pequenino. Por signal que foi a minha ama secca, uma italiana gorduchinha, quem assim me chrismou.

Carino quer dizer bonitinho, e, graças a Deus, até hoje, ainda ninguem se lembrou de contestar-me esse predicado.

Mas vamos ao caso.

Recebi hontem umas *Notas musicaes* assignadas por *Diletante*, que tratam de tudo menos de musica, e nada da *Manon Lescaut*.

Esse manuscripto mal endereçado fica á disposição do seu dono, que não esteve presente á representação da opera de Puccini por contar com o repositorio musical, onde *copiará* com toda a sem cerimonia a noticia para o grande orgão e passará perna á *Noticia*, criticando assim.

Agora copio eu os primeiros paragraphos do manuscripto:

"Chovera um pouco. O céo, ainda carregado de pesados nimbus, tinha o horizonte ameaçador carregado de cumulus. A lua vagava serena pela amplidão do espaço em busca de alguma fresta nas nuvens para se mirar faceira nos espelhos placidos da bahia do Guanabara.

O theatro, cheio de elegantes cabecinhas bem torneadas, deixava ver ao quente clarão do gaz os olhos negros de jaboticaba das feiticeiras morenas que agitavam nervosamente os leques, emquanto o maestro Armani não apparecia para dar a synthese da dymnamica de Puccini.

Os cavalheiros saboreavam os seus Boks, accessos em brilhantes, marca Ferreira; o ambiente era de curiosidade e a atmosphera perfumada parecia uma brisa que tivesse perpassado por um jardim de rosas e reseda."

Ó seu *Diletante*! Isso não é commigo. venha buscar o seu bacamarte e deixe-me em paz.

Carino

Artes e Artistas – Saint Saëns. O Paiz. Rio de Janeiro. 3 Jul. 1899. p2. Ed. 05384.

O concerto de hontem, no theatro São Pedro de Alcantara, foi brilhantemente concorrido; e o grande artista francez, o chefe da escola eccletica, mais uma vez recebeu do publico fluminense as justas homenagens que merecem os homens que se collocam fóra do plano em que vivem as massas e se tornam salientes no terreno da superioridade intellectual.

O assumpto está esgotado; nada de novo poderiamos dizer sobre o illustre symphonista, a menos que nos arriscassemos a traçar um artigo enfadonho contendo analyses musicaes.

Saint Saëns e Arthur Napoleão levantaram a platéa com a brilhante execução do *Scherzo* e das *Variações sobre um thema de Beethoven*, ambos para dois pianos e ambos conhecidos nesta capital.

A ultima fez parte do programma do 1º concerto e o primeiro foi executado por Arthur Napoleão e Vianna da Motta, por signal que falhou o effeito, pois o piano que coube a Arthur Napoleão estava com tres teclas mudas, como tivemos occasião de salientar.

A orchestra repetiu os bailados da opera *Henri VIII* e dois tempos da *Symphonia em la menor;* executou a *Danse macabre*, com o *xylophono*; o *Intermezzo* do 2º acto do *Henri VIII*; *Nuit à Lisbonne,* pagina de grande interesse, e o *Rigaudon*, estas duas dirigidas pelo maestro Lavalle, a quem coube tambem a regencia dos acompanhamentos do 3º *Concerto*, de violino, e da *Rapsodie d'Auvergne*, para piano e orchestra, pelo autor, que foi applaudido nessa composição mais pela sua

qualidade de *virtuose* do que pela propria composição, que não é das mais caracteristicas entre as suas partituras que, aliás, formam valioso escrinio.

O *Concerto* alludido é o mais difficil de todos entre os que escreveu Saint Saëns para violino, sendo de grande importancia o *Andante,* pela sua fórma classica, e o final, que exige grande *virtuosidade* da parte do executante.

Cernicchiaro prejudicou, em parte, o effeito dessa peça conservando-se dentro do perimetro em que agia a orchestra, quando devia deslocar-se, tomando o centro de modo a formar pelo menos um angulo de 45 gráos, para cada lado, com as extremidades da linha da frente da massa sonora que o acompanhava.

Além disso, começou o 1º tempo muito nervoso, pensando talvez na pateada que haviam planejado os promotores da arte nacional, pateada que falhou por terem sido descobertos os planos do centro em que se combinara tal manifestação e que teve origem em uma série de factos em que o nosso humilde nome entrou sem que saibamos porque.

Vem a proposito liquidarmos um ponto que exige, para a sua boa comprehensão, seja transcripto um artigo do *Jornal do Commercio*, inserto na sua edicção do dia 26 de junho.

Eil-o:

"A proposito do primeiro concerto de Saint-Saëns, cabe-nos restabelecer a verdade de um facto adulterado por uma folha da manhã, affirmando que Saint-Saëns *escolhera* o professor Cernicchiaro para tocar com elle.

Essa affirmação não é exacta. O professor Cernicchiaro não foi o *escolhido* pelo compositor francez, nem este poderia *escolher*, desconhecendo o nosso pequeno mundo de artistas. A verdade é esta:

O agente, representante do maestro Saint-Saëns, tendo de reunir professores para a execução do programma, de motu proprio, sem suggestão nem indicação de quem quer que fosse, *convidou* o professor Cernicchiaro, artista das suas relações, para collaborar no programma, e este *convite* não podia de modo nenhum significar uma selecção.

Repetimos: Esta é que é a verdade.

Não fariamos esta rectificação, se a apregoada *escolha* não traduzisse um demerito para outros violinistas, que não são inferiores ao professor Cernicchiaro, sendo mesmo certo que um delles - aquelle a quem se procurou ferir - na orchestra de um dos principaes theatros da Europa sentava-se algumas estantes adiante da do professor Cernicchiaro, E por lá essa collocação significa alguma coisa.

É realmente triste que não possa vir ao Rio de Janeiro um compositor ou *virtuose* notavel sem que seu nome seja logo immiscuido nas intrigas da *critica profissional*!"

Quanto á primeira parte, na questão que se estabelece entre *escolha* ou *convite*, nada poderemos dizer, pois ao critico musical do grande orgão coube a exclusiva tarefa de ser, por ordem dos seus superiores, a ordenança do alludido agente, e é por isso que acreditamos estar elle mais bem informado do que nós.

Quanto á insistencia do *Jornal do Commercio*, julgando que nos desdoira o epitheto de *critico profissional*, é apenas uma fidelidade ás suas tradições e ao seu titulo; e parece ter sido, na sua opinião, grande delicto commettido pelo fundador d'*O Paiz,* e mantido pela actual directoria, o facto de não ter sido arrancado do balcão de alguma loja de ferragens o critico musical desta folha, recaindo a escolha para essa investidura sobre um musico profissional que tem, entre os documentos de sua vida artistica, os mais valiosos attestados do proprio *Jornal do Commercio*, quando apresentara discipulas de piano educadas segundo o methodo por elle creado e que consta, em parte, de um livrinho impresso.

Na rectificação feita na transcripção que acima fizemos, o violinista que passa por victima de uma aggressão da nossa parte é, indubitavelmente, o Sr. Ricardo Tatti, professor do Instituto Nacional de Musica e 1º violino do quartetto do Centro Artistico.

Quando esse artista soffreu no seu orgulho profissional um ataque da empreza Mancinelli, que o destituira das funcções de violino de *spala*, fomos talvez o unico a tomar a sua defesa, o que prova alguma coisa com referencia ao assumpto.

Mais tarde, esse mesmo violinista deu um concerto no salão do Club Symphonico; os nossos applausos discordaram, no emtanto, da opinião do critico do *Jornal do Commercio*, que foi injusto para com o *virtuose*, ao lado de quem se apresenta agora como amigo urso, pois nos obriga - não a declamar rectificações, mas a documentar factos que podiam passar despercebidos.

Repitamos a phrase:

"... aquelle a quem se procurou ferir (Ricardo Tatti), na orchestra de um dos principaes theatros da Europa (Scala de Milão), *sentava-se algumas estantes adiante da do professor Cernicchiaro. E por lá essa collocação significa alguma coisa.*"

Coisa singular! Quando o critico musical do *Jornal do Commercio* não copia dos livros e das revistas - cita sempre em falso.

É capaz de provar o que affirma? Não; e no emtanto, nós, o intrigante, vamos provar o contrario e deixar nesta redacção documento disso a disposição do exame publico.

Temos sobre a mesa o programma de um concerto realizado na sala das festas do palacio do Trocadero, no dia 19 de junho de 1878, época da Exposição Universal de Paris.

Esse concerto foi um dos cinco dados pela *orchestra do theatro Scala de Milão, sob a regencia de Franco Faccio.*

No programma está incluida a protophonia do *Guarany*, que produziu effeito incalculavel.

Na parte interna desse programma vem a lista dos professores que compunham a orchestra do theatro Scala de Milão, e na bancada dos primeiros violinos Vicenzo Cernicchiaro occupa o *sexto logar,* ao passo que o Sr. Ricarco Tatti é o *penultimo dos segundos violinos!*

E como por lá essa collocação significa alguma coisa, convidamos a quem o desejar a ver esse documento que fica nesta redacção, confiado á guarda do director secretario.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Theatro Lyrico. O Paiz. Rio de Janeiro. 4 Jul. 1899. p2. Ed. 05385.

A opera *Sansão e Dalila*, cantada hontem pela companhia da empreza Milone, foi a que maior numero de representações alcançou no anno passado, quando interpretada por Zaira Montalcino, Dimitresco, Stinco e Didur.

O valor da partitura, habilmente entrelaçando o estylo classico dos oratorios com a musica dramatica e as melodias contemplativas, formava então o primeiro attractivo unido á curiosidade de uma opera de Saint-Saëns, já popularisado entre nós pelos seus poemas symphonicos, executados em concertos publicos.

Satisfeita essa curiosidade, a musica do grande mestre francez se impoz no espirito do publico fluminense, a opera ficou sendo desejada e as representações succederam-se.

Quando tratámos, nestas columnas, das impressões deixadas pelos artistas que se encarregaram da execução dessa partitura na noite de 25 de agosto, traçamos o historico dessa opera, que lutou na Europa com a indifferença de uns e a guerra de muitos; indicámos ao mesmo tempo o nome dos criticos, e que mais se salientaram no estudo analytico dessa producção.

Se escrevessemos com a folga de 24 horas, teriamos occasião de voltar ao assumpto e transcreveriamos curiosas observações, que a respeito têm sido publicadas; mas a necessidade de ser breve e rapido, aproveitando os intervalos e algum tempo entre a terminação do espectaculo e a hora do expediente da redacção, obriga-nos a deixar de parte as questões relativas á composição e a tratar exclusivamente do desempenho por parte do maestro Armani e artistas Peirani, Lunardi e Degli Abbati.

Não nos seria difficil aventar uma discussão sobre certas modificações que observámos na parte instrumental; mas a memoria, porém, não é documento

em que nos possamos fiar quando percebemos certas modificações nos timbres orchestraes.

Se tivessemos ouvido muitas vezes a orchestação original, vinda de fonte insuspeita, a questão seria debatida com vantagem, mas, desde que nos falta essa base, não existindo ao nosso alcance a partitura, o mais que podemos affirmar é que ha partes na orchestra que não são exactamente as que ouvimos no anno passado; sem que possamos decidir qual das duas vezes foi a verdadeira e qual das duas emprezas foi mystificada no fornecimento dessas partes, sendo provavel, no emtanto, que ambas tenham passado por isso.

A primeira vez que ouvimos o *Otello* a instrumentação tinha sido *arranjada* para a America do Sul e os emprezarios de boa fé caem nessas ciladas.

O facto alludido passa, no emtanto, sem que o publico dê por elle; mas é bom que a imprensa vá notando essas modificações, afim de trazer prevenidas as emprezas.

Abandonado, pois, esse ponto de discussão, passaremos a relatar o resultado da execução da opera.

No anno passado poucas vezes tivemos o tenor Dimitresco em boas condições de voz, além de não ter elle o physico apropriado ao papel de Sansão.

Neste ponto o tenor Peirani tem grande vantagem no confronto inevitavel, pois é senhor de voz mais poderosa e tem um typo masculo, que requer o personagem biblico.

No 1º acto disse com grande emphase a phrase - *Spezzi i Ceppi Israel - Non abbia il reo merce,* collocando-se na altura da situação.

Agradou-nos bastante a sua *preghiera*, cantada com bastante sentimento - *Guarda il mio lutto ó Dio, guarda il mio pianto*, assim como observamos a grande energia com que terminou o 3ª acto - *Tu ne udisti ó Dio Signor, La invelliva e la menaccia.*

O barytono Lunardi merecia ter sido applaudido na aria - *Dio sperda la perfida razza dei figli d'Israel!* cantada perfeitamente e com effeitos que não conheciamos.

No duetto do 2º acto, cantado com arte, conseguiu justos applausos, tendo sido seguramente o causador do effeito que esse trecho produziu sobre o publico.

Citemos ainda o bello duetto admiravelmente contrapontado, no 3º acto, em que a sua execução foi correcta e teremos feito justiça a esse artista.

A senhorita Degli-Abbati no papel de Dalila não pôde evitar o confronto feito pelo publico com a creadora dessa parte no Rio de Janeiro.

Zaira Montalcino, conhecedora da scena, como artista dramatica que havia sido, mesmo sem voz, fazia esse personagem de modo fascinador, suspirando a melodia, repassando a phrase por inflexões premeditadas para a seducção e dando ao corpo a fórma da volupia, de modo que todo o theatro sentia-se pre-

so nas garras da sua formosura e agitava-se diante de uma verdadeira belleza theatral; a senhorita Degli-Abbati, porém, só consegue, no drama, uma Dalila bonitinha.

Em todo o caso cantou bem certas phrases, taes como *O aprile foriere*, teve boas imflexões nos versos

Ebbrezze divini
A lui senza fine
Ah! si l'amore dará

Na aria *Amor i mici fini proteggi* saiu-se victoriosamente, vencendo todas as difficuldades musicaes desse trecho, assim como no duetto por vezes provocou applausos, que em parte devem ser levados á conta da melodia - *S'apre per te il mio cor*; mas não lhe regatearemos um bravo ao *cantabile* que se segue - *Ah! mi versa sen lebbrezza*, cuja expressão foi boa.

Nesse duetto ouvimos trechos que foram supprimidos no anno passada (sic) - *Col-bacci miei*, e que no emtanto são de effeito e muito bem trabalhados.

Verdadeiros milagres fazem os córos das companhias lyricas no Rio de Janeiro e é bastante citar o facto de haverem cantado o 1º acto desta opera só com quatro ensaios, incluindo-se a fuga, que é muito difficil, para que fique feito o maior elogio que podem ter as massas coraes dirigidas pelo maestro Bonafour.

A orchestra portou-se bem na parte symphonica, sobretudo nos bailados.

Amanha, canta-se a opera *Manon Lescaut*, de Puccini.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Theatro Lyrico. O Paiz. Rio de Janeiro. 9 Jul. 1899. p2. Ed. 05390.

Victorien Sardou ao preparar a *Fedora* não escreveu um drama; encadeou, apenas, uma série de scenas exigidas por Sarah Bernhardt, que visava obter da experiencia do conhecedor do theatro situações extraordinarias, em que pudesse sensibilizar o espectador, explorando-lhe o sentimento alheio ao criterio da arte e fóra do dominio da verdadeira esthetica.

A *Fedora*, sem merecimento litterario, passou a ser uma peça de effeito para o talento das actrizes dramaticas; e o espectador, em presença do ardil, sentindo a violencia das paixões humanas, inda que mal architectadas, sem a logica dos acontecimentos e sem a necessaria unidade que deve presidir toda a obra d'arte, cedeu fatalmente e, apezar da luta para que triumphasse a convicção da inverosimilhança, o coração foi dominado pela intelligencia, o espirito

impressionou-se, a alma foi subjugada e triumphou a artista, quando devera (sic.) triumphar a arte.

Nestas condições, a *Fedora*, peça dramatica, difficilmente poderia ser aproveitada na scena do drama lyrico, e d'ahi o libreto anti-musical, posto em musica pelo maestro italiano autor do *André Chenier* - Umberto Giordano.

Arturo Colantti, autor da reducção do drama de Sardou, pouco se affastou da peça franceza, e poucas situações lyricas conseguiu arranjar para dar campo de acção ao autor do (sic.) partitura.

Os dialogos succedem-se quasi que sem interrupção e poucas vezes a poesia vem offerecer á musica o seu bello concurso, nascendo d'ahi maior interesse para a acção dramatica, que deixa á parte symphonica papel secundario, como se se tratasse de um poema symphonico, em que o programma fosse representado á proporção que a partitura se desenvolvesse.

Mas a parte symphonica de Giordano não tem esse caracter - não ha ali um desenvolvimento symphonico, por assim dizer. As phrases musicaes, algumas verdadeiramente inspiradas, traduzem o sentimento que a acção dramatica desperta, mas não formam uma situação determinada e explicita do drama lyrico - são commentarios musicaes, mas comentarios isolados.

É que Umberto Giordano tacteia em busca de uma nova orientação, procurando affastar-se dos moldes verdianos e querendo evitar o caminho traçado por Puccini, tendo, portanto, como natural consequencia, a indecisão.

Dotado de grande talento e com a independencia necessaria para agir sem se sujeitar ás imposições dos emprezarios e editores, é provavel que o seu fim seja coroado pela victoria; mas actualmente as suas obras, aparentando um processo fóra do commum, trazem comsigo o vicio de origem, a preoccupação de uma nova rota e o abandono, de caso pensado, das idéas musicaes que facilmente seriam desenvolvidas pelos processos conhecidos e em regras estabelecidas na alta composição.

Uma analyse nesse sentido traria á luz da critica a importancia do estudo e o valor da partitura; esses trabalhos, porém, são mais proprios para as revistas artisticas, nada tolerados em uma folha diaria, que apenas admitte as chronicas theatraes com ligeiros traços de critica.

Sujeitando-nos, pois, a esse programma, passaremos rapida revista aos pontos capitaes da partitura.

Não ha protophonia da *Fedora*. A orchestra ataca largamente uma phrase da aria da protogonista, na scena do retrato de Vladimiro, e segue-se logo o 1º acto, que é apenas um acto de exposição e que se resume n'um inquerito, assumpto realmente pouco interessante para uma opera.

Essa aria - *O grandi occhi lucenti di fede* pouco desenvolvida, é comtudo bem tratada.

Na orchestra notam-se certas passagens bem feitas, salientando-se a *fuga* durante a scena da gaveta examinada com agitação por Fedora, trabalho esse que não se completa segundo as regras de contraponto e que se limita á exposição.

Finalmente, surge o juramento - *Su questa santa croce, ricordo di mia madre*, em que se repetem phrases já conhecidas, formando, musicalmente, o ponto mais interessante do 1º acto.

O 2º acto, cuja acção se passa em uma sala de baile, começa por uma valsa que se não é de todo original, ao menos tem alguma distincção e está bem orchestrada.

Segue-se a canção russa, cantada pelo barytono, e tirada da musa popular, peça que foi brilhantemente cantada por Lunardi e que não produziu no publico a impressão que esperavam.

Salienta-se depois o duetto de soprano dramatico e tenor, sendo deste phrase *Amor te viella* de grande simplicidade melodica e acompanhada singelamente pelo (sic.) orchestra, com accórdes arpejados sem nenhum concerto.

A *polonaise* é quasi que copiada textualmente da bibliotheca de Chopin, de quem se imitou tambem o movimento do tropel da cavallaria, como se acha descripto na *Grande polonaise* em la bemol, assim como apparece duas vezes na parte do barytono uma phrase do *Polonaise em lá maior* do mesmo autor citado, o celebre compositor Chopin.

A scena em que Fedora obtem a confissão de Loris é original.

Cessa a orchestra e ouve-se o piano em que um artista executa um nocturno, que impropriamente foi classificado como chopiniano, estylo do qual se acha muito affastado.

Sobre essa peça de piano estabelece-se o dialogo entre os dois personagens alludidos e a scena torna-se verdadeiramente dramatica, viva e cheia de interesse.

Este acto termina com um grandioso duetto, largamente traçado, cheio de vigor e inspirado.

É a peça mais importante da partitura, o que não exclue o interesse de certos trechos, como a canção franceza, o movimento da orchestra murmurando quando se retiram os convidados e outros pequenos incidentes, que passam despercebidos desde que se trata de uma primeira audição.

Evidentemente o 2º acto vale por toda a peça, mas exige ser ouvida mais de uma vez para ser bem comprehendida.

O publico, que se havia conservado frio até então, applaudiu sem reservas a Sra. Judice e o tenor Ferrari, que foram chamados muitas vezes ao proscenio.

O 3º acto contem a aria da bicycletta, mais difficil do que bonita e mais fatigante do que de effeito, o que ficou provado quando a senhorita Cavallini a concluiu.

Citemos ainda a aria de Thedom - *Dio di giustizia*, a narrativa de De Siriex e o duetto final, bem dramatisado e vehementemente tratados e teremos dado pequena idéa dos trechos mais importantes da partitura.

A *Fedora*, no entanto, é inferior, como opera, a *André Chenier*, em que ha mais seguimento, mais musica e melhor libretto; e não me parece que Giordano tenha o prazer de ver por muito tempo esta sua partitura com vida nos theatros.

Tratando do desempenho não nos é possivel citar todos os promenores, que são muitos; mas seria injustiça não proclamar aqui, em primeiro logar, a Sra. Judice, que saiu-se victoriosamente, vencendo as maiores difficuldades do papel, além da sua collaboração nos ensaios.

O tenor Ferrari progride extraordinariamente e já não é o mesmo principiante que vimos estrear, cheio de defeitos. Tem diante de si brilhante futuro e dizemos isso para animal-o a estudar. Lunardi portou-se irreprehensivelmente e a senhorita Cavallini desempenhou bem o seu difficil papel.

A partitura é de extrema difficuldade para ser dirigida, e n'isso vai o maior elogio que podemos fazer ao maestro Armani, que nunca vacilou naquelle labyrintho de dialogos sobre dialogos.

A enscenação é de primeira ordem, produzindo bellissimo effeito a scena do 2º acto; os vestuarios e as marcações. Vê-se que a empreza não poupou esforços para que a peça fosse aqui representada nas mesmas condições em que appareceu pela primeira vez em Milão.

Hoje canta-se, a 1 hora da tarde, e em preços reduzidos a opera *Sansão e Dalila*.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - O Fratello. O Paiz. Rio de Janeiro. 12 Jul. 1899. p2. Ed. 05393.

Ninguem o quiz; tomo-o eu para mim.

Sabem quem é o *Fratello*?

O *Fratello, Fratellino* ou *Fraticello - Fratellone* ou *Fratellucci* é, sem pôr nem tirar, o celebre baixo que se acha *mascarado* de *Mephistopheles* na vitrine da casa Arthur Napoleão, entre os *artistas* da companhia lyrica da empreza Millone.

Já sabem?

Pois saibam então que *Fratellaccio* é o Degli Abbati, o trinca mouros, rompe ferro - o D. Quixote da *mana*, prompto a varar-de lado a lado todo aquelle que a não applaudir como uma *celebritá*.

É grato, lá isso é elle, o *Fratellino*.

Simples comprimario, já que fugiu do naipe dos coristas, conseguiu tirar o retrato como artista e ser impingido ao publico fluminense - graças á mana, que, se não fosse a maca, o *Fraticello* estaria por ahi a puxar vistas nos intervallos e a engraxar alguma *particina* com dois vintens de musica - e vai então armou-se cavalheiro andante da *celebritá*.

Fraticello leu a critica d'*O Paiz* relativa ao trabalho da mana no papel de Dalila; e como o Guanabarino já lhe havia dado algumas alfinetadas symbolicas pela imprensa, já achando a mana uma mosca morta na *Aïda*; voz de canudo no *Trovador*; apenas conquistadora de applausos (pela sua belleza) na *Gioconda* - o *Fratellino* não admittiu que o nosso critico não tivesse achado a mana um portento na Dalila e qualificou de desaforo o tel-a achado (a mana) simplesmente bonitinha e isso justamente quando elevava a Sra. Montalcino naquelle papel.

O *Fraticello*, que tinha mostarda no nariz, desde que ouvira gritar nas galerias: *Viva a Montalcino*, quando a mana acabara de esguelar a bella phrase do duetto da seducção, tomou da lança, apeou-se do bucephalo e escreveu ao Guanabarino uma carta em que dizia que a mana não fizera o mesmo, o mesmissimo que a Montalcino, porque a mana respeita-se a si propria, como respeita a arte e o publico.

O diabo foi que o mestre Guanabarino, que não citara o nome do *Fratello* no *Trovador,* nem lhe ligara importancia como comprimario no *Samsão e Dalila*, leu a carta do *Fratellino* e, depois de haver lançado ao angulo esquerdo a seguinte nota assignada - *Respin'a per insolente*, mandou o papel a *Fraticello* por intermedio de um servo de scena.

Fratellucci deve estar damnado, mas não tem razão.

Ou a mana é artista e tem o dever de se sujeitar á critica assim como obrigação de fazer os papeis de accôrdo com a indole dos personagens - ou então que vá para casa fazer fronhas de *crochet* ou pasteis de nata.

Artista e sinhásinha, isso é que não; mesmo porque a mana, com o consentimento de *Fratellino*, já cantou a parte de Amneris com o vestido aberto ao lado de alto a baixo, como manda o figurino.

Ora, se houve uma excepção do *Fratello*, consentindo que os binoculos indiscretos andassem bisbilhotando o que se cobriu na Dalila por amor do respeito ao publico; se a mana, como Pantalis, no *Mephistopheles*, tambem não corou quando lhe enfiaram outro vestido aberto, que tambem expunha *gemeos*, *costureiros* e outros visinhos do bifemorocalcaniano da mana - claro está que *Fratellaccio* não tinha razão e o mais que podia fazer era exigir uma satisfação do Guanabarino por tel-o tratado de resto no *Trovador* e no Abimelek.

Neste caso, eu estaria ao lado do *Fratello* e obrigaria o Guanabarino a enviar-lhe, como ficha de consolação - não uma corôa de *maccheroni*, pois *Fraticello*

é romano e não come disso nem mesmo adubado *com salsa di pomi d'oro* - mas uma grinalda de *guocchi*.

Valeu?

Carino

Artes e Artistas - Lyrico. O Paiz. Rio de Janeiro. 14 Jul. 1899. p2. Ed. 05395.

O *Guarany*, a primeira opera séria do nosso Carlos Gomes que mereceu os applausos do povo italiano, tem, sobre o publico fluminense, uma influencia irresistivel - tanto que a sua protophonia vai pouco a pouco se transformando em verdadeiro hymno, assim com as principaes melodias desse trecho da partitura passaram a ser cantos populares.

Dadas essas circumstancias, o theatro Lyrico encheu-se ante-hontem e, pela primeira vez depois que funcciona ali a actual companhia lyrica, as cadeiras de segunda classe receberam grande concurrencia.

Foi o povo que encheu o theatro e procurou assim, mais um vez, honrar o nome do glorioso maestro brazileiro.

A protophonia, não obstante ter sido executada sem os mesmos elementos com que a associação orchestral do Rio de Janeiro a apresentou ha annos, sob a regencia do maestro Agostinho Gouveia, e sem a imponencia dos 600 musicos militares que se reuniram no pateo do Arsenal de Guerra, quando por ali passou em apotheose o corpo do illustre campineiro; a protophonia do *Guanary*, diziamos, foi ante-hontem recebida com grande enthusiasmo e applaudida prolongadamente, havendo grande numero de espectadores que insistiam pela sua repetição.

Difficil nos é affirmar a intenção do publico applaudindo quasi todas as peças da partitura - se esses applausos eram á execução por parte dos artistas ou se á musica do inspirado compositor, que vibra no coração dos seus compatriotas.

Em todo o caso é innegavel que o desempenho obteve uma média razoavel e mesmo inesperada, tendo-se em linha de conta o pequeno numero de ensaios por que passam as operas nesta capital, sabendo as emprezas que o publico não recompensa o trabalho de apurar a execução das partituras, pois que, mesmo em se tratando de peças novas, que alcançam exito completo, poucas representações conseguem as grandes producções da arte lyrica.

Pouco esperavamos da Sra. Cavalière, que no *Trovador* se mostrara artista vulgar, apenas dotada de voz aveludada; mas no papel de Cecilia teve momentos em que mereceu os applausos que recebeu, taes como na polaca e na balada. Não citamos o duetto do 1º acto, porque evidentemente esse trecho foi estrondosa-

mente applaudido pelo *si natural,* que o tenor Peirani emittiu na cadencia final, nota que ecoou pelo theatro com aquella sonoridade só conseguida por Tamagno.

