



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<sup>1</sup>

Praça dos Restauradores, 24

SUMMARIO: Herbert L. Clarke — A Musica e o Sentimento — O Madrigal  
— A musica no Japão — Noticiario — Necrologia

## Herbert L. Clarke

Herbert L. Clarke, celebre concertista de cornetim, que nasceu nas proximidades da cidade de Boston, Estado de Massachusetts (E. U. America) é considerado actualmente o primeiro cornetim solista do mundo, gozando grande reputação como executante tanto d'orchestra como de banda.

A sua ascendencia paterna e materna é anterior ao anno de 1634, no tempo em que sua familia residia em Plymouth, Mass.

Herbert Clarke é o quarto filho do Dr. Guilherme Horacio Clarke um dos mais celebres tocadores de orgão e compositores da America e reputado a maior authoridade como fabricante d'aquelle instrumento, sendo consultado na especialidade pelos constructores de todo mundo.

Educado musicalmente, cedo desenvolveu grandes aptidões e gosto para a arte musical, tornando-se bem depressa um bom violinista, e fazendo parte, como violeta, de um afamado quartetto de cordas, ensinando, entretanto, em uma escola de musica.

Como simples passatempo, aprendeu a tocar cornetim, mas o entusiasmo que sentiu por este instrumento foi de tal ordem, que se lhe dedicou seriamente, conseguindo notabilisar-se como um perfeitissimo tocador.

Tem viajado bastante, apresentando-se como solista em muitos dos mais importantes centros musicas da Europa, assim como da Africa do Sul, Australia, Nova Zelandia e outros paizes, onde o seu nome se popularizou e onde os seus concertos têm sido considerados como verdadeiros modelos de virtuosidade.

A carreira musical no seu paiz tem sido uma brilhante serie de triumphos.

Tem occupado o lugar de director de muitas Bandas de musica, entre as quaes citaremos: Heintzman, de Toronto; Americana Reeve, de Providence, R. I.; N.º 1 Infanteria ligeira; Brigada Naval de Massachusetts,

sendo commissionedo como mestre no Segundo Regimento de Rhode Island (E. U. America).

Além d'estes importantes logares, tem exercido os cargos de director auxiliar das afamadas Bandas de P. S. Gilmore, Victor Herbert, Innes e John Philipp Sousa.



Herbert L. Clarke

Com grande pratica como executante d'orchestras symphonicas e de theatros lyricos, tem tocado sôb a direcção dos mais celebres regentes: Steidl, Damrosch, Mancinelli, Bevignani, Herz, Pauer, Humperdink, Neuendorff, Vigna e outros.

As suas composições e arranjos são em grande numero e pertencem hoje ao repertorio de quasi todas as bandas e orchestras americanas.

Entre as suas composições encontram-se muitos solos para cornetim, bastante originaes e difficeis, que têm sido por elle executados com grande successo em diversos paizes.

São tambem de grande originalidade os seus estudos technicos e elementares para o mesmo instrumento.

Como todos os grandes concertistas, não perde as occasiões de se fazer applaudir no estrangeiro.

ALFREDO BORGES DA SILVA.



## A Musica e o Sentimento

Ha um aphorismo que as gerações vão transmittindo de umas para as outras, sem discussão nem analyse, e que se presta porventura ao estudo e exame do philosopho e do musico estudioso.

E' opinião corrente que: *a musica é a arte do sentimento.*

Ora vejamos primeiro que tudo o que vem a ser *o sentimento*. Sob o nome de *sentimentos* o homem poz uma bôa parte da sua vida, a mais consideravel talvez, tudo o que para elle é alegria ou tristeza, as affeições, as emoções, as paixões de toda a natureza que são o encanto ou o supplicio da sua existencia. Nunca se chegaria a uma conclusão se quizesse fazer-se a nomenclatura de todos os sentimentos, de tal modo elles são numerosos, variados até ao infinito, e tanto differem muitas vezes uns dos outros por particularidades que escapam á analyse. Quasi todos são formados por elementos multiplos, por factos de sensibilidade physica aliadados a factos intellectuaes, uns do dominio da razão pura, outros do dominio da imaginação.

