

GAZETA MUSICAL

Publica-se de 15 em 15 dias

Director-proprietario : Alfredo Fertin de Vasconcellos
REDACTOR-PRINCIPAL : IGNACIO PORTO-ALEGRE

Assignatura para a Capital Federal e os Estados : 10\$000 annuaes ; paizes estrangeiros : 12\$000.

Redacção e administração : Rua da Quitanda, 42, para onde deverão ser enviadas quaesquer correspondencias e communicações, que não serão restituídas ainda que não sejam publicadas.

Livro inédito

De um livro, que se acha no prélo, consagrado a assumptos de arte musical, extrahimos as linhas de introdução, que abaixo publicamos, offerecendo-as á curiosidade dos nossos amaveis leitores, como *specimen* da interessante diversão, que, em breve tempo, lhes ha de proporcionar esse trabalho, escripto em estylo correntio, leve e brilhante.

Cumpre observar que, comquanto só agora houvesse sido confiado pelo seu autor á typographia, para dal-o á estampa, esse livro já havia sido planejado e escripto desde o tempo do extincto Imperio.

Por isso, nas linhas de introdução, que hoje começamos a transcrever em nossas columnas, encontrarão os leitores certo sabor de passada oportunidade, o que, aliás, em nada altera a justeza dos conceitos nellas contidos, visto que, apesar de já decorrida a época, em que foram elles emittidos, ainda assim têm perfeita applicação ao nosso meio artistico, imperfeito como d'antes, e como d'antes carecendo da protecção dos publicos poderes e do concurso de todas as vontades, para o seu progredimento.

Aqui vai o promettido *specimen*, tal qual o deseja conservar o autor do livro :

« Si tivéssemos de aferir o estado de adiantamento do Brasil pela bitola das bellas-artes e especialmente pelo que concerne á arte musical, de certo affirmariamos que esta parte do novo Continente vai de vento em pôpa caminho da civilisação.

Ha n'esta nossa terra mais pianos e mais pianistas do que estrellas no céo.

Os musicos formigam de todos os cantos; pululam em todos os logares, com a espontaneidade dos cogumellos e em muito maior profusão do que esse vegetal d'infima especie.

O que, porém, não é das melhores cousas, é que esses musicos têm tanto merecimento no dominio da arte, como aquella planta no seio da natureza.

Não é que falhem as vocações; não. As vocações existem; o que lhes falta é o meio apropriado ao seu natural desenvolvimento.

Para que um talento musical possa apparecer, é preciso que a força natural da sua expansibilidade seja tal, que o imponha á admiração dos contemporaneos e, muitas vezes, que o acaso se incumba de fornecer-lhe os meios necessarios para educar-se e desenvolver-se, longe do nosso céo, em um meio artistico de primeira ordem: na Europa, emfim.

Antes d'isso; antes que esse talento se transporte para o velho mundo e alli receba o baptismo de luz, que o tem de recommendar á consideração e ao applauso dos seus conterraneos, suffoca-o a indifferença publica, despreza-o completamente a protecção governamental e mata-o fatalmente a falta absoluta dos elementos, de que elle carece para crescer e progredir.

Quando, na Camara dos Srs. Deputados, o Sr. Escragnolle Taunay, moço de raro talento e illustração, que cultivava com verdadeiro fervor a arte musical, levantou a sua voz para pedir o auxilio da Nação em prol de Carlos Gomes, de Victor Meirelles e de Leopoldo Miguez, tres brasileiros de pronunciada vocação para as bellas artes, encontrou quem se oppuzesse ao seu justo e patriotico réclamo.

O mesmo, ou peor ainda, succedeu em relação ao theatro nacional, quando o Conselheiro Cardoso de Menezes, hoje Barão de Parana-piacaba, e o fallecido Dr. Joaquim Manoel de Macedo, pediram ao Parlamento Brasileiro a criação do theatro normal e escolas adequadas ao estudo da arte dramatica.

Houve então quem, tendo mais tarde occupado logar distincto nos Conselhos da Corôa, respondesse que « isso de theatro era objecto de luxo »!

O certo é que o projecto attinente áquella reforma, de todo o ponto necessaria e de interesse palpitante, foi condemnado á poeira dos archivos da Camara temporaria, o theatro nacional vai á matroca e os pobres artistas dramaticos permaneceram, e permanecerão por muito tempo ainda, sem a minima garantia de futuro para si e suas familias.

Nada d'isso admira; muitas outras reformas sociaes, instantemente reclamadas pelo bem publico, têm deixado de ser contempladas pelos eleitos do povo, a pretexto de que todas as atenções devem convergir para o restabelecimento do equilibrio financeiro do Estado, sem que, todavia, desapareçam nos orçamentos geraes os *deficits* de todos os tempos.

