



Redacção e administração
Praça dos Restauradores, 43 a 49

Composto e impresso na Typ. do Anuario Commercial
Praça dos Restauradores, 27

SUMMARIO: O Alaúde — Carta do Porto — A Deusa Nua — Notas vagas — Concertos — Noticiario — Necrologia

Monographias instrumentaes

V

O Alaúde

(Continuado do numero anterior)

Não me deterei contudo em pormenores sobre a forma do instrumento, que considero sufficientemente esclarecida pelas gravuras. O numero de cordas é que variou muitissimo. Eram geralmente quatro no tempo de Alfarabi; quatro se encontram ainda em Della Robbia, Fra Angelico e outros artistas que, com o cinzel ou com a paleta, immortalisaram o poetico instrumento medieval. Giambellino, Mantegna e Melozzo da Forli dão ao alaúde seis cordas, sendo simples a mais aguda e duplas todas as outras ¹.

Parece que foi essa encordoação que prevaleceu, apesar das muitas variantes que se produziram de terra para terra e de epoca para epoca. Na Italia, tinha mesmo um nome cada una d'essas cordas ou ordens de cordas.

a 1.^a *Canto*
as 2.^{as} *Sottanelle*
as 3.^{as} *Mezzanelle*

as 4.^{as} *Tenore*
as 5.^{as} *Bordone*
as 6.^{as} *Contrabasso*

Em principios do seculo XVI era esse alaúde de 6 cordas o mais vulgarizado, mas sobre a sua afinação nada se pode dizer de positivo, porque cada auctor que se consulte apresenta uma afinação differente. A seguinte disposição de notas é a que se encontra com mais frequencia:



¹ Guiseppe Branzoli, op. cit.

isto é, um seguimento de quartas, interrompido por uma terceira maior da quarta para a terceira corda ¹. Deve dizer-se porem que habitualmente só se tinha em conta a distancia relativa entre cada um dos sons e não a sua altura absoluta; subia-se empiricamente a primeira corda ou *canto*, e por ella se afinavam as restantes.

Nos alaúdes de quatro e cinco cordas, que vemos figurar no rico inventario organographico de Felippe II d'Espanha, e não tinham portanto ainda cahido em desuso nos fins do seculo XVI, a afinação era respectivamente: — *dó, fá, lá, ré e dó, fá, lá, re, sol*.

Na primeira metade do seculo XVII, já se encontram todavia muitos alaúdes com mais de seis ordens de cordas; chamavam-se-lhe em França *luths à cordes avalées* e n'elles se prolongava o accorde, para os graves, n'uma successão de cordas soltas que eram afinadas diatonicamente, pela seguinte forma:



Não era comtudo regra geral que fossem oito as cordas soltas, como vão indicadas no exemplo. Alguns alaúdes tinham apenas 3, 4 ou 5 d'essas cordas graves; outros tinham-as duplas, em unisono ou em oitavas.

Quanto á materia de que se fabricavam as cordas, diz-se que eram de seda as dos instrumentos classicos da Persia e da Arabia. Na Europa adoptaram-se as tripas dos animaes ².

Construiam-se os alaúdes em varias dimensões, que tomavam o nome de *meios, quartos e oitavinos* de alaúde, em relação ao tamanho normal, a que se deu em Italia a designação de *liuto reale*. Nos quadros de Cosimo Rosselli (1408-1507), Perugino (1446-1524), Francia (1417-1550) e outros mestres da pintura italiana, apparecem todos esses pequenos alaúdes. Tambem os havia de grandes dimensões, como o *leuto grosso*, que figurava em 1566 nas orquestras italianas e o *grant laud tumbal*, citado no Cancioneiro de Baena. Pretorius divide a familia dos alaúdes em sete especies, a que dá os nomes de *Kleine Octavlaut, Klein Discantlaut, Discant Laut, Recht Chorist* ou *Alt Laute, Tenor Laute, Bass Laut* e *Gross Octav Bass Laute*, e que correspondem aos diversos tamanhos então usados, desde o oitavino até ao *contrabaixo* de alaúde.

Um dos estudos que mais tem apaixonado os investigadores da musica do passado, é o da notação especial que se empregava não só para o alaúde e seus congeneres, mas tambem para o orgão e outros instrumentos de teclado — *cryptographia* abstrusa e complicada, a que se deu o nome de *tablatura* ou *cifra* e que consistia em indicar, não a posição mais ou menos elevada dos sons, como no actual pentagramma, mas o lugar, tecla ou tasto, em que o dedo do executante se devia collocar. Tratando-se do alaúde, da guitarra e de outros instrumentos similares, a tablatura devia portanto fixar para cada som a corda que lhe competia e o lugar em que essa corda devia ser pisada; é approximadamente o systema *de numeros* que se tem usado em Portugal para o ensino da guitarra aos que desconhecem a theoria musical ³.

Isto que theoreticamente se affigura facil, e que realmente o seria se o systema fosse uniforme em todos os paizes e em todas as epochas, complica-se de uma maneira assustadora quando constatamos as diferenças capitaes que havia entre as tablaturas italiana, franceza e alleman, e ainda as modificações por que foram passando esses diversos systemas com o decorrer dos tempos. Alem d'isso e como já se disse, os alaúdistas,

¹ Virdung (1511), Agricola (1529), Bermudo (1555), Galileu (1584), Pretorius (1615), Mersenne (1636), Kircher (1650) e Encyclopedia (1751-1779).

² As cordas metallicas foram imaginadas em Nuremberg, no principio do seculo XVI. Applicaram-se logo á virginal, á espineta e a outros instrumentos já então existentes, servindo tambem de incentivo para a criação da theorba, do chitarrone, etc.