Mas, no fundo, repousam todos sobre a sensibilidade physica. A sua substancia, a sua essencia, e é o que os distingue das ideias puras, originam-se apenas na actividade organica, modificada de diversas ma-

neiras pelo entendimento, pela imaginação ou pela memoria. Assim, a colera que se localisa no sangue, na bilis, nos humores, é a actividade sobreexcitada por uma ideia ou uma serie de ideias especiaes; o amôr, ora languido, enervado, ora violento e impaciente, reside essencialmente no organismo, mas caracterizado por ideias de varia indole que fazem do amôr humano um sentimento superior ao do irracional, que não conhece senão o sentido, a função physiologica.

Ora, tomada em si mesma, abstracção feita dos caracteres particulares que pode revestir por meio das ideias, esta actividade physica, que é o *substatum*, a base da sensibilidade moral, dá-nos os sentimentos puros, sem mistura, que são as situações geraes da alma, ligados estreitamente á vida physica, independentes da vontade, inconscientes do objecto e da causa.

Posso muito bem, tendo-me deitado uma noite na melhor das disposições, levantar-me no dia seguinte triste, aborrecido, irritavel, sem saber porquê. Estou debaixo d'uma impressão indeterminada, cuja causa desconheço, d'um sentimento que não tem objecto e que não é portanto nem desejo nem aversão; porque, se eu amar ou odiar, sei perfeitamente o que amo ou odeio. Ligam-se essas disposições geraes da alma a uma serie de causas e sobretudo á disposição do corpo, aos seus movimentos interiores, ao estado são ou morbido de uma qualquer parte do organismo, á regularidade ou irregularidade das suas funções, a essa vida inconsciente que se viveu durante o somno e que tem a sua repercussão até ao dia seguinte, á combinação de juizos fugitivos, ao accordar d'impressões meio esquecidas, vagas, indistinctas, á quantidade d'electricidade que se encontra no ar com relação á nossa constituição, isto é, á atmosphera em que vivemos, á luz mais ou menos viva do ambiente, á dose de calorico, n'uma palavra á acção multiplice d'uma quantidade d'agentes diversos, exteriores ou interiores, a mil influencias a que a nossa sensibilidade obedece sem a menor consciencia.

Uma arte qualquer não pode agir senão de dois modos sobre a nossa sensibilidade moral: ou desempenha o papel de um dos agentes que acabamos de enumerar e modifica a sensibilidade physica de modo a crear estados indeterminados, disposições geraes e inconscientes; ou então passa atravez da intelligencia e suscita ideias que dão uma determinação aos sentimentos. A pintura, a esculptura, por causa dos *assumptos* a que visam, são artes destinadas a

esta determinação dos sentimentos: a poesia ainda mais especialmente.

A musica, pelo contrario, não podendo fornecer ao espirito ideias nitidas e bem caracterisadas, limita-se ao sentimento puro e indeterminado.

Estando submettida a vibração dos corpos a leis particulares, do dominio da physica e da mathematica, a sensibilidade, que não é senão o echo d'essa vibração, obedece ás mesmas leis; é a propria alma na sua vida material que está em movimento e é muitas vezes a natureza d'este movimento que produz situações moraes. Assim, a considerar o som por si proprio, isoladamente, quanto mais rapido é o movimento vibratorio, isto é, quanto mais o som se eleva, mais se desenvolve a energia vital e por conseguinte mais viva é a impressão de bem estar, de contentamento, resultante da actividade levada ao seu mais alto grau.

E' por esse motivo que os sons agudos produzem maior alegria que os muito graves. N'estes, como já se disse, a vida vibratoria é menos accentuada: correspondem ao estado da materia que mais se aproxima do que chamamos *inercia*, estado que é por esse mesmo facto o menos susceptível de produzir uma impressão sobre o corpo. O som muito grave tem qualquer causa de assustador; não o associamos facilmente á manifestação da vida, ao movimento. Surprehe-nos como uma revelação da essencia da materia sob a forma mais afastada de nós. Tudo o que é rapido nos agrada e a maior actividade é sempre considerada como a maior perfeição dos sêres; assim, ao movimento ligeiro chamamos *vivo*. Se constatássemos que um animal que suppunhamos completamente immovel, como um cadaver, se deslocava por um movimento que, pela lentidão, escapasse á nossa analyse, sentiríamos um invencível terror; esse facto deitaria por terra todas as nossas ideias sobre a vida, a que associamos sempre um certo grau de actividade.

