



REVISTA PUBLICADA QUINZENALMENTE

Proprietario, director e editor

MICHEL'ANGELO LAMBERTINI

Redacção e administração

Praça dos Restauradores, 62 a 68

• Composto e impresso na Typ. do Anuario Commercial

Praça dos Restauradores, 24

SUMMARIO: A voz das creanças — O mais antigo canon do mundo — Orchestra occulta — Noticiário

A voz das creanças

Disse um dia um musico celebre: — «Quando os meus filhos forem ao collegio, hei-de impôr como condição que sejam dispensados das lições de canto. Pouco servem para se aprender musica e a maior parte das vezes estragam a voz para toda a vida.»

São partilhadas as apprehensões d'este musico por grande numero de seus collegas, havendo muitos que se persuadem que os maus tratos infligidos à voz nas escolas são uma das principaes origens da penuria de vozes, que hoje tanto se lastima. Ha sem duvida muitas pessoas que pouco se inquietam com este estado de cousas; mas esquecem-se de considerar que os mesmos motivos que podem arruinar a voz do cantor são igualmente prejudiciaes para o orador, para o advogado, para o pregador.

Um musico allemão de grande experiencia, D. H. Engel, professor de canto e mestre de capella em Merseburgo, escreveu em tempo um bello opusculo, *Der Schulgesang*, que contem as melhores doutrinas sobre este delicado assumpto; d'elle extrahimos uma grande parte das considerações que seguem.

Nos alumnos das classes de canto é necessario examinar com o maior cuidado o estado do orgão vocal. Até aqui não se ligou attenção senão ao periodo que marca a passagem da infancia para a juventude pela appareição da voz definitiva, e só se prescreveram precauções para o tempo da *muda*. Conservemos este termo consagra-

do, mas entendamo-nos bem: a palavra *muda* refere-se habitualmente à epoca em que começa a puberdade e em que o orgão vocal realisa com effeito a sua mais energica evolução, mas essa evolução não é a unica por que tem de atravessar o orgão do individuo do sexo masculino. O movimento da voz marcha parallelamente com o crescimento do corpo e prosegue desde a primeira infancia até a idade viril. Essas mudanças parciaes da voz, para as quaes se não tomavam até hoje as precauções reclamadas por um orgão que está sujeito a uma constante *muda* ou *mutação*, são todavia da maxima importancia para o ensino do canto.

Se figurarmos as multiplas phases de desenvolvimento que deve atravessar um rapaz, antes de trocar a espada de pau pela espingarda de defensor da patria, teremos uma fiel imagem das numerosas phases de desenvolvimento que pouco a pouco percorre o orgão vocal, quasi insensivelmente, de maneira apenas perceptivel ao ouvido. Cada um d'esses periodos imprime à voz um caracter proprio e nitidamente accusado. Qualquer ouvido normalmente conformado sabe distinguir o som que sae de um berço do que faz ouvir o alegre cavalleiro que esboça as suas primeiras experiencias hýpicas em um cavallo de pau.

Sem nos atardarmos n'esses primeiros graus do desenvolvimento vocal, chegamos ao momento em que a creança inicia os seus trabalhos lyceaes. A voz do cantor, mesmo o mais novo, já não é a voz de creança, propriamente dita; apercebe-se ainda um bom resto de caracter *infantil*, mas é ao mesmo tempo para a arte musi-

cal um instrumento extremamente precioso e susceptível de grande aperfeiçoamento. Ainda antes da muda, o órgão d'essa creança terá de atravessar *tres ou quatro* periodos de desenvolvimento completamente diferentes. A voz perde pouco a pouco o seu timbre infantil, torna-se mais grave e ganha em energia viril: é o que chamamos geralmente uma *voz de adolescente*.

Cada um dos periodos comprehendidos entre a infancia e a mocidade apresenta, para o naufragio completo da voz, tantos escolhos e tão perigosos como a propria muda, quando se não tem a attenção precisa ou se faz mau uso das faculdades vocaes. No seguimento, poremos esse ponto em plena luz.

Dividem-se os nossos jovens cantores em sopranos e contraltos. Seria uma rara excepção se um soprano conservasse esse character e esse timbre até á epoca da muda; Ordinariamente a voz vae abaixando pouco a pouco e exige que o antigo soprano agudo passe a ser classificado entre os meios sopranos ou altos. Esse é um facto conhecido, assim como se sabe que a creança, que primeiro era soprano, pode perfeitamente utilizar-se como contralto durante um tempo consideravel, antes de chegar á muda, em que todos os exercicios do canto se devem pôr de parte.

