



REVISTA PUBLICADA QUINZENALMENTE

Proprietario, director e editor

MICHEL'ANGELO LAMBERTINI

Redacção e administração

Praça dos Restauradores, 62 a 68

Composto e impresso na Typ. do Annuario Commercial

Praça dos Restauradores, 24

SUMMARIO: Conservatorios — Loife Fuller — Salas, de concerto — Club Moderno — Noticiario

## Conservatorios

(Conclusão)

Ha uma censura que se faz muito frequentemente ás escolas d'arte: é a de lançar uma multidão de individuos em um caminho falso, offerecendo facilidades de estudo a pessoas sem vocação, sem futuro, e contribuindo assim para multiplicar o numero das mediocridades. Não pode negar-se que tal inconveniente realmente exista e que a censura seja por vezes merecida. Notemos todavia que attinge menos os conservatorios que qualquer outro estabelecimento analogo, visto que a musica offerece um vasto campo ás aptidões as mais variadas e aos talentos os mais dissemelhantes. Emquanto que para o esculptor, por exemplo, se trata de tomar logar entre os creadores ou de não ser cousa alguma, o musico que não é chamado á carreira de compositor ou de grande *virtuose*, poderá entrar em uma orchestra ou votar-se ao professorado, e de todos os modos tornar-se util e não passar completamente despercebido no movimento musical do seu tempo. Do mesmo modo que a sociedade humana, offerece a arte musical quasi sempre uma posição supportavel ao que não fôr absolutamente destituido de valôr; ha sempre um logar reservado para os homens de boa vontade, que se contentem em contribuir com a sua quota parte para a realisação do Bello, sem invejar os que, por mais felizes ou mais bem dotados, possam aspirar ás culminancias.

Em certos paizes pequenos, e o nosso está n'esse caso, o numero d'essas uteis mediocridades é realmente a maioria e então a missão dos conservatorios resume-se principalmente em crear bons professores, bons musicos de orchestra e bons coristas, reservando para os eleitos, para os privilegiados da arte, as difficeis glorias do concertista, do artista lyrico ou do compositor. O que é mister, a nosso vêr, é não confundir as vocações, nem exagerar inconscientemente os merecimentos: um mau concertista não dá sempre um bom musico de orchestra, e muito menos dará um bom professor — um cantor mediocre pode não dar um bom corista e dar até um péssimo mestre de canto. Esta doutrina, d'uma flagrante evidencia, é que muitas vezes se descera na organização pedagogica dos conservatorios, dando logar a lamentaveis mal-entendidos que, mais cedo ou mais tarde, redundam em manifesto e já irremediavel prejuizo para os interessados.

Não podemos terminar este estudo sem emittir algumas ideias sobre a missão das grandes instituições musicas, o seu futuro e os resultados que d'ellas podem advir para o progresso da nossa arte.

Sob estes ultimos pontos de vista, é preciso que nos não deixemos illudir por exageradas esperanças nem nos abandonemos a um pessimismo injusto e mal fundado. Só um cretino poderia suppôr que a multiplicação dos conservatorios daria como resultado a multiplicação dos grandes artistas: o genio ha-de ser sempre cousa rara e não ha escola que possa ter o condão de a fazer surgir. Mas é tambem cahir em erro não menor se quizermos vêr n'essas esco-

las um symptoma de decadencia para as faculdades productoras da nossa geração. Esquecemo-nos de que muitos dos mestres da grande epocha italiana, os Scarlatti, os Vinci, os Leo, os Porpora — sahiram precisamente dos conservatorios, e que o mesmo tem acontecido com muitos dos grandes musicos que teem honrado o nosso seculo.

A primeira missão da escola consiste portanto em crear para o artista — seja elle compositor, concertista eminente, ou apenas musico de orchestra ou leccionista — o ambiente mais favoravel para o desenvolvimento das suas faculdades artisticas e intellectuaes. Tal é a sua responsabilidade perante o individuo.

A segunda missão que os conservatorios devem ter em vista é a de perpetuar a tradição da execução característica das grandes obras classicas, quando existe essa tradição; creal-a e fixal-a quando não exista. Esse encargo d'arte é incompativel com as emprezas de concerto ou de theatro, em que dominam, acima de tudo, as considerações financeiras, e cujo espirito artistico, assim como o pessoal executante, tem frequentes e inevitaveis soluções de continuidade.