O que acabamos de dizer da altura do som, da rapidez das vibrações consideradas em si proprias, com maior razão se poderá applicar á successão dos diversos sons. O movimento rapido das notas, multiplicando as impressões, exprime a vitalidade levada ao ultimo grau, produzindo consequentemente o bem estar e a mais viva alegria. O rythmo, por seu lado, com todas as variantes e contrastes de movimento, é um exercicio modificador da actividade.

O timbre tambem, que é a forma particular da vibração e tem tão directo poder sobre o systema nervoso, deve ter uma influencia inconfundível sobre a sensibilidade

moral, dando energia ou mollesa aos sentimentos. Um som unico, pelo timbre, pode ás vezes definir na alma uma situação; um som de trompa, o d'um sino de bronze ou de crystal, podem mergulhar-nos em tristeza, em languidez, ou encher-nos d'alegria. Esta doutrina do timbre pode applicar-se ainda melhor ás gradações d'intensidade.

As escalas em diferentes tons, não exprimindo em ultima analyse senão vibrações que augmentam successivamente de rapidez, teem tambem o poder de pôr a alma em uma d'essas situações geraes a que alludimos. Os modos maior e menor representam duas acções quasi contrarias. O maior, com as suas proporções symetricas, sons cheios e agradaveis, lisongeando materialmente a sensibilidade, produz um sentimento d'actividade, de incontestavel alegria. O menor pelo contrario, mais obscuro, menos facil, com os seus sons alterados, faz nascer no ouvinte uma tristeza, uma languidez invenciveis.

Assim, se a musica tem alguma influencia sobre os sentimentos, se consegue mesmo produzi-los, é directamente, modificando primeiro a sensibilidade nervosa, augmentando ou diminuindo a actividade organica. Por conseguinte não poderá descrever um sentimento senão na sua face mais geral, mais larga, mais abstracta — na forma em que elle só pode exprimir a situação da alma, essa disposição que mal tem nome e se não pode traduzir por palavras, a substancia dos sentimentos mais que os phenomenos que a revestem. Mas tem um poder particular, que é um dos seus maiores encantos: o de conseguir suscitar instantaneamente e quasi directamente taes situações.

Os sentimentos mais caracterisados determinam-se por factos intellectuaes; mas a sua base, a sua essencia é sempre esse estado d'actividade vital, essa situação moral de que nos vimos occupando. Ora se a arte musical é incapaz de os exprimir com uma determinação intellectual, pode traduzir-lhes os diferentes graus de violencia, de doçura ou d'energia. Assim, no amôr, se a musica não consegue exprimir o genero de affeição, ou sejam as differenças que distinguem o amôr materno do amôr propriamente dito, da piedade filial, do amôr paterno, etc., poderá traduzir vagamente o que existe no fundo d'esses diferentes sentimentos, uma especie de amollecimento da alma, languidez voluptuosa, relaxamento das facultades activas.

Na colera, não poderá exprimir nem o objecto nem a causa; não conseguirá distinguir a indignação resentida por um co-

ração generoso do odio por um inimigo ou da irritação contra si proprio, etc.; só poderá exprimir o lado mais generico, o que está no fundo da colera, ou seja um movimento rapido, tumultuoso, que arrasta à acção.

E eis como a musica actua directamente sobre os sentimentos em geral e produz situações pela modificação do estado nervoso. E' a arte que possui esta faculdade no mais alto grau, porque é precisamente a que contém os elementos materiaes, som e movimento, mais capazes d'exercer uma acção violenta sobre a sensibilidade. Não queremos dizer que seja a musica a unica das bellas artes que dispõe d'este poder directo sobre os sentimentos geraes. Ainda que em grau inferior, a pintura tambem goza d'esse privilegio.

