



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 Anuario Commercial

Praça dos Restauradores, 24

SUMMARIO: Conservatorios — A dança na antiguidade — O diapasão normal — As lendas da Tavola Redonda — Os «Impromptus» de Chopin — Noticiario

Conservatorios

(Continuação)

Examinemos agora até que ponto correspondem ao seu intuito os estabelecimentos publicos de ensino musical, quaes os principaes obstaculos com que teem de lutar, e quaes os pontos em que se podiam reclamar alguns melhoramentos.

Aponta-se como um dos principaes inconvenientes do regimen actualmente em vigôr em quasi toda a parte, a demasiada vastidão do programma d'estudos, que por isso mesmo é incompleto sob certos pontos de vista. E de facto, o ensino musical, até ao presente, não parece organizado em bases absolutamente normaes.

Não ha arte que tenha, como a musica, uma escripta especial, uma theoria scientifica e uma dupla technica. D'ahi, uma série de ramificações pedagogicas, a que não é facil attender. Alem d'isso, é evidente que na orientação primeira do Conservatorio de Paris, que tem servido de modelo e typo a todos os outros, houve manifesta estreiteza de vistas. N'isso, como em muitas outras cousas, a Revolução não fez mais do que seguir as pisadas do antigo regimen; reproduzindo simplesmente a organização dos conservatorios ecclesiasticos da Italia, não pensou que um tal quadro era demasiado mesquinho para as exigencias da época.

Ao passo que as academias de pintura e de esculptura se podem limitar ao ensino technico, deixando aos museus a missão do ensino esthetico e historico e ás expo-

sições o cuidado de produzir o joven artista perante o publico — é preciso que os conservatorios assumam esse triplice encargo, ministrando a instrução em todos os graus, como nas escolas medievaes se ensinava ao mesmo tempo a astronomia, a theologia e a leitura. Seria de boa logica repartir essas funcções demasiado complexas entre duas especies de estabelecimentos: uns votados ao ensino technico propriamente dito e limitando-se a produzir os seus alumnos em exercicios meramente escolasticos; outros consagrados á educação superior do artista e á cultura do publico por meio de execuções musicas, concertos, representações dramaticas. Tambem seria para desejar que, a exemplo de algumas cidades belgas, se inscrevesse o estudo da leitura musical elementar entre as materias obrigatorias do ensino primario; isso libertaria os conservatorios da tarefa ingrata e inutil de ensinar os rudimentos da notação e do solfejo.

Esta ultima innovação teria um grande alcance, diremos mesmo, uma capital importancia para o progresso futuro da arte. Para que possa crear raizes, a cultura artistica deve encontrar terreno proprio para a receber. Ora pode dizer-se, sem injustiça, que a atmosphaera do nosso seculo não é essencialmente artistica, e o que fazia, n'esse ponto, a grande superioridade da civilização antiga é que a arte era apañagio de toda a comunidade e acompanhava o cidadão em todos os actos da sua existencia, enquanto que hoje é quasi por assim dizer um objecto de luxo, uma occupação facultativa, collocada fóra do movimento quotidiano da nossa vida, uma

distracção para uso das classes mais afortunadas, e distracção que implica o concurso de pessoas que exerçam a arte como uma profissão.

A consequencia directa d'este estado de cousas é que, ao entrar nos conservatorios, a maior parte dos alumnos não possuem fundo algum de impressões musicas frescas, ingenuas, só ouviram geralmente as canções banaes da rua, reminiscencias d'operetas, de revistas. N'esse ponto o homem do campo é mais favoravelmente dotado que o da cidade; em creança ouviu cantar, se não cantou elle proprio, as velhas melodias liturgicas ou alguns d'esses cantos tradiçionaes que, no fundo das provincias, se perpetuam de geração em geração.

Ora, na ausencia d'essa primeira educação, inconsciente e por isso mesmo a mais profunda de todas, a cultura artistica fica por assim dizer á superficie e conserva sempre qualquer cousa de forçado, de artificial. Se os antigos sabiam muito menos do que nós e absorviam menor numero de conhecimentos, em compensação assimilavam-os muito melhor.