Esse artista não está perfeitamente familiarizado com a parte de Pery, que, no emtanto, está perfeitamente na sua voz; mas nem por isso deixou de cantar com certa distincção a aria do 2º acto e o duetto *Perché dimeste lagrime*.

Lunardi foi brilhantemente no papel de Aventureiro, cuja canção executou com valentia, sendo por isso coberto de applausos.

Na parte de D. Antonio, o baixo Ciccolini distinguiu-se na *Ave-Maria*, peça que merecia ter sido applaudida pela correcção dos córos, que tambem se salientaram no *L'oro é un ente si giocond*o e no grande final do 3º acto.

A parte de cacique coube ao Sr. Sabellico, que foi applaudido no duetto *Giovinella nello sguardo*, tirando muito partido do seu pequeno papel episodico.

Bailados, orchestra, banda e enscenação obtiveram algum cuidado por parte da empreza e maestros Armani e Bonafous, menos no tocante aos clarinetes, que substituiram impropriamente os instrumentos selvagens no 3º acto, o que, além de não dar o effeito desejado, causa má impressão á vista.

O *Guarany* repete-se hoje em récita extraordinaria.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Theatro Lyrico. O Paiz. Rio de Janeiro. 17 Jul. 1899. p2. Ed. 05398a.

A companhia italiana da empreza Milone cantou ante-hontem a *Favorita*, opera em que reappareceu nesta capital o tenor Ventura, artista que aqui deixara boas impressões e que conseguira em Buenos Aires as mais vivas sympathias.

Previramos o seu desastre, dias antes, quando esse artista nos communicou a sua entrada para o corpo artistico da empreza, annunciando-nos ao mesmo tempo que pretendia apresentar-se ao publico fluminense na alludida opera de Donizetti, ao que replicámos, com a franqueza que nos caracterisa, dizendo-lhe que nos parecia arriscado e mesmo imprudente cantar aquella opera e mais ainda com a Sra. Armando Degli Abbati, cuja voz um tanto estridente não se casa com a delle, além de ficar em scena um par de artistas frios, o que por sua vez esfriara o publico, que, em se tratando da *Favorita* cantada por Gayarre e Cremonini e Sras. Biancolini, Stahl e outras, tinha para o confronto unidades muito elevadas.

O tenor Ventura disse-nos, então, que não estrearia naquella opera, mas mudou de idéa e o desastre annunciado tornou-se uma realidade.

No duetto de tenor e meio soprano a Sra. Degli Abbati terminou a cadencia um pouco acima da afinação da orchestra e o Sr. Ventura desafinou descendo,

formando por essa fórma um contraste desagradavel, que poz o publico de sobre aviso, dividindo-se as opiniões sobre a causa do mao effeito.

A aria *O mio Fernando*, esperada com certa anciedade, não produziu effeito no espirito do publico já prevenido; o tercetto terminou friamente e por fim, quando chegou o momento definitivo para o tenor, o celebre *Spirito gentil*, o Sr. Ventura quiz modificar o que escreveu Donizetti e em vez de uma nota planejada (seria um ré?) saiu-lhe um *guincho*, que produziu hilaridade e echoou lá em cima nas galerias em fórma de assovios, que felizmente não se propagaram.

No duetto final o artista, completamente fóra de si, terminou a sua phrase com tanto medo que parecia mesmo estar morrendo estrangulado ou suffocado por terrivel pesadelo.

Salvou-se, em todo o caso, o baixo Sabellico, no papel de Baldassari, o que não conseguiu o barytono D'Albore, que canta bem, mas não tem voz nem physico para o papel de rei de Hespanha.

A orchestra, dirigida pelo maestro Armani, andou perfeitamente e com ella os córos, assim como a enscenação é decente e de effeito.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Centro Artistico. O Paiz. Rio de Janeiro. 17 Jul. 1899. p2. Ed. 05398b.

Os membros da sociedade reformadora das artes no Brazil abandonaram as festas da associação, de modo que o concerto de hontem, no salão do Instituto Nacional de Musica, teve uma concurrencia inferior a 60 pessoas.

No emtanto o programma annunciado era bom e apresentava uma novidade, a *Serenata* de Beethoven, op. 8, em trio, peça que teria tido execução perfeita se a prima do violino do Sr. Ricardo Tati não o tivesse trahido tantas vezes.

Em todo o caso o auditorio, bastante intelligente para não ligar importancia a um incidente de semelhante ordem, apreciou as peças dessa composição tão variada como interessante, inda que não pertença ao numero das que celebrisaram o mestre allemão, e bisou a *Polaca*.

Os Srs. Ernesto Ronchini na viola e Bénno Niederberger no violoncello, salientaram-se nesse trio que constitui per si só a primeira parte do programma.

Seguiu-se a *Sonata* op. 14, de Leopoldo Miguez, para violino e piano, pelos Srs. Tatti e Bevilacqua, que arrancaram os mais espontaneos applausos do auditorio, principalmente o Sr. Bevilacqua, que valentemente suppre pela força a dóse de arte, que lhe falta n'alma, o que é um contrato com os pianistas de grande sentimento mas sem força.

Terminada a *Sonata*, foi o seu autor chamado á scena e mais uma vez applaudido com enthusiasmo.

Chegamos agora ao ponto do programma em que se annunciava a romança da *Adelaide* de Beethoven cantada, pelo Sr. Carlos de Carvalho, barytono diplomado do Instituto, discipulo do Sr. Gilland, de Paris, e creador das partes mais importantes do *Pel'amor*, *Artemis* e *Hostia*.

O illustre cantor e creador, com a elegancia do seu phraseado e do seu sentimentalismo ultra decadente, fez nos ouvir a deliciosa romança, cantando duas strophes em allemão e a ultima em hespanhol, agradando mais nesta, pois foi muito applaudido.

O concerto terminou com o *Trio*, de Beethoven op. 70 n. 1 para piano, violino e violoncello, executado com toda a força pelo Sr. Bevilacqua, acompanhado pelos Srs. Tatti e Niederberger.

Nota-se pouca variedade de autores neste programma; só Beethoven e Miguez, o que não parece ser do plano primitivo do Centro Artistico, mas antes uma recapitulação dos programmas do Club Beethoven; mas se não póde negar que tivesse sido uma bella sessão de musica de camara.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Theatro Lyrico. O Paiz. Rio de Janeiro. 19 Jul. 1899. p2. Ed. 05400.

Quem conhece o mundo theatral, sabe que a superstição tem ali o seu throno fantastico. Não ha artista que entre em scena sem se benzer e sem deixar no camarim um rosario de figas, chifresinhos, ferraduras, santos, emblemas e quanta coisa se possa imaginar de extravagante. O palco não, nunca se lava, e em materia de ensaios ha uma regra que não falha: ensaio geral ruim - boa execução.

Esperava-se, portanto, uma boa representação da *Carmen,* deste que o ensaio geral de[s]sa opera não correra com regularidade; e de facto, essa bellissima partitura de Bizet, cantada hontem pela Sra. Judice da Costa, no papel de protogonista, foi muito além da nossa espectativa, pois contavamos vel-a um tanto pesada nesse papel, que exige grande diversidade de sentimentos, tomando o personagem uma feição differente em cada um dos quatro actos em que está dividida a peça.

A Sra. Judice, porém, não foi applaudida na *habanera*, o que só tem uma explicação e vem ser o estarem pouco frequentaddas as galerias, que é a parte mais animada do theatro.

A *habanera*, no emtanto, foi cantada com muito boas inflexões, sendo cuidadosamente estudadas todas as suas phrases, com grande variedade de effeitos,

tanto no modo de dizer, como nas intenções musicaes, e com perfeição na parte dramatica, ou antes na parte representativa.

Ordinariamente as artistas que têm de desempenhar um papel difficil, como o da Carmen, procuram as melhores interpretes e estudam-n'as procurando imital-as, e dahi a série de desastres que temos observado varias vezes; a Sra. Judice, porém, tem uma interpretação sua e um tanto original, mesmo, em certas occasiões.

Não foi applaudida, dissemos, na *habanera*; mas, se a grave injustiça do publico póde ser compensada pelos applausos de uma folha que, como *O Paiz*, se espalha com velocidade por todo o Brazil e chega aos paizes estrangeiros, eis aqui as nossas palmas insuspeitas á brava artista, que sinceramente e plenamente nos satisfez, tanto nesse trecho, como na canção.

A prova de que estava frio o publico, é que tambem ficou sem applausos a Sra. Cavallini que, no emtanto, foi correctissima em todo o 1º acto e que foi compensado pelos applausos á romança do 3º acto, *Io dico, non sono paurosa*.

Muitas vezes tem sido cantada a *Carmen* nesta capital, e, no emtanto, podemos affirmar, sem receio de contestação, que poucas vezes a ouvimos tão correcta em todos os seus actos e em todas as suas partes, como na récita de hontem.

No 2º acto o barytono Lunardi arrebatou o publico, e o enttusiasmo chegou á imprudencia de ser pedida a repetição daquelle bello trecho, que termina com o gracioso concertante; o bis, porém, não pôde ser concedido.

O tenor Ferrari cantou com muito gosto a romança *Il fior che avevi a me tu dato*, no que foi com justiça applaudido, assim como no duetto que se segue - *Lá sú la sú,* terminado com uma nota que se casava tão melodiosamente com a voz da Sra. Judice, que da platéa irromperam alguns *bravo*, o que vale mais do que os applausos, que vieram depois.

Citemos ainda o quintetto, o difficilimo quintetto desse mesmo acto, perfeitamente ensaiado e bem executado, o que é caso para serem citados os nomes dos companheiros da Sra. Judice: a senhorita Paterna e os cumprimarios Coraluppi, Pecci e Brambilla.

Ja citámos a romança da Sra. Cavallini no 3º acto, falaremos, portanto, dos outros artistas; e manda a justiça que comecemos pela scena das cartas, em que a Sra. Judice collocou-se na altura do seu talento de actriz cantora e actriz dramatica.

O Sr. Ferrari teve ahi, entre os contrabandistas, occasião de provar que era um tenor dramatico, tão bem desempenhou elle esse acto, que terminou como os outros, com a chamada dos artistas ao proscenio.

O final da *Carmen* é curto e foi o que se devia esperar da Sra. Judice e do tenor Ferrari.

Digamos, no emtanto, que a peça está bem enscenada e que os córos e a orchestra portaram-se bem na execução da difficilima partitura.

Ao concluir estas rapidas impressões do espectaculo de hontem, lembraremos ao publico fluminense que hoje, no theatro Lyrico, realiza-se a festa artistica da Sra. Emma Zilli, com a ultima representação da *Manon Lescaut,* de Puccini, o mais franco successo da companhia lyrica da empreza Milone.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Americo e Virgilio Angelo. O Paiz. Rio de Janeiro. 22 Jul. 1899. p2. Ed. 05403.

Estrearam-se, ante-hontem, no theatro S. Pedro os dois jovens pianistas, cujos nomes intitulam estas linhas.

Concordemos que é preciso ter talento para que tenham conseguido tocar como tocam; mas seja-nos permittido tambem a franqueza de dizer que ainda não são dois artistas.

Em primeiro logar não ha differença entre os dois, o que é, com certeza, o resultado da imposição de um professor que educou dois monotonos tocadores de piano, em vez de desenvolver o espirito artistico nos seus discipulos.

Além d'isso, ouvil-os na execução de peças de Beethoven, Schumann, Mendelssohn ou Grieg é sempre a mesma coisa, como se esses autores fossem compositores de marchas funebres.

Interpretar é sorprehender, apoderar-se, antes, do pensamento do autor e traduzil-o atravez do temperamento do interprete, e essa qualidade falha absolutamente nesses dois moços, a quem tambem falta, completamente, uma boa tradicção musical e que ainda necessitam de um professor que lhes dê estylo.

Nenhum dos dois sabe fazer cantar o piano, assim como ambos elles têm o mecanismo incompleto, pouco articulado, sem nitidez, acanhado, bambo e molle como qualquer senhorita anemica e isolada do mundo artistico.

Movam-se, rapazes: ouçam os artistas, estudem com bons mestres, procurem adquirir força, independencia e energia; observem os effeitos dos pedaes, abandonem essas lamurias que transformam peças brilhantes em enfadonhas nénias e vejam nesta rude franqueza o maior desejo de sermos uteis ao talento aproveitavel mas pessimamente guiado.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Theatro Lyrico. O Paiz. Rio de Janeiro. 24 Jul. 1899. p2. Ed. 05405.

A popularidade das operas no Rio de Janeiro póde se medir pela concurrencia que ellas attrahem ás galerias do theatro Lyrico.

Na récita da *Carmen,* por exemplo, opera cuja partitura ainda não se implantou bem bem no espirito popular, vimos as galerias quasi desertas, assim como as cadeiras de 2ª classe, ao passo que todos os camarotes e cadeiras de 1ª estavam repletos.

Já não se deu o mesmo com o bellissimo idylio de Puccini - *La Bohème*, que levou ante-hontem ao theatro grande massa de espectadores e encheu as galerias; o que dá muito interesse aos espectaculos pois, é ali que que se instalam aquelles que tomam a responsabilidade de externar publicamente o seu modo de julgar, e o fazem com espontaneidade, obedecendo á impressão de momento, expandindo o enthusiasmo ou se retrahindo quando não existe a verdadeira interpretação dos trechos que aqui deixaram boas tradições.

O theatro encheu-se, dissemos, e o 1º acto correu regularmente até que chegou o momento anciosamente esperado - o duetto entre Rodolpho (Ferrari) e Mimi (Sra. Emma Zilli).

No anno passado o tenor Betti não conseguira apagar a impressão aqui deixada pelo tenor Quirolli, obtendo, no emtanto, melhor resultado o Sr. Ventura.

Era, pois, viva a curiosidade relativa ao Sr. Ferrari, já senhor do publico, applaudidissimo na *Manon Lescaut* e triumphante na *Carmen*, para citarmos só as duas ultimas operas em que o ouvimos. E de facto, mais do que nenhum outro, obteve elle completo successo, arrancou *bravos* quando, á meia voz e delicadamente, cantou a phrase *Che gelida manina*, trecho que, ao chegar ao verso - *Poi ché v'ha preso stanza la speranza*, usando da segunda versão *(oppure)* nunca ouvida nesta capital, emittiu um *do natural* bellissimo, nitido e tão sympathico que os applausos foram unanimes e espontaneos em todo o theatro.

A Sra. Zili cantou todo esse duetto com grande variedade de inflexões e com a correcção de sua arte distinctissima.

O acto alludido, depois da phrase interna - *Amor! Amor!* terminou com a chamada dos artistas ao proscenio.

No acto seguinte, o acto popular, em que tudo parece confuso, appareceu, no papel de Musetta, a Sra. Cavallini, muito viva, muito graciosa e bem senhora daquella parte.

A sua voz é, para a valsa lenta, um tanto debil; mais deu tanta flexibilidade ao canto e com tanta naturalidade desenvolveu aquella melodia que se impõe apezar de vulgar, como propositalmente escreveu o autor, com tanta estroinice fez o personagem, que os applausos não se fizeram esperar, mórmente quando essa mesma melodia é reforçada pelas vozes de todos os outros artistas.

Pequenos incidentes, inevitaveis em um acto como esse da *Bohème*, poderiam ser apontados, mas desde que não prejudicaram a impressão geral não vale a pena trazel-os á publicidade.

Poucas operar ha em que possamos encontrar um acto como o terceiro da *Bohème* que tanta impressão cause no espectador.

E tambem nos parece que não ha alma bem formada que se não sensibilize com essa musica e com a situação dramatica desse momento tão terno e tão humano, que é bem possivel tenha em cada coração do auditorio um echo de recordações saudosas, de hoje ou de hontem, pouco importa, mas que se reflicta naquella scena.

A Sra. Emma Zilli foi esplendidamente nesse acto e não só cantou como artista na mais severa significação do termo, como contrascenou sempre com muita naturalidade.

Citar as phrases do duetto em que ella se tornou digna dos applausos e ovações que recebeu, seria reproduzir aqui todos os versos de Illica.

Quando terminou o acto, cujo quartetto foi bisado, sendo para isso levantado de novo o panno, uma onda de espectadores das galerias foi ao palco e ali fez estrondosa e enthusiastica ovação á Sra. Zilli e ao tenor Ferrari, que foi carregado aos hombros dos rapazes e conduzido ao proscenio.

Ferrari não podia andar melhor nessa opera, tendo cantado com inflexões differentes as phrases - *Mimi é uma civella - Mimi é tanto amalata* e outras, que tiveram sempre um modo differente de expressão.

O quartetto teve a efficaz cooperação da Sra. Cavallini, que accentuou mais ainda o typo da Musetta, e do barytono D'Albore, sendo certo que este artista nos causou verdadeira surpresa, pois é um excellente Marcello.

Esse artista, Ciccolini e Sabellico pareciam tres artistas de comedia, representando todos elles com uma segurança e naturalidade como poucas vezes temos visto em scenas lyricas.

No ultimo acto a scena de Mimi produziu o effeito que era dado prever desde que se foram accentuando os successos da noite - Um bello 4º acto, pathetico, verdadeiro, enternecedor.

Nos theatros dramaticos não se poderia fazer melhor a ultima scena.

Córos e orchestra andaram muito bem, e por isso mesmo os maestros Armani e Bonafous foram chamados varias vezes ao proscenio.

Na actual temporada o maior triumpho foi, portanto, para Puccini e a *Bohéme*, se houvesse justiça no publico fluminense, seria repetida grande numero de vezes.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Theatro Lyrico. O Paiz. Rio de Janeiro. 31 Jul. 1899. p2. Ed. 05412.

Difficil tarefa para o chronista theatral é tratar da execução de uma opera como os *Huguenottes*, em que a maioria dos artistas não conseguiu o mesmo successo alcançado em representações anteriores, nem apresenta franco motivo para ser tratada com maxima severidade pela imprensa.

Ao publico a execução não agradou, inda que em certos momentos tivessem apparecido applausos e muitas chamadas ao proscenio, e não agradou porque os pontos capitaes da partitura, aquelles que são sempre esperados com certa anciedade, não tiveram desempenho capaz de causar enthusiasmo; para o chronista, porém, impossibilitado de elogiar, apresenta-se a difficuldade de affirmar as origens desse insuccesso que, se muitas vezes póde ser attribuido a artistas isolados, outras houve em que a responsabilidade se tornou collectiva.

Em primeiro logar o maestro Bonafous, que substituiu o maestro Armani na estante da regencia, só dispoz do tempo necessario para realizar um ensaio, o que é insufficiente e quasi nullo para a parte orchestral dos *Huguenottes*; resultando d'ahi, apezar das habilitações do regente e do seu conhecimento da opera, muitas irregularidades e indecisões.

Além disso, os dois principaes artistas nessa opera, a Sra. Judice e Peirani, não estavam bem de voz, aquella com muitas notas veladas e este com grande fluxão no larynge, o que não lhe impediu, no emtanto, de emittir um *dó sustenido* no septuor e um *ré bemol* no 4º acto, o que não compensa a falta de rythmo no primeiro dos alludidos trechos, nem a ausencia de vigor dramatico no segundo.

Sem restricções citaremos a Sra. Cavalini, na parte da rainha, applaudidissima na aria cantada perfeitamente; o barytono Lunardi, excellente Nevers; e o baixo Ciccolini, muito bem no papel de Saint Bris.

A Sra. Degli Abbatti fez uma concessãosinha a si e aos binoculos, aceitando a parte de pagem. Cantou muito bem a cavatina, em que recebeu prolongados applausos, mas não satisfez no 2º acto ao interpretar o *No no no*.

O baixo Sabellico teve bons momentos, como no canto lutherano e em algumas phrases do duetto, mas não sustentou a sua parte, como podia fazel-o sem esforço.

Parece que mais bem ensaiada a opera teria tido bom resultado, tanto mais quanto é certo que alguns trechos, como o côro da benção dos punhaes e o final do 2º acto, tiveram execução digna da companhia.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Theatro Lyrico. O Paiz. Rio de Janeiro. 7 Ago. 1899. p2. Ed. 05419.

Apezar dos esforços de todas as emprezas, o *Fausto* ainda não conseguiu popularidade no Rio de Janeiro.

Talvez tenha concorrido para isso o facto de nunca, em época nenhuma, mesmo em se tratando de grandes companhias, tendo em seu seio verdadeiras celebridades lyricas, nunca, diziamos, ter sido essa opera bem desempenhada em todas as suas partes, havendo sempre, pelo menos, um desmancha prazeres.

Na récita de ante-hontem, no theatro Lyrico, não podiamos exigir muito, e ainda assim pareceu-nos que o publico ouviu essa partitura em melhores condições do que em outras temporadas.

Não foi uma perfeição, mas tambem a critica não encontrou ali motivos para ser aspera na sua chronica.

O prologo teve muito bom desempenho, não só por parte da orchestra, dirigida pelo maestro Galletti, como pelos córos e os dois artistas Ferrari e Sabellico.

O baixo alludido tem nessa opera de Gounod o seu melhor papel; e pelo que acabámos de escrever, se verifica que as suas representações têm tido sempre uma progressão ascendente.

No duetto do prologo foi bem e o publico assim o entendeu, applaudindo o trecho e chamando os dois artistas ao proscenio.

No 1º acto, satisfez plenamente no *Dio dell'or,* cantado com desembaraço, energia e movimento scenico; andou discretamenta (sic.) na scena do jardim; um tanto frio na scena com Margherida, no acto da igreja, e perfeitamente na serenata.

O tenor Ferrari, já alludido no prologo, em que foi applaudido, cantou, na nossa humilde opinião, muito bem a romança *Salve dimora casta e pura,* merecendo ter sido applaudido; assim como no quartetto e duetto, em toda a scena do jardim, afinal de contas, foi o artista que mais nos agradou.

Poucas vezes o papel de Valentim tem tido nesta capital um interprete como o barytono Lunardi, que recebeu do publico calorosos applausos no 1º acto. Na scena final do terceiro faz umas coisas muito bem feitas e exagera outras, em que grita raivoso. Uma pequena modificação no seu trabalho vale a pena, afim de fazer desapparecer esse pequeno senão.

O grupo masculino, nessa récita, foi superior ao grupo feminino.

A Sra. Degli Abbatti é evidentemente uma artista superior ás exigencias do papel de Siebel, a quem deu muita graça e elegancia; mas a parte é quasi insignificante para quem, como ella, tem no 4º acto da *Aïda* uma scena em que faz valer a sua voz dramatica e que se acha sem saber o que fazer no *Fausto*.

A romança, sem valor artistico, só por si não lhe daria occasião para provocar os applausos do publico, e foi-lhe preciso uma cadencia habilmente formulada para que não passasse despercebida durante toda a representação.

Ha quem condemne os artistas que assim procedem; nós, porém, achamos que a condemnação deve recair no compositor, que se esquece da vaidade feminina.

Pouco diremos da Sra. Cavaliere, no papel de Margarida, parte essa que exige experiencia de scena, que a alludida artista ainda não possue, tornando por isso fria a representação do personagem. Em todo o caso, somos o primeiro a reconhecer que a parte musical não foi por ella compromettida.

Os córos andaram sempre bem, mórmente na marcha e scena da igreja.

Na orchestra houve altos e baixos, sem trocadilhos, mas a opera não foi por ella sacrificada.

Terminaremos com duas boas noticias para o publico. Estão em ensaios o *Otello*, de Verdi, e *Safo*, opera nova para nós, partitura de Massenet.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Theatro Lyrico. O Paiz. Rio de Janeiro. 17 Ago. 1899. p4. Ed. 05429.

Por mais habeis que fossem os litteratos Henri Cain e Bernéde a impossibilidade de extrahir um libreto do romance de A. Daudet havia de se fazer sentir quando a opera de Massenet apparecesse em scena; e na verdade só conseguiram elles preparar 4 quadros e 1 epilogo em que difficilmente se encontram as situações lyricas necessarias ao autor da partitura, de modo que o interesse da representação nasce exclusivamente de um pequeno romance amoroso que se accentua no 3º acto.

Se não fosse a parte orchestral, em que Massenet com a sua grande experiencia de symphonista e uma technica admiravel sustenta o attractivo da sua partitura, o unico interesse da parte vocal quasi que se resumiria nos duettos entre o tenor e o soprano dramatico.

A falta de espaço, pois temos as nossas columnas occupadas com os festejos em homenagem ao digno presidente da Republica Argentina, obriga-nos a desistir de um estudo acompanhando o desenvolvimento da partitura. Por isso apenas citaremos os trechos que foram comprehendidos na primeira audição, assignalando comtudo a sorpreza do publico em presença de uma peça lyrica passada na actualidade.

E' certo que a musica moderna apresenta um adiantamento enorme; mas os libretos não progridem. O realismo, o naturalismo, o naturismo e outras *convenções* não podem, por ora, substituir a convenção da scena lyrica.

No 1º acto da *Sapho* agrada immediatamente a romança do tenor, tão original como bem trabalhada.

No 2º acto pena foi que tivessem cortado o trecho em que Irene se refere á Fuga para o Egypto, peça de grande valor e de estylo severo. O duetto causou boa impressão e é traçado com largueza, assim como é bella a despedida de Divonne e todo o quartetto.

Na scena do jardim encontra-se o ponto culminante da opera; o duetto é um dos mais bellos idylios que se tem produzido, mas uma unica audição não basta para ser bem comprehendido.

No duettino de soprano ligeiro a phrase de Irene - *Quanto egli era bello un di* accentua-se a musica da opera-comica, classificação que convém ao tom geral da peça, devendo-se salientar como musica apaixonada o trecho de Sapho no 4º acto.

O desempenho não foi máu.

Em Milão essa opera exigiu um mez de ensaio, ao passo que a companhia da empreza Milone preparou-a em poucos dias.

A Sra. Judice da Costa, dentro das condições de voz em que se acha, foi bem na parte do protagonista, dramatisando bem os dois ultimos duettos e agindo em scena com desembaraço.

Ferrari agradou bastante, assim como comprehenderam bem os seus papeis as senhoritas Cavallini e Degli Abbati ao lado do Sr. D'Albore.

A orchestra foi dirigida pelo maestro Armani e a enscenação é boa.

A companhia partiu hontem para São Paulo; mas consta-nos que voltara a esta capital e, se tal acontecer, teremos occasião de ouvir, em melhores condições, essa opera e mais espaço para o se[u] estudo.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Concerto. O Paiz. Rio de Janeiro. 4 Set. 1899. p2. Ed. 05447.

Muitas vezes têm estas columnas citado o nome da pianista brazileira senhorita Yvonne de Geslin; mas o signatario destas linhas ouviu-a hontem pela primeira vez, e isso no concerto por ella organizado e realizado no salão do Instituto Nacional de Musica, que recebeu regular concurrencia.

A senhorita Geslin tem uma boa educação como pianista, possuindo mecanismo nitido, forte, brilhante e bem articulado; conhece bem o instrumento, tirando bom partido dos seus recursos para salientar o seu estylo alliado a boas tradições.

Essas qualidades não constituem por si só o artista *virtuosi*; o caminho da arte é interminavel e a senhorita Geslin é muito joven, tendo conseguido, no emtanto, chegar aos humbraes desse grande templo cujos altares são apotheoses perennes dos immortaes.

E não é pouco, tendo em vista a sua idade apparente.

No *Trio em fá*, de Niels Gade, compositor dinamarquez quasi desconhecido no nosso meio artistico, a illustre pianista sacrificou os seus dois companheiros de execução, os Srs. Tatti e Niederberger, que fizeram grandes esforços para que se pudesse ouvir alguma coisa dos seus instrumentos.

A senhorita Geslin não calculou o estado do piano, metalico e gritador.

N'uma peça de conjunto devem todos concorrer para a unidade de acção, segundo regras estabelecidas. Com o tempo esse defeito desapparecerá com certeza, desde que a artista em questão adiquira certa experiencia nesse genero de execuções de que tivemos excellente modelo por occasião dos concertos de Saint-Saëns.

Com grande brilho essa pianista executou a peça *Les etincelles*, de Moszkowski, e 11ª *Rhapsodia*, de Liszt, isso na primeira parte do programma; e *Eolus,* de Gernsheim, *Pierrette*, de Chaminade, e *Caprice sur ler airs de ballet d'Alceste de Gluck*, de Saint-Saëns.

Nessas peças a senhorita Geslin recebeu merecidos applausos, além de haver deixado magnifica impressão no espirito do auditorio.

Abrilhantaram o programma a senhorita Alice Fialho, cantando a aria de *Freischutz* e a romança do *Schiavo*, e o Sr. Niederberger, que executou duas peças de Popper - *Romança* e *dansa hespanhola*, para violoncello.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Concerto Queiroz. O Paiz. Rio de Janeiro. 2 Out. 1899. p2. Ed. 05475.

