

Compre

-5. MM 2010

ccv 1911

Jan. 1

REVISTA

DO

Conservatorio Real de Lisboa

PUBLICAÇÃO MENSAL ILLUSTRADA

DIRECTOR - Eduardo Schwalbach Lucci

REDACTORES

OS VOGAES DO CONSELHO DE ARTE DRAMATICA

Alberto Pimentel - Augusto Xavier de Mello - Carlos Malheiro
Dias - Conde de Mesquita - Francisco Rangel de Lima -
Henrique Lopes de Mendonça - D. João da Camara -
Jose Antonio Moniz - Julio Dantas - Marcellino
Mesquita - Urbano de Castro

OS VOGAES DO CONSELHO DE ARTE MUSICAL

Alexandre Rey Collaço - Antonio Arroyo - Augusto Machado -
Ernesto Vieira - D. Fernando de Sousa Coutinho - Filipe
Duarte - Francisco de Freitas Gazul - José da Costa
Carneiro - Julio Neuparth
E OUTROS ILLUSTRES ESCRITORES

N.º 1

Maio

1902



B. de Almeida Garrett.



A Revista do Conservatorio Real de Lisboa

Diz o relatório do decreto de 24 de outubro de 1901: «Ainda, seguindo, quanto possível, a par e passo a obra do immortal Garrett, o Conservatorio publicará uma revista mensal, com o fim de coordenar e archivar os trabalhos d'este instituto, historiar a marcha do nosso theatro e do theatro estrangeiro, e tratar de todos os assumptos artisticos, litterarios e scientificos, que tenham relação com a arte musical e com a arte dramatica».

É, pois, a *Revista* de hoje o proseguimento d'aquella cujo primeiro numero se publicou em 1842, e do qual reproduzimos o seguinte trecho da sua «Introdução» — não assignada, mas que fundadas razões attribuem ao auctor do *Frei Luiz de Sousa*, embora alguns a julguem de José Feliciano de Castilho — trecho que corresponde ao justo e elevado criterio de quem decretou a continuação de obra tão util e indispensavel: «O Conservatorio sente a necessidade de ter um orgão das suas doutrinas, um archivo para os seus documentos, precisa emfim de comunicar aos seus contemporaneos, e deixar em memoria aos vindouros o processo de seus trabalhos e esforços».

Nada accrescentaremos. Nas transcripções que acabamos de fazer conjuga-se a idéa com o proposito a que esta publicação obedece, coordenando e archivando para a historia da arte os trabalhos do Conservatorio, historiando a marcha contemporanea do theatro e da musica, e tratando de todas as questões de arte, de litteratura e de sciencia que ao theatro e á musica se liguem. Assim se desempenha este instituto da obrigação que lhe é imposta pelo artigo 60.º do decreto de 24 de outubro de 1901.

Visconde de Almeida Garrett

Quando se diz, e com toda a razão, que o Visconde de Almeida Garrett foi o restaurador do theatro portuguez, esta expressão deve entender-se mais num sentido artistico do que chronologico.

Bastará, para demonstrá-lo, passar uma rapida vista sobre a nossa historia litteraria.

Gil Vicente lançou as bases do theatro portuguez, e já em seus autos, apesar de ter composto alguns em castelhano, sentimos uma intensa corrente de nacionalidade: são bem portuguezas as personagens, as situações, a trama de todo o seu repertorio.

Não caiu em terreno ingrato, como semente perdida, o exemplo de Gil Vicente.

Quero dizer que o audaz iniciador fundou escola e teve continuadores, taes como Antonio Prestes, o Chiado, seu irmão Jeronymo Ribeiro, Affonso Alvares e o proprio Camões, que não esqueceu o theatro.

Aqui temos, pois, fructificando a iniciativa de Gil Vicente e, alem de Camões, encontramos na escola italiana as composições theatraes de Ferreira e Sá de Miranda, e, sobretudo, as comedias de Jorge Ferreira, tão ricas de vocabulario como de interessantes referencias a costumes portuguezes, posto lhes falem condições de theatralidade.

Vem depois a influencia da escola castelhana, que, como um tufão devastador, apaga todo o espirito de nacionalidade na arte e na litteratura portuguesa.

No theatro apparecem alguns assumptos nossos, algumas figuras da nossa patria, como ultimos vestigios de uma nacionalidade abatida; mas a lingua é a hespanhola, e as composições são arrastadas num estiramento fastidioso, a que falta o sopro vital do talento de Lope de Vega e Calderon.

Para dar um exemplo: Jeronymo Oso-

rio de Castro, fidalgo da Casa Real, pôs em scena a figura de Frei Antonio das Chagas (Antonio da Fonseca Soares), mas embrulhou-a numa comedia immensa, exhaustiva, que compôs em lingua castelhana e a que deu o titulo gongorico de *Comedia famosa, la estrella del sol de Padua en el cielo franciscano*.

Alvorece, porem, o momento em que a patria pode respirar desoppressa do jugo de estranhos, e logo apparece o *Fidalgo aprendiz*, de D. Francisco Manoel de Mello, que é uma reintregação do caracter nacional na comedia portuguesa.

Chega o seculo XVIII, e o theatro anima-se por espirito de peraltice e galantaria: são moda as operas do *Judeu*, a satyra, adocada pela musica, faz rir o publico; mas, no meio d'este mundo frivolo, surgem dois homens que, fortalecidos pela intuição de que o theatro é alguma cousa mais do que uma diversão fugitiva, pensam em restaurá-lo com elevado criterio.

Refiro-me a Pedro Antonio Correia Garção e Manoel de Figueiredo, amigos pessoases e consocios na Arcadia de Lisboa.

Garção, menos productivo que Figueiredo, teve, porem, a alta qualidade de, tomando como ponto de mira o caracter nacional, avançar para uma nova architectura dramatica, apropriada á phantasia simples e ao feitio singelo dos portugueses, e vasada nos moldes de uma instinctiva sobriedade artistica.

Este comediographo poeta possuiu a clara intuição de um «Theatro novo», e traçou o caminho para a criação da comedia de costumes portugueses, tanto na comedia a que deu aquelle titulo, como na *Assembléa ou partida*.

— Eu tenho varios dramas traduzidos De Sophocles, d'Euripides, Terencio.

— Nada de grego, nada; fora; fora:

Sempre te ouví dizer, que elles não tinham

Os lances amorosos de que gosta

O povo portuguez.— Queres a *Castro*,

Tragedia de Ferreira?— Deus me livre!

Garção rejeitava, pois, por estranhos ao genio do nosso povo, o theatro grego, o romano, o hespanhol, e entrevia a possibilidade de dar uma feição genuinamente nacional ao theatro portuguez, seguindo o exemplo de Gil Vicente.

No processo de factura approximava-se de um ideal bem definido: partir os moldes da antiguidade e implantar um «theatro humano».

