



REVISTA PUBLICADA QUÍNZENALMENTE

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: A musica dos antigos latinos — Para substituir os sinos — Uma familia complicada — Genese instrumental — Noticiario — Bibliographia — Expediente

A musica dos antigos latinos

De um modo geral pode dizer-se que os romanos imitaram e continuaram inabilmente, amesquinhando-a, a arte musical dos gregos. Fieis no principio ao systema grego, nos seus pontos essenciaes, conformes, mesmo no que creavam de original, ás tradições musicas hellenicis, os latinos fizeram evoluir a musica em um sentido muito pouco artistico, fazendo-a resvalar para uma franca decadencia.

Muito amigos dos espectaculos, como todos os meridionaes, não concebem o drama sem um elemento musical, mais ou menos sério, mas sempre real. Conservam-lhe o seu character social incluindo-o nas festas e jogos (*ludi*) que acompanham as solemnidades religiosas.

No seu theatro destinam um bom lugar á imagem de Dionysos, sem comtudo subordinar toda a cerimonia á exclusiva glorificação d'esse deus.

A sua festa mais antiga é a festa de Roma (*ludi romani, maximi ludi*) no mez de setembro, assignalada, desde o anno 364 antes da era christã, por um certo numero de representações regulares (pantomimas etruscas) e depois do anno 240 pelas tragedias e comedias, já não sujeitas, como no tempo d'Eschylo, á fórma democratica do concurso.

No fim do sec. III a criação de dois novos cultos dá lugar á instituição de novos jogos: o de Apollo, celebrado pelos *ludi apollinares*, annuaes a partir de 208; e o da mãe dos deuses, as *Megalesia*, que se

começaram a effectuar em 194 por meio de representações scenicas. Tito Livio dá o nome dos edis que elevaram a essa altura as festas que até ali não tinham maior interesse para a historia da arte. Em novembro havia tambem as festas da plebe, *ludi plebeii*.

Encerrado em tal quadro, o drama lyrico — chamemos-lhe assim benevolmente — fica, em principio, o que era na boa epoca: o complemento de uma festa religiosa, uma solemnidade *periodica*, submettida ao governo e fiscalisação dos magistrados e destinada, não a um publico escolhido, mas ás massas populares.

O que ha apenas a notar-se, como indicio de uma transformação grave, é a aparição do cosmopolitismo religioso e do individualismo, que mais e mais se vae substituindo ao espirito civico e collectivo.

No tempo de Sylla multiplicam-se as festas regulares com jogos scenicos. Augusto introduz as festas de Ceres, *ludi Ceriales*; Livia cria os *palatini ludi*, em honra de Augusto, imperador considerado como um deus. Estes *palatini ludi* eram jogos privados, especiaes, e provavelmente reservados a um auditorio restricto, como que o primeiro typo do theatro de côrte.

Ha ainda os jogos não annuaes, *extraordinarios*, celebrados por effeito de um voto, como os que ás vezes se pronunciavam no campo de batalha, ou por occasião de um triumpho ou ainda para a inauguração de um templo. Outros se faziam tambem, promovidos por particulares, homens politicos enriquecidos pela pilhagem, ambiciosos que queriam lisongear a multidão para ganhar os seus suffragios.

Os theatros, como na Attica, eram primeiro simples construcções de madeira, provisórias, sem logares sentados nem distinctos, salvo para os magistrados. Em 194 os senadores tinham assentos reservados, mas na *orchestra*, o que exigia o engrandecimento da scena para dar logar ás evoluções do côro; esta mudança capital alterou profundamente a esthetica primitiva do drama lyrico aproximando o elemento musical do jogo dos actores propriamente ditos e confundindo-os a breve trecho.

As representações acabam por ser espectaculos ao ar livre. Em 179 construiu-se um theatro do modelo grego, mas foi suprimido depois da festa, tal qual como hoje se arrasa um palacio de Exposição logo que a exposição acaba. Só em 55 é que Pompeu mandou construir o primeiro theatro de pedra, que, segundo refere Plinio o Antigo, continha nada menos de 40:000 logares. Entre as fantasias e prodigalidades de alguns particulares, conta-se tambem que Scaurus, genro de Sylla, mandou fazer um theatro com três andares, respectivamente de marmore, madeira dourada e vidro, que tinha 360 columnas e 3:000 estatuas de bronze, e podia dar logar a 80:000 espectadores.

