



Proprietario e director

LISBOA

Editor

Michel'angelo Lambertini Typ. do Annuario Commercial—C. da Gloria, 5 Antonio Gil Cardoso

SUMMARIO:—O canto colectivo nas escolas primarias (conclusão)—Rabeca ou rebecca? (continuação)—Concertos—Sociedade de Musica de Camara—Noticiario—Bibliographia—Necrologia—Expediente.



O CANTO COLLECTIVO NAS ESCOLAS PRIMARIAS

(Conclusão)

III

É facil fazer cantar as creanças; basta para isso que esse exercicio seja conduzido de forma que para ellas se torne um *recreio* e não uma tarefa mais ou menos fastidiosa, como quasi todas a que na escola tem de se sujeitar.

Duas são as difficuldades que se apresentam no inicio desses trabalhos. A primeira é fazel-as *entoar o unisono*, isto é, repetir exactamente a nota que ouvem. Nos adultos que nunca exercitaram o ouvido nesse sentido, a difficuldade custa mais a vencer, e muitos renunciam a cantar, acceitando como uma enfermidade irremediavel o facto de *não terem ouvido*. Isto é um erro grave; quando não se é surdo, não é o *ouvido* que falta, é o *seu exercicio*. Nas creanças porém, esse exercicio nunca leva muito tempo, e logo que tenham conseguido essa entoação, meio caminho está feito. Os que julgam *não ter ouvido*, são simplesmente aquelles que não fizeram essa primeira parte do caminho, os que não tiveram essa primeira educação, quasi sempre instinctiva, e para a qual não ha regras de ensino.

Quando se começa a fazer cantar as creanças em conjuncto, ouve-se sempre, na massa geral, algumas que timidamente seguem as outras, mas cantando outros sons, procurando subir ou descer, chegando mesmo a cantar pouco mais ou menos todo o trecho, mas uma quarta ou uma quinta mais baixo. Não se faça caso disso, que o mal será de pouca dura, sobretudo se houver o bom senso de as animar em vez de se rir dellas. Dentro de bem poucos dias, ter-se-ha a agradavel surpresa de vêr que as suas vozes já não brigam com as das suas companheiras, tendo adquirido a faculdade de cantar em perfeito *unisono* com ellas.

E' de indiscutivel conveniencia que aos exercicios de canto, que devem começar na idade approximada dos 6 annos, assistam as de mais tenra idade, porque assim, quando lhes chegar a sua vez, já terão o ouvido exercitado e serão capazes de cantar, sem hesi-

tações de entoação, os pequenos côros, que de certo já saberão de côr, pelas frequentes audições.

A segunda difficuldade é a do *timbre*: Formar o timbre da voz das creanças não é sómente uma questão de paciencia, mas tambem d'experiencia; chega mesmo a ser uma arte. Em geral, as creanças, sobretudo as do sexo masculino, acham uma grande difficuldade em passar da voz de peito para a voz de cabeça. Em passando do *sol* da clave, e mesmo do *fá*, para cima, dão sons desentoados e asperos, e muitas vezes nem mesmo passam; faça-se-lhes entoar a escala desde o *dó* grave, irão bem até ao *fá*, mas d'ahi para cima, ainda que lhes cantem ou toquem no piano as outras notas até ao *dó* medio, a voz conservar-se-ha sempre na mesma altura, com a differença de gritarem cada vez mais desentoadamente. Todos os que tiverem ensinado a cantar, sabem isto por experiencia.

Esta difficuldade é grande, mas tanto ella como a da entoação do unisono, serão mais facilmente removidas se as creanças forem ensinadas por uma *mestra* em vez de um *mestre*. A *mestra* dar-lhes-ha *exactamente* o som que ellas devem repetir, e depois, tambem pelo exemplo, lhes apresentará o modo de o emittir *suavemente*.

Para os *mestres*, a tarefa é bem mais difficil; cantam uma oitava mais baixo e o timbre da voz differe muito do das creanças. Ha comtudo um meio simples de chegar a um bom resultado. Na massa geral sempre se encontram algumas creanças com o timbre já formado, ou porque nas suas casas já tenham cantado ou porque naturalmente não encontram difficuldade na emissão da voz de cabeça, caso que frequentemente se dá. Ensinem-se essas com um pouco mais de desvélo e paciencia, e depois façam-se cantar sósinhas para servir d'exemplo ás outras. Isto sempre será melhor do que fazer-lhes ouvir os sons uma oitava abaixo e em um timbre de voz que ellas não podem reproduzir.

Em todo o caso, não se deve consentir que *gritem*, em vez de cantar, sobretudo as do sexo masculino. E' esse um dos maiores flagellos do ensino do canto, e o maior obstaculo ao seu bom aproveitamento pedagogico e hygienico. A suavidade da voz é uma qualidade essencial no canto, e é facil aos educadores obtel-a nos estabelecimentos officiaes, onde (em regra, mas nem sempre), podem ensinar da maneira que entenderem ser mais conveniente. Outro tanto não succede nos estabelecimentos particulares (e ás vezes nos officiaes), onde os altos dirigentes, para obterem *grandes effeitos* (!) em locaes pouco convenientes sob o ponto de vista acustico, exigem dos seus grupos coraes a *maxima sonoridade*, á custa da saude e da educação musical das creanças. E os educadores veem-se muitas vezes forçados a transigir com disparatadas imposições, porque precisam dos seus logares para a sua subsistencia! Triste é dizel-o, mas isto é uma triste verdade, e eu, infelizmente, sou forçado a reconhecêl-a, por muitas e boas razões.

Vencidas as difficuldades da entoação e do timbre, e sabendo já as creanças usar habitualmente da voz de cabeça, caminha-se por boa estrada, plana e desimpedida. Ensinam-se-lhes pequenos trechos de 8 ou 16 compassos, de *dó* a *dó* em rythmos faceis e regulares, que se repetirão tantas vezes quantas forem as estrophes poeticas para que foram escriptos, tendo em attenção, como circumstancia *indispensavel*, que todas as que se devem cantar com a repetição da musica, tenham a accentuação das syllabas *rigorosamente egual* á da primeira, não sómente para que as creanças não encontrem difficuldade em applicar as palavras á musica, mas tambem para que não se habituem a syllabadas, cantando syllabas breves em tempos fortes, ou vice-versa, como tantas vezes se ouve, e até mesmo se vê escripto por quem teria a obrigação artistica de não o fazer.

Quando as creanças souberem já soletrar, substituam-se as palavras de alguns trechos musicaes já bem sabidos, pelos nomes das respectivas notas da musica, e façam-se cantar com o papel deante dos olhos. Dentro de poucos dias já conhecerão essas, e para que tambem fiquem conhecendo as restantes, nas linhas e espaços naturaes, escreva-se um pequeno trecho entre *mi* e *fá*, que se acompanhará uma quarta abaixo.