Mas este ideal apenas foi attingido plenamente entre nós por Almeida Garrett, na sua segunda maneira de dramaturgo, quando, influenciado pela acção do romantismo, pôde evitar a tragedia classica, em que tinha principiado.

Garrett não encontrou um theatro morto ou esquecido; mas encontrou um theatro estragado, não obstante os bons desejos e officios de Garção.

É de justiça reconhecer que Manoel de Figueiredo conheceu os seus proprios defeitos, sem comtudo os poder evitar: elle mesmo disse que escrevia tragedias como se o fizesse para o theatro de Athenas.

E toda a sua pena era não ter vindo um seculo mais tarde.

Figueiredo tinha fardo para os assumptos nacionaes e instincto dramatico, mas perdia-se na execução.

Garrett appareceu no meio de uma inundação diluviosa do theatro francês.

Com o seu grande espirito fascinado pela suggestão romantica que impunha os assumptos nacionaes, e com todo o seu fino senso artistico que o chamava para a expressão da verdade do sentimento no verso e na prosa, escrevia num artigo publicado na antiga *Revista do Conservatorio*:

«Mas os limites, mas as condições todas do drama moderno não estão ainda bem assentadas e definidas; e pode levar tempo antes que o estejam. Foi uma revolução. E já em Paris M^{lle} Rachel appareceu á frente da sua inevitavel e correspondente reacção. Ha de oscillar ainda muito para um lado e para o outro

o pendulo: depois ha de vir o movimento regular e medido. A verdade está entre *Aristoteles* e *Victor Hugo*; e á verdade havemos de chegar por fim.

«No entanto o que insta e urge, é sair do servilismo francês, que nos apouca e tolhe todos. Não basta pôr nomes portuguezes aos personagens dos nossos dramas, não basta fundá-los num facto da nossa historia, vesti-los dos nossos trajos; é preciso conceber, deduzir, expressar portuguezmente as fabulas, os caracteres, o estylo. É necessario começar a escrever sem pauta e papel regrado, senão faremos toda a vida letra de rapaz de escola».

Ora a verdade que Almeida Garrett procurava chegou com elle mesmo, trouxe-a elle para o theatro.

O *Frei Luiz de Sousa* é uma tragedia com todo o cunho de nacionalidade, o verdadeiro typo da tragedia moderna e humana implantada sobre a historia de Portugal.

Nisto foi o immortal Garrett um verdadeiro restaurador, não porque chronologicamente estivesse aberta uma solução de continuidade no theatro portuguez e elle tivesse de o fazer resuscitar do pó do tumulo, mas porque ao nosso theatro faltava alma portuguesa, sentir e falar portuguez; numa palavra, porque o mau gosto imitativo o havia arredado da concepção, ao mesmo tempo humana e artistica, que deve valorizar toda a criação intellectual.

Que differença enorme, incommensuravel, entre o *Frei Luiz de Sousa* e as tragedias e dramas da mesma epoca! Entre *Os dous renegados*, de Mendes Leal; o *Alvaro Gonçalves*, o *Magriço*, de Jacinto Heliodoro, com que abriu o Theatro de D. Maria; e ainda *O Fronteiro d'Africa ou tres noites aziagas*, tentativa mallograda de Alexandre Herculano.

Garrett, no seu theatro, logrou attingir, como psychologo, toda a expressão da alma portuguesa, e, como dramaturgo,

uma simplicidade estethica, que é a grandeza do genio.

Restabeleceu, sem esforço, e com um exito seguro, a corrente de nacionalidade, que Gil Vicente iniciou com maravilhosa intuição, e que tanto Garção como Figueiredo entreviram impotentemente.

A sua architectura dramatica enquadra se numa singela combinação de linhas rectas, com uma grande simplicidade de desenho.

Dentro d'esta moldura simples e majestosa, muito casta na sua delicadeza artistica, pulsa a alma de Portugal.

A sua linguagem tem o artificio da naturalidade. Não sei como hei de dizer isto de outro modo. É um perfume antigo, sem archaismo, que vem do *sachet* esquecido num escrinió secular. Dá uma vaga sensação de poesia e de nacionalidade, de saudade e encanto; e esboça a visão longinqua de um país de cavalleiros e namorados, de conquistas e navegações, de fidalgos e de poetas, de frades e de reis.

É Portugal, na essencia e na forma; bem Portugal, todo o Portugal, como os velhos no-lo contaram nas chronicas e nos serões.

É isto o que profundamente impressiona em Garrett; foi o que tanto impressionou Edgard Quinet: a sua «comovedora simplicidade» na psychologia, na dramatização e na linguagem.

No *Frei Luiz de Sousa* está a materia prima, ainda por adelgaçar numa forma definitiva, do drama actual, rapido, incisivo, profundo, que electriza o espectador sem demorar a catastrophe á custa de episodios subsidiarios.

Refiro-me unicamente ao *Frei Luiz de Sousa*, porque elle é, artisticamente, o typo da restauração do theatro nacional.

E tão novo, apesar de vir de 1844, que se comprehende a facil evolução d'esse bello drama portuguez para o drama moderno da França: a *Blanchette* e o *Enigme*, por exemplo.

Os grandes espiritos avançam secufos; e Garrett, visto á distancia a que hoje estamos d'elle, parece ter morrido hontem.

Abril de 1902.

ALBERTO PIMENTEL.

A Farandula

Vae caminhando estrada fora, ao Deus dará, de terra em terra. Correm os pequeninos das aldeias a avisar as mães: Lá veem ciganos! Nem de longe, nem de perto a differença é grande. Tão maltrapilhos, coitados!

O director adeante, alcachinado, vergando sob o peso de seus cuidados e de sua importancia, leva nos olhos uma sombra de desesperança e sorri amargamente ao apertar a correia dos calções. Os companheiros, conforme o genio e a qualidade de má sorte que os atirou para aquella vida, — romance mysterioso, impulso de alma inquieta — commentam as passadas dolorosas com uma queixa lugubre ou dito zombeteiro.

Segue atrás com a bagagem a carreta a que algum mais velho se arrima. As mulheres vão lá dentro, sob o toldo esfarrapado: a velhota que faz torcer em gargalhadas a platéa, os pequeninos, todos de faces requeimadas pelo sol da charneca. Dormitam. Velam, ás vezes, uns olhos negros, tão negros e brilhantes, que até dão luz de noite.

Alguns dos que ali vão calcando a areia abrasada andam talvez na faina por causa d'aquelles olhos negros.

Os labios movem-se como em preces ditas baixinho. A velha rememora talvez a defesa da Brisida Vaz martelada; a rapariga repetirá as queixas de Rubena.

Vão caminhando no triste fadario, dias e noites, molhando o pão negro, endurecido, nas raras fontes do caminho.