Custa a crer que tivesse havido pequena concurrencia ao theatro S. Pedro de Alcantara, quando se annunciava ali a execução de programma symphonico, em que só havia um nome de autor estrangeiro, e esse o do grande mestre Beethoven.

Esse retraimento, dando origem ao desanimo dos artistas emprendedores e patrioticos, é uma das causas da paralyzação das artes nesta capital; e dentre todas as que actuam por essa forma é, sem duvida, a mais perigosa, pois traz comsigo, e a seu turno, o retrahimento dos artistas, que acabam por não ter confiança no apoio do publico.

O professor Jeronymo de Queiroz, com as suas composições, occupou toda a seguinte parte do programma, incluindo ahi o *Appassionato e Caprice pastoral*, para piano, com acompanhamento orchestral, e *Scherzando e Coquette*, para orchestra.

Estas duas ultimas são bons trabalhos, em que o estylo se apresenta claro, denunciando a idéa nitida que presidiu á composição.

No *Scherzando*, peça que foi *bisada*, além da graça com que está feita a instrumentação, nota-se a esquisitice do rythmo truncado com elegancia e a naturalidade dos motivos que se lhe seguem.

A *Coquette* é talvez, e propositalmente, pretenciosa na sua elegancia quasi requintada, sem torturas na harmonia, sem rebuscados na fórma e sem o desprendimento á idéa geral do trecho, defeito esse que é flagrante no *Caprice pastoral*, peça em que falta, em absoluto, a unidade de pensamento e o desenvolvimento da idéa.

Em bem da verdade diremos não ter comprehendido bem o *Appassionato*, sempre cortado por fórmulas de bravura, mais proprias para as cadencias do que para traduzir uma impressão.

Mas no *Caprice pastoral* o defeito é de outra ordem. Dir-se-ia um grande quadro feito de quadros pequeninos inda que todos estes sejam bem tratados, dando, em seu conjunto, a sensação de um mosaico musical em que não haja um plano a seguir, um fim a conquistar, uma idéa a traduzir.

Tudo isso significa o talento distraido de um artista que, por força de necessidade, só tem para a composição as horas vagas do seu trabalho quotidiano, ou horas roubadas ao tempo do seu descanso.

Na primeira parte do programma, em que figurou a 5ª Symphonia de Beethoven, executada de modo relativamente excellente, dadas as condições em que se acha a nossa corporação orchestral, foram incluidas as seguintes peças de autores nacionaes.

Protophonia da opera *O vagabundo,* de Henrique Alves de Mesquita, composição essa que conserva ainda a frescura das idéas desse talento, que não chegou a produzir tudo quanto se podia esperar delle; *Rigodonm* de Nepomuceno, trecho que se nos afigura uma peça de piano transcripta para orchestra; *Sylvia* de Miguez e *Minueto* de Braga, muito conhecidas no nosso meio artistico; *Scherzo*, de J. Gomes de Araujo, completamente modificado no seu genero de composições eivado de banalidades que ás vezes surgiam nos seus trabalhos, o que revela progresso e reflexão, e o *Preludio* de Lima Coutinho.

Dentre os musicos nacionaes, dignos da classificação de artista, Lima Coutinho ha de surgir um dia para se collocar no ponto culminante onde poucos chegarão.

Sem querermos desenvolver essa questão e salientar as qualidades artisticas desse moço, possuidor de uma technica moderna e dotado de idéas sãs sobre a arte musical, apresentaremos o seu *Preludio* como synthese de seus principios; e tendo ainda em mente a espontaneidade da sua partitura, conduzida com arte, gosto, esmero e muita inspiração, deixando ver o momento em que se apresenta o seu enthusiasmo e vigor n'uma phrase que é o grito energico de uma alma que soffre e que só na arte encontra os meios de traduzir a sua paixão pelo bello, aqui lhe deixamos os nossos applausos ao lado das palmas com que saudamos o nosso compatriota Queiroz.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Os hymnos do 4º Centenario. O Paiz. Rio de Janeiro. 13 Out. 1899. p2. Ed. 05486.

A directoria da Associação do 4º Centenario do Descobrimento do Brazil promoveu hontem, á 1 hora da tarde, no theatro Lyrico, a audição publica de sete hymnos dos dezesete que se apresentaram concorrendo ao premio proposto pela mesma associação.

Não nos consta que tivesse sido constituida uma commissão julgadora, nem sabemos qual o criterio que presidiu á exclusão dos dez hymnos que não foram executados pela banda do corpo de marinheiros sob a direcção do maestro João Pereira; o publico, no emtanto, procurou chamar a si a incumbecia da escolha por acclamação e, depois de haver applaudido com certo enthusiasmo os de ns. 10, 9 e 7, exigiu a repetição do 10º e do 7º.

Se fossemos obrigados a dar o nosso voto nesta questão, certamente não o fariamos sem analysar pelo menos as reducções desses hymnos á partitura de piano e canto, pois o concurso versou sobre um hymno cujos versos já foram escolhidos, e não nos parece sensato que um trabalho feito para vozes humanas possa ser julgado pela execução por bandas marciaes.

No emtanto, póde-se affirmar, pela impressão geral dos trechos executados, que os trabalhos apresentados são marchas despidas do caracter elevado e solemne que requer o hymno.

Como technica nenhum delles merece a honra da classificação emanada de um jury formado por profissionaes.

Se deixarmos de lado a parte harmonica, pauperrima e banal, fica, em quasi todos, a pobreza de inspiração, a melodia trivial e a ausencia do seu desenvolvimento; tudo isso, porém, achatado pela monotonia proveniente da falta de modulações.

O ultimo dos executados, n. 4, é, *relativamente*, o mais bem trabalhado; mas ainda assim não apresenta a parte coral que é exigida pela letra.

Não conhecemos as idéas da directoria da Associação do 4º Centenario; no emtanto os creditos da arte brazileira teriam tudo a lucrar na annullação desse concurso, pois é preciso levar em linha de conta o caracter de universalidade que se pretende dar á festa do Centenario.

Pelo processo das comparações póde-se chegar á condemnação desses hymnos: basta ter em mente a pobreza que se manifestou em todos elles confrontados com o *Hymno da Republica*, o ultimo da primeira parte do programma, executado pelas bandas da brigada policial, sob a direcção do capitão Rocha.

Depois de uma obra de arte, depois de uma producção de Leopoldo Miguez, o resultado não podia ser favoravel aos estranhos á technica moderna e ás exigencias da composição.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Centro Artistico. O Paiz. Rio de Janeiro. 23 Out. 1899. p2. Ed. 05496.

Depois de uma vida ephemera, ingloria e infecunda, terminou hontem a sua serie de concertos classicos o Centro Artistico, associação creada por um grupo atacado de mania de grandezas artisticas, querendo mostrar á Europa o que era a arte musical e tencionando fazer surgir dos seus estatutos as celebridades e os genios, como se essas qualidades dependessem só da vontade dos proclamadores.

De disparate em disparate, sem bases e agindo com impertinencias, o Centro Artistico creou contra si, na mais alta sociedade fluminense, um grupo opposicionista, em que figuravam como elementos de victoria as mais sympathicas senhoritas, então revoltadas contra os arautos da sociedade que se propunha cuidar da nossa educação, de accôrdo com uma nova esthetica, que só primava pelo absurdo.

As consequencias DA LUTA não se fizeram esperar e parece que o Centro Artistico exhalou hontem o seu ultimo suspiro, tendo, ainda nos ultimos arrancos, um lampejo de grandezas quando a vida se lhe esgotava pela paralysia geral.

O Sr. Alberto Nepomuceno, membro eminente dessa associação, convidado para tomar parte no ultimo concerto, conhecia, com certeza, o programma adoptado. Nesse programma figuravam os nomes de Schumann, de Grieg e de Beethoven; mas o autor da *Pagodeira* inscreveu-se como organista e ao programma accrescentou o nome de Bach e … e o seu!

É que o Centro Artistico projectara uma bella festa artistica, para o seu ultimo dia de vida, querendo ter em seu seio, nessa hora solemne dos perdões e arrependimentos, os musicos mais proeminentes dentre os compositores classicos, como sejam Bach, Beethoven e Grieg; e não sendo elles do Centro Artistico

era preciso que no programma, no ultimo programma, figurasse o Sr. Alberto Nepomuceno ao lado de Bach, ao lado de Beethoven, ao lado de Grieg e ao lado de Schumann, elle, o Bach brazileiro, o Beethoven do Ceará, o Grieg do Instituto e o Schumann do Centro Artistico.

O que se não percebe bem é se o plano foi illustrar a sucia de compositores com a companhia do autor da *Pagodeira*, ou estender sobre este o prestigio daquelles homens celebres em todo o mundo civilizado.

Em todo o caso, a pretenção tornou-se ridicula e até parecia que o Sr. Alberto Nepomuceno, depois de haver tocado no orgão do Instituto a sua *Cantilena* incomprehensivel, estropiava a *Toccata* de Bach, para se fazer realçar a si proprio, pois ninguem acredita que um portador de attestado de organista possa, a não ser propositalmente, tocar tão mal.

Felizmente para o Thesouro Nacional os contribuintes estavam bem representados na pessoa do Sr. Leopoldo Miguez, que, na qualidade de director do Instituto Nacional de Musica, foi testemunha da figura que fez o professor de orgão daquelle estabelecimento de ensino artistico musical.

O Sr. Alberto Bach (eram tantos os Bach, que mais um na lista passa despercebido), o Sr. Alberto Bach, diziamos, no orgão só tem uma vantagem: é a de transformar esse instrumento em realejo e dar-nos, por associação de idéas, um sopro de piedade pela lembrança daquelle ceguinho que aos domingos percorre a rua Moreira Cesar a moer a aria da *Traviata* e o *Hymno Nacional Brazileiro* no seu desafinado instrumento.

Felizmente o pesadelo do orgão durou pouco tempo e a *Serenata* de Beethoven, op. 8, traduzida pelos Srs. Ricardo Tatti, Ernesto Ronchini e Benno Niederberger, constituidos em *trio*, prendeu a attenção da sala, provocando exclamações admirativas.

Desse trecho foi bisado a *Polacca*, o que compensou a suppressão feita do *Minuetto*.

Na segunda parte do programma executou-se o *Quartetto em sol menor,* opera 27, de Grieg, peça que no penultimo concerto deixara profunda emoção no auditorio.

Finalmente, os Srs. Arthur Napoleão e Alfredo Bevilacqua executaram em dois pianos o *Andante com variações*, op. 45, de Schumann, o que nos dispensa de entrar em analyses.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - J. Araujo Vianna. O Paiz. Rio de Janeiro. 5 Nov. 1899. p3. Ed. 05509.

É este o nome de um moço rio-grandense, chegado ha pouco tempo da Italia, onde permaneceu durante alguns annos, estudando musica.

No salão do Club Euterpe reuniu elle, ante-hontem á noite, os seus amigos e, tendo convidado a imprensa fluminense, apresentou as suas composições, entre as quaes figuravam peças para canto, piano, violino, violoncelo e quarteto.

O Sr. Araujo Vianna é muito moço ainda para ter uma individualidade artistica; no emtanto, revela gosto e tendencia para crear melodias, que por certo não podem ser comparadas ás producções dos grandes mestres, mas que tém o merecimento de não exprimir um systema premeditado, nem o firme proposito de contrariar o desenvolvimento do canto, torturando a inspiração e deixando transparecer o rebuscado nos seus desenhos melodicos.

Sabe e mostra estar familiarizado com a technica musical; mas não é esta a sua preoccupação, quando escreve, e sim deixar seguir o vôo de sua imaginação, inspirando-se melancolicamente e quasi sem os impetos arrebatadores de todos os poetas musicos, que procuram na melodia a traducção de seus sentimentos.

Traz isto comsigo o defeito de despertar uma especie e monotonia na insistencia do canto triste, a ponto de ser melancolico mesmo nos *allegros*, facto esse que se prende ao estado do espirito do compositor e que só se corrige com as modificações do proprio espirito.

A influencia do meio artistico em que se apurou a sua educação é manifesta, nem seria possivel evital-a; mas, em todo o caso, apresenta elle grande cópia de producções de fórmas variadas, mostrando em algumas conhecer certos segredos, que não se encontram nos livros didacticos e que só são aproveitados por aquelles que conhecem bem os instrumentos para os quaes escrevem, ou para os finos observadores, a quem nada escapa.

Neste caso está o *Allegro* para violino, habilmente desempenhado por Nicolino Milano. A classificação não está de accordo com a indole da peça; mas, feita a abstracção do titulo, não se lhe póde negar merecimento nem os effeitos que resultam da alludida observação ou familiaridade com o violino.

Falámos na má classificação do trecho referido e ainda a proposito a *Serenata* para violoncelo, executada pelo Sr. Luiz Figueiredo.

Trata-se de uma melodia simples, meiga, sentida e triste como uma lagrima de saudosa melancolia - mas sem o caracter da serenata.

O quarteto de cordas, dividido em quatro partes - *Canção, Minueto, Capricho* e *Giga,* sendo o melhor dos seus trabalhos apresentados e digno de figurar em qualquer programma de concerto esmerado, traz comsigo o mesmo defeito e basta citar o minueto, que, apezar de muito bem feito, não tem a physionomia

propria de aquella dansa antiga, tão bem illustrada pelos compositores mais celebres de todas as nações.

Para canto apresentou elle a melodia - *Por que tardas, Japyr*? (poesia de Gonçalves Dias) cantada por D. Thereza Machado; *Ballata*, interpretada pelo Sr. G. Dufriche; *Ave Maria* e *Hai mai pensato?* cantada pela senhorita Amalia Iracema, sendo a ultima com escripta para canto e violoncelo.

Como pianista o Sr. Araujo Vianna executou a sua *Gavotta* e *Impromptu*, revelando-se *virtuose* muito nitido e delicado, ainda que pouco brilhante.

Todas essas composições foram muito applaudidas e é provavel que o publico fluminense tenha occasião de ouvir esse artista brazileiro, cujo talento bem cultivado ha de ser em breve tempo apreciado e acclamado por todos aquelles que se interessam pelo desenvolvimento artistico do Brazil.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - Club Internacional. O Paiz. Rio de Janeiro. 10 Dez. 1899. p2. Ed. 05544.

Inaugurou-se em Nitheroy, conforme annunciaramos, o novo club cujo titulo acaba de ser lido.

Nessa festa, concorrida por brilhante sociedade, reunindo-se elegantissimas senhoritas, realizou-se um concerto, cujo desempenho excepcional deixou bem claramente exposto o merecimento dos artistas que se encarregaram da execução do programma.

Um grupo de instrumentos de cordas, sob direcção de Nicolino Milano, foi muito applaudido nas seguintes peças - *Aria*, de Bach; *Berceuse*, de Hilmann; *Serenata des madolines*, de Desormes; D*ans la solitude*, de Devient; *Serenade,* de Pierné; *Bebe,* gavotta de Nicolino Milano, e *Marionettes*, de Francisco Braga.

A parte vocal foi brilhantemente representada pelo Sr. Emilio Uzac, barytono bem conhecido nesta capital, e pela professora senhorita Carlota Tati Machado.

O primeiro cantou a *Alleluia d'amour,* de Faure, e *Deci De tá,* de Tagliafico, peças em que impoz a sua voz bem apreciada.

A senhorita Tati, depois de haver interpretado finamente a romança de Rubinstein - *Le rêve du prisonnier*, cantou, com acompanhamento de flauta e piano, a aria da opera *Les Noces de Jeannetti*, de Victor Massé, deixando a sala maravilhada pela sua bravura nos passes de agilidade.

O conhecido flautista Luiz Billoro, cujo talento e *virtuosidade* o tornam figura obrigada de quasi todos os concertos no Rio de Janeiro, conquistou geraes

sympathias no auditorio pela nitidez da execução de uma phantasia de Doppler e de um solo de concerto de Demersseman.

Ao piano exibiu-se a senhorita F. Fausta do Espirito Santo, muito joven ainda e já uma das glorias do Conservatorio Livre de Musica.

O seu professor, Cavalier Darbilly, teve o prazer de testemunhar os applausos com que o Club Internacional recebeu essa futura artista, quando terminou ella a *Appassionata,* de Beethoven.

No mesmo instrumento exibiu-se o talentoso pianista Luiz Amabile, cuja aptidão é pena não ser cultivada com toda a assiduidade.

Esse raro talento passa mezes sem estudar, mesmo porque não tem piano, o que é um pezar, não tendo encontrado neste mundo um protector que se encarregasse de ajudal-o a chegar ao ponto só conseguido pelos privilegiados.

Passando mezes e mezes sem estudos regulares, ainda assim a sua agilidade é admiravel, tocando sempre com muito boa interpretação e clareza.

As peças annunciadas no programma eram - o *Impromptu*, de Araujo Vianna, e a *Valse brilhante*, de Moskowski; mas sendo acolhido com grandes e insistentes applausos voltou elle ao piano e executou a *Chromatique,* de Goddard.

Resta-nos falar nos irmãos Nicolino, que se esqueceram das musicas, cujos nomes deram para ser organizado o programma.

Não é a primeira vez que isso acontece. Ainda não ha muitos dias, em um concerto de Nicolino deu-se, o seguinte e interessante caso.

Fizera elle imprimir o programma annunciando que tocaria, com seu irmão, uma peça de Allard, para dois violinos; mas na vespera deliberou mudal-a e, tendo comprado uma phantasia, fez o ensaio, que correu perfeitamente.

Na hora do concerto, porém, só appareceu a parte de Humberto Milano. Nicolino não perdeu a calma: disse ao irmão que tocasse o que estava escripto, porque elle se encarregaria do resto.

A sua valente memoria valeu-lhe de muito; mas quando não se recordava daquillo que havia estudado na vespera, não se acobardava - phantasiava a seu bel prazer. E o melhor é que ninguem deu pela historia, tanto que um violinista presente disse-lhe, entre lisonjeiros cumprimentos, que os dois artistas iam admiravelmente naquelle trecho.

No concerto do Club Internacional os dois irmãos executaram um duetto concertante, que não era o declarado no programma.

Humberto Milano, que actualmente se dedica ao ensino, saiu-se com a galhardia de um digno discipulo de Ricardo Tati.

Em Nitheroy, onde não ha professor de violino, esse moço será acolhido com muito prazer.

Nicolino, que devia executar uma composição sua, a *Habanera,* de Sarasate, e o *Motu perpetuo*, de Ries, appellou para a *Romança*, de Arthur Napoleão, e terminou com a famosa Zamacueca, em que fez mil diabruras, a ponto de ser bisado.

A estréa do Internacional, brilhante, como acabamos de ver, é uma promessa para as festas futuras, tendo, na sua directoria, composta de homens eminentes na nossa sociedade, os mais solidos elementos de prosperidade, assim como o mais decidido apoio entre os congregados da nova sociedade.

Oscar Guanabarino

Artes e Artistas - O hymno do centenario. O Paiz. Rio de Janeiro. 29 Dez. 1899. p2. Ed. 05563.

A questão agitada entre a directoria da Associação do 4º Centenario do Descobrimento do Brazil e os membros do jury que devia julgar o concurso estabelecido para a escolha do hymno commemorativo dessa solemnidade, não teve resultado e, apezar de muito debatida, não deixou transpirar o facto mais importante que se ligou ao acontecimento.

O Instituto Nacional de Musica, desde que se transformou em casa de negocios e agencia de discipulos particulares para os professores desse estabelecimento, sendo certo que a maioria dos alumnos matriculados têm os mesmos professores na dependencia de uma paga estipulada, o que para a maledicencia será sempre o premio de um seguro prévio para os exames e concursos, e isso com recommendações e consentimento do director, o Instituto Nacional de Musica, diziamos, transigindo com os alumnos e afastando-se da linha honesta traçada pelo regulamento e pelas tradições do funccionalismo brazileiro, devia, mais tarde ou mais cedo, ter o seu justo castigo e descobrir-se nessas coisas que não honram muito os seus autores.

Antes do concurso toda gente sabia que o jury escolheria o hymno feito pelo alumno Barroso Netto, e isso para aparentar alguma coisa em favor do estabelecimento, que apenas tem provado a sua esterilidade em 10 annos de trabalho, consumido muitas centenas de contos de réis e enriquecido alguns individuos sem merecimento artistico, sem instrucção, sem capacidade para o professorado e sem a idoneidade requerida pela natureza dos cargos que exercem.

Dias antes da escolha, quando se realizava um dos ultimos ensaios no Arsenal de Marinha, fomos convidado para ouvir o *hymno que ia ser escolhido* pelos Srs. Leopoldo Miguez e Alberto Nepomuceno, citando-se o nome do autor, moço de talento, é certo, mas sem inspiração e educado em uma atmosphera de menosprezo por tudo quanto não é da lavra de Wagner, Grieg, Miguez ou Beethoven.

Dado o incidente da demora da decisão do jury, a directoria, ignorando o concluio (sic.) dos professores do Instituto, ligou pouca importancia á *lição de harmonia* escripta pelo alumno Barroso Netto e escolheu o hymno de Nicolino Milano, procedendo perfeitamente, na nossa opinião, pois tratava-se de escolher um hymno para o povo e não de dar um attestado para salvar o desastre de um estabelecimento de ensino que não dá resultados nem compensa a sua enorme despeza incluida annualmente no orçamento da União.

O Sr. Arthur Napoleão, alheio á *concordata*, desfez, sem o querer, a patota organizada; mas o seu voto, ainda assim, não tinha importancia diante da maioria do jury.

Se o Sr. Alberto Nepomuceno declarou conhecer o hymno *escolhido* pelo Sr. Miguez, não fez mais do que ceder á ameaça de ver publicado o conluio, ameaça essa por elle recebida em carta escripta por um dos concurrentes lesados e a conselho do autor destas linhas que, além disso, forneceu ao signatario da carta alludida, como prova do attentado, a introducção do tal hymno préviamente designado para realçar as glorias do Instituto.

Desfeita a combinação, os dois membros do jury, professores do Instituto, deram ao facto uma feição de dignidade offendida e retiraram os seus nomes do programma da festa do dia 1º de janeiro.

O Sr. Arthur Napoleão não conheceu o jogo e fez o mesmo, sendo nisso acompanhado pelo alumno bigodeado.

O epilogo é mais interessante. Sabemos que tudo quanto vamos narrar ha de ser contestado; mas o publico verá, por fim, quem tem razão.

O Sr. Leopoldo Miguez, guarda da cadeira de violino para a Sylvia n.2, tendo perdido a partida do hymno, deu ao alumno Barroso Netto um premio mais valioso do que as glorias de ter sido vencedor em um concurso artistico.

O Sr. Chambelland vai resignar a sua cadeira de professor de piano no Instituto e o nomeado será o Sr. Barroso Netto.

Como negocio, não é máo.

Oscar Guanabarino

Projeto Oscar Guanabarino e a Crítica Musical no Brasil Etapa O Paiz (1884-1917) Diagnóstico de Lacunas

Ano	Mês	Data (Edição)
1887	Março	31 (00907)
	Julho	1-2 (00999-01000)
	Setembro	28-30 (01088-01090)
	Outubro	1-3 (01091-01093)
1888	Abril	
1889	Outubro	11 (01830), 18 (01837, pag. 3)
	Novembro	3 (01853), 20-21 (01870-01871), 23 (01873)
	Dezembro	2 (01882), 4-20 (01884-01900), 30-31 (01910-01911)
1891	Julho	Danificados: 9 (03361), 13 (03364), 18 (03370), 30 (03381)
	Agosto	Danificados: 2 (03384), 20 (03402), 30 (03412)
	Setembro	Danificados: 4 (03417), 12 (03425), 26 (03440)
	Outubro	Danificado: 2 (03446)
	Novembro	Danificado: 18 (03492)
1892	Janeiro	1 (03536)
	Junho	4 (03686), 21 (03702)
	Julho	1 (03713, só tem pg.3)
1894	Março	12 (02436, p.2)
1895	Agosto	18 (03973, p.1-2)
	Setembro	Danificado: 27 (04013)
	Outubro	1 (04017)
1896	Outubro	1 (04382, pag. 3-14)
1897	Julho	1 (04654, pag. 1-2)
	Outubro	25 (04770, pag. 1-2)
1898	Janeiro	16 (04852, pag. 1-2)
1900	Março	1 (05624), 3-4 (05626-05627), 14 (05637), 21 (05644), 28 (05651), 31 (05654)
	Abril	1-2 (05655-05656), 11 (05665), 23 (05677, pag. 3 e 4)
	Maio	1 (05685), 3 (05687), 6 (05690), 19-20 (05703-05704)
	Junho	1 (05716), 5 (05720, pag.3), 9-10 (05724-05725), 13 (05728, pag. 3 e 4), 17 (05732), 19 (05734, pag. 3 e 4), 26 (05741, pag. 3 e 4), 29-30 (05744-05745)

1901	Janeiro	1-3 (05929-05931), 5 (05933), 14 (05942), 23 e 24 (05951-05952, pag. 3 e 4)
	Março	17 (06004, pag. 3 e 4)
	Julho	21 (06130, pag. 3 e 4)
	Agosto	18 (06158)
	Setembro	16 (06187, pag. 3 e 4)
1902	Janeiro	30 (06323, pag. 3 e 4)
	Agosto	2 (06507 – ilegível no final da página 2)
1903	Julho	1 (06840), 21 (06859)
	Dezembro	22 (07015, pag. 1 e 2)
1904	Abril	1 e 2 (07115-07116)
1905	Abril	6 (07485 – início ilegível)
	Maio	13 e 14 (07522-07523 - ilegíveis)
	Junho	3 (07543 - ilegível)
	Outubro	1 (07663), 2 (07664, pag. 1 e 2)
	Novembro	3 (07697)
1906	Fevereiro	2 (07792, pag. 1 e 2), 8 e 9 (07798-07799 - ilegíveis)
	Março	2 (07820), 5 (07823 - ilegíveis), 29 (07847 – ilegível no início)
	Abril	1 e 2 (07850-07851)
	Julho	1 (07941), 27 (07967)
	Novembro	1 (08064)
	Dezembro	9 (08102, pag. 3-6)
1908	Março	20 (08569 - ilegível), 29 (08578)
1910	Julho	2 (09401)
1911	Janeiro	31 (09614)
	Julho	1 (09764)
1914	Março	8 (10744)
	Abril	22 (10789)
	Agosto	5 (10894)
1917	Janeiro	5 (11778)
	Fevereiro	28 (811831)
	Setembro	2 (12017)

Índice Onomástico (1890 – 1899)

A

Abale: [Maria Amalia Abale]; Abalo (Ed.04323)
Abbati: [Armanda] Degli Abbati (Ed.05385, Ed.05429); Armanda Degli-Abbati (Ed.05361, Ed.05364); Degli-Abbati (Ed.05364, Ed.05369, Ed.05385); Armando Degli Abbati (Ed.05398); Degli Abbatti (Ed.05398, Ed.05373, Ed.05412, Ed.05419)
Abbati: [Ignazio] Degli Abbati (Ed.05393); Degli-Abbati (Ed.05369)
Abrantes: Mathilde Abrantes (Ed.05158)
Accioli: Lucilla Accioli (Ed.04647)
Acconci: [Dario] Acconci (Ed.03322)
Acton: [Charles] Acton (Ed.04647)
Aderer: Adolphe Aderer (Ed.03768)
Adini: Adda Adini (Ed.04389)
Agostini: [Angelo] Agostini (Ed.03914)
Aguiar: Guilherme de Aguiar (Ed.03915)
Aimée: [Louise] Aimée (Ed.03662)
Alambary: ver Luz: [Adelina Virginia Cerqueira de Alambary Luz]
Albeniz: [Isaac] Albeniz (Ed.04294a)
Alberti: ver D'Alberti: [Angioletta D'Alberti]
Albuquerque: Helena de Albuquerque (Ed.04253)
Alegria: Julieta Ferreira Alegria (Ed.04644)
Alencar: [José de Alencar]; Alencar (Ed.04085)
Alfieri: [Vittorio] Alfieri (Ed.03696, Ed.03717)
Alighieri: [Dante Alighieri]; Dante (Ed.03747a, Ed.03988, Ed.04101, Ed.04270, Ed.04294b)
Aliverti: [Marietta] Aliverti (Ed.03868b)
Alard: [Delphin] Alard; Allard (Ed.03667, Ed.03993, Ed.03791, Ed.03802, Ed.05544)
Allemão: [Francisco] Freire Allemão (Ed.01928)
Almeida: Alzira de Almeida (Ed.03667)
Almeida: Belmiro de Almeida (Ed.03868b, Ed.04300)
Almeida: Ernesto de Almeida (Ed.04300)
Almeida: Hidia de Almeida (Ed.04044)