Não ha duvida de que a luz impressiona menos a nossa sensibilidade do que o som, e comtudo é certo haver côres risonhas e outras tristes. O branco alegre, o preto traduz luto, o verde e o azul invocam sentimentos de paz, de repouso, o vermelho excita, impelle ao movimento... Mas é certo que esses effeitos directos sobre os sentimentos nunca poderão comparar-se com os dos sons, com a grande latitude d'expressões sentimentaes que a musica nos pôde revelar.

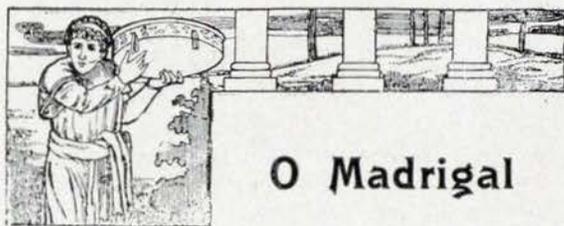
Assim, não parece restar duvida sobre o que devemos entender pela acção da musica sobre os sentimentos: Não os cria, nem os exprime caracterisadamente, dá simplesmente corpo a determinadas situações que teem por consequencia uma disposição geral da alma. E' muito sem duvida, mas não vae além. Se depois de ter ouvido uma melodia energica, fortemente rythmada, um homem se sentir capaz de afrontar a morte, devemos attribuir á musica esse gesto heroico? Não supporá esse effeito em primeiro lugar um fundo natural de bravura?

Se a musica interveiu ahi por qualquer modo, é simplesmente pela vibração, pelo movimento, pelo rythmo e pode dizer-se mesmo que o ruido não musical seria ainda mais efficaç. Veiam-se os saltimbancos nas feiras, quando querem attrahir o publico ás barracas: gritam, arrebetam as pelles dos tambores, sopram furiosamente nos metaes, e tudo para embriagar a multidão com o ruido e dar-lhe a febre do movimento. Em certas operas, o principal motivo de exito está nos grandes conjunctos cantados a plena voz com ruidosos acompanhamentos orchestraes. E' que para produzir effeitos violentos basta agitar fortemente a sensibilidade, o que se consegue, menos

com a boa ordenação da musica, que com a rapidez, a violencia e a aspereza do ruido. Não é sem razão que a musica militar se compõe principalmente de latões e de instrumentos ruidosos. Já dizia Quintiliano que era principalmente a este genero de musica que o povo romano devia a sua reputação de bravura. Os spartanos, esse rude povo de soldados, tambem não prescindiam d'ella.

Os sons violentos embriagam como vinhos capitosos. Mas se, fiados no poderoso effeito da musica para animar ao combate, quizermos attribuir-lhe o condão de engendrar a coragem devemos então reconhecer a mesma virtude na arte do distillador, pois que a aguardente tambem produz, pela excitação do systema nervoso, a mesma agitação, a mesma necessidade d'acção. E isso a ponto de que muitos soldados só se podem bater, como se sabe, quando engorgitados d'alcool.

Resumindo pois as diversas proposições demonstradas parece poder avançar-se que a musica, por si mesma e reduzida aos seus proprios recursos, não produz directamente sentimentos *determinados*, mas sómente situações moraes, sentimentos genericos.



## O Madrigal

A derivação ethymologica da palavra Madrigal é *mandra* (rebanho) e *gal* (melodia), attribuindo-se aos trovadores provençaes a invenção d'esta forma artistica, que apoz successivas transformações devia ser tão fecunda para a arte da musica.

No seu inicio, o madrigal era portanto uma melodia pastoral a diversas vozes.

Na primeira metade do sec. XVI, escripto de preferencia a 5 vozes, mas tambem muitas vezes a 3, 4 e 6 vozes, o madrigal tornou-se uma adaptação da canção popular, realçada pela arte poderosa e sapiente do contraponto. O texto era profano e muitas vezes galante.

Sendo primeiro exclusivamente vocal, foi pouco a pouco admittindo a intervenção dos instrumentos ou para substituir as vozes que faltavam ou para as reforçar; os alaúdes, as theorbas, as violas, as cornetas e sacabuxas tomaram o lugar dos tenores, dos sopranos, dos baixos ausentes ou insufficientes.

Por fim executavam-se os madrigaes só com instrumentos, sendo assim que nasceu o *concerto di camera* e, desenvolvida essa tendencia, acabou por crear-se a *symphonia d'orchestra*.