Os bordões com feira metallica são de invenção posterior, parecendo comtudo que já se empregavam pelo menos na Italia, em fins d'esse mesmo seculo.

³ Entre os varios methodos que se tem publicado para guitarra e violão, por cifra, podem citar-se:

J. L. J. P., A Guitarra sem professor e sem musica (Lisboa, 1896).

Ambrosio Fernandes Maia, Novo methodo de Guitarra (Lisboa, 1900).

Reynaldo Varela, Methodo pratico e simples para aprender a tocar Guitarra sem musica (Lisboa).

Miguel José Rodrigues Vieira, Indicador dos accordos para Violão (Pernambuco, 1851).

os *luthériens*, como se lhes chamava em França, não tinham a mais elementar preocupação de uniformidade na afinação do instrumento. Quando o compositor tinha o cuidado de indicar no principio da sua tablatura qual o accorde que havia tido em vista, a versão em notação usual não apresenta o mais pequeno attrito; mas quando falta essa preciosa indicação, o que não é nada raro, a tablatura toma foros de quebra-cabeças, em que os mais pacientes decifradores se veem forçados a capitular na maior parte dos casos.

Para dar uma ideia de tão interessante assumpto sem delongar demasiadamente o capitulo, bastará, supponho eu, exemplificar os tres typos primordiales da tablatura tal como se empregava no seculo XVI nos varios paizes europeus.

A tablatura italiana, tambem usada em Espanha, era a mais simples. Dispunha-se uma serie de seis traços parallellos, correspondendo a cada uma das cordas do instrumento, e collocavam-se sobre elles os numeros referentes ao *ponto* ou *tasto* em que a corda devia ser premida. Só havia uma complicação, de ordem meramente visual, e que decerto não embaraçava os leitores d'aquelle tempo; era o primeiro traço de cima e não o de baixo que representava a corda mais grave¹.

Assim, a tablatura achava-se disposta do seguinte modo²:

Obtem-se a primeira nota, pisando a 5.^a corda no 2.^o tasto — a seguinte é a 4.^a corda solta — para a 3.^a pisa-se a 5.^a corda no 4.^o tasto, etc.

Na parte superior da tablatura estavam indicados os valores, supprimindo-se comtudo essa indicação, por abreviatura, quando se tratava de um seguimento de valores iguaes.

Se nos basearmos na afinação normal (*sol, dó, fá, lá, ré, sol*), será a seguinte a traducção em notação moderna do pequeno fragmento que serviu d'exemplo:

O systema da tablatura franceza divergia por completo. Empregavam-se apenas 5 linhas, correspondentes ás 5 cordas mais graves do instrumento. Contavam-se de baixo para cima, ao contrario do que succedia na tablatura italiana, isto é, a linha inferior é que representava a corda mais grave. Eram as letras alphabeticas que serviam para designar o tasto que se devia premir: *a* significava a corda solta, *b* o primeiro tasto, *c* o segundo, etc. Essas letras collocavam-se não sobre as linhas, mas nos intervallos immediatamente abaixo da linha a que se referiam; as que deviam attingir a prima do instrumento collocavam-se pela parte de cima das linhas³.

Com as indicações que acabo de dar, não será difficil comprehender o exemplo seguinte:

¹ *Ad uso greco*, diz Branzoli. Na tablatura do famoso alaúdista espanhol Luis Milan (seculo XVI), emprega-se o systema inverso.

² Os exemplos da tablatura são extrahidos de Michel Brenet, *Notes sur l'histoire du luth en France*, (Turim 1899) e W. J. v. Wasielewski, *Geschichte der Instrumentalmusik im XVI Jahrhundert* (Berlim, 1878).

³ No seculo XVII o systema francez foi modificado, passando a empregar-se 6 linhas e collocando as letras sobre ellas e não nos intervallos.

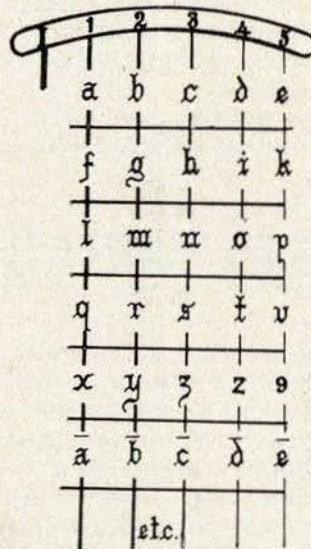
Repare-se contudo que os signaes de valor já obedecem a outra graphia differente da que figurou no exemplo da tablatura italiana. No presente fragmento, como de resto na maioria das obras em tablatura, a breve é representada por um \blacklozenge , a semi-breve por um traço vertical |, a minima por \surd , a seminima por \surd , etc.

Esclarecido esse ponto e tendo sempre em vista a mesma afinação, pode facilmente verter-se o exemplo em notação usual, da maneira que segue:



Muito mais complicado era o systema allemão, de que vou dar uma ligeira ideia.

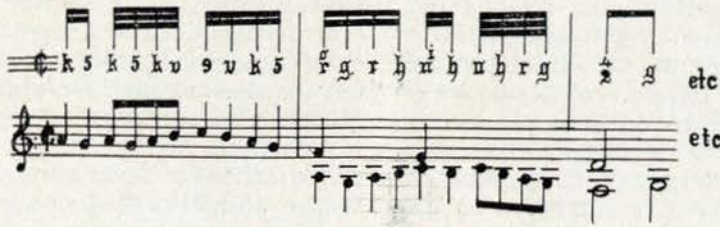
As cordas eram numeradas do grave para o agudo pela seguinte forma: — I, 1, 2, 3, 4, 5 — e por esses numeros se designava a execução das cordas soltas. Para o emprego dos tastos serviam-se os allemães das letras do alphabeto, mas por forma mui differente da que vimos usada pelos francezes. Em quanto estes faziam seguir a ordem alphabetica ao longo de cada uma das cordas, os allemães caminhavam transversalmente nas 5 cordas mais agudas, percorrendo o primeiro ponto de todas ellas, depois o segundo, etc.; esgotadas as letras do alphabeto allemão, seguia-se um z latino e um 9 , e recomeçava o alphabeto sobrelinhado — \bar{a} , etc. Esta doutrina era só applicada, como disse, ás 5 cordas mais agudas do instrumento; a notação do bordão obedecia a outros princípios, a que mais abaixo me refiro. Por isso, no graphico seguinte, com que diligencio esclarecer as explicações dadas, não figura esse bordão, ou corda I.