Da iniciativa do Governo, pois, nada podem esperar as bellas artes no Brasil; quanto á iniciativa particular, essa rivalisa com aquella, tendo apenas em seu favor alguns actos de philantropia do Imperador, que, honra lhe seja, tem aberto por mais de uma vez o seu bolsinho em beneficio de artistas brasileiros.

Entretanto, o Brasil parece deveras um paiz essencialmente musical!

Quando as companhias lyricas italianas aportam ás nossas plagas, gastam-se rios de dinheiro, para assistir ás exhibições das operas.

Isto por um lado; por outro lado, o theatro dramatico transformou-se totalmente em Café Cantante e em opera-comica.

O drama e a comedia foram banidos da scena, cedendo o logar á *opereta*, á *magica*, ao *vaudeville* e ás *revistas de anno*.

Vasques fez-se tenor; Guilherme de Aguiar fez-se barytono, Arêas transformou-se em baixo-cantante e por ahi adiante: os artistas dramaticos deram para cantar e o publico applaude-os delirantemente, esquecendo-se de si e d'elles.

Uma lastima!

(Continúa.)

❖

Contestação

O critico musical do *Jornal do Brazil* traçou, a 20 do corrente, um artigo, a respeito da nova opera *Côndor*, do nosso estimado *maestro* Carlos Gomes, e, antes de entrar propriamente na apreciação dessa inspirada partitura, entendeu que devia pronunciar sentença *ex-cathedra* sobre o movimento evolutivo da arte musical, prevalecendo se do ensejo para emittir as mais extravagantes idéas sobre tal assumpto.

Esta folha, dedicada exclusivamente á defesa dos direitos e interesses da divina arte, não pode eximir-se de oppor a devida *contradicta* aos paradoxaes conceitos do referido critico, sob pena de mentir á sua elevada e nobre missão e furtar-se ao comprimento dos deveres, que lhe incumbem.

Começa o alludido articulista dizendo:

«Entre os que, antehontem, se acharão deante dos novos moldes, em que foi vasada a ultima criação artistica, de Carlos Gomes, o *Côndor*, não faltou, de certo, quem invocasse os nomes de Ricardo Wagner, de Berlioz e de Franz Liszt, esses tres percursos da ideia nova, essas tres fontes, donde se diz que emanaram todos os progressos e transformações radicaes, por que, nos fins do seculo dezenove, passou a sciencia da composição musical.

Os nossos compatriotas esqueceram naturalmente, como esqueceu a maior parte dos criticos francezes, italianos e allemães, que um compositor, seja qual fôr o seu genio, não pode transformar o gosto publico e, ainda menos, o dos maestros seus contemporaneos; que têm ou que pelo menos, devem ter o cuidado de modelar os impulsos do seu talento pela capacidade comprehensiva do seu auditorio.»

Ora, forçoso é confessar que nada adianta, para quem quer que seja, a *invocação* desses espectadores, e que só o desejo de mostrar erudição, de arranjar cabeçalho para seu artigo, poderia haver levado o critico a citar semelhante opinião, uma vez que está mais que provado que o *Côndor* não se filia á escola Wagneriana, não tem a *maneira* de Berlioz, nada encerra de Liszt na sua contextura, mas é simplesmente mais uma brilhante manifestação do grande talento de Carlos Gomes, educado na escola italiana, compondo a seu modo, orchestrando com todos os effeitos possiveis, sabendo tirar das suas composições todo o partido, possuindo o segredo de enthusiasmar o seu auditorio, mas indisciplinado bastante para se não preoccupar com a forma especial dos tres musicos citados.

Quanto á esdruxula doutrina de que:—um compositor, seja qual fôr o seu genio, não pode transformar o gosto do publico, e deve modelar o seu talento pela capacidade comprehensiva do seu auditorio—, é o caso de perguntar-se ao articulista:—que idéa faz elle da educação de um povo? que conceito forma a respeito da influencia das bellas artes, e principalmente da musica, sobre os destinos da sociedade? Negará porventura o influxo de uma nova escola musical sobre a evolução do meio, em que ella se desenvolve? Poderá dizer, em consciencia, que o gosto publico se não educa, se não aperfeiçoa, mediante esses elementos de progresso que as bellas artes, em geral, lhe vão fornecendo, dilatando-lhe a esphera dos conhecimentos, conduzindo-o a horisontes novos, obrigando-o a assistir ás metamorphoses, que a propria eterna lei da evolução social impõe ao espirito humano em todos os ramos de conhecimentos?