E' tambem de todo o ponto utilissimo que, em todos os trechos que forem escriptos para serem cantados com os nomes das notas, se insista em certos e determinados intervallos. Se a creança entoar, por exemplo, *mi sol* e *sol mi* repetidas vezes, saberá, passado pouco tempo, entoar esse intervallo quando o vir escripto. Os meus alumnos da Casa Pia, ao fim de dois annos d'aula, depois de entoarem um *dó*, entoavam sem hesitação todas as notas que eu lhes indicava. Faço notar que digo *notas* e não *intervallos*, porque elles nada sabiam de musica.

E' conveniente ensinar *materialmente* as creanças a *bater o compasso*, logo que saibam cantar o mais pequeno côro. Isso divertil-as-há, por ser um movimento, e ser-lhes-ha, de grande utilidade no futuro.

A questão das poesias é importantíssima e deve merecer a attenção de todas as

peçoas que se interessassem neste assumpto. Parece-me que não seria difficil fazer-se aqui, no paiz, um livro em que alguns dos nossos mais conhecidos poetas collaborassem, apresentando diversas poesias singelas, maviosas, bem rythmadas e bem rimadas, nas quaes as creanças adquirissem noções de civismo, de coragem, de moral, d'artes, de sciencias, lições de coisas, etc., que reteriam facilmente na sua tão maleavel faculdade, a memoria, e de que nunca mais se esqueceriam, como todos nós sabemos que succede, por experiencia propria. Ha tanto disso lá por fóra, que bem poderia ser vertido para a nossa lingua!

A proposito, direi que tive uma vez em meu poder um livro italiano desse genero onde, entre muitas outras, havia uma canção em dez estrophes, cada uma das quaes era a definição clara e engraçada dos seguintes dez termos dos rudimentos de musica: *pauta, nota, clave, figura, pausa, ponto, ligação, que altera, compasso e accidente*, sendo todas as estrophes accentuadas de modo igual ao que eu mais acima indiquei. Achei utilissima a idéa, e ainda cheguei a traduzir as duas primeiras estrophes, para dedicar esse trabalho á minha aula de canto coral da Casa Pia. Como porém a aula fosse supprimida por esse tempo, não pensei mais em tal coisa, e entreguei o livro ao dono, não sem ter feito a musica para a 1.^a estrophe, e, por consequencia, para todas as restantes, que não cheguei a traduzir.

Pode-se bem imaginar quanta utilidade terá nas aulas de canto infantil uma canção desse genero. As creanças fixarão na memoria as definições do compendio, e isso, junto aos exercicios que tenho indicado e aconselhado nestes ultimos paragraphos, dará, como resultado certo, que as creanças, quando ahi pelos 9 annos começarem a receber lições de musica, já não encontrarem difficuldade em as comprehender, porque, inconscientemente, já tem nos pequeninos cerebros o germen das noções que lhes vão ensinando.

Vou terminar. Já não é sem tempo, dirá o meu amigo, dirão os leitores, e digo eu tambem. Não me arrependo porém de ter sido tão prolixo; o assumpto interessa a toda a gente que pensa na educação pedagogica e hygienica da infancia, na sua cultura d'espirito e nas suas condições physicas de resistencia. Recordando o que em todas as nações cultas se tem feito a tal respeito, publicando as opiniões dos mais competentes na materia, apontando factos, citados uns por nomes insuspeitos, outros presencados por mim, indicando o modo de ensino que se me affigura o mais pratico e o mais efficaz para se chegar á obtenção de um resultado proficuo, parece-me que, sem offensa da modestia, posso dizer que alguma coisa fiz de util, sobretudo se os poderes publicos e as iniciativas particulares se resolverem um dia a imitar o que lá fóra se faz em relação ao assumpto que acabo de tratar, nos grandes centros da civilisação.

E, sendo a arte coral, como acima disse, a mais bella manifestação da musica popular, acho sempre bem empregados quaesquer esforços tendentes a divulgá-la e a diffundil-a, assim como a tudo que disser respeito á mais bella das bellas artes, a musica, essa linguagem extranha, que exprime idéas intraduziveis, mas cujo encanto influe sempre sobre o que de melhor ha na alma, e que, se nem sempre é comprehendida, é sempre amada, tanto pelos pequenos como pelos grandes, pelos ignorantes como pelos sabios (á parte algumas excepções que são apenas aberrações da natureza).

Disse.

EMILIO LAMI.

ERRATA — Na 2.^a pagina do numero antecedente, linha 17.^a, faltam, depois da palavra «canto», as palavras «nos asylos».

RABECA OU REBECA?

Ainda a proposito d'este caso, que está longe de liquidar-se, iremos publicando as opiniões mais auctorizadas, começando por uma carta do sr. dr. Theophilo Braga, cuja publicidade nos foi gentilmente concedida pelo respeitavel mestre da lingua portuguesa.

Eis a carta.

Lisboa, 16 de junho de 1905

Meu illustre amigo

Chama-me V. a attenção para o caso orthographico de dever escrever-se *rabeca* ou *rebeca*, e ao mesmo tempo pede a minha

opinião sobre o assumpto, auctorizando-o a dar-lhe publicidade. Na Revista Arte Musical vem o caso discutido etymologicamente, apresentando os nomes *rababa, rabab, rabebe* e *rebed*, como designações arabes e orientaes d'esse instrumento, podendo-se justificar por qualquer d'essas formas a graphia *rabeca* ou *rebeca*, segundo a phantasia d'este ou d'aquelle dictionarista.

Os nomes dos instrumentos musicos não são indifferentes; não é pela questão do purismo classico, mas porque nos revelam a sua genealogia e transformações historicas, raça, época, e adaptações assimilando progressos na forma para a producção dos sons. De todos esses nomes *rababa, rabab, rabebe*,

rebed e rebet, é impossível modificar foneticamente a syllaba final, *ab*, *eb* ou *ed* na desinencia *eca*. Pelo contrario, vamos encontrar as suas transformações no italiano, nas designações *rabebe*, *rubella*; e no hespanhol *rabel*, *rabil* (*arrabil*) e *rabé*; no seculo x conhecia-se a *ayabebe*. Vê-se que é uma familia de instrumentos á parte, primeiramente de duas cordas, e depois de tres cordas, aproximando-se por isso do violino (*Fidula*) usado na Italia e na Hespanha. Deu-se a confusão d'este typo oriental atrazado com o typo europeu de quatro cordas; os criticos musicaes aceitam a confusão, sem a notarem. Escreve Barbieri no Cancioneiro Musical do seculo xv, (pag. 37 nota): «O *rabel* era uma especie de violino de tres cordas, mui usado em Hespanha, e conhecido em França e Italia com os nomes respectivos de *rebec* e *ribeca*».