Se ha negligencia em transferir a creança, no momento asado, do naipe dos sopranos para outro mais grave, se a obrigamos durante bastante tempo a produzir sons demasiado agudos e portanto antinaturaes para o seu órgão, a belleza propria da voz da creança sofre um profundo golpe que nunca poderá cicatrizar e que o phenomeno posterior da muda não logrará remediar.

A transferencia a que nos referimos tem de resto uma grande utilidade pedagogica; o alumno habitua-se a cantar assim uma parte intermediaria, no que a sua educação musical tem tudo a ganhar.

Succede uma cousa analoga com as vozes que tinham primitivamente o character de meio-soprano ou alto; muito antes da muda baixam de tessitura e tornam-se contraltos. Aproximam-se da região do tenor até á distancia de um tom e meio ou mesmo de um tom.

Se se quer empregar o contralto até ao momento da muda, é preciso fazel-o cantar a parte de tenor, como de resto se fazia na epoca florescente da musica de egreja. Em verdade, no solo, o timbre do tenor e o do contralto apresentam absoluta disparidade. Mas em um côro o contralto e o tenor aliam-se perfeitamente e a sua mistura nun-

ca produz um effeito desagradavel, que é precisamente o ponto principal.

Se não tomarmos essa precaução em devido tempo, expomos o pequeno meio-soprano ou alto ao perigo que acima assignalamos para o soprano.

Ha vozes de soprano muito agudas que, antes da muda, descem quasi regularmente até ao contralto. Essas vozes atravessam portanto quatro regiões do órgão vocal humano: passam do soprano agudo para o meio-soprano, depois para o alto e por fim para o contralto.

O mestre que seja dotado de um bom ouvido pode facilmente apereber-se d'essas mudanças em cada voz individual. Desde o momento que se cante bem, com certo espirito artistico, a voz que estiver deslocada destacar-se-ha do resto do côro por uma aspereza desagradavel, visinha muitas vezes da vulgaridade. Quando se nota isso, sem descobrir immediatamente qual é o cantor de que se trata, basta perguntar qual é o alumno cuja voz muda (porque se trata realmente de uma muda) e elle immediatamente se dará a conhecer.

No momento da muda passam-se cousas realmente singulares. Se partissemos do principio que um primeiro soprano ha-de vir a ser por força um tenor, ou que um contralto se ha-de transformar mais tarde em baixo, teriamos desillusões a cada momento. Dá-se effectivamente essa regra em antigos methodos de canto, como baseada na experiencia, mas o certo é que a experiencia está muito longe de confirmar uma tal doutrina.

A muda apresenta tambem grandes differenças como duração. Algumas vézes marcha com tanta rapidez que a suspensão do canto por um certo tempo não parece justificar-se, e o curioso é que nunca observamos esse caso senão nos rapazes que adquirem vozes graves.

Pode ser que o mesmo facto se dê tambem algumas vezes com os tenores; mas as nossas observações, que abrangem um periodo de mais de 20 annos, levam-nos a crêr que, pelo menos, nos baixos a mudança é muito mais rapida que nos tenores. Estes precisam geralmente de uns poucos d'annos para chegar a uma certa segurança no emprego da voz e, o que é o ponto principal, para adquirir aquelle brilho *quasi metallico*, tanto fallando como cantando, que constitue o mais certo indicio do completo amadurecimento do órgão vocal.

Não é fóra de proposito fazer aqui notar que o ensino sabiamente orientado pôde e deve exercer a melhor influencia, não só na educação esthetica dos alumnos, mas

ainda na aquisição de uma voz saudavel e forte, dotada d'esse brilho metallico a que nos referiamos ha pouco, e finalmente na saude geral dos jovens cantores. O abuso do canto faz pelo contrario perder todas essas qualidades de brilho e de saude.

Uma voz sonora é sem duvida um dom precioso na vida. Dos estabelecimentos de instrucção superior é que sahem todos os oradores da tribuna ou do pulpito. Sob este ponto de vista pôde ainda prestar serios serviços o canto na escola e uma das suas vantagens, como ao diante se verá, é diminuir no discurso a influencia dos dialectos locais.