Para a corda mais grave empregavam-se diversos systemas de notação. Segundo Wirdung, adaptavam-se-lhe as mesmas letras da corda 1, mas em maiusculas — A, F, L, Q, X, AA, etc. Um dos mais notaveis alaúdistas do seculo XVI, Judenkünig, usava para essa ultima corda a notação franceza — a, b, c, d, etc. Hans Gerle, cujas obras para alaúde se datam de 1530 a 1552 preconizava para a mesma corda a notação numerica, ao modo italiano, mas dando á corda solta o numero 1 e não 0. Ernst Baron, finalmente, já no seculo XVIII¹ emprega as maiusculas allemans, A, B, C, D, etc.

¹ Ernst Gottlieb Baron, *Historisch-Theoretisch und Practische Untersuchung des Instruments der Lauten* (Nuremberg, 1727). N'esta obra, uma das mais importantes que se tem escripto sobre esta especialidade, a indicação das letras diverge um tanto da que vac expressa no graphico.

Como applicação das theorias que deixo esboçadas, dou tambem a seguir um exemplo da tablatura alleman com a competente traducção em notação vulgar.



Como se vê, a questão da tablatura não é isenta de embaraços e confusões, muito principalmente para os decifradores de hoje, que queiram estudar a arte d'aquelles tempos.

E no entanto, se pensarmos que na notação da musica vocal do seculo XVI se não empregavam os accidentes, deixando a sua applicação á experiencia e ao gosto do cantor — se nos lembrarmos que o maior e melhor quinhão da obra vocal d'esse seculo foi transcripta para o alaúde em condições de não deixar a mais pequena duvida no tocante a alterações e modalidades — não podemos deixar de reconhecer os serviços que a tablatura vem prestar á historia da musica n'essa epoca.

Outra das circumstancias a notar-se na musica cifrada é o emprego da linha divisoria dos compassos, que tambem não era empregada na musica vocal¹. Não parecia muito necessaria n'aquelle tempo a tal linha, cuja ausencia seria sufficiente para desnortear os musicos da actualidade; na musica vocal, pelo menos, era considerada mais como um estorvo que como auxilio efficaz para a divisão correcta do solfejo, dado o character polyphonic das composições vocaes e a liberdade melodica de cada uma das partes executantes. Ora a adaptação d'essas peças ao alaúde fazia-se do modo o mais ingenho. Incapaz, pela sua propria estructura, de reproduzir simultaneamente a marcha das diversas partes vocaes, limitava-se o alaúde a transcrever o *superius* (parte aguda) ou qualquer outra parte cantante, intercalando no desenho melodico um que outro acorde, que não podia bastar para dar uma ideia, mesmo leve, do trabalho polyphonic original. Foi essa simplificação, em que talvez se possa vêr uma das primeiras tentativas, aliás inconscientes, da monodia acompanhada, que obrigou ao uso ostensivo d'uma divisão metrica, que hoje reputamos indispensavel na nossa notação.

(Continúa.)

¹ No seculo XVII é que se generalizou o uso da linha de divisão.



Carta do Porto

V

O melhor publico dos nossos theatros concentrou-se desde o principio do mez no «Sá da Bandeira» onde tem funcionado com desusada fortuna a companhia do Republica, pela qual os portuenses teem grande sympathia, embora não occultem um certo desgosto pela deficiencia actual do elemento feminino e pela apresentação

de certas peças um pouco demais no character proprio ás *tournées* provincianas. O publico é caprichoso. Habitou-se a correr para aquelle theatro e quer sejam as peças excellentes ou detestaveis, irreprezivelmente desempenhadas ou do mais mediocre relevo scenico — as enchentes teem-se contado pelas representações. As casas estão vendidas com muitos dias de antecedencia; e os poucos bilhetes que se possam encontrar na mão dos contractadores pagam-se com agio exorbitante. Raras vezes a companhia terá obtido aqui tão lucrativo exito em quasi um mez de espectaculos e muito folgamos com isso; mas essa serie ininterrupta de enchentes tem naturalmente occasionado um grande desinteresse por tudo o mais que em arte aqui se tem realisado n'este mez. O Porto é uma

cidade pequena, e o publico que frequenta o bom theatro e o concerto é, infelizmente, sempre o mesmo; e se para elle a *ordem* era encher o Sá da Bandeira, não haveria forças humanas nem reputação artistica capaz de o desviar da infallivel jornada que por agora se impoz, como não haveria tambem exhibição de arte que o atrahisse se elle resolvesse fazer o contrario. Por este facto se deixaram de realizar alguns concertos n'esta quinzena e os que se realizaram não tiveram senão uma assistencia pouco numerosa, exceptuando os de discipulos para os quaes ha sempre publico em excesso, pedindo-se bilhetes com ancia. Para ouvir musica, para avaliar d'um bom programma? Seria ingenuidade pensal-o. Para essas festas ha principalmente a curiosidade das *toilettes* das executantes, o desejo das comparações, o furor da maledicencia, o sentimento da inveja. Depois não custam dinheiro. Pagar para ouvir musica entre nós é já um pouco difficil. Isto está tomando aqui proporções que demandam correctivo. Não se queixem mais tarde os artistas musicos de que ninguem paga para os ouvir se elles proprios n'uma ancia de *réclame* batido diariamente nas gazetas e de resultados nullos n'uma pequena terra onde todos se conhecem, são os primeiros a disputar o mesmo publico para o asphyxiar de musica, gratuitamente, impulsionando vaidades illusorias e exaggeradas que, fazendo sorrir as pessoas intelligentes, desvirtuam a sinceridade do verdadeiro e honesto amor da arte. O que prejudica não é o uso, mas o abuso.