Como no tempo dos gregos, as festas romanas, em que o drama não apparece senão bastante tarde, em vez de serem uma festa original, duravam immenso tempo. Assim, desde o anno 191 até 171, a festa de Roma durava dez dias; mais tarde, no tempo de Cesar, passou a durar quinze; algumas vezes, como por exemplo em 134, foi reduzida a quatro dias. Havia uma particularidade curiosa que originava essas differenças de duração. Merece ser apontada, porque nos faz recordar a ideia religiosa que presidiu á organisação do drama lyrico. Durante essas cerimoniaes, qualquer infracção ao rito estabelecido era considerada como uma violação (*violata religio*), que invalidava por completo os jogos já realizados. Julgava-se então indispensavel a repetição do ceremonial, no todo ou em parte; umas vezes recommençava-se somente o dia em que a infracção se havia produzido, em outros casos, era todo o conjuncto dos jogos que se repetia desde o principio. Succedeu até recommençarem-se umas poucas de vezes os mesmos *ludi*. A decadencia das velhas superstições e tambem os abusos que muitas vezes provocavam infracções voluntarias e interessadas deram em resultado fazer cessar mais tarde essas repetições.

Os factos de ordem musical são pouco numerosos, ainda que assás importantes.

Dos romanos da antiguidade nada se pode esperar de muito brilhante em materia de arte. Assim como os romanos do sec. XVI deviam ser musicos e artistas, assim os contemporaneos de Terencio e de Plauto, de Livius Andronicus e de Attius são incapazes de apreciar uma melodia por si propria, sem palavras, sem gesticulação, sem espectáculo.

Na comedia não ha côro, mas ha canto ou qualquer cousa que se lhe pareça. Nos manuscritos de Plauto encontram-se no principio de certas scenas umas maiusculas indicatoras *DV* e *C*. As primeiras indicam a declamação (*diverbiium*) e o *C* é abreviatura da palavra *canticum*, canto. Estes *cantica*, pelo menos na origem, referiam-se a scenas de character lyrico e parece que o nome do compositor era citado, no titulo da peça, ao lado dos nomes do poeta e do principal actor.

Sabe-se igualmente que nas Atellanas e nas mimicas, forma primeira das representações dramaticas, havia realmente cantos; mas é possivel que o termo *canticum*, privado pouco a pouco do seu sentido etymologico, tenha acabado por designar uma simples mudança na versificação, não se lhe ligando sempre a ideia de musica propriamente dita.

Arma virumque cano...

diz Virgilio, quando de facto *escreve* e não *canta*.

Tambem se tem comparado estes *cantica* ás estancias da antiga tragedia classica. E n'este caso, a palavra *canticum* não devia suscitar a ideia de um canto musical; indicaria simplesmente uma scena escripta em versos de medidas diferentes (ou exclusivamente em setenarios trochaicos), em que a declamação tomaria a forma de uma especie de recitativo, com um magro acompanhamento instrumental.

Na tragedia mantem-se o côro e conserva a sua dupla feição normal de canto e de dança. Mas o côro já se não colloca na *orchestra*, n'essa fronteira indecisa que separa o publico dos actores, o mundo real do mundo ficticio; tem logar no estrado, propositadamente engrandecido para esse effeito, no *pulpitum*, e participa do jogo dos actores, que acabará por absorvel-o.

E' o facto mais importante que se pôde assignalar na historia do theatro latino, porque determina o acabamento d'essa liturgia que era a base do primitivo drama lyrico e marca a inauguração da era moderna. D'ahi uma consequente evolução: o côro perde pouco a pouco o seu character

lyrico. Retoma-o nos *entre-actos* executando trechos que equivalem, no drama latino, aos *stasima* do drama grego. Queria Horacio que esses trechos tivessem connexão directa com o assumpto da peça, em vez de constituirem motivos independentes, como se fazia primeiro :

... Neu quid medios intercinat actus
Quod non proposito conducat et hæreat apte (1)

O acompanhamento, tanto na arte latina como na grega, reduzia-se ao emprego de um unico instrumento: a flauta dupla.

Ha uma pintura de Pompeia que nos mostra um flautista assentado na *thymèlè* e batendo o compasso com o pé. Porque se empregaria este unico instrumento, de tão fraca sonoridade, em theatros tão vastos, quando nas nossas salas modernas, bem mais pequenas, se precisa de um formidavel exercito de musicos?