Almeida: Irineu Gomes de Almeida (Ed.03892)
Almeida: Rachel P. de Almeida (Ed.04710)
Almeida: Vicentina Palhares de Almeida (Ed.04384)
Althemira: [Francisco Lucio Althemira]; Lucio Althemira (Ed.04385b, Ed.04728); Althemira (Ed.04463); Altemira (Ed.04335)
Alvarenga: [Manuel Ignacio da Silva] Alvarenga (Ed.01928)
Alves: José Rodrigues Alves (Ed.03892, Ed.04096)
Alves: Mercedes Alves (Ed.04647)
Amabile: Luiz Amabile (Ed.05544)
Amaral: Alice Amaral (Ed.04288, Ed.04778); A. do Amaral (Ed.05158)
Amaral: Ciluta do Amaral (Ed.04647)
Amaral: José Ribeiro do Amaral (Ed.04096, Ed.04647)
Amaral: Lavinia do Amaral (Ed.04096)
Amaral: Mathilde Amaral (Ed.04693)
Amat: José Amat (Ed.04029)
Amodio: [Maria] Amodio (Ed.04666)
Amoedo: Rodolpho Amoedo (Ed.04384)
Andersen: [Joachim] Andersen (Ed.02043, Ed.02051, Ed.04065, Ed.04112b, Ed.04704)
Andrade: Alcina Pinto Navarro de Andrade (Ed.03734); Alcina Navarro de Andrade (Ed.04839)
Andrade: Antonio Carlos de Andrade (Ed.03986); Antonio Carlos (Ed.03128)
Andrade: [Camillo de Andrade]; Camillo (Ed.03730)
Andrade: Francisco de Andrade (Ed.04098)
Angelo: Alfredo Angelo (Ed.03503)
Angelo: ver Pereira: [Miguel Angelo Pereira]
Angioletti: [?] Angioletti (Ed.04645)
Ansaldi: [Francesco Ignazio Ansaldi]; Chico Ignacio (Ed.04323)
Antonio Carlos: ver Andrade: Antonio Carlos de Andrade
Antunes: Acacio Antunes (Ed.03915)
Appiani: [Antonio] Appiani (Ed.03872b)
Aquinaga: Honorina Aquinaga (Ed.04044)
Araujo: [José] Ferreira de Araujo (Ed.04267, Ed.04274, Ed.04296, Ed.04297, Ed.04299, Ed.04307, Ed.04311); Ferreira Araujo (Ed.04298, Ed.04301)
Araujo: João Gomes de Araujo (Ed.03235); J. Gomes de Araujo (Ed.05475)
Araujo: Marcelino Araujo (Ed.04647)

Arcadelt: [Jacob] Arcadelt (Ed.04132); Arcadeli (Ed.04288)
Arcangeli: [Alessandro] Arcangeli (Ed.04042, Ed.04066, Ed.04072a, Ed.04079a, Ed.04085, Ed.04389, Ed.04633, Ed.04643, Ed.04650, Ed.04690); Arcangelo (Ed.05361); Archangeli (Ed.04047, Ed.04065, Ed.04070, Ed.04071, Ed.04079, Ed.04243, Ed.04246, Ed.04249, Ed.04251, Ed.04253, Ed.05030); Archangelo (Ed.05010)
Archimedes (Ed.04068)
Arditi: [Luigi] Arditi (Ed.04002)
Areias: Henriqueta Areias (Ed.04055)
Aristophanes (Ed.04132)
Aristoteles (Ed.04027, Ed.04036b)
Armada: Alice Dinorah Armada (Ed.04096)
Armand (Ed.04311)[1]
Armani: Giacomo Armani (Ed.05361); Armani (Ed.05364, Ed.05368, Ed.05373, Ed.05375, Ed.05380, Ed.05381, Ed.05385, Ed.05395, Ed.05398, Ed.05405, Ed.05412, Ed.05429)
Arnaud: ver Gouveia: [Arnaud Duarte de Gouvêa]
Arroyo: [António José Arroio]; Antonio Arroyo (Ed.04294a, Ed.04616, Ed.04714); Arroyo (Ed.04616)
Arvellos: [Januario da Silva] Arvellos (Ed.04323)
Ascher: [Joseph] Ascher (Ed.04666)
Assumpção: Candido Antonio de Assumpção (Ed.03892, Ed.03986, Ed.03993)
Astillero: [Rogero] Astillero (Ed.03743, Ed.03760, Ed.03761a, Ed.03771, Ed.03830)
Athos: [Sante Athos]; Santo Athos (Ed.04052); Athos (Ed.03769b, Ed.03865, Ed.03866b, Ed.03870b, Ed.04055, Ed.04061, Ed.04083, Ed.04389)
Auber: [Daniel-François-Esprit] Auber (Ed.03806, Ed.03865, Ed.05380)
Augusta: Maria Augusta (Ed.03868b)
Avedano: [Ferdinando] Avedano (Ed.04354, Ed.04377, Ed.04399, Ed.03866b)
Ayres: Jovino Ayres (Ed.03895a, Ed.04064, Ed.04292a); J. Ayres (Ed.03979)

---

1 De acordo com a relação de professores do Instituto Nacional de Música do período 1890-1902, não há nessa instituição algum professor Armand e o nome mais próximo é o do prof. Arnaud [Duarte de Gouveia], nomeado em 14 de abril de 1891. Assim, pode ter ocorrido um erro de impressão devido a inversão da letra "u" na letra "n", como já observada em outras identificações.

Azevedo: Arthur Azevedo (Ed.03322, Ed.03868b, Ed.03979, Ed.04710, Ed.05125, Ed.05128, Ed.05149b); A. Azevedo (Ed.04372b)

B

Bach: [Johann Sebastian] Bach (Ed.03669, Ed.03806, Ed.04132, Ed.03946, Ed.03974, Ed.04002, Ed.04073, Ed.04335, Ed.04704, Ed.04712, Ed.04839, Ed.05496, Ed.05544); J. S. Bach (Ed.04693)
Bahia: [Xisto de Paula Bahia]; Xisto Bahia (Ed.03868b)
Baissier: ver Beissier: [Fernand Beissier]
Baldassarri: [Luigi Baldassarri]; Baldassari (Ed.04641, Ed.04643, Ed.04669, Ed.04690)
Bappini: [Ida] Bappini (Ed.04101)
Baraldi: [Antonietta Fricci Baraldi]; Fricci (Ed.04389)
Barauna: Maria Angelica Barauna (Ed.03734)
Barbosa: Germana Pereira Pinto Barbosa (Ed.04384)
Barbosa: [José] Rodrigues Barbosa (Ed.04034, Ed.04064, Ed.04066-, Ed.04068, Ed.04074, Ed.04300); Barbosa (Ed.04064, Ed. 04066, Ed. 04068, Ed.04070)
Barca: Calderon de la Barca (Ed.04096)
Barlagreco: ver Parlagreco: Carlo Parlegreco
Barreto: Emilia Barros Barreto (Ed.04710)
Barreto: Francisco Barros Barreto (Ed.04710); Francisco B. Barreto (Ed.04710)
Barreto: Maria [de] Mello Barreto (Ed.04096)
Barreto: ver Meneses: [Tobias Barreto de Meneses]
Barros: Amelia Barros (Ed.03992)
Barros: Christovão de Barros (Ed.04393a)
Barros: Francisca Monteiro de Barros (Ed.03946, Ed.04839)
Barros: Helena Barros (Ed.04710)
Barros: Joana de Barros (Ed.04747)
Barros: [Joanna L. de Barros]; Joanna de Barros (Ed.04693)
Barroso: [Joaquim Antônio] Barroso Netto (Ed.05300, Ed.05563)
Bartolomasi: [Francesco] Bartolomasi (Ed.04112a)
Basiron: [Philippe Basiron]; Bassiron (Ed.04288); Bassirons (Ed.04132)
Bassi: Elisa Bassi (Ed.04042); Bassi (Ed.04055, Ed.04061, Ed.04072a, Ed.04085, Ed.04243)
Bassi: [Luigi] Bassi (Ed.03734)
Bassi: [Niccola] Bassi (Ed.03805, Ed.03806, Ed.04042, Ed.04309, Ed.04311, Ed.05052)

Bastos: Abigail Teixeira Alves Bastos (Ed.04839); Abigail Alves Bastos (Ed.03734)
Bastos: Ophelia Bastos (Ed.04647)
Bastos: Palmyra Bastos (Ed.03992); Palmira Bastos (Ed.03992)
Bastos: [Antonio de Sousa Bastos]; Souza Bastos (Ed.03915, Ed.03979, Ed.03992, Ed.04165)
Bastos: [Thereza Julia Bastos]; Therezina Bastos (Ed.02051); Therezinha Bastos (Ed.03071)
Bati: Adelina Bati (Ed.03792)
Battanchon: [Félix] Battanchon (Ed.04384); Battanchen (Ed.04041)
Bauër: Henry Bauer (Ed.03768)
Bavaro: [Ferdinand von Bayern]; Terdinando o Bavaro (Ed.04471)
Bazin: [François-Emmanuel-Victor] Bazin (Ed.03869, Ed.03884, Ed.03750)
Bazzini: [Antonio] Bazzini (Ed.03696, Ed.03717, Ed.04294b, Ed.05149a); Bazini (Ed.04301-)
Beauquier: [Charles Beauquier]; Charles Bouquier (Ed.04296)
Bechstein: [Carl] Bechstein (Ed.04714)
Becker: Georgina Becker (Ed.04802)
Beethoven: [Ludwig van] Beethoven (Ed.02029, Ed.02033, Ed.02043, Ed.03021, Ed.03034, Ed.03377, Ed.03695, Ed.03717, Ed.B03799, Ed.03806, Ed.03857, Ed.03868a, Ed.03872a, Ed.03874, Ed.04132, Ed.03744, Ed.03791, Ed.03895c, Ed.03960, Ed.03974, Ed.03985, Ed.03988, Ed.04027, Ed.04034, Ed.04065, Ed.04085, Ed.04267, Ed.04270, Ed.04274, Ed.04294a, Ed.04294b, Ed.04295, Ed.04296, Ed.04299, Ed.04304, Ed.04309, Ed.04311, Ed.04330, Ed.04335, Ed.04463, Ed.04471, Ed.04616, Ed.04656, Ed.04666, Ed.04679, Ed.04686, Ed.04704, Ed.04712, Ed.04714, Ed.04747, Ed.04778, Ed.04839, Ed.05056, Ed.05143, Ed.05208, Ed.05363, Ed.05370, Ed.05377, Ed.05398b, Ed.05403, Ed.05475, Ed.05496, Ed.05544, Ed.05563); Beethowen (Ed.04644)
Befani: Julia Befani (Ed.04351, Ed.05147)
Behr: [Franz] Behr (Ed.02022)
Beissier: [Fernand Beissier]; Baissier (Ed.04036a)
Bellagamba: [Lorenzo] Bellagamba (Ed.05010, Ed.05012, Ed.05025, Ed.05035, Ed.05062, Ed.05097)
Bellegrandi: [Rosina] Bellegrandi (Ed.03795)
Belleville: [Anna Caroline de Belleville] ver: Oury: [Anna Caroline Oury]

Bellini: Vicenzo Bellini (Ed.05149a); Bellini (Ed.03223, Ed.03429, Ed.03792, Ed.03768, Ed.04270, Ed.04288, Ed.04297, Ed.04298, Ed.04299, Ed.04301, Ed.04330, Ed.05143, Ed.05368)
Bellini: ver Borges: [Rodolpho Bellini Borges]
Bello: Elvira Marietta Dias Bello ver: Lobo: Elvira Bello Lobo
Beltrão: [Antonio Carlos de Arruda Beltrão]; A. Carlos de A. Beltrão (Ed.05091)
Bemberg: [Herman Bemberg]; Bembey (Ed.04002)
Bembey: ver Bemberg: [Herman Bemberg]
Benjamin: [Robert Jope Kinsman Benjamin]; J. Kinsman Benjamin (Ed.04384); Kinsman Benjamin (Ed.04747); Roberto Benjamin Kinsman (Ed.04041); Kinsman (Ed.04041)
Bériot: [Charles-Auguste de Bériot]; Beriot (Ed.03993, Ed.04041, Ed.04747)
Bériot: [Charles-Wilfrid de Bériot]; C. de Bériot (Ed.B03799)
Berlioz: [Hector] Berlioz (Ed.02022, Ed.02033, Ed.03834, Ed.03871, Ed.03988, Ed.04295, Ed.04299, Ed.04301, Ed.04384, Ed.04651, Ed.04747, Ed.05052, Ed.05075, Ed.05143); Berliz (Ed.03128)
Bernabei: [Antonio] Bernabei (Ed.03813)
Bernardelli: [?] Bernardelli (Ed.03813)[2]
Bernardelli: [Henrique] Bernardelli (Ed.04732)
Bernardelli: [Rodolpho] Bernardelli (Ed.04732)
Bernède: [Arthur Bernède]; Bernéde (Ed.05429)
Bernhardt: Sarah Bernhardt (Ed.03832, Ed.04165, Ed.05390)
Bersani: [Angelo] Bersani (Ed.03221, Ed.03223)
Bettamio: [Elisa Bettamio]; Elisa Betamio (Ed.04693)
Betti: Gino Betti (Ed.05016); Betti (Ed.05016, Ed.05025, Ed.05030, Ed.05054, Ed.05056, Ed.05097, Ed.05405)
Bevilacqua: [?] Bevilacqua (Ed.04651)[3]
Bevilacqua: Alfredo Bevilacqua (Ed.01932, Ed.03734, Ed.03765, Ed.03855, Ed.03867, Ed.03744, Ed.03750, Ed.03758, Ed.03946, Ed.04029, Ed.04330, Ed.04384, Ed.04630, Ed.05496); Bevilacqua (Ed.03016,

2 Não foi possível identificar a qual dos irmãos Bernardelli a notícia se refere, se Rodolpho (estatuária), ou Henrique (pintura) Bernardelli.

3 A menção deve-se à tradição pianística da família Bevilacqua, iniciada por Isidoro Bevilacqua (1813-1897), seguindo-se com seu filho Alfredo Bevilacqua (1856-1927) - que, segundo Raisa Richter, teria sido o introdutor da escola moderna do piano no Brasil - e seu neto Octavio Bevilacqua (1887-1959).

Ed.03744, Ed.03758, Ed.03759, Ed.03946, Ed.04029, Ed.04036b, Ed.04311, Ed.05300, Ed.05398b)
Bevilacqua: Isidoro Bevilacqua (Ed.03750)
Bevilacqua: [Sylvio Bevilacqua]; S. Bevilacqua (Ed.04710)
Bezani: Julie Bezani (Ed.04330)
Bianca: ver Montesini: [Bianca] Montesini
Biancolini: [Marietta] Biancolini (Ed.04108, Ed.03914, Ed.05398)
Bickerle: Guilherme Bickerle (Ed.03734, Ed.04096); Bickerle (Ed.03765, Ed.04096)
Bierrembach: [João Cesar Bueno] Bierrembach (Ed.04471)
Bilac: Olavo Bilac (Ed.04712)
Billoro: [Luigi Billoro]; Luiz Billoro (Ed.05361, Ed.05544)
Biot: [Jean Baptiste] Biot (Ed.04074)
Bizet: [Georges] Bizet (Ed.02043, Ed.03319, Ed.04294b, Ed.05021, Ed.05025, Ed.05034, Ed.05143, Ed.05400)
Blaserna: [Pietro] Blaserna (Ed.04072, Ed.04073, Ed.04074); Blazerna (Ed.04076)
Bocayuva: Quintino Bocayuva (Ed.03895a)
Boehm: [Theobald] Boehm (Ed.04065)
Boisdeffre: [René de] Boisdeffre (Ed.04379)
Boisson: Joaquim Boisson (Ed.04747)
Boisson: [Victor] Boisson (Ed.02051)
Boito: Arrigo Boito (Ed.04046, Ed.04251, Ed.05025); Boito (Ed.03753, Ed.03754, Ed.03761a, Ed.04101, Ed.04105a, Ed.04116, Ed.04360, Ed.04377, Ed.04393a, Ed.04046, Ed.04053, Ed.04066, Ed.04070, Ed.04616, Ed.04656, Ed.04685, Ed.05016, Ed.05368)
Bolis: [Luigi] Bolis (Ed.04389)
Bollet: [?] Bollet (Ed.04132)
Bolzoni: [Giovanni] Bolzoni (Ed.03695, Ed.03717, Ed.03730, Ed.04778)
Bonafous: [Cesare] Bonafous (Ed.03806, Ed.04360, Ed.05025, Ed.05368, Ed.05373, Ed.05395, Ed.05405, Ed.05412); Bonafour (Ed.05380, Ed.05385)
Bonaparte: [Napoleão] Bonaparte (Ed.03988)
Bonazzo: [Isabella Bonazzo]; Isabel Bonazzo (Ed.03952)
Boniccioli: Ricardo Boniccioli (Ed.04042); Boniccioli (Ed.04042, Ed.04052, Ed.04085); Bonnicioli (Ed.04072a, Ed.04085, Ed.04243); Bonniccioli (Ed.04079a); Bunicioli (Ed.04083); Bormicioli (Ed.04061); Buonaccioli (Ed.04047)
Bonnaud: [Frédérick] Bonnaud (Ed.04647)

Bonnehée: [Marc Bonnehée]; Boněhe (Ed.03764)
Bonner: Ada Bonner (Ed.03223, Ed.04065, Ed.04072a, Ed.04079a, Ed.04249); Adda Bonner (Ed.04243, Ed.04389)
Borges: Joaquim Abilio Borges (Ed.03667)
Borges: [Rodolpho Bellini Borges]; Bellini (Ed.04233)
Borges: Sarah Borges (Ed.03667); Sara Borges (Ed.04096)
Borghi-Mamo: [Erminia] Borghi-Mamo (Ed.03779); Borghi Mamo (Ed.03754, Ed.04047, Ed.05364)
Borgiarino: [Maria] Borgiarino (Ed.03979)
Borgongino: [Enrico] Borgongino (Ed.04236)
Borlinetto: [Erina] Borlinetto (Ed.B03371, Ed.03789, Ed.03795); Burlinetto (Ed.05025)
Boronat: [Elena Boronat]; Boronati (Ed.05375)
Boronat: Olympia Boronat (Ed.04094); Boronat (Ed.04101, Ed.04108, Ed.04140, Ed.04356, Ed.05375);
Boscoli: José Ventura Boscoli (Ed.04033); Ventura Boscoli (Ed.04196)
Bottesini: [Giovanni] Bottesini (Ed.04393a, Ed.03974, Ed.03988, Ed.04002, Ed.05149a, Ed.05208)
Bottoni: [Marianna] Bottoni (Ed.03866b, Ed.05054)
Bouquier: ver Beauquier: [Charles Beauquier]
Bourmann: Amalia Bourmann (Ed.03862); Bourmann (Ed.03870b, Ed.03872b)
Braga: Elvira Braga (Ed.04647)
Braga: Francisco Braga (Ed.01932, Ed.03988, Ed.04281, Ed.04323, Ed.04616, Ed.05544); F. Braga (Ed.04463, Ed.04616, Ed.04675); Braga (Ed. 01932, Ed.03867, Ed.03960, Ed.05475)
Braga: [Gaetano] Braga (Ed.05056)
Braga: Henrique Braga (Ed.03744); H. Braga (Ed.03413, Ed.04281)
Braga: [José de] Lima Braga (Ed.03852)
Braga: [José Marques Braga]; J. Marques Braga (Ed.04710)
Braga: Noemia Braga (Ed.04044, Ed.04384)
Braga: Romulo Braga (Ed.04096)
Brahms: [Johannes] Brahms (Ed.03872a, Ed.04132, Ed.04777); Brahm's (Ed.05363)
Brambilla: [Maria] Brambilla (Ed.05400)
Brandão: [João Augusto Soares Brandão]; Brandão (Ed.03979)
Brandão: Maria Brandão (Ed.04747)
Brandão: Mario Brandão (Ed.04096)
Brandão: Virginia Brandão (Ed.04384)

Brazil: Itiberê Brazil (Ed.04744)
Briani: [Francisco] Briani (Ed.04064, Ed.04434)
Briggs: [Guilherme] Briggs (Ed.04196)
Brito: [Diogo Maria de] Freitas Brito (Ed.04042, Ed.04085)
Broggi: [Augusto] Broggi (Ed.03779, Ed.04047, Ed.04641)
Bruch: Max Bruch (Ed.04704)
Bruno: [?] Bruno (Ed.03679)
Bucciarelli: Sante Bucciarelli (Ed.04630)
Buentes: Manoel Buentes (Ed.04647); Manoel Buente (Ed.04096)
Bulicioff: [Nadina Bulicioff]; Culicioff (Ed.04641)
Bülow: [Hans Freiherr von] Bülow (Ed.03014); Büllow (Ed.05098); Bulow (Ed.04044, Ed.04274, Ed.04685)
Bulterini: [Carlo] Bulterini (Ed.04389)
Burney: [Charles] Burney (Ed.03985)
Busoni: [Ferruccio] Busoni (Ed.04704)

C

Cabib: Arthur Cabib (Ed.04281); Cabib (Ed.04281)
Caetano: ver Santos: [João Caetano dos Santos]
Cagniard: ver Latour: [Charles Cagniard de Latour]
Cain: Henri Cain (Ed.05086, Ed.05429)
Calace: [Raffaele] Calace (Ed.04096)
Callado: [Joaquim Antonio da Silva] Callado (Ed.03946, Ed.04323)
Calligaris: [Giuseppina Calligaris]; Josephina Calligaris (Ed.03330)
Calvé: Emma Calvé (Ed.05086)
Calvo: Josephina Calvo (Ed.03915)
Camara: [João Gonçalves Zarco da Camara]; D. João da Camara (Ed.03900)
Camara: Maria Clara Camara (Ed.04096); Maria Clara (Ed.03667)
Camarate: Alfredo Camarate (Ed.03866a, Ed.03750, Ed.03802, Ed.04053, Ed.04064, Ed.04630); Camarate (Ed.05371); Camarati (Ed.03413)
Camera: Eduardo Camera (Ed.03779); Camera (Ed.03747a, Ed.03756, Ed.03760, Ed.03769a, Ed.03779, Ed.03805, Ed.03806, Ed.03820, Ed.03833, Ed.03834, Ed.04090, Ed.04092, Ed.04094; Ed.4098, Ed.04101, Ed.04112a, Ed.04132, Ed.04354, Ed.04356, Ed.04385a, Ed.04393a, Ed.04399, Ed.04408, Ed.04042, Ed.05010), Camara (Ed.05361)
Camilla: ver Sormani: [Camilla Sormani]
Camillo: ver Andrade: [Camillo de Andrade]

Camões: [Luís Vaz de] Camões (Ed.03747a, Ed.03874, Ed.04714, Ed.04744)
Campagnoli: ver Quiroli: [Cleonice Campagnoli Quiroli]
Campana: [Fabio] Campana (Ed.04079b)
Campanini: [Cleofonte] Campanini (Ed.04098, Ed.04107, Ed.04112a)
Campello: [Tullio] Campello (Ed.04042)
Campos: Carlos Leonardo de Campos (Ed.04747)
Campos: Carmita Campos (Ed.04253, Ed.04747)
Campos: Carolina Maria de Campos (Ed.04647)
Campos: [Joaquim Manoel de Campos]; J. Campos (Ed.03016)
Campos: Maria Luiza Campos (Ed.04747)
Campos: Salatiel de Campos (Ed.04647)
Canellas: [José] Canellas (Ed.03868b)
Canes: Cornelius Canes (Ed.04288)
Canessa: Tomaso Canessa (Ed.03662); Canessa (Ed.03665, Ed.03692)
Canizares: Mathilde Canizares (Ed.04055); Canizares (Ed.04281)
Capitani: [Pietro] Capitani (Ed.03851)
Capitani: Attilio Capitani (Ed.04616); Capitani (Ed.05143)
Capoul: [Joseph Amédée Victor Capoul]; Capoul (Ed.03764)
Cappelli: [Alberto Maria Cappelli]; Cappelli (Ed.04471)
Capponi: [Francesco] Capponi (Ed.05084)
Capranica: Luiz Capranica (Ed.04389)
Carapebús: [José Ignacio Netto dos Reis Carapebus]; J. Carapebús (Ed.04384)
Carbonetti: [Frederico] Carbonetti (Ed.04063)
Cardinali: [Francesco] Cardinali (Ed.03429)
Cardinali: [Franco] Cardinali (Ed.04042)[4]; Gardinali (Ed.03221)
Cardoso: Annita Cardoso (Ed.04647)
Cardoso: Cyriaco de Cardoso (Ed.03900, Ed.03914, Ed.04029, Ed.04295)
Cardoso: Miguel Cardoso (Ed.01932, Ed.03867)
Carducci: [Giosuè] Carducci (Ed.04046)
Carlez: Jules Carlez (Ed.03768)
Carneiro: Paulo Carneiro (Ed.03667)

4 Oscar Guanabarino refere-se ao tenor Cardinali, que participou das recitas de Lo Schiavo, em 1889, e Il Guarany, em 1891. Durante as pesquisas para a identificação de seu prenome, duas possibilidades foram observadas: para a temporada 1889, as notícias o identificam como Franco Cardinali; para 1891, a Gazeta de Notícias (25 ago. 1891) o identifica como Francesco Cardinali. Embora François Nouvions, em publicação para o site www.historicaltenors.net, identifique Franco Cardinali nas duas temporadas, definiu-se pela manutenção de duas entradas.