Um dos concertos realizados n'esta quinzena foi o da sr.^a D. Irene Amorim no Salão de Festas Passos Manuel. Não assisti a esse recital de canto por que para elle não fui convidado, mas informam-me de que embora a assistencia não tivesse sido muito numerosa, foi comtudo muito escolhida, obtendo aquella senhora um exito de apreciação aos seus recursos de cantora, deveras lisonjeiro.

O centenario de Wagner não passou tambem despercebido entre nós, graças ao entusiasmo dos redactores da revista litteraria *Dyonisos*, de que é director o dr. Aarão de Lacerda, um grande amigo da boa musica, a quem se deveu a organização de um festival commemorativo da memoravel data do nascimento do auctor da Tetralogia.

Foi modesta a solemnidade, pela falta de recursos para lhe dar o brilho que merecia, mas teve o encanto da sinceridade e da affirmação.

O dr. Aarão, que é um espirito culto, fez uma conferencia sobre a vida e obras do mestre de Bayreuth e pelo excellente sextetto do Passos Manuel, de que é director o distincto violinista Görner, foram executadas selecções de quasi todas as obras wagnerianas, em algumas das quaes foi adicionado o orgão Mustel.

A citada revista publicou um numero unico allusivo á circumstancia, brilhantemente collaborado por alguns dos nossos melhores escriptores da especialidade e ostentando uma reproducção do bello retrato do grande compositor, devido a Lenbach.

E é o que de mais interesse por aqui houve n'esta quinzena.

ERNESTO MAIA.



Não é a primeira vez que aqui se chama a attenção do leitor para este novo trabalho de Paolo Litta, o intelligente director da *Libera Estetica* de Florença. Hoje, que recebemos a partitura d'esta *acção dançada esoterico-musical*, como o auctor lhe chama, é occasião de voltarmos ao assumpto para dar uma ideia, ainda que summaria, dos moldes em que assenta a composição.

A *Déese Nue* pretende alliar a choreographia á musica, sob a forma intima da arte de camara. São poucos os elementos materiaes que o auctor requer para a execução da sua peça: — uma dançarina, não completamente nua como o titulo parece indicar, mas ornada de joias preciosas e de estylo; como musica, um piano, um violino e um pequeno triangulo; como scenario, algumas tapeçarias antigas.

E' simples o desenvolvimento psychologico da peça. Pretendem-se desenhar as conjecturas e incertezas da alma humana, no que respeita á sua immortalidade. Não ha repouso para ella. Ora calma e segura do proprio destino, ora agitada por duvidas tremendas, a alma debate-se constantemente em desconfianças e hesitações. As montanhas ao longe tingem-se de fogo, o fogo das paixões humanas. em cujo turbilhão se vê envolvida a *Psyché*, arrastada pela *Materia* dominante. Chama-a, com-

tudo, uma voz amiga, subrahindo-a ao brazeiro monstruoso e mostrando-lhe o caminho do silencio e do esquecimento. E' a Morte que a espera nas regiões inacessiveis, nimbada de paz. E a *Psyché*, tendo no rosto livido e frio essa expressão de alegria inefavel, que já nada tem que vêr com a alegria dos mortaes, fluctua agora no ether inponderavel e infinito, elemento primeiro da sua origem divina.

Esta singela acção psychologica é musicalmente tratada em uma serie de themas ou *leit-motiven*, que Paolo Litta faz succeder ou sobrepôr ao sabôr do seu programma, contrapontados sempre com summa habilidade e revelando em todo o trabalho polyphonic e dialogal uma extrema *souplesse* de technica e um finissimo gosto de artista moderno.

Apparece-nos desde logo o thema da *Duvida*, que serpenteia em quasi toda a obra, apoiando ou contrariando os outros themas. A *Monade* faz soar as suas duas notas plangentes... Reapparece a *Duvida*, o *Soffrimento*, até que entra a dançarina com este ultimo motivo, levemente estylizado. N'um *più animato*, em que começa a dança, surge um motivo novo, o thema da *Psyché*, ao qual se segue o da *Vida*, primeiro apenas esboçado, e são esses dois motivos que agora se combinam, n'um crescendo phrenetico, até chegar a um *maestoso*, de character triumphal, que marca uma das culminancias da obra.

Sem o soccorro dos exemplos de musica, é difficil, se não impossivel, dar a mais leve ideia de uma composição d'este genero; e os exemplos, sabe-se bem que não se podem obter para artigos escriptos, como este, sobre o joelho, quando falta de todo uma typographia musical que os forneça.

Limitamo-nos portanto a indicar, nas suas linhas geraes e muito vagamente, o encadeamento dos varios themas e a preponderancia que cada um d'elles assume nas peripecias d'este pequenino drama psychico. Evidentemente é o thema da *Vida* o que mereceu a preferencia do compositor: salvo nas ultimas paginas da partitura, apparece-nos elle a cada passo. Mas, serenada pouco a pouco a explosão sonora do *maestoso* a que acima me refiro, ouve-se ainda o thema da *Monade*, ligeiramente modificado, recordando o nada d'onde sahimos. Reapparece a *Duvida*, expressa em quatro cadencias curtas, confiadas ora ao violino ora ao piano, e, apoz varios desenvolvimentos interessantes, surge, em um *meno mosso*, *ma molto appassionato*, um motivo novo, *A deusa*

nua, de rythmo ondulante e melodia cariciosa, que por assim dizer personifica a protagonista do extranho poema dançado.

