Condessa de Proença-a-Velha (M. Grisalde)
Sócia correspondente da Sociedade Scientifico-Artistico-Literária
Luís de Camões, de Nápoles

Alguns séculos de música

(Impressões de Arte)

1930
Imprensa Libânio da Silva
Travessa do Fala-Só, 24
LISBOA

ALGUNS SÉCULOS DE MÚSICA

DA AUTORA

«*Os nossos poetas*» *(Melodias portuguesas)*, 1902, esgotado.
«*Os nossos concertos*» *(Impressões de Arte)*, 1902, esgotado.
«*Histórias da Tia Lily*» *(Aguarelas portuguesas)*, 1923.
«*Fadas e encantos*» *(Contos para os meus netos)*, 1920.

NO PRELO

«*Quem quer linhas, agulhas, alfinetes...*» *(Contos e lendas)*.

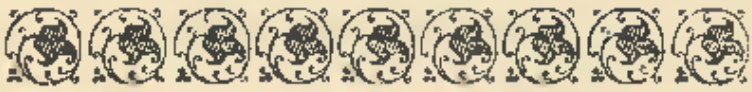
Condessa de Proença-a-Velha (M. Grisalde)
Sócia correspondente da Sociedade Scientífico-Artístico-Literária Luís de Camões, em Nápoles

Alguns séculos de música

(Impressões de Arte)

1930
IMPRENSA LIBÂNIO DA SILVA
TRAV. DO FALA-SÓ, 24
LISBOA

ARTE E ARTISTAS



I

ARTE E ARTISTAS

A Arte é velha como o Mundo; nasceu da aspiração da alma humana, para o aperfeiçoamento de tudo quanto existe.

Desde o tempo das Cavernas, que o homem trabalha para melhorar as condições da existência colectiva e nas almas rudes e boçais dos primitivos, havia já admirável intuïção, que se advinha ainda, pelas obras esculpidas, gravadas ou pintadas nessas remotas eras.

A evolução da Arte através dos séculos, pode ser representada por uma linha ascendente, passando pelos mesmos pontos do plano directo e irregular, que a aproxima do infinito, onde reside o Ideal; mas êsse ideal que atrai o Artista, afasta-se constantemente, parecendo iludir todo o esfôrço.

O Artista caminha sempre, em busca do encantado Palácio, onde poucos conseguem chegar, conquistando a Glória!...

E' longa a caminhada... ingreme e tortuosa por vezes; mas entre os espinhos da estreita vereda, há flores perfumadas que embelezam a vida.

.....

Ser Arista, é ter um ideal e segui-lo; é aspirar à perfeição das nossas obras e também das nossas vidas, embelezando-as carinhosamente.

O ritmo e harmonia das coisas, pode transformar em alegre vivenda qualquer mansarda humilde, se nela existir paz e amor, que é a verdadeira poesia, a Arte que consola e ampara.

Todos podemos e devemos ser artistas, amando a nossa terra, a nossa profissão, o nosso lar.

.....

Na sociedade civilizada, a criança dá perfeita ideia do homem primitivo: tudo quanto resplandece — efeitos de luz, de côr ou de som, — exerce fascinação no seu espírito.

Os animais domésticos, o ruído dos insectos, o ciciar da brisa, a luz do sol, o azul do céu, o brilho dos metais, as plantas e as flores, despertam-lhe curiosidade e encantamento, e dessa primeira comunhão com a natureza, fica para

sempre gravada na mente infantil, o sentimento instintivo da poesia, no ritmo, na harmonia e no colorido.

A criança com viva imaginação, cria confusamente um mundo ideal onde se refugia, quando a realidade a revolta, com a sua crueza positiva...

Os artistas são crianças grandes, que transformam também a realidade, ao sabor da sua fantasia: Dante creou o *Inferno*, onde internou os seus inimigos; Cervantes, fixou no *D. Quixote*, eterno e formidável símbolo; Camões escreveu os *Lusíadas*, idealizando a Pátria que o deixou morrer de fome, e refugiou o seu grande amor — desprezado e escarnecido pelas frívolas damas da côrte — nos braços da *Chinesa Dinamene*, a quem atribuiu «peregrina formosura».

Idealizar a realidade, é o destino, a verdadeira missão do Artista, quer seja pintor, escultor, músico ou poeta.

Dizia Gounod — célebre compositor francês — que os Santos, os Sábios e os Artistas, eram os Sacerdotes do Bem, da Verdade e da Beleza, seguindo todos o mesmo ideal...

* * *

A poesia encontrou na palavra o material para arquitectar as suas diversas formas; a pintura e a escultura encontraram modelos e impressões na natureza, mas a música — com pequeno número de sons fixos — creou o seu alfabeto, conseguindo as mais fantásticas combinações.

Alguns sons e intervalos, por vezes mesmo o silêncio, são os meios com que actua sôbre a inteligência e sôbre o coração.

Nas exclamações de dôr ou de alegria, no riso ou balbuciar da criança, nas imprecações de cólera ou nos pregões das ruas, existem modulações de carácter musical acentuado.

Canta-se pela mesma forma que se fala, mas as modulações da voz cantada, imprimem à palavra mais intensidade e expressão, assim como a dança imprime ao andar, mais variedade de ritmos.

Há ritmo no espectro solar, no quebrar das ondas, no movimento das marés, no murmúrio dos regatos, no ribombar do trovão, no galope do cavalo, no sussurrar da brisa entre a folhagem... Há ritmo na natureza inteira e não se poderia conceber uma obra de arte sem ritmo e harmonia.

Cada povo tem o seu ritmo próprio e acentuado, e é por êsse ritmo, pela pronnúncia das palavras ou formação das frases, que se destinguem os habitantes de cada região: E essas características expressivas da voz e movimentos, são liricamente estilizadas na canção popular, por milagre de intuïção.

A cantiga anónima e singela, nasce sem cultura como a orquídea brava: estilizada por mão de artista, pode transformar-se em obra-prima, sem perder o sabor original, nem o cunho de nacionalidade que revela nos ritmos e tonalidades que percorre.

. . . . . .

«O rouxinol canta de noite»... como diz a canção e o pastor — voltando para a sua choça imita os seus gorgeios, soprando no pedaço de cana engenhosamente trabalhada.

Há quem afirme — e nós não duvidamos — que o rouxinol foi o primeiro cantor do mundo e a flauta o primeiro instrumento inventado.

A pitoresca figura do pastor, existe ainda nas serras da Beira-Baixa, parecendo fazer parte da acidentada païsagem.

Sousa Lopes — no seu precioso tríptico, reproduzindo os trabalhos do povo — idealizou essa imagem quási lendária, contemplando o sol

nascente e assistindo maravilhado ao despertar do rebanho e do cão que o defende e guia, como o mais leal dos amigos. E é tal a sugestão do genial quadro, que nos parece ouvir os sons da flauta primitiva, recordando ingénuas melopeias, que Wagner copiou com certeza de origem parecida, estilizando-as com incomparável poesia num dos actos de *Tanhauser*.

Sousa Lopes — um dos artistas mais completos que conhecemos — procura muitas vezes na música inspiração para as suas obras, ou descanço para o seu trabalho intenso.

Quando a luz do crepúsculo invade o seu atelier, abre o piano e canta, como verdadeiro artista também; e a música apaixona-o, como o apaixona a palavra, que delicadamente acentua.

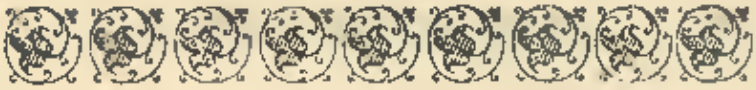
. . . . . .

Música e poesia, unidas no *lied* em conjunto admirável traduzem o pensamento com expressão e colorido de rara intensidade: mas a música — imaterial e abstrata — invade regiões inacessíveis à palavra, projectando mais longe a sua luz, resplandecente como o sol que nos dá vida.

Som e ritmo, em turbilhão de pureza infinita, elevam as almas à suprema harmonia.

Falando sôbre a filosofia da música, dizia Helena Vacaresco, notável escritora romaica:

«A música é a linguagem dos povos...»
«A música é a imagem do Mundo...»



II

O "LIED,,

PARA se interpretar o clássico *Lied* é não só necessário uma dicção perfeita, mas também o conhecimento de todos os segredos do *bel-canto.*

Na música, como na poesia, existem regras fixas, cuja aplicação se pode variar infinitamente e as notas musicais, com todas as combinações que determinam servem o pensamento do compositor, que descreve com sons — da mesma forma que o poeta descreve com palavras — todos os sentimentos e emoções.

A poesia é a origem de todas as artes, o pensamento oculto que tudo inspira; mas, com o auxílio da palavra revela-se melhor que qualquer outra, detalhando e exprimindo na arte

dos versos, idea precisa e nítida: É como a legenda que o buril fixa, com indeléveis traços.

A música, só por si, descreve ou determina um estado de alma, sem profundar o motivo misterioso que lhe deu origem e a emoção provocada por uma bela sinfonia, tem qualquer coisa de sublime, na verdade.

Poesia e música, tendem sempre a reünir-se para se completarem, atingindo o máximo da intensidade expressiva, no clássico *lied*, onde a palavra deve dominar completamente a melodia que inspira. Não se trata da colaboração igualmente poderosa de duas artes reünidas, mas — é preciso fixar bem isto — *da absoluta sujeição da música à poesia.*

A missão da música, no *lied*, é imprimir mais intensidade emotiva, mais vigor e delicadeza de colorido ao pensamento e à palavra, impregnando o ambiente de misteriosa poesia, de vago e original encanto, que se não explica, nem fàcilmente se analiza em detalhe, mas que produz sensação intíma, profunda, indelével.

O *lied* — que não tem tradução na nossa língua — designa a fusão da voz e da palavra, do pensamento mais profundo e íntimo da poesia, com a expressão idealmente misteriosa da mú-

sica, formando assim conjunto de emoção inenarrável, por vezes sublime.

Para o interpretar, é indispensável, não só uma dicção perfeita, mas também o conhecimento de todos os segredos do *bel-canto* e de tudo quanto se relacione com a parte técnica da arte.

Assim, identificando-se com o personagem que representa, o verdadeiro artista, fàcilmente transforma a singela melodia, num pequeno drama ou comédia musical, traduzindo o pensamento do autor, evocando — com o poder da propria emoção — um quadro original, verdadeiro e muitas vezes deslumbrante.

É uma espécie de miniatura da concepção do «Drama Musical Wagneriano», aplicado ao *lied* poema ou romanza. E podem-se assim realizar interpretações primorosas, de inexcedível encanto.

Qualquer artista, mesmo que não saiba rimar, possue um fundo de poesia — nem sempre revelado de igual forma — e na própria ocasião de cantar, a imaginação sugere-lhe por vezes intuïtivamente, a verdadeira compreensão do quadro que reconstitui «*in mente*» com minuciosos detalhes. Mas, para que o auditório sinta emoção, é necessário que o cantor esteja

impregnado dos sentimentos e impressões que procura traduzir.

Fixar um método de canto único, seria coisa impossível: cada professor tem a sua maneira própria, original e mais ou menos segura e cada cantor é um novo caso, com temperamento, intuição e voz, completamente diferentes.

A sciência deve ser a mesma: só varia a forma de a transmitir ou assimilar.

* * *

Os antigos professores da escola italiana — hoje completamente fundida com a francesa — preocupavam-se exclusivamente com a beleza e igualdade do som, nitidez e maleabilidade da voz, e essa parte do estudo, puramente técnico, é realmente indispensável a quem a sério se dedica à carreira artística, quer seja no teatro ou concerto, que afirme as suas aptidões ou talento.

Da submissão da voz à vontade do artista, depende a perfeita fusão do som e da palavra, tornando o canto tão natural como a própria fala, e a interpretação justa e fácil, sem esfôrço nem fadiga para o organismo.

O progressivo desenvolvimento da voz, a natural colocação de cada nota no respectivo re-

gisto, as variadas formas de respirar, o modo como o som se dilata e expande, a perfeita afinação, a diversidade de timbres, de modulações e inflexões dominando a voz — por estrídula que pareça — modulando-lhe a intensidade e volume, transformam a garganta num instrumento vivo e incomparável, sujeito à vontade e capricho do cantor.

O canto *ligado-sostenuto*, é o meio mais seguro para desenvolver o som, deixando-o expandir com maior intensidade.

Da nitidez com que a nota se produz e da forma de respirar, depende a igualdade do timbre e o sustentado da frase melódica que permite a qualquer voz — mesmo pequeníssima — sobresair fàcilmente, atraindo por especial encanto, e acompanhando estas qualidades, com uma articulação e dicção perfeita, consegue mesmo dominar grandes sonoridades de orquestra.

A respiração é para o som da voz humana, como a mão do violinista que coloca o arco sôbre a corda do instrumento — por forma instantânea — produzindo o som puro e igual, que êle conduz e guia delicadamente, até à extremidade.

Quem diz bem não pode cantar mal, mas para obter dicção perfeita, é necessário, não só

o estudo de articulação e pronúncia, mas ainda conhecimento de todos os segredos da arte, vocalizando bem, e podendo fàcilmente realizar tôda a espécie de modulações.

Uma voz possante, igual e maleável, é um instrumento de grande valor nas mãos do verdadeiro artista, que saiba compreender e traduzir a ideia e pensamento poético da palavra.

Cada país tem a sua linguagem própria, com cadência, ritmo e música característica; além disso, no verso, a palavra não significa ùnicamente a expressão exata da ideia; tem um valor independente, de harmonia sugestiva. A palavra ali, empregada como material onduloso ou vibrante, enriquece o pensamento, fazendo scintilar todos os valores do vocabulário sonoro e evocativo, servindo a inspiração do poeta, na grande e vigorosa interpretação da poesia.

A declamação, explorando as propriedades estéticas da frase, transforma-a em quadro sinfónico, despertando harmonias dispersas ou reflexos desconhecidos e inesperados. E sôbre essa poesia — impregnada já de ritmos variados e harmoniosas cadências — nasce e flotua a música e com o seu poder de emoção, variedade de motivos, simples ou complexos, descreve o meio, o personagem, a situação, dando ao poema in-

tensidade misteriosa e profunda, que a palavra só por si, nunca poderia atingir.

* * *

O *lied*, que — como se sabe — designa a união da poesia e da música, designa também a forma mais elevada no género especial da música de concerto, a que se dá o nome de música de câmara.

Derivando da canção ou romanza, foi como elas, destinado a substituir as árias de ópera, difíceis de interpretar fora do próprio scenário; além de confundir inspiração poética e melódica em conjunto singular, o *lied* deve dar também à harmonia, por simples que pareça, fundo de quadro descritivo ou simétrico adequado ao canto. Nos *lieder* de Schubert, Schumann, Beethoven, ou nas páginas inspiradas de Brahms, Grieg, Gounod, Massenet e outros célebres compositores modernos, o canto liga-se por tal forma à harmonia do acompanhamento, que seria impossível separá-los, sem prejudicar ou tornar mesmo incompreensível o conjunto da obra.

A importância do acompanhador é tão grande como a sua responsabilidade; é parte indispensável e valiosa e não figura apagada e secundá-

ria, como vulgarmente se julga. A ambos — cantor e acompanhador — são necessárias qualidades de inteligência, intuïção artística, sentimento e delicadeza de colorido, além da técnica impecável e sobriedade destinta.

A música tem em si poder bastante, para penetrar o coração e o espírito, sem recorrer a *ficeles* de gôsto deplorável: clássica ou romântica, antiga ou moderna, é sempre a mesma arte subtil e etérea, impregnada de ideal.

O cantor para interessar o auditório — quer seja no teatro ou concerto — deve ter poesia e emoção, dando sentido até aos arabescos vocalizados. Assim, também o acompanhador, pode dar intenção ao mais simples acorde.

A qualidade do som e variedade de timbres têm tal importância na arte do canto, que muitas vezes o êxito da composição depende duma única nota. A transição do forte ao piano, produz sensação encantadora e na simples passagem duma vogal fechada para outra aberta, há colorido especial.

A paleta do cantor é tão rica, como a do pintor mais delicado: além dos efeitos de luz e sombra, possui infinita variedade de ritmos e timbres e dessa harmoniosa combinação, depende tanto a beleza do canto, como da sciente mistura

de tintas dependeram as suaves gradações nas telas dos mais célebres pintores do século XVI.

Mas o verdadeiro colorido reside realmente no interêsse que o cantor liga à frase e no modo como faz sobressair a palavra, mesmo independente do sentido poético; e a dicção pura, inteligente, emocionante, nasce no coração e no espírito do artista, expontânea e intuïtiva.

O canto tem — sôbre as outras artes — a magia de tudo o que não dura: passa com a última vibração sonora, fogo fátuo que brilha e morre sem deixar vestígios... veloz, transitório e efémero, como gentil quimera.

Dirigindo-se à imaginação, fixa-se na memória, como a luz do crepúsculo de indizível e vaga saudade... lembra as imagens gravadas no gêlo, que desaparecem quando o sol as beija. É incomparável a arte do canto e na sua inconsistência possui uma espécie de eternidade...

OS NOSSOS POETAS

III

OS NOSSOS POETAS

ESCRITO em 1904, o capítulo anterior, devia servir de Prólogo a um livro de melodias portuguesas, da mesma autoria, sendo transcrito pelo *Diário de Lisboa* em 1924, apenas assinado com as iniciais M. G. (de *M. Grisalde)* pseudónimo usado e simples anagrama de apelido de família.

Essas melodias intitulavam-se — «Os nossos Poetas» — dividindo-se em duas partes: — «Écos do Passado», foi impresso, mas não posto à venda e «Vibrações de Hoje» — existe apenas em manuscrito, bem como outras composições mais recentes.

A falta de originais portugueses adaptados ao canto, resolveu a autora a tentar êsse género de Arte, provando assim, que a nossa língua se

presta admiràvelmente a ser cantada, no que poucos concordavam no fim do século XIX e principios do actual.

—«Vibrações de Hoje»—bem como as restantes melodias manuscritas—pertencem igualmente ao passado, confundindo-se na mesma vibração de velharias românticas, fora de moda para gente môça, podendo apenas despertar interêsse a quem em outro tempo as ouviu cantar, compreendendo o pensamento que as ditou:

—Ver essa ideia seguida por outros, com mais talento e saber para a realizar, dando relêvo às poesias portuguesas, pela união da melodia e harmonização adequadas, firmando assim, com base sólida, a criação do *Lied Nacional.*

. . . . . .

E essa ideia floresceu e progrediu:

Existe já hoje em Portugal, uma pléiade de artistas notáveis, revelando talento e saber em interessantes composições para canto; e com o auxílio de destintos intérpretes, as nossas melodias vão acentuando de forma notável, o valor e originalidade da nossa língua e da nossa raça.

Carolina Michaëlis de Vasconcelos, chamava ao Soneto português, «*O Lied Peninsular*». Real-

mente o Soneto, resume também, como o *lied*, idea e sentimento harmonioso e completo, no seu limitado âmbito; isso não quere dizer, que o Soneto seja a forma da poesia preferida para êsse género de composições.

O *lied* que, como sabemos, não tem tradução na nossa língua, designa a união da poesia e da música, em conjunto de ideal perfeição.

Chamando ao *Lied*, Soneto Músical, talvez completássemos a idea da sábia Professora.

* * *

Lully, Rameau, Gluck e Mozart, marcaram na evolução musical, fases diversas, perfeitamente acentuadas: mas a música não acompanhou sempre o desenvolvimento das outras artes.

No tempo dos Bardos e Trovadores, era apenas improviso de momento, impossível de fixar.

O Canto Chão, tentando captar com as neumas, essa fugitiva melopeia artística, pouco ou nada conseguiu, deturpando-lhe até a pureza e encanto, com a sua escrita rudimentar e incompleta.

Guido de Arezzo — célebre monge beneditino, — com trabalho e paciência inaudita, conseguíu descobrir e fixar a notação musical que

ainda hoje existe, mas só depois da sua morte êsse sistema foi adoptado.