E' que então não havia musica instrumental propriamente dita e a modesta flauta limitava-se a indicar de um modo pratico os movimentos, visto que o canto se reduzia a uma especie de recitativo e a dança a marchas rythmadas e a uma mimica expressiva. Os latinos empregam a flauta, conforme o uso grego. Os gregos haviam-a recebido dos orientaes da Asia Menor, e estes provavelmente dos egypcios.

Parece que foi introduzida no drama porque imitava com perfeição a linguagem tragica da dôr, os gemidos: convinha pois a uma fôrma d'arte que deve provocar «terrôr e piedade». Os romanos empregavam-a tambem nos funeraes. Diz Cicerô em uma das suas obras que para pôr um limite a desperdícios, a lei das Doze Tabuas havia prohibido que nas ceremonias funebres se empregassem mais de dez flautistas.

Dos dois tubos com embocadura common em que soprava o flautista primitivo, depois de ter passado uma correia (o *phorvium*) em volta da cabeça e da bocca, o da direita chamava-se, segundo Varrão, a *tibia incentiva* (de *in* e *cantus*) e n'elle se executava o thema principal; o da esquerda, *tibia succentiva* de *sub* e *cantus*) fazia o acompanhamento da melodia.

Sobre a propria construcção do instrumento, nada se sabe de positivo. As hypotheses ultimamente formuladas pelo philologo americano A. Howard (*The aulos or tibia*, 1893) são mais engenhosas que soli-

das. Na epoca de Augusto a *flauta* já não devia ter o character que lhe attribuimos; segundo Horacio, já tinha chaves de metal e, como brilho, rivalisava com a trombeta:

... Orichalco vineta tubæque
Emula.

Lembremo-nos que o instrumento construido por Denner em 1690 ou 1700 se chamou *clarinete*, da palavra italiana *clarino*, trombeta, o que de algum modo concorda com os dizeres de Horacio. Uma evolução analoga, no sentido de augmento de sonoridade, se podia constatar em certos usos da musica moderna. Assim, o clarinete em *dó*, com o seu som claro, um pouco duro e rude, foi substituido, nas orquestras, pelo clarinete em *si bemol*, que tem os sons cheios e redondos.

Sobre certas modalidades do drama lyrico romano e sobre as suas representações, conhecem-se alguns pormenores significativos. Não são comtudo para lisongear o espirito artistico e o bom gosto dos latinos, menos inclinados para a opera que para o circo.

Um dia em que o publico escutava uma comedia de Terencio, corre que ia instalar-se ao lado do theatro um grupo de saltimbancos; todos abandonam as plateias e o poeta fica sósinho com os actores e com a sua peça.

Sabe-se que na peça de Euripides (como na opera de Gluck) a Iphigenia vem ao apello de seu pae, Agamemnon, com um cortejo de virgens «cujo rosto se incendia de rubor, diz o poeta grego, á menor palavra equivocaca». Ennius, que transferiu este assumpto para a scena latina, achou que o côro das raparigas era demasiado monotono, e não hesitou em substituil-o por um côro de soldados, que se permitem toda a casta de liberdades.

Conta Tito Livio que no anno 361 a. C. se instituiram jogos scenicos, «grande novidade para um povo de soldados», com o fim de apasiguar os deuses, a cuja colera se attribuia uma temerosa epidemia; e acrescenta um pouco mais adiante que o poeta Livius Andronicus recitava, como de costume, as suas proprias peças, mas foi chamado tantas vezes a repetil-as que perdeu a voz. Obteve então auctorisação para se fazer acompanhar por um *escravo*, que collocado adiante do flautista se encarregava do *canticum* para a parte musical, limitando-se elle, pessoalmente, a fazer a gesticulação, o que parecia essencial para os romanos.