Só uma instituição fixa, duravel, tendo pelo ensino um meio de acção permanente, é que está apta a constituir o ponto de partida de uma tradição, o centro em volta do qual se venham agrupar todos os esforços individuaes, onde se accumularem as successivas aquisições de varias gerações de mestres, onde um conjuncto de doutrinas se transmita não pela simples palavra, mas por um exercicio constante. Com o tempo, o resultado d'essa actividade será a criação d'um estylo de execução característico e talvez tambem, com favoravel auxilio das circumstancias, uma escola de productores originaes, que reflitam nas suas obras as aspirações e o ardor artistico do meio de onde sahiram. Essa é a responsabilidade da escola perante a arte.

Finalmente, a terceira e a mais bella missão de uma escola digna d'esse nome é não só espalhar, no seu raio de acção, o amor pela arte elevada e o respeito da sua dignidade, mas tambem propagar a religião dos grandes homens, que souberam realisar as supremas manifestações do Belo. Será em vão que esses principios se inculquem ás gerações novas, se não encontrarem a atmospheria precisa para viver e prosperar, e o solo conveniente para tomarem raiz. Não se constroem uma escola no meio do deserto. Em todas as epochas refle-

tiu a arte os lados fracos da sociedade que a alimentou; quando as côrtes italianas e allemãs davam o tom, o escolho da arte era a insipidez e o amaneirado; hoje que o publico se compõe de novas camadas sociaes, prevalece a violencia, a vulgaridade. E' necessario portanto que as instituições, compenetradas do sentimento da sua missão, actuem na medida das suas posses, sobre as tendencias do publico, tanto pelo exemplo como pela acção. Assumindo essa especie de direcção esthetica, preenche a escola uma elevadissima função; e é ahi que começam as suas responsabilidades perante a sociedade.

A these de que a musica incide poderosamente sobre os costumes de uma sociedade é ja um logar-commum. E não é menos sabido que é a unica arte que traduz directamente as affecções moraes. O grito da paixão, o accento idealizado do sentimento dão-lhe a melodia; os movimentos da alma que acompanham a paixão fornecem-lhe o rythmo. Verdadeira e inconsciente expressão das mais intimas sensações, revela-nos sem disfarce toda a alma humana. E' a unica arte que não mente.



## Loïe Fuller

E' incontestavelmente uma das creadoras mais pessoas e mais originaes do theatro contemporaneo. Foi, como se sabe, a primeira que, na dança, tirou um tão lindo partido da luz e das côres. Inventou astros que ainda não conheciamos; despejou em um novo arco-iris centenas de tubos de tintas; fez sahir novas chammas das entranhas da terra e, envolvida em veus ondulantes, esboçou aquelle encantador poema da côr, que os nossos olhos maravilhados se não cançavam de admirar.

Foi sobre essa sua arte tão especial que Loïe Fuller creou o anno passado em Paris uma nova *Escola de Dança*.

Não se imagina o que esse titulo de «escola de dança» comporta de conhecimentos especiaes. Quando se não possuem os elementos indispensaveis d'essa arte, nada se pode fazer apenas com a intuição, com a paixão ou com o gosto. Taes qualidades são preciosas mas não bastam; pode ter-se uma intuição divina, uma paixão vulcanica e um gosto absoluto pela musica e ser-se incapaz de compôr uma só pagina que seja de boa musica.

Envolvendo a Dança em turbilhões de chamma, a Loïe Fuller parece que não teve em vista o seguinte: e vem ser que de todos os movimentos da natureza é a chamma um dos poucos, talvez o unico, *que não tenha rythmo*. Não é musical e, consequentemente, é indançavel. Por isso é que os espectaculos fantasticos e feericos de Loïe Fuller deixam a impressão de uma arte incompleta, apezar do seu engenho e das curiosas *trouvailles* que lhe admiramos. Falta qualquer cousa para que essa admiração, provocada pelas luminosas miragens, se não esvaia ao mesmo tempo que a luz e se torne em uma emoção duradoura.

Isso não quer dizer que a extraordinaria dançarina tenha partido de um falso principio e que haja portanto absoluto divorcio entre a luz e a musica. Não. Se a chamma é *materialmente* arhythmica, já o não é quando, atravez do cerebro de um musico genial, produziu um *Incanto do fogo da Walkiria* ou os *Fogos fatuos da Damnation*. Mas antes de pensar em representar a materialidade da chamma, ondulado um veu em focos de luz colorida, é mister submeter o braço que agita esse veu á disciplina do rythmo musical, para se conseguir que a chamma realmente *dance*. Senão será como a chamma da lareira e tão extranha á musica como pode ser o toro a arder na chaminé, enquanto se toque ao piano uma valsa de Chopin.