No século XVI, apareceu enfim a sétima nota da escala — o *si* — tornando possível o acorde de sétima de dominante, inventado por Monteverde, base de todas as dissonâncias da moderna evolução.

No fim do século XVI, o mesmo grande artista Monteverde, ousou atacar directamente, não só os acordes de sétima de dominante, mas também os de sétima de sensível e de nona de dominante, que formam o grupo intermediário entre os acordes consonantes e os verdadeiros dissonantes.

A êsse grupo especial, dá-se o nome de dissonante natural, obedecendo às mesmas regras dos acordes dissonantes, no que respeita à sua resolução, mas dispensando preparação obrigatória, o que os liga ainda aos acordes consonantes.

Esta teoria, considerada clássica, vai-se anulando cada vez mais, conservando-se apenas como tradicional arcaísmo.

Os modernos compositores já não respeitam essas regras, atacando sem preparação todas as dissonâncias.

. . . . . .

Como já dissemos, em França, no século XVIII,

a Romanza substituiu as árias de ópera, nos salões de concerto: e êsse género de música sentimental e romântica, adequava-se perfeitamente ao espírito da época.

Os alemães com recursos de sciência e arte inegualável deram a essas canções forma nacional e perfeita, creando o *lied*, que consagrou o génio lírico dêsse país.

. . . . . .

Se a casual descoberta do *si* — sétima nota da escala — completou a descoberta de Guido de Arezzo, não se poderá negar, que a luta que tivemos, no fim do século passado, para introduzir no canto a língua portuguesa, tivesse contribuído, em grande parte, para o renascimento da nossa arte em Portugal.

Seguindo o exemplo de Schubert, que com os seus *lieder*, consagrou o génio lírico da Alemanha, também os nossos artistas poderiam — num futuro próximo — levantar bem alto o nome de Portugal.

A iniciativa do *Século*, organizando nas suas salas o «Certame da Mulher portuguesa», teve retumbante sucesso, único no seu género.

Tudo quanto se possa dizer de aplauso e elogio — tanto da ideia gentilíssima, como da admirável realização — será a expressão sentida

de quantos assistiram às graciosas *matinées* de arte, ou visitaram a explêndida exposição, pondo em relêvo valores femininos, da nossa terra tão querida.

Tratando da música em especial, — sem desprimor para todas as cantoras que concorreram — destacaremos como mais notáveis, Maria Amélia Cid, ideal intérprete de melodias portuguesas, Maria Antónia Palhares de Seabra, encantadora virtuosa, com pura escola e perfeita dicção e Laura Wake Marques, cantora de *lied* admirável e distintíssima compositora.

São realmente três grandes artistas, que honram o país a que pertencem.

. . . . . .

A grave doença do Maestro Francisco de Lacerda, impediu-nos de ouvir o imponente côro de Senhoras que se estava ensaiando para fechar com chave de oiro as interessantes *matinées*.

Também sentimos que a grande artista Guilhermina Suggia, se não dignasse tomar parte no brilhante «Certame da mulher portuguesa» — esquecendo que antes de iniciar os seus estudos no estrangeiro, como pensionista do Estado — fez em Lisboa o seu debute como violoncelista, já distinta, acompanhada por sua irmã Virgínia, sendo essa festa organizada e protegida por se-

nhoras da Sociedade portuguesa (algumas das quais ilustraram o «Certame») notando-se entre elas a grande pianista Elisa Baptista de Sousa Pedroso e a destinta escritora Virgínia de Castro e Almeida, nome conhecido e admirado em Portugal e no estrangeiro.

Guilhermina Suggia, ganhou com certeza algumas antipatias, sem em nada aumentar a sua celebridade.

CANTARES

IV

CANTARES

AS primeiras escolas de música, conscientemente organizadas na Alemanha, pelos *minnesingers*, deram mais tarde origem aos Conservatórios que actualmente existem, mais ou menos perfeitos, em todos os países civilizados.

Com as modificações que se deram no estado social e na civilização, depois do século XIII êsses artistas, — músicos, poetas e cavaleiros, de princípios e gostos aristocráticos — dispersaram-se perdendo pouco a pouco o prestígio, com o desaparecimento das pequenas *Côrtes feudais*, verdadeiros solares da Arte, onde os talentos floresciam e eram apreciados.

No século XIV, os *Mestres Cantores*, artistas mais modestos e burgueses, aproveitando a cultura e orientação dos antecessores, constituiram

com base mais sólida e prática, espécie de corporações artísticas, recrutando os sócios entre os artífices: sapateiros, alfaiates, pedreiros, marceneiros, enfim, operários com profissão conhecida, que lhes garantisse a existência, para os quais a música era principalmente um prazer ou uma diversão, o que os não impedia de a cultivar sèriamente, desenvolvendo cada qual as suas aptidões.

Entre os *Mestres Cantores*, havia também poetas e músicos errantes, que percorriam cidades e aldeias, espalhando inspirados cantares.

Bardos ou Trovadores — nome porque eram conhecidos então — a sua música, espécie de melopeia dolente, tinha poesia rude, com expressão ingénua e simples.

Percorrendo tôda a França, êsses cantares inspirados transformaram-se em características Romanzas, originando mais tarde o clássico *lied*.

. . . . . .

Em Portugal — nas aldeias sertanejas — existe ainda o cego das ruas, espécie de Bardo, que percorre o país de terra em terra, cantando a sua miséria em monótona cantilena, de incomparável desolação.

Como os Trovadores antigos, êsses pobres pá-

rias, compõem juntamente música e palavras dessas singelas cantigas: as palavras despertando música adequada e a melodia regularizando a prosódia, o fraseado e os períodos verbais.

São mestres inconscientes.

Uma dessas figuras — copiada do natural pelo grande artista Carlos Reis — originou a preciosa tela «Cantigas de Amor» com certeza a mais inspirada e feliz do primoroso mestre.

Acompanhando-se à guitarra, o cego canta a trágica história vivida, que tôda a aldeia reconhece com minucioso detalhe. A rapariga escuta comovida, com triste presságio de algum amor nascente e a velhinha — sentada na soleira da porta — recorda com saudade o passado que não volta.

O moço do cego — cansado, rôto e faminto — toca viola esperando a esmola e olha com inveja as outras crianças, que curiosamente se agruparam. E o sol bate no muro branco do fundo, iluminando a paisagem, onde se destaca a Serra da Lousã, de evocadora poesia.

«Cantigas de Amor» tela genial de mestre Reis, traduzindo o sentimento do povo, simboliza por forma comovente a Alma Nacional.

. . . . . .

Nas aldeias portuguesas—que ainda conservam os antigos usos—há lindos cantares, por vezes de bárbara origem, mas quási todos de grande beleza.

Na Beira-Baixa, cada estação do ano tem a sua cantiga própria, bem como as colheitas, as sementeiras, ou as festividades religiosas, com os seus arraiais e procissões, de sugestivo encanto.

Acompanhados pelo monótono ritmo do Adufe, ouvem-se em côro os ranchos de rapazes e raparigas e as dansas tão graciosas e movimentadas, devem igualmente influir na evolução da nossa arte.

* * *

O motivo porque a Canção popular sempre nos encanta, provém da inconsciente aspiração de regressar à simplicidade, ideal de todo o Artista.

Voltando à fonte popular—que se não prende com regras rigorosas—a alma exprime livremente o seu sentir, quer seja alegria ou sofrimento.

Os temas da poesia do povo, são sempre inspirados na natureza, ou nos dramas da vida humana. Mas os camponeses cantam mais a tris-

teza que a alegria. No fundo dessa tristeza — a que se pode chamar saudade — existe uma espécie de romantismo dolente, que determina o desânimo, a renúncia ou o espírito de sacrifício, na abdicação da própria vontade.

São cantares magoados, em que predomina o modo menor, alternando por vezes com o modo maior, o que mais acentua ainda a natural melancolia; mas essa melancolia reside em nós próprios e não nas coisas que nos rodeiam. Gemer, chorar, sentir sem causa determinada, provém do fatalismo árabe, que influiu na raça portuguesa e que ainda hoje se traduz na música do povo e nas palavras que a inspiram.

As cantigas com que as mães embalam os filhos, acompanhadas com o balouçar do berço, são duma tristeza incompativel com a felicidade do lar. Parecem profecias de fatal Sibila e não suave esperança num futuro ridente.

Lembram o Fado, encantador e doentio...

. . . . . .

A música deriva inteiramente dos cantares do povo, imagem simples da alma humana

Foi na inspiração nacional que os grandes Mestres se fortaleceram, modificando as tradições da pura técnica; e atingiram a originalidade da moderna evolução, pondo ao serviço da

ingenuïdade popular, tôda a sciência e arte perfeita, que a Alemanha e o próprio Wagner adoptaram.

Seguir artisticamente a orientação e os conselhos do grande Mestre, seria admirável; imitá-lo sem o compreender, é um verdadeiro desastre, que se traduz nas mais ridículas caricaturas musicais, sem estilo nem inspiração aproveitável.

Nunca se deve esquecer, que a Arte tem de ser acessível e compreensível para todos e que só assim terá poder para emocionar e atrair.

A gentil artista brasileira, Maria Helena de Castro, compreendeu por genial intuïção, os requisitos necessários para encarnar o espírito do país onde nasceu: Descreve a paisagem rica e ardente, a voz magoada do sertão, o escravo humilde, a creoula com dengosos meneios, a rêde que balouça ao vento, o leque de plumas, o ambiente perfumado, e a alma do povo, gemendo, rindo ou gosando, com a mesma intensidade e paixão.

A simplicidade dos processos que emprega, a frescura da voz e do sentir, são raras qualidades com que delicadamente interpreta êsse género de mòdinhas, fazendo verdadeiras creações artísticas.

Deve o mesmo processo ser adaptado aos

Cantares do nosso povo, dando-lhes igual relêvo, sem alterar a simplicidade, nem a natural expressão de sentimento e graça, características de cada região.

. . . . . .

A «Hora de Arte» de 8 de Janeiro de 1930, dedicada à Canção popular portuguesa — com harmonização e comentários de Francisco de Lacerda, leitura de deliciosas quadras, pela notável poetisa Virgínia Vitorino e canto pela delicada artista Arminda Correia, provou bem a variedade de ritmos e modulações, que existem nos cantares das províncias e ilhas de Portugal.

Foi uma maravilhosa lição e um quadro admirável de beleza.

Na Sociedade de Concertos — dirigida e orientada por Elisa Baptista de Sousa Pedroso, notável pianista e cultora de arte — tivemos a felicidade de ouvir, há anos, Reinaldo Hann, compositor, conferencista e intérprete admirável, dizendo com sentimento, elegância, graça e perfeição impecável. Depois o célebre Bach-Haus, considerado hoje o maior pianista do mundo, o quarteto Rosée e ainda a destinta cantora Véra Janacopulos.

No Tivoli — dirigido por Pedro de Freitas

Branco, interessante regente de orquestra — admiramos ainda uma vez Guilhermina Suggia e a célebre cantora de *lied* Elisabeth Schumann, que nos maravilhou, bem como o original côro dos Cossacos do Don, de incomparável pitoresco e beleza.

O recital de Rui Coelho, fez-nos ouvir a ópera Chrisfal, com esplêndida orquestração e interessantes coros, mas o que realmente nos encantou, foram as suas inspiradas melodias para canto, interpretadas primorosamente por Arminda Correia.

Rui Coelho, compreende com raro talento a alma portuguesa, fixando no *lied* — com emoção e elegância, — caracteríscas dêsse género especial de composições: mas é manifesta a sua preferência pela harmonia do acompanhamento e orquestração.

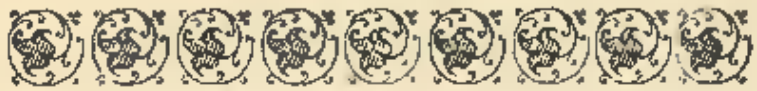
. . . . . .

Nas obras de Beethoven, manifesta-se também a vitória da música instrumental e o canto para êsse grande artista, não merecia especial atenção, desconhecendo - talvez propositadamente — o aparelho vocal. A voz era por êle considerada, apenas como instrumento necessário à sua fantasia, sem consideração pelas possibilidades vocais de cada cantor. Nessa época

não existia aiuda ópera alemã, verdadeiramente característica: Gluck, adoptava as fórmulas francesas, com todos os seus requintes de dicção e poesia e Mozart seguia os modelos da Itália.

Wagner, surgindo depois, aproveitou com raro saber a polifonia alemã, vivificando os grandes assuntos lendários, que transformou e adaptou com genial poder, fixando no «Drama per música», não só a tonalidade e espírito da sua pátria mas a perfeição ideal, que é modêlo para todos os tempos e para todos os países.

ESCOLAS



V

ESCOLAS

FOI no principio do século XVII que se produziu na Itália a reacção contra o canto polifónico, apreciado até então e que — com o auxílio de Monteverde, Peri e Cacini, se esboçou o «Drama per música» que Wagner dois séculos depois, definitivamente fixou por forma incomparável.

Influenciada pelos grandes artistas do século XVII, a arte dramática alcançou desenvolvimento até ali desconhecido, e o Canto adquiriu também expressiva sobriedade.

Nesse tempo, a vocalização nítida e flexível da voz, não eram as únicas qualidades exigidas, como depois aconteceu com a moda das árias de bravura, com declamação exagerada e trágica ou as variações de espantosa dificuldade, que

só tinham em vista satisfazer a vaidade dos cantores, evidenciando os seus recursos de técnica, mas sem inteligente orientação ou pensamento.

As tradições vocais, base do canto expressivo e melódico e da declamação simples e nítida do século XVII, desapareceram quási por completo na segunda metade do século XVIII e à estilização sóbria e convencional do Bel-Canto, com melodia calma e suave, sucedeu a fioriture de acrobatismo exagerado, ou as grandes sonoridades de efeito dramático inconcebível.

Os antigos professores italianos só se preocupavam com a beleza e igualdade do som, maleabilidade e nitidez de vocalização: eram essas as únicas qualidades exigidas, para realizar as composições dessa época, em que a palavra não tinha importância.

Actualmente, tais qualidades — embora necessárias — não bastam para satisfazer as exigências da interpretação artística.

Para o cantor consciencioso, a técnica não é suficiente: é necessário juntar-lhe a emoção e inteligência, com rigorosa sobriedade e perfeita dicção, exprimindo assim o pensamento poético da obra interpretada.

* * *

Lully — compositor de origem italiana — levou para França, no século XVII, as tradições dos primitivos mestres do seu país, adaptando a êsse puro estilo, mais acentuada nitidez e expressão, conformando a parte declamada, com o género severo e pomposo da côrte de Luís XIV, mas sem ultrapassar certo limite de exagêro.

Rameau — seguindo as tradições de Lully e dos antigos processos de estilização — imprimiu à música sentimento mais natural e palpitante, exprimindo com maior simplicidade o amor, o ódio, o desespêro e todas as paixões com que é tecida a natureza humana

Na estilização convencional da época, introduziu graça, frescura e colorido.

O cantor consciencioso, deve seguir a mesma orientação para interpretar essa linda música, dando-lhe mais emoção e sentimento e estilizando com menos rigor.

Rameau, introduziu nas suas obras, paixão e interêsse individual característico: mas foi Gluck que revolucionou a antiga dicção, transformando a maneira de interpretar, com a acentuação estética da palavra, que conserva — através da sua música — todo o relêvo e perfeição.

Realmente, os recitativos de Gluck, — desenhados sôbre a própria poesia — revolucionaram a declamação convencional dos antigos mestres, mas a melodia conservou-se pura e de grande beleza expressiva.

Para interpretar as suas obras, deve o cantor exprimir livremente o sentimento, deixando à intuïção a maior parte do trabalho artístico, não se prendendo com a estilização rigorosa. Precisa ser sincero, sem esquecer a sobriedade, de clássico bom gôsto.

Berlioz — individualidade complexa — faz já pressentir a revolução Wagneriana, nas suas óperas ou concertantes.

Aperfeiçoou o *lied* francês, ligando com arte a música às palavras, mas principalmente com a riqueza de harmonização descritiva, embora sem preocupações de nacionalidade.

Gounod, deixou óperas de valor, mas foi no *lied* que fixou a sua verdadeira individualidade, inspirando-se na fonte popular e nas palavras dos seus mais célebres poetas.

Massenet — com arte inegualável e verdadeiro génio — seguiu o luminoso caminho dos antecessores, juntando à originalidade da melodia, poder descritivo de harmonização, com sentimento, elegância e verdadeiro espírito.

Na sua música, sente-se a sensibilidade romântica de uma alma de eleição e a arte incomparável com que dá sentido ao mais simples acorde.

Conhecendo profundamente todos os segredos da arte do canto e os recursos do instrumento vocal, a sua música nunca excede as possibilidades do cantor, facilitando-lhe a realização, sem sacrificar a expressão justa ou a perfeita técnica.

O apoio — que se observa freqüentemente nas suas melodias — coincide sempre com as sílabas fortes da palavra, facilitando a dicção, de acôrdo com a estrutura da música, completando assim o conjunto artístico, que presidiu à elaboração das suas obras.

Impossível seria dar a lista completa das suas variadas composições, como seria também — em tão reduzido estudo — citar todos os grandes compositores franceses. Limitamos-nos a marcar a evolução musical dêsse país, onde abundam geniais artistas em todos os géneros.

Dos mais modernos citaremos Faurée, Ravel e Deboussy, temperamentos originais de torturados, vincando bem a época actual, indecisa e de dolorosa complicação.

* * *

Foi também a Itália que nos abriu o caminho para a arte musical.

Domenico Scarlati — professor da princesa D. Maria Bárbara, depois raínha de Espanha pelo casamento — trouxe para a côrte portuguesa o culto do Bel-Canto e o puro estilo dos primitivos Mestres do seu país. Superiormente protegidos por essa Princesa — tangedora de cravo e compositora apreciável — e por outros personagens marcantes, alguns artistas se evidenciaram, mas seguindo todos o estilo e inspiração italiana.

Mais tarde Marcos Portugal, o célebre maestro Casimiro e outros mais, deixaram também óperas e principalmente obras religiosas de reconhecido valor, mas sem inspiração nacional.

A música em Portugal não acompanhou a orientação da poesia, onde deveria inspirar-se. Compositores — mesmo de real talento — limitavam-se a estudar as regras de contraponto e harmonia, sem ligarem importância ao pensamento e expressão da palavra.

A escolha do assunto e beleza de poesia que se encontra nas obras dos grandes compositores do *lied* alemão ou francês, completando o con-

junto das mais célebres melodias, não era sequer conhecida dos nossos artistas.

Para alguns poetas, também a música era apenas considerada, passa-tempo ou diversão, esquecendo que a voz foi a primeira manifestação da música pura e que o som precedeu o verbo, não se podendo admitir que a palavra invada a melodia, sem ter antes adquirido perfeição, na forma e no pensamento que a inspira.

Realmente, clássicos ou românticos, bucolistas ou árcades, parnasianos ou nefelíbatas, todos os poetas enfim — desde o século XIV até ao século XIX — não sonhavam sequer que as suas obras pudessem ser um dia musicadas e compreendidas por compositores portugueses.

. . . . . .

Camões, Sá de Miranda, Bernardim Ribeiro, Gil Vicente, e outros grandes poetas, anteriores ou posteriores a estes, seguiram a orientação e modelos de Vergílio, Dante, Tasso, Petrarca e outros geniais italianos; mas nem isso os deminuiu, nem os desnacionalizou.

Adaptando o estudo e sciência adquirida à própria nacionalidade, aperfeiçoaram mesmo a língua portuguesa deixando obras que elevaram o nome da Pátria, pelo valor dos seus poetas.

Não aconteceu o mesmo aos compositores

dêsse tempo: desconhecendo ou desprezando a poesia e tonalidade do seu país, copiaram servilmente modelos estranhos, sem compreensão nem ideal. Por isso a música portuguesa estacionou sem artística orientação: e os poetas faziam poesias de âmbito caprichoso, e os músicos — quando lhes apetecia tentar inspiração portuguesa — espalhavam a esmo as palavaras, sem consciência nem saber

Os pobres cantores — atrapalhados com sílabas a mais ou a menos — decretavam falsamente, que a língua portuguesa não era própria para cantar, sem primeiro observarem a forma como os grandes mestres do *lied* respeitam e enobrecem a poesia, dando-lhe com sciência e arte o devido logar.