Que missão seria a do artista, a do litterato, a do philosopho, si todos esses obreiros do progresso social tivessem de moldar o seu talento

e o seu trabalho incessante pela *faculdade comprehensiva* do meio, em que devessem produzir?

O concetio do articulista é, pois, um paradoxo, e um paradoxo monumental. Não resiste á analyse, cai por si mesmo, pela extravagancia da propria enunciação.

Mas, continúa a articulista :

« E' verdade que Wagner, Berlioz e Liszt, os tres maiores genios musicaes deste seculo, como que monopolisaram inconscientemente essa evolução latente, que já existia, em embrião, tanto no animo daquelles que produzem, como na mente dos que, alheios ao entusiasmo febril que produzem as grandes gestações artisticas, submettem, calma e sinceramente, ao frio crysol da critica, todos esses fructos, amadurecidos pelo sol do genio ou crestados pelos calores hyperbolicos, que provêm dos enthusiasmos loucos e desenfreiados. »

Não procede o palavrório. A evolução existe sempre latente, no campo da arte e nas conquistas da sciencia ; os genios, os creadores são encarregados apenas de a impulsionar, servindo-lhe de arautos, de verdadeiros e poderosos agentes dessa força mysteriosa e continua, que preside aos destinos da humanidade.

Wagner, Berlioz e Liszt não monopolisaram *inconscientemente*; agiram com o poder do seu grande talento, crearam com a pujança do seu genio, educaram e doutrinaram com a sua fórmula nova, guiaram para a sua maneira de ver, ensinaram, emfim, abrindo novo caminho no progresso da arte a que se dedicaram.

Em arte, só é dado ao artista prevêr; é monopolio d'elle a nova fórmula evolutiva; e ao publico, ao não entendido, só é dado aprender e acompanhá-lo. Não é o povo, com a sua esthetica atrasada, quem guia o artista; é este quem o ensina a ver, quem lhe mostra e prova as excellencias de uma escola, de uma nova maneira de fazer.

Porque os tres grandes musicos *pretenderam preceder a evolução natural e compassada do seu seculo, ficaram por muitos annos como tres isolados, tres esphinges impenetraveis* — affirma ainda o critico — *porque se esqueciam de que o homem de genio não pode segregar-se absolutamente da onda que arrasta a humanidade, e deve viver subordinado ao meio que o cerca.*

Em enigma, é o que temos visto de mais curioso. Vamos por partes: 1º,— Os tres pretenderam preceder a evolução natural do seu seculo; 2º,— O homem de genio não pode segregar-se absolutamente da onda que arrasta a humanidade — 3º, deve viver subordinado ao meio que o cerca.

Ou fica provado d'esta vez que não ha mais logica, ou chegamos ao seguinte resultado: *Si o seculo tem evolução natural*, os tres grandes musicos não *precederam* cousa alguma, vieram apenas como prova irrefutavel d'essa evolução; si elles não apparecessem, a evolução não se dava, e, portanto, não existia tão natural como afirma o articulista.

Si o homem de genio não póde segregar-se absolutamente da onda que arrasta a humanidade, provado fica que os dois não *pretenderam preceder* cousa alguma, não *monopolisaram inconscientemente a evolução latente*; *acompanharam apenas a onda que arrastou a humanidade no seu tempo*. Si *deve o homem de genio viver subordinado ao meio que o cerca*, então deve, pelo contrario, *segregar-se absolutamente da onda que arrasta a humanidade* e não acompanhal a, como quer o alludido critico.

Continuando ainda no seu estylo encapellado, diz o articulista que *Wagner, Berlioz e Liszt foram tres martyres que sacrificaram as glorias do presente aos triumphos da immortalidade, sem que com esse sacrificio fizessem dar um passo a essa evolução que, como lei natural, não podia soffrer a influencia pessoal e isolada de tres homens, embora a historia mais tarde lhes registrasse os nomes, como uns dos maiores vultos intellectuaes do seculo dezenove!*

A affirmação do articulista cai pela base, não só porque Wagner, Berlioz e Liszt, ao contrario de quasi todos os genios e de *todos os grandes vultos intellectuaes*, tiveram a suprema ventura de ser comprehendidos no seu tempo e vêr o applauso ás suas obras, como porque é tão evidente a *influencia pessoal e isolada d'esses tres homens*, que a sua maneira de vêr é seguida, e o mais reformador dos tres, Wagner, dia a dia obtém conquistas, não só na França, como na propria Italia, em uma época, que se póde dizer sua contemporanea.