Carosio: [Ermenegildo Carosio]; Carozio (Ed.04647)
Carotini: ver Zonghi: [Tilde Carotini Zonghi]
Carrancini: [Gaetano] Carrancini (Ed.03832, Ed.03868b, Ed.03900, Ed.05143)
Cartocci: [Oreste] Cartocci (Ed.03317)
Carvalho: Adherbal de Carvalho (Ed.03852)
Carvalho: Carlos Alves de Carvalho (Ed.03744, Ed.03764, Ed.04146, Ed.04658); Carlos de Carvalho (Ed.03946, Ed.03974, Ed.04002, Ed.04323, Ed.04384, Ed.04616, Ed.04651, Ed.04710, Ed.04744, Ed.04802, Ed.05091, Ed.05098, Ed.05125, Ed.05143, Ed.05149b, Ed.05398b); Carvalho (Ed.03744,
Carvalho: [Joaquim Torres] Delgado de Carvalho (Ed.02029, Ed.04085, Ed.04274, Ed.05143, Ed.05149b)
Carvalho: Felisberto de Carvalho (Ed.04196)
Carvalho: Francisco de Carvalho (Ed.03679, Ed.04778); F. Carvalho (Ed.04693); Chico Carvalho (Ed.03868b, Ed.04044)
Carvalho: Joaquim de Carvalho (Ed.03679)
Carvalho: [José Leandro de Carvalho]; Leandro (Ed.01928)
Carvalho: Laura Costa Carvalho (Ed.04044)
Casals: [Anita] Casals (Ed.03768)
Cassani: Arturo Cassani (Ed.03872a); Arthur Cassani (Ed.03872a); Cassani (Ed.03872a, Ed.03873)
Casini: [Lelio Casini]; Cassini (Ed.03377, Ed.03429)
Castello: Rachel Castello (Ed.04693)
Castello: Selim Castello (Ed.04747); Sellim Castello (Ed.04096)
Castellões: Isaura Castellões (Ed.04693)
Castelmary: [Armand] Castelmary (Ed.04389)
Castil-Blaze: [François Henri Joseph Blaze]; Castil-Blaze (Ed.03770)
Castro: Luiz de Castro (Ed.04253, Ed.04274, Ed.04281, Ed.04294b, Ed.04296, Ed.04297, Ed.04298, Ed.04299, Ed.04304, Ed.04307, Ed.05128, Ed.05143, Ed.05149b); Castro (Ed.04291, Ed.04299, Ed.04300, Ed.04301); Castrinho (Ed.04291, Ed.04292a)
Castro: Alfredo Castro (Ed.04747)
Castro: Alice Castro (Ed.04693)
Castro: Alice Evangelista de Castro (Ed.04647)
Castro: Alzira de Castro (Ed.04647)
Castro: Violeta Lima e Castro (Ed.04747)
Cauteren: [Marie Oster van Cauteren]; Van Cauteren (Ed.04042)
Cavalcanti: André Cavalcanti (Ed.03872b)

Cavalier: ver Darbilly: [Carlos Severiano Cavalier Darbilly]
Cavalier: Nicoláo Rosa Cavalier (Ed.04647)
Cavaliere: Elda Cavaliere (Ed.05369); Cavaliere (Ed.05368, Ed.05369, Ed.05419); Cavalière (Ed.05395)
Cavallini: [Maria] Cavallini (Ed.05373, Ed.05375, Ed.05378, Ed.05390, Ed.05400, Ed.05405, Ed.05429); Cavalini (Ed.05375, Ed.05412)
Cavigne: ver Gaviniès: [Pierre Gaviniès]
Celli: [Adelina] Murio Celli (Ed.03319)
Celso Junior: ver Figueiredo Junior: [Affonso Celso de Assis Figueiredo Junior]
Centa: Aosvald Centa (Ed.04070)
Cernicchiaro: Vincenzo Cernicchiaro (Ed.03696, Ed.03765, Ed.04393b, Ed.04778, Ed.05149a, Ed.05384); V. Cernicchiaro (Ed.04647); Cernicchiaro (Ed.03016, Ed.03034, Ed.03128, Ed.03277, Ed.03465, Ed.03695, Ed.03717, Ed.03730, Ed.03765, Ed.03855, Ed.03857, Ed.03871, Ed.03872a, Ed.03873, Ed.03993, Ed.03946, Ed.03988, Ed.04065, Ed.04288, Ed.04301, Ed.04335, Ed.04463, Ed.04647, Ed.04747, Ed.04777, Ed.04778, Ed.04802, Ed.05056, Ed.05084, Ed.05149a, Ed.05370, Ed.05377, Ed.05384); Cernichiaro (Ed.04335, Ed.04693)
Cerrone: [João] Cerrone (Ed.03765, Ed.03855)
Cervantes: Esmeralda Cervantes (Ed.03792, Ed.05056)
Cezana: [Vittorina Cezana]; V. Cesana (Ed.03322)
Cesari: Pedro Cesari (Ed.03952); Cesare (Ed.04063)
Cescati: ver Verdini: [Corina Cescati Verdini]
Chagas: [Manuel Joaquim] Pinheiro Chagas (Ed.04098)
Chambelland: [Paulo] Chambelland (Ed.05463)
Chambly: [Eugène] Chambly (Ed.04036a); Chamby (Ed.04036a)
Chaminade: Cecile Chaminade (Ed.05158); Chaminade (Ed.05158, Ed.05447)
Chasles: [Victor Euphémion Philarète Chasles]; Philarête (Ed.04101); Chastes (Ed.04101)
Chatrian [Alexandre Chatrian]; Erckmann-Chatrian (Ed.03830)
Chaves: [Manoel Pimenta] Chaves (Ed.04323)
Chaves: João Chaves (Ed.04071)
Checchini: [Fortunato] Checchini (Ed.03221, Ed.03223, Ed.03862); Chechini (Ed.03226)
Chermont: [Justo Leite] Chermont (Ed.03230)
Cherubini: [Luigi] Cherubini (Ed.03806, Ed.05091)
Chevé: [Emile] Chevê (Ed.03503)

Chiaffitelli: Francisco Chiaffitella (Ed.03667)
Chiarlone: ver Ciarlone: [Virginia Ciarlone]
Chopin: [Fryderyk Franciszek] Chopin (Ed.03014, Ed.03016, Ed.03021, Ed.03034, Ed.03319, Ed.03413, Ed.03465, Ed.03855, Ed.03744, Ed.03758, Ed.03759, Ed.03895c, Ed.03974, Ed.04270, Ed.04288, Ed.04294a, Ed.04297, Ed.04704, Ed.04712, Ed.04732, Ed.04744, Ed.04777, Ed.05370)
Ciacchi: [Cesare] Ciacchi (Ed.03813)
Ciccolini: Carlo Ciccolini (Ed.05361, Ed.05364, Ed.05395, Ed.05405, Ed.05412)[5]
Ciardi: [Cesare] Ciardi (Ed.03667)
Ciarlone: [Virginia Ciarlone]; Chiarlone (Ed.05056)
Cico: [Alexandrine Louise Hortense Trotté]; [Marie] Cico (Ed.03764)
Cinganelli: [Cesar] Cinganelli (Ed.04385b)
Clairville: [Charles] Clairville (Ed.04036a)
Claretie: Jules Claretie (Ed.05086)
Clausen: Arthur Clausen (Ed.04747)
Claus: [Fanny Claus]; Clauss (Ed.03021)
Clément: Felix Clément (Ed.03768, Ed.03770, Ed.04033, Ed.04299, Ed.04300); Felix Clement (Ed.03773); Clement (Ed.04299, Ed.04301)
Clementi: [Muzio] Clementi (Ed.03744)
Coclico: [Adrianus Petit Coclico]; Andriens Petit (Ed.04288)
Coelho Netto: [Henrique Maximiano] Coelho Netto (Ed.04710, Ed.04802, Ed.05125, Ed.05128, Ed.05143, Ed.05149b)
Coelho: Anna Pinto Coelho (Ed.04096, Ed.04647)
Coelho: [Gaspar Coelho]; Gaspar (Ed.03914)
Coelho: [Luís Candido] Furtado Coelho (Ed.04307)
Colonnesi: [Elvira Colonnesi]; Colanesi (Ed.05368)
Colanti: Arturo Colantti (Ed.05390)
Coligny: [Gaspar II de Coligny]; Coligny (Ed.04393a)
Coliva: [Orestes] Coliva (Ed.03868b)
Colli: Ernesto Colli (Ed.04094); Colli (Ed.04090, Ed.04092, Ed.04101, Ed.04108, Ed.04360)
Collonne: [Édouard] Collonne (Ed.03871, Ed.05379)
Comtesse de Grandval: [Marie Félice Clémence de Reiset]; Contesse de Grandval (Ed.05158); Grandval (Ed.03946)

5 Existem notícias que o identificam como Ettore Ciccolini.

Conceição: [Camilla Maria da Conceição]; Camilla da Conceição (Ed.04002, Ed.04065, Ed.04323, Ed.04616, Ed.05125, Ed.05143, Ed.05149b)
Conceiro: João dos Santos Conceiro (Ed.04096); Conceiro (Ed.05084)
Conde Farrobo: [Joaquim Pedro Quintela]; Conde Farrobo (Ed.04616)
Conti: [Arnaldo] Conti (Ed.03375, Ed.03377, Ed.04100)
Conti: [Giuseppe] Conti (Ed.03317)
Coquelin: [Jean] Coquelin (Ed.04036a)
Coraluppi: [Argia] Coraluppi (Ed.05400); Coralupi (Ed.05373)
Cordeiro: [Augusta Cordeiro]; Augusto Cordeiro (Ed.03914)
Corelli: [Arcangelo] Corelli (Ed.03734, Ed.04298)
Correggio: [Antonio Allegri da Correggio]; Corregio (Ed.04471)
Correia: Francisco Raymundo Correia (Ed.04237); Raymundo Correia (Ed.04233, Ed.04236, Ed.04237)
Correia: Gabriela Correia (Ed.03667)
Correia: Serzedello Correia (Ed.03867)
Corseil: Carlos Eugenio Corseil (Ed.04747)
Côrtes: [José Rodrigues] Côrtes (Ed.03679)
Coscollano: [Stella Coscollano]; Cosculiano (Ed.03865); Coscoliano (Ed.03872b)[6]
Costa: Anna Rodrigues da Costa (Ed.05098)
Costa: Antonio Felix da Costa (Ed.03892)
Costa: Evaristo da Costa (Ed.04647)
Costa: [Francisco] Pereira da Costa (Ed.04647)
Costa: Frederico Costa (Ed.05125)
Costa: [João Machado Pinheiro e Costa]; Machado (Ed.03832, Ed.03900)
Costa: [Jose Ignacio da Silva Costa]; J. Ignacio (Ed.03946)
Costa: Judice da Costa (Ed.04098, Ed.04108, Ed.05400, Ed.05429); Judice (Ed.04098, Ed.05390, Ed.05400, Ed.05412); Giudice da Costa (Ed.05364, Ed.05368, Ed.05369, Ed.05373); Judic da Costa (Ed.04098)
Costa: Luiz Costa (Ed.04747)
Costa: Luiz Felippe da Costa (Ed.04096)
Costa: Lydia Moreaux Costa (Ed.04647)
Costa: Zulmira de Araujo Costa (Ed.04839)
Costa Junior: [João José da] Costa Junior (Ed.03892)

6 Embora a maioria das notícias a identifique como Estella Coscollano, existem registros que a identificam como S. Coscollano. Considerando-se que nessa época era comum o aportuguesamento de nomes próprio, e seu correspondente em italiano é Stella, definiu-se pela identificação Stella Coscollano.

Couceiro: Eduardo dos Santos Couceiro (Ed.04647)
Couceiro: João dos Santos Couceiro (Ed.04096); J. dos Santos Couceiro (Ed.04647); Couceiro (Ed.04096, Ed.03946, Ed.04647)
Coutinho: [José Francisco de Lima Coutinho]; Lima Coutinho (Ed.03730, Ed.04146, Ed.04196, Ed.04570, Ed.05475); Lima Coitinho (Ed.03895c, 04146)
Couto: [Gregorio Innocencio do Couto]; Gregório do Couto (Ed.02043, Ed.02051, Ed.04146)
Cremonini: [Giuseppe] Cremonini (Ed.04100, Ed.04101, Ed.04105a, Ed.04107, Ed.04108, Ed.05378, Ed.05398)
Cromberg: [Leopoldo Cromberg]; Crumberg (Ed.04108)
Cruz: Augusta Cruz (Ed.04354, Ed.04377, Ed.04393a)
Culicioff: ver Bulicioff: [Nadina Bulicioff]
Cunha: Annita Cunha (Ed.04647)
Cunha: Elias Cunha (Ed.03868b); Elias (Ed.03866b, Ed.03872b); C. Elias (Ed.03862)
Cunha: Izaac Cunha (Ed.04747)
Cunha: José da Cunha (Ed.04647)
Cunha: Josepha de Mello Cunha (Ed.04096, Ed.04647)
Cunha: Oliva da Cunha (Ed.03946, Ed.04002, Ed.04644, Ed.04839, Ed.04842); Olivia Cunha (Ed.03974)
Czerny: [Carl] Czerny (Ed.03759); Cgerny (Ed.03744)

D

D. Pedro I: [Pedro de Alcântara Francisco António João Carlos Xavier de Paula Miguel Rafael Joaquim José Gonzaga Pascoal Serafim de Bragança e Bourbon]; D. Pedro I (Ed.04744)
D'Aguiar: Maria Pestana d'Aguiar (Ed.04096)
D'Alberti: [Angioletta D'Alberti]; Alberti (Ed.04389)
D'Albore: Emilio D'Albore (Ed.05373); D'Albore (Ed.05373, Ed.05375, Ed.05380, Ed.05398, Ed.05405, Ed.05429)
D'Alembert: [Jean le Rond] D'Alembert (Ed.03832)
D'Alessandre: [Domenico d'Alessandre]; Domingos d'Alessandre (Ed.04096)
D'Aponte: ver Delgado: [Araceli D'Aponte Delgado]
D'Arezzo: [Guido d'Arezzo]; Gui d'Arezzo (Ed.03503)
Dancla: [Jean Baptiste Charles]; Dancla (Ed.03802); Danclas (Ed.03465)
Darbilly: [Carlos Severiano Cavalier Darbilly]; Carlos Cavalier (Ed.03730); Cavalier Darbilly (Ed.03667, Ed.05544); Cavalier

(Ed.03869, Ed.03986, Ed.04007, Ed.03750, Ed.04146, Ed.04267, Ed.04311, Ed.04323); Cavallier (Ed.03795, Ed.03759, Ed.04647, Ed.04679, Ed.04732)
Darcours: Chales Darcours (Ed.03768)
Daudet: [Alphonse Daudet]; A. Daudet (Ed.05429)
David: Felicien David (Ed.03465, Ed.03914)
Davydov: [Karl Davydov]; Davidoff (Ed.04616)
De Angelis: [Geronimo] De Angelis (Ed.03465, Ed.04311)
De Anna: [Innocente] De Anna (Ed.03277, Ed.03319, Ed.04042)
De Falco: [Serafino] De Falco (Ed.05147)
De Grazia: [Giuseppe]; De Grazia (Ed.04094, Ed.04132, Ed.04140); De Grazzia (Ed.04090)
De Lucia: [Fernando] De Lucia (Ed.04636, Ed.05147)
De Marco: [Giuseppe] De Marco (Ed.04065, Ed.04249, Ed.04643, Ed.05035)
De Mattia: [Carlo F.] De Mattia (Ed.03862, Ed.03866b, Ed.03872b)
Delamare: Julieta Delamare (Ed.04096)
Delaunay-Riquier: [Edmond Delaunay-Riquier] Delaunay (Ed.04260)
Delgado: [Araceli D'Aponte Delgado]; D'Aponte (Ed.04648, Ed.04666, Ed.04685)
Delorme: [Aurelia Delorme]; Delormel (Ed.03832)
De Marchi: [Emilio] De Marchi (Ed.04116, Ed.04356, Ed.04360, Ed.04370, Ed.04385a, Ed.04393a); De-Marchi (Ed.04132, Ed.04140, Ed.04408)
Demmersseman: [Jules] Demersseman (Ed.05544); Demmerseman (Ed.04112b)
Denza: [Luigi] Denza (Ed.03895c, Ed.04079); Denzor (Ed.04778)
Delibes: [Léo] Deslibes (Ed.03866a, Ed.04630)
Desormes: [Louis César] Desormes (Ed.05544)
Destranges: Etienne Destranges (Ed.05075)
Devrient: [F. Devrient]; Devient (Ed.05544)
Dias: Armando Dias (Ed.04747)
Dias: Domingos Miguel Dias (Ed.03667); Domingos Miguel (Ed.04570, Ed.05361)
Dias: [Antonio] Gonçalves Dias (Ed.05509)
Dias: Paulo Ernesto Dias (Ed.04647)
Diaz: Albertini Diaz (Ed.04744)
Didur: Adamo Didur (Ed.05010); Didur (Ed.05016, Ed.05025, Ed.05052, Ed.05062, Ed.05075, Ed.05100, Ed.05385)

Dimitresco: [Giovanni] Dimitresco (Ed.05010, Ed.05012, Ed.05034, Ed.05035, Ed.05052, Ed.05062, Ed.05075, Ed.05100, Ed.05385); Demitresco (Ed.05012, Ed.05021)
Dionesi: Julieta Dionesi (Ed.03834); Dionesi (Ed.03465, Ed.03873); Julieta Dionezi (Ed.03872a)
Döhler: [Theodor] Dohler (Ed.03744)
Doira: Julita Doira (Ed.04096)
Donizetti: [Gaetano] Donizetti (Ed.03429, Ed.03760, Ed.03761a, Ed.04108, Ed.03764, Ed.03770, Ed.03773, Ed.03866b, Ed.04636, Ed.04666, Ed.05398); Donizzetti (Ed.03235)
Doppler: [Albert Franz] Doppler (Ed.05544)
Duarte: João Duarte (Ed.03667)
Ducci: [Luigi] Ducci (Ed.03319, Ed.03813; Ed.04098, Ed.04107, Ed.04108, Ed.04116, Ed.03870b)
Dufay: [Guillaume] Dufay (Ed.04288)
Dufriche: Gabriel Dufriche (Ed.05300); G. Dufriche (Ed.04044, Ed.05509); Dufriche (Ed.04002; Ed.04034, Ed.04744, Ed.04802); Dupiche (Ed.04053)
Duhamel: Jean-Marie Constant Duhamel (Ed.04075)
Dumas Filho: [Alexandre] Dumas Filho (Ed.03320)
Duquesne: [Edmond] Duquesne (Ed.04036a)
Durand: [Émile] Durand (Ed.03866a, Ed.03869, Ed.03884, Ed.03750,Ed.04630)
Durand: [Zeloïde Durand]; Durand (Ed.04389)
Durão: Carlinda Ribeiro Durão (Ed.04065)
Durocher: [Marie Josephine Mathilde] Durocher (Ed.05143)
Duse-Checchi: [Eleonora Duse-Checchi]; Duse Chechi (Ed.03832)

E

Eduarda: Emilia Eduarda (Ed.03914)
Elewyck: [Xavier] Van Elewyck (Ed.04299, Ed.04301)
Emiliani: [Oreste] Emilliani (Ed.04098)
Erckmann: [Emile Erckmann]; Erckmann-Chatrian (Ed.03830)
Erckmann-Chatrian: ver: Erckmann: [Emile Erckmann]; ver Chatrian [Alexandre Chatrian]
Ercolani: [Remo] Ercolani (Ed.04098, Ed.04100, Ed.04105a, Ed.04107)
Ernest: [Heinrich Wilhelm] Ernest (Ed.03277); Ernst (Ed.03465)
Eschilo (Ed.04132)
Estephania: ver Pinto: [Estephania Pinto]

Euridipo (Ed.04132)
Evangelisti: Amelia Evangelisti (Ed.03317)
Evangelisti: Arturo Evangelisti (Ed.03317)

F

Fabbri: [Vittorina] Fabbri (Ed.04090, Ed.04092, Ed.04101)
Faccio: Franco Faccio (Ed.04288, Ed.04294b, Ed.05384); Faccio (Ed.03696, Ed.03742, Ed.04301); Faccio (Ed.03696)
Falanca: ver Falcão: Annibal Falcão (Ed.03895a)
Falcão: Annibal Falcão (Ed.03895a); Albino Falanca (Ed.03817)
Falcão: Maria Falcão (Ed.03915)
Farani: [?] Farani (Ed.03813)[7]
Fari: [Giulio Fari]; Julio Fari (Ed.03330)
Faria: Adolpho Faria (Ed.03868b)
Faria: [José Caetano de] Faria (Ed.04309)
Farinha: Elvira Farinha (Ed.04096)
Farnie: [Henry Brougham] Farnie (Ed.03979)
Faulhaber: Manoel Faulhaber (Ed.03895c); Manoel Fanlhaber (Ed.03765); Faulhaber (Ed.04004a)
Faulhaber: [Paul Faulhaber]; Paulo Faulhaber (Ed.03730, Ed.03765); Faulhaber (Ed.03730); P. Faulhaber (Ed.03855)
Fauré: [Gabriel] Fauré (Ed.04281, Ed.04330); Faure (Ed.03016, Ed.04323, Ed.05084, Ed.05544)
Feital: Amanda Feital (Ed.03667)
Fenaroli: [Fedele] Fenarolli (Ed.03884)
Ferni: [Virginia] Ferni (Ed.03743)
Ferraioli: [Luigi] Ferraioli (Ed.03221, Ed.03223, Ed.03226)
Ferrani: Cesira Ferrani (Ed.04100); Ferrani (Ed.04101, Ed.04105a, Ed.05378)
Ferrari: [Angelo] Ferrari (Ed.03743, Ed.04094, Ed.04098, Ed.04100, Ed.04101, Ed.04105a, Ed.05364, Ed.5368, Ed.05375)
Ferrari: Pietro Ferrari (Ed.05364, Ed.05368, Ed.05373, Ed.05375, Ed.05378, Ed.05380, Ed.05390, Ed.05400, Ed.05405, Ed.05419, Ed.05429)

---

7 A notícia refere-se ao evento em benefício ao maestro Marino Mancinelli, no qual, ao final, recebera homenagens e presentes. Entre os que o homenagearam, estava Farani. Até o momento, foi possível identificar que tratar-se de uma família de joalheiros, com destaque para a tradicional joalheria Farani, Sobrinhos & C., que tinha como sócios Nicolau, Domingos e Cesar Farani.

Ferreira: [Domingos José Ferreira]; Domingos Ferreira (Ed.04196, Ed.04233); Ferreira (Ed.04029)
Ferreira: José Xavier Ferreira (Ed.03734)
Ferreira: [Manoel Maria da Costa Ferreira]; Manoel Maria (Ed.03692)
Ferreira: Maria Adelaide da Costa Ferreira (Ed.04644)
Ferreira: Maria J. Ferreira (Ed.03667)
Ferreira: Ricardo Ferreira (Ed.03750)
Ferri: Margherita Ferri (Ed.05147); Ferri (Ed.05147)
Ferrigno: [Carlota Zucchi Ferrigno]; Zucchi Ferrigno (Ed.04246, Ed.04251, Ed.04256, Ed.04389); Zucchi (Ed.04246, Ed.04251)
Fertin: ver Vasconcellos: [Alfredo Fertin de Vasconcellos]
Fétis: [François-Joseph] Fétis (Ed.03985, Ed.04033, Ed.04034, Ed.04243, Ed.04298, Ed.04300); Fetis (Ed.03768)
Fialho: Alice Chlorina Fialho (Ed.05208); Alice Fialho (Ed.04323, Ed.05447)
Figner: [Nikolai] Figner (Ed.03873, Ed.04639, Ed.04641)
Figueiredo: Luiz Figueiredo (Ed.04647, Ed.05509); L. Figueiredo (Ed.04693, Ed.04728, Ed.04778)
Figueiredo Junior: [Affonso Celso de Assis Figueiredo Junior]; Affonso Celso Junior (Ed.04309)
Filgueiras: Sylvia Filgueiras (Ed.04288, Ed.04693, Ed.04778)
Filinto Elysio: [Francisco Manuel do Nascimento]; Filinto Elysio (Ed.02033)
Filipi: [Filippo Filippi]; Fillipi (Ed.04389)
Flégier: [Ange] Flégier (Ed.04323, Ed.05051)
Flores: Zilda Nogueira Flores (Ed.04096)
Fluminense: [Horacio da Silva Campos Fluminense]; Fluminense (Ed.03667)
Fonseca: Albertina da Fonseca (Ed.04747)
Fonseca: Chrispiniano da Fonseca (Ed.04105b)
Fonseca: Elisa da Fonseca (Ed.04096)
Fonseca: Euclides da Fonseca (Ed.04679)
Fonseca: Francelina Fonseca (Ed.03667)
Fonseca: Gustavo A. Fonseca (Ed.04747)
Fonseca: Manoel Deodoro da Fonseca (Ed.02022, Ed.03867); Deodoro da Fonseca (Ed.03868a)
Fonseca: Manoel da Fonseca (Ed.04253)
Fontana: [Gian Domenico] Bartocci Fontana (Ed.03318)
Forkel: [Johann Nikolaus] Forkel (Ed.03985)

Fornari: [Rodolpho] Angelini Fornari (Ed.04370, Ed.04377)
França: Haydée França (Ed.03734, Ed.04004a)
Franchetti: [Alberto] Franchetti (Ed.04393a, Ed.04301, Ed.04616, Ed.05062)
Franck: [Adolphe] Franck (Ed.04036b)
Franck: Cesar Franck (Ed. B03799); Franck (Ed.04036b)
Frandin: [Lison] Frandin (Ed.05035)
Frederico III: [Friedrich Wilhelm Nikolaus Karl von Hohenzollern]; Frederico III (Ed.04471)
Fréedericksz: [Wladimir de] Fréedericksz (Ed.03465)
Freire: Felisbello Freire (Ed.04335, Ed.04463)
Freitas: Julia Freitas (Ed.03667)
Freitas: Maria Freitas (Ed.03016); Maria de Freitas (Ed.05091)
Fricci: ver Baraldi: [Antonietta Fricci Baraldi]

G

Gabbi: Adalgiza Gabbi (Ed.03769a, Ed.03779, Ed.03806, Ed.03834, Ed.04090); Adalgisa Gabbi (Ed.03754, Ed.03760, Ed.03824, Ed.04116, Ed.04408, Ed.04639); Gabbi (Ed.03760, Ed.03743, Ed.03779, Ed.03789, Ed.03795, Ed.03805, Ed.03806, Ed.03833, Ed.04101, Ed.04116, Ed.04132, Ed.04140, Ed.04360, Ed.04370, Ed.04385a, Ed.04399, Ed.04408, Ed.04047, Ed.04633, Ed.05364)
Gabrielesco: [Gregorio] Gabrielesco (Ed.03375, Ed.03743, Ed.03747a, Ed.03756, Ed.03760, Ed.03769a, Ed.03779, Ed.03795, Ed.03805, Ed.03806, Ed.03813, Ed.03824, Ed.03833, Ed.04092, Ed.04098, Ed.04360, Ed.04385a, Ed.04399, Ed.04073, Ed.05010)
Gade: Niels Gade (Ed.05447); Niels Gad (Ed.04463)
Galin: [Pierre] Galin (Ed.03503)
Galletti: [Isabella] Galletti (Ed.04098)
Galletti: [Gianni] Galletti (Ed.05419)
Galvão: [Benjamin Franklin Ramiz Galvão]; Ramiz Galvão (Ed.03768, Ed.03769b, Ed.05128, Ed.05149b)
Galvão: Corina da Fontoura Galvão (Ed.04644)
Galvão: Marietta A. Galvão (Ed.04747)
Gama: Antonietta Saldanha da Gama (Ed.02051, Ed.04710)
Gama: [Francisca Saldanha da Gama]; Francisca S. da Gama (Ed.04710)
Ganot: [Adolphe] Ganot (Ed.04074, Ed.04075)
Garagnani: [Carolina] Garagnani (Ed.04636, Ed.04643, Ed.04645)
Garavaglia: [Rosa] Garavaglia (Ed.03806, Ed.03820)

Garcia: José Mauricio Nunes Garcia (Ed.03874); Nunes Garcia (Ed.01928, Ed.03874); José Mauricio (Ed.03960, Ed.05112)
Gargano: [Ferdinando Gargano]; F. Gargano (Ed.03322)
Gargano: [Giovanni Gargano]; G. Gargano (Ed.03322)
Garjón: [Sebastian Julian Gayarre Garjon]; Gayarre (Ed.03223, Ed.04100, Ed.04108, Ed.04140, Ed.05398)
Gaspar: ver Coelho: [Gaspar Coelho]
Gaviniès: [Pierre Gaviniès]; Cavignê (Ed.03993)
Gayarre: ver Garjón: [Sebastian Julian Gayarre Garjon]
Gazul: [Francisco de] Freitas Gazul (Ed.03915, Ed.03988, Ed.03992)
Gernsheim: [Friedrich] Gernsheim (Ed.05447)
Geslin: Yvonne de Geslin (Ed.05447); Geslin (Ed.05447)
Gevaert: [François-Auguste] Gevaert (Ed.04299, Ed.04301)
Ghezzi: Francisco Ghezzi (Ed.04070); Ghezzi (Ed.04064, Ed.04070, Ed.04073)
Ghislanzoni: [Antonio] Ghislanzoni (Ed.03235)
Giannini: [Gioacchino Giannini]; Gianini (Ed.04323, Ed.04732)
Gilland: Louis Gilland (Ed.03761b); Gilland (Ed.03744, Ed.03750, Ed.03764, Ed.03773, Ed.04744, Ed.05091, Ed.05098, Ed.05398b); Gillandi (Ed.03768); Gilandi (Ed.03768, Ed.03769b, Ed.03770)
Gille: Philippi Gille (Ed.04036a)
Giordano: Umberto Giordano (Ed.05062, Ed.05390); Giordano (Ed.04301, Ed.05062, Ed.05390)
Giovanelli: [Luigi Giovanelli]; Giovanelli Luigi (Ed.03223)
Giovannini: [Alberto Giovannini]; Giovanini (Ed.05016)
Girardet: [Augusto] Girardet (Ed.05128)
Giuglini: [Antonio Giuglini]; Guiglini (Ed.03768, Ed.03769b)
Glinka: [Mikhail Ivanovich] Glinka (Ed.04666)
Gluck: [Christoph Willibald] Gluck (Ed.03734, Ed.03806, Ed.04132, Ed.03895c, Ed.04274, Ed.04281, Ed.04294b, Ed.04296, Ed.05370, Ed.05447)
Glycerio: Henriqueta Glycerio (Ed.04647)
Godard: [Benjamin-Louis-Paul] Godard (Ed.04463); Goddard (Ed.05544)
Godefroid: [Félix] Godefroid (Ed.04146, Ed.05056)
Goethe: [Johann Wolfgang von] Goethe (Ed.03806, Ed.03895c, Ed.04253, Ed.04256)
Goldmark: [Karl] Goldmark (Ed.04778); Goldemark (Ed.05056)
Goltermann: [Georg Eduard] Goltermann (Ed.03734, Ed.04096, Ed.04647, Ed.05091)