Na falta da base indispensavel para uma verdadeira «escola de dança», Loïe Fuller dispõe de uma grande variedade de recursos. Uma vez faz com as suas pequenas dançarinas o que pode chamar-se «decoração scenica» (*Nuvens, Fogo d'artificio*); outras vezes reproduz quadros musicaes (*Morte d'Ase*); outras ainda organisa bailados (*Dança de Anitra, Children's Corner, Sonje d'une nuit d'été*). Em todas essas scenas choregraphicas, se abstrahê da scenographia e do costume; é á luz que produz todos os efeitos. Em vez de fixar as côres nos fatos á vontade dos aderecistas e pintores, Loïe Fuller lança-as no espaço, projecta-as nas superficies ou sobre os veus em movimento. Na *Dança do Aço* de Florent Schmitt, chegou a dar a impressão do metal em fusão e a fazer suppôr que das mãos das bailarinas escapavam laminas de punhal para qualquer crime imaginario. Dizem pessoas que assistiram a esses espectaculos que se o quadro da *Morte d'Ase* pareceu inutil e muito menos evocador que a musica de Grieg, em compensação todas as danças infantis eram encantadoras de graça e de ingenuidade, e principalmente as do *Cake Walk* de Debussy, tratadas com

muito espirito, e as do *Sonho de uma noite de verão*, de um delicioso perfume poetico.

No *Fogo d'artificio* ha certo revolutear de *écharpes*, coloridas pelos projectores electricos, que correspondem admiravelmente ás sonoridades de Stravinski.

O *Prometheo* de Scriabine, que a orchestra Colonne acompanhou em Paris o anno passado, foi das obras em que a prestigiosa bailarina e as suas discipulas tiveram occasião de *brilhar*. E aqui é bem applicado o verbo, porque foi realmente pelo brilho estonteante de mil chammass que a peça, musicalmente um tanto confusa, conseguiu conquistar os applausos do publico.

A synthese de todos os *divertimenti* que constituem o repertorio da estrella da dança foi apresentada em Paris em uma peça propositadamente escripta por Mad. A. de Polignac, peça de grande merecimento, tanto pela invenção melodica, como pelo colorido da instrumentação. Foi Gabriel Perné quem dirigiu pessoalmente a sua excellenté orchestra e quanto á *mise-en-scène* parece que foi admiravelmente ordenada, deixando os espectadores *dans l'éblouissement*. O titulo d'esta curiosa obra de musica e de luz é *Mil e uma Noites*.



## Salas de concerto

A disposição da orchestra e dos coros nos concertos symphonicos, a vantagem ou inconveniencia de occultar os tocadores ás vistas do publico e a illuminação das salas de concerto, são outros tantos problemas que estão longe de uma realisação verdadeiramente pratica e satisfatoria para todos.

Lá fóra, antes da negregada guerra, discutia-se muito o assumpto e no ultimo Congresso Internacional de Musica houve quem o tratasse com bastante largueza de vistas e o discutisse sob novos aspectos. Parece-nos pois interessante reproduzir a communicacão que apresentou a esse Congresso o dr. Philippe Wolfrum, director d'orchestra de Heidelberg, que, como vae lêr-se, estudou a fundo a questão e fez curiosas experiencias sobre os varios pontos em litigio. Damos-lhe a palavra.

E' realmente para admirar que o arranjo aparente de um concerto publico se tenha tão pouco modificado de ha um seculo a esta parte.

Introduziram-se no concerto as mais va-

riadas obras, como por exemplo as de Bach que foram escriptas para a igreja, as de Berlioz que tendem geralmente para o theatro; a orchestra tomou gradualmente outras dimensões incorporando uma grande quantidade de novos instrumentos de vento e de percussão e, apesar de que a discreção dos acompanhamentos deva soffrer com a disposição habitual da orchestra (quando já Franz Liszt exigia um côro invisível para as suas symphonias do *Dante* e do *Fausto*) — continua-se a agrupar-a á maneira antiga, sem ligar maior importancia ao organismo, tão sensível e delicado, de uma orchestra moderna. Esse arranjo da orchestra era uma das preocupações de Hans Bülow que, no seu estrado habitual, imaginava constantemente disposições novas, ao passo que hoje se não liga o menor cuidado a esse assumpto capital e se collocam os musicos ou conforme as prescrições da rotina ou simplesmente ao acaso da occasião.