Êste desencontro entre poetas e compositores, deu-se até princípios do século actual: mas a evolução segue o seu rumo, para o mais brilhante renascimento da arte portuguesa.

As ideias de Wagner — como é sabido — revolucionaram o mundo, unindo em conjunto todas as artes, no mesmo ideal de perfeição e harmonia.

Os compositores modernos, não podem nem devem ignorar os seus poetas, os seus pintores, todos os seus artistas enfim, seja qual for o ideal que os inspire e a manifestação que adoptarem.

A VOZ HUMANA

VI

A VOZ HUMANA

É impossível encontrar uma pessoa normal que não possa emitir sons, mais ou menos musicais: quem respira não pode deixar de ter voz, pois é a respiração que produz o som com que se fala ou canta, pela vibração das cordas vocais.

A criança quando nasce, chora sem causa determinada e os seus gritos — produzidos pela respiração — exercitam todos os orgãos indispensáveis à sua vida.

Mais tarde ri, balbuciando sem nexo, até pronunciar sílabas e palavras completas: e é curioso observar, que são as palavras mais sonoras e que exprimem sentido, as primeiras fixadas no seu vocabulário, que pouco a pouco se enriquece.

Como o pintor que prepara as tintas na palheta para dar vida e côr ao quadro concebido já, também a criança vai juntando as palavras que decorou, formando pequenas frases, até falar correntemente.

Quando se principia a estudar canto, sente-se a mesma hesitação da criança que balbucia as primeiras sílabas e segue-se a mesma evolução no desenvolvimento do som.

O cantor, tomando conhecimento do material sonoro que possui, igualando e colocando cada nota no respectivo registo, desenvolvendo o timbre e maleabilidade da voz, certificando-se da afinação, intensidade do som e facilidade de respirar, consegue pouco a pouco articular juntamente as vogais, ditongos e sílabas, até formar palavras e frases completas, com nitidez e naturalidade.

Juntando a isso emoção e colorido, de acôrdo com a expressão do pensamento poético da palavra, estilo e género da melodia, obtém-se os traços gerais que regulam a arte do canto, uma das mais difíceis, na sua aparente simplicidade.

O pintor, o escultor, o poeta, o compositor, realizam misteriosamente o seu trabalho, podendo corrigi-lo até alcançar a perfeição: e contemplam as suas obras, antes de as submeter

à apreciação do público. O trabalho do cantor, não pode ser da mesma forma rectificado: compondo o material de que se serve, apresenta-o em seguida realizado.

O público — quási sempre indiferente — critica cruelmente e com rigor, a forma artística que surgiu e se esvaeceu, definitiva mas intangível como sombra, sem possibilidade de transformação.

* * *

A Itália possui realmente o segrêdo da arte do canto e essa língua melodiosa e sonora, presta-se admiràvelmente para o desenvolvimento da voz. Além disso, os professores italianos, conhecem profundamente o instrumento vocal e a forma mais fácil de empostar o som.

A parte técnica — como se sabe — é indispensável para executar e interpretar as obras dos modernos compositores, embora haja quem pense o contrário. Realmente, para que o canto resulte natural, como a própria fala, è necessário que a voz esteja submissa à vontade do cantor e que a palavra se funda com o som, tornando a realização justa e fácil, sem esfôrço nem fadiga para o organismo.

A célebre página que Cafarelli repetiu durante quatro anos — despertando curiosidade no mundo artístico, onde era desconhecida — foi apenas o processo especial inventado pelo seu professor Porpora, para a empostação da voz.

Essa página de exercícios, lentamente repetida, deixava observar as variadas formas de respirar, o modo como o som se desenvolve, dilata e expande, a colocação de cada nota no registo próprio, a afinação justa e a variedade de timbres, de modulações e inflecções.

No fim dêsse trabalho de modelagem, a garganta transforma-se em instrumento, a nenhum outro comparável, ficando a voz absolutamente domada. É pois assim que a voz se desenvolve e foi assim que trabalhou o célebre Cafarelli, que — possuindo instrumento perfeito — conseguiu vencer as dificuldades técnicas, juntando-lhe depois inteligência, colorido e sentimento expressivo, para interpretar brilhantemente as obras que executou.

* * *

A voz inculta — nas mulheres e nas crianças — tem geralmente o timbre de meio soprano. O estudo, desenvolvendo essa voz natural, aumen-

ta-lhe o volume, aperfeiçoando o timbre e colocando cada nota no respectivo registo, o que mais facilita a extensão e intensidade do som.

Sopranos e *tenores*, são vozes mais vigorosamente timbrados no registo agudo, sendo as graves menos vibrantes.

Contraltos e *baixos* — essencialmente graves — têm grande igualdade de som em tôda a escala, mas descendo, possuem vibrações mais vigorosas e especiais.

Barítonos e *meios sopranos* — vozes naturais — são mais variáveis e indecisas no seu timbre, sendo por isso mais difíceis de classificar. São géneros intermediários, que só realmente se destinguem pela sua extensão.

Sôbre a quantidade de registos da voz humana, há desacôrdo em vários métodos. Faure fala apenas em dois, mas há quem admita cinco e mais, reconhecendo a cada nota sonoridade e timbre diverso.

Matilde Marchesi — a grande professora de canto — dizia que a voz das mulheres possui três registos, perfeitamente caracterizados nas suas transições e limite: peito, médio e cabeça.

Parece-me útil fixar esta última convicção.

Também a mesma professora dizia só conhecer duas escolas de canto: «a boa e a má».

Realmente, o facto de adaptar ao trecho musical, as palavra da língua em que se canta, nada tem com o desenvolvimento e maleabilidade da voz; pertence isso ao estudo—também indispensável—de articulação, pronúncia e dicção, particular a cada idioma.

Como já dissemos, a respiração é o motor principal da voz: mas no próprio momento de produzir o som,—dos pulmões, laringe, palato e lábios—o coração e o cérebro, devem dar a êsse material abstracto, significação e ideia concebida, de acôrdo com as palavras da obra executada.

. . . . . .

A luta entre a música pura e a música com a palavra unida, é conhecida por todos: realmente, o som foi a primeira manifestação musical, tendo sentido e relêvo com o auxílio da palavra; mas da palavra burilada, com pensamento ideal e a forma perfeita e compreensível, a que se dá o nome de poesia, com ritmo, colorido e harmonia.

Na Grécia antiga, música, poesia e dança, reünidas em conjunto, tinham o sugestivo nome de «Arte das Musas».

A ARTE DO CANTO

VII

A ARTE DO CANTO

A Arte do Canto, é assunto profundamente estudado, não sendo fácil enriquecê-lo com novas descobertas.

A empostação da voz — que representa a construção do instrumento — deve ser feita com delicadeza e saber, pois é a parte mais importante do ensino, dependendo daí, não só a perfeição do aparelho vocal, mas até a própria saúde do cantor.

Deve êsse trabalho principiar pelo registo médio, emitindo vagarosamente cada nota e observando o timbre, igualdade e intensidade do som. A nota mais sonora e redonda e também que mais fàcilmente se emite, deve servir de modêlo para igualar as outras, procurando dar a todas a mesma sonoridade, intensidade, volume e beleza de timbre, igualando dessa forma o registo médio.

Uma vez êsse trabalho realizado — que deve levar algum tempo — procura-se aumentar a extensão da escala, subindo ou descendo mais, conforme o género e tendência natural da voz, sem nunca forçar a sonoridade.

Na passagem do registo médio para a voz de cabeça, deve haver cuidado em igualar as notas de passagem *(mi-fá agudo)*, para que a transição se faça suavemente. Na passagem do médio para o registo grave (notas de peito *fá-mi grave)*, deve avolumar-se mais a voz ao descer, deminuindo as notas graves ao subir, para evitar a desigualdade do som.

Ao princípio, deve evitar-se quanto possível, abrir as notas de peito. Mais tarde é admirável recurso de expressão, do qual se não pode nunca abusar, para tornar mais sensível êsse efeito de seguro encanto e também para não fatigar o organismo.

Depois, é necessário o estudo da respiração, que deve fazer-se livremente e sem a menor preocupação da forma porque se faz; em seguida, atacar o som com o *coup de glotte* ou com a simples respiração: cantar, ligado ou sem ligação alguma; cantar em surdina ou pianíssimo; modular e variar os timbres; utilizar o apoio nas notas onde o seu emprêgo é necessário; passar

do piano ao forte — com a mesma nota — filando e deminuindo, até perder o som pouco a pouco; fazer o trilo, as apogiaturas, as notas picadas, as harmónicas, o *portamento*, o *slancio*, as escalas diatónicas e cromáticas, enfim, conhecer todos os segredos da técnica, antes de abordar a parte estética, — talvez mais interessante e exigindo mais compreensão e inteligência — mas quem não conhecer bem a técnica, lutará sempre com dificuldades no desenvolvimento do seu valor artístico, faltando-lhe a base e a prática para realizar o trabalho.

Em música — como nas demais artes — é indispensável a harmonia de proporções, de emoção e colorido, bem como a sobriedade e simplicidade de meios.

O *coup de glotte* — que muitas vezes dá vida e expressão ao canto — pode prejudicar usado com abuso, arriscando-se a ferir as cordas vocais, ou tornando a voz sem timbre.

O *portamento* — que dá elegância e expressão à frase musical — repetido muitas vezes, é vulgar e monótono.

Com a respiração acontece o mesmo: cada uma deve ter emprêgo próprio, facilitando a realização e expressão do canto.

* * *

Depois de colocada cada nota no registo próprio e a voz modelada regularmente, deve logo principiar o trabalho de articulação, até se pronunciar nitidamente, sem por êsse motivo alterar o timbre, nem o volume do som, não esquecendo nunca que canto e dicção estão ligados estreitamente.

Para unir bem a palavra às notas, convém estudar escalas e modulações juntando-lhes alternadamente as vogais, — a, e, i, o, u — depois ditongos e sílabas, menos fáceis de articular.

A voz assim, habitua-se a modular com palavras, ficando depois a pronúncia nítida e perfeita, seja qual fôr a língua que se empregue.

Antes de estudar qualquer melodia, deve ler-se a poesia em voz alta, dando-lhe tôda a expressão declamada, para não alterar com o canto, a interpretação devida.

Quem diz bem, não pode cantar mal; mas a garganta é instrumento que precisa ser formado e aperfeiçoado, com estudo constante e inteligente, tornando a voz flexível e maleável para obedecer à vontade do cantor: só assim poderá exprimir emoção e pensamento, conforme com a obra interpretada.

A vontade pode muito em assuntos de arte, sendo guiada pela intuïção, que geralmente possui o verdadeiro artista, e que é independente da beleza da voz ou do timbre, individual como o temperamento de cada artista, sendo também variável e sujeito a alterações.

. . . . . .

No estudo do canto, há detalhes que parecem sem importância mas que concorrem para facilitar o estudo dos principiantes:

Depois de cantar qualquer melodia que se estude com as vogais — o que muito ajuda a articulação — convém cantar com as palavras completas, mas cerrando bem os dentes: o esfôrço feito para pronunciar nitidamente, acentuando especialmente a última sílaba, dá logo grande facilidade, tornando o canto simples e natural, como qualquer conversa falada.

Convém igualmente marcar as respirações, que se não devem sentir, a não ser propositadamente, para exprimir ou acentuar qualquer emoção, não devendo respirar no meio das palavras nem mesmo interrompendo a frase indevidamente.

Para evitar êsse defeito, convém ler sempre vagarosamente a poesia, observando pontos, vírgulas ou qualquer outra indicação.

O apoio da voz, deve sempre coincidir com as sílabas agudas da palavra, que por sua vez estarão de acôrdo com a prosódia musical: isto se a composição fôr correcta, obedecendo a essa regra, mas não sendo, as notas musicais devem sacrificar-se à poesia, reduzindo-as ou desdobrando-as, conforme fôr necessário.

Para evitar contracções na boca ou no rosto, convém fazer os vocálisos defronte de um espelho.

São pequenos detalhes, que nada prejudicam e que evitam às vezes defeitos desagradáveis.

Fixar um método de canto com regras absolutas, seria coisa impossível: apenas cada uma se deve aplicar com inteligente descrição e sem o menor exagêro.

* * *

A harmonia é, como se sabe, uma sciência e uma arte: é a linguagem do compositor, que escreve com sons, como o escritor com palavras. Tem por êsse motivo, regras mais ou menos fixas e conhecidas.

Do *Contra-ponto*, — considerado hoje como sciência morta — deriva a actual forma de harmonizar. O seu estudo auxilia a compreender

scientemente as obras de Bach, Haendel, Palestrina e outros, que o inventaram à medida das necessidades exigidas pelo génio criador, para assim arquitectarem as suas obras mais complexas e originais.

O conhecimento — mesmo superficial — da harmonia e contra-ponto, dá ao cantor grande superioridade, identificando-o com a parte instrumental que o deve acompanhar, dando à melodia o fundo harmonioso ou descritivo que a ampara, associando-se com a voz e a palavra na perfeita realização do conjunto.

Nos *lieder* de Schubert, Schumann e Beethoven, ou nas páginas inspiradas de Brahms, Grieg, Gounod, Massenet, Fauré, Déhoussy, Ravel e todos os modernos compositores, canto e acompanhamento ligam-se por tal forma, que seria impossível separá-los, sem prejudicar ou tornar mesmo incompreensível o trecho executado.

Melodia e harmonia devem sempre estar ligadas, bem como o cantor e o acompanhador. O primeiro, deverá compreender bem a parte importante que o auxilia, descrevendo o ambiente, a situação poética ou dramática, o fundo do quadro, enfim. O segundo, tem obrigação de se identificar com o sentimento artístico do cantor, abstraindo da própria individualidade e seguin-

do-o por forma que lhe auxilie o trabalho de interpretação e até de realização, inspirando-lhe tôda a confiança, mesmo em caso de atrapalhações ou engano.

Para que o conjunto artístico seja completo, cantor e acompanhador devem ter o mesmo valor como técnica, sentimento emotivo, compreensão e inteligência, bem como a sobriedade indispensável.

. . . . . .

Wagner — o colossal artista que fez a grande revolução musical — conhecia profundamente, não só as obras dos seus antecessores, mas também a filosofia, a literatura antiga e moderna, a sciência geral de tudo, a música das diversas nacionalidades e a base de todas as outras artes.

Na sua obra teórica — «Opera e Drama» — expondo as suas ideias sôbre arte, faz uma síntese curiosa das três grandes escolas, mais conhecidas então.

Resumo o mais possível as suas palavras:

«*A música italiana*, deliciosa e frívola, perturba e enerva com lascivo encanto; tem mais intuïção que regras, mais poesia ideal, mais colorido e inspiração. No seu caprichoso desenho, tem liberdade absoluta com requintada elegância.

É a escola da melodia pura, da modulação fácil, da virtuosidade e do *Bel-Canto*.

A *música francesa* é alegre, estouvada e simples; tem sentimento fino e delicado, galanteria fácil, chorando ou rindo com igual naturalidade.

Com tesouros de graça e elegância, transforma em obra de arte qualquer ideia estranha, por mais banal que pareça, assimilando e desenvolvendo com rara habilidade e talento.

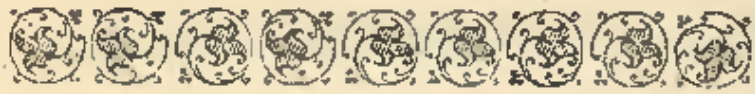
A *música alemã* — virago altiva e reflectida — é mais perfeita e pura; mas não tem a voluptuosidade da italiana, nem a graça e elegância da francesa.

Bach, Haydn, Mozart e Beethoven, são os seus profetas eleitos, conjunto artístico cujo complemento, gerou a nona sinfonia».

Wagner — resumindo tudo com saber incomparável — creou o *Drama Musical*, ainda hoje a última palavra *a sério* sôbre o verdadeiro ideal artístico.

MUSICA RELIGIOSA

(BEL-CANTO)



VIII

MÚSICA RELIGIOSA

(BEL-CANTO)

ANTIGAMENTE, em França e Itália, eram conhecidas as escolas de canto religioso, — chamadas escolas paroquiais — onde as crianças aprendiam, desde o solfejo, até às mais seguras bases da educação musical.

Embaladas no estudo do *Bel-Canto*, se mais tarde seguiam a carreira artística, era grande a superioridade que obtinham.

Ainda hoje se destinguem os melhores intérpretes de Wagner, pelo conhecimento do *ligato-sostenuto*, da escola do *Bel-Canto* e as mais deliciosas modulações da frase dramática wagneriana, foram inspiradas na grande escola da Itália.

Na aparente singeleza da larga declamação moderna — considerada música erudita — existe

dificuldade técnica, que só poderão vencer os cultores do *Bel-canto.*

. . . . . .

O *Bel-Canto,* era tudo quanto o professor podia ensinar sôbre a técnica da arte, exigindo apenas voz forte, igual e maleável: nem se preocupava com a parte inteligente da interpretação nem do acôrdo entre a música e a palavra. Ideia e sentimento de colorido, eram coisas sem valor, pois a música dêsse tempo, não estava sujeita à expresão da poesia.

A realização técnica da obra, com elegância de frase, agilidade de vocalização, maleabilidade e modelagem do som, era quanto se exigia do cantor, que devia ser irrepreensível na pureza de cada nota e variedade de timbres.

O *Bel-Canto,* é na realidade o *canto ligato e sostenuto,* base da arte do canto; mas sem relêvo ou emoção, que possa perturbar a beleza plástica do som.

Pode dizer-se que a Itália foi o berço do *Bel-Canto* e da melodia pura, e é êsse o motivo porque o segrêdo da arte de cantar é quási exclusivo dêsse país, impondo-se mesmo essa língua para os primeiros estudos.

A forma melódica com que se fala, as inflecxões que modulam cada frase, e a maneira de

abrir as vogais, facilitam a colocação da voz e o seu rápido desenvolvimento.

O *Canto ligato e sostenuto*, é o meio mais usado e seguro de desenvolver o som, para que a voz, mesmo pequena, possa dominar grandes sonoridades: para isso é indispensável que os sons se unam por invisível ligação e que as palavras se fundam, sílaba por sílaba, em cada nota da melodia, sabendo passar do forte ao piano, ao *mezo* forte, ao pianíssimo, assegurando sempre a igualdade do som.

Dessa uniformidade, depende a beleza da frase musical; também da nitidez com que o som se produz e da maneira de respirar, resulta a perfeição do timbre e o sustentado da frase melódica.

O *Canto ligato e sostenuto* é a base da arte do Canto, convindo a todos os géneros e estilos.

* * *

A influência da Música na antiga Civilização, tem sido estudada e demonstrada por notáveis escritores musicais. Desde o século XIV que existem escolas especiais em Itália, França e Alemanha, desenvolvendo e conservando as antigas

tradições artísticas, para transmitir aos novos os mais recônditos segredos da Arte.

Cantares e melopeias do povo, temas patrióticos de cada país, inspiraram sempre os grandes artistas antigos ou modernos. Desde o remoto *canto-chão,* até às singelas canções do século XVI; desde os *lieder* de Schubert, até às poéticas melodias de Gounod e Grieg, que essa influência se reconheceu.

É realmente na alma do povo que os artistas renovam a inspiração, mas a forma de utilizar êsse frágil gérmen é que varia: uns transcrevem singelamente a melodia, ligando-a depois a poesias escolhidas e outros, extraem dessas cantilenas monótonas, a tonalidade, o ritmo, as modulações características, como se extrai o perfume das flores, sem utilizar as pétalas emmurchecidas. A êsse trabalho de estilização, juntam depois a harmonia singela ou descritiva, conforme o género e sentimento da composição.

. . . . . .

Arqueólogos de competência, julgam ter encontrado — através das rígidas fórmulas do Canto gregoriano — vestígios acentuados de canções populares de género oriental característico.