Indicamos precedentemente os escolhos em que pode naufragar, pelo abuso do canto, a bella sonoridade da voz masculina, e como se viu, os perigos são maiores e mais numerosos do que se tem julgado até hoje.

Só se tem considerado a muda como o momento perigoso e delicado. Ora a muda é simplesmente a mais revolucionaria das evoluções da voz, a que destroe por completo a voz infantil, apagando os seus ultimos vestigios para dar logar á creação da voz definitiva. Proibir o canto durante esse periodo é cousa a bem dizer inutil, visto haver incapacidade absoluta de cantar. E' como se prohibissemos a corrida a um paralitico.

Os perigos de naufragio para a voz já existem nos periodos precedentes e são mais para receiar do que propriamente na epoca da muda, porque estão por assim dizer occultos. A mudança de soprano em meio-soprano, como a de *alto* em contralto, effectuam-se quasi imperceptivelmente.

E' ao mestre de canto que incumbe o grave devêr de ajudar os alumnos a evitar, quando cantam, os inconvenientes já descriptos; deve ser elle o collaborador intelligente da natureza na formação da voz do homem, para que possam entrar na vida activa e intactos os thesouros de uma voz robusta e saudavel. Só o iniciado é capaz de apreciar, em toda a sua extensão, os desastres que adveem da má direcção do canto. As victimas bem o reconhecem mais tarde, mas infelizmente quando já se não pôde dar remedio ao mal.

Se é um facto que a voz das creanças está sujeita a uma continua mudança, e que antes da muda ella baixa constantemente, como se quizesse preparar-se gradualmente para um salto mais brusco; se por outro lado se acham reunidas, em cada côro escolar, todas as cathogorias de vozes e em todos os periodos de transição, desde o soprano mais agudo até ao mais grave contralto; se, por conseguinte, se

devem reunir, no canto coral escolar, as mais variadas e multiplas nuanças da voz, não é preciso mais para comprehender que um côro de rapazes differe essencialmente do côro de raparigas.

N'estas, a mudança por que passa a voz está muito longe de ter a mesma importancia. Alem d'isso, os rapazes sopranos que subam até á região mais aguda do soprano feminino são sempre excepções raras nos nossos côros escolares, e esse magnifico apañagio de alguns cantores privilegiados é infelizmente tambem um diploma de infidelidade e inconstancia; logo que chega a adolescencia desaparece sempre o registro agudo da voz.

E a conclusão que se impõe é que, na adopção dos exercicios, deve ter-se cuidado na escolha dos tons convenientes, que devem ser mais graves que para os côros femininos. Quando se observa esta doutrina, o côro de rapazes aparenta esse encanto especial que resulta da fusão de nuanças as mais variadas, que não podem encontrar-se nos côros de vozes femininas.

Assim, o que ha de mais agradavel no canto, isto é uma bella sonoridade, é ao mesmo tempo uma garantia fornecida pela natureza para que se cante de um modo intelligente e se não prejudique nenhum dos orgãos.

A belleza dos côros masculinos encontra-se na parte media dos registros empregados para os côros femininos, ou seja, para o soprano desde o $dó_3$ (primeira linha suplementar inferior da clave de *sol*) até ao mi_4 (quarto espaço), e para o contralto uma terceira maior abaixo, *lá bemol* a *dó*. E' n'esses limites que o côro de rapazes canta com justeza e facilidade. Se se excede para o agudo, a afinação torna-se incerta. O mi_4 cantado em um côro masculino já é uma nota forte e grandiosa, sem degenerar em grito. Se ultrapassarmos esse limite, nota-se immediatamente o effeito de vozes que se estão esforçando, que pesam como uma massa de chumbo sobre a puresa da afinação geral.

Deve haver portanto toda a prudencia no emprego dos sons mais elevados, *fá, fá sustentido, sol*.

Para a belleza do canto, não ha o mesmo inconveniente em exceder o limite para o lado dos graves, mas é bom evital-o quanto possivel.

Se a escolha de um tom conveniente tem summa importancia para os côros de creanças, ainda a tem maior para os de adolescentes, nas vozes de tenor e baixo.

(Continúa.)