E' a seguir, pelo que pudemos deduzir de uma rapida leitura sobre a carteira, que se desenvolve a scena do fogo, scena cheia de paixão, em que se notam insistentes reprises do thema da *Vida*. No *lento* que segue, tudo se acalma em alguns compassos, que os harpejos do piano acompanham docemente. Esboça-se vagamente o thema da *Morte*. Os ultimos lampejos da vida ainda apparecem aqui e acolá, tomando mesmo ás vezes uma importancia demasiada, a nosso vêr, para a altura a que chegou o drama. Mas apoz um vaporoso harpejo tudo emmudece, para dar logar ao canto da *Morte*, agora bem definido e nitido. E tudo se extingue n'um *maestoso e calmo*, em que a alma parece evolarse mansamente para as regiões do Infinito...

Tanto quanto pudemos apreciar na summaria analyse, de que acabamos de dar conta, a *Déesse Nue* parece-nos uma obra de valor real e de technica avançada, sem inuteis extravagancias.

Felicitemos o seu auctor e agradecemos-lhe o exemplar que nos foi amavelmente offerecido.

L.



Cartas a uma senhora

184.^a

De Lisboa.

Esta carta d'hoje chega-lhe ahi antes da data habitual, mas trata-se d'um acontecimento excepcional tambem.

Esteve entre nós essa estranha e genial creatura, que tem o mesmo nome da sua patria de seducção e de sonho. Já adivinhou que me refiro a Italia Vitaliani, que até no appellido ainda prolonga o encantamento que vem da palavra magica com que a sagraram na pia baptismal!

Devo ter-lhe dito em tempos alguma coisa d'esta mulher singular, mas não se me depara agora ensejo de ver o que seria.

E como ignoro se a minha querida amiga já alguma vez fruiu a ventura deliciosa de escutar na musica embaladora que é o doce falar da terra de Petrarcha e Dante, uma das mais finas e vibranteis organizações em cuja alma revive a alma d'esses antepassados illustres, permitto-me endereçar-lhe esta meia duzia de periodos que aqui ficam, pedindo-lhe que se em verdade por acaso não a ouviu, momentaneamente se arranque aos encantos da sua thebaida d'ouro e, abandonando a linda terra de França, dirija seus passos para a não menos linda terra de Italia, a fim de gosar o regalo divino de ver esta terra, corporisada n'uma figura de carne, de nervos e de coração.

Com ella vibrará por instantes em unisono, sentindo em si propria agitar-se, viver, sentir, soffrer, aquella porção de ideal belleza que o genio ou o talento encarnaram n'uma figura humana.

Não lhe especifico os generos nem as creações, porque Italia Vitaliani pertence àquelle muito restricto numero de seres que por mercê nominal da Providencia ou, para os que n'esta não crêem, por um mysterioso conjuncto de forças fóra da verificação pessoal, receberam o condão bemdito de tudo realisarem perfeito e de tudo conceberem sem mancha...

Seguramente que trabalhando a intelligencia dos grandes artistas mais sobre motivos tristes que sobre motivos alegres, os grandes papeis da Vitaliani serão os papeis dramaticos; mas a uma certa altura da cerebração d'uma d'estas especiaes organizações, a alegria e a tristeza como que se fundem n'um sentimento unico, transcendente e incoercivel, e tal grande comico nos provocará pelo proprio excesso da sua *vis pictural* um effeito que simultaneamente nos fará sorrir e assomar lagrimas aos olhos, e vice-versa tal grande tragico depois de nos haver conseguido arripiar as carnes ou estarrecer de horror ou de amargura, dar-nos-ha uma especie de consolação esthetica que muito se assemelha a uma sensação de alegria, embora alegria d'uma certa natureza, como a tristeza no primeiro caso o será tambem d'uma ordem especial.

E, quanto a mim, n'isto, é que consiste a Arte: em nos compensar com um prazer animico precioso e de fundo exclusivamente esthetico, dos abalos mais ou menos profundos que determinou no nosso sub-consciente, e dos repellões mais ou menos brutaes com que porventura nos sacudiu o eu.

De fórma que vem a succeder que a

grande força comica ou a alta tensão dramatica harmonisam-se na sua expressão final, e uma poderosa individualidade scenica é sempre benemerita, quer nos faça contorcer em congestivas gargalhadas, quer nos opprima com anciosas torturas.

Ora Italia Vitaliani, pertencendo conforme digo, ao numero dos *raros apenas* tanto nos desenruga a face, como nos pôde por minutos constringer o peito.

Tudo isso, porém, nos apparece tão sobri mente realisado, com tanta verdade poetica (que não é a verdade brutal, convem advertir), que ao terminar o espectáculo, o sentimento que nos arrasta perante ella é o de uma intensa gratidão por nos ter tornado susceptiveis de comprehender a grandeza phenomenal dos elementos que actuam na existencia e no mundo e que para, por assim dizer, se tornarem palpaveis, perceptives, carecem d'esses privilegiados condensadores do ideal, d'esses estranhos reagentes do sentimento que indistinctamente são os auctores e os actores, os que criam a obra e os que a realisam, os quaes, bem pôde affirmar-se, por seu turno a criam tambem, só com o simples facto de a reproduzirem.