Os arranjos para alaúde dos madrigaes mais em voga, conservando como parte vocal o *superius*, e destinando as outras partes ao referido instrumento, originaram a *aria para uma voz só*.

As primeiras tentativas de musica scenica consistiram, na sua origem, em uma successão de madrigaes com acompanhamento de alaúdes, theorbas, violas, flautas, oboés, fagotes, cornetas e trombones.

Foi assim que o madrigal originou ao mesmo tempo, a musica instrumental pura (quarteto de cordas, symphonia), a monodia acompanhada (aria vocal) e a opera lyrica.

Um dos musicos que mais concorreu para a divulgação da forma madrigalesca foi Jacob Arcadelt, nascido em principio do sec. XVI, mestre de canto no Parvisium da Capella pontifical de Roma, e mais tarde abbade camerlengo d'essa mesma capella. O seu primeiro livro de madrigaes, publicado em Veneza, em 1538, não teve menos de quatorze edições.



## A musica no Japão

O Japão! Eis um paiz que de tal modo nos tem captivado a curiosidade e a sympathia que bem merece que nos occupemos um pouco da sua musica.

Sob o nosso ponto de vista occidental, o Japão não tem sido considerado como um paiz de musicos e a sua arte não se elevou decerto a grandes alturas, se a encararmos sob o prisma da nossa technica moderna. Se abstahirmos comtudo dos nossos ideiaes, se procurarmos apenas na musica a livre interpretação das emoções por meio de sonoridades e d'harmonias, a nação japonesa deve contar-se entre as mais cultas e bem dotadas.

O japonéz, como de resto muitos outros povos, considera a musica como um dom do ceu uma benção suprema. Nãa ha um só periodo da sua historia que não tenha vestigios d'essa arte divina, que parece ter nascido com a propria raça.

Em tempos que se perdem na noite da lenda, as divindades mythologicas do Japão teriam aberto concurso entre as me-

lhores aves canoras, e d'esse concurso haveria nascido a propria arte da musica. Os concorrentes alados, aos quaes os japonezes teriam devido o inicio da sua arte celestial, seriam dois humildes volateis domesticos — dois gallos. Ha quem pretenda estabelecer pontos de contacto entre essa lenda e as harmonias clangorosas de algumas das canções populares japonezas. Em todo o caso, e por maior que seja a aversão dos occidentaes pela musica nacional japoneza, o que é certo é que esse paiz possui uma arte propria em que o povo encontra a expressão das suas mais profundas emoções.

Apezar da antiguidade da lenda a que nos referimos, é bem de crêr que a musica não fosse cultivada como arte distincta da poesia antes da introdução do budhismo na China. No Oriente como no Occidente, a musica derivou da religião.

Assim como a philosophia chinesa tentou exprimir a poesia universal do Cosmos pelo numero 5, a escala japoneza tambem se limitou a 5 notas. E' ainda a ausencia do quarto e do setimo graus da nossa escala, que caracteriza a actual musica nipponica. Sem querer entrar no vasto assumpto da technica geral, bastará notar que o progresso esthetico da musica dos japonezes tem visado principalmente ao desenvolvimento das qualidades rythmicas, sem cura igual da harmonia e da melodia. E quanto á instrumentação, apesar do engenho de certas producções sonoras, não se pôde deixar de reconhecer que os instrumentos, tanto pela qualidade como pelo numero, ficaram sempre insufficientes e primitivos.

Mas os japonezes são demasiado artistas para fazer depender a sua musica estreitamente dos meios materiaes que a exprimem. Como a de Wagner, ella é mais sensual ou emotiva que verdadeiramente intellectual. A *geisha*, dançarina tradicional do Japão, personalisa sempre a musica nacional, em que o gesto é elemento tão importante como o som.

A esthetica do japonéz é mais visual que auditiva; desde seculos que a nação se preoccupa em refrear a explosão das suas emoções, fazendo ponto d'honra em nunca desfivelar a mascara da indiferença. O verdadeiro nipponico não comprehenderá nunca uma pagina litteraria, sem *vêr* os hieroglyphos com que foi escripta. Do mesmo modo não apreciará a musica que não fôr sublinhada por um gesto plastico. E é assim que, em todo o drama ou romance nacional, a dança tem um lugar preponderante.