As diversas causas que acabamos de apontar são innegavelmente um obstaculo para a boa e perfeita educação do sentimento. Mas a do espirito não é mais favorecida nas actuaes circumstancias. Os estudos technicos da musica moderna absorvem uma tão grande dose de tempo e necessitam um exercicio tão prolongado que é extremamente difficil fazer face ao mesmo tempo ao estudo dos conhecimentos geraes, que são indispensaveis a todos. D'ahi, as lacunas intellectuaes de muitos artistas, aliaz ricamente dotados. Certo é que alguns encontram em si proprios a força precisa para reparar essas lacunas e conquistar uma melhor ou peor educação litteraria; mas são milagres de vontade e de energia que se não podem exigir a todas as organizações. Na Italia, procurou-se obviar a esse inconveniente introduzindo nos conservatorios alguns cursos litterarios em que se ensinam, resumidamente, a lingua patria, e mesmo algumas extranhas, a historia geral, a geographia, a historia da litteratura, elementos de philosophia, etc. E' optimo exemplo, que merecia ser seguido pelos conservatorios das outras nações.

Apontemos por fim um ultimo e serio obstaculo á elevação do nivel artistico: as condições economicas da sociedade actual. A difficuldade da vida faz-se hoje sentir por tal modo que a maior parte dos estudantes se encontram na impossibilidade de

attender durante muitos annos a uma série de trabalhos que lhes não asseguram um immediato proveito financeiro. E o resultado é que buscam o primeiro pretexto para abandonar os bancos da escola, logo que se lhes depare uma maneira de tirar partido do seu pouco amadurecido talento.

Quantos cantores abordam a scena sem ter os mais indispensaveis conhecimentos, sem ter mesmo a voz devidamente formada e desenvolvida! E assim, quantas vocações abortadas, quantos talentos perdidos!

Na França e na Belgica procurou-se melhorar esta situação por um largo systema de bolsas; mas nos paizes, onde os governos não podem ou não querem subvencionar com generosidade as suas escolas d'arte, esse é e ha de sempre ser um terrivel entrave ao bom desenvolvimento da cultura musical.

(Continúa.)



O diapasão normal

Na opinião de um grande mestre em sciencias acusticas (1), a questão de identificar o diapasão é tão importante como a unificação dos pesos e medidas. Sendo a musica uma linguagem universal, é de incontestavel vantagem, sob todos os pontos de vista, que o verdadeiro diapasão normal seja universalmente fixado e adoptado.

O problema é effectivamente de capital importancia, mas tambem muito difficil de resolver; tem-o sido em toda a parte.

Ha mais de 80 annos que se lançaram em Stuttgart as primeiras bases de uma lei tendente a fixar o estalão official da musica, determinando o Congresso scientifico que d'isso se occupou attribuir o numero de 800 vibrações simples por segundo, ao *lá* que devia usar-se em todo o mundo musical.

Desde o principio do seculo XVIII que, por meio d'engenhosos aparelhos scientificos, se estudavam os diversos *lás* adoptados nas egrejas, conservatorios e theatros das diversas capitães europeas, e se confrontavam com as experiencias dos mais abalisados physicos. Resultou d'esses estudos que desde o *lá* de 793 vibrações de

(1) A. Cavallé Coll.

S. Petersburgo até ao de 910 vibrações de Londres, se empregava uma tal variedade de diapasões e n'uma progressão de tal modo crescente com o andar dos tempos, que não só perigavam as vozes dos cantores mas se dificultava cada vez mais o accorde dos instrumentos.

Dois sabios francezes, Lissajous e Cavallé-Coll, e um grande musico da mesma nacionalidade, Heitor Berlioz, preocupando-se muito justamente com taes factos, moveram uma campanha contra essa desordem, que o Congresso de Stuttgart não havia logrado combater, e conseguiram que se nomeasse uma commissão para estudar o assumpto. Essa commissão em que figuravam Auber, Halévy, Berlioz, Meyerbeer, Rossini e Ambroise Thomas, assistidos por alguns especialistas da sciencia acustica, resolveu o caso um tanto empiricamente. Foi por sua proposta que se creou a lei franceza de 16 de fevereiro de 1859, impondo, como typo normal, o diapasão de 870 vibrações (1).

Estabelecida essa lei em França e apesar das tentativas de ordem diplomatica que se fizeram junto dos outros paizes, não se julgue que foi facil a diffusão d'esse metro sonoro em toda a Europa culta. Atribuem-se as razões d'essa reluctancia ao facto de não ser o almiré de 870 vibrações absolutamente concorde com as leis da sciencia que, baseando-se na escala pythagorica, aconselha as 864 vibrações. A differença é realmente pequena, mas bastante para dificultar a unanimidade de accôrdo sobre a unidade tonal.