O instrumento mais popular na Europa no seculo xii, como observa Riemann, era a *rabebe*, *rebec* ou *ribeca*, como se acha designado em documentos coévos, caracterisado pelas quatro cordas. Era proprio para acompanhar o canto narrativo; assim encontra-se uma composição de seculo xiii designada *Arlabecca*; pode-se considerar como uma agglutinação da phrase *a la rabebe*; os *Cantares de arabe*, do seculo xiv, citados pelo Arcipreste de Hita, não se devem considerar cantos ao gosto arabe (o adjectivo *arabe* é muito moderno) mas d'essa cathegoria da *Arlabecca*. Nas *Leys d'Amor*, em francez, (l. 348) acha-se a designação de *rebec*. Na Italia, *rabebe*, *rebec*, *rubec* e *ribeca* designam já a *Fidula* de quatro cordas, ou a *Viola da orbo*, e *Ghironda ribeca*. O nome de quatro, nas linguas britannicas *arbe*, *arbu*, *orbo*, caracteriza pelo numero das cordas essa *Fidula* ou *Vihuela* como *Viola da orbo*. D'entre as varias fórmulas da *Fidula*, *Viola italiana*, *Vihuela hespanhola*, *Vielle franceza*, a de quatro cordas foi a *orbica* (*da orbo*) ou que se generalisou com o nome de *rubec*, *ribec*, *rebec*, *rabebe*, taes como apparecem nos documentos do seculo xii em diante, chegando no seculo xvi á perfeição maxima na *Viola d'arco*, que é o violino moderno.

Em Portugal conservou-se a designação antiga, e este archaismo tem seu valor historico, porque até a incerteza em escrever *rabebe* ou *rebeca* relaciona o uso d'este instrumento em Portugal com as epochas europeas em que era designado *rubec*, *rebec* ou *rabebe*. Etymologicamente ha fundamento para as duas graphias. As palavras *rebeca*, *vela*, ou *rabebe*, colchão, são designações figuradas, da mesma fórmula que *rabebeada*, descompostura, provindo da grande popularidade do instrumento musico em Portugal.

Destacando as duas familias de instrumentos, de duas e de quatro cordas, revindico a origem europeia occidental da *rabebe* ou *rebeca*, e declaro-me tolerante para qualquer das graphias em uso.

Cumprindo o seu desejo, sou sempre

De V.

Amigo dedicadissimo

THEOPHILO BRAGA

E ainda est'outra, que tambem contem informações do mais alto interesse.

Meu caro Lambertini

Sem pretender cortar o *nó gordio* preferindo uma a outra das duas palavras, peço venia aos dois illustres contendores para suggerir uma terceira idéa: a de terem ambos rasão.

Porém restrinjo *rebeca* ao instrumento antigo chamado *arrabil*, e *rabebe* ao actual violino, já que o povo assim o quiz na formação da lingua; e tambem porque os dictionaristas assim o determinaram, registando *rebeca* como corruptela de *rabebe*, quando porventura o caso tenha sido differente...

Trata-se de dois instrumentos diversos ambos usados em Portugal, Hespanha, Italia e França, cujas linguas, por communidade de origem, tanto se assemelham e copiam desde a idade media, como é de todos sabido pela evolução da baixa latinidade ao provençal, ao gallego, catalão, castelhano, portuguez, italiano, etc.

O *rebab*, introduzido na Hespanha pelos mouros no principio do seculo viii, tinha apenas duas cordas, originariamente uma, e por fim nos seculos xv e xvi tres. O *violino* (ou a violeta, o tenor), com a sua forma actual já fixada em 1490, pelo menos, veio da França ou da Italia, e foi, segundo julgamos, introduzido em Portugal no seculo xvii ou talvez no fim do évo precedente.

A concorrência d'estes dois instrumentos, cuja historia inicial se não pôde escrever ainda, foi longa, sendo afinal derrotado o *rebab* pela *viola d'arco*, predecessora do violino, da violeta e do violoncello. Os documentos e os vestigios d'esta lueta encontram-se na evolução das formas d'estes instrumentos, na sua copia nos archivos e monumentos, no registro das composições musicaes escriptas para elles, a solo ou em concerto, e na eliminação ou na sobrevivência do melhor pelo uso e pela linguagem.

Se nos limitarmos a esta ultima — como é agora dever nosso, porque o problema actual é philologico — veremos que o *rebab*

figura sempre como um instrumento arabe de uma ou duas cordas, sempre diferenciado do violino por esta condição, fosse qual fosse a lingua em que tivesse sido adoptado. Por seu turno a introdução do violino nos povos arabes determinou uma palavra nova, correspondendo-lhe.

Assim Paradis no seu *Dicc. Français-berbere*, Paris 1844, se refere a *rebab* como termos dicto, chamando porém ao violino *Kamantcha*, que é paralela, se não igual, á palavra fornecida pelo sr. Benoliel. No *Glossaire des mots espagnols et portugais dérivés de l'arabe*, por R. Dozy e W. H. Engelmann, citado por Vidal, que não podemos ler, *rebab*, a que chama *rabeb*, tem o mesmo sentido, generalisado pela Europa occidental e meridional. (1)

Os dicionaristas porém, exceptuando Du Cange, ignoraram ou esqueceram a forma original e a origem primitiva de *rebab*; e definiram este instrumento não em si, mas por analogia com outros seus conhecidos ou em uso, ganhando assim em claresa e concisão o que perderam em verdade.

O Glossario de Du Cange, tão indispensavel ao estudo da linguagem na idade média, define *Rebeca* — Fidicula, barbitus a vetero gallico *Rebec*. E ajunta que tambem lhe chamam *Rebebe*, *Reberbe* e *Rebesbe*; ao violino dá os nomes *vitula*, *vidula* e *viella*. Separou os 2 instrumentos.

No *Dicc. Provençal-francez de Mistral*, *Rebé*, *rebec* (1), e *ribec* (alb.) correspondem ao hespanhol *rabel*, ao portuguez *rebeca* e *rabeca*, ao italiano *ribeca*; e a todos define *violon à trois cordes*! O violino vem indicado por *viouloun*, *vioulou*, *viourou*, etc. com as suas 4 cordas.

Egual fenomeno succedeu na França onde o *rebab* entrou pela Bretanha no século ix tomando os nomes *rebet*, *rebed* e *rebec*, modificado em *rebecq* na Lorrena, e generalisado no século xv como *rebec*. No *Dicc. da Academia Francesa*, *Rebec* é uma especie de violino com 3 cordas; e o violino tem quatro. No *Dicc. de Littré* *rebec* é um instrumento da familia do violino; caído em desuso; armava-se só com 3 cordas etc.!