O sol abrasa. A charneca é silenciosa. Uns zangãos de ouro, que andam zumbindo nos ares, ainda mais, com seu

murmurio monotono, obrigam as palpebras a fecharem-se. Nem uma folha se move, nem uma aragem passa afagando as estevas resequidas. Ouve-se, de quando em quando, o rastejar de um reptil por entre os ramos seccos. Uma ave foge sem um pio e vae pousar num sobreiro ainda negro da ultima queimada.

As mulas diminuíram o passo. Suan-do, de cabeça baixa, sacudindo os moscardos, esperta-as uma chicotada. Retine uma praga medonha: — Leve-lhes o diabo a alma! — No trote curto as guizeiras retinem mais vivas um instante. Os olhos de todos erguem-se para o horizonte nevoento, na anciedade do rio promettido, da sombra de uma arvore a que vão descansar.

E entre as phrases pomposas de tragi-comedia, entre os despauterios das farças, vão muitos d'elles murmurando: — Em que scismarão os olhos negros!

O sol vae descendo, a aldeia fica longe, já não vale a pena apressar o passo. Anoi-tece. Acampa-se ali sob as estrellas.

Desgraçados mendigos que ainda hontem foram côrte do Imperador Palmeirim! Que é da vara de condão que te deram, rapariga dos olhos lindos? Porque não te serve hoje para um banquete de fadas? para dar mais um nadinha de calor ás estrellas frias?

Dorme a farandula na charneca. Batem os queixos com frio.

Amanhã, muito cedo, hão de acordá-la as cotovias, quando a madrugada cintar de vermelho o horizonte. Ponto no sonho quem tiver sonhado! Faltam duas ou tres leguas... Depois toca a abrir os caixotes, a arrancar lá do fundo o ouro falso dos diademas e dos sceptros, as tunicas lentejouladas das fadas poderosas, as espadas invenciveis dos cavalleiros andantes. É bater dois pregos na coroa da Virgem a desfazer-se, deitar um remendo no vestido da Imperatriz... Marchar! marchar!... E logo á noite — formosa esperança! — duas sardinhas

salgadas, uma caneca de vinho, que dêem forças na caminhada do outro dia!

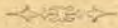
É engrossar as vozes! Afinem, mulheres, essas guelas!... Porque estão os pequenos a chorar?

Chegam arrasados. É preciso armar o palco. Todos são carpinteiros, pintores, architectos... Tudo é prompto, e o director annuncia pomposamente:

É o *Amadis de Gaula* de Gil Vicente!... O *Rei Seleuco* de Luis de Camões!

E a pobre farandula, cheia de fome, assim vae de terra em terra, a dar perolas por uma bucha de pão!

JOÃO DA CÂMARA.



Da interpretação dos grandes musicos

É frequente ouvir dizer-se entre nós que tal artista tem ou não tem *maneira*. E afigura-se-me que aquillo que se entende geralmente por *maneira* é uma das causas mais perturbadoras da boa interpretação das grandes obras musicas, *as que ficam*.

A *maneira* ou *estyllo* modifica-se no espaço e no tempo. Sendo um conjunto de formas de accentuação ou expressão musical está, por um lado, fundamentalmente preso à nacionalidade do autor; por outro, procedendo mais ou menos da moda, do *bom gosto* que de continuo se modifica, varia todos os dias.

Fala-se ainda muito da *tradição*, que sempre se deve observar na interpretação dos bons autores; o que nos levaria a pensar que a *maneira* ou *estyllo* de certos tempos se transmittiu até hoje, em logares privilegiados, e que ahi se deve ir aprender a verdadeira forma de executar os compositores aos quaes essa tradição se refere.

Após os trabalhos de Wagner sobre a interpretação musical em geral, e especialmente de Beethoven, não pode porrem considerar-se como uma realidade

o que se convencionou chamar *tradição*; assim, no tempo em que Habeneck dirigia concertos em Paris, foi ahi, e não na Allemanha, que Wagner encontrou a mais perfeita e completa interpretação de grande symphonista. De resto, difficilmente se concebe como essa transmissão de uma arte, que só existe quando interpretada, possa fazer-se sem sufficientes meios materiaes de fixação, quando até nas artes plasticas, cujas expressões persistem integralmente através dos seculos, raro se encontra o artista que sinta fóra da sua epoca.

A grande difficuldade que, sob este ponto de vista, offerece a musica de Mozart procede precisamente de ser ella a mais intensa e completa expressão de uma epoca morta, do seculo amoral do bom tom; comprehende-se que a *Arte do Salão* exija grande cultura intellectual e grande poder de commoção para poder ser evocada com toda a elegancia e graça scintillante, que a devem caracterizar. Os deliciosos *bibelots* de Saxe não se reproduzem.

Com Bach e Beethoven não succede outro tanto. Aquelle, porque em toda a obra conserva o character hieratico das suas grandes composições religiosas, onde naturalmente exprimiu sentimentos que, embora limitados a um certo campo, são comtudo de hoje; este, porque a sua arte, a arte do *tiers état*, é universal.

Todos os criticos verificam que as orchestras em geral tocam melhor estes dois autores do que Mozart; isto mesmo foi em tempos dito, de nós portuguezes, por um regente de orchestra berlinês: *ros musiciens peuvent arriver à bien jouer du Beethoven; quant à Mozart, c'est une autre paire de manches*.

Por uma outra razão não esperamos tão pouco ouvir entre nós as grandes obras de Bach, são composições geralmente escritas para grande orchestra, orgão, vozes e coros, cuja polyphonia exige grande e especial educação nos executantes e cuja execução, portanto,

exige um conjunto de meios de que não dispomos.

Sob o ponto de vista da *nacionalidade*, vamos citar um facto por nós observado e que bem demonstra que a *maneira* se modifica de país para país, e que o bom gosto de uns pode por completo adular a arte de outros.

Ouvimos ahi por 1888, em Bruxellas, uma das *Suites* do Peer Gynt de Grieg, dirigida pelo fallecido e illustre regente Joseph Dupont; no anno seguinte ouvimos a mesma composição sob a direcção do autor. Nos movimentos lentos, ou ainda nos tempos de dança, tudo era diverso nas duas execuções; Dupont não imaginára o que poderia ser a alma escandinava cujas expressões tinha de interpretar; desconhecia-lhe o vago dos seus sonhos de país do extremo norte, onde tudo vem da neve e a ella torna, di-lo a mythologia local; nem tão pouco suppôs que pudesse haver uma graça de gestos e attitudes características das gentes d'essas terras; ignorava que tudo ahi é diversamente rythmado e accentuado nos seus contornos.

Mais tarde, o pianista De Greef, tambem do Conservatorio de Bruxellas, após uma longa visita ao compositor citado, executava-lhe varias peças de piano e ensaiava as formosas romanças e canções de todos conhecidas; e tudo igualmente nos appareceu diverso do que haviamos ouvido a outros artistas.