Affirmar que a transformação por que tem passado a musica de todos os compositores modernos, italianos, francezes e allemães, não provém de *nenhuma escola presente ou futura*, é querer gastar palavras em pura perda.

Todo o mundo sabe que a *escola presente* é a que se faz agora e não podia intervir na *transformação por que a musica tem passado*; é mais que certo que essa musica não podia ter existido, que os modernos compositores não podiam ter modificado a sua maneira de vêr, *si acompanhassem uma escola futura*, difficil de acompanhar—como todas as cousas futuras!

Paris, incontestavelmente *um grande centro de actividade artistica*, como muito bem diz o articulista, concorreu de facto para essa transformação.

Mas — com franqueza — não acha o nobre preopinante que não tem sido Paris sómente a concorrer para essa transformação? Não acha que Paris tem sido mais o preconio dos triumphos e das conquistas musicaes dos outros paizes, dos *successos* dos centros estrangeiros, do que o factor da transformação por que tem passado a nossa musica?

O *nome* de todos os musicos notaveis — podemos avançar a tanto — não foi Paris quem lh'o deu, muito embora tenha depois concorrido poderosamente para os fazer conhecidos pelo mundo inteiro.

Os trabalhos de Wagner, de Liszt e de Berlioz foram considerados *obras primas* antes de terem recebido a consagração da critica pariziense, contra a isolada opinião do articulista, e, querer negal-o, seria o mesmo que afirmar que o meio dia não é depois das onze horas da manhã!

Não podendo contestar mais nada, o referido critico nega á França a sua escola musical, — desventurada França! — diz que não póde ser consfituida *pelas filigranas mimosas da sua instrumentação* e termina dizendo que Verdi continúa a ser italiano, mesmo no *Othello*, o que era uma cousa que já todos nós de ha muito sabiamos.

Em conclusão: parece-nos que foi infeliz o critico do *Jornal do Brazil*, quando, em momento de mau humor, traçou o seu artigo paradoxal de 20 de Agosto. Ha-de relevar-nos os reparos que fazemos, em bem da verdade e da arte, mas já é tempo de que se discutam estas cousas, para que se não diga lá fóra *que nos segregamos absolutamente da onda que arrasta a humanidade*.

B. R.

❖

Chronica Musical

A Empreza Lyrica do Sr. Ducci deu-nos, na passada quinzena, o *Othelo*, fazendo a parte de protogonista o *tenor* Gabrielelesco.

Bem inspirada andou a empreza. O valente artista, não só colheu novos applausos em mais essa criação, como salvou a *prima donna* Kupfer Berger, que sossobrara com o *tenor* Oxilia na primeira mallograda exhibição dessa bellissima partitura de Verdi.

Parabens aos artistas e á empreza, pelo bom exito do *Othelo* e passemos a tratar do facto capital da quinzena, que foi o

CÔNDOR

Drama lyrico em tres actos, de Mario Canti, musica de Carlos Gomes

A nova opera de Carlos Gomes é talhada nos mesmos largos moldes, em que fôra vasada a sua bella *partitura* do *Schiavo*, ultimamente coroada pelos applausos da platéa fluminense, que a teve em primeira audição.

Do mesmo modo que nesta, na *partitura* do *Côndor* sente-se palpitar a mesma vibrante inspiração, revelada pelo *maestro* brasileiro nos seus anteriores dramas lyricos, desde o *Guarany* e o *Salvator Rosa* até à *Fosca* e a *Maria Tudor*.

Carlos Gomes, que se mostrou sempre fervoroso adepto da escola italiana pura, quanto á concepção melodramatica, fazendo predominar em suas composições o elemento melodico, embora, desde o *Guarany*, se houvesse mostrado cultor da fôrma Meyerbeeriana, conservou, todavia, através das transformações, a que tem voluntariamente sujeitado o seu estylo—hoje um tanto propenso já aos victoriosos processos compositivos do grande revolucionario da arte, — Ricardo Wagner —, conservou, todavia, diziamos, accentuado traço de sua individualidade.

Modifica-se-lhe a fôrma; a propria contextura melodramatica e a sua invejavel *maneira* de instrumentar, mesmo, revelam-n'o como engrossando a onda crescente dos modernos musicographos, em busca do ideal do legendario evangelista da *Musica do Futuro*; entretanto, o que ainda predomina em seus novos trabalhos, para a scena lyrica, é aquella mesma valente e arrebatadora concepção melodica, desabrochada com os primeiros albores do seu talento de musicista.

A mesma *nota individualista* da sua primeira *opera*,—o *Guarany*—, é encontrada nas suas posteriores *partituras*, como caracteristico da sua idiosyncrasia de artista musico.