Queixamo-nos hoje de que o publico é

(1) «Não cante cousa alguma, nos intervallos, que não sirva o designio do poeta e não faça corpo com elle.»

pouco musical e sobretudo sensível ás riquezas da decoração, da *mise-en-scène* e do costume. O que se dirá então dos romanos? Ha uma carta encantadora e celebre em que Cicero, homem de gosto e de cultura grega, aprecia duramente os seus contemporaneos. Escreveu-a elle de Roma ao seu amigo M. Marius, que se encontrava no campo (pouco mais ou menos no anno 55 a. C.). Conta-lhe que acabam de celebrar-se os *ludi*, mas que fez muito bem em não se deslocar para os vêr. Pois não é muito mais agradável ficar entre os livros do seu gabinete, admirando as vistas grandiosas da floresta! «Os jogos ostentavam realmente grande pompa, mas não eram feitos para homens como nós! Em um drama lyrico imitado dos gregos e intitulado *Clytemnestra*, a maxima attracção era uma récua de mulas carregando os despojos que Agamemnon trouxe de Troia; no *Cavallo de Troia*, os espectadores ficaram boquiabertos com os milhares de soldados armados que sahiam dos flancos do animal. Quanto ao resto da festa, não era tambem de molde a divertir-vos: nem os atletas com quem o proprio Pompeu declara que *perdeu o seu oleo*, nem as duas caçadas que duraram cinco dias e cuja magnificencia toda a gente louvou. O ultimo dia foi consagrado aos elephantes.»

O verdadeiro spectaculo romano não é o drama lyrico: é o cortejo triumphal com os carros transportando os objectos saqueados e os captivos acorrentados; é a caça ou a naumachia no circo; é a morte dos criminosos ou dos escravos sob a garra ou sob o dente das feras africanas ou asiaticas; é sobretudo o combate dos gladiadores.

Nos povos latinos, como em toda a parte, a poesia e a musica estão primeiro estreitamente ligadas; mas quando o lyrisimo toma fóros de obra d'arte, espelhando-se nos modelos gregos, a musica já não é mais que uma palavra, a lembrança de uma tradição perdida.

Quando Horacio diz: — *verba loquor socianda chordis*, quando Ovidio e todos os poetas do seu tempo nos fallam do *canto*, que deve acompanhar os seus versos, é preciso não ligar mais importancia a esses dizeres do que á rhetorica d'um Ronsard ou d'um Musset (*Poète, prend ton luth...*), d'um Lamartine ou d'um Victor Hugo, que junta á sua *lyra* uma *corda* de bronze...

O mais que se fazia em alguns casos, era um ligeiro acompanhamento instrumental. E talvez se pudesse dizer o mesmo das composições de Anacreonte, de Alcêo, de Sapho, que eram *cantadas* na epoca imperial.

Pelo que respeita á dança a qual, no dizer de alguns historiadores, devia acompanhar no theatro a recitação de alguns poemas celebres (como os de Ovidio), é provavel, á falta de informações seguras, que consistisse em uma pantomima reproduzindo o assumpto do poema, mas sem ter nada de commum com a dança propriamente dita. Os latinos mandavam dançar os escravos, mas não dançavam elles proprios.

(*Continúa.*)

Para substituir os sinos

Sabe-se que, durante a semana santa, é uso supprimir os toques de sinos. E' mesmo d'ahi que provem uma poetica lenda infantil, que allude á viagem dos sinos para Roma para voltarem na Paschoa a tomar posse dos seus antigos campanarios.

Na *Illustração Franceza* veiu ha annos um curioso artigo de Edm. Franck sobre os diversos apparatus sonoros, empregados em varios paizes para substituir durante o periodo da semana santa os toques tradicionaes dos sinos, que, tambem por antiga tradição, se devem reduzir ao silencio n'esses dias consagrados.

São de diversa indole esses apparatus: ha-os de percussão e de vento, mas é geralmente a madeira percutida que tem maior applicação n'esses casos.

Na Corsega e na Austria, os differentes rythmos dos sinos para annunciar as cerimoniaes do culto traduzem-se por meio de pauladas applicadas em qualquer objecto sonoro. Na Italia e Hespanha, ás vezes tambem na Austria, emprega-se a *claquette*, prancheta de madeira em que uma argola geralmente metallica faz o officio de percutor. Chama-se *tabella* e *crepitacolo* em Florença, *batarella* em Padua e Rovigo, *trocòla* em Napoles, *croccola* em Palermo, *tric-trac* nos Abruzzos. Em Sienna saode-se nas egrejas uma taboa com duas grandes bolas suspensas por cadeias. Em Spezia usam duas taboas ligadas por charneiras. Em Roma e Sienna os sachristães e meninos de côro empregam uma grande cega-rega a que chamam *raganetta* ou *regola*. Na trappa de Soligny, um dos monges agita n'essas occasiões uma cega-rega vulgar. Na nossa peninsula usa-se a *matraca* (1), que se assemelha á *croccola* pa-