Não farêmos caso dos erros de facto, que fervilham n'estas definições, porque os dicionaristas não podem ser encyclopedicos, não podem ser profundos em tudo. Mas registêmos a tendencia de se definir um instrumento pelo outro, o que foi, e é, erro grave.

Na Hespanha o *rebab* degenerou em *ravé* *rabé* e *rabel*, que predominou, representando, segundo o *Dicc. Geral da Lingua Castellhana* por D. José Caballero, um instrumento pastoril com 3 cordas que se tocam com arco. Ao violino chama *violin*.

Rebeca e *rabeca* não figuram no hespanhol, como se vê na exclusão d'este opulento *dicc.* e do *Dicc. nacional* ou *Grande dic. classico da lingua hespanhola de Dominguez*.

Em Portugal o caso foi diferente pela conservação da palavra *rebeca* para os 2 diversos instrumentos, e pela adopção tardia da palavra *violino*.

Tendo disposto apenas de hontem para colligir o material d'este artigo não podemos consultar os classicos para verificar:

1.º quando se empregou pela primeira vez a palavra *rebeca*, ou a palavra *rabeca*, em substituição de *rabel*, *rebel*, *rabil* e *arrabil*, que é evidentemente o *rebab* arabe;

2.º quando foi que *rabeca* se impoz na linguagem, como equivalente ao violino;

3.º em que data entraram os violinos em Portugal, e que nome se lhes deu, *rabeca* ou *violino*;

4.º quando se introduziu e quando se generalisou o nome *violino* entre nós.

Estes 4 problemas resolvem a questão definitivamente. Julgamos que tudo o mais será perder tempo.

Nos *Autos de Gil Vicente*, na *Ecloga 8.ª* de Sá de Miranda, no *Dicc. Latino de Jeronymo Cardoso*, e na *Ecloga 16.ª* de Diogo Bernardes o *rabel* ou *arrabil* representa seguramente o *rebab*, pelo modo por que o descrevem e pela origem que lhe attribuem. Não ha pois duvidas quanto ao século xvi. Os dicionaristas posteriores o confirmam, definindo-o porém quasi todos por analogia com a *rabeca*, instrumento que directamente conheciam, e impedindo d'esta arte o estabelecimento de datas e a completa e *exacta* differenciação das palavras.

E fizeram a confusão inconscientemente, ao que parece, por ignorarem a evolução dos 2 instrumentos rivaes, e por esquecerem ou desconhecerem o *Dicc. Lusitano — Latino de Jeronymo Cardoso* e o *Thesouro* e a *Prosopopeia do idioma portuguez* de Bento Pereira, ambos reputados mestres da lingua pelo excellente *Dicc. da Academia das Sciencias*, impresso em 1793.

Jeronymo Cardoso, fallecido em 1569, chama ao *arrabil* *arrebaca*, no citado *Dicc.* publicado em Coimbra em 1604. E' uma clarissima referencia ao *rebab*, ainda quando as descrições não coincidissem, e não houvesse accordo na origem arabe da palavra *arrabil*. Entre os nacionaes Faria, Moraes, a Academia, D. José de Lacerda, Caldas Au-

(1) Não tivêmos tempo para ver outro material de Dozy, Sedillot, Saint-Hilaire e outros, elucidativo para o caso

lete e Candido Figueiredo, concordam n'esta origem do arabe *ar-rabeb* ou de *ar-rabab*.

Seria J. Cardoso o primeiro a chamar **ar-rebeca** ao rebab? Ignoramol-o. Mas o nome não durou.

O arrabil figurou em 1622 nas festas da canonisação de Ignacio de Loyola e Francisco Xavier pelos jesuitas; e é provavel que durasse muitos annos mais. O certo é porrem que na *Tabla* de palavras portuguezas remotas da lingua castelhana, de Bento Pereira, fallecido em 1681, *arrabil* vem como correspondente ao hespanhol *rabel*, *rebeca* ao hespanhol *violin* e *rebecão* a *violon*.

Seria Bento Pereira o primeiro a usar como tal a palavra *rebeca*? Ignoraria elle o sentido dado por Cardoso a *rebeca* ou *ar-rebeca* como synonymo de arrabil ou rebab? Se conhecia aquelle sentido, como applicou a mesma palavra a dois instrumentos *absolutamente diversos*? Ou estaria já a *rebeca* ou arrabil em tal desuso, que elle estendeu por analogia este nome ao instrumento dominador?

Não tendo podido verificar a data da *Miscellanea* onde vem a *Tabla* de Bento Pereira, por absoluta falta de tempo, não sei se ella será anterior ou posterior ao *Tratado das cousas da China* de Frei Gaspar da Cruz, onde me lembro de ter lido o nome *rabeca*.

Seria porém elle o primeiro a usal-a? Ignoramol-o, e nem procurámos sabel-o, porque o nosso fim é chamar a attenção dos philologos para o emprego das duas palavras correspondendo a 2 instrumentos differentes.

E' porém certo que os dictionaristas esqueceram a Jeronymo Cardoso, e seguiram o trilho de Bento Pereira mantendo a confusão.

Assim Bluteau — cuja 1.^a edição não podemos ver — diz na edição de 1789 reformada por Moraes Silva, mestre na materia, que *arrabil* é um instrumento pastoril de cordas, como uma rabequinha; *rabeca* ou *rebeca* é um instrumento de 4 cordas etc; e *rabel* uma rabeca rustica de 3 cordas, que dá som muito agudo e é tambem chamado *rabil* ou *arrabil*.

Pareceria pois — se déssemos absoluta fé aos dictionaristas — que se trata de um só e unico instrumento, mudando de nome conforme é rustico ou não, e segundo o numero de cordas montadas!

Viterbo no seu *Elucidario* define Rabel, Rebel, Rabil e Arrabil como instrumento musico de cordas e arco, semelhante á rabeca e usado dos Pastores!

O Dicc. da Academia (1793), infelizmente por terminar, foi mais feliz: definiu o arrabil (do arabe *arrabab* instrumento semelhante á rabeca, etc.), instrumento musico de

cordas e arco, á maneira de uma pequena rabeca, porém de corpo mais largo e de braço mais comprido, de que usam os pastores.

Domingos Vieira, no Dicc, modificado e engrandecido por outros, chama ao Rabel, rabil ou arrabil, rabeca agreste como alau-de de 3 cordas(!), que produz um som muito agudo quando se fere; e *rabeca* ao instrumento de 4 cordas &

Faria, que só vimos na 4.^a edição revista por D. José de Lacerda, 1858, define *arrabil* como o dicc. da Academia, e chama á *rebeca* ou *rabeca* instrumento de 4 cordas &

O Dicc. Contemporaneo, cuja auctoridade é valiosa, excluiu a palavra *rebeca* como instrumento, chamou ao arrabil rabeca de 2 cordas, e á *rabeca* instrumento de quatro.