E, quando assim é para composições d'este tomo, mais evidente se torna para as obras exclusivamente características.

Mas d'estas diversas formas de expressão, d'esta diversidade de maneira, resultam por vezes não só erros de interpretação por parte dos executantes, como tambem curiosas apreciações por parte do publico que, por seu turno, exercem sobre aquelles uma persistente e perniciosa influencia. O publico lisboense, que sabe ouvir bem um espectáculo litterario, ouve por via de regra mal uma obra musical. Alem d'isto, as salas

de espectáculo são, por habito contrahido, quasi os unicos logares em que se reune a nossa sociedade elegante, mais para conversar e fazer acto de presença do que para gozar um nobre e elevado espectáculo. D'ahi vem que o artista procura lisonjear-lhe os habitos contrahidos com uma arte que não fatigue, que apenas deleite por momentos. E d'ahi vem ainda, que, a maneira dos violentos romanos que não comprehendiam as delicadezas gregas no theatro, entre nós o habito da sensual e epileptica *maneira* italiana embotou o sentimento para as delicadezas de certos productos de varia proveniencia, chegando a considerar-se ausencia de *maneira* o que muitas vezes é simples e levantada expressão artistica.

Publico e executante necessitam pois de uma educação longa e em parte commum, verificando-se a justeza do conceito lisztiano: que, na pratica da arte, devem todas as correntes intellectuaes contemporaneas penetrar a mente do artista, para a augmentar em modalidades de commoção e meios de expressão. E essa necessidade existe igualmente para o publico; porque, como muito bem diz o nosso querido amigo Jayme Batalha Reis, gostar de uma musica significa apenas ter em si as commoções sufficientes para *encher* todas as notas, as phrases, as harmonias que veem ferir-nos o ouvido; só assim o publico se eleva á altura do artista.

*
* *

Beethoven, como vinhamos contando, é o musico que melhor interpretam as orchestras e, em geral, os varios executantes. E, entretanto, afigura-se-nos que só a *maneira* corrente nas execuções é responsavel do juizo de certos pensadores que apreciam menos favoravelmente a obra d'esse maravilhoso genio. Porque, apesar de tudo, ella perturba-lhe e diminue-lhe as qualidades raras, para não

dizer unicas, que a distinguem das obras dos outros compositores.

Para Nietzsche, cujas opiniões, por vezes paradoxaes, são todavia notaveis pela profundez e pela subtil analyse e visão dos factos, Beethoven está condemnado a desaparecer em breve na sua qualidade de «precursor dos romanticos». Beethoven é porventura apenas o ultimo echo de um estylo transitorio, de uma mudança de estylo e não, como Mozart, o echo de um grande e longo seculo de gosto europeu; é o facto intermedio que separa uma velha alma fragil que de continuo se rompe, de uma outra ebria de mocidade e do futuro que não tarda a chegar; sobre a sua musica incide a meia luz de uma perda constante e de uma aspiração eternamente vagabunda, — a mesma claridade em que mergulhava a Europa quando sonhou com Rousseau, quando dansava em redor da arvore da liberdade, quando emfim quasi de todo se prostrou aos pes de Napoleão. Mas como este sentimento empallidece rapidamente! Quão difficil se tornou nos nossos dias a sua comprehensão. Hoje soa de modo estranho aos nossos ouvidos a lingua de Rousseau, de Schiller, de Shelley, de Byron, de todos esses porta-bandeiras do mesmo destino da Europa que Beethoven soube cantar!¹

Citando esta opinião no jornal que indicamos em nota, M. Maurice Kufferath, o reputado musicographo belga, acceta-a em parte, embora nos torne bem patente o erro de Nietzsche quanto ao proximo desaparecimento da musica de Beethoven dos programmas dos concertos. Admitte que esta é, que não cessou de ser *revolucionaria, juvenil, activa,*

impellindo á accção, exaltando todas as energias; cita o facto observado por elle, já citado tambem por outros, da excepcional influencia que essa musica exerce no pessoal das orquestras, do fogo, da paixão e da altivez que lhes communica; e chega a dizer que, após a execução de uma symphonia de Beethoven, correrá perigo (*sic*) o regente que for tyrannico ou brutal para com os musicos. E, finalmente, considera o genio de Bonn como um dos fundadores do sentimento moderno. Por outro lado affirma, com Nietzsche, que na sua musica existe um certo *pathos*, um tom declamatorio que faz pensar em Rousseau, Byron e Schiller; que o proprio Beethoven exigia que se *declamassem* as suas sonatas; e que no seu estylo se encontram vestigios da emphase tribunica, commum a todas as obras da epoca revolucionaria do principio do seculo XIX. Mas, verificando o erro de Nietzsche quanto á resistencia da obra beethoviana, explica esta pela sinceridade absoluta, pela ausencia de banalidade, pela força expansiva da vida que nessa obra se contém, pela virgindade de alma e pela moral impeccavel do seu autor. E conclue, dizendo que «a sua originalidade fundamental e a sua independencia de character communicam, aos traços que elle tem da epoca e movimento em que viveu, um conjunto de qualidades que nenhum dos contemporaneos possuiu»; que Beethoven foi o primeiro musico que a todos impôs o respeito da sua pessoa, não supportando a menor offensa quer á sua dignidade de homem, quer á sua altivez de artista; e que, se foi um discipulo de Rousseau e da Revolução, foi tambem *elle mesmo*, á força de energia, de coragem e de elevação moral; que, por isto, a sua arte evitará a menor decadencia.

¹ Da obra de Nietzsche — *Para alem do Bem e do Mal* — citada por Mauricio Kufferath in *Le Guide Musical* de 1899.

Vejam-se ainda esta mesma obra, traducção do *Mercur de France*, ou *Aphorismes et fragments choisis*, par H. Lichtenberger. Paris, F. Allan, 1899.

De Beethoven se pode ainda dizer o que Darmesteter affirma com relação a Shakespeare, e se deve affirmar de todos aquellos cujas obras resistem ao tempo,

para explicar essa resistencia; e é que cada nova geração encontra nessas obras algo de novo que as anteriores gerações não acharam, e que esse algo de novo se ajunta ás aquisições anteriores para augmentar a comprehensão que d'essas obras se forma. Por isso cada vez melhor se comprehende e melhor se interpreta a obra beethoviana, todos o sabem. Essa obra é, pois, universal e eterna.

E de onde procederá um tal facto de maior intelligência da parte dos executantes e do publico?...