Quando o poder emocional e invocador attinge esse grau de materialisação suprasensível, mas materialisação em que o idealismo nunca deixa de constituir o fulcro em volta do qual tudo se move, pôde sem a menor sombra de favor affirmar-se que tão grande é o que concebe com aquelle ou aquella em quem a idéa se individualisou, adquirindo vida e ganhando sangue, expressão, emotividade.

Tudo isso a Vitaliani á maravilha nó-lo demonstra, ostensivamente sem o menor esforço visível, pelo simples acto de discorrer, falar, mover-se, na realidade fazendo cousa diversa, cousa superior, isto é, dando a sua propria alma á personagem que interpretou, emprestando-lhe até as cambiantes da sua physionomia outras modalidades do seu character, e chegando a fornecer-lhe os gestos, os *tics*, os *quads* que porventura a singularisam ou desenhnam.

Ah! querida amiga, ainda agora ao lembrar-me da maneira incomparavel como por exemplo ella nos dava a Nelly d'esse primor de Giacosa *Come le foglie*, ou a Rosa, d'esse outro primor de Ruiseñor, *La Madre*, e ao cotejar essas figuras com as do resto do seu repertorio italiano ou estrangeiro, eu me vejo enleiado para fazer distincções ou para lhe declarar onde ella era mais humana ou mais ideal, mais naturalista ou mais romantica!

Quando se representa assim, uma artista é tantas creaturas quantas as que se resolve exhibir-nos, isto sem nunca, é claro, perder a personalidade, sem nunca deixar de ser ella, no caso sujeito, sem nunca deixar de ser Italia Vitaliani.

Infelizmente uma parte das chamadas classes cultas d'esta formosa cidade de Ulysses creio estar já tão saturada de grande arte e de nobres e superiores gosos intellectuaes, que quiz poupar a sua emoção e restringir a sua sensibilidade.

A pretexto de não perceber o doce idioma em que a extraordinaria actriz tão claramente, tão musicalmente se exprime, raro o escol d'essas classes foi receber um banho de poesia e de inspiração, e Vitaliani ainda mais uma vez não conheceu o grande publico lisbonense.

Por felicidade, porém, conheceu as grandes ovações e os applausos quentes e effusivos de algumas dezenas de seus devotos, e n'uma tocante homenagem que lhe prestaram, — appondo uma lapide, com o seu nome junto das outras que no theatro da Republica solenisam a passagem por elle de alguns dos astros do theatro contemporaneo, — viu todo um conjuncto de corações que vibraram e de muitos olhos que se humedeceram, em preito ao seu grande espirito que ali nos congregára.

A nossa queridissima e inesquecivel actriz Virginia sobredourou com a sua presença e esmaltou com a sua voz essa cerimonia que teve um cunho de religioso enternecimento que eu não saberia descrever-lhe, e isso nos salvará da falta que como capital, Lisboa commetteu, não concorrendo aos espectaculos da summa Artista.

Mas emfim, nem tudo foram sombras e V. Ex.^a, se algum dia poder ve la, ouvi-la e saudá-la, sem duvida mesmo lá longe saberá dizer-lhe qualquer coisa que de Portugal guarde o ar, e que a ella lhe fará pensar que tambem entre a gente que fala a lingua de Camões existe logar para a admiração e para o amor pelos entes privilegiados como ella, que se dignam visitar-nos e vão até ao ponto de commovêr-nos.

AFFONSO VARGAS.



Na residencia da distincta vocalista, sr.^a D. Angela Penchi Levy, effectuou-se, a 14, uma brilhante sessão musical em que collaboraram algumas das suas discipulas, conjunctamente com a sr.^a D. Hortense Fontana, uma alumna d'esta senhora (M.^{me} Silva), o violoncellista Passos, etc.

Sentimos não ter podido assistir a esta festa, para que haviamos sido gentilmente convidados.

A 15.^a sessão musical da casa Mello Abreu, a 20, teve no programma o *Trio em sol* de Beethoven para violino, violeta e violoncello e o *Trio em ré menor* de Mendelssohn para piano e arcos.

Collaboraram na execução d'estas obras a sr.^a D. Maria Thereza Pinheiro e os srs. Moreira de Sá, Benjamin Gouveia e José Gouveia.

Em 24 realisou-se no salão da *Illustração Portugueza* uma audição de discipulos da apreciada professora D. Adelia Heinz.

No programma, que era extenso, e que foi quasi cumprido á risca, pois cremos que apenas dois numeros deixaram de executar-se por motivos imprevistos, destacou a assistencia, entre outras peças, o *Voyageur Solitaire* de Grieg, por M.^{elle} Marietta David e a *Sérénade française* tambem de Grieg pela menina Irene Pinho e uma *Gavotte* de Gurlitt a 6 mãos, pelas meninas Clarisse Julia, Emilia Rosa e Celeste Thereza Alves Valladares.

Infelizmente não chegámos a tempo de ouvirmos os primeiros numeros da 1.^a parte. Da 2.^a citaremos entre outros trechos um *Scherzo* de Oscar da Silva, por M.^{elle} Celeste Thereza Alves Valladares, uma *vals*a de Chopin por M.^{elle} Maria da Conceição Andrade, uma *balada* do mesmo, pela menina Claudina Tavares de Almeida e um *romance* de Strelezki pela menina Luiza de Carvalho.

Ainda foi ouvido com agrado o *Capricio à la Scarlatti* de Paderewsky, pela menina Emilia Rosa Alves Valladares, e o *preludio* e a *rhapsodia* n.^o 10 de Liszt, em que

M.elle Judith de Sousa Mello ouviu justas e calorosas palmas.

A audição terminou com a *Marcha húngara* de Schubert-Andreoli a 6 mãos, no fim da qual a assistencia fez uma justa ovação à sympathica e esclarecida professora, que bem merece em verdade a estima em que é tida pela consciencia que põe no seu ensino.