Derivando do antigo culto israelita, o canto-chão parece ter também adoptado alguns hinos

gregos e romanos. Mas êsses cânticos religiosos foram caindo em decadência, executados apenas por vozes roufenhas de velhos padres.

A reforma de Luthero, adoptou a música como poderoso meio de propaganda protestante, unindo com saber e arte, às palavras de psalmos escolhidos, melodias populares apropriadas, dando-lhes a forma de coral, de efeito seguro e surpreendente.

Foi então que o célebre pintor Correggio criou o tipo ideal da Virgem Maria, correspondendo pelo encanto, à orientação da Igreja Católica e que Palestrina reformou a música religiosa, com o seu estilo grave, verdadeiramente litúrgico.

Um e outro, são considerados, como os grandes reformadores da Arte Cristã, adoptada desde então, na Igreja Católica.

* * *

A música, antes de fixar a base do seu sistema, perdeu-se em labirinto de experiências e foi o cristianismo que lhe abriu novos horizontes, desprendendo-a da parte material e fazendo-a elevar a prodigiosa altura.

A religião dogmática do século XV, inspirava-se exteriormente, nas fórmulas pagãs, mas

com íntimo pensamento cristão, ainda indeciso, severo e confuso.

A Renascença—que sucedeu à Idade-Média—impôs-se pela convicção e pelo amor e a arte adquiriu a adorável simplicidade, que se revela nas suaves iluminuras dos Missais e nas características melodias do século XVI de especial encanto e singeleza.

Em Arte, as emoções graduadas e indecisas, por vezes como fugitivo esbôço, tem incalculável beleza; e quem julga indispensável a violenta intensidade de colorido e expressão, desconhece a eloqüência de uma lágrima, o mistério de um sorriso, ou a poesia do pôr do sol e das maravilhosas madrugadas de Maio.

Mas a sensibilidade e suas manifestações, varia conforme o temperamento e individualidade e os Artistas—mais vibrantes e impressionáveis—dão sempre maior vulto às emoções vividas, quer seja alegria, amargura, ou sonho ideal sem realidade: sofrem ou gosam, com mais intensidade e violência.

A Arte - seja qual fôr a sua manifestação—deve ter por base a harmonia e por ideal o amor, a verdade e a beleza.

. . . . . .

CLÁSSICOS ROMÂNTICOS

IX

CLÁSSICOS ROMÂNTICOS

QUANDO se emprega o têrmo «Clássico» para designar o século XVII a XVIII, êsse têrmo tem acanhada significação: o mesmo acontece com a palavra «Romantismo» designando apenas a evolução de 1830.

Clássicos e *Românticos*, existiram e existem sempre: são fórmulas diversas.

Os *Clássicos*, subordinam a inspiração à inteligência e às regras perfeitas da sua escola.

Os *Românticos* não associam ideias por simples raciocínio: deixam-se dominar pela intuïção, pelo sentimento e pela fantasia.

São estes os traços gerais que destinguem as duas escolas, mas uma e outra produziram maravilhas na literatura e em todas as Artes.

Em França, foi Rousseau o principal precur-

sor do *Romantismo*, seguido depois por Chateaubriand e M.me de Staël.

Lamartini, Vigny, Vítor Hugo e Musset marcaram na poesia francesa uma época excepcional, que George Sand, Dumas pai e Balzac fixaram no romance e Thiery na história.

Todas as Artes seguiram a mesma orientação, evidenciando o conhecimento da literatura estrangeira, pondo em moda antiguidades exóticas e exaltando o culto da religião Cristã da Idade-Média.

Em 1830, o estilo rocócó invadiu, como onda de mau gôsto, literatura e arte, dando origem à evolução da escola realista, que — em vertiginoso crescendo — demoliu a tradição romântica, que o exagêro ridicularizou.

. . . . . .

Watteau — célebre pintor francês — no seu delicioso quadro — *L'embarquement pour Cythère* — fez uma síntese delicada da côrte francesa no reinado de Luís XIV.

Descreveu a frívola *Précieuse*, adorada com requinte romantismo e todas as figurinhas gentis, como douradas borboletas, voando de flor em flor: mas a beleza e o espírito da mulher francesa, já nessa época era acompanhado de rara cultura.

O século XVIII, não tinha a frivolidade absoluta que geralmente lhe atribuem.

O gôsto exagerado pela corrente clássica, com a influência quási exclusiva das tradições gregas e romanas, determinou a reacção contra a supremacia do passado e a emancipação artística, que foi o grande encanto dêsse tempo.

A influência da literatura e da sciência, pesava já no espírito dos Artistas, dando-lhes concepções mais largas e brilhantes. Á doutrina dos escritores e artistas, que se libertaram das severas regras do estilo clássico, deu-se o nome de *Romantismo*, caracterizado pelo renascimento lírico, predominando o individualismo, a sensibilidade e fantasia, em substituïção do bom senso e da razão clássica e fria.

A atmosfera medíocre e angustiosa que aniquilava a individualidade, sucedeu a vida fácil, elegante e expansiva e o culto pela mulher como inspiradora dos artistas mais célebres do século XVIII, que foi dominado pela beleza e gôsto raro das românticas *précieuses*.

Ao lado da corrente clássica — que nunca se perdeu completamente — havia só a justa reacção contra as exageradas regras, conservando-se juntamente com o sentimento individualista, o culto da ideal perfeição.

. . . . . .

A data actual de 1930 — fixada para comemorar o centenário romântico — contrasta em absoluto com a arte e costumes de antanho.

Á romântica *Précieuse* de *paniers* e *crinoline*, recostada na cadeirinha brasonada com requebros de minuete, sucedeu a figura máscula da mulher moderna, de cigarro, bengala e cabelos curtos, dansando o tango argentino ao som do ruidoso *jazz-band* de macabra originalidade; ou guiando automóveis e aèroplanos, em fantásticas viagens... O submarino substituiu o barco veleiro e o telefone as cartas perfumadas de violetas e jasmins.

Telégrafo sem fios, gramofone, cinemas, etc. A vida a vapor, característica dêste século, não deixa lugar nem tempo, para sentimentos estilizados ou românticos idílios. Tudo é prático, útil, cómodo e rápido.

A mulher portuguesa de hoje, procura instruir-se e ser útil, acompanhando o homem na alegria ou na tristeza, conforme o ideal cristão. Mas aceitando responsabilidades e deveres, cria igualmente direitos, que só dignificam os dois sexos, que — longe de se combaterem — se completam em ideal conjunto de paz e harmonia.

* * *

A base da notação musical, só no século XVI se completou: por isso, a música não acompanhou logo o desenvolvimento das outras artes.

Do século X ao século XII, as vagas manifestações teatrais, eram sempre inspiradas em assuntos religiosos e representadas ao ar livre com decorações naturais. Tinham o nome de *Mistérios* e deram origem ao *Oratório*, que ainda hoje se executa em concertos sacros, observando rigorosamente o severo estilo do *Bel-Canto*.

Foi realmente o Cristianismo que abriu à Arte mais vasto horisonte, elevando-a às puras regiões espirituais.

A Itália, a França e a Alemanha principalmente, deram à música os primeiros e mais fortes impulsos e a influência das duas escolas — *clássica* e *romântica* — ficou também brilhantemente vincada.

Entre os mais notáveis clássicos de Itália, destacam-se os nomes de Alexandre Scarlatti, Paisiello, Jomelli, Pergolèsi, Piccini, Paër, Cimarosa, Salièri, Zingarelli, Clementi e Rossini, que fechou brilhantemente êste ciclo.

Na escola romântica, surgem entre outros, Donizetti, Bellini, Mercadante, Ricci e Verdi, o

grande artista que acompanhou a evolução musical do seu tempo com raro espírito e saber progressivo.

Em França — depois de Lully, que levou de Itália o puro estilo dos seus clássicos — citaremos Rameau, Gluck, Guitry, Martini, Lesseur, Chérubini, Méhul, Reiche e Berton. Românticos, Boïeldieu, Aubert, Herold, Mayerbeer, Halévy, Nièdermayer, Adam, David, Bassin, Berlioz e tantos mais, que seria impossível notar em obra resumida como esta.

A palavra *Bel-Canto*, não deve confundir-se com a palavra *Romantismo*, género característico que existiu em todos os tempos, acentuando-se particularmente no princípio do século XIX.

Na grande avalanche clássica da Alemanha, Bach figura em primeiro plano e o seu génio ainda hoje se cousidera mundial, pelo ensinamento que encerra a sua complicada técnica.

Haendel — contemporâneo de Bach — revelou o seu talento em Inglaterra, onde o adoptaram como uma das suas glórias.

Haydn, seguindo os processos de Bach, criou a sinfonia nos seus moldes clássicos, mas o canto foi o género que mais o seduzia. Para obter o segrêdo dessa arte, sujeitou-se a servir de creado

ao grande professor Porpora, aturando com paciência as suas fúrias e desvarios.

Na sua música — de encantadora singeleza — nota-se a influência dêsse saber, pela facilidade de modulações, graça e sentimento natural.

Mozart — o mais perfeito e completo de todos — tentou vários géneros, sempre com igual brilho e encanto.

Beethoven, fechou êste ciclo colossal, de forma incomparável: bastaria a *Nona Sinfonia*, para consagrar o seu nome.

. . . . . .

No fim do século XVIII, o Romantismo — que já transparecia nas últimas obras de Beethoven — abriu à música novo caminho.

Lutando contra a rotina, os novos acharam processos mais em harmonia com a evolução literária dessa época: mas embora mais livres de peias, conservaram a perfeição da forma clássica, apenas com mais sentimento e fantasia.

Weber e Mendelssohn, tiveram nesse movimento notável influência, fundando escola, que depois se desenvolveu e progrediu.

Schubert e Schumann, marcaram o seu lugar entre os maiores, celebrizando-se ambos pela composição dos maravilhosos *Lieder*, ainda hoje modelares.

Chopin — alma romântica por excelência — foi o verdadeiro poeta do piano, revelando na composição o seu génio original.

Lizt — o maior pianista do seu tempo — seguiu a orientação da Escola alemã mas as suas composições destinguem-se principalmente pela dificuldade incomparável de realização.

Wagner — que podemos considerar o maior artista do mundo — assimilando tôda a sciência dos anteriores e das demais nacionalidades conhecidas — deu à música orientação diversa conforme com o seu ideal grandioso.

Lembra o mar, onde todos os rios desaguam as suas impetuosas correntes, misturando-se nas vagas altaneiras e sumindo-se depois, em profundos e ignorados abismos, para de novo surgirem, mais fortes e revoltas.

MÚSICA

X

MUSICA

DEPOIS da revolução feita por Wagner, deu-se na Arte Musical movimento de notável importância: primeiro, de desorientação e quási pavor, mas em seguida de admiração profunda pelo grande Mestre de Bayreuth.

Compreendendo o ideal artístico que o guiou, muitos compositores tentaram nova via.

Sem perder a própria individualidade, foi Biset o primeiro a empregar o *leit-motif* wagneriano, por forma racional e artística. Entre os compositores mais modernos — desde o século XIX até aos nossos dias — citaremos alguns dos mais célebres:

Na Itália destaca-se em primeiro lugar o nome de Boito, seguindo-se Sgambati, Puccini, Leoncavallo, Francheti, Tasca, Spiro Sa-

mara e todos os modernos que não conhecemos ainda.

Em França, desde Gounod, Massenet, Lalo, Saint-Saëns, Délibes, Biset, A. Thomas, Rayer, Dubois, Widor, Charpentier, Fauré, Déboussy, Cesar e Franck e todos os novos, não podendo deixar de notar também, os nomes de Augusta Holmés, Chaminade e Condessa de Grandval, como compositoras destintíssimas.

Na Bélgica, são conhecidos os nomes de Gévert Peter Benoit, Methieu e Gilson.

Na Alemanha, Brahms e Max Bruch, são considerados chefes da escola moderna, notando-se ainda Goldmark, Ignace Bruel, Humperdinck e outros.

Na Noruega, destaca-se a luminosa figura de Grieg, que imprimiu aos seus *lieder* o cunho nacional dêsse país de poética e estranha emoção.

Na Rússia foi Glinka quem deu à música vida independente e nacional, mas os compositores dessa escola — que principiou onde as outras acabaram — tinham nível intelectual mais elevado, conhecendo, além de todos os processos anteriormente usados pelos grandes compositores estrangeiros, a literatura e a sciência geral de tudo.

Principiando como simples amadores, deixaram-se depois arrastar no turbilhão artístico.

A religião, a literatura, a música popular e os costumes, eram tão diversos das outras nações da Europa Central, que as composições russas adquiriram logo inconfundível carácter.

A passagem em Lisboa da companhia do célebre Schlawianski (côro a capela) que há mais de trinta anos nos maravilhou, com certeza não teria ainda esquecido a quem teve a fortuna de assistir a êsses concertos de notável interêsse artístico.

Ainda há pouco, conforme já dissemos também, o côro dos Cossacos do Don, nos deu audições curiosas, com os rudes e langorosos cantares, magoado eco da alma eslava, de incomparável poesia e tristeza.

A escola russa — que não tem ainda um século — adquiriu logo tôda a sciência e técnica das anteriores, bem como os recursos modernos da poderosa orquestração, que desenvolveu, aperfeiçoou e adaptou à sua complexa nacionalidade. Depois, tem artistas assombrosos.

Além de Glinka — que morreu em 1857 — citaremos os nomes de Dargowysky, Moussorgsky, Tchaïkovsky, Rimsky-Korsakoff, Gretcheminoff,

Borodinie César Cui e Rubinstein autores de deliciosos *lieder*, sôbre poesias francesas.

Foi Litz — sogro e admirador de Wagner — quem fundou o conservatório de S. Petersburgo, levando para ali as ideias do grande mestre.

A música espanhola revela-se principalmente na zarzuela, característica dessa raça; ri com estrídulas gargalhadas, ou chora rugindo, com lamentos, punhaladas e traições.

As dansas requebradas e ondulantes, são voluptuosas e por vezes exageradas, mas têm elegância e graça especial.

A poesia inspirada e vibrante, compreende, com génio e arte todos os sentimentos humanos.

Apesar de ter nascido em França, Biset é considerado como fundador da escola artística espanhola, firmando com a ópera *Carmen*, a sua reputação de celebridade, já adquirida com os seus preciosos *lieder*, e outras interessantes e conhecidas obras musicais.

Falla, Albeniz, Granados, Torina e todos os modernos compositores desta geração, seguem brilhantemente o caminho traçado pelos antecessores, marcando inconfundível nacionalidade.

Em Portugal, no fim do século passado, além da música francesa, italiana e alemã, poucas obras se conheciam, originais de outros países.

Ema Romero da Fonseca — destinta musicógrafa, com bagagem artística pouco vulgar — tem promovido e organizado interessantes audições de música popular ou erudita, de vários países menos conhecidos entre nós. Tem sido realmente uma benemérita para a arte em Portugal.

Ivo Cruz — músico destinto — organizou em 1924, três concertos históricos, particularmente notáveis: o primeiro clássico, o segundo romântico e o terceiro moderno, pondo em evidência a evolução musical portuguesa.

Nestes concertos figuravam os nomes do P.e Manuel Rodrigues Coelho (anterior a Bach e o primeiro que imprimiu as suas obras) Francisco Xavier Baptista, Sousa Carvalho, Carlos Seixas, Joaquim Casimiro, Domingos Bomtempo, Marcos Portugal — marcando a época clássica, embora seguindo a orientação italiana com todos os seus processos.

No concerto romântico, apresentou obras de Daddi, Miguel Angelo Pereira, Rey Colaço, Timóteo da Silveira, Honorina Amado, Augusto Machado, Oscar da Silva, Tomás Borba, etc. Fixando a evolução moderna, apresentou trechos de Fernandes Lopes, Luiz Costa, Francisco de Lacerda, David de Sousa, Laura Wake Marques

Brinita, Rui Coelho e António Fragoso. As conferências sôbre o assunto, foram feitas por Fernando Amado, Eduardo Libório e Dr. Francisco Fernandes Lopes, destinto musicógrafo de Olhão.

Alfredo Keil, Augusto Machado, Oscar da Silva, David de Sousa e outros, ligaram os nomes a óperas e melodias interessantes, mas quási tôdas com letra e inspiração italiana ou francesa, conforme o uso da época.

Vítor Husla e Rey Colaço — nas rapsódias e fados — vincaram a tonalidade portuguesa em obras de piano e conjunto.

António Fragoso — creança genial que a morte arrebatou na flor dos anos — bebeu a longos tragos na fonte popular, a suave inspiração que revelou na sua música.

Francisco de Lacerda, Ivo Cruz, Tomás Borba, António Viana, Júlio Moutinho e outros mais, seguem a mesma orientação, para fixar com base sólida o *lied* nacional, que Viana da Mota delicadamente esboçou, na sua Pastoral para canto.

* * *

No século XIX, tão próximo ainda de nós, o fado da Alfama e Mouraria, apreciado e só

conhecido por toureiros e boémios, foi transplantado para as salas, bem como a característica guitarra, com os seus gemidos e variações. A moda de então — Deusa caprichosa e exigente — decretou que êsse curioso instrumento fôsse adoptado pelas mais aristocráticas damas, acompanhando sôbre poesias escolhidas, alguns fados delicadamente estilizados.

Nunes da Ponte, celebrizou-se então com a bela poesia — «Amor é sonho que mata» — qúe unida ao Fado, causou verdadeiro entusiasmo na geração académica dêsse tempo. Mas os estudantes de Coimbra — mais cultos e inspirados — transformaram em balada a monótona melopeia.

João Arroio — grande músico e artista consciente — adaptou êsse frágil embrião da tonalidade portuguesa às suas óperas e canções deliciosas, hoje quási esquecidas.

António Menano e o seu admirável acompanhador Correia Leite, apresentaram inteligente escolha de canções populares portuguesas, harmonizadas e executadas com impecável perfeição, num concerto há pouco organizado no Teatro S. Luís e que deveria ficar memorável ali, como notável acontecimento artístico.

Alguns artistas ultra-modernos, tentam por

vezes impôr ousadas excentricidades, que apenas indicam desorientação.

Os ritmos macabros das dansas da moda que a arte dos *yankees* roubou ao sertão, dando forma estilizada a rudes cantos selvagens, justificam a nossa idéia que só na alma do povo os artistas conseguem renovar a sua inspiração, mais ou menos feliz.

No «Certame da mulher portuguesa» — que o «Século» há pouco organizou — entre as expositoras, figuravam treze nomes de Senhoras portuguesas que se dedicam à composição musical. Entre elas, destingue-se Laura Wake Marques — nome já consagrado pela crítica - Brinita, pseudónimo duma artista de talento, Júlia Oceana Pereira, Honorina de Morais Graça, Rosa Limpo, Antonieta Lima Cruz, com interessantes composições para piano e outras que não ouvimos, por nos ser impossível assistir a todas essas *matinées*.

Elisa Baptista de Sousa, destinguiu-se como exímia pianista, trasladando também para o piano alguns trechos de canto com delicadeza e saber; e sentimos que Maria Pinto Gonçalves — grande virtuose do piano, conhecendo a fundo a literatura musical — não tomasse parte no «Certame da mulher por-

tuguesa», certamente por motivo de doença grave.

Não podemos deixar de recordar a deliciosa *matinée* de música portuguesa — com canções e dansas hàbilmente estilizadas — oferecida por António Ferro e sua gentil esposa Fernanda de Castro, no inverno passado. Além de poetas e prosadores notáveis de variados recursos, estes dois artistas têm o poder de organizar originais festas, pondo em relêvo outras individualidades de reconhecido mérito.

. . . . . .

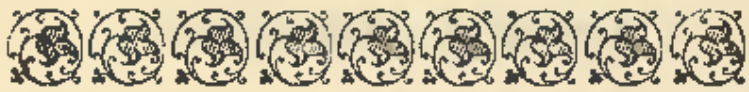
Se fôsse possível — sem complicações nem invejas — o sério entendimento de todos os valores da nossa terra, até agora divididos em pequenos grupos, muito se poderia conseguir. E obtendo mais tarde a superior protecção dos governantes, seria realizável a creação a valer duma escola de música portuguesa, ideal acariciado por muitos sem grande esperança de o ver surgir com sólida base.