Nisso consiste o seu maior padrão de gloria; é nisso que se resume e concentra o seu incontestavel merito de compositor. Essa nota característica é testemunho da sua individualidade, que elle defende zelosamente dos assaltos do transformismo, — especie de inimigo traiçoeiro, que, sob pretexto de alterar simplesmente a plastica phonetica, ameaça, entretanto, invadir os dominios do pensamento musical e submettel-o a uma verdadeira asphyxia, a um quasi completo aniquillamento.

E' preciso que a melodia não morra; porque a melodia é a alma da musica, assim como o perfume é a alma da flôr e o succo a alma do fructo.

Na Poesia, a fôrma valle muitissimo, e, quanto mais cuidada ella é, tanto mais resalta o pensamento, que ella reveste; cumpre, todavia, que á belleza da fôrma corresponda o encanto da idéa.

A fôrma é a musica da Poesia, assim como a poesia é a fôrma da Musica.

Na Pintura e na Estatuaria a poesia resalta da harmonia das linhas, e ninguem dirá que o pintor ou o estatuario tenham o direito de buscar em outra qualquer fonte, que não na propria natureza, os elementos para as suas concepções e para as obras d'arte.

A Poesia, a Pintura, a Estatuaria e a Musica são irmãs gêmeas. Todas ellas dependem uma da outra e vivem consubstanciadas. Todas têm a mesma alma, vivem da mesma vida e aspiram ao mesmo complexo ideal: — fallar ao sentimento, exaltar a imaginação, e, mediante esses auxiliares, pôr-se em communição com o mundo psychico, despertando o raciocinio, elevando o espirito, fazendo brotar as idéas, e aperfeiçoando a natureza, até igualal-a, na fôrma e no fundo, ás concepções do Bello Supremo, que é a suprema perfeição.

Mas a natureza lhes é fonte commum de inspirações. E' nella que as bellas-artes encontram os elementos necessarios á sua vida e ao seu desenvolvimento, ás suas evoluções e ao seu aperfeiçoamento.

O artista, que cuidar simples e exclusivamente da fôrma, falseará a sua missão, porque logrará, quando muito, despertar sensações que se localisam na materia, sem conseguir fallar ao sentimento, que reside no espirito.

A fôrma é como a *palavra: vòa*; a idéa, essa é como o *espirito: permanece*.

Verba volant et escripta manent.

E as bellas-artes ainda soffrem as consequencias do transformismo, porque estão sujeitas, como todas as cousas, ás eternas leis da evolução. E as leis da evolução têm o character de perpetuidade, justamente pela razão de que seguem o movimento do espirito humano, que, por mais perfeito que pareça, é todavia imperteito, pois não é nelle que se concentra o grande e mysterioso problema da perfeição suprema.

E, pois que de musica tratamos, da Musica fallemos e vejamos o que ao artista, que a cultiva, cumpre fazer para não mentir ao seu ideal e corresponder á sua elevada missão.

Para nós, já o dissemos, cumpre que o artista se utilise dos elementos fornecidos pela natureza, para as suas creações; as regras da arte servir-lhe-hão para dar fôrma ao que tiverem de engendrar o seu pensamento e a sua fantasia.

No *Còndor*, o *maestro* Carlos Gomes revela-se perfeitamente competido da sua missão de verdadeiro artista.

Senhor dos modernos processos compositivos, aproveitou-se de todos os elementos, que elles lhes offereciam, para confeccionar o seu trabalho de orchestração, cujo acabamento nada tem a invejar nem a

Gounod — na delicada urdedura e no colorido musical, — nem a Meyerbeer — no vigor dramatico e na elevação do estylo, — nem a Goldmark, o fino cinzelador, no rendilhado soñoro — com que costuma bordar as largas phrases dramaticas, pondo-lhes em relevo as bellezas do fundo e da fôrma, — nem, finalmente, a Bizet, a Massenet e ao proprio Richard Wagner, na variedade infinita de todas as combinações melodicas e harmonicas, empregando cada instrumento apropriadamente e tirando, emfim, dos immensos recursos orchestraes, todo o partido que elles proporcionam aos modernos symphonistas.

O *libretto* sobre que foi vasada a *partitura* do *Côndor* é de nulla importancia litteraria e philosophica.

O proprio autor desse drama resumiu-lhe o enredo dramatico em duas linhas, dizendo: « *Côndor* é o nome fantastico do chefe dos salteadores da Steppa. Encantado pela belleza deslumbrante de *Odaléa*, ousa penetrar no sagrado asylo da soberana, ainda que tal profanação lhe custasse a vida. *Odaléa*, surpresa pela audacia do bandido, hesita em condemnal-o á morte. A população revolta-se. *Côndor*, para salvar-a do furor dos seus subditos, mata-se. »

Apezar disso, apezar das raras situações capazes de fornecer á *partitura* o ensejo de largos haustos de inspiração melodramaticas, o *maestro* brasileiro ainda assim achou meio de produzir paginas de grande interesse musical.