Aqui felicitamos tambem a sr.^a D. Adelia Heinz pelo exito das suas discipulas, que se vê estarem entregues a quem sabe orienta-las, fazendo-as conhecer, devidamente graduadas, as difficuldades do instrumento a que se dedicam e onde algumas já se mostram verdadeiramente competradas das exigencias que elle impõe. O resto é uma questão de tempo e de estudo.

Com o concurso da Orchestra Symphonica Portuguesa dirigida pelo maestro Pedro Blanch, realisou Vianna da Motta no theatro da Republica no dia 25 de maio um concerto, que nos dizem ser o ultimo.

O publico, que está saturado de concertos e que n'esta quadra espera com anciedade os domingos para ir disfructar as bellezas dos arredores de Lisboa, não concorreu, como era de esperar a esta audição, deixando assim de apreciar o grande artista portuguez antes da sua partida para o estrangeiro.

A começar pelo *Preludio, aria e final* de Cesar Franck, que se ouviu agora em Lisboa pela primeira vez e que como todas as obras do grande compositor offerece um extraordinario interesse e denota pela sua factura uma notavel mestria, todos os numeros do programma foram escolhidos de fórma a estabelecer-se um conjuncto de obras de valor e de um real interesse artistico.

Com a execução das obras a solo obteve Vianna da Motta um novo triumpho, e, se a marcha das *Ruinias de Athenas* teve de ser bisada pelo entusiasmo que a sua execução causou, não ha duvida que o concerto em *dó menor* de Saint-Saëns, acompanhado pela orchestra, constituiu um dos numeros, em que as prodigiosas facultades de Vianna da Motta se evidenciaram em toda a sua pujança, provocando os mais calorosos applausos de todo o publico.

A parte central do programma foi constituida pela symphonia *Patria* de Vianna da Motta e que em Lisboa foi ouvida ha dois annos.

Por essa epocha occupou se esta revista

da critica d'essa obra em que o seu autor prova á evidencia que além de grande pianista possui excepçoes dotes de compositor.

Pena foi que os poucos ensaios não permitissem agora que a execução fosse de molde a poder o publico apreciar a partitura em todos os detalhes.



PORTUGAL

Da sr.^a D. Adelaide Saguer, a primorosa auctora da *Visão do Passado*, recebemos uma nova composição, que vem confirmar os creditos que já havia espontaneamente conquistado com a publicação da mimosa gavota.

O segundo trabalho da notavel artista intitula-se *Novela* e é escripto para violoncello e piano. Tanto na melodia larga, com que se inicia a composição, e que lhe serve de thema, como nas diversas passagens com que está adornado o seu desenvolvimento, notas dobradas, harpejos, *sautillé*, staccato, glissando, etc., se vê que a sr.^a D. Adelaide Saguer cultiva a composição e o violoncello com igual proficiencia e pode ainda, n'esse ramo d'arte, tornar-se distinctissima.

Agradecemos o exemplar que nos foi offerecido.

A distincta pianista portuguesa, D.^a Virginia Suggia, de quem ha bastante tempo não tinhamos noticias, deu ha pouco um brilhante concerto na *Salle des Agriculteurs*, de Paris, sendo vivamente applaudida por um escolhido publico de amadores e artistas.

Temos presente o 6.^o boletim da *Associação de Classe dos Musicos Portugueses*, cujo summario é d'esta vez de extremo interesse geral. Além das actas e relatórios referentes á prestimosa instituição, contém, na integra, as tres theses que vão ser defendidas durante o proximo congresso e ás quaes já nos referimos em an-

terior noticia. Felicitamos os srs. Ernesto Vieira, Eduardo Sousa e Thomaz Borba pela maneira explicita e convincente como desenvolvem respectivamente os temas que se propuzeram tratar, e agradecemos o amavel envio do boletim.

* * *

Lemos nos papeis que todo o bronze dos sinos das egrejas congreganistas vae ser utilizado para a fundição da estatua do Marquez de Pombal. Claro está que não se pensará em averiguar se alguns d'esses sinos representarão um valor artistico superior ao mero peso do bronze. O essencial, segundo o criterio corrente, é transformar esse valor artistico em valor... politico. Está certo.

* * *

Temos sobre a banca e vamos lêr com o maior interesse um novo trabalho do Visconde de Sanches de Frias, *Os judeus*, drama versificado em tres actos, cuja acção se passa em Portugal no seculo XVI.

Ao illustre auctor das *Horas perdidas* e do *Pombeiro da Beira*, lidimo ornamento das letras patrias, agradecemos a offerta do seu novo livro.

* * *

Tem lugar na data de hoje no salão da Trindade o concerto de apresentação da pianista Angélique de Beer, primeiro premio do conservatorio de Amsterdam.

* * *

Entre as publicações amavelmente enviadas a esta redacção, tambem se conta o n.º 27 do *Mundo Legal e Judiciario* (22.º anno).

Traz curiosos e instructivos artigos de jurisprudencia, firmados quasi todos pelo nosso presado amigo e illustre advogado, Alfredo Ansur, e entre elles uma curiosa dissertação sobre archeologia e moral indiana, que interessa grandemente ainda aquelles que se não especialisam em assumptos juridicos.

* * *

A 8 e 14 do proximo junho realisam-se duas festas musicas, com canções populares portuguezas.

Terão lugar no salão do Conservatorio, cantando-se na primeira varias produções dos consagrados auctores Julio Neuparth,

Gazul, Rodrigo da Fonseca, Borba, Sarti, José Cordeiro, Antonio Eduardo, David de Sousa, etc.

* * *

O nosso grande pianista Vianna da Motta encontra-se actualmente no Porto, onde se deve ter apresentado em dois concertos, a 29 e 31 do corrente.