Desde 1889 que, como chefe de orchestra e de coros, me occupo seriamente d'esse caso. Mas até 1903 não podia contar senão com o estrado habitual que se arma ou desarma conforme as necessidades. Quando comecei a trabalhar em Heidelberg sentia como que uma especie de profanação em executar com orchestra visível os fragmentos do *Parsifal*, em sublinhar o lamento d'Amfortas com os esforços dos instrumentistas de sôpro, em fazer cantar o côro na cupula, mesmo por cima da cabeça dos ouvintes. Transformei tudo isso de um modo radical: voltei o meu estrado, que estava disposto em amphitheatro conforme o systema consagrado, afastei-o um pouco da parede, colloquei os violinos e as madeiras nos degraus centraes, os metaes e baterias nos degraus mais baixos e portanto ao fundo; quanto aos côros, dispuz uma parte nas galerias que se encontram por cima do estrado e a outra, invisível, em uma sala que ha por traz d'essas galerias.

O publico tinha portanto deante de si as costas do estrado, enfeitadas com pannelamentos, e no degrau mais elevado é que cantava Theodoro Reichmann (Amfortas).

Rejubilho ainda hoje de ter tido essa ideia, que devia constituir o ponto de partida de uma reforma, tão necessaria como radical. E em todo o caso convenço-me de que, para satisfação dos desejos dos verdadeiros artistas, é preciso dispor o estrado da orchestra e dos coros de modo a que se preste ás mais variadas combinações e exigencias da actual musica de concerto.

Estão muito divididas as opiniões dos

dilettanti e mesmo dos artistas sobre a musica invisível. Acham uns que esse é o unico modo de apreciar directamente a obra d'arte; os outros julgam que a vista da manipulação dos diversos instrumentos lhes é necessaria para melhor comprehensão da musica executada.

Ha grandes obras d'arte que para obterem a plenitude do seu effeito exigem a ausencia completa de todo o elemento de distracção. Não é só a obra wagneriana, não é só a maioria das obras symphonicas de Franz Liszt e de Heitor Berlioz, as quaes constituem a base da actual arte symphonica; trata-se mesmo de quasi toda a musica cultual, da de Palestrina, da de João Sebastião Bach. Cantava-se esta por traz da teia ou no côro do orgão, mesmo quando não era destinada ao culto, e assim se isolava a alma piedosa de toda a influencia terrestre para communicar com Deus por intermedio da obra dos seus eleitos.

O que diria o grande João Sebastião se pudesse hoje assistir a uma execução da sua *Missa* em si menor?

Sabe-se que Beethoven escreveu as obras da sua ultima maneira em um estado d'alma de isolamento do mundo. Pois a execução da *Missa solemnis*, tal como a ouvimos nos concertos, não é quasi sempre uma verdadeira prostituição d'essa obra prima, com grave damno para o sentimento de um grande numero de artistas e ouvintes? Basta pensar que o admiravel Kyrie, que deve ser cantado e ouvido com recolhimento, tem geralmente por acompanhamento *obrigado* o sussurro das conversas e a entrada dos retardatarios!

Quando se trata de traduzir em uma sala de concertos uma obra religiosa ou qualquer outra de grande elevação, é forçoso que a sala se possa adaptar ás exigencias d'essas obras. O mesmo se pôde dizer da musica profana, cantatas profanas, serenatas, etc., que noutro tempo se executavam em logares os mais diversos, desde o jardim ou a rua até ás grandes salas dos castellos.

Hoje, o estrado ordinario serve para reproduzir todos os generos de musica vocal e instrumental e, na mór parte dos casos, a disposição geral dos musicos está em completa contradicção com o espirito da obra. Mas de tal modo nos habituamos á rotina, que nem mesmo pensamos nas mais elementares condições d'acustica.

Toca-se com a orchestra visível e descoberta o final do *Crepusculo dos Deusés*, quando a partitura exige que, para Bayreuth, esteja a orchestra occulta afim de

dar aos metaes um som abafado, *subterraneo*, e á cantora... a possibilidade de se fazer ouvir. Dispõe-se a orchestra de Liszt, com os seus numerosos metaes e baterias, exactamente do mesmo modo que uma orchestra de Mozart, e muitas vezes sem a equilibrar com o augmento das cordas. Collocam-se os metaes e outros instrumentos ruidosos o mais alto possivel para que possam, melhor que qualquer outro instrumento, ferir os timpanos dos pobres ouvintes.