Afiguram-se-me em parte contraditorias as affirmações que M. Kufferath oppõe ás affirmações systematicas de Nietzsche e não bastantes para explicar a resistencia da obra beethoviana. Esse *pathos*, esse tom declamatorio e emphatico, será de facto o quer que é de organico em Beethoven, ou procederá apenas da *maneira* como elle é geralmente executado e que nós admittimos como boa, mais por uma inconsciencia de habito contrahido, do que por uma imposição do espirito critico? Uma vez que as influencias da epoca revolucionaria desaparecerem, como vão desaparecer nas successivas interpretações, esse tom incontestavelmente banal e inferior, essa forma de *bom gosto*, de *moda*, não acabará por desaparecer de todo? Quer-nos parecer que sim; e que o estudo da personalidade de Beethoven tende a mostrar que ella está em completa opposição com o enfatuado empollamento que os concertistas julgam dever communicar e communicam ás obras que executam, para mais facilmente impressionarem as faltas de subtilidade e fina percepção dos publicos em geral.

Muitas vezes temos experimentado uma profunda repulsão por taes interpretações, ouvindo, por exemplo, um dos quartettos, quando a mesma phrase passa de um instrumento a outro e que os dois executantes a não sentem com a mesma nobre simplicidade e pureza de alma; porque então a differença fere-nos

mais viva e profundamente e nós rejeitamos o Beethoven empollado, por incoherente.

Ha annos um notavel flautista, nosso amigo, que havia sido educado em meio completamente alheio á musica allemã nós bons tempos dos Bellinis e Mercadantes, intentou tocar as sonatas que Beethoven escreveu para piano e rabeca e que elle fizera vir de fora, reduzidas para o seu instrumento. Magnifico leitor á primeira vista, lembra-nos muito bem que começou a executar a deliciosa sonata em *fa*, a 5.^a; mas, aos primeiros dez ou doze compassos, estacou, desmontou a flauta, mettu-a na caixa e desapareceu. Na sua luminosa e honesta consciencia de artista revelou-se um facto: a sua *maneira* era incompativel com Beethoven, a interpretação diversa e mais *antiga* do que a ouvira noutros.

Voltando porem a Nietzsche, é ainda para notar que elle privou durante muito tempo com Wagner, o mais notavel interprete das symphonias beethovianas segundo Bülow, e assistiu á execução da 9.^a symphonia em Bayreuth, nas festas da inauguração dos trabalhos; isto independentemente do conhecimento especial que o seu saber musical, aliás muito grande, lhe permittiu formar de todos os classicos em geral. Não devemos pois attribuir aos vicios da *maneira* corrente as opiniões que elle emittiu acêrca de Beethoven, embora em questões de arte, como nas suas congeneres, religiosas ou outras, seja em extremo difficil libertar o espirito da educação primeira e do feitio que esta lhe imprime; cremos que a influencia do meio persistiu, mas que as opiniões de Nietzsche carecem de uma explicação que penetre mais fundo e que é, quanto a nós, o modo de ser antagonico d'esses dois espiritos na concepção da vida.

Nietzsche era um *aristocrata* de pensamento e de maneiras; tinha uma predilecção accentuada por tudo o que é

forma, pureza de linha, elegancia, polidez, e um odio intratavel contra o que é vulgar, menos acedõ ou desarranjado. O seu gosto apuradissimo, intransigente, exclusivo, que em rapaz o afastava do convivio grosseiro dos condiscipulos da escola, levou-o ao amor da civilização antiga, da Renascença, da cultura francesa do seculo xvii e xviii e da França contemporanea. Ao mesmo tempo fê-lo odiar as vulgaridades da plebe, a maior parte dos apostolos do christianismo em quem julgava ver almas de escravos; a odiar Lutherô como um rustico que era, a Revolução Francesa e todo o movimento democratico ou feminista, socialista ou anarchista hodierno; a odiar o Imperio Allemão e a cultura allemã dos nossos dias. Não perdoava a menor falta de distincção physica, intellectual ou moral, a menor falta de tacto, de bom tom; e, espirito eminentemente progressivo e avido de saber, terminou no culto da *personalidade*, na affirmacão do progresso intensivo do homem, na concepção do *homem superior*¹.

Beethoven era de todo o ponto o contrario. Todos conhecem a rudeza das suas maneiras, a inconveniencia e violencia das suas observações, a nenhuma observancia dos usos e convenções sociaes, as suas estupendas distracções, o desalinho do seu trajar. Popular de nascença, revolucionario e dissidente, achava que o *D. João* era um assumpto indigno do genio de Mozart; surdo e extremamente altivo, tornou-se misanthropo e afastou-se do convivio da sociedade. Espirito educado na idéa do Dever, tendo renunciado ás alegrias do mundo, acabou cantando a fraternidade e a alegria entre os homens.

É pois naturalissimo que espiritos tão diversos, como eram por temperamento e educação, diversamente sentissem a vida e as suas expressões; e assim se

explica a repulsão de Nietzsche pela arte de Beethoven, que apparece com o advento do *tiers état* e é a expressão esthetica das suas aspirações e lutas.

A humanidade substituiu os nobres que, por seu turno, haviam substituido os deuses¹.

Como vimos, alguns affirmam existirem em Beethoven vestigios do tom emphatico e declamatorio commum ás obras do grande periodo revolucionario francês. Na infinita variedade de expressões contidas na sua obra é possivel encontrar-se uma ou outra que revele essa influencia do tempo; entretanto Beethoven não participa da uniformidade de processo formal caracteristico de alguns dos seus contemporaneos, ou d'aquelles que veem immediatamente após esse movimento revolucionario, os romanticos. Em Hugo, por exemplo, a forma empollada e retumbante, a preocupação antithetica vestem, por assim dizer, toda a sua obra de uma roupagem sempre a mesma, qualquer que seja o assumpto; facto que levou a dizer aos admiradores que o grande poeta tinha sempre a visão epica, tormentosa das cousas, e aos menos entusiastas que, *s'il sonne toujours, il sonne souvent creux*.

Em Beethoven, salvas rarissimas excepções, dois ou tres casos apenas, nada ha que sõe a ôco na extensa serie de variadissimas expressões que elle nos dá.

Todos os dias, de resto, a critica vae corrigindo erros correntes de interpretação e revelando o sentido exacto das suas composições, como por exemplo fez Liszt para a conhecida sonata *Clair de Lune*, Wagner no seu estudo sobre a arte de conduzir uma orchestra, M. Kufferath num trabalho do mesmo genero, e outros ainda; os commentadores estudam as obras musicaes como estudavam as

¹ Esta formula de evolução artistica repetia o que, na civilização grega, se dera com o desenvolvimento do theatro e das artes em geral; deve pois constituir uma das leis da esthetica positiva.

¹ H. Lichtenberger, *La Philosophie de Nietzsche*. Paris, Alcan, 1899.

litterarias e as historicas, e cada vez se aquilata melhor a producção do genio.