O mais antigo canon do mundo

O manuscrito: «*Sumer is icumen in*» (*Summer is coming in*) proveniente do mosteiro de Reading (Inglaterra) e hoje incorporado na collecção do British Museum, é o mais antigo exemplo de canon até hoje conhecido. É uma peça a seis vozes. As quatro vozes superiores tem uma melodia formada de duas phrases independentes, que principia na primeira voz e é retomada successivamente, na mesma nota, pelas outras três. A música para as duas vozes inferiores consta de melodias que principiam juntas para se trocarem depois do oitavo compasso.

Uma das particularidades apresentadas por esta composição, numa epocha em que a música scientifica era quasi exclusivamente religiosa; é a letra profana, falando do aspecto da natureza na volta da primavera, do canto das aves, dos gritos dos animaes e de outros motivos campestres; foi-lhe contudo adaptada mais tarde letra latina para que o canto secular fosse admitido na igreja. O hymno escolhido começa pelas palavras

Perspice Christicola
Que dignacio (1)

ficando assim o canon transformado em motete.

O volume, de pergaminho (*B. M. Harl. 978*) tem 162 folhas, mede 7 1/2 polegadas de comprido por 5 de largo e está em perfeito estado de conservação. O canon ou «*Rota*» encontra-se a fol. 116.

Tem-se discutido muito sobre a data do manuscrito; segundo as mais recentes investigações deve ser do anno 1240. A razão historica para se fixar esta data é que o manuscrito contem um calêndario monastico inacabado do qual existe uma cópia mais completa no *Cotton M. S. Vespasian E. V.* Nesta cópia o ultimo *obit* registado, é o do Prior Adão de Lateburg ou Lutebar, que se sabe ter fallecido em 1238. O livro deve ser portanto approximadamente de 1240. O exame paleographico tanto musical como litterario confirma esta data.

Parece extraordinario que tenha apparecido um monumento musical tão importante n'um paiz como a Inglaterra que pouco ou nada tem contribuido para o desenvolvimento da musica, tirando aquelle breve periodo dos virginalistas do tempo de Isabel (1); mais estranho ainda parece que em epocha tão remota se recorresse á fórma difficil do canon de mais a mais a seis partes. No entretanto ambos estes problemas historicos tem resolução: «*Os Bretões*», escreveu Giraldu Cambrensis em 1185, «não cantam as suas melodias unisono como os habitantes de outros paizes, mas em differentes partes. Quando uma companhia de cantores se reúne para cantar como é uso neste paiz, ouvem-se tantas partes quantos cantores...» O uso que tem os inglezes desde tempos immemoriaes de cantar as *National Folk-songs* com letra profana explica a existencia de uma melodia totalmente differente do córte dos modos ecclesiasticos, melodia de talhe moderno, de que encontramos exemplo neste canon. Quanto á existencia da fórma canonica em tempos tão antigos, longe de ser motivo de espanto é até o que logicamente devemos esperar, se pensarmos quanto é elementar, quanto é primitivo o impulso, ia escrever, o gesto musical de reproduzir a segunda voz o que ouviu á primeira.

Ha razões para suppôr que o auctor do manuscrito seja John of Fornsete, guarda do cartorio do mosteiro de Reading. Teria elle simplesmente transcripto a peça ou seria composição sua? Se foi simplesmente notada pelo beneditino quando e por quem teria sido composta? Terá o monje accrescentado alguma coisa á versão original? Duvidas que não é facil esclarecer.

O que é certo é que os beneditinos inglezes mantinham a bella tradição da sua ordem, cultivando apaixonadamente a musica, tanto no canto como na composição.

Analysando a contextura harmonica do trecho, vemos, como é natural, predominar os accordes perfectos; mas com um emprego muito habil das notas de passagem e do accorde de tritono. Ha incorrecções muito interessantes taes como: successões de quintas, oitavas e até de unisonos. Como é sabido os nossos archi-avós estavam familiarisados com o emprego das quintas e quartas successivas pelo *organum* ou dia-

(1) Observa Christão quanta condescendencia...

(1) Não podemos considerar Haendel musico inglez.

phonia. Foi preciso um Debussy para restaurar esse uso medieval que a barbarie de muitos seculos tinha votado ao ostracismo.

LUÍZ DE FREITAS BRANCO.