. . . . . .

Prestando homenagem ao Artista máximo — no primeiro aniversário do seu passamento — pedimos licença para transcrever do «Diário de Lisboa» algumas palavras do exímio poeta João de Barros, fechando com elas êste capítulo.

«Só em arte existe «o absoluto» — quere dizer, a ansiedade de perfeição que se plasma em beleza única, inimitavel e eterna. Raríssimos são os artistas que numa época, numa geração, num século, o atingem e realizam. Columbano pertence à escassa pléiade de «criadores de absoluto» — e, por maiores que sejam os outros pintores portugueses dos últimos tempos, e há-os bem grandes, o seu génio aparece-nos terrivelmente solitário — possuído dum sôpro divino que o isola e singulariza. E, no entanto, a ninguém faz sombra, a ninguém diminui — porque, em boa verdade, a ninguém pode Columbano comparar-se.»

CONCLUSÃO



XI

CONCLUSÃO

MUSICA! ...

Com êste simples tema, quantos volumes se terão escrito?!...

Que poderia eu dizer que não fôsse repetição banal de coisas sabidas?...

As sete notas da escala — sàbiamente combinadas — descrevem a alegria, a dor, o desespêro, a luta, todos os sentimentos, bons ou maus, com que é tecida a existência humana, formando acordes estranhos, profundos, ou melodias suaves e vibrantes, de indisível encanto e originalidade.

Desde o sistema das neumas, até à moderna anotação, a música evolucionou em crescente progresso. A avalanche artística da Alemanha, evou-a à perfeição máxima, terminando êsse

brilhante ciclo com o génio incomparável de Wagner, que assombrou o mundo artístico, abrindo novos horizontes; e os outros países — que ainda não disseram a última palavra — embrenharam-se em tortuosas sendas, caminhando sempre, como o Ahsvero da lenda, em busca do ideal sonhado.

«Se tivesse nascido em França ou Itália, teria escrito música diversa» — dizia Wagner.

Realmente, cada língua tem a sua cadência, ritmo e modulação característica.

A fonte popular — como base ingénita da inspiração — é inesgotável mina.

A canção anónima e singela, infiltra-se na memória e espalha-se ràpidamente, correndo de terra em terra; produto expontâneo da alma do povo, nasce sem cultura como as flores silvestres que esmaltam os prados; mas o artista, apenas lhe aproveita o delicado perfume.

Como o arbusto, a que um simples enxêrto renova o aspecto, transformando em grinalda o ramo sêco unido à haste, assim a arte se renova e enriquece, desenvolvendo ideias ou aperfeiçoando regras estéticas, cada vez mais amplas e menos rigorosas.

Pintura, escultura, poesia, música — todas as artes, enfim — são influenciadas pelos costu-

mes de cada país, pela época em que surgiram, pela orientação e temperamento de cada artista, e até pelo capricho da moda, nem sempre de acôrdo com a linha clássica, de beleza e elegância consagrada: mas o belo é imutável, eterno, universal.

Da moderna e alucinante vertigem de produção, apura-se e fica apenas o que fôr compatível com o bom gôsto e razão artística; o resto é fogo fátuo, que brilha e morre sem deixar vestígios.

A arqueologia pré-histórica — em curiosas investigações — encontrou obras de arte que remontam a longínquas eras e atribuiu à diversidade dos climas, essas variadas manifestações, rudimentares e ingénuas.

Num primoroso estudo sôbre a origem da Canção popular portuguesa — devido à pena autorizada de musicógrafo erúdito — encontra-se idêntica observação. (1)

Relacionando também com o clima os variados cantares do povo, atribui a multiplicidade dos ritmos, à paisagem estéril, arborizada ou fértil; à luz do sol dourada, viva ou ardente, e

(1) Fernandes Tomás.

à densa neblina, que envolve a planura triste ou a charneca árida de asinha e esteva.

Inspirado nos cantos populares do seu país, Schubert ligou com adorável simplicidade as notas da sua música às poéticas lendas do Rheno, creando o *lied* que Wagner transformou em epopeia. Mas o Titan de Bayreuth, perdeu-se a princípio em intrincado labirinto.

O seu génio revelou-lhe o fio de Ariana, firmando a sua figura de triunfador.

Para seguir a orientação wagneriana, não se deve imitar servilmente os seus processos, mas — como êle — procurar inspiração na poesia nacional ou nos costumes e lendas populares.

«O mito é o poema primitivo e anónimo do povo, encontrando-se em todas as épocas, adoptado e aperfeiçoado pelos grandes poetas, dos períodos mais cultivados.

O mito, mostra o que a vida tem de humano e eternamente compreensível.»

Isto escrevia Wagner, músico, poeta e filósofo admirável.

. . . . . .

A música — entre todas as artes — é com certeza a mais pura e subtil, pois tem o poder de fixar a significação da imagem, indecisa e vagamente idealizada, quando a pa-

lavra, só por si, não consegue já traduzir o pensamento.

Impondo-se — mesmo a quem ignore a sua técnica — eleva o espírito oprimido pelas misérias da vida real, fazendo esquecer amargura e desânimo, no sonho puro, ideal, de harmonia e de paz.

«La musique est dans tout». (1)

Publicamos em apêndice, a parte extraída do livro impresso em 1902, intitulado «Os nossos Concertos», do qual apenas restam poucos exemplares.

Suprimimos cartas e artigos de jornais apreciando essa iniciativa, por forma lisongeira para a autora, limitando-nos a inserir as páginas que possam dar ideia da organização dessas festas de arte, que o público tanto apreciou então, bem como de algumas conferências e programas descrevendo a evolução musical até essa data.

(1) Victor Hugo.

INDICE

INDICE

ERRATAS

Pag.	*Linha*	*Onde se lê*	*Deve ler-se*
9	1	gravada	gravado
11	5	movimentos	movimento
18	1	idea	ideia
19	18	aplicado	aplicada
55	24	Faurée	Fauré
57	25	ingua	lingua
65	5	as	os
92	15	caracteristica	caracteristico
94	6	Lesseur	Lessueur
102	1	Borodinie	Borodini e
111	16	evou-a	levou-a

Nomes dos autores citados ou consultados para êste trabalho.

Lavignac
Fauré
Mathilde Marchesi
Wagner
R. Hann
Lortat
H. Bidou
H. Vacaresco
Teófilo Braga
Fernandes Tomás
etc. etc.

APÊNDICE

OS NOSSOS CONCERTOS

(Em segunda edição resumida)

PRIMEIRA MATINÉE ARTISTICA

(29 DE ABRIL DE 1899)

STABAT MATER

DE

PERGOLEZI

(A DUAS VOZES)

1736

Madame Sarti e Condessa de Proença-a-Velha

Pequena conferência sôbre esta composição e seu autor pelo Ex.mo Sr. Teófilo Braga.

N.º 1 — *Stabat Mater*

DUETO

N.º 2 — *Cujus animam*

SOLO — Condessa de Proença-a-Velha

N.º 3 — *O quam tristis*

DUETO

N.º 4 — *Quae moerebat*

SOLO — Madame Sarti

N.º 5 — *Quis est homo*

DUETO

N.º 6 — *Vidit suum dulce natum*

SOLO — Condessa de Proença-a-Velha

N.º 7 — *Eia Mater*

SOLO — Madame Sarti

N.º 8 — *Fac ut ardeat*

DUETO (em Fuga)

N.º 9 — *Sancta Mater*

DUETO

N.º 10 — *Fac ut portem*

SOLO — Madame Sarti

N.º 11 — *Inflammatus*

DUETO

N.º 12 — *Quando corpus*

DUETO

Ao piano o Maestro Sarti
Orgão pelo Ex.mo Sr. A. de Sousa.

(Primeira audição em Lisboa)

I

DESDE a origem da Igreja católica, a música acompanhou sempre as orações dos fiéis, iluminando-as e procurando torná-las a expressão mais fervorosa da efusão das almas; mas o amor divino ou profano, eram interpretados da mesma forma na ingenuïdade popular. A melodia que traduzia amorosas Endeixas, transformava-se na Igreja em Hino sagrado, como a flor que orna o decote da mais garrida mundana, se transforma aos pés da Virgem num emblema de fé pura. O *Cantochão* atrofiou esta simples melodia, manifestação livre e espontânea da alma popular, transformando-a numa melopeia monótona, rosnada por vozes roufenhas de velhos frades. E a notação defeituosa das *neumas* ajudou também a destruir por completo o seu ritmo original e belo.

O célebre monge *Gui d'Arezzo* conseguiu, depois de trabalho inaudito, descobrir a notação musical que ainda hoje existe, dando às seis primeiras notas da escala o nome tomado das sílabas iniciais de um hino litúrgico.

(A sétima *si* só no século XVI foi designada também).

Esta descoberta valeu ao pobre frade o ser expulso do seu convento, por calúnias e intrigas dos companheiros, que lhe invejaram o saber, mas libertou a música das peias que a impediam de progredir.

A música principiou as suas combinações pela *polifonia* ou *Contraponto*, na forma de canto em unisono ou oitava, limitando-se a uma sucessão de sons diatónicos.

Mais tarde a união dos sons em oitava foi substituída pela combinação de quintas superiores ou inferiores, a que se deu o nome de *Organum* ou *Diafonia*. Revestindo depois formas mais livres, o *Organum* deu origem ao *Descante*, embrião do *Contra-ponto*.

O *Fabordão*, ou movimento paralelo de terças ou sextas, veiu substituir o *Organum*, criando-se então os sinais indicando a duração do som e os diversos tempos. Em seguida apareceu a forma do *Canon*, e a teoria da composição estabeleceu-se de modo mais positivo.

Na Escola flamenga a arte da *Fuga* principiou a salientar-se também, especialmente quando trabalhada pelo célebre *Josquin Desprez*, que lhe deu formas até ali desconhecidas.

A *Fuga* é o desenvolvimento do *Canon* no género polifónico, obedecendo a regras rigorosas, cuja base é a imitação periódica, parecendo que cada uma das partes foge constantemente às outras, perseguindo-se sem cessar, cada qual por sua vez.

É no templo que a *Fuga* tem o seu domínio real, e onde adquiriu mais brilhantismo e magestade. *Bach* foi o primeiro a introduzir o sentimento e a *expressão* neste género de música, que até aí era apenas um trabalho de maquinismo, absolutamente árido e sem interêsse.

II

A *Melodia* é a sucessão de sons que nascem espontâneamente, sem cálculos de sciência, encerrando em si a convenção de tonalidade, a simetria de ritmo e de número, e a regularidade de modulação. E estes predicados estão por tal forma inerentes às faculdades naturais do músico, que êles obedecem-lhe por instinto.

O *Contraponto* pelo contrário é uma sciência exata e um trabalho puramente material com fórmulas e processos convencionais. É a gramática da música. A *Harmonia* é a sciência de encontrar, combinar e transportar acordes. Estes três elementos bem combinados dão um conjunto de valor ao discurso musical.

O *Ritmo* é formado pela duração e relação dos sons entre si e faz parte das regras de simetria a que está subordinada a melodia, prestando-se às mais variadas combinações. Não deve confundir-se com o compasso.

O *Ritmo* existe na natureza, sente-se no marulho das vagas, no ciciar da folhagem, no esvoaçar de avezitas, no ribombo do trovão, no galope do cavalo, no zumbido dos insectos, em tudo enfim que tem vida ou sentimento.

O *Timbre* resulta da fusão das notas agudas, mais ou menos numerosas e intensas com o som fundamental e provém do número e natureza das harmónicas, que se casam em cada matéria sonora com o som essencial. Os instrumentos destinguem-se uns dos outros pela variedade de *timbres*, e do estudo profundo dêste elemento tão precioso, depende tôda a riqueza e arrojadas combinações da orquestra moderna.

A *teoria de instrumentação*, ensina a extensão, as particularidades de timbre e todas as combinações normais para se poder dividir as diversas partes da composição musical pelos instrumentos que constituem o conjunto.

III

Atribui-se ao Papa Silvestre a fundação no século XIV das primeiras Escolas de canto

No século XV foi fundada a Academia de Bolonha pelo Papa Nicolau V e mais tarde *Florença*, *Verona* e *Vicensi* tiveram também estabelecimentos semelhantes.

Em *Veneza*, *Milão*, *Bolonha* e outras cidades, fundaram-se Conservatórios, mas sôbre todas a Escola de Nápoles alcançou fama extraordinária em todo o mundo, tendo enorme influência no progresso da arte.

Com o fim de conhecer uma obra prima, que encerra em si todos os característicos desta célebre Escola, organizámos um concerto em que se executou o *Stabat Mater* de Pergolesi pela primeira vez ouvido em Portugal.

Transcrevemos a notícia desta *matinée* artística, em que se resume a notável conferência feita pelo Dr. Teófilo Braga nesta primeira audição: (1)

«Acaba de ouvir-se pela primeira vez em Lisboa a obra genial de Pergolesi na reunião efectuada no sábado, 29 do corrente, em casa dos srs. Condes de Proen-

(1) *Século*, 6213 (3. v.-99.

ça-a-Velha, à qual assistiu o núncio de S. Santidade, marquês de Fronteira e muitas damas e cavalheiros que se interessavam em conhecer aquela maravilha artística. Escrita para duas vozes, soprano e contralto, foi o *Stabat* cantado com tôda a intensidade de sentimento pela sr.ª condessa de Proença e pela sr.ª Sarti: nos números 2, *Cujus animam*, e 6, *Vidit suum dulce natum*, a suavidade do soprano leva às lágrimas; nos n.os 7 *Eia Mater*, e 10 *Fac ut portem* a voz de contralto desenhou nos mais variados movimentos a unidade e pureza da melodia, atingindo uma magestade religiosa e dramática. Nos duetos *O quam tristis*, (n.º 3) *Quis est homo*, (n.º 5) e sobretudo no *Quando corpus moriétur*, (n.º 12) as duas vozes casam os seus timbres por forma que se compreende a intensão de Pergolesi, quando desenhou todo o quadro trágico do *Stabat Mater* só com duas vozes femininas. A fuga com que foi tratado o verso *Fac ut ardeat cor mem*, (n.º 8) e o *Amen* final em forma fugada foram atacados com um ímpeto que condizia com a maviosidade de sentimento das situações anteriores.

Esta novidade no nosso meio artístico carecia de ser prèviamente explicada sob o ponto de vista histórico e estético. O sr. Teófilo Braga, que de há muito desejava ouvir a obra de Pergolesi, prestou se a fazer uma pequena conferência sôbre o grande mestre da Escola napolitana, da qual apresentamos em seguida o resumo.

O *Stabat Mater* é uma Seqüência em latim metrificado na base da *acentuação* e com a *rima* da poesia das línguas modernas; foi escrito no século XIII por Jacopo de Benedette, sôbre as formas fixadas por Adam de San Victor, e por S. Boaventura, e durante três séculos

permaneceu no culto nas formas diatónicas do canto-chão. A imensa poesia da letra fez com que no desenvolvimento contrapôntico da música religiosa no século XVI, Palestrina compozesse sôbre o *Stabat Mater* um Choral duplo, em que admitiu em um justo limite o género fugado dos mestres flamengos. O sentimento implícito nos versos de Jacopone da Todi, assim chamado da terra da sua naturalidade, continuou a sugerir a inspiração dos grandes compositores que foram sucessivamente tratando o *Stabat* com os novos recursos das formas musicais. A Escola de Nápoles, no seu período de explendor, tratou o *Stabat* com a pureza da melodia harmonizada e do estilo concertante em Alexandre Scarlati e Pergolesi; na grande revolução artística realizada pelo génio alemão aparece-nos também o *Stabat* tratado por Haydn e por Mozart, em que o assunto é tão repleto de emoções, que novos talentos voltaram a êle como Lesueur, Cherubini e Rossini, que o escreveu com tôda a riqueza polifónica e sinfónica a que chegou o século XIX. No meio de todas estas composições destaca-se a obra de Pergolesi, pela simplicidade dos recursos em que exprime um sentimento intenso, quando ainda não estavam creadas nem a Sonata, nem a Sinfonia, nem a instrumentação ia além do chamado quarteto de arco. E contudo esta aparente pobreza de meios dá-lhe uma riqueza extraordinária. Primeiramente, Pergolesi era um apaixonado, um homem que morre de amor aos vinte seis anos; seguindo a estética da Escola de Nápoles, da divisão dos sentimentos em ténues e veementes, escreveu o *Stabat Mater* para duas vozes de mulher, em que melhor do que em nenhum outro instrumento se podia exprimir a piedade

a angústia e a súplica, dividindo a expressão pela voz de soprano e pela de contralto, segundo os seus timbres especiais, e unificando-as em duetos, cuja forma acabava de ser creada por seu mestre Durante. A beleza do *Stabat* de Pergolesi encerra todos os caracteres da Escola de Nápoles: a unidade de motivo no meio da variedade das modulações; a ideia melódica simplesmente traduzida em diversos movimentos rítmicos, e a palavra sempre transparecendo pura do seu sentido através da ingenuidade do canto nas suas ligaturas e sincôpas.

O acompanhamento dos instrumentos de corda transportado para o único instrumento que reproduz os seus timbres — o piano — dando um realce especial às vozes femininas, tem a beleza de reforçar os motivos da parte cantante.

É ainda a expressão dramática o que torna uma obra definitiva o *Stabat* de Pergolesi, escrito antes de impôrem à musica religiosa êste carácter o génio supremo de Bach, Haydn, Mozart e Beethoven.

Os velhos partidários do Canto gregoriano, como Martini e Félix Clément, falam com menos assombro do canto de Pergolesi, mas confessam a intensidade do sentimento. Eis a obra que escutamos com encanto, e inteligentemente ensaiada.

SEGUNDA MATINÉE ARTISTICA

(17 DE DEZEMBRO DE 1899)

CONCERT-CONFÉRENCE

LES

CHANSONS DE MIARKA

Scenes Tziganes

POEMES de JEAN RICHEPIN
MUSIQUE de ALEXANDRE GEORGES
Instrumentation de Alberto Sarti

PROGRAMA

Conferência pelo Ex.mo Sr. Dr. Manuel de Arriaga

Canto—M.me Sarti e Condessa de Proença-a-Velha.

Rabecas—Ex.as Sr.as D. Alice Dias da Silva e Ex.mas Sras. Alexandre Ferreira e J. S. Mexia Salema Aires de Campos.

Violeta—Ex.mo Sr. D. Fernando de Sousa Coutinho.

Violoncelo—Ex.mo Sr. J. E. da Cunha e Silva.

Harpa—Ex.ma Sr. Rodrigo da Fonseca.

Tambour de basque—Ex.ma Sr.a D. Paulina Vandeveide.

Acompanhamento de orquestra tzigane.

Ao piano, Maestro Sarti.

1.º—*Hymne à la Rivière*, M.me Sarti.

2.º—*Hymne au soleil*, Condessa de Proença.

3.º—*Les deux baisers* } M.me Sarti.
4.º—*Le savoir* }

5.º—*L'eau qui court* } Condessa de Proença
6.º—*La Parole* }

7.º—*Marche romané*, M.me Sarti.

8.º—*Nuages*, Condessa de Proença.

9.º—*La Poussière* } M.me Sarti.
10.º—*La Pluie* }

11.º—*Hymne des Morts*, Condessa de Proença.

12.º—*Fête nuptiale*, Duetto.

No segundo concerto executaram-se as *Scenes tzigaines* Les *Chansons de Miarka*, poemas de Jean Richepin com música de Alexandre Georges.

Os programas aguarelados representavam as diferentes scenas descritas pela poesia e pela música, e a conferência interessante pronunciada pelo Dr. Manuel de Arriaga orientava-nos sôbre a ideia do concerto: apresentar um especimen bem caracterizado do género descritivo.