Em algumas representações theatraes ou religiosas a musica *muda* é apenas figurada por poses ou attitudes. A maravilhosa capacidade d'um auditorio japonez em apreciar essa *musica de silencio* denota um desenvolvimento esthetico que nós outros, occidentaes, não podemos de modo algum comprehender.

A musica japoneza prende-se muito mais á natureza do que a nossa. O occidental fatiga-se com a monotonia fastidiosa dos ruidos quotidianos, irrita-se com os rumores superfluos; um ouvido japonez, pelo contrario, encontrará n'esses ruidos e n'esses rumores um pretexto para harmonias captivantes e poeticas sugestões.

Os japonezes delicias-se com a musica na hora do crepusculo; é frequente, quando acabou a labuta diaria e se levanta o luar, irem para o campo ouvir o grasnar das rans na solidão dos charcos, o solo agudo das cigarras e as mil vozes da natureza ao cahir da noite.

Não devemos portanto extranhar que a sua musica, a um tempo vocal e instrumental, tenha uma notavel tendencia para imitar os ruidos naturaes; ha instrumentos na violaria japoneza que sussurram como um enxame d'abelhas, outros tem a voz aflautada dos melros e dos rouxinoes. A propria musica vocal, para ouvidos estrangeiros, evoca mais nitidamente o canto dos passaros ou o zumbir dos insectos que propriamente a expressão da paixão humana.

Assim, atravez dos seculos, este povo tem-se valido d'esse admiravel manancial de sons que é a natureza, para crear um repertorio immenso d'harmonias e de sonoridades. Virá um dia talvez em que um genio nacional, valendo-se dos meios expressivos da arte europêa e d'essa tradição esthetica tão fortemente vincada na sua nacionalidade, consiga engendrar uma obra prima!

A musica japoneza é a expressão mais fiel da alma nacional; pelo seu uso e pela sua natureza, é essencialmente democratica. Ha canções para todas as phases da existencia, para todas as condições sociaes: o lavradôr á charrua, as raparigas apanhando chá, os pescadores dançando na praia... Ha canções para plantar o arroz e para moer a farinha, canções para o marinheiro e para o operario, para o bufarinheiro e para o vendedor ambulante das cidades. No Japão, a propria vida é uma canção: pode ser um lamento de melancolia ou de luto, pode ser um hymno de satisfação e de alegria, mas nada se fará sem um sorriso e uma canção.

Sobre a porta da sua tenda, o japonez

suspende a campainha de crystal que o vento ha-de agitar e que cortará, com o seu tilintar alegre, a monotonia da existencia.

\*  
\*\*

Os tempos modernos começam, para a musica japoneza, com a introdução do christianismo. A musica occidental, importada pelos missionarios, não podia deixar d'infiltrar-se na arte indigena. Ouvem-se comtudo ás vezes melodias occidentaes em regiões que escaparam á influencia das missões; uma parte d'esta musica é representada ou por hymnos christãos sobre arias inglezas e americanas, ou por canções japonezas adaptadas á musica religiosa europêa.

Actualmente, ensina-se musica em todas as escolas japonezas, servindo o orgão ou o piano para o acompanhamento das vozes.

Os japonezes fabricam hoje os orgãos e os pianos precisos para o seu consumo e mesmo, em grande parte, para o consumo chinéz.

As bandas militares e navaes tem feito muito para popularisar a musica occidental de conjunto. Mais apreciados que as cordas, os metaes tem educado os ouvidos japonezes na nossa musica, sem inspirar comtudo ás tropas aquelle ardôr marcial, que nós consideramos como elemento e consequencia da nossa musica militar. No Hibya Park de Tokio a banda regimental executa o mesmo repertorio que se ouve no Hyde Park de Londres. Mas os musicos populares, tocadores ambulantes de *siamisen* e de *biva*, suscitam mais entusiasmo na multidão que o melhor dos concertistas estrangeiros. Não é raro vêr-se um auditorio intelligente escutar pacientemente durante horas a recitação de qualquer epopêa antiga, com o simples acompanhamento da *biva*, o instrumento mais primitivo que existe. E taes recitações, transportando o ouvinte aos tempos mais remotos da sua historia nacional, tem o condão de fazer vibrar em grau elevado a corda patriótica.