Principaes fontes bibliographicas

- Encyclopedia Britannica.
 Grove. *Dictionary of Music and Musicians*.
 Thomas Busby. *History of Music*, vol. I.
 Hawkins. *History of Music*, vol. I.
 Burney. *History of Music*, vol. II.
 W. Chapell. *Old English Music*.
The Oxford History of Music, vol. I.
 W. A. Ambros. *Geschichte der Musik*, vol. II.
 Forkel. *Geschichte der Musik*, vol. II.
 Naumann. *Musikgeschichte*, vol. I.
 Wolf. *Geschichte der Mensural-notation*.
 Riemann. *Musiklexikon* (Artigo «Rondeau»).
- Riemann. *Geschichte der Musiktheorie*.
 Fétis. *Histoire de la musique*, vol. V.
 Coussemaker. *L'art harmonique*.
 Combarieu. *La musique, ses lois, son évolution*.



Orquestra oculta

A redacção da *Arte Musical*, no seu numero de 15 de janeiro do ano corrente, convidou os intellectuais e artistas portugueses a pronunciarem-se a respeito das vantagens e inconvenientes da orquestra oculta. Facilitou a resolução do espinhoso problema transcrevendo a contraditoria opinião de dois criticos francêses, que já tinham versado o assunto: Albert Laurent e Augé de Lassus. Era já um incentivo a que artistas e intellectuais perdessem o receio de dar desafogadamente a sua opinião, porque a tésese tinha seus defensorés em campos opostos. Albert Laurent compadece-se dos ouvintes que se interessam mais pelo acrobatismo do *virtuose* do que pelas subtils emanações da musica pura. Vota portanto contra a invisibilidade da orquestra. Augé de Lassus diz que a delicia dos sons é para os ouvidos, para a alma e não para os olhos. Quer os sons musicais como vindos de um mundo de alem, através do misterio do invisivel e do ignoto. Vota portanto pela orquestra oculta.

Apesar de todo este incentivo ao plebiscito o silencio dos nossos artistas foi absoluto. Todos por certo recearam dar a sua opinião. Registamos apenas um facto, que de algum modo se liga tambem com o problema cuja resolução se desejava obter. O nosso laureado pianista Rei Colaço, espirito progressivo e sempre fascinado pelo que na arte dos sons ha de mais sublime, apresentou uma inovação quando nas salas do *Gremio Literario* fez na primavera d'este ano ouvir as sonatas de Beethoven. Durante essas audições apagava-se a iluminação da sala, havendo apenas uma luz velada na estante do violinista e outra para o pianista.

Concentrou-se por este modo nos artistas a atenção dos ouvintes. Suprimiram-se as distrações. Os olhos deixaram por alguns minutos de examinar as obras primas das modistas ou de contemplar as belezas feminis. E' possivel que esta forçada continção de espirito levasse alguém menos interessado pelas divinas sonatas a fechar os olhos e a dormir. Mas os verdadeiros amadores tiveram um grande regalo espiritual com estas audições numa sala com meia obscuridade.

No ultimo numero da *Arte Musical*, 15 de agosto, vem publicada a comunicação que a respeito de orquestra oculta em salas de concerto apresentou Filip Wolfrum no Congresso internacional de musica. A tésese está tratada e desenvolvida com tanta propriedade e conhecimento do assunto, que por certo deverá ser considerada como resolvida perante a arte. Parece-nos todavia um problema durante algum tempo insolúvel perante o publico e principalmente perante os empresarios, que recearão a falta de concorrência aos concertos. O grande publico, em geral, não fecha os olhos para ouvir. Abre-os para gozar os movimentos dos artistas ou as sugestivas indicações do director da orquestra.

Em Lisboa não ha uma sala suficiente-mente ampla e apropriada para concertos, congressos, bailes e outras festas, onde o estrado da orquestra possa sofrer as modificações conseguidas por Wolfrum na construção do grande salão para concertos da cidade de Heidelberg. Não sabemos mesmo se o aplaudido director de orquestra sinfonica Pedro Blanch neste sentido terá proposto alguma coisa ao arrojado empresario visconde de S. Luiz de Braga, nesta ocasião em que o teatro da Republica está sendo reedificado e com cuja abertura se conta para fins do proximo dezembro. Seria na realidade interessante que as audições das composições de Wagner pudessem

ser feitas em estrado onde os professores da orquestra tivessem colocação idêntica á do teatro de Bayreuth.