Realmente Alexandre Georges soube achar a tonalidade tsigana, e tôda a originalidade do poema está primorosamente traduzida em música. Apesar disso não pensamos apresentar como obra-prima êste trecho musical mas simplesmente fazer conhecido um exemplar dêste género de música que tem tentado todos os modernos compositores.

A *música descritiva* obedece sempre a um quadro definido, e força o auditório a procurar no encadeamento dos sons, um romance delineado, uma paisagem

poética, um pôr de sol, a ideia enfim que presidiu à composição. Para conseguir êste fim o compositor emprega fórmulas especiais, imitações e motivos hàbilmente combinados, transformando em símbolos simples fra es melódicas.

Transcrevemos a súmula da conferência feita pelo Dr. Manuel de Arriaga, bem como o programa dêste concerto com a letra das *Canções de Miarka*.

«O poeta decadista Richepin, autor das *Blasfémias* e de muitas composições líricas em que exprime o seu ideal de revoltado, visando à originalidade de um assunto emocionante, compôs um romance em prosa sôbre a vida das tribus dos Ciganos, e intercalou nos seus quadros pitorescos muitos trechos de hinos e elegias, vaticínios e esconjuros, que constituiam o Livro das tradições da família errante O romance intitula-se *Miarka*; (com todas as finas côres da sua palheta de orador o Dr. Manuel de Arriaga sumariou o argumento complicado da obra de Richepin, o bastante para se compreender o sentimento e o valor expressivo da música com que o moderno compositor Alexandre Georges deu relêvo à parte poética dêsse romance). Dando largas ao seu talento descritivo Alexandre Georges tomou cada uma dessas Canções da tribu da Miarka e deu-lhe o colorido vivo da situação e da palavra. Em alguns dêsses números foi imensamente feliz, destacando sempre como fundo característico da melodia popular o ritmo representativo da raça tsigana. O *Hino ao Sol* como que transforma os sons em palhetas de luz deslumbrante e estonteadora; a *Canção do Saber* tem o mistério do vaticinio e da iniciação sôbrehumana; a da *Agua corrente* embala-nos em uma dormência, acen-

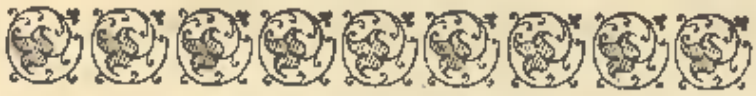
tuando-se o poder descritivo nas canções da *Poeira* e da *Chuva*.

O *Hino dos Mortos* é singularmente belo, pelos efeitos lúgubres do acompanhamento sob a emoção de uma imortalidade subjectiva na simpatia e memória dos outros. O canto da *Festa nupcial*, com que finaliza, pelo seu andamento vivo e entusiasta fecha com chave de ouro esta composição musical, que visa transformar a fase moderna da música, em que a palavra dominando pelo seu acento melódico, carece de tôda a riqueza sinfónica do acompanhamento para o seu pleno realce».

ORGANIZAÇÃO DA SOCIEDADE ARTÍSTICA

CONCERTOS DE CANTO

(7 DE MARÇO DE 1900)



I

QUANDO o abuso do Contraponto tomou tão extraordinárias proporções, que tirava à melodia tôda a beleza e espontaneidade, deu-se uma grande revolução na arte, provocada justamente por êsse excesso voltando-se a um sistema mais simples.

A *Monodia* acompanhada por instrumentos em forma de acordes, permite á parte do canto evidenciar a poesia do assunto, dando isto origem ao *Oratório* e à *Ópera*.

O *Oratório* é uma espécie de drama de assunto religioso, e a sua origem atribui-se ao seguinte facto

No século XVI, *Felipe de Nery* fundou em Roma uma Congregação a que deu o nome de *Oratório*, e na igreja da qual se executavam cânticos espirituais e peças de música religiosa.

O fim destas piedosas reüniões, era desviar a mocidade do abuso da música profana, que já nesse tempo era exageradamente livre, excitando emoções mundanas nas Arias de Côrte.

Estes cânticos espirituaes tomaram depois a fórma de drama, desenvolvendo-se e aperfeiçoando-se; e deram-lhes o nome de *Oratório*, por se intitular assim a Congregação onde então se executavam. O assunto dêste drama era sempre inspirado na história sagrada ou em alguma piedosa alegoria.

A princípio o *Oratório* era um misto de *Madrigal* e *Cantata*; depois transformou-se de tal modo, que hoje pouco difere do drama lirico.

II

A ideia da execução de um *Oratório* há muito que nos tentava, mas nas pequenas dimensões de uma sala, era empreza irrealizável.

Reduzir a partitura a um simples quarteto de corda, seria roubar-lhe a beleza e diminuir-lhe a importância.

Um crime de lesa-arte, emfim. Que fazer?...

Foi então que a morte do professor *Hussla* nos suscitou o pensamento de fundar uma Sociedade, que satisfazendo o nosso ideal artístico, auxiliasse também os seus infelizes cultores.

Era arrojada a ideia, e num meio como o nosso, a muitos se afigurou impraticável.

Quando corajosamente espalhamos as primeiras circulares, convidando o público a fazer assinatura, pensámos desalentados: «Ninguem responde». Mas pouco depois o nosso livro enchia-se com nomes de tôda a aristocracia de raça e de talento

Formou-se então um grupo orfeonico, composto

de gentis senhoras, que a nosso pedido se reuniram, e utando com entusiasmo contra dificuldades de tôda a espécie, realisámos finalmente o primeiro Concerto de Canto, que foi um brilhante triunfo.

O salão do Conservatório, que amàvelmente nos fora cedido, encheu-se por completo, e o público, surpreendido por inesperada novidade, compensou-nos largamente, ouvindo com religiosa atenção o *Oratório* de Perosi *Ressurreição de Lázaro*.

Tôda a imprensa lisbonense acolheu com simpatia a nossa modesta mas sincera iniciativa para o levantamento da arte no país, e do estrangeiro também alguns jornais se referiram à Sociedade, não lhe regateando elogios.

Na verdade estava fundada a *Sociedade Artística de Concertos de Canto*, com senhoras da melhor gerarquia, tendo por ideal revelar ao público obras de arte antigas ou modernas, e aplicando o produto das receitas em benefício dos artistas pobres.

O público foi por nós cuidadosamente escolhido entre a *élite*, e cada concerto era esperado como um acontecimento artístico e elegante.

Arquivamos aqui a Circular do convite inicial, os Estatutos da Sociedade e os programas dos concertos. Publicamos também algumas das cartas que nos parecem mais próprias para explicar a história da nossa tentativa artística.

Ill.mo Ex.º Sr.

Na educação mais aprimorada da sociedade portuguesa, é hoje o Canto uma prenda de distinção que só casualmente atinge o destino superior de uma expressão da Arte.

Há uma intuïção vaga do alto valor do Canto. Procura-se a sua cultura, mas fica-se a meio caminho, visando apenas a cantar trechos de Opera, romanzas, pequenas composições anónimas, sem valor estético.

Falta aproveitar e sistematizar êsse esfôrço espontâneo. A Itália ensina-nos o caminho, com as suas numerosas Sociedades de Canto, em que as vozes se revelam e são dirigidas, e em que o gosto se desenvolve pela revelação das obras primas e da tradição de onde elas derivam.

Torna-se hoje necessário instituir em Lisboa uma Associação de *Concertos de Canto*, pela qual se dê convergência a todas essas boas vontades dispersas, fortificando-as em uma organização consciente, votada ao serviço de um pensamento generoso.

Que se aproximem todas as pessoas que cultivam o Canto e as que se interessam pelo seu aperfeiçoamento; que se constitua um bom *Grupo orfeónico*, que se aproveitem os numerosos *solistas* já conhecidos, e conseguir-se há essa aspiração simpatica a revelação das formosas obras dos grandes Mestres, e a cultura do gosto, sendo além disso, um elevado pretexto de sociabilidade.

Dirigindo-nos a V. Ex.ª vimos pedir o seu prestimoso auxílio para a realização dêste pensamento, dando-nos a honra da inscrição do seu nome entre os assinantes da projectada Associação *Concertos de Canto*.

Afim de regularizar a devida inscripção, rogamos a V. Ex.ª a fineza de devolver com urgência preenchido o bilhete incluso.

De V. Ex.ª
Com toda a consideração

A Comissão organisadora:

Viscondessa d'Almeida Araujo
D. Elisa Baptista de Sousa Pedroso
Condessa de Proença-a-Velha.

ESTATUTOS

DA

SOCIEDADE ARTÍSTICA DE CONCERTOS DE CANTO

I

Natureza e fins da Sociedade

1.º — É constituida em Lisboa, com o titulo *Concertos de Canto* uma Sociedade em que se reunam as pessoas que cultivam esta forma artistica, e as que se empenham no seu desenvolvimento especial.

2.º — Os meios empregados para conseguir êste objectivo, consistem na organização de concertos, com o intuito de revelação de obras belas, antigas e modernas predominando as de carácter religioso.

3.º — Com o titulo de *Grupo Orfeónico* de entre os Amadores, haverá uma inscrição para o desempenho do canto coral.

4.º — Os resultados pecuniários dêstes concertos, serão arrecadados para custeio das despezas da Sociedade, principalmente para subsídios dos Artistas profissionais, convidados a cooperarem nos concertos organizados pela Direcção.

5.º — No fim de cada ano, o saldo dessa receita, será destinado ao fim exclusivo de patrocinar os Artistas profissionais, já nos acidentes ou falecimento auxiliando suas famílias.

PRIMEIRO CONCERTO DA SOCIEDADE ARTÍSTICA

O ORATÓRIO DE PEROSI

(9 DE ABRIL DE 1900)

SOCIEDADE ARTISTICA

DE

CONCERTOS DE CANTO

PRIMEIRO CONCERTO

Segunda feira, 9 de Abril de 1900

À 1 E MEIA DA TARDE

CONFÊRENCIA SOBRE PEROSI

POR

D. TOMÁS DE ALMEIDA MANUEL DE VILHENA

A RESSURREIÇÃO DE LÁZARO

Oratório de L. Perosi

MAESTRO DIRECTOR — ALBERTO SARTI

MARTA — *Viscondessa de Almeida Araújo.*
MARIA — *Condessa de Proença-a-Velha.*
HISTORICO — *Alberto Macieira.*
CRISTO — *José Eduardo Pinto da Cunha.*

COROS:

SOPRANOS — Viscondessa de Almeida Araujo, D. Francisca Busquet de Sousa Rego, D. Palmira Feijão, D. Honorina de Morais Amado, D. Olivia de Sampaio Dart de Morais Sarmento, D Sofia Vandevelde Roldan, D. Maria da Soledade Busquet Puig, Condessa de S. Januário, Condessa de Proença-a-Velha, D. Eugénia dos Santos Loureiro, D. Maria Adelina de Castro Albergaria, D Hermínia Dias Ferreira, Madame de Serra Pinto.

CONTRALTOS — Madame Sarti, D. Maria da Purificação Pina Vidal, D. Paulina Vandevelde Roldan, D. Margarida Mota Canavarro, D. Maria Rita Machado Castelo Branco, D. Alice Schröeter Pires, D. Margarida Busquet de Vargas, D. Albertina Dias Ferreira, Condessa de Lavradio, D. Ana Côrte-Real Braga.

ORQUESTRA

50 Professores da Associação Musical 24 de Julho

SEGUNDO CONCERTO DA SOCIEDADE

STABAT E À LA PORTE DU CLOITRE

(27 DE MAIO DE 1900)

SOCIEDADE ARTÍSTICA

DE

CONCERTOS DE CANTO

Domingo, 27 de Maio de 1900

As 2 1/2 da tarde

2.º Concerto de assinatura

Sob a direcção do maestro ALBERTO SARTI

I

STABAT MATER

DE G. B. PERGOLESI

A duas vozes, por solos, coros e instrumentos de corda

(A orquestra executará a partitura original, extraída do arquivo de Monte-Cassino)

SOLOS *pelas Il.mas Ex.mas Sr.as Condessa de Proença-a-Velha* (soprano) e *Madame Sarti* (contralto)

1—Stabat Mater	*Côro*
2—Cujus animam	*Soprano*
3—O quam tristis.....	*Côro*
4—Quæ mœrebat	*Contralto*
5—Quis est homo	*Soprano—Contralto—Côro*
6—Vidit suum	*Soprano*
7—Eia Mater	*Contralto*
8—Fac ut ardeat (fuga)...	*Côro*
9—Sancta Mater	*Soprano—Contralto*
10—Fac ut porte..	*Contralto*
11—Inflammatus	*Côro*
12—Quando corpus.....	*Soprano—Contralto—Côro*

ORGÃO, *pelo Ex.mo Sr. Afonso Gaupin de Sousa*

II

a) HAENDEL—**Rinaldo** (aria) pela *Il.ma Ex.ma Sr.ª D. Ermelinda Cordeiro.*

b) VAGNER—**Tanhauser** (arioso) pelo *Il.mo Ex.mo Sr. José Pinto da Cunha.*

c) VERDI—**Ave-Maria, do Othelo.** pela *Il.ma Ex.ma Sr.ª Viscondessa de Almeida Araujo.*

d) GRIEG

A LA PORTE DU CLOITRE

por solos, coros, orquestra e orgão

Il.ma Ex.ma Sr.ª Viscondessa de Almeida Araújo (soprano)
Il.ma Ex.ma Sr.ª D. Maria Domingas da Câmara (Belmonte) (contralto).

40 Professores de Orquestra
da Associação Musical 24 de Julho

TERCEIRO CONCERTO DA SOCIEDADE

TRECHOS CLASSICOS

(9 DE DEZEMBRO DE 1900)

SOCIEDADE ARTÍSTICA

DE

CONCERTOS DE CANTO

Domingo, 9 de Dezembro de 1900

Á 1 E MEIA DA TARDE

3.º concerto de assinatura

Sob a direcção do maestro ALBERTO SARTI e com o concurso de ALEXANDRE REY COLAÇO

Tomam parte nos coros

As Il^mas e Ex^mas Sras:

Viscondessa de Almeida Araújo, D. Maria Domingas da Câmara (Belmonte), D. Leonor Branco Marques da Costa, D. Herminia Dias Ferreira, D. Arminda Machado, D. Madalena da Silva Cisneiros Ferreira, D. Honorina de Morais Amado, D. Leopoldina Cordeiro, D. Maria de Alarcão, D. Olívia de Alarcão, D. Maria Eugénia Lapa de Sousa Botelho, D. Berta Dáupias, D. Maria Ferreira Roquete, D. Maria Rita da França Pinto de Oliveira. D. Lília Pastorino Bastos, D. Eugénia de Passos Costa, D. Emília Balduino de Mendonça, D. Maria Emília C. de Magalhães Mexia, D. Antónia Maria Pais da Costa Soares, D. Maria Augusta Pinto de Magalhães, D. Sofia Zaffrany, D. Laura Madeira, D. Maria Luizelo Fernandes, D. Maria da Conceição Seromenho, D. Gabriela Jarutiu, D. Maria Rita de Carvalho Daun e Lorena, D. Berta Marques da Costa Lupi, D. Albertina Dias Ferreira, D. Margarida Busquets de Vargas, D. Ermelinda Cordeiro, D. Maria da Purificação Pina Vidal, D. Ana O'Sullivan, D. Clara Sonnemann Sarti, D. Carolina Silva Belo, Madame Peixoto.

O côro de homens é composto de 20 distintos cantores da Sé Patriarcal

I BACH — CREDO — CORAL. PALESTRINA — ADOREMUS. MOZART — AVE VERUM — Solo de Soprano — *Il.ma Ex.ma Sr.a D. Leonor Branco Marques da Costa* — Côro e acompanhamento de Órgão — ROSSINI — QUANDO CORPUS (do Stabat Mater). PERGOLESI — FAC UT ARDEAT — Fuga.

Sopranos, Contraltos, Tenores e Baixos

II SCHUMANN — ANDANTE E VARIAÇÕES para dois pianos, *Il.ma Ex.ma Sr.a D. Elisa Baptista de Sousa Pedroso* e *Alexandre Rey Colaço*. WEBER — FREISCHUTZ — Aria *Il.ma Ex.ma Sr.a D. Maria Madalena da Silva Cisneiros Ferreira*. CHOPIN — ANDANTE SPINATO E POLONAISE, *Alexandre Rey Colaço*.

III GRIEG — PRIMAVERA. TOSTI — AVE MARIA. LACOME — CZARDAS. *** — CANÇÃO DA FIGUEIRA. ROSSINI — TARANTELA.

Sopranos e Contraltos

I

NÃO podendo (por nos faltar a orquestra então em S. Carlos) apresentar uma obra completa, escolhemos um programa composto de trechos diversos, alguns só para vozes *a capela*, estilo exclusivamente usado na igreja.

Pensámos que a escolha dos autores não deixaria pôr em dúvida o valor intrinseco da obra, embora o público costumado aos grandes efeitos, pudesse estranhar a sua extrema severidade, e não fomos iludidos com esta ideia.

Realmente o nosso público, além de ilustradíssimo, tem a percepção da consciência com que lhe apresentam um trabalho e prefere às *blagues* que por vezes aplaude, mas que *não perdoa*, a severidade ainda a mais exagerada, reconhecendo sempre a consideração com que o tratam. Foi por isso que as composições de *Bach* e *Palestrina* foram justamente apreciadas embora menos estrondosas, e o terceiro concerto foi um triunfo mais para a nossa Sociedade.

II

Os números do Programa foram acompanhados de um rápido esbôço biográfico dos grandes mestres, para orientarmos o público sôbre a época e estilo de cada um.

Bach

João Sebastião Bach, nasceu em Risenach em 1685 e morreu em Leipzig, em 1730.

Foi um dos maiores compositores da Alemanha, e o primeiro da celebre dinastia do século XVIII, que Wagner terminou brilhantemente.

Elegante no ritmo, severo na acentuação e melodia, as suas fugas são filigrana delicada, trabalho só comparável ao do cinsel de Cellini.

Nos seus Coros religiosos tão clássicos e belos, sente-se a adoração de um povo em extasis ante o poder do Criador.

Palestrina

Nasceu perto de Roma em 1524 e morreu em 1594.

Creou a verdadeira música religiosa, sendo o primeiro a conciliar as regras musicais com a magestade do culto, e abrindo novo caminho à brilhante pléiada de artistas que o seguiram.

Teve uma vida cheia de lutas contra invejas e preconceitos, e morreu pobre, deixando à familia apenas alguns preciosos manuscritos. Mas o seu nome ficou gloriosamente consagrado; sôbre o seu túmulo lê-se a seguinte inscrição — *Musicae Princeps.*

Mozart

Nasceu em Salzbourg em 1756 e morreu em Viena, em 1791.

Alma gentil e delicada, a sua música tem a poesia

suave de uma tarde de outono e a paixão ardente de um coração juvenil A sua carreira artística gloriosa pelo talento, foi amarguarda pela miséria, quási sempre inseparável companheira do génio.

Morreu terminando o célebre *Requiem*, com a ideia fixa que era para si que o escrevia. A morte arrebatou-o no apogeu do talento, como a flor que desabrocha e que o sol do estio queima de repente, como receioso de a ver murchar pouco a pouco.

Rossini

Nasceu em Pesaro (Veneza), em 1792 e morreu em Paris, em 1868.

Espírito alegre e zombeteiro, fértil de imaginação foi um fantasista insubordinado, passando a juventude entre o amor e a glória, que igualmente lhe sorriram.

Sem outra razão que o seu capricho, parou repentinamente na vertiginosa carreira artística, escrevendo depois disso apenas o celebre *Stabat Mater* e um *Requiem*, para ser executado por sua morte.

Pergolesi

Nasceu em Jesi em 1710 e morreu em 1736.

A sua vida foi um poema triste e desolador, mas o seu nome coberto de glória teve a consagração do mundo artístico.

A *Serva Padrona* determinou em França a revolução musical de onde surgiu a *Opera comique*, e no *Stabat Mater*, último alento de uma existência minada pela febre, sente-se o evolar de uma alma em tortura, que desprendida já dos laços mundanos paira buscando abrigo no seio do Criador.