Candido de Figueiredo, sabedor como poucos, definiu *rebeca* como a corrupção de rabeca, o qual é o mesmo que o violino.

Vê-se pois a evidencia da confusão e a copia, mais ou menos clara, das successivas definições, representando um dos instrumentos pelo outro ou filiando-os na mesma familia, o que é erro.

Concluindo pois, e attendendo não só á evolução dos nomes e dos instrumentos no povo e na lingua portugueza, como tambem á sua graphia e fonética nas linguas românicas, julgâmos que *rebeca* representa em portuguez o arrabil, o rebab de 3 cordas, a *rabeca* o violino actualmente em uso.

Estimariamos ouvir tambem a opinião dos nossos amigos Theophilo Braga e Candido de Figueiredo sobre esta interessante materia.

18-junho-905.

CARLOS DE MELLO.

Iamos paginar o jornal quando recebemos ainda est'outra, que tem um valor especial e é firmada por uma das nossas primeiras auctoridades no assumpto:

Sr.

Não respondi logo á amabilissima carta de v., de 15 de junho corrente, porque, afóra outros impedimentos, só ha dois dias recebi a Revista *Arte Musical*, em que se debate o pleito entre *rabeca* e *rebeca*, e que v. dizia enviar-me juntamente com a sua carta.

A minha resposta todavia representa apenas um impreterivel dever de cortesia, mas é realmente ociosa, por dois motivos sobretudo; primeiro, a escassez da minha auctoridade; segundo, ter eu, por mais de uma vez, e desde 1890, pelo menos, manifestado sem hesitação o meu parecer á cêrca da fórma exacta *rabeca*, e da fórma corrompida *rebeca*, sem que tenha mudado de opinião.

Este parecer ficou especialmente consi-
gnado nas *Lições Práticas da Língua Portu-
guesa*, vol. I, 4.^a edição, pag 56 e 268, e em o
Novo Dicionário da Língua Portuguesa,
onde registei *rebeca*, como corruptela de *ra-
beca*, á semelhança do patriarca dos nossos
lexicógrafos, o venerando Moraes, e do me-
nos imperfeito dicionário que modernamente
se me deparava,—o do erudito Santos
Valente.

Entretanto, não devo esquivar-me a dizer
mais alguma coisa, porque v. o deseja.

Para mim, a questão é menos de etimo-
logia, do que de morfologia.

Quando uma etimologia é evidente e in-
contestada, claro é que ella se impõe natu-
ralmente á morfologia. Mas, neste caso,
embora a corrente dos mais autorizados etimo-
logistas filie a nossa *rabeca* no árabe *ra-
beb*, *rabab* ou *rababa*, é certo que,— como
judiciosamente observou o esclarecido ara-
bista e meu amigo, sr. Benoliel,— não será
fácil explicar como o segundo *b* de *rabeb*
evolucionou, transmutando-se em *c*.

De maneira que a etimologia, embora ex-
plique satisfatoriamente as duas primeiras
sílabas de *rabeca*, deixa no espirito uma
vaga dúvida sobre a desinência do vocábulo.

Por isso, dizia eu que, neste caso, a mor-
fologia portuguesa deve prevalecer á suposta
etimologia.

Ora, a morfologia daquelle termo é deter-
minada pelos documentos da lingua, nos
quaes se estribaram os nossos lexicógrafos
exemplares.

Segundo me parece, a palavra *rabeca* não
é muito antiga na lingua portuguesa. Pelo
menos, no século xvii, não a supponho ainda
vulgarizada, não só porque a não vejo em
documentos anteriores, senão também por-
que o mais velho dos nossos lexicógrafos,
Jerónimo Cardoso (1694), não a regista.

Mas, logo na primeira metade do sé-
culo xviii, aparece o vocábulo *rabeca* (e não
rebeca) na célebre *Prosódia* de Bento Pereira.

E que a forma *rabeca* se nacionalizou, fa-
lada e escrita, durante aquelle século, vê-se
no grande arabista frei João de Sousa, que
em 1789, nos seus *Vestigios da lingua ara-
bica*, escrevia *rabeca*, sem aludir ainda á
corruptela *rebeca*.

O século xviii foi porém o século em que
se desenvolveu, até hoje, a nefasta influen-
cia da lingua francesa na portuguesa; e,
como os franceses tinham *rebec*, inclino-me
a crêr que os francelhos daquelle tempo pro-
curaram afrancesar a nossa *rabeca*, palrando
rebeca.

Note-se contudo que o *rebec* francês, a
que oportunamente se referiu o sr. Mahillon
na *Arte Musical*, era um instrumento de

três cordas, caído já em desuso no comêço
do século xviii; e que, ainda que se dêsse a
identidade material entre o *rebec* francês e
a *rabeca* portuguesa, a morfologia francesa
nunca serviu nem servirá de norma á nossa
morfologia. E o próprio Littré,— poliglota,
como todos os lexicógrafos magistraes,—
referindo-se ás fórmulas paralelas do *rebec*
nas outras linguas, citou a forma portuguesa
rabeca; isto é, também para Littré, não ti-
nhamos *rebeca* mas, sim, *rabeca*.

Portanto, consinta v. que eu subscreva,
neste agradável pleito, o voto do meu que-
rido Visconde de Sanches de Frias, e que
mantenha o meu velho parecer em tal as-
sunto.

E, já agora, imagine v. que a *rebeca* ven-
cia a *rabeca*. Que seria do nosso *rabecão*?
Um *rabecão*? Que horror!

Seguramente: se nunca ninguém disse
nem escreveu *rabecão*, mas *rabecão*, é por-
que este augmentativo vem de uma forma
primitiva, que não pôde ser *rebeca*.

C. de V. ,
24-VI-05.

CANDIDO DE FIGUEIREDO.



Acabamos de receber comunicação do
sr. Visconde de Sanches de Frias, promet-
tendo-nos a continuação do debate para o
proximo numero e inutil é dizer-se que es-
peramos o seu artigo com verdadeiro inte-
resse.



O quarto sarau promovido por Francisco
Bahia, o notavel educadôr do piano tão van-
tadosamente conhecido entre nós, teve lugar
a 16 na residencia do promotôr, a Santo
Amaro.