(1) Citam-se alguns pormenores historicos em: MICHEL'ANGELO LAMBERTINI — *Primeiro nucleo de um Museu Instrumental em Lisboa* (1914).

lermitana. Mas ha tambem, e existe um exemplar de grandes dimensões no campanario da cathedral de Barcelona, uma *matraca* de outro genero, que consiste em uma especie de tubo hexagonal que contem interiormente um eixo sobre o qual vem bater uma serie de martellos que se deslocam quando se faz voltear o systema por meio de uma corda. Na Andalusia, e cremos que no nosso Alentejo e Algarve, usa-se a ronca (1) ou *zambomba*, que é uma vasilha coberta com uma pelle de coelho, fortemente tendida e atravessada por uma canna cuja fricção na pelle produz um som cavernoso e bem pouco musical.

Na Corsega o toque dos sinos é algumas vezes substituido por... tiros de espingarda.

Como dissemos, tambem ás vezes se empregam os instrumentos de sopro nas circumstancias alludidas. Na egreja de S. Luiz em Bellom (Puy-de-Dôme) costumam subir ao campanario dois tocadores da mais primitiva das trompas, ou sejam simples chifres de animaes. No terraço da egreja de Saint-Cerneuf, na mesma localidade, o instrumento adoptado é a concha ou buzio, tal como-o empregam os nossos montanhezes do Gerez quando chamam aos *ajuntos* ou pretendem reunir nos povoados. E na mesma egreja de Saint-Cerneuf, tambem sobe ao campanario, n'essas occasiões, um popular soprando em uma longa corneta, semelhante ás dos *mail-coach*.

Como se vê, os costumes, n'este particular, são muito variados. Quanto á filiação historica da *matraca* e seus congeneres, podem os curiosos colher interessantes informes na *Musurgiana* de Valdrighi, que no largo artigo consagrado á *scrandola* define as origens hellenicis do singelo e tosco substituto dos sinos.

Uma familia complicada

Ha quem supponha que a musica é o que mais custa a comprehender na *Tetralogia* de Wagner. Pois não é assim. O mais difficil de perceber é o parentesco dos diversos personagens.

A' medida que se vae seguindo a leitura do *Annel* vemos com inquietação augmentar a complicação genealogica. E quando se chega ao fim, ainda nos poderemos considerar felizes que alguns dos personagens,

Hagen, as filhas do Rheno, etc., não façam tambem parte d'essa extranha engrenagem.

Provem a complicação particularmente da extrema liberdade de costumes do Olympo scandinavo, em que os multiplos laços de parentesco resultam muito naturalmente de crusamentos numerosos entre as varias figuras primordiales do famoso poema wagneriano. Vejamos pois quaes as consequencias d'esses crusamentos, sob o ponto de vista do registo civil.

Reside o nó da questão no casamento—de uma libertinagem algo... prehistorica—de Sigmundo com Siglinda, irmão com irmã. Resulta que Wotan, sendo pae dos dois, tem um filho que é genro e uma filha que é nora. Brunhilde, que é tambem filha de Wotan, é portanto irmã e cunhada de cada um dos outros dois. Como se não bastasse a complicação, Brunhilde casa com Sigfried, filho dos dois irmãos, de sorte que a infeliz é ao mesmo tempo irmã, cunhada, sobrinha e nora de Sigmundo e Siglinda, e neta de seu proprio pae, visto ser mulher do neto Sigfried. E como é irmã dos paes d'este, espero que ainda me concedam chamar-lhe tia do marido. Como Sigfried desposou a filha de seu avô Wotan, tem de o reconhecer como sogro, com o contrapeso de uma sogra na pessoa da doce Fricca. O heroe agrava inutilmente a situação casando com Gutruna, que lhe dá um cunhado em seu irmão Gunther. Este, apropriando-se de Brunhilde, constitue-se por sua vez genro do pobre Wotan. A propria Gutruna não consegue escapar a esta embrulhada, porque sendo irmã de Gunther, esposa de Brunhilde, torna-se cunhada desta ultima; mas como Sigfried é muito bellamente marido da Walkiria, resulta ser, por alliança, cunhado da sua segunda mulher. Chegadas as cousas a este ponto, não é difficil reconhecer que Siegfried é cunhado e primo de si mesmo e Brunhilde sobrinha de si propria. Quanto a Sigmundo e Siglinda bastaria olharem-se ao espelho para vêrem respectivamente o seu cunhado e a sua cunhada. E pelo que respeita a Wotan não ha duvida alguma que é pae de si mesmo.