Com relação á interpretação de Beethoven dá-se naturalmente o facto geral da actividade artistica, verdadeira lei da sua evolução; caminha do decorativo para o expressivo, numa constante simplificação do processo pela eliminação dos convencionalismos. E assim é que cada vez mais essa interpretação é coherente com o fundo de commoção que anima a obra.

Beethoven apparece-nos como uma colossal *criança* de genio, sempre sincero, dizendo nobremente e *ingenuamente* o que sente e pensa, sem nunca transigir com as influencias envolventes, e dominado por uma comprehensão do Dever em que a mãe o educára e que communicou ás suas producções uma *gravidade* excepcional.

Esse modo de ser, simples, ingenuo e grave, facilmente degenera na banalidade declamatoria do decorativo vulgar, se o interprete não possui excepcional elevação e comprehensão artistica; é escolho que poucos conseguem evitar, porque os profissionaes da musica são, na maioria dos casos, exclusivamente musicos e não possuem sufficiente educação intellectual.

Não ha muito ainda, ouvimos a notavel sonata de piano e rabeca, de Cesar Franck, a dois eminentes concertistas, Busoni e Isaye. Franck, que por vezes tanta analogia tem com a ultima phase beethoviana sob o ponto de vista do character, após tres numeros em que exprime estados de alma complexos e até atormentados, dá-nos no final d'esse trabalho uma expressão paradisiaca de extasis tranquillo, ingenuo e simples. Elle dedicára a Sonata a Isaye que, interpretando admiravelmente os primeiros tempos, quanto a mim, nem sentiu, nem pôde sentir a commoção expressa no final; foi de uma banalidade elegante e *chic* verdadeiramente desnorteadora.

Com Beethoven succede outro tanto. Mas, como todos os dias se lhe vae encon-

trando algo de novo que os nossos antepassados não viram, elle resiste e cada vez sobe mais alto na admiração da humanidade. Carece, porem, de ser sempre nobre e simplesmente sentido, sem elegancias de *maneira* que o amesquinhem e sem preocupações de effeito banal, visto como elle nunca lisonjeou ninguem.

Wagner observa que, nas suas symphonias destinadas ao grande publico, ao povo, Beethoven propositadamente procurou ser o mais claro possivel, quer nos themas quer nos seus desenvolvimentos, e tratou sentimentos simples e fortemente accentuados; ao passo que, na musica de camara, destinada a um publico mais educado e intelligente, o seu subjectivismo attinge culminancias a que muitos não podem ainda hoje acompanharhá-lo.

Dizia ainda Wagner que, só após tres annos de ensaios, é que Habeneck se satisfiz com a execução da *9.ª symphonia* pela sua orchestra; porque só então é que cada um dos executantes *cantara* a sua parte. Seria a este *canto* que allude M. Kufferath quando cita o dito de Beethoven, recommendando que *declamassem* as suas Sonatas? Quer-me parecer que sim. Evidentemente, como expressão esthetica da vida, o *canto declamado* sem preocupações de suggestionar o auditorio, simples, ingenuo e nobre, será sempre o maior dos effeitos musicaes.

*
* *

Na interpretação da musica de Wagner dois factos tenho observado que convem notar; um de natureza technica, referente ao *virtuosismo* a exigir nos musicos; outro de character esthetico, referente ao rythmo. E, para isso, sou forçado a estabelecer um paralelo entre as interpretações allemãs e francesas.

O publico de Lisboa ouviu ainda recentemente varios trechos wagnerianos pela orchestra da *Phylharmonie* de Berlim, sob a direcção de Nikish; entre esses

um houve, *Os murmurios na floresta* do Sigfried, que por toda a parte mereceu os mesmos entusiasticos applausos e que, a poucos dias de distancia, ouvi a Nikish e a uma das mais conhecidas orquestras de Paris. Estas duas execuções eram em absoluto differentes; o *föndu* allemão, a doçura e suavidade dos timbres, sobretudo nos instrumentos de sopro, a subtil successão, *cantada*, de todos os episodios que constituem a trama da maravilhosa peça, tudo isso desaparecia na orchestra franceza que foi dura, aspera, destituída de maleabilidade e, finalmente, nada expressiva, apenas ruidosa.

Quanto ao rythmo que Wagner quer em constante maleabilidade, colleando estreitamente a cadencia irregular dos varios estados de alma, os francezes entendem-no de uma regularidade rigida, o que singularmente contrasta com a realidade dos phenomenos da Vida de cuja expressão elle faz parte. Resulta por isso quasi sempre hirta e adulterada a interpretação franceza das obras wagnerianas.

A comprehensão mais larga e levantada da questão do rythmo é, de resto, facto pouco vulgar e que parece de sua natureza verdadeiramente transcendente. O povo francês, mais litterario do que musical, é quasi exclusivamente sensível aos rythmos mais simples, aos rythmos binarios; a sua mentalidade, tão notavel pela precisão e clareza, não se compadecede do rythmo ondulante e vago do sonho, repelle a profunda e complexa significação do symbolo. Por uma razão identica, os professores de musica geralmente encontram, da parte dos alumnos, na comprehensão gradual e successiva dos varios rythmos, uma difficuldade superior á que os outros elementos estruturales de melodia lhes offerecem.

E como o rythmo seja condição indispensavel e primaria da existencia das cousas, variavel de um agrupamento para outro segundo a sua complexidade e natureza dos elementos componentes, con-

seguintemente diverso nos varios paizes e até de individuo para individuo; como elle seja porventura a componente mais caracteristica da *maneira*, de preferencia á *accentuação*, ou *expressão*, ou como queiram chamar a este outro aspecto da estylização; é para estranhar que o seu estudo esteja até hoje completamente desprezado, ou desattendido, nos altos estudos musicaes. Por isso tambem a *maneira* corrente que muitos querem unificada e generalizada, sempre de bom gosto, elegante e cheia de *chic* até ao supremo grau, o *charme*, é a mais completa negação da vida propria da maior parte das obras musicaes.

ANTONIO ARROYO.

A direcção dos trabalhos do Conservatorio Real de Lisboa

Era em 1842 a seguinte:

Protectora — Sua Magestade a Rainha.

Presidente Perpetuo — Sua Magestade El Rei.

Socio Honorario — Sua Eminencia o Patriarcha Eleito.

Vice-Presidente — O Conselheiro Joaquim Larcher.

Secretario Geral — Francisco Adolpho de Varnhagen.

1.º *Sub Secretario* — O Secretario da Inspeção Geral dos Theatros.

2.º *Sub-Secretario* —

Thesoureiro — Francisco Freire de Carvalho.

Conselho geral

Presidente — O Vice-Presidente do Conservatorio.

Vogaes — Os Directores de Secções, o Secretario e Thesoureiro do Conservatorio.

Conservadores

Do Archivo — D. Gastão Fausto da Camara Coutinho.