O programma foi o seguinte :

I

Sonata em lá.....	Mozart
D. MARIA ISABEL B. CORREIA	
Menuet.....	Britten
D. MARIA DO CARMO BAHIA	
Scherzo.....	Tschaikowski
D. MARIA C. HERNANDEZ	
Impromptu.....	J. Neuparth
D. LUCINDA G. CARRAÇA	
a) — Salon.....	Grieg
b) — Menuet.....	Paderewski
D. VOLTA E. MONTEIRO TORRES	
Rondo brillant.....	Weber
D. OLINDA B. RIBEIRO	
Nocturne.....	Chopin
AROLD SILVA	

II

<i>Caprice</i>	Mendelssohn
D. AIDA R. D'ALMEIDA	
<i>Cantiga d'amór</i>	Vianna da Motta
D. HENRIQUETA MOTTA	
<i>Prelude et Gavotte</i>	Bach
(PARA VIOLINO)	
LUIZ BARBOSA	
a) — <i>Nocturne</i>	Chopin
b) — <i>Rondo</i>	Weber
D. ISaura COSTA	
<i>Carnaval</i>	Schumann
D. JULIA CARREIRA	

Entre os elementos executantes, o unico extranho á leccionação do sr. Bahia, é o alumno violinista Luiz Barbosa, que tem sido proficientemente dirigido pelo professor Julio Cardona.



O concerto da *Real Academia de Amadores* realizado na mesma noute teve um exito superior a toda a expectativa. Além das peças d'orchestra, ensaiadas e dirigidas pelo sr. Marquez de Borba, e entre as quaes é justo que se especialise a *Symphonia* em sol menor de Mozart, produziram-se brilhantemente n'esta festa a sr.^a D. Josephina Wasa d'Andrade, amadora de canto sempre ouvida com emoção e o sr. Manoel da Silva, dilecto alumno do notavel violoncellista Moraes Palmeiro, e moço artista de robustissimo talento, a que já por vèzes nos temos referido.



Seguiu-se um concerto em homenagem a Alfredo Mantua, uma festa vibrante de entusiasmo e de juvenil alegria, em que a mocidade academica, largamente representada na sala, se não cançou de manifestar ao sympathico director de uma das suas tunas e excellent professor de bandolim, que é Alfredo Mantua, quanto aprecia e respeita o seu talento.

Além de dirigir a *Tuna da Escola Polytechnica* em dois formosos trechos com que abriu o sarau (por signal que em hora bastante tardia — depois das 10), Alfredo Mantua apresentou-se com o seu quarteto a solo, evidenciando não sómente optimas qualidades de ensaiador, mas ainda uma rara virtuosidade no bandolim e uma potentissima sonoridade que não julgavamos se pudessem extrahir do seu instrumento predicto.

Um bravo pois, bem sincero, ao talentoso artista.

Alfredo Mantua teve, como valiosos colaboradores, solistas de incontestavel e comprovado merecimento: Wenceslau Pinto, no

oboé, Francisco Benetó, no violino, D. Hilda King, na harpa, Manoel da Silva, no violoncello, D. Virginia Moreira e Luigi Foresti, como cantores, constituindo um nucleo de artistas mais que sufficiente para organizar um optimo programma.

Alfredo Mantua teve tambem occasião de apresentar-se como compositor — em uma fantasia para bandolim, por elle proprio executada, e em uma romanza, que o barytono Foresti se encarregou de interpretar e mereceu as honras de *bis*.

Pelo adiantado da hora, tiveram que supprimir-se os ultimos numeros do programma.



A 19 deu a *Sociedade de Musica de Camara* o seu 7.^o concerto d'esta época, com o programma que já aqui annunciamos no numero anterior e que foi fielmente cumprido.



Com numerosa assistencia e a animação habitual, effectuou-se em 21 d'este mez um sarau de alumnos da *Real Academia de Amadores*.

Das aulas de piano fizeram-se ouvir as sr.^{as} D. Maria da Motta, D. Alda Gusmão, D. Emilia Ledo, D. Dalia Baptista, D. Ilda Faria, D. Isaura Silva, D. Judith Carvalho, D. Delphina de Oliveira, D. Florinda Sousa, e o sr. José de Azevedo Veiga.

Das aulas de violino as sr.^{as} D. Ermelinda Ribeiro, D. Emilia Ledo, D. Luiza Picão, D. Herminia Oliveira, e os srs. Cesar Leiria e Carlos Ferreira.

Finalmente da aula de canto, apresentaram-se as sr.^{as} D. Herminia Russell, D. Fatima Barbosa e o sr. L. Macieira.

Houve além d'isso uns coros, soberbamente dirigidos pelo professor Vieira e entre elles uma interessante obrinha de Raul Pereira, antigo alumno da Academia, que se encontra hoje na Allemanha concluindo os cursos superiores de violino e composição.



A 5.^a audição, organizada por Francisco Bahia teve logar em 23 e foi singularmente *réussie*, não só pela escolhida confecção do programma, mas ainda pela collaboração da sr.^a D. Africa Calimerio e do violinista Julio Cardona com algumas das mais adiantadas discipulas do notavel leccionista de piano.

Além d'esses primorosos elementos, tomou parte no concerto o proprio professor, executando brilhantemente com Julio Car-

dona a sonata de Cesar Franck, que obteve prolongados e merecidissimos applausos.

Eis o programma completo :

I

<i>Marcha militar</i>	Schubert-Tausig
D. MARIA ADELAIDE SANTOS	
a) <i>Etude</i>	Dohler
b) <i>Valsa caprichosa</i>	V. da Motta
D. MARIA DO CARMO BAHIA	
<i>Ansia</i> (para canto).....	Vela
D. AFRICA CALIMERIO	
<i>Sonata</i>	Mendelssohn
D. JULIA PAULO	
a) <i>Fuga</i>	Bach
b) <i>Estudo</i>	S. Saens
D. MARIA CARREIRA ALVES	
<i>Scherzo</i>	Chopin
D. FLORA N. SILVA	

II

<i>Fantasia</i>	Schubert
D. ISAUARA COSTA	
<i>Tosca</i> (para canto).....	Pucini
D. AFRICA CALIMERIO	
<i>Sonata</i>	C. Franck
J. CARDONA e F. BAHIA	



Com a *Sexta sonata* de Beethoven, de violino e piano, a *Introduction et Allegro appassionato* de Schumann, para piano só e o *Trio* de Tschaikowski (à la mémoire d'un grand artiste), terminou hontem a *Sociedade de Musica da Camara* os seus trabalhos d'esta epoca.

O programma, acima indicado, teve por interpretes os seguintes artistas, srs. Oscar da Silva, em todos os numeros, Francisco Benetó, na sonata e no trio, Augusto de Moraes Palmeiro, no trio, e D. Ernestina Freixo, no segundo piano da peça de Schumann.



O violinista Raul Duarte organisa um concerto para os primeiros dias de julho. Terá logar no salão do Conservatorio.