Podia ainda desfiar-se esta meada, dando logar a Erda, uma das tres mulheres de Wotan, com o cortejo das Walkirias, suas filhas, semi-irmãs de Sigmundo e Siglinda, tias e cunhadas de Sigfried, etc. etc., mas não quero abusar nem das columnas do jornal nem da razão dos meus leitores. Com o que disse, já justifiquei de algum modo o interesse que me despertou a leitura do *Annel*.

UM EMPREGADO DO REGISTO-CIVIL.

(1) Id. Id. Id.

Genese instrumental

O homem serviu-se na origem de dois unicos instrumentos, um de vento e outro de percussão, ambos fornecidos pela natureza: a voz e as mãos. Foram elles o prototypo e o ponto de partida de duas series de invenções.

Os instrumentos de sôpro são originalmente os tubos destinados a reforçar o orgão vocal. Dá-se-lhe em seguida uma *embocadura* (apito, bocal, palheta). Assim, a trombeta transforma-se em flauta, esta em clarinete ou oboé.

O bater das mãos parece limitado á indicação de um rythmo; mas, nos povos primitivos, pôde dizer-se que terá desempenhado o papel de um instrumento. E' substituído por fim por peças de madeira ou de metal que se entrechocam (cymbalos, crotalas, castanholas).

Além d'isso, em vez de bater com as mãos uma na outra, como está indicado para a musica em marcha, o executante, quando está agachado, bate sobre as coxas; em seguida estende uma pelle nos joelhos, como o *opossum* dos australianos; mais tarde, a pelle é sujeita a uma tensão permanente sobre um objecto material e criam-se pouco a pouco todas as formas de tambores.

Quanto aos instrumentos de corda, a sua primeira forma é a do arco que servia ao caçador para lançar as flechas.

Crê-se comtudo que, apesar da origem divina que lhes attribuem todas as mythologias, os instrumentos musicos propriamente ditos proveem de uma lenta elaboração, em que o acaso teve o principal papel. Ha ainda hoje certas tribus selvagens, cujo unico material musico é a voz humana acompanhada simplesmente pelo bater das mãos. Não é improvavel pois que essa ingenua conjugação dos dois elementos essenciaes da musica, a melodia e o rythmo, houvesse sido nos povos primitivos a unica manifestação da arte do som.

A variedade quasi infinita de instrumentos de percussão em que se utilisam, como corpos vibrantes, as pelles de animaes, a madeira, o metal, o osso, a pedra, e até os caroços de fructos, constitue um campo vastissimo em que se exercitou, certamente durante largo tempo, o ingenho inventivo dos primeiros homens. D'esse enorme material rythmico, guardou sómente a arte erudita do nosso século alguns typos de tambôr, os timbales e os cymbalos ou pra-

tos metallicos, que vemos figurar em todas as orquestras.

Os primeiros instrumentos de vento, feitos de canna, de madeira; de conchas, de ossos ou de chifres de animaes, eram desprovidos dos orificios destinados a produzir sons differentes. Davam portanto apenas uma ou duas notas e só quando o caprichoso acaso se lembrou de pôr nas mãos do homem um tubo de convenientes proporções é que se faria ouvir essa serie de harmonicos que constitue o principio fundamental dos clarins e trompas da actualidade.

Deve têr vindo tarde a descoberta dos orificios lateraes nos instrumentos de sôpro. Precedeu-a decerto a invenção da *syrinx* ou flauta de Pan, agremiação de tubos de differente dimensão, que figura ainda hoje no material instrumental de muitas tribus selvagens. Não se julgue comtudo que uma tal reunião de sons em um só instrumento constitua motivo para se attribuir a esses povos incultos a posse de um systema musical definido. Mas se é fóra de duvida que, na sua origem, se fazia empiricamente o cortê dos tubos d'esta primitiva flauta, não é menos certo que com o seu auxilio se podia produzir uma melodia mais ou menos barbara ou imitar o canto das aves, o que pela voz ou pelo instrumento seria uma das primeiras aspirações musicas do ser humano.