E' certo que ninguem pedirá a orchestra invisivel para uma simples symphonia de Haydn, mas se se tratar de seguir os meandros fantasticos de uma obra de Berlioz, não ha duvida que se devem occultar aos olhos do publico as manipulações orchestraes.

Os pianos, os cylindros de metal, os tamtams, uma profusão de timbales, a propria gesticulação do director de orchestra, tudo isso impede a illusão poetica que se deseja e afasta a attenção publica do assumpto principal. As proprias symphonias de Beethoven, a partir da quinta, assim como as obras romanticas d'orchestra (Schubert, Weber, etc.) teem tudo a ganhar com a orchestra occulta, que resulta muito mais homogenea sem nada perder de sua côr nem do seu brillantismo.

Ha muitas obras modernas, sobretudo as que teem character programmatico e que por tal facto pretendem conduzir a imaginação do ouvinte em um determinado sentido, que muito ganhariam, sob o ponto de vista do effeito, se a *cosinha* orchestral não fosse manipulada á vista do publico.

E' fóra de duvida que podemos ouvir as partes instrumentaes da symphonia do *Dante* de Liszt com uma orchestra visivel, mas quando se viu, como a mim succedeu durante uma execução d'essa obra, um segundo chefe d'orchestra agitar-se nervosamente durante o côro do *Magnificat*, e em seguida o *Chorus mysticus* não ir nem a compasso nem afinado com a orchestra, julgamos, em vez das delicias do paraíso, estar soffrendo as verdadeiras torturas do inferno.

Não queremos decerto ouvir a *Creação* de Haydn com uma orchestra invisivel, mas a maneira tradicional deixa muito a desejar. O director da orchestra nunca está em contacto absoluto com as massas coraes e os cantores queixam-se sempre da demasiada estridencia dos metaes, que os não deixam atacar com segurança nem cantar com a necessaria delicadeza.

Mas ha outro genero de oratorias, quer antigas quer modernas. Liszt insistiu muito

em que a palavra *oratoria* vinha do verbo *orar* e correspondia a um genero de musica destinada a executar-se no oratorio.

No *Christus* de Liszt, feito n'esse espirito, ha todas as razões para desejar a completa invisibilidade do apparelho musical; o mesmo se póde dizer da *Messe de la Vie* de F. Délius. E ainda se devia preferir a invisibilidade da orchestra na obra moderna e tão original de Claudio Debussy.

Finalmente, ainda pediriamos que o acompanhamento dos solistas se fizesse o mais discretamente possivel, exigindo por exemplo aos violinistas que toquem verdadeiramente *pp*. Tambem se podia justamente ambicionar que os degraus do estrado fossem moveis, que os latões e as baterias não dominassem sempre, que o grupo dos instrumentos de madeira avancasse para a ribalta etc., enfim que os effeitos exteriores de acustica sejam transmittidos, tão variaveis e justos, como, na partitura, as intenções de colorido e de timbres que o compositor teve em vista.

\*

Durante os quinze annos em que tive occasião de dirigir toda a especie de concertos d'orchestra e de côros, tive tempo de reflectir em todas as imperfeições do arranjo rotineiro de uma sala de concerto moderna. E quando a cidade de Heidelberg resolveu construir um grande salão destinado a concertos, congressos, bailes e festas de toda a natureza, impuz como condição á minha nomeação de *Kapellmeister* que os diversos empregos da sala, sob o ponto de vista musical, fossem regulados segundo os meus planos.

Procurei comtudo formular as minhas intenções com respeito á concha da orchestra, do côro e do orgão, de modo a não assustar a administração municipal com despesas demasiado fortes. Diligencieei portanto tirar o melhor partido possivel do local destinado para o estrado n'este novo edificio, e isso na medida das finanças disponiveis.

O principal resultado das minhas combinações foi o dos estrados moveis. O antigo estrado, quer seja fixo quer seja volante, acárreta toda a especie de inconvenientes na utilização do espaço destinado á musica, e provoca um sem numero de despezas occasionaes. O estrado movel, tal como o imaginei, é dividido em quatro partes ou mesmo mais, podendo cada uma d'ellas collocar-se na altura habitual, ou descer-se completamente abaixo do nivel da plateia, como na orchestra invisivel de

Bayreuth. A altura ou profundidade da orchestra pôde por conseguinte graduar-se á nossa vontade.