A musica que hoje se executa nos enteros japonezes é que ficou o que era ha dez seculos: o espirito dos antepassados nunca poderia conformar-se em escutar o barbaro charivari dos instrumentos modernos.

A instituição que mais tem trabalhado pelo avanço da arte musical é a *Academia de Musica* de Tokio. Apezar de creada ha poucos annos, tem contribuido maravilhosamente para desenvolver nos japonezes a faculdade de comprehender a boa musica estrangeira. N'esse estabelecimento escolar, as obras dos grandes mestres são estudadas

e executadas com um interesse e ás vezes mesmo com uma perfeição que faz lembrar as instituições similares da Europa ou da America. A maior parte dos mestres são allemães e a sua influencia tem irradiado para a provincia, bem longe mesmo da sua esphera de acção directa. Hoje, não ha talvez uma cidade do Japão onde se não deem concertos em que a musica estrangeira tem o melhor lugar.

As japonezas tomaram gosto pela musica occidental mais depressa do que os homens, havendo muitas com qualidades vocaes que as collocariam ao lado das nossas melhores cantoras.

Na *Academia de Musica* o conjuncto dos estudos divide-se em tres secções: preparatoria, principal e superior, com classes especiaes para alumnos ouvintes e para os das escolas normaes. O curso principal, de dois annos, tem por objecto a pratica vocal e instrumental e a composição. Ensinam-se todos os instrumentos modernos e alguns indigenas: entre estes ultimos, o *Koto*, que mesmo na orientação da musica moderna dispõe de elevado poder expressivo. A Academia comprehende uns 40 professores e 500 alumnos. Ha tambem muitos estrangeiros, residentes em Tokio, que dão lições particulares e são muito considerados na capital japoneza.



## PORTUGAL

Depois de uma viagem bastante accidentada, como pode suppôr-se, voltou a Lisboa com sua familia o illustre professor Alexandre Rey Colaço, que, como ultimamente noticiamos, projectará uma longa digressão pela Allemanha.

Felicitamol-o por ter regressado a tempo e sem novidade de maior.

\* \* \*

Foi encarregada uma comissão composta dos srs. Antonio Ferrão, José da Costa Carneiro e Francisco Bahia para visitar o archivo musical do theatro de S. Carlos e

dar parecer sobre o seu mais conveniente destino.

Resolveu essa comissão propôr ao governo a incorporação d'esse archivo na Bibliotheca Nacional.

\* \* \*

A peça escolhida para o concurso de admissão ao curso superior de piano é, como aqui dissemos, a *Melodia*, op. 10, de Rachmaninoff. Como esteja esgotado o stock d'essa obra nos armazens de musica e não haja possibilidade de obter mais exemplares pela falta de communicações com o estrangeiro, estão-se tirando copias manuscritas para uso dos alumnos que tenham de tomar parte n'esse concurso.

\* \* \*

O ministerio d'Instrucção Publica pensou em organizar um Museu de Opera, anexo ao theatro de S. Carlos, em que sejam conservados os documentos de varia indole que á nossa primeira scena lyrica se refram.

Teriam portanto lugar n'esse Museu as *maquettes* de scenas, autographos, librettos, partituras, etc. tudo enfim que tenha ligação com os fastos, já seculares, do nosso maximo theatro.

Applaudimos a ideia.

\* \* \*

Não se realisou o grande concerto orchestral, que estava anunciado na praça do Campo Pequeno, sob a direcção de David de Sousa.

Tambem parece que ficou sem effeito o projecto de epoca lyrica para o theatro Politeama.

## ESTRANGEIRO

Varias emprezas theatraes de Paris offerceram os seus theatros para accomodação de ambulancias e hospitaes. O governo porem ainda não acceitou taes propostas, visto haver já na capital franceza mais de 20:000 leitos, que são considerados sufficientes para as eventualidades immediatas.