Gombert: [Nicolas] Gombert (Ed.04288)
Gomes: Alfredo Gomes (Ed.03667)
Gomes: Julieta Gomes (Ed.04096)
Gomes: [Antônio] Carlos Gomes (Ed.03230, Ed.03235, Ed.03277, Ed.03429, 03765, Ed.03789; B03799, Ed.03813, Ed.03817, Ed.03873, Ed.03887, Ed.04377, Ed.04393a, Ed.03960, Ed.03988, Ed.04029, Ed.04042, Ed.04044, Ed.04146, Ed.04243, Ed.04267, Ed.04274, Ed.04288, Ed.04294b, Ed.04309, Ed.04311, Ed.04323, Ed.04330, Ed.04372b, Ed.04379, Ed.04389, Ed.04393b, Ed.04471, Ed.04616, Ed.04647, Ed.04675, Ed.04686, Ed.04732, Ed.04744, Ed.05055, Ed.05095, Ed.05097, Ed.05125, Ed.05128, Ed.05395)
Gomettant: Oscar Gomettant (Ed.03985)
Gondimel: ver Goudimel: [Claude Goudimel]
Gonzaga: [Tomas Antonio] Gonzaga (Ed.01928)
Gonzaga: Mariana Gonzaga (Ed.04044, Ed.04647, Ed.04747); M. Gonzaga (Ed.04463)
Gottschalk: [Louis Moreau] Gottschalk (Ed.03021, Ed.03805, Ed.03750, Ed.04744, Ed.05370)
Goudimel: [Claude Goudimel]; Gondimel (Ed.04132); Gondinel (Ed.04288)
Goulart: Alberto Goulart (Ed.04747)
Goulart: Herminia Goulart (Ed.04146)
Gounod: [Charles-François Gounod]; Charles Gounod (Ed.03900, Ed.05095); Gounod (Ed.02022, Ed.02029, Ed.02033, Ed.02051, Ed.03754, Ed.03761a, Ed.03900,Ed.04041, Ed.04107, Ed.03872b, Ed.03946, Ed.04079, Ed.04146, Ed.04256, Ed.04267, Ed.04274, Ed.04281, Ed.04294b, Ed.04471, Ed.04641, Ed.04732, Ed.04744, Ed.04802, Ed.04839, Ed.05056, Ed.05143, Ed.05419)
Gouveia: Agostinho Luiz de Gouveia (Ed.04393b); Agostinho Gouveia (Ed.04616, Ed.05395); Agostinho (Ed.04047, Ed.04302, Ed.04311, Ed.05361)
Gouveia: [Arnaud Duarte de Gouvêa]; Arnaud de Gouveia (Ed.04196, Ed.04311); Arnaud (Ed.03869, Ed.04196)
Gouveia: Manoel Gouveia (Ed.04747)
Graça: Carlos Cordeiro da Graça (Ed.04096, Ed.04647)
Gracchus: Tiberius Gracchus (Ed.03128)
Grandi: Alfredo Grandi (Ed.03322)
Grani: [Raffaele] Grani (Ed.04633, Ed.04636, Ed.04643, Ed.04648, Ed.04650, Ed.04669)

Granjo: Clara Granjo (Ed.04647)
Granjo: Corina Granjo (Ed.04647, Ed.04747)
Granjo: Gracinda Granjo (Ed.04647)
Granjo: Leonor Granjo (Ed.04647, Ed.04747, Ed.05084)
Grassé: Maria Grassé (Ed.04639, Ed.04641); Grassé (Ed.04639, Ed.04669); Grasse (Ed.05025)
Grau: Blanche Grau (Ed.03979)
Gravenstein: [Luiz] Gravenstein (Ed.03016, Ed.04335, Ed.04463, Ed.05370)
Graziani: [Vincenzo-Maria] Graziani (Ed.05056)
Graziani-Walter: [Carlo Graziani-Walter]; Walter (Ed.04096)
Grieg: [Edvard] Grieg (Ed.03016, Ed.04079, Ed.04253, Ed.04323, Ed.04372b, Ed.04666, Ed.04686, Ed.05091, Ed.05098, Ed.05403, Ed.05496, Ed.05563); Greeg (Ed.05112); Greed (Ed.05143)
Grosser: [Joham Emanuel] Grosser (Ed.03759)
Guanabarino: Oscar Guanabarino (Ed.02033, Ed.03665, Ed.03857, Ed.03871, Ed.03887, Ed.03892, Ed.03895a, Ed.03750, Ed.03802, Ed.04034, Ed.04070, Ed.04074, Ed.05381); Guanabarino (Ed.04035, Ed.04071, Ed.04294b, Ed.04299, Ed.04301, Ed.05128, Ed.05149b, Ed.05393); Oscar (Ed.03887, Ed.04033, Ed.04034, Ed.04036b, Ed.04037, Ed.04053, Ed.05149b); Carino (Ed.04298, Ed.05371, Ed.05379, Ed.05381, Ed.05393)
Guarini: [? Guarini]; Guarrini (Ed.05147)
Gudin: Elvira de Figueiredo Gudin (Ed.04309); Elvira Figueiredo Gudin (Ed.04309); Elvira Gudin (Ed.04710, Ed.04744, Ed.04747, Ed.04802, Ed.05149a); Gudin (Ed.04384); Elvira Goudin (Ed.04330, Ed.04335)
Guerchet: [Jules] Guerchet (Ed.04036a)
Gueroult: [Georges] Gueroult (Ed.04075)
Guerrero: [Nicola] Guerrero (Ed.05010, Ed.05012, Ed.05016, Ed.05021, Ed.05025, Ed.05030, Ed.05034, Ed.05147)
Guerrini: Virginia Guerrini (Ed.04354); Guerrini (Ed.04385a, Ed.04399, Ed.04042, Ed.04251, Ed.05380)
Guiglini: ver Giuglini: [Antonio Giuglini]
Guilbert: [Emma Laure Esther Guilbert]; Yvette Guilbert (Ed.03744)
Guillot: [José] Guillot (Ed.03988)
Guillot: Elvira Guillot (Ed.03988)
Guilmant: [Alexandre Guilmant]; Alex-Guilmant (Ed.03946); Guilmant (Ed.03960)
Guimarães: [Antonio Peixoto Guimarães]; Peixoto (Ed.03832, Ed.03900)

H

Hacks: [Pierre Renaud Charles Hacks]; Charles Hacks (Ed.05364)
Haendel: [Georg Friedrich] Haendel (Ed.03021, Ed.03034, Ed.03045, Ed.03734, Ed.04132); Handel (Ed.03319, Ed.04132)
Halanzier: [Olivier Halanzier-Dufresnoy]; Halanzier (Ed.05075)
Halévy: [Jacques-François-Fromental-Élie] Halévy (Ed.03824); Halevy (Ed. 03900)
Hanslick: [Eduard] Hanslick (Ed.03014, Ed.03985)
Harris: [Augustus] Harris (Ed.05086)
Hasselmans: [Alphonse] Hasselman (Ed.05056)
Havard: [Gustave Havard]; G. Havard (Ed.05371)
Haydn: [Joseph] Haydn (Ed.03717, Ed.03730, B03799, Ed.03834, Ed.03874, Ed.04079, Ed.04288, Ed.04295, Ed.04299, Ed.04323, Ed.05149a, Ed.05377); Haydes (Ed.04296)
Helmholtz: [Hermann von Helmholtz]; Helmoltz (Ed.04064, Ed.04068, Ed.04070, Ed.04072, Ed.04073, Ed.04074, Ed.04075, Ed.04076, Ed.04078)
Hennequin: [Charles-Maurice] Hannequin (Ed.04036a)[8]
Henselt: [Adolf von] Henselt (Ed.02016, Ed.04777)
Hentz: [William Booth Hentz]; W. B. Hentz (Ed.04747); W. A. Hentz (Ed.04335)
Hillmann: [Carl] Hilmann (Ed.05544)
Hirt: [Aloys Ludwig] Hirt (Ed.04027)
Hogarth: [William] Hogarth (Ed.04047)
Holmès: [Augusta Mary Anne Holmès]; Augusta Holmés (Ed.05158, Ed.05158)
Howar Netto: [Marietta Howar Netto]; Marietta Netto (Ed.04096, Ed.04288); Marieta Neto (Ed.05091)
Hubay: [Jenö] Hubay (Ed.04294a)
Hugo: Victor Hugo (Ed.02022, Ed.02043, Ed.03230, Ed.03375, Ed.03742, Ed.03874, Ed.04101, Ed.04356, Ed.03759, Ed.04071, Ed.04471, Ed.04658)
Hugonnet: Raul Hugonnet (Ed.04434)
Huguenet: [Félix] Huguenet (Ed.04036a)

---

8 Embora também haja o libretista Alfred Hennequin, optou-se pela identificação como Charles-Maurice Hennequin devido a maior contemporaneidade com os demais personagens citados na notícia.

I

Ignacio: ver Ansaldi: [Francesco Ignazio Ansaldi]
Ignacio: ver Costa: [Jose Ignacio da Silva Costa]
Illica: [Luigi] Illica (Ed.04100, Ed.05062, Ed.05380, Ed.05405)
Imenes: Alfredo Imenes (Ed.04647)
Iracema: Amalia Iracema (Ed.05055, Ed.05072, Ed.05095, Ed.05098, Ed.05100, Ed.05143, Ed.05149b, Ed.05509)
Ismael: [Jean-Vital Jammes]; Ismael (Ed.03773)

J

Jacome: Manoel Jacome (Ed.04096)
Jadassohn: [Salomon Jadassohn]; Jadassohn (Ed.04335, Ed.04693, Ed.04778)
Jamin: [Jules Célestin] Jamin (Ed.04074)
Janequin: [Clément] Jannequin (Ed.04288)
Joachim: [Joseph] Joachim (03465)
João de Deus: ver Ramos: [João de Deus de Nogueira Ramos]
Johnson: [?] Johnson (Ed.04330)
Joncières: [Victorin de] Jonciéres (Ed.03974)
Judic: [Anne] Judic (Ed.04165, Ed.03318, Ed.04036a, Ed.03744)
Juliano: [Flavius Claudius Julianus] (Ed.04471)
Julien: ver Tiersot: [Julien Tiersot]
Julio Huelva: [Alfredo Camarate]; Julio Huelva (Ed.04389)

K

Kalkbrenner: [Friedrich Wilhelm] Kalkbrenner (Ed.03744)
Kant: [Immanuel] Kant (Ed.04047)
Kaschman: [Josip Kaschman]; Kaschmann (Ed.04098)
Kastner: [Jean-Georges] Kastner (Ed.03985)
Kastner: Rosa Kastner (Ed.03021)
Kerst: Leon Kerst (Ed.03768)
Ketten: [Henry] Ketten (Ed.03319)
Ketterer: [Eugène] Ketterer (Ed.04666)
King: Roxy King (Ed.05091, Ed.05363); Roxy Hing (Ed.05125)
Kinsman: ver Benjamin: [Robert Jope Kinsman Benjamin]
Koenig: [Rudolph] Koenig (Ed.04074, Ed.04075)
Koopal: Elisabeth Koopal (Ed.04096)
Krauss: [Gabrielle] Krauss (Ed.04389)
Kücken: [Friedrich Wilhelm Kücken]; Kuken (Ed.02051)

Kufferath: [Maurice] Kufferath (Ed.04296, Ed.04297, Ed.04299); Kufferatti (Ed.04300)
Kupfer-Berger: [Mila] Kupfer-Berger (Ed. B03371); Kupfer (Ed. B03371)

L

Lacombe: [Paul] Lacombe (Ed.03946)
Lacome: [Paul] Lacome (Ed.04096)
Laet: Blandina de Laet (Ed.04647)
Laet: Carlos Laet (Ed.04034)
Lafont: [Marcelin] Lafont (Ed.03770)
Lago: Antonietta Pereira do Lago (Ed.04647)
Lago: Maria Adelaide Cavalleiro Lago (Ed.04647)
Lalo: [Edouard] Lalo (Ed.03413, Ed.04704)
Lamartine [Alphonse de Lamartine]; Lamartine (Ed.04034)
Lamberg: Emile Lamberg (Ed.04777); E. Lamberg (Ed.05149a)
Lambert: [Lucien-Leon Guillaume Lambert]; Lucien Lambert (Ed.03744, Ed.03764, Ed.03988)
Lambiasi: [Oreste Lambiasi]; Lamliasi (Ed.04270)
Lamé: [Gabriel] Lamé (Ed.04074)
Lamliasi: ver Lambiasi: [Oreste Lambiasi]
Lamoureux: [Charles] Lamoureux (Ed.03871, Ed.03946)
Lamperti: [Francesco Lamperti]; Lampert (Ed.04301)
Landsberg: [Lucia] Landsberg (Ed.04079, Ed.05084); A. Landsberg (Ed.04384)
Lanfranc: [John] Lanfranc (Ed.04471)
Langer: [Gustav] Langer (Ed.03465)
Largacha: Maria Luiza Largacha (Ed.04096)
Larizza: [Vincenzo] Larizza (Ed.03330)
Larousse: Pierre Larousse (Ed.03773); Larousse (Ed.02033, Ed.03857, Ed.03768, Ed.03770, Ed.04004b, Ed.4033, Ed.04053, Ed.04296, Ed.04300, Ed.04301, Ed.04434, Ed.05143)
Laschés: Telmo [Laschés] (Ed.03915, Ed.03992)
Lasalle: [Albert de Lasalle]; Albert de Lesalle (Ed.03768)
Lassen: [Eduard Lassen]; Eduarde Lassen (Ed.05075)
Latour: [Charles Cagniard de] Latour (Ed.04074)
Lavalle: Cordiglia Lavalle (Ed.04309, Ed.04379, Ed.05158, Ed.05370); Lavalle (Ed.04281, Ed.04295, Ed.04330, Ed.04379, Ed.04393b, Ed.04675, Ed.04778, Ed.05158, Ed.05377, Ed.05384); Gordilho Lavalle (Ed.04295)

Leal: Antonio Leal (Ed.03862, Ed.03865, Ed.03870b)
Leandro: ver Carvalho: [José Leandro de Carvalho]
Leão: Maria de Souza Leão (Ed.04647)
Lebano: [Felice Lebano]; Lébano (Ed.05056)
Legrenzi: [Giovanni] Legrenzi (Ed.03946, Ed.04002, Ed.04146)
Leite: Justina Leite (Ed.03667)
Lelmi: [Luigi Lelmi]; Lelmi (Ed.03221)
Lemoine: [Émile] Lemoine (Ed.05371)
Lemoine: [Henry] Lemoine (Ed.03884)
Léonard: [Hubert] Léonard (Ed.02051); Leonard (Ed.03465, Ed.03834, Ed.04647,Ed.05084)
Leonardi: Emma Leonardi (Ed.03747a, Ed.03779, Ed.03789, Ed.03820, Ed.03833); Leonardi (Ed.03375, Ed.03377, Ed.03756, Ed.03779, Ed.04092, Ed.04132, Ed.04042, Ed.05025)
Leoncavallo: [Ruggero] Leoncavallo (Ed.04107, Ed.04393a, Ed.04085, Ed.04249, Ed.04301, Ed.04643, Ed.04648, Ed.05035, Ed.05373); Leon Cavallo (Ed.04065); Léon-cavallo (Ed.05035)
Leoni: [Paoline Leone]; Paulina Leoni (Ed.03824, Ed.03851)
Le Verrier: [Urbain Le Verrier]; Leverrier (Ed.04068)
Levita: ver Lewita: [Gustaw Lewita]
Levy: [Alexandre] Levy (Ed.02063, Ed.03128, Ed.04165); A. Levy (Ed.02063, Ed.03009, Ed.04651)
Lewita: [Gustaw Lewita]; Lewita (Ed.03021); Levita (Ed.05370)
Leybach: [Ignace Xavier Joseph] Leybach (Ed.04666)
Lherie: [Paul] Lherie (Ed.03830, Ed.03873)
Lima: [Augusto de Barros] Moreira Lima (Ed.04233)
Lima: Carmen Monteiro Lima (Ed.04096)
Lindner: [Adolpho] Lindner (Ed.03692, Ed.03868b)
Linné: [Carl von Linné]; Lineo (Ed.04068)
Lisboa: Guilhermina Marques Lisboa (Ed.04096, Ed.04647)
Lisboa: Stela Marques Lisboa (Ed.04647)
Lissajous: [Jules Antoine] Lissajous (Ed.04074, Ed.04075, Ed.04076, Ed.04078)
Liszt: [Franz] Liszt (Ed.03014, Ed.03021, Ed.03734, Ed.03834, Ed.04132, Ed.03744, Ed.03759, Ed.03988, Ed.04065, Ed.04281, Ed.04288, Ed.04294a, Ed.04295, Ed.04297, Ed.04302, Ed.04335, Ed.04704, Ed.04712, Ed.04714, Ed.04744, Ed.04777, Ed.05075, Ed.05098, Ed.05112, Ed.05149a, Ed.05370, Ed.05447); Lizt (Ed.03750)
Liszt: Cosima Liszt (Ed.05098)

Littolf: [Henry Charles] Littolf (Ed.04379)
Littré: [Émile] Littré (Ed.03759, Ed.03946, Ed.04291, Ed.04296, Ed.04300)
Lobato: Gervasio Lobato (Ed.03900, Ed.03914)
Lobo: Aristides Lobo (Ed.01932)
Lobo: Elvira Bello Lobo (Ed.04644); Elvira Bello (Ed.03750, Ed.03758, Ed.03759, Ed.04323, Ed.04384, Ed.04463, Ed.04679, Ed.04744); Elvira Marietta Dias Bello (Ed.03734)
Lobos: Raul Villa Lobos (Ed.04096)
Lombroso: [Cesare] Lombroso (Ed.04101)
Longhi: [Emma] Longhi (Ed.05025, Ed.05034, Ed.05062, Ed.05147); Emma Long (Ed.05010); Long (Ed.05016)
Longhi: [Alfredo Longhi]; A. Longhi (Ed.04778)
Lopes: [Antonio de] Castro Lopes (Ed.03503, Ed.03504)
Lopes: Joaquina dos Santos Lopes (Ed.04647)
Lopes: Martiniano Lopes (Ed.05095)[9]
Loup: Marietta Loup (Ed.04253, Ed.04647); Marietta Loups (Ed.04747); Loup (Ed.04253)
Lovato: [Adèle] Lovato (Ed.03662)
Luaranta: ver Quaranta: [Francesco Quaranta]
Lubin: ver Saint-Lubin: [Léon de Saint-Lubin]
Lucas: Ormesinda Rosa Lucas (Ed.03734)
Lucca: [Francesco Lucca]; F. Lucca (Ed.04389)
Lully: [Jean-Baptiste Lully]; Lulli (Ed.03806, Ed.04132, Ed.04288)
Lulu Junior: [Luiz de Castro]; Lulú Junior (Ed.04292a, Ed.04294b, Ed.04296, Ed.04297, Ed.04304, Ed.04307)
Lulu Senior: [José Ferreira de Araujo]; Lulú Senior (Ed.04292a, Ed.04294b, Ed.04299, Ed.04311)
Lunardi: [Ottorino] Lunardi (Ed.05361, Ed.05364, Ed.05369, Ed.05373, Ed.05378, Ed.05385, Ed.05390, Ed.05395, Ed.05400, Ed.05412, Ed.05419)
Lussy: [Mathis] Lussy (Ed.04046, Ed.04064, Ed.04068)
Luz: [Adelina Virginia Cerqueira de Alambary Luz]; Adelina Alambary (Ed.03946)
Luziani: Gemma Luziani (Ed.03014, Ed.03021, Ed.03034, Ed.03319, Ed.03734); Luziani (Ed.03063)

9 A intérprete é referida somente de forma indireta, como srta. Martiniano Lopes. No rastreio realizado não foi possível identificá-la.

M

Mabellini: [Teodulo] Mebellini (Ed.03742)
Machado: ver Costa: [João Machado Pinheiro e Costa]
Machado Junior: [?] Machado Junior (Ed.04747)
Machado: Carlota Tati Machado (Ed.05544); Tati (Ed.05544)
Machado: Honorio Netto Machado (Ed.04710); Honorio Neto Machado (Ed.04710)
Machado: Thereza Machado (Ed.04747, Ed.05509)
Maciel: Dulce Maciel (Ed.04647)
Magalhães: Elisa de Magalhães (Ed.04096)
Magalhães: Elvira Magalhães (Ed.04096)
Magalhães: [?] Gonçalves Magalhães (Ed.04747)
Magalhães: Octilia de Magalhães (Ed.04647)
Magalhães: Valentim Magalhães (Ed.05128)
Maggi: [Paolo] Maggi (Ed.03952)
Maggi: Pia Marchi Maggi (Ed.03318, Ed.03320); Maggi (Ed.03320)
Magno: Alexandre Magno (Ed.04301)
Magno: Carlos Magno (Ed.03806)
Maia: Balbina Maia (Ed.03868b)
Maia: [Joaquim Maia]; J. Maria (Ed.03868b)
Maillart: [Louis-Aimé] Maillart (Ed.04146, Ed.05084)
Maini: [Ormondo] Maini (Ed.04389)
Malcher: [José Cândido da] Gama Malcher (Ed.03230)
Mallio: Frederico Mallio (Ed.03802)
Manarezzi: [Anna] Manarezzi (Ed.03832)
Mancinelli: [Luigi] Mancinelli (Ed.04679, Ed.05091); Luiz Mancinelli (Ed.04666)
Mancinelli: Marino Mancinelli (Ed.03742, Ed.03743, Ed.03753, Ed.03754, Ed.03756, Ed.03760, Ed.03769a, Ed.03779, Ed.03789, Ed.03806, Ed.03813, Ed.03820, Ed.03833, Ed.03834, Ed.04090, Ed.04092, Ed.04360, Ed.04370, Ed.04385a, Ed.04399, Ed.04408, Ed.03868b, Ed.04085, Ed.04311); Mancinelli (Ed.03742, Ed.03743, Ed.03747a, Ed.03753, Ed.03769a, Ed.03795, Ed.B03799, Ed.03805, Ed.03806, Ed.03820, Ed.03824, Ed.03834, Ed.03873, Ed.04094, Ed.04098, Ed.04101, Ed.04105b, Ed.04107, Ed.04116, Ed.04132, Ed.04140, Ed.04354, Ed.04356, Ed.04360, Ed.04370, Ed.04377, Ed.04385a, Ed.04393a, Ed.03761b, Ed.03780b, Ed.04002, Ed.04037, Ed.04052, Ed.04070, Ed.04073, Ed.04085, Ed.04311, Ed.04650, Ed.04747, Ed.04802, Ed.05010, Ed.05052, Ed.05149a, Ed.05361, Ed.05384)

Mancini: [Erminia] Mancini (Ed.04063)
Mangiarotti: [Adelina Stehle Mangiarotti]; Adelina Stehle (Ed.03760, Ed.03761a, Ed.03830, Ed.03833, Ed.03834); Stehle (Ed.03429, Ed.03743, Ed.03756, Ed.03771, Ed.03773, Ed.03789, B03799, Ed.04356, Ed.05380); Adelina Sthele Mangiarrotti (Ed.03375)
Manoel: ver Silva: [Francisco Manoel da Silva]
Manotte: [Th. Manotte]; Monette (Ed.03895c)
Manso: Alzira Manso (Ed.05084)
Mantelli: [Eugenia] Mantelli (Ed.03873, Ed.04641)
Mara: [Gertrud Elisabeth] Mara (Ed.04098)
Maragliano: Clotilde Maragliano (Ed.04301); Tilde Maragliano (Ed.05012, Ed.05016, Ed.05030, Ed.05034, Ed.05055, Ed.05062, Ed.05100); Tilda Maragliano (Ed.05034)
Marangoni: [Emilio] Marangoni (Ed.04063)
Marcassa: [Ettore] Marcassa (Ed.03429)
Marchetti: [Filippo] Marchetti (Ed.04393a, Ed.03872b)
Marchetti: [Silvia Marchetti]; Gordini Marchutti. (Ed.03952)
Marchetti: [Giulio Marchetti]; G. Marchutti (Ed.03952)
Marconi: [Francesco] Marconi (Ed.03779, Ed.04047, Ed.04636, Ed.04639, Ed.04641)
Marcy: Emile Marcy (Ed.03768)
Maresca: Luigi Maresca (Ed.03330)
Maria: ver Maia: [Joaquim Maia]
Marietta Netto: ver Howar Netto: [Marietta Howar Netto]
Manoel Maria: ver Ferreira: [Manoel Maria da Costa Ferreira]
Mariacher: [Michele] Mariacher (Ed.04098, Ed.04107, Ed.04112a)
Mariani: [Carlo] Mariani (Ed.04636)
Mario: [Giovanni] Mario (Ed.03768, Ed.03769b, Ed.03770, Ed.03773)
Maristani: [José] Maristani (Ed.04270)
Marlitt: [Elisabeth John Marlitt]; J. Marlitt (Ed.05300)
Marmontel: [Antoine-François] Marmontel (Ed.03034, Ed.04744)
Marrano: [José] Marrano (Ed.03802)
Martini: [Giovanni Battista] Martini (Ed.03985)
Martins: Alfredo Baptista Martins (Ed.03892); Alfredo Martins (Ed.05300); Baptista Martins (Ed.04616)
Martins: Angelica Assis Martins (Ed.04096)
Martins: Antonio Carlos Martins (Ed.03892)
Martins: Etelvina de Assis Martins (Ed.04096)
Martins: Joaquim Lopes Martins (Ed.04647)

Martins Junior: [José Isidoro] Martins Junior (Ed.04393b)
Martucci: [Giuseppe] Martucci (Ed.03021); Martuici (Ed.04294b)
Mascagni: Pietro Mascagni (Ed.03830); Mascagni (Ed.03830, Ed.04107, Ed.03768, Ed.04058, Ed.04085, Ed.04616, Ed.04648, Ed.05034, Ed.05062, Ed.05095); Basto Mascagni (Ed.04301)
Mascarenhas: [Cypriano da] França Mascarenhas (Ed.05095)
Masini: [Angelo] Masini (Ed.04140)
Massa: [Nicolò] Massa (Ed.04393a)
Massart: [Christina] Massart (Ed.03832)
Massart: [Louise-Aglaé] Massart (Ed.03021)
Massé: Victor Massé (Ed.04839, Ed.05544); V. Massé (Ed.04839)
Massenet: [Jules] Massenet (Ed.02022, Ed.02029, Ed.03009, Ed.03014, Ed.04100, Ed.04101, Ed.04107, Ed.04393a, Ed.03946, Ed.03960, Ed.03988, Ed.04085, Ed.04146, Ed.04253, Ed.04267, Ed.04281, Ed.04294b, Ed.04616, Ed.04690, Ed.04747, Ed.05084, Ed.05091, Ed.05143, Ed.05149b, Ed.05158, Ed.05380, Ed.05419, Ed.05429); J. Massenet (Ed.05086)
Mattei: [Tito Mattei]; T. Mattei (Ed.03667)
Matteos: [Ismenia] Matteos (Ed.03900)
Mattos: [Antonio Joaquim de] Mattos (Ed.03868b, Ed.03979)
Mattos: Thereza Mattos (Ed.03914)
Maurel: [Victor] Maurel (Ed.03852, Ed.04101, Ed.04389, Ed.04301); Maurel o Calvo (Ed.04301)
Maurel o Calvo: ver Maurel: [Victor] Maurel
Mazas: [Jacques Féréol Mazas]; Mazas (Ed.03993)
Mazzuoli: [Giovanni Francesco] Mazzuoli (Ed.04471)
Meilano: ver Milano: [Nicolino Milano]
Meilhac: [Henri Meilhac]; Meillac (Ed.03318)
Meira: ver Vasconcellos: [Marieta Meira de Vasconcellos]
Melchior: ver Oliver: [António Melchior Oliver]
Mello: Isabel de Chaves Mello (Ed.04323)
Mello: Maria Luiza Figueira de Mello (Ed.04096)
Mendelssohn: [Felix] Mendelssohn (Ed.02051, Ed.02063, Ed.03034, Ed.03277, Ed.03413, Ed.03734, Ed.03765, B03799, Ed.03834, Ed.03855, Ed.03974, Ed.04047, Ed.04253, Ed.04281, Ed.04294a, Ed.04704, Ed.04744, Ed.04747, Ed.05084, Ed.05363, Ed.05370, Ed.05403); Mendelssolhn (Ed.04747)
Mendes: Henriqueta de Souza Mendes (Ed.04647)
Mendioroz: [Giuseppe Mendioroz]; Mendioros (Ed.04389)