Schumann

Nasceu em 1810 e morreu em 1856.

A sua obra desigual é a fotografia de um espirito

atormentado e doentio: sente-se ali o desespêro e o gôso, a paixão e a dor, o génio e a loucura

Alemão e idealista, tinha contudo profundo desprêzo pelas velhas tradições, e a exaltação levou-o muitas vezes para fóra das regras estabelecidas; a sua música traduz sempre os sentimentos e lutas da vida.

Weber

Nasceu em Holstein em 1786 e morreu em Londres, em 1826.

Wagner estudando em criança as composições dêste mestre, considerava o com uma espécie de terror religioso; e a sua obra influiu no desenvolvimento dêsse génio colossal.

Weber foi o primeiro a introduzir na fábula dramática a poesia panteista indo-germânica. — Nestas três lendas populares *Oberon*, *Euridite* e *Freischutz*, que marcaram época na história musical, subordinando os personagens ao maravilhoso da natureza exterior, espalhou todo o encanto da poesia cavalheiresca, que caracteriza a literatura alemã desde o tempo dos *Minnesingers*.

Chopin

Nasceu em 1810 e morreu em 1849.

Tem a emoldurar-lhe o talento uma auréola de romantismo individual, profundamente simpática para os que compreendem os infortúnios do exílio e as comoções do amor.

Inspiração imperiosa e fantástica como a sua alma de poeta e visionário nevrótico, limitou exclusivamente ao piano as suas composições divinas, como os pintores do século XV e XVI, que encerravam nas margens do pergaminho geniais miniaturas, mais tarde reproduzidas na tela por Perugino e Rafael.

QUARTO CONCERTO DA SOCIEDADE

OLAF-TRIGVASON

(21 DE MARÇO DE 1901)

SOCIEDADE ARTÍSTICA

DE

CONCERTOS DE CANTO

24 de Março de 1901

ÁS 2 HORAS DA TARDE

4.º CONCERTO DE ASSINATURA

SOB A DIRECÇÃO DO MAESTRO **Alberto Sarti**

TOMAM PARTE NOS COROS

As Ill.mas e Ex.mas Sr.as

Condessa do Lavradio, Condessa Bruno Vicari di Lapiè, Viscondessa de Almeida Araújo, Viscondessa de Santo Amaro, D. Maria Domingas da Câmara (Belmonte), D. Leonor Branco Marques da Costa, D. Henriqueta Ivens, D. Hermínia Dias Ferreira, D. Margarida Busquets de Vargas, D. Francisca Busquets de Sousa Rego, D. Maria da Soledade Busquets Puig, D. Eugénia Santos Loureiro, D. Maria Teresa de Almeida (Lavradio), D. Elisa Loureiro de Serra Pinto, D. Mariada Purificação Pina Vidal, D. Gabriela Marcial Jardim, D. M. Madalena Silva de Cisneiros Ferreira, D. Alice Schroter de Oliveira Pires, D. Margarida Mota Canavarro, D. Maria Rita Machado Daun e Lorena (Pombal), D. Maria Rita da França, D. Palmira Rangel Baptista Mendes, D. Berta Dáuplas, D. Maria da Conceição Seromenho, D. Olívia de Alarcão, D. Maria de Alarcão, D. Eulália Forjaz de Serpa Pimentel, D. Josefina Vaz Monteiro da Silva, D. Eugénia Passos Costa, D. Maria Emília de Magalhães Mexia, D. Antónia Maria Pais da Costa Soares, D. Judite Luizelo Fernandes, D. Ana O'Sullivan, D. Laura Cancela, D. Clara Sonnemann Sarti, D. Sara da Horta.

I HANDEL — MESSIAS — (Virtù poter) do final, Coros e orquestra. MOZART — LACRIMOSA — (do Requiem), coros e orquestra. JOMELLI — LA CALANDRINA — ária, *D. Henriqueta Ivens*. SAINT-SAENS — NUIT PERSANNE — Coros e orquestra. CHAMINADE — NOEL DES MARINS — Coros, orquestra e solo por *D. Madalena da Silva de Cisneiros Ferreira.*

II. **Grieg**

OLAF-TRIGVASON

SCENAS LÍRICAS a grande orquestra, Coros e solos

Personagens

LA VALA (prophetesse.....	*D. Gabriela Marcial Jardim*
UNE FEMME.....	*D. Eugénia dos Santos Loureiro*
UN GRAND-PÊTRE..	*Ex.mo Sr. Tomás de Lima*

Coros de homens de distintos cantores da Sé Patriarcal

Orquestra de 50 professores

PRIMEIRA MATINÉE-MUSICAL

DESENVOLVIMENTO DA CANÇÃO POPULAR

(28 DE DEZEMBRO DE 1901)

PROGRAMA

I

CANÇÃO POPULAR

Rondé — Chanson de Mai — Chanson Flamande.
Ex.ma Sr.a D. Sofia Vandevelde Roldan.
Canção do Figueiral (popular no século XIV).
Vira — Canção da Figueira — Canção de Coimbra.
Condessa de Proença-a-Velha
La Parnette — Chanson anedotique — Chant polonais.
Ex.ma Sr.a D. Gabriela Jardim

II

MÚSICA PROFANA

Adam de la Hale (SÉCULO XIII) — *Rondel.*
Rontani (SÉCULO XVI) — *Canzonetta.*
Condessa de Proença-a-Velha
Caldara (SÉCULO XVII) — *«Come raggio di sol».*
Ex.ma Sr.a D. Gabriela Jardim
Auteur inconnu (SÉCULO XVIII) — *Brunette — Chanson à danser.*
Ex.ma Sr.a D. Sofia Vandevelde Roldan
Couperin (SÉCULO XVIII) — *La Favorite.*
Ex.ma Sr.a D. Joana Folque

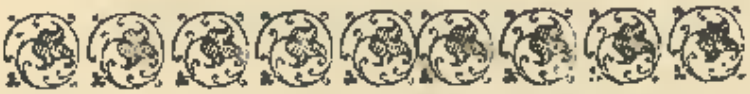
L'IMPATIENCE

RAMEAU (SÉCULO XVIII)
Cantate à une voix avec acompagnement de viole et de clavecin.
Air gai.
Air tendre.
Air leger.
Condessa de Proença-a-Velha, Oscar da Silva e Júlio Cardona.

III

MÚSICA RELIGIOSA

Luthero (SÉCULO XVI) — *Mélodie d'un choral.*
Stradella (SÉCULO XVII) — *«Aria di Chiesa».*
Ex.ma Sr.a D. Gabriela Jardim
BACH (SÉCULO XVIII)
Prelúdio em mi bemol menor.
Fuga em ré sustenido menor.
Ex.ma Sr.a D. Joana Folque
BACH
Cantata 196, Aria de soprano.
(Parolé italiani del conte Lorani).
Condessa de Proença-a-Velha
HAYDN (SÉCULO XVIII) — *Sonata n.º 4, para piano e violino.*
Oscar da Silva e Júlio Cardona.



I

A Arte é a única cousa verdadeiramente grande que existe na vida e que nos levanta o espírito, abatido muitas vezes pelas misérias que em volta de nós se desenrolam. Mas quando se tem um ideal dêstes, nada há que possa amesquinhá-lo ou destruí-lo.

É como a grama, que por mais que se revolva a terra onde nasceu, lá fica sempre uma raiz, que dentro em pouco a mina de novo.

Não podendo continuar com a *Sociedade artística de Concertos de Canto* por ser demasiado o trabalho e não termos saúde para o aguentar, voltamos hoje de novo ao nosso ponto de partida, e na modesta sala aonde pela primeira vez se ouviu o *Stabat Mater* de Pergolesi, projectamos realizar uma série de íntimas festas de arte.

O primeiro concerto desta série descreve-nos històricamente a evolução da música profana e religiosa desde a sua origem até à forma da *Cantata* e da *Sonata*.

A *Cantata* pertence ao género de *música de Câmara*, mas apesar disso, exige sempre a expressão e graça da música imitativa ou teatral.

Na sua origem a *Cantata* compunha-se de um recitativo e rondó, tendo como característico a elevação do pensamento, a pureza e a expressão da melodia; mais tarde deram-lhe três recitativos: o primeiro expondo o assunto, o segundo a scena capital, e o terceiro a moralidade ou conceito, seguindo-se três árias, desenvolvendo os respectivos temas.

A poesia da *Cantata* deve ser nobre e elevada, sempre adaptada à música que tem os seus moldes feitos, e o assunto resume-se de ordinário na narração de um acto heróico ou de antiga galanteria.

Jayme Carissimi escreveu as suas *Cantatas* em substituição dos *Madrigais* que não estavam de acôrdo com o estilo dramático de moda no século XVII, e *Stradella* também contribuiu muito para se fixar esta forma de arte levada à perfeição por *Alexandre Scarlatti* e por *Bach*, que nas *Cantatas* de igreja nos deixou verdadeiras maravilhas.

A principio a *Cantata* era a uma só voz com acompanhamento de cravo em baixo contínuo, depois juntou-se-lhe a rebeca e finalmente compozeram-se *Cantatas* a muitas partes com coros e orquestra, verdadeiras scenas dramáticas de concerto.

Actualmente só para os concursos do *grand prix de Rome* se compõem obras desta natureza escritas para *soprano, tenor e baritono* e contendo uma ou o mais duas árias, um dueto e um terceto final ligando tudo com o recitativo.

A *Cantata* de Rameau que hoje se executa caracte-

riza o género de música dêste autor, que deixou o nome ligado à revolução da arte musical em França. É muito original a sua maneira na forma, no ritmo e na invenção.

O canto é sempre adornado de trilos, apogiaturas, mordentes e grupetos, nem sempre de bom gôsto, mas que caraterizam essa época *mignarde* e *poudrée*. Os *recitativos* são tão curtos que quási passam desapercebidos, mas as pequenas árias são deliciosas.

Rameau nasceu em Dijon em 1683 e morreu em 1764.

II

A *Sonata* é uma das mais ricas manifestações do génio musical, e tentou quási todos os grandes compositores.

Divide-se geralmente em 3 ou 4 partes: *Alegro, Adágio, tema com variações* ou *Alegretto* e *final*.

A *Sonata* parece-se com a *Simfonia* na estrutura e forma dos trechos, e no seu carácter normal, severo e lógico. Tal como hoje se compreende a *Sonata* só vagamente lembra o que foi há dois séculos, quando apenas conhecida na Itália. Foi *Bach* o primeiro a dar-lhe forma definitiva, seguindo-se-lhe *Haydn*, *Mozart*, e enfim *Beethoven* que lhe deu todo o esplendor, desenvolvendo-a e transformando-a num poema dramático, apaixonado e por vezes dilaccrante.

A razão neste concerto da preferência dada a *Haydn*, obedece à orientação do programa que principia pela canção popular.

Como se sabe, nas *Sonatas* de *Haydn*, encontram-se

encaixilhados primorosamente motivos populares italianos.

Haydn nasceu perto de Viena em 1732, de uma família humilde, e teve por mestres *Reuter* e *Porpora*.

A sua obra é plácida como a consciência de um justo, desligando se dela um carácter de franqueza ou cordealidade cativante e um espírito delicadamente mordaz. O pensamento de *Haydn* devia sorrir maliciosamente quando a pena trabalhava a aridez do contraponto. A sua música é a graça personificada, e tem o perfume aristocrático dos antigos solares. Lembra salões luxuosos, requebros de minuete com figurinhas esbeltas e cabelos empoados.

É um quadro de Watteau.

Haydn foi o primeiro a dar aos instrumentos, até ali, reduzidos a acompanhar, uma ideia musical definida e uma existência própria, completando *Beethoven* essa transformação, introduzindo-lhe também o sentimento. É pois a *Haydn* que pertence a creação da orquestra moderna.

Haydn, *Haendel* e *Bach*, formam uma trindade que se impõe na arte religiosa do século XVIII.

ORIENTAÇÃO DO PROGRAMA

I

Canção popular

O nosso programa de hoje tem por fim dar uma pequena ideia da evolução da música religiosa e profana, partindo da *Canção popular* até à forma da *Cantata*.

A Canção nasceu ligada à dansa, como expansão dos sentimentos alegres ou tristes do povo, transformando-se mais tarde em *Air à danser*, que originou a *Suite instrumentel* do século XVII e depois a *Sonata* e a *Sinfonia*.

Os sentimentos exaltados e a palavra apaixonada, alteram a serenidade da voz e determinam a elevação ou gravidade dos sons, dando modulações, timbres e ritmos de uma variedade infinda. A música é êste conjunto de expressões intensas, sistematizado com arte, e o Canto a linguagem transformada em música, pelo exagêro das diversas inflexões da voz.

No *parlando*, no *recitativo*, e em todos os trechos descritivos ou narrativos, o Canto aproxima-se da simples palavra falada; mas tanto maior é a agitação ou sentimento da poesia, tanto mais a melodia se emancipa tomando formas puramente musicais.

A música para a palavra é como o sol para a mais bela paisagem. Sem nada alterar a sua essência, ilumina-a, fazendo-nos descobrir côres e cambiantes, que sem o seu auxílio seriam ignoradas.

A primeira parte do nosso concerto é destinada à Canção popular de diferentes países, origem de tôdas as combinações musicais que se seguiram.

Principiamos por uma *Ronde* e pelas *Canções de Maio* do *Vivarais*, que eram cantadas pelo povo nas antigas festas dêste mês, celebrando a entrada da primavera, as rosas e os amores.

A *Pernette*, é também da região do Vivarais, e encontra-se reproduzida num coral de Bach, muito conhecido na Alemanha: *Jesus Christ notre Sauveur*.

Damos ainda outras Canções que achámos interessantes, não esquecendo a portuguesa, que por ser mais ignorada nem por isso tem menos valor. Do seu grande abandôno resulta a falta de melismos, e a extrema singeleza de linhas que a distingue. É um diamante perdido que deve ser engastado por mão delicada que lhe não altere a pureza da forma.

A Canção popular revela-nos a alma humana na sua sinceridade. Grito partido do coração, traduz instintivamente o sentimento e carácter de um povo. A portuguesa, monótona e dolente, tem a poesia triste de um pôr do sol de outubro, quando o vento sacode as folhas secas que rolam perdidas pelo chão.

É um ai que sôa no espaço e que os ecos repercutem, o debandar das ilusões douradas, a saudade pungente dos dias felises... é também, quem sabe?... o sentimento da nossa decadência, recordando um passado de glória.

O Lied na Alemanha não era mais do que isto, quando *Schubert* com o seu génio o transformou nesses adoráveis poemas que o imortalizaram.

Mas a Canção portuguesa vive abandonada nos campos e só tem encantos ali. Se um dia fôr transplantada, que o artista seguindo o processo de Schubert se limite a pintar vigorosamente o fundo do quadro,

descrevendo com êle o local e a hora, penetrando-nos bem da poesia do scenário, sem alterar a simplicidade da melodia com variações ou enfeites de mau gôsto.

II

Música profana

A segunda parte pertence ao género da música profana, desde os *Minnesingers* até aos clavecinistas franceses.

Principiamos por um *Rondel* de *Adam de la Hale*, dos *Trouvères* mais notáveis do século XIII, terminando com uma *Cantata* de *Rameau*, o célebre revolucionario da Arte musical em França.

As Canções dos *Minnesingers* e *Trovadores* eram uma espécie de melopeia dolente, com expressão ingénua e simples.

Com as modificações que se deram no estado social e na civilização do século XIV, as pequenas Côrtes feudais, verdadeiros solares da arte, perderam grande parte do seu poder e aos inspirados Minnesingers, cavaleiros e poetas músicos, de gôsto e princípios aristocráticos, sucederam os burgueses *Mestres-Cantores*, artistas modestos, que constituiam uma corporação operária com estatutos complicados formando uma hierarquia de aprendizes, companheiros e mestres.

A *Música de Câmara*, que hoje compreende um género de obras especiais, executadas por limitado número de instrumentos, teve a sua origem nos concertos ambulantes, organizados pelos *Minnesingers* nos salões

dos antigos castelos. A moda destes concertos intimos espalhou-se rápidamente, sucedendo às simples Canções os *Madrigais*, *Cantatas* e *Duos de Câmara*, que mais tarde foram adaptados aos instrumentos, substituindo estes a parte do canto.

Quando apareceram as formas cíclicas da música instrumental, tais como o *Concerto de Câmara*, a *Suite*, a *Abertura* e a *Sinfonia*, designaram se também com o nome colectivo de *Música de Câmara*, sinónimo de música profana ou de côrte, e compreendendo todas as composições que não fossem de igreja ou de scena, escritas só para instrumentos ou também com parte de canto.

A falta de plenitude na sonoridade e de variedade na instrumentação, devendo ser substituida por côres mais delicadas, e trabalho mais detalhado, a *Música de Câmara* adquiriu um carácter próprio e especial, contrastando com a música orfeónica e de orquestra.

A música instrumental desenvolveu-se com a descoberta e aperfeiçoamento dos instrumentos de arco, que a principio se empregaram para substituir ou reforçar o canto, na execução de obras vocais dos grandes contrapontistas do século XV, sendo depois empregados também para o mesmo fim o órgão e o cravo.

Esquecida a sua origem, estas composições foram definitivamente adoptadas pelos instrumentos de corda e de vento.

A música instrumental moderna deriva pois como se vê, do estilo de órgão, de lira, de Monodia acompanhada ou Canção a uma voz.

O órgão principiou pela imitação livre das formas do canto, atingindo a perfeição nas fugas de *João Se-*

bastião Bach. A lira conduziu directamente ao estilo ligeiro dos mestres franceses, *Couperin*, *Campra* e *Rameau*, e dos italianos Alexandre Scarlatti e outros. A Monodia acompanhada serviu de modêlo ás composições para um ou mais instrumentos concertantes, com o acompanhamento de baixo contínuo, dando origem às *Sonatas* para rebeca, que ocupam lugar tão importante na literatura musical.

III

Música Religiosa

Na terceira parte, destinada ao género religioso, executam-se entre outras, a melodia extraida de um *Coral* de Luthero, em que Meyerbeer baseou parte do papel de *Marcelo*, na sua ópera — *Os Huguenotes*; a celebre *Aria de Chiesa* de *Stradella*, que Chopin moribundo quiz ainda ouvir por última vez cantada pela condessa Potka: uma *fuga* e a *aria* de uma *Cantata* de Bach.

A música de igreja é tão antiga como a própria Igreja.

A principio era exclusivamente vocal, e a simples reprodução de Canções populares, mais tarde acompanhada por instrumentos de arco; mas o *Cantochão* veiu cair como borrão grosseiro sôbre essas singelas melodias, desnaturando-as por completo. A perfeita simplicidade do coral protestante, baseado na forma do *Lied popular* a quatro vozes, contrastava singularmente com esta música, tôda artificial.

Foi então que o *Concilio de Trento* resolveu banir da

Igreja o estilo contrapôntico adoptado nessa época com severas e complicadas combinações, até se encontrar um estilo simples e apropriado às cerimónias do culto.

Palestrina resolveu o problema, ligando o seu nome ao grandioso estilo, que ficou como modêlo no género, e abrindo novo caminho à brilhante pléiade de artistas que o seguiram.

Os alemães que estudaram na Itália, transplantaram para a sua patria as formas extraídas do *Drama per musica* e do *Oratório*, e isto teve uma influência enorme no desenvolvimento da música da Igreja protestante, que atingiu o apogeu nas cantatas e *Paixões* de Bach.

Lisboa, Dezembro de 1901.

SEGUNDA MATINEE MUSICAL

DESENVOLVIMENTO DA FORMA DA ARIA

(15 DE MARÇO DE 1902)

PROGRAMA

I

A. FALCONIERI — (SÉCULO XVI) — *Villanela*
Condessa de Proença-a-Velha

PERI — (SÉCULO XVI) — Aria
Ex.ma Sr.a D. Leonor Marques da Costa

J. CACCINI — (SÉCULO XVI) — *Madrigale*
MONTEVERDE — (SÉCULO XVI) — Fragmento de Scena
Condessa de Proença-a-Velha.

CAVALLI — (SÉCULO XVII) — Aria da Ópera *Il Giasone*
Ex.ma Sr.a D. Leonor Marques da Costa.