A Sociedade das Artes, de Londres, propugnou sem resultado o antigo *la* de Stuttgart; algumas outras entidades scientificas e artisticas se pronunciaram diversamente; outras ainda se desinteressaram do caso. Fétis e Charles Meerens, na Belgica, foram os que mais encarniçadamente combateram o *la* francez, chegando o segundo a afirmar que o numero de 870 vibrações é, não só incorrecto, mas *indigno da arte*. O Congresso Musical de Milão, em 1881, tambem opinou n'esse sentido, conseguindo fixar segundo o seu criterio o diapasão das bandas militares italianas em 864 vibrações.

A Allemanha começou a mover-se pouco depois, mas em favôr do diapasão francez (2), e na mesma ordem d'ideias se pro-

nunciou o Congresso musical de Bruxellas, em agosto de 1884 (1).

Na Conferencia Internacional de Vienna, em 1886, confirmou-se por maioria de votos a manutenção de um regulador tonal de 870 vibrações.

E' portanto este que está adoptado como normal na maior parte dos paizes, excepção feita dos Conservatorios de Milão e Pesaro, teatro de Scala e bandas militares italianas, que preferiram, e não sei se ainda conservam, o diapasão pythagorico.

Em Portugal, as oscillações do diapasão parece que não sofreram tão grande alteração como em outros paizes. Ao passo que no resto da Europa se achou a subida de um tom, pouco mais ou menos, em cada periodo de 100 annos, no nosso paiz foi apenas de meio-tom a differença do diapasão em igual periodo de tempo; é o que se deprehe de dos trabalhos do fallecido professor Benevides, que com o auxilio da sereia acustica e de alguns diapasões metallicos, devidamente aferidos, mediu o *la* de varios orgãos antigos e o confrontou com o almiré de S. Carlos. Este era de 910 vibrações em 1883 e julgo que o não subiram n'estes ultimos 30 annos.

As nossas bandas militares, fornecidas desde 1869 pela casa Custodio Cardoso Pereira & C.^a, com officina no Porto e deposito em Lisboa, mantem o antigo diapasão do Arsenal do Exercito, que não pude fazer medir scientificamente, mas que ao meu ouvido representa uma differença de mais de meio-tom acima do estalão francez. Constitue uma tal differença, segundo a theoria pythagorica, um *la* que não terá menos de 930 vibrações por segundo, um *la* absolutamente disparatado que não pôde conjugar-se nem com as vozes dos cantores nem com os instrumentos de sons fixos, que tenham outra proveniencia.

Fechando esta nota, cujo unico intuito é indicar succintamente o actual estado da questão, repetirei as palavras do já citado professor Benevides, que definem, a meu vêr, uma aspiração bem justa: —

«E' para lamentar», diz este erudito amator e homem de sciencia (2), «que durante a administração do governo (no

(1) A' temperatura de 15 a 20 gráus, conforme os paizes.

(2) Paul de Wit, director da «Zeitung für Instrumentenbau» e o erudito Eduardo Hanslick foram os principaes instigadores d'esse movimento.

(1) N'este mesmo Congresso se propoz, por parte da Academia de Santa Cecilia, de Roma, um almiré normal de 900 vibrações. Por fim, na Belgica, e por decreto de 19 de março de 1885, ficou definitivamente assente o almiré de 870.

(2) Francisco da Fonseca Benevides — O Real Theatro de S. Carlos, de Lisboa (1.^o vol.)

theatro de S. Carlos) não fosse decretado o *lá normal*, fazendo então o estado aquisição de instrumentos de vento, de madeira e de metal, para a orchestra e para a banda, em harmonia com aquelle tom; instrumentos que deveriam ficar pertencendo ao theatro, enriquecendo o seu deposito musical e servindo de affeição para regular os instrumentos de outros estabelecimentos, das bandas marciaes e dos particulares. A transformação dos instrumentos de vento exigida pela reforma do diapasão não pode nem deve ser feita pelos empregarios; deve ser feita pelo estado, a quem devem pertencer esses instrumentos; como também ao estado devem pertencer o archivo, a guarda-roupa e o scenario.»