\* \* \*

Em Jersey-City, proximo de Nova York, foi escripturada como directora d'orchestra uma jovem de 19 annos, *Miss Meehan*, ex-

alumna do New-Jersey Institute of Music, onde aprendeu piano, violino e harmonia com summa distincção.

Os concertos teem logar ao ar livre, recebendo a talentosa rapariga uns cem mil réis por cada concerto, com obrigação de fazer todas as despezas do pessoal.

\* \* \*

O projecto de erigir uma estatua a Lillian Nordica no Central Park de Nova York parece que tem encontrado uma certa resistencia por parte das auctoridades municipaes, que, sem deixar de reconhecer o grande valôr da artista, são contudo de opinião que já ha demasiados monumentos d'essa natureza no alludido parque.

Segundo um relatorio que essas mesmas auctoridades fizeram publicar no *Musical America*, seria para desejar que, em vez de uma estatua, se pensasse em edificar um pavilhão ou coreto monumental, que poderia chamar-se Pavilhão Nordica, e que, alem de accomodar uma grande banda ou orchestra, permitisse em sua volta um agrupamento de 25:000 ouvintes.

A despeza com a construcção d'esse pavilhão está orçada em 50 contos.

\* \* \*

O maestro Puccini está terminando actualmente uma nova opera com o titulo de *Dois sapatinhos*.

\* \* \*

O *Cain e Abel* de Weingartner, cujo exito em Darmstadt já noticiamos, estava destinado a produzir-se brevemente em theatros belgas, na sua versão franceza.

Não é nada de crêr que tal se realize. Apesar de que a arte não tem patria, a pobre Belgica não terá vontade de ver tão cedo nos seus theatros as producções musicas dos seus terriveis invasores.

\* \* \*

Nos Promenade Concerts de Londres, inaugurados em 15 d'este mez, estreiou-se uma nova peça de Edward Elgar, *Sospiro*, para cordas, harpas e orgão.

\* \* \*

Em Pozzuoli (Italia) appoz-se uma lapide commemorativa na casa onde morreu, com apenas 26 annos, o grande compositor G. B.<sup>a</sup> Pergolése. Esta lapide, que é obra do esculptor Chiarofonte, mostra em medalhão

o busto do mestre e algumas linhas do seu celebre *Stabat Mater*.

No mesmo dia em que se descerrou a lapide, executava-se na cathedral essa obra prima com excellentes solistas e um côro de 50 vozes, formado com alumnos do Conservatorio de Napoles.

A' noite, no theatro Sacchini, deu-se uma brilhante representação da *Serva Padrona*, um dos trabalhos capitaes do mestre no dominio da musica dramatica.



Com apenas 36 annos, morreu no Vésinet (França) um dos mais esperançosos musicos francezes, Gabriel Dupont, compositor da pequena opera, *Cabrera*, que o theatro de S. Carlos representou ha annos e havia valido ao seu auctor o primeiro premio em um dos concursos Sonzogno.

O seu theatro conta obras interessantes e applaudidas, alem da *Cabrera—La Glu*, já cantada em Nice e Bruxellas e que a Gaité Lyrique se propunha montar em breve; *La farce du cuvier*, brilhante comédia lyrica que tambem foi representada pela primeira vez na Monnaie de Bruxellas; e finalmente *Antar*, que já estava annuciado para a Opera de Paris e que seria estreiado muito em breve se não fosse a forçada interrupção de todos os espectaculos, por motivo da guerra europêa.

São muitas e devéras valiosas as suas obras de concerto. Lembram-nos o *Hymne à Aphrodite* com coros, o *Chant de la Destinée*, o *Poema* para piano e quartetto de cordas, as transcripções orchestraes das *Heures dolentes* e da *Maison dans les dunes*, expressivas *suites* de piano acolhidas com exito em toda a parte. !

Na sua obra vocal, de camara, contam-se tambem bellas paginas, os *Poèmes d'automne* por exemplo, que reunem a uma forte e sincera emoção os primores de uma factura expontaneamente clara e original.

\* \* \*

Fica felizmente sem effeito a noticia aqui dada a respeito de Leopoldo Mugnone.

Segundo noticia publicada em varias folhas, o boato da morte d'este maestro foi absolutamente infundado. Antes assim.