Dividido em tres actos, dos quaes o primeiro é melhor que o segundo e o ultimo superior ao primeiro, esse drama lyrico representa para Carlos Gomes um periodo de transformação voluntaria, que o colloca entre os mais adiantados sectarios da escola actualmente em voga, escola essa, que persegue o mesmo ideal de Richard Wagner, o genial reformador allemão.

O *preludio* orchestral do primeiro acto da *opera* dá perfeita idéa do quanto asseveramos.

Denuncia-se nelle, bem accentuadamente, o proposito, em que parece estar o *maestro* brasileiro, de dar mais individuação ao systema dos *motivos conductores (leit-motives)*, systema, aliás, que, desde a sua primeira *opera*, o *Guarany*, já se pronunciava e que elle fazia saliente nos seus posteriores dramas lyricos.

O modo de iniciar esse *preludio* é original, como trabalho de instrumentação.

A harpa é quem começa a suspirar as primeiras notas, e, ao fim de cada harpejo, a trompa se encarrega de accentuar melancolicamente a nota *pedale* desses mesmos harpejos, em graciosa successão melodica.

Entra, em seguida, um dos *motivos conductores*, phrase larga e original, acompanhada sempre pela mesma nota *pedale*, que, por fim, se resolve naturalissimamente n'um *accôrde* cheio e sonôro.

Após alguns compassos de transição, animados e energicos, de uma vibratibilidade sempre crescente, amaina a tempestade orchestral e entram os violinos, em *sordina*, murmurando uma melodia rapida, através da qual se escutam, levemente accentuadas, as notas, que d'ahi a pouco se hão de ouvir na bella canção do pagem *Adin*, e esse murmurio vai gradativamente crescendo de intensidade, até resolver-se n'um *Grandioso Energico*, para volver, em tom diverso, ao mesmo *thema conductor* anteriormente ouvido e agora acompanhado com uma especie de contra-canto, que lhe dá physionomia nova e nova importancia musical.

Após o *crescendo energico*, o mesmo motivo é finalmente entregue á trompa, que o reproduz acompanhado por leve sussurro instrumental, e termina a pagina inicial da *opera* em um *accôrde sfumato, pianissimo*, a que responde a nota secca dos *violoncelli e contrabassi*.

Vem depois a canção do pagem: um primor de graciosidade, que maior encanto assume por ser cantado pela voz fresca e argentina da gentil *prima donna soprano leggero* A. Stehle.

Salienta-se mais tarde a bella phrase larga, em 6 por 8, gemida pelos *violoncelli*, e na qual ainda se ouve a encantadora voz do pagem *Adin*, para, depois de suave modulação, ser confiada aos languidos accents da Sultana *Odaléa*.

Passados alguns trechos de recitativos, entra um motivo saltitante, que serve de bordadura orchestral ao gracioso dialogo entre *Odaléa* e o pagem.

De subdito interrompe-se toda essa bem conduzida scena, para se ouvir o *recitativo* de *Côndor*, entoado internamente.

As primeiras notas desse *recitativo*, que é talhado em molde Wagneriano, são aproveitadas para, como melodia insistente, servir de acompanhamento orchestral ao que se canta na scena.

Entra finalmente *Côndor* e segue-se o seu *duetto* com *Odaléa*. Esse *duetto*, que occupa larga parte no acto, é uma das peças capitaes da *opera*.

O final do 1º acto é confiado ainda á harpa, cujas notas celestiaes adquirem encanto ideal, acompanhadas pelo flebil sussurro dos violinos e dos instrumentos de madeira, em suspiroso conjuncto.

No 2º acto ha de notavel o côro da revolta, o *monologo* de *Zuleida*, a entrada de *Côndor*, o *duetto* deste com *Zuleida* e o *concertante final*, que é peça de largo folego.

O 3º acto começa por um *notturmo*, que lhe serve de *preludio*.

E' uma pagina inspirada, que ha de sempre agradar e ser applaudida, já pela sua contextura musical e já pela opulencia de sua instrumentação.

Os dous motivos dessa pagina magistral são, pouco depois, repetidos por *Odaléa* e pelo pagem *Adin*, adquirindo, quando cantados alternativamente por esses dous personagens, novo prestigio.