Pôde estabelecer-se em amphitheatro pelo systema antigo, pôde occultar-se pelo processo de Bayreuth e pôde finalmente nivelar-se para qualquer outro uso, fazendo desaparecer o estrado musical. Para uma orchestra pequena, podemos nos servir apenas de duas ou tres partes do estrado; no estrado total podemos acomodar uma pequena orchestra e um côro pouco numeroso, ou reservar-o inteiramente para a orchestra, se esta é grande. A mobilidade de cada um dos degraus do estrado obtem-se por meio de motores eléctricos ou hydraulicos.

Imaginei tambem um *muro de resonancia*, que consiste em uma fiada de taboas com um metro de largura aproximadamente e 1<sup>m</sup>.20 de altura, curvando-se na parte superior, para o lado da orchestra, em forma de concha. Este muro não tem só a vantagem de occultar o regente e a sua orchestra: é tambem precioso para a acustica, unificando e enobrecendo o timbre da orchestra.

Pensei tambem no orgão.

Fiz construir um orgão puramente electrico para poder collocar o organista e a caixa do teclado no lugar que mais me conviesse — a maior parte das vezes junto á estante do director.

Antigamente tanto os organeiros como os organistas allemães franziam a testa quando se lhes fallava no orgão electrico.

Hoje só os espiritos acanhados é que poderão negar a efficacia d'essa construcção que resolve de um modo facil e seguro o problema do mecanismo do orgão nas nossas grandes salas de concerto. O orgão electrico, com o seu cabo de comprimento variavel, ligando os tubos ao bufete movel do teclado, é o que melhor se pôde desejar para uma execução precisa e expressiva. Porque só estando afastado do orgão é que o artista pôde ouvir distinctamente e julgar com justeza de qual a força e quaes os timbres que convém empregar tanto para o solo como para o acompanhamento. Devo constatar ainda que, nos meus concertos de Heidelberg, nunca esse orgão causou o menor embaraço sob o ponto de vista mecanico. Pela sua construcção especial ganhou-se muito espaço, aproveitando-se além disso um optimo lugar por baixo do orgão, o nicho do orgão, e a tribuna que fica perfeitamente visivel para o director da orchestra. E assim este,

mesmo nos casos mais complicados, não carece do auxilio de um segundo chefe, porque pôde tudo vêr e dirigir.

Devo fazer notar que a iluminação da sala se deve adaptar tambem ao genero de musica que se executar. Sabe-se ha muito que a diminuição de luz na sala influe consideravelmente na receptividade do ouvinte. Sabe-se que os cantos d'egreja impressionam mais vivamente quando a luz é doce e fraca e que partido tira o culto dos effeitos de luz morticia, indo até á extincção completa, como por exemplo durante a semana da Paixão. Quem é que não observou que se ouve muito mais distinctamente á noite que de dia? E quem é que não preferiria ouvir assim uma symphonia de Beethoven, em vez de a ouvir na agitação de uma sala de concertos fortemente illuminada?

E' evidente que esta questão da iluminação deve ser tratada com gosto e prudencia, mesmo com um certo tacto pedagogico, porque toda a innovação encontra sempre resistencia e até zombaria, mesmo na imprensa. D'isso tenho eu a experiencia. Pois não se pretendeu que, dirigindo a *Creação* de Haydn, e ás palavras *Faça-se á luz*, eu haviã mandado abrir todos os bicos e inundar a sala de luz!

Em todos os casos, e como principio absoluto, devem evitar-se os grandes jorros de luz crua e directa.

Pelo menos duas vezes em cada inverno dou concertos com a orchestra occulta; nas obras coraes a orchestra acompanhante está invisivel tambem. Nas symphonias e outras obras sérias, a luz é diminuida, ainda que a orchestra fique visivel.

Hoje este assumpto da invisibilidade da orchestra é um assumpto predilecto dos que amam a musica e os seus progressos; foi ultimamente muito discutido a proposito da fundação de uma «sala allemã para musica symphonica» em Stuttgart. Na epoca passada a Imprensa de Heidelberg dizia: — «A orchestra interpretou Liszt, Pfitzner, Berlioz, Delius, de um modo invisivel, mas por isso mesmo mais penetrante.» E de facto, se o director da orchestra não é demasiado vaidoso, a invisibilidade dos musicos ha de acabar por encontrar o bom acolhimento de todos os verdadeiros amigos da musica.