Da Bibliotheca — Diogo de Goes Lara de Andrade.

Da Escola de Declamação — Francisco Freire de Carvalho.

Da Escola de Musica — Philippe Folque.

Da Escola de Dança e Mimica — Anselmo José Braamcamp.

Do Theatro — João Baptista de Almeida Garrett.

Secção de litteratura

Director — Antonio Feliciano de Castilho.

Relator — Alexandre Herculano de Carvalho.

Secretario — Anselmo José Braamcamp.

Secção de historia e antiguidades

Director — O Conselheiro Manoel José Maria da Costa e Sá.

Relator — Vasco Pinto de Balsemão.

Secretario — Antonio de Oliveira Marrecá.

Secção de lingua portuguesa

Director — O Conselheiro João de Sousa Pinto de Magalhães.

Relator — José da Silva Mendes Leal Junior.

Secretario — Ernesto Adolpho de Freitas.

Secção de musica e artes

Director — O Commendador João Domingos Bomtempo.

Relator — João Jordani.

Secretario — Francisco Xavier Migone.

Director do Jornal — José Feliciano de Castilho.

Havia então no Conservatorio membros ou socios de quatro classes: effectivos, correspondentes, livres e honorarios.

Eram em numero de 60 os primeiros, assim distribuidos: 12 na secção de lingua portuguesa; 12 na de litteratura; 12 na de historia e antiguidades; e 24 na de musica e artes. Os correspondentes não podiam ir alem de 300. Os livres e honorarios não tinham numero fixo.

Entre os estrangeiros notaveis, que foram socios do Conservatorio, propostos em 12 de junho de 1839, figuram: Donizetti, Felix Romani, Mayerbeer, Rosini, Scribe e Victor Hugo.

O Conservatorio esta, hoje, sob a gerencia artistica e administrativa de um inspector — Eduardo Frederico Schwalbach Lucci, e divide-se em duas secções: musical e dramatica, cada uma com seu director. Tem a seu cargo a primeira Augusto de Oliveira Machado; a segunda dirige-a D. João Gonçalves Zarco da Camara.

Junto do Conservatorio ha um Conselho de Arte Dramatica e um Conselho de Arte Musical. Um e outro funcionam sob a presidencia do Ministro e Secretario de Estado dos Negocios do Reino, ou, na sua falta e por delegação sua, sob a presidencia do Director Geral de Instrucção Publica ou do inspector do Conservatorio, quando as sessões se realizam no Ministerio do Reino. As reuniões realizadas no Conservatorio preside o inspector d'este instituto.

Do Conselho de Arte Dramatica fazem parte, alem do inspector e dos tres professores da secção dramatica do Conservatorio (actualmente os Srs. Eduardo Frederico Schwalbach Lucci, D. João da Camara, Augusto Xavier de Mello e José Antonio Moniz) e do commissario do Governo junto do Theatro de D. Maria II (actualmente o Sr. Alberto Pimentel) os Srs. Carlos Malheiro Dias, Conde de Mesquita, Francisco Rangel de Lima, Henrique Lopes de Mendonça, Julio Dantas, Marcellino Mesquita e Urbano de Castro.

Do Conselho de Arte Musical fazem parte, alem do inspector do Conservatorio, do director da secção musical e de tres professores de 1.ª classe do mesmo instituto escolhidos pelo Governo, do fiscal do Governo junto do Real Theatro de S. Carlos e do fiscal, ou commis-

sario do Governo, junto do Theatro Lyrico Português, quando o houver, os Srs. Antonio José Arroyo, Ernesto Vieira, D. Fernando Luis de Sousa Coutinho, Filippe Duarte e José da Costa Carneiro. O actual director da secção musical do Conservatorio, Sr. Augusto de Oliveira Machado, accumula este cargo com o de fiscal do Governo junto do Real Theatro de S. Carlos. Os tres professores de 1.ª classe do Conservatorio são os Srs. Alexandre Rey Colaço, Francisco de Freitas Gazul e Julio Candido Neuparth.

O corpo docente do Conservatorio Real de Lisboa é actualmente o seguinte:

Secção musical

Professores de 1.ª classe:

- De canto* — Augusto de Oliveira Machado.
De piano — João Eduardo da Mata Junior.
De piano — Alexandre Rey Colaço.
De piano — Francisco Jorge de Sousa Bahia.
De rabeca — Andrés Goñi — Otermin.
De rabeca — Alexandre de Sousa Moniz Bettencourt.
De violoncello e contrabaixo — João Evangelista Machado da Cunha e Silva.
De contraponto — Frederico Augusto Guimarães.
De harmonia — Julio Candido Neuparth.

Professores de 2.ª classe:

- De rudimentos* — Francisco de Freitas Gazul.
De solfejo preparatorio de canto — Guilherme Ribeiro.

Professores auxiliares:

- De rudimentos* — Guilhermina Amalia Pereira.
De rudimentos — Augusto Carlos de Araujo.
De rudimentos — Amelia Augusta Ayque de Almeida.

- De rudimentos* — José Joaquim da Silva.
De piano — Leonor Amelia Lazary.
De piano — Adelia Heinz.
De piano — Marcos Garin.
De piano — Carlos Alberto de Oliveira Gonçalves.
De rabeca — José Julio Cardona da Silva.
De harmonia — Thomás Vaz de Borba.
De harmonia — Antonio Eduardo.

Professores contratados:

- De harpa* — D. Rachel Luizello.
De flauta — Julio Theodoro da Cunha Taborda.
De instrumentos de palheta — José Innocencio Pereira.
De instrumentos de metal — Ernesto Victor Wagner.

Classes de:

- Quarteto de corda e musica de camara* — Alexandre Rey Colaço e Alexandre de Sousa Moniz Bettencourt.
De canto coral — Guilherme Ribeiro.
De musica de orchestra — Francisco de Freitas Gazul.

Secção de arte dramatica

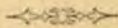
- Professor da arte de representar* (parte theorica) — D. João Gonçalves Zarco da Camara.
Declamação — José Antonio Moniz.
Arte de representar (parte pratica) — Augusto Xavier de Mello.
De gymnastica theatral — Antonio Domingos Pinto Martins.
Professor de italiano — Emilio Augusto Vecchi.

Estão vagos os logares de professor de órgão e professor da classe de historia de musica e de litteratura musical.

O professor auxiliar de piano, Carlos Alberto de Oliveira Gonçalves, está substituindo o professor effectivo Francisco de Lacerda, que actualmente estuda em Paris, como pensionista do Estado, os cursos de órgão e de direcção de orchestra.