O *quartetto*, nesse acto, é um trecho de subido valor artistico, quer pela distribuição das vozes, quer pela contextura musical, quer finalmente pelo estylo nobre e ao mesmo tempo elegante, em que foi concebido e traçado. Bastava elle para dar nomeada ao seu autor.

Vem, finalmente, o *duetto* ultimo, entre *Odaléa* e *Côndor*, que é de grande valor dramatico. Ouvem-se ahi, de novo, os harpejos do preludio inicial da *opera*, depois da phrase vibrante e de extraordinario *slancio*: — *M'ami!... dicesti!... O' voluttà divina!* — que é verdadeiramente inspirada.

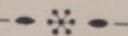
Termina, finalmente, a *opera* com o mesmo *thema conductor*, que lhe servira de abrimento.

Em summa: não se pôde dizer que o *Côndor* de Carlos Gomes seja a ultima palavra na composição do drama lyrico moderno; mas, com certeza, é um dos mais bem acabados trabalhos do *maestro* brasileiro, e, na téla das composições modernas, cabe-lhe honroso posto.

O desempenho foi admiravel, apesar de se achar enferma a *prima-donna* Theodorini. GabrieleSCO, Silvestri, Borlinetto e principalmente Adelina Stehle, que é a voz mais fresca e mais encantadora de todo o elenco da actual companhia lyrica, houveram-se de modo a merecer francos elogios dos mais exigentes.

Córos e orchestra tambem muito se distinguiram.

A. CARDOSO DE MENEZES.



Noticias do Rio e Estados

CONCERTO TATTI

O distincto violinista Ricardo Tatti, digno professor do nosso Instituto Nacional de Musica, deu o seu concerto, em *matinée*, no dia 23 do mez proximo findo.

Executou, com a pericia e maestria que todos lhe reconhecem, o *Souvenir de Bade*, de Léonard, e a *Rimembranza* e a *Berceuse*, de Dambé, sendo justa e entusiasticamente applaudido.

Tomou parte em peças de conjuncto, com alguns artistas da orchestra da actual companhia lyrica, que mostraram-se irreprehensíveis em todos os trechos.

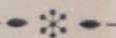
Este concerto deu-nos oportunidade de conhecer um artista verdadeiramente notavel, o contrabaixista Roveda, que do seu ingrato instrumento tirou effeitos egualaveis aos de um violoncello vibrado por mão de mestre.

Digno de menção é igualmente o Sr. Carvelli.

O programma continha, além das mencionadas, outras peças de valor, que foram devidamente apreciadas e applaudidas pelo publico.

E' sómente de lastimar que, d'esta vez, como de tantas outras, tratando-se de bons artistas, que tanto merecem, como o Sr. Tatti, a concurrencia de espectadores tivesse sido tão pequena, o que nos faz repetir o que já muitas vezes se tem dito, e é: que o gosto musical entre nós, o gosto pela bôa musica, está ainda muito pouco desenvolvido, ao passo que já possuímos artistas dignos d'esse nome.

Terminamos, saudando o emerito professor e dando-lhe os parabens, pela bonita festa que proporcionou aos seus convidados.



Noticias do Estrangeiro

— A *Opera de Vienne* publicou o seu relatorio da época 1890—1891; na relação dos autores e peças executadas figuram, em primeiro lugar, Wagner, com 48 representações de 10 operas; Massenet, com 28 representações das duas operas: *Manon* e *Le Cid*; Verdi, com 16 representações de 5 operas; Meyerbeer, com 13 representações de 3 operas; Mozart, 11 representações de 4 operas; Gluck, 8 de 3 operas; Donizetti, 7 de 3 operas; Weber e Halévy, 7 representações cada um; Rossini, 6; Beethoven, Liszt, Ambroise Thomas e Bizet, 5 representações cada um.

A obra que mais representações teve foi *Manon*, de Massenet, representada 25 vezes; seguiam-se-lhe a *Cavalleria Rusticana*, com 22 e *Lohengrin*, com 10 representações.

— Segundo se vê do relatrio do conservatorio Real de Dresde, ultimamente publicado, o numero de matriculas, no anno escolar de 1890—1891, elevou-se a 835.

Como sempre, o curso de piano foi o mais frequentado e apresentou a matricula de 529 alumnos!!

A classe de *violino* teve 126 e as de canto 109.

Por aqui se vê que, enquanto na classe de piano se matricularam 529 alumnos, em todo o curso de instrumentos, exceptuando o de *violino*, a matricula foi apenas de 71!

Si tirarmos ainda, d'este numero, os matriculados no curso complementar da theoria, chegamos á seguinte conclusão: pode ser que Dresde nos forneça muitos pianistas e violinistas; mas não esperemos que dali nos venham fagottistas ou flautistas.