Seria ingratitude da minha parte se aqui me não referissê a Paul Marsop, a quem devo a larga propaganda das minhas ideias.

na imprensa. Consta-me que esse escriptor chegou hoje ao ponto de vista radical da absoluta e constante invisibilidade de todo o aparelho musical, o que, na pratica, me não parece realisavel. Segundo as minhas ideias de refôrma, ha a possibilidade de fazer musica de todas as maneiras e a vantagem de gradualmente educar o publico, fazendo-o ouvir pouco a pouco com maior finura e concentraçãõ. Pouco ha que mudar no que está estabelecido, mas cada artista sério encontrará campo largo para novas e fructuosas experiencias, todas conducentes a melhorar e afinar as condições em que actualmente se realisam os espectaculos de musica.

PHILIPP WOLFRUM.

## Club Moderno

Este elegante centro artistico, que tanto tem contribuido para desenvolver o gosto pela boa musica e que tão belos concertos tem proporcionado aos socios, suas familias e convidados, não limitou a sua gratidão á installaçãõ de uma galeria de fotografias dos valiosos elementos artisticos, que tem abrilhantado, de uma fôrma notavel, as suas festas, tornando-os bem patentes nas suas salas.

Na ultima assembleia geral, a Direcçãõ propoz e foi aprovado com a maior satisfacãõ, por unanimidade, que fôssem proclamadas socios de mériõ as seguintes individualidades, que pelo seu talento artistico deram grande relêvo aos seus concertos e que, portanto, elevaram o *Club Moderno* á altura em que se acha, tendo actualmente um lugar de destaque entre os seus congêneres. Sãõ as seguintes:

M.<sup>mes</sup> Penchi e Mantelli, professoras de canto.

Maestros Sarti, Codivilla, Trindade, Quezada e José Nunes dos Santos.

As senhoras: D. Adelaide Victoria Pereira, D. Alice Dantas, D. Alice Fonseca, D. Amelia d'Almeida Serra, D. Anna de Jesus Teixeira, D. Benedita Santy de Jesus, D. Berta Brum do Canto, D. Cecilia Barba da Costa, D. Christina Schiapa Robi, D. Ermelinda Cordeiro, D. Helena Feijão, D. Hortense Fontana, D. Izabel Northway do Valle, D. Marieta Fontana, D. Magdalena Metello Antunes, D. Maria Alice Marques, D. Maria Gama Ochôa, D. Amalia de Sousa de Macedo, D. Olympia Perry Vidal Pereira Bastos, D. Sarah

Teixeira de Sousa, D. Elisa Guedes, D. Erminia Rosenstock Rosa, D. Irene de Freitas, D. Isaura Perry Vidal, D. Lidia Cutileiro, D. Maria Barbara Pimentel, D. Maria Luiza Ribeiro d'Almeida, D. Sarah Marques de Sousa, D. Tagide Tavares.

E os srs: Arnaldo Simões, Acacio de Faria, Acacio Santos, Alberto Lima, Alfredo Mascarenhas, Francisco Pacheco do Canto e Castro, Herminio do Nascimento, Joseph Lazarus, Jayme de Padua Franco, Lourenço Varella Cid, Dr. Moraes Cardoso, Raul de Carvalho, Rodolfo Sillingardi, Thomaz Borba, Antonio Bastos, Antonio José Pereira, Armando Leça, Motta Cabral, Guilherme Bizarro, Innocencio Marques Jacintho Bastos, Pedro Fava Ribeiro d'Almeida, Raul Ferraz, Jayme Krusse Gomes e Saul Simões Sériõ.

Estes actos dão bem a nota da attentãõ e consideraçãõ que a Direcçãõ presta a quem, por si e com a coadjuvaçãõ dos seus professores, concorre, ha perto de cinco annos, para o desenvolvimento da arte musical e poetica n'este Club, vendo assim a Direcçãõ coroados os seus esforços.

Em nova sessãõ deverãõ ser tambem aclamadas socias de mériõ: M.<sup>elle</sup> Judith Lima do Porto e as distinctas professoras de canto, M.<sup>mes</sup> Hirsch e Calimériõ e bem assim mais individualidades que tem sido ouvidas ultimamente com geral agrado n'este Club, não cessando a Direcçãõ de proseguir na sua tarefa de o conservar como o primeiro centro artistico musical, fazendo-o ainda progredir, para o que muito tem contribuido a gentileza dos professores e seus discipulos, todos com a melhor vontade de ajudarem, quanto possivel, a Direcçãõ, no seu louvavel intuito de desenvolver o gosto pela sublime arte do canto, pela musica em geral e pela arte de dizer que ali é tambem cultivada por elementos de valôr. Na proxima época terá lugar uma sessãõ solemne para a entrega dos diplomas aos socios de mériõ,



Tem-se encontrado no Porto, em descanso da sua trabalhosa leccionaçãõ, o nosso presado amigo e illustre professor de canto, sr. Arthur Trindade.