Sociedade de Musica de Camara

Sem commentarios, visto que a nós proprios impuzemos a abstenção de quaesquer considerações criticas a proposito da *Sociedade de Musica de Camara*, a cuja iniciativa e desenvolvimento está intimamente ligado o nome do proprietario d'esta folha, vamos dar, a exemplo do que temos feito nos annos precedentes, a summula das obras apresentadas por esta sociedade durante a epoca que acaba de findar.

Para melhor comprehensão do conjuncto d'esse trabalho, vão as peças indicadas pela ordem chronologica de auctores.

1732-1809..	<i>Haydn</i> —10.º Quarteto para inst. d'arco.
1756-1791..	<i>Mozart</i> —1.º Quinteto para inst. d'arco.— Quinteto em lá maior, para clarinete e arcos.
1770-1827..	<i>Beethoven</i> —Trio (op. 3) para inst. d'arco—1.ª, 5.ª, 6.ª, 7.ª e 9.ª sonatas para piano e violino—Sonata (op. 2, n.º 3) para piano.
1786-1826..	<i>Weber</i> —Adagio e Rondó para harmonium-Mustel.
1809-1847..	<i>Mendelssohn</i> —Quinteto (op. 87) para inst. d'arco—Quarteto (op. 2) para piano e arcos.
1810-1856..	<i>Schumann</i> —Quarteto (op. 41, n.º 1) para inst. de arco—Fantasiestücke (op. 12) e Introduction et Allegro appassionato (op. 92) para piano.
1822-1890.	<i>Cesar Franck</i> —Quinteto para piano e arcos (1.ª audição)—Preludio, fuga e variação para harm-Mustel e piano.
1835	<i>Saint-Saëns</i> —Quinteto (op. 14) para piano e arcos—Sonata (op. 75) para piano e violino.
1838.....	<i>Max Bruch</i> —Kol Nidrei para violoncello.
1840-1893..	<i>Tschaikowski</i> —Trio (op. 50) para piano e arcos.
1840.....	<i>Svendsen</i> —Octecto (op. 3) para inst. d'arco.
1851.....	<i>Vincent d'Indy</i> —Quarteto (op. 7) para piano e arcos.
1861.....	<i>Arensky</i> —Trio (op. 32) para piano e arcos (1.ª audição).

Julgamos tambem ter um certo interesse documentario a indicação dos executantes a quem foi confiada a execução d'essas obras. São os seguintes

PIANISTAS

D. Adelia Heinz, D. Candida Cilia de Lemos, D. Ernestina de B. Freixo, D. Virginia Baptista, Arthur de Greef, Michel'angelo Lambertini e Oscar da Silva.

ORGANISTA

Ernesto Maia.

VIOLINISTAS

D. Camilla Casais de la Rosa, D. Eugenia Crespo, D. Luiza Campos, Andrés Goñi, Ce-

cil Mackee, Francisco Benetó, Henrique Sauvinet, Ivo da Cunha e Silva e Mathieu Crickboom.

VIOLETISTAS

Antonio Lamas, Carlos Estevão de Sá, Ivo da Cunha e Silva e Miguel Ferreira.

VIOLONCELLISTAS

D. Elsa Rüegger, Augusto de Moraes Palmeiro, João Evangelista da Cunha e Silva e D. Luiz da Cunha e Menezes.

CLARINETISTA

Severo da Silva.



DO PAIZ

Partiu para Madrid o professor de canto gregoriano, rev. Eusebio Clop, da Ordem dos Menores de S. Francisco, que esteve bastante tempo em Portugal, afim de aqui introduzir o estudo d'esse canto.

Como membro da commissão encarregada de restaurar o canto gregoriano, o rev.º Clop segue para Roma, onde o chamam os seus consideraveis trabalhos artisticos.



Regina Pacini, ao que dizem os jornaes, tem obtido em Paris um ruidoso successo. Alem das audições publicas no Theatro Italiano, teve occasião de fazer-se ouvir em uma festa do *Figaro*, cantando trechos da *Traviata*, *Rigoletto* e *Puritanos*, que lhe valeiram uma calorosissima ovação.

Regosijamo-nos com os triumphos da nossa primeira *diva* lyrica.



Partiu novamente para Londres, acompanhada de sua illustre familia, a gentil e talentosa violinista amadora, a sr.ª D. Alice Salusse.



A assignatura do termo para os alumnos externos que pretendem fazer exame no Conservatorio terminou em 17 do corrente.

A época de exames começa amanhã, 1 de julho, devendo prolongar-se por toda a primeira quinzena d'esse mez as provas finaes dos alumnos internos e começar em seguida as dos externos.

Daremos, como de costume, os nomes e classificações de todos os que terminarem os seus cursos no presente anno lectivo.



Partiu para a Allemanha o illustre professor Rey Colaço.



O sr. Joaquim Lopes de Macedo, de Monforte, obteve uma medalha de prata, em um concurso que o nosso collega italiano, *Il Mandolino*, abriu ha pouco para a melhor composição de bandolim que lhe fosse apresentada.

Torino é o titulo da composição que o distincto musico portuguez levou a esse concurso.



Foram transferidos para infantaria 19 o musico de 2.ª classe de infantaria 24 sr. Francisco Nunes e para infantaria 24 o musico de 2.ª classe de infantaria 19 sr. Manoel de Sousa Calvão.

Pediram para ir servir nas provincias ultramarinas, na classe immediata, o musico de 2.ª classe de infantaria 3 sr. Porphirio José e o aprendiz de musica do mesmo regimento sr. Estevam Stral.

Na ultima reunião de Junta Grande, da *Real Irmandade de Santa Cecilia*, effectuada a 15 do corrente, procedeu-se á eleição da mesa que ha-de funcionar nos annos economicos de 1905 a 1907.

Foi o seguinte o resultado da eleição:

Marquez de Borba (*provedor*)

Michel'angelo Lambertini (*assistente*)

Julio Umbelino dos Santos (*1.º secretario*)

João Antonio da Silva (*2.º secretario*)

João Carlos da Costa (*thesoureiro*)

Agostinho Rodolpho Sedrim (*1.º procurador*)

Augusto José de Carvalho (*2.º procurador*)

Luiz José da Cruz, Manoel Armando d'Almeida Tavares, João Evangelista Neumayer e Julio José do Patrocinio Simões (*supplentes*).



Empreheendeu viagem para Italia, em goso de férias, a notavel leccionista de canto, a sr.ª D. Victoria Mirés.

Agradecemos a amavel visita com que

honrou esta redacção e desejamos-lhe um feliz regresso, que como nos fez saber a illustre professora, só terá lugar em fim de setembro.



Parte tambem, mas só para meados do mez proximo, o sympathico professor D. Andrés Goñi.