E ainda o nosso Instituto se queixa da enormidade na affluencia dos que requerem matricula em piano!....

— Os *wagnerophobos* estão deveras desolados com o resultado das representações das obras do grande mestre allemão no Theatro Real de Berlim, durante a ultima época.

A distribuição das operas, pelas 81 representações wagnerianas, foi a seguinte: *Tannhauser*, 29 representações; *Lohengrin*, 24; *Mestres Cantores*, 9; *Navio Phantasma* 6; *Tristão e Izolda*, 4; *Walkirias*, 4; *Ouro do Rheno*, 2; *Crepusculo dos Deuses* 2; *Siegifredo*, 1.

Assim, temos 53 representações para *Tannhauser* e *Lohengrin* e 28 para as 7 restantes, a provar que não são as mais transcendentes obras do musico saxonio as mais apreciadas pelos proprios berlinezes.

E' para notar-se ainda que o *Oberon*, de Weber, foi representado 36 vezes, isto é: mais 8 que a mais estimada obra de Wagner, e que a *Carmen*, *Mignon* e *Fra Diavolo* alcançaram verdadeiros *successos* e deram optimas receitas, fazendo um figurão no repertorio do theatro citado.

— Damos a grata noticia da appareição de duas *maestrinas* italianas.

A primeira, Adolfa Galloni, obteve um *successo* em Florença, com a *I Quatro Rustici*, opereta escripta para um libretto da Pontecchi.

A segunda, Teresa Guidi, terminou uma opera sobre um poema intitulado *Don Cesare di Bazan*, escripto por Francesco Guidi.

Informaremos os nossos leitores do que soubermos sobre o exito do *Don Cesar*.

— No *theatro Apollo*, de Madrid, obteve um verdadeiro *successo* a nova zarzuela *Trafalgar*, musica de Ximenes e letra de Xavier de Burgos.

Os jornaes hespanhoes fazem grandes elogios ao compositor e ao libretista, e dizem que o publico fez grande ovação, não só a estes, como a todos os artistas que tomaram parte na representação do *Trafalgar*.

A RABECA DE OURO

Grande fabrica de instrumentos de musica, premiados nas exposições do Brasil, Portugal, Philadelphia, e ultimamente na grande exposição Universal de Paris

João dos Santos Couceiro

Fornecedor do Instituto Nacional de Musica

Grande sortimento de Rabecas, Violoncellos, Contra-Baixos, Violões,

Bandolins

Todos os artigos pertencentes a instrumentos de musica são importados directamente da Europa.

Especialidade em cordas para todos os instrumentos.

N. 42, Rua S. Francisco de Assis, N. 42
(Antiga da Carioca)

Rio de Janeiro

PIANOS

Vende, aluga, troca, concerta e afina pianos com toda a perfeição, a preços razoaveis.

Compra pianos em bom estado

AFFONSO PIRES

29, Rua da Constituição, 29

RIO DE JANEIRO

Companhia Importadora

DE

PIANOS E MUSICAS

Grande sortimento de musicas de todos os autores, tanto nacionaes como estrangeiros, a preços baratissimos.

Compra, vende, aluga, concerta e afina pianos, a preços razoaveis.

73, Rua Gonçalves Dias, 73

CAPITAL FEDERAL

GRANDE ESTABELECIMENTO
DE
PIANOS E MUSICAS
Arthur Napoleão & Comp.
89 Rua do Ouvidor 89

Pianos de Erard, Pleyel, Henry Herz, etc. Unico deposito dos pianos de Bechstein e Otto.
RIO DE JANEIRO

Caixa do Correio n. 336

Telephone n. 258

PIANOS
DE
Pleyel, Erard, Herz, Gaveau, Bord, Ph. H. Herz, Elcke, etc.

IMPORTAÇÃO DIRECTA

DE
Harmoniums de Mason & Hamlin, Chicago Cottage, Alexandre Père & Fils,
Harpas de Erard & Comp.

UNICO DEPOSITO
DOS
Pianos de J. Blüthner

Grande e variado sortimento de bancos, estantes, isoladores, capas. cordas,
feltros, sedas, pelles, metaes, etc.

Especialidade em ferramentas e artigos para reparação de pianos

Vendas excepcionaes e garantidas

Buschmann & Guimarães

52 — RUA DOS OURIVES — 52

PIANOS DE PLEYEL

E DE
OUTROS BONS AUTORES
Vendem-se a preços rasoaveis no estabelecimento musical

DE
FREDERICO GUIGON
9 — RUA DOS OURIVES — 9