A 3 de junho ainda toma parte em um concerto de beneficencia no theatro da Republica.

* * *

Publicou-se uma segunda edição dos *Exercicios de Mecanismo* de Alexandre Rey Colaço, e é com o maior prazer que nos referimos ao trabalho do notavel mestre pianista.

Como se vê na «advertencia preliminar» d'esta segunda edição, Rey Colaço faz basear o desenvolvimento da technica no trabalho do pulso, conjugado com a articulação dos dedos, dando comtudo o primeiro e mais importante lugar, para o ataque da tecla, a dois movimentos de pulso, que define e exemplifica com gravuras. Tanto quanto podemos deduzir de uma rapida analyse, parece-nos que esta serie de bem elaborados exercicios, orientados na theoria que acabamos de esboçar, pode prestar relevantes serviços á pedagogia do piano. Bastaria comtudo a grande auctoridade artistica de Rey Colaço para os impôr ao exame e estudo de todos os interessados.

ESTRANGEIRO

Por motivos religiosos parece que se interdissse a representação do *Parsifal* na Russia.

* * *

Na *Butterfly* cantada em Gratz, teve um grande exito a filha de Gemma Bellincioni, que se estreiou na referida peça. Bianca Stagno, tal é o nome de guerra da joven cantora, offerece uma extraordinaria semelhança com sua mãe, pela insinuante figura e pelos recursos, devéras notaveis, de uma voz muito pura e robusta e de uma grande sciencia de vocalista.

* * *

Na Exposição de Gand vae fazer-se uma applicação verdadeiramente maravilhosa da telegraphia sem fios, permittindo aos visitantes communicar com a Opera de Roma e ouvir, a tantas leguas de dis-

tancia, os concertos e operas lyricas que n'aquelle theatro se cantarem.

Para esse effeito erigiu-se, no centro da Exposição, um mastro metallico de 125 metros de altura e construíram-se confortaveis *chalets*, que serão munidos de receptores telephonicos e comportarão um grande numero de ouvintes.

* * *

O conselho commercial de Nuremberg, concedendo o theatro lyrico a uma empreza particular, impoz-lhe a condição de dar uma recita mensal para o povo, a preços extremamente reduzidos. Para que as peças sejam condignamente postas em scena e as representações revistam o caracter educativo que devem ter, o mesmo conselho contribue com 1:000 marcos mensaes.

* * *

Ha uma nova Sociedade Bach, em Leipzig, que se propõe realizar de dois em dois annos na cidade de Eisenac um festival em honra do mestre. Em 17 e 18 de setembro proximo terá logar a primeira festa.

* * *

Entre as obras recentemente estreadas na Italia, contam-se *La città quadrata*, tragedia lyrica de Alessandro Bustini, representada em Roma — *San Sebastiano*, drama lyrico de Gino Favero, cantada em Padua — e uma operetta de Grieg (não Eduardo Grieg), intitulada *1 milioni di Miss Mabel*.

* * *

Na sala Gaveau houve ultimamente uma audição de coros *a capella*, que nos dizem ter sido absolutamente notavel. Apresentava-se, pela primeira vez em Paris, uma sociedade orpheonica de Praga, cujo repertorio é de mais de cem obras, todas cantadas de memoria e com uma precisão e um colorido que os criticos francezes se não cançaram de louvar.

O director d'este magnifico orpheon é o professor Spilka, do Conservatorio de Praga.

* * *

Em 18 d'este mez completou 70 annos o conhecido compositor italiano Giovanni Sgambati. Foi pianista de grande merecimento e tem composto grande quantidade de musica symphonica e de camara.

Necrologia

Morreu no mez passado o notavel *luthier* H. C. Silvestre, socio e chefe da conhecida casa parisiense, Silvestre & Maucotel.

Sobrinho do reputado violeiro lyonez, Pierre Silvestre, foi por elle iniciado na carreira que o havia de illustrar mais tarde, aperfeiçoando-se em Mirecourt com Nicolau Vuillaume e Darté. Em 1865, succedia a seu tio e continuava dignamente as tradições da casa, obtendo poucos annos depois uma medalha de ouro na Exposição de Vienna, e outra de prata na Exposição Universal de Paris (1878).

A partir de 1884, fixava-se H. C. Silvestre na capital da França, melhorando de dia para dia o seu fabrico e conquistando um dos primeiros logares na *lutherie* franceza. Uma nova medalha de ouro, esta na Exposição de 1889, o *grand prix* na seguinte, e a cruz da Legião de Honra vieram consagrar a brilhante carreira do illustre violeiro.

* * *

Tambem falleceu o sr. Fernando Marques Alves, musico do regimento de infantaria 29, aquartelado em Evora. O extinto contava apenas 31 annos d'idade.

* * *

Registramos com profundo sentimento o fallecimento da sr.^a D. Sarah Parkinson Sauvinet, viuva do nosso querido e saudoso amigo Henrique Sauvinet. A' ex.^{ma} sr.^a D. Laura Sauvinet Bandeira, e mais parentes da illustre senhora, o nosso pezame bem sincero.

* * *

Do Porto, temos noticia do fallecimento do considerado e antigo professor de musica, sr. João Antonio Ferrão de Figueiredo.

Contava a avançada idade de 92 annos.

* * *

No cemiterio parisiense do *Père-Lachaise* enterrou-se ha dias a rainha da canção, a *Grande Thérèse*.

Já a tinhamos por morta, quando aqui escrevemos um artigo sobre a *Canção franceza* (numero 298). Morreu agora, septuagenaria, na sua encantadora villa *des Lauriers*, em uma das mais risonhas provincias da França, a Sarthe.

A *Illustração Franceza* promette para breve a publicação das memorias da famosa cançonetista.