A realisação melodica que a *syrinx* representa na antiguidade só logrou em epochas de mais requintada cultura o seu pleno desenvolvimento com os variados typos de polycordio que o passado classico nos legou. Mas antes de chegar á lyra, á cithara, á harpa, quantas tentativas e quantas hesitações!

A vibração da corda, só por si, é deñasiado fraca para corresponder ao estridôr das vozes incultas e ás sonoridades dos instrumentos de percussão, mesmo os mais primitivos. Reforçar essa mesquinha vibração deve ter sido uma das preocupações dos primeiros homens que transformaram o arco de Diana em instrumento musico. Uma peça ôcca de madeira, uma concha, a casca de um crustaceo deve ter sido a primeira caixa de resonancia de um instrumento de corda.

A corda vibrante era feita de fibras vegetaes ou de crinas de animal. Só em um periodo muito adeantado de civilisação é que nasceu o *ponto*, ou peça de madeira por meio da qual se encurta, á vontade do tocador, a parte vibrante da corda e o arco, destinado, como se sabe, a substituir pela fricção a simples acção do dedo do executante.

E' portanto evidente que na genealogia d'esta familia instrumental, hoje a mais importante de todas, tivessem o primeiro logar os salterios, os lyras e citharas, as harpas, todos os multicornios que não carecem nem de ponto nem de arco.

Em toda a investigação archeologica, a mais segura fonte de estudo é sem duvida a que nos podem suggerir os monumentos iconographicos do passado. N'este capitulo especial da historia da humanidade, como de resto em muitos outros, os mais antigos documentos iconographicos datam de 30 seculos, em plena civilização assyria.

Ora ha 3:000 annos os assyrios tinham já desenvolvido por tal fórma a arte dos sons e eram relativamente de uma tão grande perfeição os seus instrumentos de corda, de sôpro e de percussão, que nos julgamos auctorizados a suppôr de epoca muito anterior as evoluções preparatorias que originaram a criação d'esses órgãos sonoros, tal como os vemos em uso corrente na antiga Assyria.

O mysterio d'essas civilizações anteriores não está ainda desvendado. Contentemo-nos com deducções mais ou menos logicas, mais ou menos hypotheticas, que talvez a sciencia do futuro se encarregará de confirmar ou de refutar.

L.



O nosso grande pianista Vianna da Motta acaba de firmar contracto para uma demorada *tournee* de concertos em Genebra, Lausanne, Montreux, Neufchatel, Friburgo e Madrid.

Essa *tournee*, que será mais um triumpho para o notavel concertista portuguez, não constituirá, é claro, senão um interregno nos trabalhos de leccionação a que se votou no conservatorio de Genebra e que seguem a seu pleno contento.

**

Para a cadeira de rudimentos do Conservatorio, vaga pelo fallecimento do professor José Joaquim da Silva, foi proposto o professor Julio Taborda, que ha annos

desempenha distintamente na mesma casa o logar de professor de flauta.

A escolha é acertadissima e crêmos que de uma tal nomeação não resultarão senão vantagens para o desenvolvimento do ensino elementar da musica na nossa escola official.

**

Em 7 d'este mez realisou a *Academia de Amadores de Musica*, na propria séde, um brilhante sarau para abertura das aulas.

N'essa festa inaugural, em que uma numerosa assistencia feminina punha uma adoravel nota de frescura e de encanto, tomaram parte alumnos de piano, violino, canto, harpa e recitação, aulas que estão respectivamente a cargo dos professores Marcos Garin, D. Pedro Blanch, Alberto Sarti, D. Lola Vereruyse de Sá e Lobo de Campos.

Citamos com muito prazer o nome dos seguintes alumnos, que fazem honra aos dirigentes e mestres da sympathica instituição. Todos se distinguiram de tal modo que seria injustiça não os citar todos: no piano D. Hilda Bandeira Carneiro e Lourenço Varella Cid, no violino Humberto Madureira, no canto D. Isabel Barahona Vieira, na harpa D. Zilda Rebello, na dicção D. Sarah Marques de Sousa.

Antes da audição musical, tomou a palavra o professor Thomaz Borba, que dissertou sobre os serviços que a *Academia* tem prestado nos ultimos 30 annos á causa do ensino, apontando, em merecida homenagem, o nome do actual director, sr. João Vinha, de cuja actividade e intelligente zelo não é licito duvidar.

Consta que será no proximo dia 28 o primeiro sarau da presente epoca.