Todos sabem qual a disposição do estrado orquestral de Bayreuth, a que é costume chamar o *abismo místico*: degraus em tribuna, descendentes. Ao centro do primeiro está o maestro director, ladeado por quase todos os primeiros e segundos violinos. No segundo degrau ficam ainda alguns violinos, as violetas, contrabaixos e o órgão. No terceiro as harpas, corne inglês, flautas, violoncelos e oboés. No quarto as trompas, clarinetes, fagotes. No quinto os cornetins, clarins. No sexto e ultimo degrau os trombones, tuba e instrumentos de percussão.

No abismo místico de Bayreuth a disposição e colocação dos instrumentos de metal e de percussão é portanto exactamente a inversa d'aquella que estamos habituados a ver nas nossas salas de concertos. Nestas, os metais e instrumentos de percussão estão colocados nos ultimos degraus, mais afastados do espectador, mas sobranceiros ao restante instrumental. Dominam tudo com as suas fortes sonoridades. Em Bayreuth os metais, timbales e a bateria occupam os ultimos e mais inferiores degraus da tribuna. São tambem os mais afastados do auditorio. E' occasião de fazermos notar que foi para a orquestra com esta ultima disposição que Wagner escreveu os seus dramas liricos, contando portanto com a resultante do conjunto de sonoridades orquestrais que uma tal distribuição instrumental lhe fornecia. E é essa tambem a disposição que deve ser dada aos professores da orquestra, quando executam trechos dos dramas liricos de Wagner. As grandes sonoridades metalicas, a intensa vibração atmosferica produzida pelos instrumentos de metal, colocados nos degraus superiores dos nossos estrados orquestrais, são portanto contraproducentes e completamente contrarios ás intenções de Wagner e aos efeitos que ele quiz tirar das suas composições. D'aqui a diferença enorme que se nota na execução da cavalgada das Walkyrias ouvida nas nossas salas de concerto ou no teatro de Bayreuth: D'aqui tambem a inutilidade do efeito, por assim dizer quase visual, das campanas das trompas voltadas para cima no motivo do côro dos peregrinos no *Tannhauser*, como temos visto em alguns concertos. São outras tantas armadilhas aos aplausos do publico, que se deixa levar por estas apparencias e pelos efeitos de estrondosas sonoridades, que em absoluto falseiam as intenções do grande mestre de Bayreuth.

Mas não divaguemos e voltemos ao assunto principal.

Dirigida por Pedro Blanch foi executada em S. Carlos a 18 de abril do ano corrente a composição do célebre pianista Viana da Mota, para orquestra e côros, intitulada *Invocação dos Luziadas*. O numero de amadores e artistas que tomaram parte nos côros foi enorme. Todos quizeram prestar o seu preito de homenagem ao grande virtuoso. Os côros occupavam um anfiteatro em dois degraus, rodeando o fundo e os lados da cena, tendo toda a orquestra ao centro, num só nivel. Esta disposição, necessaria pelo grande numero de coristas, evitou que as vozes fossem abafadas pela sonoridade orquestral. Foi já uma transição para a disposição wagneriana da orquestra occulta.

A falta de uma sala apropriada aos concertos sinfonicos terão estes de continuar a ser dados nos teatros. No Republica, em reedificação, seria azado o ensejo para se fazer a tentativa da construção d'um estrado orquestral com degraus descendentes para orquestra occulta. Mas, ou ali, ou melhor ainda em S. Carlos, se este ano não houver companhia lirica, como é de crêr, poderia o activo e inteligente empresario visconde de S. Luiz de Braga continuar com os concertos sinfonicos dirigidos pelo maestro Pedro Blanch. Em S. Carlos as vantagens seriam mesmo muito notaveis. A sala tem magnificas condições acusticas. Quer na Tetralogia, quer no Parsifal, que hoje pôde ser cantado em toda a parte, quer mesmo nos outros dramas liricos de Wagner, ha trechos de facil selecção, que podiam formar numero de programma de concerto, com orquestra e canto a sólo. Formado o estrado, occulta a orquestra, o cantor podia tomar lugar ao centro do actual espaço destinado á orquestra, num estrado sufficientemente espaçoso e saliente para vir coincidir com o fóco acústico da sala, que, como se sabe, ficou bastante para deante da ribalta, por causa do recuo que esta por duas vezes sofreu, com o fim de se obter lugar para mais algumas filas de cadeiras destinadas aos espectadores.

Conveniencias economicas a suplantam as questões de arte.