Vae concluir o seu restabelecimento, tão desejado pelos seus innumerados admiradores e amigos, em uma aldeia proximo de Valencia. Esperemos que o ar sadio do campo e das montanhas restitua ao nosso bom amigo a saude e a fôrça, que todos do coração lhe apeteçemos.

DO ESTRANGEIRO

Giacomo Puccini embarcou para Buenos-Ayres, com sua mulher, no unico intuito de ir ouvir cinco das suas operas, que ali vão ser cantadas proximamente.



Está quasi terminada a nova opera de Alberto Franchetti, *La figlia di Jorio*, que, segundo todas as probabilidades, será dada ao theatro da Scala de Milão no decurso do inverno proximo.

A peça é extrahida do conhecido drama de Gabriel d'Annunzio.



Para o logar de director do Conservatorio de Paris, vago pela demissão sollicitada por Théodore Dubois, foi nomeado, apoz longas hesitações e não poucas desistencias, o conhecido compositor Gabriel Fauré, organista da Magdalena e auctor do *Prometheu* e de outras obras de comprovado merecimento.

No nosso num.º 66 vem algumas notas biographicas acerca do novo titular do Conservatorio.



A grande cantora franceza Emma Calvé vae empregar na America uma curiosissima *tournee*

Abandonando provisoriamente a sua carreira de cantora dramatica, fará exclusivamente ouvir antigas canções de diversos paizes apresentando-se com o trajo caracteristico de cada um d'elles e fazendo-se acompanhar por musicos tambem vestidos a caracter e tocando os instrumentos proprios de cada paiz.

M.^{lle} Calvé viajará, com a sua orchestra, no famoso comboio Melba, que comprehende

um salão, sala de jantar, quartos de cama e de banho.

Os honorarios da celebre *diva* na America serão de 2.700.000 réis por cada representacção.



A proposito da decantada estatua ou monumento que se vae erigir em Paris, á memoria de Beethoven, não somos só nós a lastimar que siga por diante um projecto tão pouco em harmonia com a grandiosidade do assumpto e com as vistas estheticas do nosso seculo.

Le Mercure musical, novo jornal parisien-se que temos á vista, dá uma tremenda *ta-reia* no tal projecto e diz: — «il n'y a là qu'une ébauche ridicule, d'un romantisme non moins grossier que prétentieux, nullement representative, à aucun titre, de Beethoven et de son génie».



Em Milão, casouha pouco a filha do nosso conhecido barytono Kaschmann, Bianca Kaschmann com o conde Guido Chigi, pertencente a uma nobre familia de Siena.



Nas festas organisadas em Eisenach em honra de Bach e cujo beneficio foi destinado á compra da casa natal do mestre, executou-se a *Paixão de S. João* e a *Paixão de S. Matheus*, sendo interpretadas estas grandes obras coraes pela Academia de canto de Berlim, sob a direcção de George Schumann.



Em 28 de maio solemnizou-se em varias cidades d'Italia o primeiro centenario da morte de Luigi Boccherini, o creador da musica de camara, pela forma como hoje é adoptada.

A commemoração consistiu em concertos, conferencias, discursos etc.



Emile Mathieu, director do Conservatorio de Gand e auctor do *Roland*, acaba de terminar uma nova opera em 5 actos, a que poz o titulo de *Reine Vasthy* e que é destinada ao theatro principal de Bruxellas.

O poema é tambem de sua composicção.



Venderam-se agora em Londres varios instrumentos de auctor, por preços muito baixos relativamente á habitual cotação.

Um *Strad*, de 1723, isto é, da melhor época do mestre, por 3:750\$000 réis, um *Nicolau Amati* por 490\$000 réis, um *Francesco Ruggeri* por 600\$000 réis, um *Pietro Guarneri* por 480\$000 réis.

E' caso para se duvidar da sua authenticidade!



Os concursos publicos do Conservatorio de Paris tem logar este anno no theatro nacional da *Opera-Comique*.

As obras escolhidas para os concursos de piano são a *Segunda ballada* e o *Allegro de concerto* de Chopin, a *Toccata* de Saint-Saëns e o *Preludio em ré maior* de Bach.



O drama lyrico *Chopin* de Giacomo Orifice, foi agora cantado no theatro Sarah-Bernhardt, em Paris, com exito um tanto frio, ao que diz o *Menestrel* e outros collegas parisienses.



O notavel maestro romaico, Titus Cerne, acaba de publicar mais dois fasciculos da sua interessante collecção de coros orpheonicos.

Além de muitas composições proprias, muito curiosas para o estudo da musica popular romaica, em que algumas d'ellas são baseadas, contem a collecção numerosos trechos a quatro vozes de Weber, Mendelssohn, Adam, Kreutzer, etc.

Titus Cerne é auctor de um dictionario musical em lingua romaica, em via de publicação e do qual já existem 3 volumes.



Morreu no Rio de Janeiro o tenorino José Rentini, irmão da conhecida actriz Dolores Rentini.

O fallecido artista fez parte de muitas companhias de opereta, em Lisboa e no Porto e ha tempos que se encontrava no Brazil,

onde tinha sido escripturado por varios empregarios.

Era actor mediocre.



Falleceu tambem o machinista naval Armenio Antonio Pinto, que foi muito dedicado amador de musica, cultivando o piano e tambem um pouco a composição.

A sua valsa *Confidencia*, de publicação recente, fez-lhe nome e é muito tocada nos salões onde se dança.

Era modestissimo e muito simpathico.



Em Florença falleceu a conhecida cantora Marietta Biancolini, que tão grandes successos obteve no nosso theatro lyrico, nas tres épocas que vão de 1877 a 1880.

No dizer do sr. conselheiro Benevides, no seu esplendido livro sobre o theatro de S. Carlos «Marietta Biancolini Rodriguez tinha uma voz de meio soprano forte, descendo muito na escala grave, na qual emittia notas de contralto, de uma força verdadeiramente estrondosa; notas graves tão intensas e sonoras como as de Biancolini ainda não ouvimos em outra cantora. As notas agudas eram porém asperas e desagradaveis. Possuia bastante agilidade esta artista».

Ha vinte annos que estava retirada de scena.



Tambem falleceram *Eva Dufrane*, outra cantora de merecimento, *Albert Lösckhorn*, antigo professor de piano de Berlim, *Franz Strauss*, o pae do celebre compositor Ricardo Strauss e *Max Stener*, distincto critico musical, muito considerado na Allemanha.

EXPEDIENTE: — Aos poucos assignantes que ainda não satisfizeram a importancia relativa ao presente semestre, sollicitamos a fineza de uma prompta remessa, para evitar interrupção na distribuição da revista.



Compram-se n'esta administração os numeros 6, 9, 59, 124 e 135 da *Arte Musical*, que se encontram esgotados e para os quaes ha pretendentes.