**

Regressou do seu passeio artistico pela provincia a distincta professora de canto, Mad.^{me} Carolina Palhares.

Já recomeçou ou vae recomeçar muito breve os seus habituaes trabalhos de leccionação.

**

Ouvimos dizer que o professor-violoncelista David de Sousa dará brevemente um concerto no theatro da Avenida, em Setubal.

**

O conselho escolar do Conservatorio approvou e votou por unanimidade que se escripturasse no estrangeiro um professor

de composição, que possa acumular as classes de acompanhamento e de orquestra.

Ainda á propos to d'este estabelecimento nos consta que vão sollicitar a sua reforma os professores Alexandre Bettencourt e Matta Junior.

* * *

Foi muito commentada uma carta que o professor Rey Colaço publicou na *Capita* de 1 do corrente mez, e na qual expõe os motivos que o levam a despedir-se do Conservatorio, onde ha cerca de 18 annos leccionava.

* * *

Continua a fallar-se com insistencia na reabertura do theatro de S. Carlos, com companhia lyrica italiana, dizendo-se até que se vão escripturar artistas *di primo cartello*, nada menos de Caruso, Tita Ruffo e outros de jaez semelhante.

Esta companhia, depois de fazer a epoca de S. Carlos, iria inaugurar o theatro de João do Porto, sob a mesma empreza.

Parece que esta não pede qualquer auxilio ao Estado, nem mesmo a subvenção de luz e aquecimento que todas as emprezas teem requerido até hoje.

BIBLIOGRAPHIA

Temos sobre a banca um punhado de peças, que correios varios nos trouxeram, e de que vamos dar succinta noticia, agradecendo a todos os remettentes a captivante cortesia com que quizeram honrar esta redacção.

* * *

O nosso collega brasileiro, *Vozes de Petropolis*, manda-nos dois voluminhos de frei Pedro Sinzig, ambos destinados a principiantes e ambos baseados em cantos populares do Brasil. Um d'elles, *Os jovens musicos*, contém quatro numeros de piano e violino; bastaria o facto de serem escriptos na 1.^a posição para os recommendarmos vivamente, visto a escassez que ha no mercado de peças d'este genero.

A segunda collecção, *Minha terra*, é tambem de quatro peças, mas para piano e de força abaixo de mediana; são pequenas fantasias sobre motivos populares, que interessarão por certo aos amadores d'essa especialidade.

* * *

Do sr. Evaristo Maia, um novo nas lides da composição, recebemos um fado (piano e letra) com o titulo de *Em plena luz*. Os versos são de Mario de Artagão, o que equivale a dizer que são lindos.

Quanto á musica é inspirada e plangente como convém ao genero: isto na parte melodica, porque, no tocante á harmonia, peca evidentemente por demasiada simplicidade.

A revisão tambem foi mal feita, deixando-se passar erros de copia, que saltam á vista, mas embaraçam o tocador pouco experimentado.

* * *

João Schwarz Filho envia-nos um *Supplément d'exercices techniques* para piano, cujo auctor apresenta um nome um tanto telegraphico, J. G. D'La. Vem a obrinha de Porto Alegre, Brasil.

São quatro pequenas paginas de exercicios muito vantajosos para o estudioso — um vade-mecum de grande utilidade para *fazer dedos*. Ha grande numero de obras d'esta natureza, mas não pôdem deixar de ser bem accites as que em tão pouco volume, e portanto por preço minimo, conseguem compendiar tanta e tão boa doutrina.

* * *

A casa P. Santos & C.^{ta}, editores da rua Ivens, offereceu-nos tres novas composições de Alberto Sarti (canto e piano): *Canção do lar*, com versos de D. Luthgarda de Caires, *As azenhas*, com versos de José Coelho da Cunha e *Jocóto*, canção brasileira, com versos de Thomaz de Eça Leal.

Alberto Sarti assimilou e penetrou fundamente a nossa musica nacional (e tambem a brasileira, ao que parece). As suas novas peças são simplesmente encantadoras, como todas as outras que lhe conhecemos n'este genero.

Nota:

A' ultima hora ainda recebemos dos mesmos editores e do mesmo auctor mais cinco composições, que vamos lêr com a maior satisfação.

EXPEDIENTE

Aos nossos estimaveis assignantes em atrazo, pedimos a fineza de mandar liquidar a importancia de suas assignaturas.