CESTI — (SÉCULO XVII) — Aria da Ópera *Oronica*
SCARLATTI — (SÉCULO XVII — Aria
Condessa de Proença-a-Velha

II

HAENDEL — (SÉCULO XVIII) Aria da Ópera *Rinaldo*
Ex.ma Sr.a D. Ermelinda Cordeiro.

PERGOLESI — (SÉCULO XVIII) Aria da Ópera *Serva Padrona*
Ex.ma Sr.a D. Maria Jesus da Câmara

JOMELLI — (SÉCULO XVIII) — *Calandrina*
Ex.ma Sr.a D. Leonor Marques da Costa

GLUCK — (SÉCULO XVIII) — Aria da Ópera *Orphéo*
Ex.ma Sr.a D. Ermelinda Cordeiro

III

MOZART — (SÉCULO XVIII) — Aria da Ópera *Il Flauto mágico*
Ex.ma Sr.a Leopoldina Cordeiro

WEBER — (SÉCULO XIX) — Duo da Ópera *Freischutz*
Ex.ma Sr.a D. Leonor Marques da Costa
e Condessa de Proença-a-Velha

BERLIOZ — (SÉCULO XIX) — Aria da Ópera *Damnation de Faust*
Ex.ma Sr.a D. Sofia Vandevelde Roldan

ROSSINI — (SÉCULO XIX) — Aria da Ópera *Barbeiro de Sevilha*
Condessa de Proença-a-Velha

WAGNER — (SÉCULO XIX) — Duo da Ópera *Tristão e Isolda*
Condessa de Proença-a-Velha
e Ex.mo Sr. Alberto Maeieira.

I

NO nosso concerto de hoje tentamos esboçar a evolução da música *scénica*, partindo da simplicidade extrema até à grande revolução *wagneriana*.

A forma artística da *Ópera* é um esbôço anterior à idade de ouro da Grécia, e a Renascença, tentando reconstruir a arte antiga, creou o Drama musical.

Esta ordem de idelas espalhadas então, era hàbilmente sustentada pelo grupo dos *Cromáticos*, formado por *Vicentino*, *Rore*, *Banchieri* e *Gesualdo* príncipe de Venoze, que chegaram a concluir, que só havia remedio para os artifícios do *Contraponto* na reconstrução e estudo das Tragédias gregas, compostas em forma de recitativo com Coros em unisono.

Seguindo os raciocínios da estética, o *Prinoipe de Venoze* descobriu o caminho para a invenção da *Monodia* ou Canção a uma só voz com acompanhamento; e estas idelas seguidas por um grupo de artistas distintos, que se reuniam em casa do *Conde de Bardi* e de *Corsi*, levaram finalmente à descoberta definitiva dêste estilo,

que originou logo os *Sonetos*, a *Canzone*, e as pequenas *Scenas dramáticas* ou *Intermezzi*.

Dêste grupo faziam parte *Vicenzo Galileo*, que pôs em música um episódio do Dante — *A morte d'Ugolino*, e *Peri* e *Caccini*, que de colaboração compozeram a ópera *Dafne*, executada pela primeira vez em 1554, em casa de *Peri*.

Esta primeira tentativa não teve imitadores, e só mais tarde se ouviu de novo falar em *Drama musical*.

Foi *Monteverde* o primeiro representante genial dêste género, que Wagner levou ao apogeu.

Ingénuo como os pastores da Noruega sentados em redor do lar, ouvindo contos inspirados ao clarão da fogueira resinosa, Wagner compreendeu e generalizou o pensamento íntimo dos mitos populares. Deixou às lendas primitivas todo o encanto de infantil inocência, mas pensador e crítico soube extrair delas a sua profunda filosofia, sem prejudicar a emoção, a lei fatal do destino, forçando a velha humanidade a amar-se em vez de odiar-se, e a reconhecer-se sempre nos cantos que a embalaram.

Wagner foi também buscar às antigas Tragédias gregas a riquesa do scenário, o aparato com que reveste o drama, e a própria escolha dos assuntos, mitológicos ou lendários. Foi contemporâneo do passado sem deixar de ser moderno.

Mas, voltemos ao nosso programa. Na primeira parte mostramos as primeiras tentativas para a formação da *Aria*, principiando em *Peri* e *Caccini*, até à *Ária clássica* fixada por *Alexandre Scarlatti*, que de novo levantou a *Opera* então decadente, criando o Recitativo obrigado, levando a melodia à expressão da palavra, e

fundando a *Escola napolitana*, onde a orquestra se organizou, nos moldes do quarteto de cordas, base que constituiu polifónicamente a orquestra moderna.

II

A segunda parte principia por uma Aria de Haëndel, representante da escola alemã, que se evidenciou principalmente em Inglaterra, onde a sua música é ainda hoje adorada.

Segue-se uma Aria de *Pergolesi*, que tanto influiu na creação da *Ópera cómica* em *França*; uma Aria de Jomelli, a quem chamaram o *Gluck* de *Itália* pelo modo como harmonizava os processos alemães com a melodia italiana; finalmente a Aria do *Orpheu* de *Gluck*, o consciente revolucionário do século XVIII, e um dos elos da preciosa cadeia que Wagner terminou brilhantemente.

Gluck nasceu em Weissensoengen no Palatinado em 1714, e foi discípulo de *San Martini*.

As primeiras Óperas que escreveu, depois de concluir em Milão os seus estudos musicais, eram no estilo italiano e foram acolhidas com entusiasmo.

Mas os louros colhidos não o impediram de dar nova orientação ao seu talento.

Reconhecendo que a missão da música é secundar a poesia iluminando-a e fazendo projectar mais longe o seu esplendor, fez uma completa revolução nos seus antigos processos, dando à arte um domínio mais vasto.

Severo e trágico, *Gluck* imprimiu à música todos os sentimentos divinos ou infernais, fazendo-os vibrar na sua máxima tensão.

O desespêro e a dor, o ciúme e a inveja, a paixão e o ódio, alternam-se constatemente no seu recitativo, quási sempre declamado, e por vezes sufocado de soluços.

Gluck foi o predecessor de *Wagner*, e também sofreu pela sua ideia.

A famosa luta entre *Gluckistas* e *Picinistas* ficou inscrita na história, mas o *Orpheu* e o *Alceste* são monumentos que passaram à posteridade, e que ninguém ousa discutir.

III

A terceira parte principia por *Mozart*, que criou imprimindo-lhe carácter nacional, a Ópera cómica alemã; seguindo-se um dueto da ópera *Freischutz*, de *Weber*, o grande génio que tanto entusiasmava Wagner, e que foi também um dos seus precursores.

Depois a Aria do *Barbeiro de Sevilha*, de *Rossini* que ficou um modêlo no género cómico italiano; a pequena Aria da *Damnation de Faust*, de *Berlioz*, o exímio mestre da orquestração, e finalmente alguns trechos de *Wagner*, semi-deus em quem se encarnam séculos de música. A sua obra imensa, é a junção de tôdas as Artes, o desprêso das fórmulas convencionais, a transposição revolucionária para o ideal! Cada personagem nitidamente desenhado encerra em si não uma simples ideia, mas um símbolo, e o *leit-motive* é o guia de que Wagner se serviu para os fazer presentir e compreender e para explicar as scenas que vão passar-se, comentando as paixões que se debatem.

Na orquestra, inteiramente separada da acção do drama, descreve o ambiente, onde os dois temas capitais, representando quási sempre o bem e o mal, se combatem entrechocando-se tempestuosamente até se esbaterem em meias tintas, harmonizando-se por fim, ou elevando-se de novo como ondas caprichosas. E enquanto a orquestra com tôda a riqueza sinfoniza por esta forma, o canto completa com a palavra serena e quási declamada êste precioso conjunto.

Não é possivel em trechos destacados, e simplesmente cantados ao piano, dar um esbôço sequer da ideia de qualquer das suas obras.

Para isso seria preciso o teatro de *Beyreuth* com todos os seus prodigiosos recursos.

Tentamos apenas nesta audição descrever o grande desenvolvimento da *música scénica* desde *Monteverde* até *Wagner*, e comparar entre si os pequenos fragmentos que nos foi dado reunir, e que era possivel executar numa pequena sala.

Ricardo Wagner nasceu em Leipzig em 1813, e morreu em 1883.

Desde muito criança entregou-se com ardor ao estudo da poesia, e aos onze anos esboçava dramas no género das tragédias gregas, que conhecia já.

Depois foi Shakespeare o seu modêlo, mas até uma certa idade Wagner seguiu com grande inconstância todos os estudos a que se dedicava.

Uma Sinfonia de Beethoven que teve ocasião de ouvir, foi para êle uma revelação inesperada, e enquanto estudava filosofia e estetica entregou-se sèriamente ao estudo de harmonia e composição, sendo discipulo de *Théodore Weinlig*, que lhe ensinou também

a conhecer *Mozart*. Aos dezanove anos fez executar com agrado um *Concerto* e uma *Sinfonia*, e pouco depois escreveu a música e argumento da Ópera *Les fées*, seguindo-se a *Novice de Palermo* e o *Rienzi*, última da sua primeira maneira.

Depois do *Rienzi*, deu aos seus personagens um ambiente de lenda, reconhecendo que as paixões desligadas das contingências acidentais da historia e sem côr local, se afirmavam mais nitidamente, e que o Símbolo sintetiza com mais facilidade uma acção fantástica, do que um episódio da vida real.

Há apenas duas Óperas que não obedecem a esta orientação:

O *Tannhauser*, que se desenrola em pleno renascimento da Arte no ocidente da Europa, e os *Mestres Cantores de Nuremberg*, comédia lírica, onde há tipos verdadeiramente ideais alternando com a parte grotesca, que transforma a sátira em poesia, a comédia em drama, sendo o conjunto um simbolo eterno.

Nesta prodigiosa troça onde o génio se vinga da estupidez com uma simples gargalhada, encontrou Wagner analogia com a sua própria vida de artista.

A caricata figura de *Beckmesser* é a fotografia dos seus críticos que se deverão reconhecer, com verdadeiro terror, pela justiça das linhas que caracterizavam o retrato. Wagner demonstra-nos também nesta obra, que mesmo nas situações mais banais da vida real se encerra profunda e deliciosa poesia, quando se possui como êle, a intuïção para a saber achar.

Wagner traduz sempre nas suas obras os mais elevados sentimentos da alma humana.

A' sua segunda maneira pertence a *Abertura* para o

Fausto de Goethe, *Hommage à Fréderic le Bien aimé*, *Le Banquêt des Apôtres*, e as Óperas, *Navio Fantasma Tannhauser* e *Lohengrin*, a mais notável desta fase. Até êste periodo a sua vida foi uma luta constante contra a inveja e a estupidez, o pior de todos os inimigos e o mais dificil de vencer.

O *Navio Fantasma*, a velha historia do *Judeu errante*, lutando eternamente com as vagas pavorosas, até encontrar um amor dè mulher, fiel até à morte, representa a angústia de um coração para sempre exijado do lar, onde vela a esposa e sorriem as crianças.

Adão e *Eva*, *Eros* e *Psyche*, encontram perfeita analogia no *Lohengrin* e em *Elsa*: A curiosidade feminina perturbando a paz do amor.

Tristão e *Isolda*, é o drama eterno, dos amantes separados pelo destino fatal, que morrem sem se enlaçarem uma última vez.

No *Annel dos Niebelungen*, epopeia dramática, obra paciente de vinte anos, revelou Wagner a sua admirável compreensão dos símbolos primitivos germânicos.

As fôrças da natureza encarnadas nos *Deuses* e nos *Anões*, lutam até se aniquilarem perante nova fôrça que surgiu — o homem triunfante!

O complemento de tôda a sua obra, a *bíblia* em música, é o *Parsifal* que Wagner legou ao mundo extasiado, como ideal da perfeição.

O seu notável livro *Opera e Drama*, conquistou-lhe numerosos partidários, e só então principiaram a ser compreendidas e apreciadas algumas das suas Óperas. Mas o seu triunfo só foi completo depois de subir ao trono Luís II da Baviera, que à sua custa fez executar e pôr em scena tôdas as Óperas de Wagner, ajudando

depois a construir o célebre teatro de *Beireuth*, onde todos os anos se repetem além das já citadas, as Óperas da sua terceira maneira: *Tristão e Isolda*, *Mestres-Cantores*, *Tetralogia* do *Annel dos Niebelungen (Ouro do Rheno, Walkirias, Sigfrid* o *Crepúsculo dos Deuses)*, e o *Parsifal* que foi o seu testamento artístico.

TERCEIRA MATINÉE-MUSICAL

MÚSICA PORTUGUESA, POPULAR E ARTISTICA

(24 DE ABRIL DE 1902)

PROGRAMA

I

A CANÇÃO POPULAR
(DANSADA, LÍRICA E NARRADA)

O Vira — O Trevo
Condessa de Proença-a-Velha
A Siranda — O Verde gaio — Caninha Verde
D. Leonor Marques da Costa
A Senhora da Póvoa — (Cantiga da Beira Baixa) — *Canção do Sobreiro.*
Condessa de Proença-a-Velha
Um fado
Alberto Macieira
Zaz-Traz — Toutinegra
D. Leonor Marques da Costa
Côro das Carvoeiras

II

MARCOS PORTUGAL — *Liras da Marília de Dirceu.* (de Gonzaga).
GRISALDE(*) — *As Minhas Asas.* (poesia de A. Garret).
Condessa de Proença-a-Velha, e côro.

III

SALVINI — *O Tronco*
D. Maria de Jesus da Câmara
ARTUR NAPOLEÃO — *Gavote Imperial* — (para piano)
D. Berta Lupi
ALFREDO KEIL — *Barcarola*
D. Leonor Marques da Costa
TOMAZ BORBA — *Barcarola*
D. Maria Pia Belas
— *Preghiera* — (letra de Antero de Quental) Nunes Baptista
TOMAZ BORBA — *Mistério doce* — (letra de Luís Osório) — *Barcarola*
Condessa de Proença-a-Velha
REY COLAÇO — *Canção do Mondego* — (para piano)
ILÍDIO AMADO — *Soneto*
D. Honorina de Morais Amado
ÓSCAR DA SILVA — *Cantiga*
D. Leonor Marques da Costa
— *A Moreninha* — Canção portuguesa
Alberto Macieira
VIANA DA MOTA — *Cantiga de Amor* (para piano)
D. Elisa Baptista de Sousa Pedroso
— *Pastoral*
D. Leonor Marques da Costa
— *Fado*
D. Elisa Baptista de Sousa Pedroso

Os acompanhamentos ao piano pela Ex.ma Sr.a D. Berta Lupi, Maestro Fôa e Tomaz Borba.

As Canções populares acompanhadas por guitarras.

(*) *Grisalde* (anagrama de Giraldes, apelido de família) pseudónimo usado pela Condessa de Proença-a-Velha, autora da música.

A *matinée* de hoje é exclusivamente destinada à música dos nossos Autores, ocupando a primeira parte do programa algumas das inspiradas Canções do povo, em que se revela a alma portuguesa com os seus ideais puros e alegrias sãs.

Há um grande contraste entre as nossas Canções e as de origem árabe quanto aos ornatos, conhecidas em Espanha no tipo da *Malagueña*, *Seguidilla* e *Petenera*; e essa diferença que aparentemente torna pobres as nossas melodias, deu origem à observação superficial de alguns críticos italianos e russos, que consideram a poesia das canções portuguesas muito superior à música; o que é inadmissivel pela forma como se ligam, pois nasceram juntas e dêsse modo devem ser apreciadas.

A causa desta injustiça feita à nossa música resulta da sua extrema pureza e absoluta falta dos melismos que ornam as melodias espanholas de origem árabe.

O nosso Cancioneiro é um campo virgem a explo-

rar, e estas singelas flores campestres tranformam-se em preciosos festões, quando um verdadeiro artista lhes toca.

Apresentamos a Canção popular nos seus três géneros fundamentais: *dansada* ou *dialogada*, *lírica* e *narrativa*, fontes de ulteriores formas artísticas musicais e literarias.

II

Na segunda parte apresentamos algumas das célebres *Líras* de Gonzaga, notável poeta do fim do século XVIII, que morreu no degrêdo, vítima da terrivel e iniqua repressão da Conjuração Mineira. Gonzaga era então Juiz em *Vila Rica* (provincia de *Minas*) e estava noivo de uma formosa rapariga por quem se apaixonou perdidamente, e que com o nome de *Marília* deixou imortal nas suas *Líras*.

Da triste história dos seus amores (a tragédia mais lancinante que se pode imaginar), fez uma obra de arte que ficou eterna.

É admirável a energia e colorido da sua linguagem, inspirada na sua grande paixão e infelicidades; se descreve a natureza pujante dêsse país ardente e cheio de sol, a imaginação vôa através de matos e campinas quási num deslumbramento, para só nos falar simplesmente do seu romance vivido das troculentas dores que lhe atormentaram o coração confrangendo-se num soluço.

Gonzaga passou parte da mocidade na Baia, fóco das Canções portuguesas por nós levadas ao Brasil, e

é por isso que nas *Liras* temos o molde da *Modinha*, género semi-popular de onde derivam.

Como a música, a poesia partiu também da alma do povo e a evolução destas duas artes encontra-se reunida nas *Liras* que hoje apresentamos.

A música que as emoldura (e que existe no Porto em volume manuscrito) foi atribuída a *Marcos Portugal*, o primeiro e mais notável compositor portugues do século XVIII, que viveu na intimidade de *Jomelli*, *Paisiello* e *Fiovaranti*, que o consideraram a ponto de intercalarem nas suas Óperas árias do nosso compatriota, como homenagem prestada ao seu talento.

Marcos Portugal, nasceu em Lisboa em 1762, e fez a sua educação artística na Itália, onde compôs grande número de Óperas, que o tornaram célebre na Europa.

Muitas delas foram também executadas no nosso teatro lírico e algumas interpretadas pela *Catalani* e dirigidas pelo autor, que então leccionava a grande diva por quem se apaixonou loucamente. Mas não deviam ter sido muito venturosos estes amores, por que a *Catalani* casou em Lisboa com um adido de embaixada que a fez muito infeliz explorando-lhe o talento.

Na nossa última viagem tivemos ocasião de conhecer uma neta da célebre *Catalani*, a Condessa Constabile della Staffa, que nos falou das boas recordações que a avó conservara da sua passagem pelo nosso país.

Marcos Portugal foi também mestre da Capela real, e morreu no Rio de Janeiro em 1830.

Terminamos a segunda parte do programa com *As minhas asas*, poesia do genial *Garrett*, posta em música por *M. Grisalde*, Condessa de Proença-a-Velha.

III

A terceira parte principia por uma composição de R. Salvini, conhecido autor do *Romanceiro musical*

Salvini era um emigrado político que viveu muitos anos no Pôrto, onde dava lições de canto, e aí faleceu.

A-pesar-de estrangeiro, tinha paixão pela poesia portuguesa, sustentando que poucas línguas se prestam tanto à música como a nossa, e nesse sentido trabalhou com fervor. Concordamos plenamente com a sua ideia, e pena é que os nossos compositores não tenham mais compreensão ou coragem para arrostar com um preconceito mesquinho, a nosso ver sem a menor razão de existir.

A dificuldade que tivemos para encontrar originais portugueses com que preencher êste programa prova-nos à evidência que os nossos compositores só se inspiram em francês ou italiano.

A falta de protecção inteligente ou disciplina dada à Arte nacional, trás o desalento àquelles que têm a ingenuidade de vibrar em português.

E daí resulta o estrangeirismo ou pelor a desnacionalização desta boa terra de Portugal, onde há tanto talento como falta de recursos para se desenvolver.

Ilustrando o nosso programa, temos ainda os nomes laureados de Artur Napoleão, Alf. Keil, Rey Colaço, Tomás Borba, Ilídio Amado, Óscar da Silva e Viana da Mota, que em um dos maiores centros artísticos honra o nome português.