\* \*

Nas Pedras Salgadas, estancia que este anno regorgita de veraneantes, acham-se, entre outros artistas e amadores, a estimadissima professora de canto, sr.<sup>a</sup> D. Carolina Palhares, e uma das suas mais dilectas discipulas, a sr.<sup>a</sup> D. Emilia Rodrigues. Devem ter dado ali, ou vão dar muito brevemente, um concerto, como já o fizeram em Vidago, com o triumpho que pode supôr-se.

Em 19 d'este mez, realisou-se effectivamente no Vidago-Palace-Hotel um encantador sarau, em que Mad. Palhares cantou a *Sérénade inutile*, de Brahms, *Duvida*, de Sarti, etc., e a sua illustre discipula a *Villanella*, de Dell'Acqua e varios trechos da *Lakmé*.

Tomou tambem parte na festa o actor Brazão, que ali se acha em tratamento.

\* \*

No *Diario do Governo* publicou-se um decreto, sob consulta do Supremo Tribunal Administrativo, rege tando o recurso contra o decreto que rescindiu o contracto com a empresa Calleja & Boceta para a adjudicação do theatro de S. Carlos.

\* \*

A excellente banda da Guarda Republicana, sob a direcção do maestro Fão, foi dar dois concertos ao Porto (Jardim da Trindade), tendo sido recebida com as demonstrações de sympathia e applauso que por todos os titulos merece.

Entre outras obras importantes, executou a nossa optima banda o poema *Tasso*, de Liszt, as suites *Roma*, de Bizet e *Erynies*, de Massenet, o *Capricho italiano*, de Tschaikowski, fragmentos do *Siegfried*, abertura do *Rienzi*, *Abertura symphonica* do maestro Fão, etc.

O segundo *Concerto* de Weber, executado por oito clarinetistas, tambem foi das peças que maior agrado obtiveram.

\* \*

Entre os alumnos cegos que fizeram este anno exame no Conservatorio, destacou-se o sr. Joaquim Nunes Pinto, de 21 annos de idade, cuja educação foi confiada, desde os 9 annos, ao Instituto Branco Rodrigues.

O professor Rey Colaço, que assistiu ao seu exame, interessou-se por tal modo pelo joven pianista que, segundo ouvimos, vae leccional-o gratuitamente.

Joaquim Pinto, cuja vocação artistica parece não admittir contestação, tem já algum preparo litterario, tendo já sido approvedo nos lyceus no 5.<sup>o</sup> anno de portuguez e 5.<sup>o</sup> anno de francez.

\* \*

Recebeu esta redacção um exemplar do novo pasa-calle de Alberto de Moraes, intitulado *Casimiros*, e muito agradece a attenção.

E' uma peça brilhante e alegre, como convem ao genero, e ha-de fazer grande effeito quando executada por uma boa banda militar.

A edição é cuidada e ostenta na capa o retrato dos dois destemidos cavalleiros tauromachicos, a quem é offerecida.

\* \*

Tambem recebemos o 7.<sup>o</sup> numero do 2.<sup>o</sup> anno de uma interessante revista pernambucana, *Alma Latina*. Contem alguns artigos finamente escriptos, intercalados em lindas e inspiradas poesias.

Permutariamos com muito pra er com este novo collega de além-mar, se nos não tivessesmos imposto a obrigação de só o fazer com os jornaes da nossa especialidade.

\* \*

Lembram-se de certo os nossos leitores do pequeno Miecio Horsowski, que tão grande exito teve entre nós, ha annos, como pianista.

Pois damos-lhes a triste noticia de que esse prodigio de precocidade musical, se acha hoje de todo impossibilitado para a arte e encerrado, em França, em um manicomio.

\* \*

O professor João Eduardo da Matta Junior encontra-se em Entre-os-Rios, fazendo uso das aguas.

\* \*

De Petropolis recebemos uma interessante revista, *Vozes de Petropolis*, que contem bellos artigos sobre a guerra europeia, e outros não menos notaveis sobre varios assumptos, como *A catastrophe do Ceará*, *A Paixão do desconhecido*, *Primeiro centenario do nascimento de D. Bosco*, etc., que bem definem a orientação religiosa, scientifica e litteraria que se impoz este bello quinzenario brasileiro.

Agradecemos a attenção.