A inclusão das obras de Wagner para orquestra e canto nos programas de concerto seria uma inovação de grande atractivo, cujos efeitos deviam ser aumentados com o obscurecimento da sala, como já mesmo entre nós é costume fazer-se e como se pôz em prática quando em S. Carlos se cantou a Tetralogia. E em cada in-

verno, durante a época de concertos, podia ser organizada uma série de festivais wagnerianos, em que fossem postos em execução todos os requisitos exigidos por Wagner.

Falámos ha pouco na contata *Invocação dos Luziadas* e referimo-nos ao grande numero de amadores e artistas que contribuíram para a sua brilhante execução. Entre tantos amadores, e alguns dêles muito distintos, haverá por certo quem se encarregue de tomar parte nesses festivais wagnerianos.

É ao notavel mestre Pedro Blanch não terá deixado de ocorrer a ideia de aproveitar esses magnificos elementos corais para fazer ouvir num dos seus concertos a 9.^a sinfonia de Beethoven, que em Lisboa ainda não obteve as honras de uma primeira audição. Além da *nona* ha muitas obras, mesmo de estilo religiôso, com côros e sólos, em que a orquestra oculta seria de efeitos surpreendentes e verdadeiramente misticos.

Deixamos ao notavel director de orquestra Pedro Blanch e ao inteligente empresario do Republica a iniciativa dos festivais wagnerianos com orquestra oculta, na convicção de que tanto as obras do grande mestre de Bayreuth como as de Beethoven, Berlioz, Franz Listz e outros, contribuirão para com elas se organizarem atraentes programas de grande interesse e novidade para os que sabem apreciar a boa musica sinfonica e até para os que só por moda frequentam os concertos, que em tais condições serão sempre uma escola de boa arte.

A concorrência aos concertos do Republica e aos dêste ano em S. Carlos bem merecem a tentativa de alargar o material dos programas, em que as repetições de numeros já bastante se vão fazendo sentir, se bem que com agrado do publico.

1^o de Setembro de 1915.

ESTEVES LISBOA.



No concurso de bandas que se effectuou em Vigo a 23 de agosto, teve o segundo premio a banda do nosso regimento de infantaria 30.

A banda de bombeiros do Porto tambem foi muito apreciada, creando-se especialmente um 4.^o premio para lhe ser offerecido.

O 1.^o e 3.^o premios couberam respectivamente á banda de infantaria de marinha do Ferrol e á banda municipal de Orense.



Entre os trabalhos mais notaveis da nossa bibliographia contemporanea, conta de certo o esplendido trabalho que temos sobre a banca e que o seu auctor, o douto archeologo Victor Ribeiro, consagra á veneranda memoria do dr. Sousa Viterbo.

Apoz a consoladora leitura d'este livro, fica-se conhecendo esse grande extinto nas suas multiplices feições de poeta, de erudito investigador, de jornalista, de historiador, de artista da palavra, peoneiro infatigavel no vastissimo campo da sciencia e da arte.

Tanto a parte biographica, que é tratada com carinhoso enlevo, como as duas resenhas bibliographicas (chronologica e methodica) com que termina esta importante obra são uma bem merecida consagração ao notavel vulto desaparecido e, para o seu auctor, um titulo de perenne gloria.

Muito agradecemos o exemplar n.^o 37, com que a illustre filha do fallecido homem de letras nos quiz generosamente brindar.



Partiu já para Genebra o nosso notavel professor e concertista José Vianna da Motta, devendo já ali ter assumido a regencia da cadeira de piano, que no Conservatorio d'aquella cidade vagou pela morte do professor allemão Stavenhagen.

Temos presente o relatorio que o presidente d'esse importante conservatorio, João Bartholoni, leu na sessão de 26 de junho passado, por occasião do fechamento da epoca lectiva. E d'esse relatorio extractamos, com um desculpavel orgulho de portuguezes, as palavras que ali são consagradas ao nosso glorioso mestre, a proposito de uma nomeação que tão honrosa é para elle e para o nosso paiz:

«Logo apoz a morte de Stavenhagen, propuzeram-se uns vinte candidatos, alguns de extrema notoriedade no mundo musical. O novo eleito, sr. José Vianna da Motta, gosa de uma grande reputação de pianista e de pedagogo, tanto na Europa como na America.