Mendonça: Maria Adelaide de Mendonça (Ed.04647)
Mendonça: Sara Carneiro de Mendonça (Ed.04096); Sara de Mendonça (Ed.04096)
Meneses: [Tobias Barreto de Meneses]; Tobias Barreto (Ed.01928)
Menezes: [Antonio] Cardoso de Menezes (Ed.04744)
Menezes: Luiza Menezes (Ed.03667)
Menezes: Maria Clara Cardoso de Menezes (Ed.05208)
Menotti: [Delfino] Menotti (Ed.B03371, Ed.03375, Ed.4098, Ed.04112a, Ed.05361)
Merly: [Jean Baptiste Joseph] Merly (Ed.03764)
Meryss: Rose Meryss (Ed.02022)
Mesquita: Amelia Mesquita (Ed.04079)
Mesquita: Carlos de Mesquita (Ed.01932, Ed.02022, Ed.02029, Ed.02033, Ed.02043, Ed.02063, Ed.03009, Ed.03867, Ed.05379)
Mesquita: [Francisco Mesquita]; F. Mesquita (Ed.03900)
Mesquita: Henrique Alves de Mesquita (Ed.03795, Ed.04323, Ed.05475); H. Alves de Mesquita (Ed.04029)
Mesquita: Julio de Mesquita (Ed.04471)
Metellio: [Emilio] Metellio (Ed.04092)
Mey-Figner: [Medea Mey-Figner]; Medéa Mey (Ed.03873)
Meyer: [Augusto] Duque Estrada Meyer (Ed.03855, Ed.03946, Ed.04065, Ed.04304, Ed.04311, Ed.04351, Ed.04644, Ed.04666)
Meyer: Zelia Meyer (Ed.04096)
Meyerbeer: [Giacomo] Meyerbeer (Ed.03743, Ed.03761a, Ed.03792, Ed.03806, Ed.03833, Ed.04132, Ed.04140, Ed.04354, Ed.04370, Ed.04408, Ed.03988, Ed.04047, Ed.04243, Ed.04616, Ed.04650, Ed.04669, Ed.05012, Ed.05052, Ed.05072, Ed.05075, Ed.05084, Ed.05143)
Michelangelo: ver Simoni: [Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni]
Miguel Angelo: ver Simoni: [Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni]
Miguez: Leopoldo Miguez (Ed.01915, Ed.01932, Ed.02022, Ed.03128, Ed.A03654, Ed.03695, Ed.03734, Ed.03825, Ed.03863, Ed.03866a, Ed.03867, Ed.03868a, Ed.03869, Ed.03870a, Ed.03871, Ed.03872a, Ed.03873, Ed.03874, Ed.03884, Ed.03887, Ed.03892, Ed.03895a, Ed.03895b, Ed.03924, Ed.04007, Ed.04096, Ed.03744, Ed.03758, Ed.03764, Ed.03914, Ed.03946, Ed.03960, Ed.03985, Ed.04004b, Ed.04146, Ed.04274, Ed.04295, Ed.04300, Ed.04301, Ed.04302, Ed.04311, Ed.04323, Ed.04351, Ed.04372b, Ed.04630, Ed.04651, Ed.04710, Ed.04744, Ed.04802, Ed.05098, Ed.05144, Ed.05149a,

Ed.05398b, Ed.05486, Ed.05496, Ed.05563); L. Miguez (Ed.03128); Miguez (Ed.01932, Ed.03128, Ed.03866a, Ed.03867, Ed.03868a, Ed.03869, Ed.03870a, Ed.03871, Ed.03872a, Ed.03873, Ed.03874, Ed.03887, Ed.03892, Ed.03895a, Ed.03895b, Ed.03924, Ed.04295, Ed.04296, Ed.04302, Ed.04311, Ed.04323, Ed.04384, Ed.04630, Ed.04644, Ed.04658, Ed.05098, Ed.05112, Ed.05125, Ed.05475, Ed.05563)
Milanez: Abdon Milanez (Ed.03868b)
Milano: ver Milone: [Luigi Milone]
Milano: Hugo Milano (Ed.04146)
Milano: Nicolino Milano (Ed.03734, Ed.03993, Ed.04004a, Ed.03791, Ed.04146, Ed.05300, Ed.05509, Ed.05544, Ed.05563); Milano (Ed.03277, Ed.05361); Nicolini Milano (Ed.03988)
Milano: Umberto Milano (Ed.05363); Humberto Milano (Ed.04778, Ed,05208, Ed.05544)
Miliet: [Carlota Miliet]; Carlota Milliet (Ed.04055)
Millaud: [Albert Millaud]; Millaud (Ed.03318, Ed.04036a)
Mililotti: [Leopoldo Mililotti]; Mililloti (Ed.03667)
Milone: Anna Maria Milone (Ed.03802); Maria Milone (Ed.03791)
Milone: [Luigi Milone]; Milano (Ed.03317)
Miné: Adelia Miné (Ed.04096)
Miola: [Elodia] Miola (Ed.03795, Ed.03979)
Miranda: Alice Floresta de Miranda (Ed.04647)
Miranda: Paula Miranda (Ed.04747)
Miranda: Tercilia Floresta de Miranda (Ed.04647)
Monaldi: [Gino] Monaldi (Ed.04101)
Montalcino: Zaira Montalcino (Ed.05025, Ed.05035, Ed.05054, Ed.05075, Ed.05385); Montalcino (Ed.05016, Ed.05021, Ed.05025, Ed.05035, Ed.05052, Ed.05054, Ed.05393)
Montani: Gabriela Montani (Ed.03868b)
Monteiro: Alfredo de Aquino Monteiro (Ed.05208)
Monteiro: Francisco Monteiro (Ed.04747)
Montenegro: Luciano Montenegro (Ed.04196)
Montesini: [Bianca] Montesini (Ed.03221, Ed.03768); Montezini Bianca (Ed.03235)
Monteverdi: [Claudio Monteverdi]; Monteverde (Ed.03747a, Ed.04288, Ed.04300); Monte Verde (Ed.04132)
Montigny-Rémaury: [Caroline Montigny-Rémaury]; Remaury (Ed.03021)
Moraes: Mathilde M. Mello Moraes (Ed.04309); Mello Moraes (Ed.04802)

Moraes: [Prudente José de Moraes Barros]; Prudente de Moraes (Ed.04042, Ed.04644)
Moraes Filho: [Alexandre José de Mello Moraes Filho] Mello Moraes Filho (Ed.04686)
Morini: Isabella Morini (Ed.03988)
Moro: [Achille] Moro (Ed.04098, Ed.04100, Ed.04107)
Moscheles: [Ignaz Moscheles]; Moschlés (Ed.03744)
Moszkowski :[Moritz] Moszkowski (Ed.03034, Ed.04379, Ed.05447); Moszkowsky (Ed.03021); Moskowski (Ed.05544); Mokowski (Ed.03277); Merzkonski (Ed.04712)
Motino: [?] Motino (Ed.04098)
Motta: [José] Vianna da Motta (Ed.04292b, Ed.04294a, Ed.04295, Ed.04304, Ed.04311, Ed.04323, Ed.04647, Ed.04704, Ed.04712, Ed.04714, Ed.05098, Ed.05370, Ed.05384)
Moulins: [Leo de Moulins]; Moulins (Ed.04036a)
Moura: [Antonio Luiz de Moura]; Moura (Ed.05361)
Mouton: [Jean] Monton (Ed.04288)
Mozart: [Wolfgang Amadeus] Mozart (Ed.03014, Ed.03277, Ed.03734, B03799, Ed.03806, Ed.03874, Ed.04101, Ed.03750, Ed.03758, Ed.03764, Ed.03770, Ed.03960, Ed.03988, Ed.04034, Ed.04274, Ed.04294b, Ed.04296, Ed.04299, Ed.04351, Ed.04471, Ed.04647, Ed.04651, Ed.05084, Ed.05363, Ed.05370)
Mugnone: [Leopoldo] Mugnone (Ed.05075)
Muller: Christina Muller (Ed.04330)

N

Nabuco: Maria Nabuco (Ed.04044, Ed.04079, Ed.04384)
Napoleão: Alfredo Napoleão (Ed.03696, Ed.03855, Ed.03857, Ed.03863, Ed.03873, Ed.03946, Ed.04044, Ed.04274, Ed.04281, Ed.04351, Ed.05056)
Napoleão: Annibal Napoleão (Ed.04041)
Napoleão: Arthur Napoleão (Ed.03014, Ed.03021, Ed.03045, Ed.03813, Ed.03834, Ed.03852, Ed.03855, Ed.03857, Ed.03867, Ed.03868a, Ed.03874, Ed.04041, Ed.03744, Ed.03750, Ed.03758, Ed.03761b, Ed.03764, Ed.03770, Ed.03974, Ed.04274, Ed.04295, Ed.04304, Ed.04311, Ed.04351, Ed.04384, Ed.04630, Ed.04647, Ed.04714, Ed.04744, Ed.04747, Ed.05363, Ed.05370, Ed.05377, Ed.05384, Ed.05393, Ed.05496, Ed.05544, Ed.05563); A. Napoleão (Ed.04704); Napoleão (Ed.03857)

Nascimento: Cassiano do Nascimento (Ed.04323, Ed.04463)
Nascimento: Frederico do Nascimento (Ed.01932, Ed.02051, Ed.B03799, Ed.03867, Ed.03884, Ed.03887, Ed.04007, Ed.04253); F. do Nascimento (Ed.02029); F Nascimento (Ed.03319); Frederico Nascimento (Ed.03016, Ed.03034, Ed.03734, Ed.03986, Ed.04065, Ed.04068); Nascimento (Ed.03884, Ed.03887, Ed.03986, Ed.04007, Ed.03974)
Nascimento: Gaspar do Nascimento (Ed.04393b); G. Nascimento (Ed.04323)
Nepomuceno: Alberto Nepomuceno (Ed.01932, Ed.A03654, Ed.03867, Ed.03791, Ed.03946, Ed.03960, Ed.04029, Ed.04033, Ed.04034, Ed.04035, Ed.04036b, Ed.04037, Ed.04046, Ed.04053, Ed.04068, Ed.04071, Ed.04079, Ed.04146, Ed.04267, Ed.04274, Ed.04295, Ed.04302, Ed.04323, Ed.04393b, Ed.04616, Ed.04675, Ed.04686, Ed.05091, Ed.05112, Ed.05125, Ed.05128, Ed.05379, Ed.05496, Ed.05563); Alb. Nepomuceno (Ed.04035, Ed.04037, Ed.04044, Ed.04065, Ed.04304, Ed.04372b); A. Nepomuceno (Ed.03974, Ed.04035, Ed.04744); Nepomuceno (Ed.04002, Ed.04029, Ed.04033, Ed.04034, Ed.04035, Ed.04036b, Ed.04044, Ed.04046, Ed.04053, Ed.04253, Ed.04267, Ed.04281, Ed.04295, Ed.04301, Ed.04384, Ed.04666, Ed.04675, Ed.05125, Ed.05128, Ed.05143, Ed.05149b, Ed.05379, Ed.05475); A. Nepo (Ed.04616)
Nepomuceno: Valborg Nepomuceno (Ed.04372b); Valborg (Ed.04666, Ed.04686)
Netto: Adelina Netto (Ed.03946)
Neukomm: [Sigismund Ritter von Neukomm]; Neukomm (Ed.03874); Neukonn (Ed.04744)
Newton: [Isaac] Newton (Ed.04068)
Nicelli: [Amalia] Nicelli (Ed.04092)
Nicoletti: [Francesco] Nicoletti (Ed.03747a, Ed.03756, Ed.03805, Ed.03806); Nicolleti (Ed.03743)
Nicossia: [Salvador] Nicossia (Ed.04070)
Niedeberger: Benno Niederberger (Ed.05363, Ed.05398b, Ed.05496); B. Niederberger (Ed.04778); Niederberger (Ed.04335, Ed.04463, Ed.05370, Ed.05447)
Niemeyer: Virgínia de Niemeyer (Ed.04044)
Nolasco: Josephina Nolasco (Ed.04096, Ed.04647)
Noronha: Adelia P. Noronha (Ed.04044)

Noronha: Leopoldo Noronha (Ed.03734, Ed.04041, Ed.04330, Ed.04710, Ed.04744, Ed.04747, Ed.04802, Ed.05084, Ed.05098, Ed.05149b); Noronha (Ed.05143); L. Noronha (Ed.05300)
Novelli: [Ermete] Novelli (Ed.04165, Ed.04728)
Nunes: Adelina Nunes (Ed.03832, Ed.03900)
Nunes: Mathilde Nunes (Ed.03868b)
Nunes Junior: Francisco Nunes Junior (Ed.04146)

O

Occhiolini: [Annita] Occhiolini (Ed.04356, Ed.04370, Ed.04372a, Ed.04408, Ed.03761b, Ed.04052)
Offenbach: [Jacques] Offenbach (Ed.03662, Ed.03952, Ed.03832, Ed.04162)
Oliva: [Domenico] Oliva (Ed.04100, Ed.05380)
Oliveira: Alvaro Pinto de Oliveira (Ed.04146, Ed.04693, Ed.04747); Alvaro Pinto (Ed.04777, Ed.04778)
Oliveira: Amalia C. Faria de Oliveira (Ed.04096)
Oliveira: Amalita de Oliveira (Ed.04096, Ed.04253, Ed.04647); Oliveira (Ed.04253)
Oliveira: Carmen de Oliveira (Ed.04096, Ed.04647)
Oliveira: Georgina Pinto de Oliveira (Ed.04747)
Oliveira: Guiomar Pinto de Oliveira (Ed.04747)
Oliveira: Gulherme Laper de Oliveira (Ed.03665); Guilherme de Oliveira (Ed.03665)
Oliveira: Josepha de Oliveira (Ed.03915, Ed.03992)
Oliver: [António Melchior Oliver]; Melchior (Ed.04098)
Ordonneau: [Maurice Ordonneau]; Ordoneaux (Ed.03979)
Orfeo: Eugenio Orfeo (Ed.03946)
Ortigão: [José Duarte] Ramalho Ortigão (Ed.04304)
Osorio: [Manoel Luis] Osorio (Ed.03832, Ed.04732)
Oswald: Henrique Oswald (Ed.04385b, Ed.04666, Ed.04714, Ed.04728); H. Oswald (Ed.03654, Ed.04351); Oswald (Ed.04714, Ed.04728)
Oury: [Anna Caroline Oury]; Belleville (Ed.03744)
Oxilia: [Giuseppe] Oxilia (Ed.B03371)
Oyanguren: [Eugenio] Oyanguren (Ed.03832, Ed.03900)

P

Paccini: [Regina] Paccini (Ed.04098)
Pacheco: Alfredo de Miranda Pacheco (Ed.04747)

Pacheco: [Francisco de Assis Pacheco]; Assis Pacheco (Ed.03795, Ed.03868b, Ed.04085, Ed.05143)
Pacheco: Elizabeth Wright Pacheco (Ed.04044)
Padovani: [Adelina] Padovani (Ed.04270, Ed.05375)
Paër: [Ferdinando] Paër (Ed.03744); Paer (Ed.03761b)
Paganini: [Nicolò] Paganini (Ed.03045, Ed.03465, Ed.04002)
Pagnerre: Louis Pagnerre (Ed.04651)
Pagnetto: Nino Pagnetto (Ed.04044)
Paisiello: [Giovanni Paisiello]; Paesiello (Ed.04108)
Paiva: Cordelia de Paiva (Ed.04647)
Paiva: Maria Amelia de Paiva (Ed.04647)
Palestrina: [Giovanni Pierluigi da] Palestrina (Ed.03747a, Ed.04046, Ed.04064, Ed.04288)
Paradisi: [Pietro Domenico] Paradisi (Ed.03021)
Paranhos: Alice Paranhos (Ed.04647)
Paranhos: Manoel Velloso Paranhos (Ed.A03654)
Paravicini: [Rodolfo] Paravicini (Ed.04393a)
Parlagreco: Carlo Parlegreco (Ed.04071); Carlos Parlagreco (Ed.04027, Ed.04299); C. Parlagreco (Ed.04294b, Ed.04299); Parlagreco (Ed.03750, Ed.04027, Ed.04070, Ed.04071, Ed.04301); Carlos Barlagreco (Ed.04294b, 04296)
Parmiggiani: [Adalgisa] Parmiggiani (Ed.04047)
Parodi: [Luigi Parodi]; Luiz Parodi (Ed.03795); Parodi (Ed.03695, Ed.03696, Ed.03851)
Paroli: [Giovanni] Paroli (Ed. B03371)
Pasqua: [Giuseppina] Pasqua (Ed.05380)
Pasquali: Cesira Pasquali (Ed.03317)
Pasteur: [Louis] Pasteur (Ed.04299, Ed.04301)
Pastini: [Cesare] Pastini (Ed.04645)
Paterna: [Argia] Paterna (Ed.05400)
Paterna: [Concetto] Paterna (Ed.05380)
Patti: Adelina Patti (Ed.03742, Ed.05010); Patti (Ed.03235, Ed.04311)
Paulus: [Jean-Paulin Habans]; Paulus (Ed.03744)
Pecci: [Scipio] Pecci (Ed.05400)
Pedreiras: Miná Pedreiras (Ed.04096)
Pedroso: Eugenia Riedel Pedroso (Ed.04644)
Pedroso: Eurico Pedroso (Ed.05098)
Peirani: [Giovanni] Peirani (Ed.05361, Ed.05373, Ed.05385, Ed.05395, Ed.05412); Peyrani (Ed.05369)

Peixoto: ver Guimarães: [Antonio Peixoto Guimarães]
Peixoto: Adelaide Peixoto (Ed.04096)
Peixoto: [Floriano Vieira Peixoto]; Floriano Peixoto (Ed.03654, Ed.03851, Ed.03873, Ed.03874, Ed.03892, Ed.03924, Ed.04463)
Peixoto: Marietta Peixoto (Ed.04647)
Pellico: Sylvio Pellico (Ed.04066)
Pepa: ver Ruiz: [Pepa Ruiz]
Pereira: Annibal Costa Pereira (Ed.04747)
Pereira: Francisco Pereira (Ed.04747)
Pereira: João Pereira (Ed.03692, Ed.05486)
Pereira: [Miguel Angelo Pereira]; Miguel Angelo (Ed.04616)
Peri: [Maria] Peri (Ed.04042)
Petit: ver Coclico: [Adrianus Petit Coclico]
Petit: Augusta Petit (Ed.03071)
Petrarca: [Francesco] Petrarca (Ed.03747a, Ed.04101, Ed.04471)
Petrella: [Errico] Petrella (Ed.03696)
Pfaltzgraff: Alice Noemia de Pfaltzgraff (Ed.04096)
Philarête: ver Chasles: [Victor Euphémion Philarète Chasles]
Phinot: [Dominique] Phinot (Ed.04132)
Piedade: Maria Ramos da Piedade (Ed.04196)
Pierné: [Gabriel] Pierné (Ed.03667, Ed.03895c, Ed.05084, Ed.05149a, Ed.05544); Pierne (Ed.03765)
Pimentel: Orizia Pimentel (Ed.05149a)
Pinelli: [Dante] Pinelli (Ed.03322)
Pinheiro: Raphael Pinheiro (Ed.05016)
Pinho: Luiz Pinho (Ed.04747)
Pinto: Alvaro Pinto (Ed.04777, Ed.04778)
Pinto: [Estephania Pinto]; Estephania (Ed.03992)
Pinto: H. Cunha Pinto (Ed.04747)
Piraccini: [Giso] Piraccini (Ed.03322)
Pitanga: [Casimiro Lucio de Souza] Pitanga (Ed.04323)
Plá: [Christina Plá]; Christina y Plá (Ed.05091)
Plancy: [Jacques Auguste Simon Collin de Plancy]; J. Collin de Plancy (Ed.05143)
Planquette: [Robert] Planquette (Ed.03979)
Platão (Ed.04036b)
Platania: [Pietro Platania]; Platonia (Ed.04294b)
Pleyel: [Marie Pleyel]; Pleyel (Ed.03021)
Podesti: [Vittorio] Podesti (Ed.04377)

Poggi: [Luigi Poggi]; Luiz Poggi (Ed.03952)
Poggi: Titto Poggi (Ed.03317)
Polacco: [Giorgio Polacco]; G. Polacco (Ed.04246, Ed.05097); Polacco (Ed.04243, Ed.04251, Ed.04389, Ed.04639, Ed.04641, Ed.04643, Ed.04645, Ed.04648, Ed.04650, Ed.04656, Ed.04685, Ed.04690, Ed.05062, Ed.05075, Ed.05095, Ed.05097, Ed.05100, Ed.05147); G. Polaco (Ed.04633); Polaco (Ed.04047, Ed.04055, Ed.04065, Ed.04639)
Ponchielli: Almicare Ponchielli (Ed.03779); Ponchielli (Ed.03779, Ed.04393a, Ed.03744, Ed.04047, Ed.04251, Ed.05147, Ed.05364)
Popper: [David] Popper (Ed.03016, Ed.03319, Ed.B03799, Ed.05300, Ed.05447)
Porto: Octavio Porto (Ed.04747)
Porto-Alegre: Ignacio Porto Alegre (Ed.03744, Ed.03734, Ed.03867, Ed.03873); J. Porto Alegre (Ed.03128)
Porto-Alegre: Paulo Porto-Alegre (Ed.03895b); Paulo Porto Alegre (Ed.01932)
Portugal: [Antonio] Portugal (Ed.03915)
Pougin: Arthur Pougin (Ed.03768)
Praga: [Marco] Praga (Ed.04100, Ed.05380)
Prandi: [Giulia Prandi-Mackenzie]; Julia Prandi (Ed.05364); Prandi (Ed.05364, Ed.05378)
Prés: Josquin des Prés (Ed.04288)
Prevost: [Antoine François Prévost]; Prévost (Ed.04100); Prevost (Ed.05380)
Prevost: [Henri Prevost]; Prevost (Ed.03377)
Proch: [Heinrich] Proch (Ed.03761b, Ed.04052, Ed.04256, Ed.04669)
Prudente: Olga Sampaio Prudente (Ed.05125)
Prudhomme: [René Armand François Prudhomme]; Sully Prudhomme (Ed.02022); Prudhomme (Ed.04027)
Prume: [François Prume]; Prun (Ed.03319)
Puccini: [Giacomo Puccini]; Puccini (Ed.04100, Ed.04107, Ed.04393a, Ed.04301, Ed.04372b, Ed.04616, Ed.04656, Ed.05030, Ed.05143, Ed.05147, Ed.05378, Ed.05380, Ed.05381, Ed.05385, Ed.05390, Ed.05400, Ed.05405)

Q

Quaranta: [Francesco Quaranta]; Luaranta (Ed.04778)
Queiroz: Eça de Queiroz (Ed.04384)
Queiroz: Fernão de Queiroz (Ed.03946)

Queiroz: Herminia Queiroz (Ed.04096)
Queiroz: Jeronymo de Queiroz (Ed.04288, Ed.05475); J. de Queiroz (Ed.01928, Ed.01932); Jeronymo Queiroz (Ed.04288, Ed.04295, Ed.04297, Ed.04335, Ed.04463, Ed.04778, Ed.05056, Ed.05158); J. Queiroz (Ed.03988, Ed.04065, Ed.04288, Ed.04693); Queiroz (Ed.04291, Ed.04296, Ed.04298, Ed.04300, Ed.04302, Ed.04304, Ed.04311, Ed.04335, Ed.04463, Ed.04693, Ed.04778, Ed.05475)
Queiroz: [Raymundo] Queiroz (Ed.03992, Ed.03915)
Quintella: Zaira Quintella (Ed.04747)
Quiroli: [Cleonice Campagnoli Quiroli]; Cleonice Campagnoli (Ed.04641); Campagnoli (Ed.04645, Ed.04656, Ed.04685, Ed.04690, Ed.05030); Campagnoli Quiroli (Ed.04648)
Quiroli: [Giorgio Quiroli]; G. Quiroli (Ed.04636); Quiroli (Ed.04636, Ed.04641, Ed.04645, Ed.04656, Ed.04685, Ed.04690); Quirolli (Ed.04656, Ed.05030, Ed.05405)

R

Raff: [Joachim] Raff (Ed.03465, Ed.04041, Ed.04096, Ed.04253, Ed.04274, Ed.05363)
Rameau: [Jean-Philippe] Rameau (Ed.04132, Ed.04274, Ed.04281, Ed.04288, Ed.04300); Romeau (Ed. 04300)
Ramini: Palmyra Ramini (Ed.04408, Ed.04052); Ramini (Ed.04645, Ed.04669)
Ramiz: Palmyra Ramiz (Ed.04650)
Ramos: Eduardo Ramos (Ed.04747)
Ramos: [João de Deus de Nogueira Ramos]; João de Deus (Ed.04029)
Ramos: Maria Evangelina Ramos (Ed.04747)
Randaccio: [Ruggero] Randaccio (Ed.05035)
Rangel: [João de Sequeira] Rangel (Ed.03832, Ed.03868b)
Rangel Junior: [Joaquim] Rangel Junior (Ed.03979); Rangel (Ed.03979)
Raposo: Albano Raposo (Ed.04747)
Rastelli: ver Ribas: [Marcellina Rastelli Parodi Ribas]
Ravina: [Jean Henri] Ravina (Ed.03744)
Rayol: Antonio Rayol (Ed.04372b); A. Rayol (Ed.04647, Ed.04732)
Rayol: Cecilia Rayol (Ed.04747)
Rebouças: [André Pinto Rebouças]; André Rebouças (Ed.04389)
Rebuffini: [Linda] Rebuffini (Ed.04047, Ed.04058); Rebufini (Ed.04058, Ed.04083)
Regiani: [Samuel] Regiani (Ed.04063)

Rego: Raul Rego (Ed.04747)
Reicha: [Anton] Reicha (Ed.03884)
Reichert: [Mathieu André] Reichert (Ed.03946)
Reinecke: [Carl Reinecke]; Reineck (Ed.03128, Ed.03734)
Reis: [Eloy dos Reis e Silva]; Elloy dos Reis (Ed.B03799)
Reis: Esther de Freitas Reis (Ed.03857, Ed.03851)
Remaury: ver Montigny-Rémaury: [Caroline Montigny-Rémaury]
Renard: [Antoine-Aimé] Renard (Ed.03764)
Repetto: [Elvira Repetto-Trisolini]; Repetto (Ed.04641, Ed.05375)
Révial: [Luis Bonoît Alphonse Révial]; Revial (Ed.03764)
Reyer: [Louis Étienne Ernest] Reyer (Ed.05075)
Rezende: Alice Garcia de Rezende (Ed.04839, Ed.04842, Ed.05208); Alice Rezende (Ed.05208)
Rezende: Gregorio de Rezende (Ed.03892)
Ribas: [Marcellina Rastelli Parodi Ribas]; Rastelli (Ed.04356, Ed.04370, Ed.04372a, Ed.04408)
Ribas: Maria da Gloria Taborda Ribas (Ed.04079)
Ribeiro: Antonio Martins Ribeiro (Ed.04096)
Ribeiro: Julio Ribeiro (Ed.03009)
Ribeiro: Manoel Ribeiro (Ed.04085)
Ribeiro: Gabriela Martins Ribeiro (Ed.04096)
Ricardo: José Ricardo (Ed.03914)
Ricci: [Federico Ricci]; Frederico Ricci (Ed.04063)
Ricci: [Luigi Ricci]; Luiz Ricci (Ed.04063)
Ricordi: [Giovanni Ricordi]; G. Ricordi (Ed.04046)
Ries: [Franz] Ries (Ed.03045, Ed.04146, Ed.04323, Ed.04704, Ed.05544)
Risarelli: Maria Risarelli (Ed.04274)
Ritter: [Théodore] Ritter (Ed.03021, Ed.03734, Ed.03974, Ed.03988, Ed.04311, Ed.05370)
Rivedo: ver Rovedo: [Ricardo Rovedo]
Rocha: [Antonio José da Rocha]; Rocha (Ed.04309, Ed.04393b, Ed.05486)
Rocha: Amelberga Rocha (Ed.04747)
Rocha: Augusto Rocha (Ed.04647)
Rocha: Corina Maurell da Rocha (Ed.03895c, Ed.04330, Ed.04778); Corina Maurel da Rocha (Ed.03946, Ed.05084); Maurel da Rocha (Ed.04802)
Rocha: Idalina da Rocha (Ed.04196)
Rocha: Lucinda Rocha (Ed.04096)
Rocha: Orlinda Martins da Rocha (Ed.04096); Orlinda Rocha (Ed.04747)