Alumnos matriculados
no Conservatorio Real de Lisboa,
no anno lectivo de 1901 a 1902

Rudimentos e solfejo.....	125
Curso geral de piano.....	177
Curso superior de piano.....	34
Curso geral de rabeca.....	41
Curso geral de violoncello.....	6
Curso de contrabaixo.....	5
Curso de solfejo preparatorio de canto.....	14
Canto.....	5
Flauta.....	3
Instrumentos de palheta.....	4
Instrumentos de metal.....	3
Contraponto.....	6
Harmonia.....	62
Harpa.....	1
Arte dramatica.....	20
Italiano.....	4
Total.....	<u>510</u>



Cancioneiro popular português

O Conselho Musical do Conservatorio, tendo resolvido proceder á organização do nosso cancionero popular, acaba de redigir a circular que abaixo segue, e que, em seu nome, o inspector do estabelecimento dirigiu ás pessoas que podem interessar-se pelo assumpto, solicitando a sua cooperação na obra, que se tem em vista.

Publicando a circular, aproveitamos a occasião para igualmente recommendar o seu objecto áquellas pessoas que a não hajam recebido, mas queiram auxiliar com o subsidio da sua collaboração o projecto do Conselho Musical; e ao mesmo tempo chamamos a sua attenção, não só para o conjunto de considerações ahí contidas, mas principalmente para a forma de fazerem chegar ao seu destino as communicações que, porventura, sobre o assumpto em questão, desejem enviar ao referido Conselho.

Ill.^{mo} e Ex.^{mo} Sr.—Tendo o Conselho de Arte Musical d'este Conservatorio re-

solvido proceder á colheita das canções populares portuguezas com o fim de organizar em bases seguras o repositório do nosso riquissimo *Folk-lore* musical, conta elle com o subsidio de todos quantos entre nós se occupam d'este importantissimo assumpto para levar a cabo a sua tarefa. Neste intento visa o Conselho a que a sua versão do *Folk-lore* seja a mais fiel e completa possivel, dando o maior numero de variantes da mesma canção e a sua distribuição geographica, e convertendo-se assim num valioso subsidio para o estudo do povo português e para o desenvolvimento da arte culta.

Não se illude o Conselho acêrca das difficuldades que esta tarefa lhe acarreta; recorre por isso primeiramente ao subsidio de todos aquelles a quem o assumpto interessa, reservando-se o emprego futuro de outros meios tendentes á completa realização do seu intuito.

Em todos os paises, e porventura entre nós mais do que em qualquer outra parte, a colheita das canções tem geralmente sido feita por forma que mais ou menos as desnatura, quer quanto ao rythmo, movimento e desenho das melodias, isto é, á sua estructura em geral, quer quanto á sua harmonização e expressão. Sustentada pelos especialistas, esta affirmção traduz-se geralmente pela seguinte formula: «as canções são modernizadas pelos colleccionadores, desnaturando-lhe o character». Dentro, pois, do fim que o Conselho se propõe, acha-se principalmente, como criterio, o desejo de realizar a colheita das canções de maneira que as suas versões dêem, mera e exactamente, a melodia tal qual o povo a canta, ou toca.

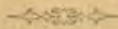
Dirigindo-me a V. Ex.^a para solicitar a sua valiosa collaboração na nossa obra, permita-me, porem, V. Ex.^a que eu insista neste modo de ver, exprimindo em poucas palavras a formula que, segundo o Conselho, deve dirigir a colheita das canções: esta deverá ser feita com o maior escrupulo, registando-se simples-

mente as melodias taes como ellas são apresentadas pelo povo, qualquer que seja a sua forma, harmonizada ou não, mas sem a menor intervenção pessoal da parte do colleccionador que as possa perturbar; indicar-se-hão rigorosamente: o movimento e as suas cambiantes, bem como as varias modificações da expressão, mas nada lhes deve ser acrescentado, que não venha directamente do povo; evidentemente se deseja tambem que as melodias não venham harmonizadas, quando essa harmonia não tenha a referida procedencia popular. Convem ainda que cada uma das canções venha acompanhada da designação da localidade em que foi colhida e da epoca ou festa em que o povo habitualmente a canta ou toca, assim como dos instrumentos com que a acompanha, ou de outras quaesquer indicações que sirvam a completar a physionomia da versão communicada.

E concluindo, cumpre-me ainda dizer a V. Ex.^a que as canções que nos forem enviadas, depois de submettidas á consulta do Conselho Musical, serão publicadas na *Revista do Conservatorio*, com o nome do seu colleccionador; e para os fins convenientes, que toda a correspondencia referente a este assumpto deverá ser-me dirigida na qualidade de Presidente do Conselho de Arte Musical do Conservatorio.

Agradecendo desde já a sua valiosa collaboração, apresento a V. Ex.^a os protestos de toda a minha consideração e estima.

Deus guarde a V. Ex.^a—Sala das sessões do Conselho de Arte Musical do Conservatorio Real de Lisboa em ... de ... de 19...—O inspector *Eduardo Schwalbach Lucci*.



Ephemerides da arte

Mato 2 de 1864. — Morreu neste dia, em Paris, o celebre compositor Giacomo Meyerbeer, cujas operas são, na maior

parte, obras primas de inspiração e composição musical. As suas quatro grandes operas *Roberto do Diabo*, *Propheta*, *Huguenotes* e *Africana* disputam a primazia em belleza e grandiosidade dramatica. A sua opera comica *Diuorah* é no genero, modelo de originalidade e bella inspiração.

Mato 3 de 1856. — Morreu, em Paris, o notavel compositor Adam. São notaveis as suas composições pela graça e originalidade. A sua ultima opera comica intitulada-se *Les Pantins de Violette*. Era membro do Instituto de França e official da Legião de Honra.

Mato 5 de 1884. — Canta-se pela primeira vez em Vienna de Austria, no theatro Imperial, a opera *Mephistofele* de Arrigo Boito.

Mato 5 de 1863. — Nasceu em Dijon, França, o compositor Rameau, o criador da opera franceza.

Mato 9 de 1741. — Nasceu em Tarento, Italia, o maestro João Paesiello, filho de um veterinario d'aquella cidade. Compôs aos 22 annos a sua primeira opera, que intitulou *La Pupilla*. Morreu aos 75 annos. Foi mestre da capella imperial de Napoleão I, que o estimava bastante, e lhe deu o ordenado de 12:000 francos, aposento nas Tuilherias e carruagem da côrte.

Mato 10 de 1804. — Neste dia, quinta feira de Ascensão, o general Lannes, embaixador de França em Lisboa, para festejar haver Napoleão I escapado de uma conspiração, deu concerto notavel no palacio da embaixada seguido de esplendido baile. Cantaram as celebres artistas, então em S. Carlos, Catalani, Gaforini, Mombelli, Naldi, Angeletti e Violani. Tocou o celebre violinista Olivieri e dirigiram o concerto os maestros Fioravanti e Marcos Antonio de Portugal.

Compil. de ARTHUR NOGUEIRA.

IMPRESSA NACIONAL