Nascido em 1868, de origem portugueza, trabalhou no Conservatorio de Lisboa e

produziu-se como creança prodigio na côrte do rei D. Fernando de Portugal. O rei e a rainha interessaram-se por elle; fizeram-o ouvir á grande pianista Sophia Menter, que aconselhou a que o mandassem para Berlim. Ahi recebeu lições de Xavier e Philippe Sharwenka. Depois foi discipulo de Liszt (Weimar, 1885). Seguiu mais tarde o ensino de Schœffer em Berlim e de Hans de Bulow em Francfort (1887). Depois, Vianna da Motta obteve grande nomeada como pianista em numerosos concertos na Europa e nas duas Americas. Deu, em particular, varios cyclos de concertos historicos muito notaveis, nos quaes desenvolveu a evoluçãõ da musica de piano.

Residia em Berlim, onde a sua classe era muito frequentada.

Quando rebentou a guerra, estabeleceu-se em Lisboa, d'onde virá para a nossa cidade em principios de setembro.»

O nosso collega, *Ecco Artistico*, que costuma estar sempre bem informado em assumptos lyricos, annuncia para 25 do proximo dezembro a abertura de uma epoca de opera no Colyseu.

Lembra o collega, e com isso concordamos inteiramente, que seria interessante fazer ali ouvir operas portuguezas como a *Serrana* e *D. Branca* de Alfredo Keil e sobretudo aproveitar a companhia para dar a conhecer o novo trabalho de João Arroyo *D. Leonor Telles*.

Infelizmente, estes ideias artisticos conjugam-se a custo com o classico mercantilismo das empresas...

Para organizar o elenco d'esta companhia, partiu ha dias para Milão o sr. De Angelis, esposo de Mad. Mantelli.

Consta que o director do Conservatorio e nosso presado amigo, sr. Francisco de Sousa Bahia, vae publicar um desenvolvido relatorio dos trabalhos escolares a que se tem procedido n'aquelle estabelecimento durante os ultimos quatro annos.

A importancia das propinas, emolumentos e diplomas do Conservatorio soffre no proximo anno lectivo um notavel augmento. No resultante acrescimo de receitas serão beneficiados os honorarios do corpo docente, que eram realmente de uma ridicula mesquinhez. E d'esse beneficio ha-de resultar em futuro mais ou menos proximo, as-

sim o esperamos, uma sensivel melhoria no ensino, pela selecção mais meticulosa dos professores nacionaes e pela aquisição, tão necessaria, de bons mestres estrangeiros em certas especialidades pedagogicas para que o nosso paiz não está por ora preparado.

Do nosso illustre homonymo madrileno, *Arte Musical*, uma das poucas revistas estrangeiras que actualmente recebemos, pedimos venia para extractar as seguintes noticias que de algum modo consubstanciam o movimento musical do visinho reino.

— Vendo o descontentamento produzido no publico e na imprensa pela ultima epoca de primavera no Theatro Real, resolveu o governo assumir a organisação de espectaculos lyricos na proxima temporada de inverno e effectuar, tanto na organisação da companhia como nos regulamentos internos, uma serie de importantes reformas. Esta medida governativa tem dado logar a grandes polemicas na imprensa.

— No theatro Price pensa-se em resuscitar o antigo genero de entremeses, tonadilhas e xacaras, emfim pequenos quadros poetico-musicas que reflectam os costumes e tradições de cada uma das regiões hespanholas. A ideia é sem duvida tão interessante como difficil a *mise-en-œuvre* do artistico projecto.

— Em 15 do mez passado realisou-se em Vallvidriera, com enorme concorrência, uma festa de homenagem ao popular e inspirado maestro Vives.

— Com as operas *Marina* e *Aida* fizeram-se em uma pequena povoação da Catalunha, Martorell, dois grandiosos espectaculos ao ar livre, a que assistiram mais de 15:000 pessoas. Tiveram grande êxito.

— No Escorial houve jogos floraes em 29 de agosto. O premio do thema musical foi concedido ao organista da egreja do Divino Pastor, de nome Carrascón.

— Para commemorar as glorias de Cervantes, abre-se um concurso entre artistas hespanhoes para a composiçãõ de um hymno a uma só voz e com a tessitura conveniente para ser cantado pelo povo nas festas que se celebrem em honra do poeta. O premio é de tres mil pesetas e o praso de admissãõ termina em 31 do proximo dezembro.

Tem estado doente em Alverca o nosso presado amigo e illustre compositor Augusto Machado.

Fazemos votos pelos seus allivios,