Romani: [Felice Romani]; Félice Romano (Ed.04046)
Romeu: Adhemar B. Romeu (Ed.04710)
Ronchini: Ernesto Ronchini (Ed.05398b, Ed.05496); E.Ronchin (Ed. 03744); Ronchini (Ed.03009, Ed.03413, Ed.03873, Ed.04351, Ed.04641, Ed.04728, Ed.05361, Ed.05363); Ronchin (Ed.03696); Bonchini (Ed.03016)
Rosa: Enrico La Rosa (Ed.03045); La Rosa (Ed.03045, Ed.03063, Ed.03128, Ed.03277, Ed.03319, Ed.03413, Ed.03465, Ed.03667, Ed.03734, Ed.03873, Ed.03993, Ed.03802, Ed.04004b)
Rosa: Henrique La Rosa (Ed.04004a)
Rose: [Jenny Rose]; Rose (Ed.04036a)
Rossi: [Claudio] Rossi (Ed.03873)
Rossi: [Giulio] Rossi (Ed.04108, Ed.04116, Ed.04132, Ed.04140, Ed.04356, Ed.04360, Ed.04370, Ed.04377, Ed.04385a, Ed.04393a, Ed.04408)
Rossi: Luiz Rossi (Ed.04802)
Rossini: [Gioachino] Rossini (Ed.03429, Ed.03806, Ed.03874, Ed.04267, Ed.04295, Ed.04301, Ed.04335, Ed.04471, Ed.04616, Ed.04651, Ed.05143, Ed.05149a)
Rotoli: [Donato] Rotoli (Ed.04385a, Ed.04047, Ed.04052, Ed.04055, Ed.04065, Ed.04085, Ed.04234, Ed.04246, Ed.04249, Ed.04251, Ed.04256, Ed.04389, Ed.04393b, Ed.04639, Ed.04645, Ed.04669, Ed.04690, Ed.04710, Ed.05010, Ed.05030, Ed.05035, Ed.05054, Ed.05147)
Rousseau: [Jean Jacques Rousseau]; J. Jacques Rousseau (Ed.03503); J.J Rousseau (Ed.04027)
Roveda: [Ricardo Roveda]; Roveda (Ed.03695, Ed.05361); Rivedo (Ed.04002)
Roveri: [Gaetano] Roveri (Ed.03873, Ed.04641)
Rubini: [Giuseppe] Tisci Rubini (Ed.04354)
Rubinstein: [Anton] Rubinstein (Ed.03014, Ed.03834, Ed.03855, Ed.03960, Ed.04323, Ed.04335, Ed.04647, Ed.04777, Ed.05544)
Ruiz: [Josefa Maria do Rosário de La Santíssima Trindad Ruiz Puebla]; [Pepa Ruiz]; Pepa (Ed.03832, Ed.03900)
Russo: [Lorenzo Russo]; Lourenço Russo (Ed.04041); L. Russo (Ed.05056); Russo (Ed.03795)

S

Sá: Igynia de Sá (Ed.04647)

Sá: [Bernardo] Moreira de Sá (Ed.04292b, Ed.04294a, Ed.04295, Ed.04302, Ed.04304, Ed.04311, Ed.04704, Ed.04712, Ed.04714, Ed.05091, Ed.05098)
Sabellico: Antonio Sabellico (Ed.05364, Ed.05368); Sabellico (Ed.05378, Ed.05395, Ed.05398, Ed.05405, Ed.05412, Ed.05419)
Saint-Saëns: [Camille] Saint-Saëns (Ed.02029, Ed.02043, Ed.03014, Ed.03734, Ed.04079, Ed.04274, Ed.04379, Ed.04384, Ed.05075, Ed.05091, Ed.05370, Ed.05371, Ed.05377, Ed.05379, Ed.05384, Ed.05385, Ed.05447); Saint Säens (Ed.04323, Ed.04744, Ed.05377, Ed.05384); Saint-Saens (Ed.02022, Ed.04146, Ed.04294b, Ed.04651, Ed.04679, Ed.04714, Ed.04747); Saint Saens (Ed.02022, Ed.03895c); Saint-Saenz (Ed.04778)
Saint-Lubin: [Léon de Saint-Lubin]; Lubin (Ed.03465)
Salas: [Claudio José Domingo] Brindis de Sálas (Ed.03465)
Salles: Antonio Salles (Ed.04686)
Salomon: [Louise Béguin-Salomon]; Salomon (Ed.03021)
Sampaio: Januario Sampaio (Ed.04096, Ed.04647)
Sampaio: Laura Sampaio (Ed.04747)
Sandré: [Gustave Sandré]; Sendré (Ed.03765)
Sansone: [Giovanni] Sansone (Ed.04648, Ed.05010, Ed.05016, Ed.05021, Ed.05075, Ed.05095, Ed.05100); Sanzone (Ed.04042, Ed.04068, Ed.04085, Ed.04243, Ed.04389, Ed.04636, Ed.05098, Ed.05147)
Sant'Anna: Elvira M. Sant'Anna (Ed.04309)
Sant'Anna: Eloyna Sant'Anna (Ed.04372b, Ed.04379, Ed.04393b)
Santarelli: [Amedea] Santarelli (Ed.03743, Ed.03761a, Ed.03779, Ed.03813, Ed.03830)
Santo: F. Fausta do Espirito Santo (Ed.05544)
Santo: Herminia do Espirito Santo (Ed.04693, Ed.04778); H. do Espirito Santo (Ed.05158)
Santos: [Antonio José dos Santos]; Santos (Ed.04393b)
Santos: [Antonio Santos]; A. Santos (Ed.05125)
Santos: Alfredo Santos (Ed.03914)
Santos: Aurelia Santos (Ed.03914)
Santos: Dulce Araujo dos Santos (Ed.04693)
Santos: [João Caetano dos Santos]; João Caetano (Ed.03915)
Santos: Joaquim Francisco dos Santos (Ed.04647)
Santos: Maria Araujo dos Santos (Ed.04288, Ed.04693)
Sarasate: [Pablo] Sarasate (Ed.03319, Ed.03413, Ed.04146, Ed.04294a, Ed.04311, Ed.04616, Ed.04704, Ed.04712, Ed.05370, Ed.05544); Sarra-

sate (Ed.03045, Ed.03974); Sarrasati (Ed.04679); Sarazate (Ed.04253, Ed.04294a); Sarrazate (Ed.03465)
Sarcey: [Francisque] Sarcey (Ed.05371)
Sardou: Victorien Sardou (Ed.04036a, Ed.05390)
Sartori: Clotilde Sartori (Ed.04042, Ed.04047); Sartori (Ed.04055, Ed.04061, Ed.04079a, Ed.04246, Ed.04251, Ed.04633, Ed.04636, Ed.05010)
Saules: [Josepha de Saldanha Saules]; Josepha Saules (Ed.03016); Josephina Saules (Ed.02051)
Saules: Julieta Saules (Ed.04096)
Savile: [Charles H.] Savile (Ed.03946)
Savio: Philomeno Savio (Ed.03465)
Scarlatti: [Alessandro] Scarlatti (Ed.04132); Scarlati (Ed.04002, Ed.04323)
Scheibler: [Johann Heinrich] Scheibler (Ed.04076)
Schlegel: [August Wilhelm] Schlegel (Ed.04101)
Schnéklüd: [G. A. Schneklüd]; Scheneklud (Ed.04379)
Schubert: [Franz] Schubert (Ed.04035, Ed.04044)
Schumann: [Robert] Schumann (Ed.03016, Ed.03021, Ed.03277, Ed.03319, Ed.03413, B03799, Ed.03806, Ed.03872a, Ed.03895c, Ed.03960, Ed.03974, Ed.04100, Ed.04107, Ed.04132, Ed.04253, Ed.04335, Ed.04616, Ed.04666, Ed.04675, Ed.04686, Ed.04747, Ed.04777, Ed.04778, Ed.05149a, Ed.05370, Ed.05403, Ed.05496, Ed.05496)
Scott: Walter Scott (Ed.04636)
Scotti: [Antonio] Scotti (Ed.04101, Ed.04107, Ed.04108, Ed.04112a)
Scribe: [Eugène] Scribe (Ed.04408, Ed.05380)
Seebeck: [August] Seebeck (Ed.04074)
Serbolini: [Enrico] Serbolini (Ed.04042)
Serpa: Ernesto Serpa (Ed.04351); Ernestino Serpa (Ed.04616)
Servières: Georges Servières (Ed.05075); G. Servières (Ed.05371)
Sgambati: [Giovanni] Sgambati (Ed.04294b)
Shakespeare: [William] Shakespeare (Ed.04101, Ed.04112a, Ed.03988, Ed.04294b, Ed.04656, Ed.05062, Ed.05143); Shakspeare (Ed.04270)
Shumann: Maria Shumann (Ed.04679)
Shwalbach: Eduardo Shwalbach (Ed.03992)
Siebs: Marietta Siebs (Ed.04055, Ed.04802); Marieta Siebs (Ed.04096, Ed.04647)
Sigaldi: [Michelli] Sigaldi (Ed.04047, Ed.04052, Ed.04085, Ed.04636)
Silva: Adda Silva (Ed.04693)

Silva: Adolpho Silva (Ed.04463)
Silva: Anna do Nascimento Silva (Ed.04096)
Silva: Celestino da Silva (Ed.04085, Ed.04307); Celestino Silva (Ed.03868b)
Silva: Corina Dias da Silva (Ed.03734, Ed.03750, Ed.03758)
Silva: [Francisco Manoel da Silva]; Francisco Manoel (Ed.01928, Ed.01932, Ed.03128)
Silva: Isaura Ferreira da Silva (Ed.03734)
Silva: Joaquim Norberto de Souza Silva (Ed.04307)
Silva: Joaquim Ferreira da Silva (Ed.03734)
Silva: Joaquim Silva (Ed.03900, Ed.03915, Ed.03992)
Silva: José Antonio da Silva (Ed.04647)
Silva: Justa Leita da Silva (Ed.04096, Ed.04647, Ed.04747); Justa Leite (Ed.05091)
Silva: Maria Luiza Ferreira da Silva (Ed.04096)
Silva: Maria Thereza de Souza Silva (Ed.04307)
Silva: Rita Ferreira da Silva (Ed.03734)
Silva: [Viriato Figueira da Silva]; Viriato (Ed.03946)
Silva Filho: Antonio Carlos Ribeiro de Andrada Machado e Silva Filho (Ed.04007)
Silva Junior: [Jeronymo Silva Junior]; Jeronymo Silva (Ed.04096, Ed.03974, Ed.04323, Ed.04330, Ed.04385b, Ed.04728, Ed.04747, Ed.04778, Ed.05149a)
Silveira: Izabel Silveira (Ed.04747)
Silveira Junior: [Joaquim] Xavier da Silveira Junior (Ed.03895a)
Silvestri: [Alessandro Silvestri]; Silvestre (Ed.03375, Ed.03377)
Simas: Maria Antonieta Barbosa de Simas (Ed.04647)
Simões: Carolina Simões (Ed.03667)
Simon: [Andre Simon]; A. Simon (Ed.04036a)
Simoni: [Giovanni] Simoni (Ed.03768)
Simoni: [Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni]; Michelangelo (Ed.04294b); Miguel Angelo (Ed.03754, Ed.04101, Ed.03988, Ed.04270)
Sinay: [Mathilde] Sinay (Ed.03857)
Sinay: [Virginia Sinay]; Sinai (Ed.03071)
Sivori: [Camillo] Sivori (Ed.03045, Ed.04002); Syvori (Ed.03319); Sirosi (Ed.04146)
Smith: Sydney Smith (Ed.04666)
Soares: [Mariano Soares]; Marianno Soares (Ed.03009)

Soeghedei: [?] Soeghedei (Ed.03988)
Sonzogno: [Edoardo] Sonzogno (Ed.03742, Ed.04107)
Sophocles (Ed.04132, Ed.03960)
Sormani: [Camilla Sormani]; Sormani Camilla (Ed.03226)
Sottolana: [Edoardo Sottolana]; Sottolana (Ed.04094, Ed.04140); Sattolana (Ed.04108)
Souto: [Carlota de Andrade Vieira Souto]; Carlota Vieira Souto (Ed.04044)
Souto: Theodureto Souto (Ed.04253, Ed.04309)
Souza: Cecilia de Souza (Ed.04096)
Souza: Eduardo de Souza (Ed.03992)
Souza: Julieta de Souza (Ed.04096)
Souza: Leonor de Souza (Ed.03667)
Souza: Maria Amelia Soares de Souza (Ed.04096)
Spiegel: Julio Spiegel (Ed.04747)
Stael: [Anne Louise Germaine Necker]; Staël (Ed.04027)
Stahl: Amelia Stahl (Ed.03779, Ed.04108); Amelia (Ed.04047); Stahl (Ed.04251, Ed.05025, Ed.05364, Ed.05398)
Stahl: Henriqueta Stahl (Ed.04047, Ed.04641)
Stagno: [Roberto] Stagno (Ed.04140)
Stehle: ver Mangiarotti: [Adelina Stehle Mangiarotti]
Stichini: [Placido] Stichini (Ed.03832)
Stinco-Palermini: [Annunziata Stinco-Palermini]; Stinco Palermini (Ed.04633, Ed.04639, Ed.04656, Ed.04669, Ed.04679, Ed.05010, Ed.05025, Ed.05030, Ed.04650, Ed.05052, Ed.05056); Stinco (Ed.04633, Ed.04636, Ed.04656, Ed.05385); Palermini (Ed.05097, Ed.05147, Ed.05364)
Stinco-Palermini: [Enrico Stinco-Palermini]; Stinco Palermini (Ed.05021); Palermini (Ed,05021); Stinco (Ed.Ed.05030, Ed.05034, Ed.05052, Ed.05075, Ed.05100, Ed.05147)
Stradella: [Alessandro] Stradella (Ed.04132)
Strauss: [Johann Strauss]; J. Strauss (Ed.03322)
Streabbog: [Louis Streabbog; Louis Gobbaerts]; Streabog (Ed.04666)
Suagnes: [Emanuel] Suagnes (Ed.03754, Ed.03760, Ed.03761a, Ed.03771, Ed.03805, Ed.03806, Ed.03820, Ed.03830, Ed.03833); Snagnes (Ed.03769a); Suangne (Ed.03824)
Suino: Maria Suino (Ed.05056); Suino (Ed.05084)
Superti: [Carlo] Superti (Ed.03873)
Suppé: [Franz] Suppé (Ed.03667, Ed.03679, Ed.03692, Ed.03915)

Svicher: Isabella Svicher (Ed.03792)
Svendsen: [Johan Svendsen]; Svedsen (Ed.04002); Swedsens (Ed.03128)

T

Tachetto: Crispino Tachetto (Ed.04063)
Tacito: [Publius/Gaius Cornelius Tacitus]; Tacito (Ed.04471)
Tagliafico: [Joseph Dieudonné Méric]; Tagliafico (Ed.05544)
Taine: [Hippolyte] Taine (Ed.04101, Ed.04027)
Talamo: [R. Talamo]; Talamo (Ed.04096)
Tamagno: [Francesco] Tamagno (Ed.03377, Ed.04098, Ed.04140, Ed.05395)
Tamberlick: [Enrico] Tamberlick (Ed.04064)
Tamburlini: [Angelo] Tamburlini (Ed.03779, Ed.04047, Ed.04641, Ed.04685)
Tancionni: [Anneta Tancionni]; Tancioni (Ed.03862, Ed.03866b)
Tanzini: [Giovanni] Tanzini (Ed.03743, Ed.03779, Ed.03789, Ed.03805, Ed.03806, Ed.03820, Ed.04140); Tansini (Ed.03824)
Tartini: [Giuseppe] Tartini (Ed.04712)
Tasso: [Torquato] Tasso (Ed.04027)
Tati: Felicio Tati (Ed.03230)
Tatti: Ricardo Tatti (Ed.03779, Ed.03830, Ed.03744, Ed.04002, Ed.04630, Ed.05208, Ed.05363, Ed.05384, Ed.05496); Tatti (Ed.03743, Ed.03946, Ed.04630, Ed.05398b, Ed.05447); Ricardo Tati (Ed.05398b, Ed.05544); Tati (Ed.03761a)
Taunay: [Alfredo Maria Adriano d'Escragnolle Taunay]; Taunay (Ed.04393a)
Tausig: [Carl] Tausig (Ed.04777)
Tavares: [Antonio] Tavares (Ed.02051, Ed.03465, Ed.03696, Ed.04330, Ed.04802); A. Tavares (Ed.04335)
Taveira: [Affonso dos Reis] Taveira (Ed.03914, Ed.03979, Ed.04165)
Teixeira: Constança Teixeira (Ed.05125)
Teixeira: Martins Teixeira (Ed.04075, Ed.04076, Ed.04078)
Teixeira: Orlando Teixeira (Ed.05125)
Teixeira Junior: Joaquim José Teixeira Junior (Ed.05098); Teixeira Junior (Ed.05125)
Telmo: Telmo ver Laschés: Telmo [Laschés]
Temerario: [Charles Martin]; Carlos Temerario (Ed.04471)
Terzi: Luiza Terzi (Ed.03071)
Tessarin: [Angelo] Tessarin (Ed.04041)

Tetrazzini: Eva Tetrazzini (Ed.04098); Tetrazzini (Ed.04098, Ed.04101, Ed.04107, Ed.04112a, Ed.05375)
Tetrazzini: Luiza Tetrazzini (Ed.03952, Ed.04063)
Thalberg: [Sigismond] Thalberg (Ed.03021, Ed.03744, Ed.03759, Ed.05370)
Teodorini: [Elena] Teodorini (Ed.05364); Theodorini (Ed.03377, Ed.03760, Ed.03795, Ed.04047)
Thomas: Ambroise Thomas (Ed. B03799, Ed.03866a, Ed.03872a, Ed.04471, Ed.04645, Ed.05054); Ambroise Thomaz (Ed.04630)
Thomas: [John] Thomas (Ed.05084); Thomaz (Ed.03792)
Thomé: [Francis] Thomé (Ed.04041, Ed.04384)
Tiersot: [Julien Tiersot]; Julien (Ed.03768)
Todi: Luiza Todi (Ed.04098)
Todou: [?] Todou (Ed. B03799)
Tomba: Raphael Tomba (Ed.03952, Ed.04063), Tomba (Ed.03952, Ed.03915)
Torres: Guilhermina Alves Torres (Ed.03734, Ed.03750, Ed.03758); Guilhermina Torres (Ed.04651)
Torres: Manoel Martins Torres (Ed.03277)
Toscanini: [Arturo Toscanini]; Arthur Toscanini (Ed. B03799, Ed.03873)
Tosi: [Carlo Tosi]; Carlos Tosi (Ed.03952)
Tosti: [Francesco Paolo] Tosti (Ed.02051, Ed.03016, Ed.03277, Ed.04096)
Tour: [Charles Cagniard de la Tour]; Cagniard (Ed.04074)
Toussenel: [Alphonse] Toussenel (Ed.03832)
Troben: [Egisto] Tromben (Ed.03226)
Troy: [Eugène] Troy (Ed.03773)
Tchaikovsky: [Pyotr Il'yich Tchaikovsky]; Tschaikowsky (Ed.02022, Ed.02029, Ed.02033, Ed.02043, Ed.02063); Tchaikowski (Ed.03319, Ed.04041)

U

Uzac: Emilio Uzac (Ed.05544); Uzac (Ed.04281, Ed.04309, Ed.04330, Ed.04777)

V

Vaccai: [Nicola Vaccai]; Vacchay (Ed.03851)
Valabrègue: [Antony Valabrègue]; Valabrega (Ed.04710)
Valente: [Vincenzo Valente]; Vicenzo Valente (Ed.03330)
Valle: [José Antonio do] Valle (Ed.03900)

Valle: Francisco Valle (Ed.03413, B03799, Ed.04679); F. Valle (Ed.03813, Ed.03974); Valle (Ed.03413, Ed.03960)
Vapereau: [Louis Gustave] Vapereau (Ed.03768, Ed.05371)
Varady: Oscar Varady (Ed.04335)
Varella: [Francisco] Varella (Ed.04233)
Varney: [Louis] Varney (Ed.04036a)
Vasconcellos: [Alfredo Fertin de Vasconcellos]; Fertin (Ed.04311)
Vasconcellos: [Marieta Meira de Vasconcellos]; Marieta Meira (Ed.04647); Meira de Vasconcellos (Ed.04802)
Vasconcellos: Pedro de Vasconcellos (Ed.04096, Ed.04647)
Vasques: [Francisco Corrêa] Vasques (Ed.04162)
Vasse: Clarice Vasse (Ed.03768, Ed.03769b, Ed.03770)
Vecchioni: [Francesco] Vecchioni (Ed.04633, Ed.04641, Ed.04669, Ed.04685)
Vendrell: [Maria] Vendrell (Ed.05012, Ed.05021, Ed.05030, Ed.05034, Ed.05052, Ed.05054, Ed.05098); Vandrell (Ed.05012)
Ventura: [Giuseppe] Ventura (Ed.05095, Ed.05147, Ed.05398, Ed.05405)
Venturini: [Alfredo] Venturini (Ed.05052, Ed.05100)
Verdi: [Giuseppe] Verdi (Ed.03317, B03371, Ed.03429, Ed.03747a, Ed.03754, Ed.03756, Ed.03769a, Ed.03771, Ed.03779, Ed.03792, Ed.03806, Ed.03817, Ed.03852, Ed.04041, Ed.04100, Ed.04101, Ed.04105b, Ed.04107, Ed.04112a, Ed.04354, Ed.04356, Ed.04360, Ed.04377, Ed.04393a, Ed.03865, Ed.03988, Ed.04004b, Ed.04037, Ed.04042, Ed.04047, Ed.04055, Ed.04061, Ed.04073, Ed.04083, Ed.04246, Ed.04253, Ed.04267, Ed.04389, Ed.04471, Ed.04616, Ed.04656, Ed.05010, Ed.05030, Ed.05062, Ed.05075, Ed.05143, Ed.05364, Ed.05369, Ed.05378, Ed.05419)
Verdini: [Albino] Verdini (Ed.03768)
Verdini: [Corina Cescati Verdini]; Cescati (Ed.03768)
Vianna: [Antonio] Ferreira Vianna (Ed.03669)
Vianna: Candida Vianna (Ed.04044)
Vianna: [José] Araújo Vianna (Ed.05509, Ed.05544)
Vianna: José Martini Vianna (Ed.04385b)
Vianna: José Martins Vianna (Ed.04096)
Vieira: Antonio Vieira (Ed.03946)
Vieira: Domingos Vieira (Ed.04296); Vieira (Ed.03769b)
Vieuxtemps: [Henry] Vieuxtemp (Ed.02051, Ed.04294a, Ed.04351)
Vilalta: [Giuseppe] Vilalta (Ed.04042, Ed.04055, Ed.04061, Ed.04064, Ed.04065, Ed.04070, Ed.04071, Ed.04072a, Ed.04072b, Ed.04073,

Ed.04074, Ed.04079a, Ed.04083, Ed.04243, Ed.04246, Ed.04249, Ed.04251, Ed.04256, Ed.04389)
Villaça: Corbiniano Villaça (Ed.05300)
Villares: [João Villares]; J. Villares (Ed.04463, Ed.04747)
Villela: Cesario Villela (Ed.03868b); Vilella (Ed.04044)
Villiot: Rose Villiot (Ed.03868b)
Viriato: ver Silva: [Viriato Figueira da Silva]
Vittorio: Canussio Vittorio (Ed.04101)
Volpini: [Elisa] Volpini (Ed.04063, Ed.05375)
Voltaire: [Françoise-Marie Arouet]; Voltaire (Ed.04360)

W

Wagner: [Bernhardt Wagner]; B. Wagner (Ed.04079, Ed.05084)
Wagner: [Richard] Wagner (Ed.03128, Ed.03730, Ed.03742, Ed.03754, Ed.03765, Ed.03805, Ed.03806, Ed.03813, Ed.04090, Ed.04100, Ed.04101, Ed.04132, Ed.04385a, Ed.04393a, Ed.04399, Ed.03960, Ed.03988, Ed.04004b, Ed.04034, Ed.04037, Ed.04044, Ed.04253, Ed.04267, Ed.04270, Ed.04274, Ed.04281, Ed.04291, Ed.04294b, Ed.04296, Ed.04297, Ed.04299, Ed.04301, Ed.04389, Ed.04616, Ed.04651, Ed.04656, Ed.04658, Ed.04666, Ed.04685, Ed.04802, Ed.05052, Ed.05055, Ed.05075, Ed.05091, Ed.05098, Ed.05100, Ed.05112, Ed.05125, Ed.05128, Ed.05143, Ed.05149a, Ed.05361, Ed.05563); Ricardo Wagner (Ed.03805, Ed.03806, Ed.04132, Ed.04399, Ed.04679)
Wallace: [William Vincent] Wallace (Ed.03021, Ed.05370)
Walter: [G.] Walter (Ed.02063)
Walter: ver Graziani-Walter: [Carlo Graziani-Walter]
Weber: [Carl Maria von] Weber (Ed.03765, Ed.03806, Ed.04330, Ed04744, Ed.05149a, Ed.05208)
Wehrs: Carlos Wehrs (Ed.05098)
Wehils: [Joaquim Wehils]; Wehils (Ed.03820); J. Weihls (Ed.04132); Weihls (Ed.04108); J. Weils (Ed.03830); J. Wills (Ed.03806)
Westerhout: [Niccòlo van] Westerhout (Ed.03021, Ed.03034); Van Westerhaut (Ed.05084); Niccolo von Westerhont (Ed.03765); Westerhont (Ed.03319, Ed.03765); Nicolo van Westerouth (Ed.04294b)
White: José White (Ed.02051, Ed.03695, Ed.03868a, Ed.04351); J. White (Ed.03063, Ed.03857, Ed.03868a, Ed.04311, Ed.04647, Ed.04679); White (Ed.03045, Ed.03465, Ed.03870a, Ed.03874, Ed.03974, Ed.03988, Ed.04309, Ed.04311, Ed.04335)

Widor: [Charles-Marie Widor]; Widor (Ed. B03799)
Wieniawski: [Henryk] Wieniawski (Ed.03045, Ed.03465, Ed.04041, Ed.04096, Ed.04002, Ed.04146, Ed.04384, Ed.04679, Ed.04704); Wieniawsk (Ed.05149a); Wienawski (Ed.03277); Wreniawsky (Ed.03465)
Wieniawski: [Józef] Wieniawski (Ed.03034)
Wilder: Victor Wilder (Ed.03768)
Wilhelm: ver Wilms: [Johann Wilhelm Wilms]
Willaert: [Adrian] Willaert (Ed.04288)
Wills: ver Wehils: [Joaquim Wehils]
Wilms: [Johann Wilhelm Wilms]; Wilhelm (Ed.04065)
Wilhelmy: [August] Wilhelmy (Ed.04712)
Wolff: [Johannes Wolff]; Wolff (Ed.03045, Ed.03465, Ed.03857); Wolf (Ed.03974, Ed.04311)
Wolkonski: [?] Wolkonski (Ed.03946)
Wulman: [Lina Cerne Wulman]; Lina Cerne Wualman (Ed.03806); Lina Wualman (Ed.03805); Cerni Wualman (Ed.03747a); Wualman (Ed.03806, Ed.03833); Wulman (Ed.04408)
Wulman: [Paolo] Wulman (Ed.04090); Wualmann (Ed.03747a, Ed.03754, Ed.03756, Ed.03761a, Ed.03779)

Y

Ywonna: [?]; Ywonne (Ed.04260)

Z

Zardo: [Napoleone] Zardo (Ed.04641)
Zarzicki: [Aleksander Zarzycki]; Zarzicky (Ed.04704)
Zawner: [Carolina] Zawner (Ed.04090, Ed.04101, Ed.04140); Carolina Zawnez (Ed.04094)
Zilda: ver Zilli: Emma Zilli[10]
Zilli: Emma Zilli (Ed.05361, Ed.05364, Ed.05400, Ed.05405); Zilli (Ed.05361, Ed.05364, Ed.05373, Ed.05378, Ed.05380, Ed.05405); Zilda (Ed.04107)
Zonghi: [Tilde Carotini Zonghi]; Carotini (Ed.04356; Ed.04360)
Zucchi: [Niccolò] Zucchi (Ed.04471)
Zywny: [Wojciech] Zywny (Ed.03759)

---

10 A notícia refere-se à artista Zilda, que teria cantado na terceira récita do Falstaff, em Milão, de acordo com declaração do baixo Remo Ercolani. Entretanto, no elenco da estréia dessa ópera não há referência a respeito de alguma artista Zilda, mas sim a soprano Emma Zilli.

Este livro foi composto pela
Liquidbook em Minion Pro 11pt e
títulos Minion Pro bold 18pt em novembro de 2018.