MICHEL ANGELO LAMBERTINI.



A Dança na antiguidade

Nos tempos antigos, o canto, a musica instrumental, a poesia e a dança estavam reunidas. O *rythmo*, regulando ao mesmo tempo as palavras, os sons, os passos, formava o *commum liame* d'esta execução multipla, indício de uma arte ainda primitiva, equivalendo á polyphonia moderna.

Ora as danças dos primitivos e dos semi-civilisados teem o character nitido de uma cerimonia magica; obedecem a uma das leis essenciaes da magia, o mimetismo, a acção exercida sobre o semelhante pelo semelhante.

Já nos incantamentos acompanhados por uma rudimentar musica instrumental se pode notar um certo realismo descriptivo determinado pelo sentido das palavras ou pelo proprio objecto do incantamento (desenho melodico descendente quando se invoca a chuva, suspensões para exprimir a volta da calmaria, imitação approximada do ruido do trovão, etc.). As danças primitivas ainda vão mais longe e tem character de maior precisão, pois reproduzem a figura e os movimentos, suppostos ou reaes, do ser sobre que se quer operar. Constituem uma applicação antecipada da theoria aristotelica pela qual toda a criação artistica é uma *imitação*. São desenhos em acção, quadros e esculpturas dotadas de movimento, que devem conferir aos dançarinos um poder sobre o animal, homem ou espirito que representam o objectivo das suas evoluções, dos seus gestos e da sua mimica.

E' o exemplo mais claro e mais convincente do que se chamou a *magia homeopathica*.

A dança magica de guerra é extremamente antiga. Consiste em figurar a coragem em uma acção ficticia para a suscitar eventualmente em uma acção real, e imitar os movimentos da batalha para conhecer quaes os que conduzem á victoria. Era muito conhecida dos egypcios (1) e dos gregos (2). Era executada por mancebos armados de espada e escudo e n'ella se simulavam todas as peripecias de um combate: ataque, defeza, fuga, triumpho. Os spartanos tinham grande predilecção por esta dança e Tacito, no seu opusculo sobre a Germania, relata que os antigos germanos só tinham um espectáculo que verdadeiramente os divertia, a dança das espadas.

Alguns povos selvagens ou semi-selvagens e outros que mais aferradamente conservam as velhas tradições, ainda hoje cultivam a dança guerreira (3).

Como dança commemorativa ou de acção de graças pode citar-se, na antiguidade classica, a que se dizia inventada por Dedalo em Creta e com a qual se celebrava a libertação dos mancebos e das raparigas por Theseo, vencedor do Minotauro. Homero descreveu-a succintamente no decimo-oitavo canto da Illiada: — «Os jovens de um e outro sexo dançam dando-se às mãos. As raparigas teem vestes de linho simples e ligeiro; os homens tunica de tecido mais forte que, induzidas de um oleo precioso, parecem brilhar vagamente. Ellas enfeitam-se com corôas e elles cingem espadas de ouro, suspensas em cinturões de prata. Agitando docilmente os pés, ora giram em circulo, ora correm figurando diversos labyrinthos.»

Ha também as que se podem chamar danças de sedução e que os ethnographos classificam mais abertamente como danças lubricas. Consistem em inspirar o amor pelo simulacro do amor. São executadas umas vezes por mulheres sós (*Hula-hula* nas ilhas Sandwich), outras vezes por homens sós (*Kaoro* dos australianos na occasião dos casamentos), ou ainda, como nos esquimós, por dançarinos de ambos os sexos.

No seu livro celebre sobre as origens da civilisação, diz Lubbock que, entre os sel-

(1) Pode vêr-se uma reprodução figurada nas *Memo-rias de uma missão scientifica ao Cairo*, por Maspero.

(2) Danças pyrrhicas.

(3) A *dança dos paulitos* em Miranda é uma das pyrrhicas mais caracteristicas, que se tem conservado no nosso paiz atravez dos seculos. Nas populares danças do carnaval lisboeta ha também vestigios do genero.

vagens e os incultos, a dança não é simplesmente um divertimento sem significado; é uma occupação seria e util que, como o canto magico, acompanha todos os actos da vida publica. E, apoiando-se em Robertson, dá-nos os seguintes esclarecimentos: — «Se ha necessidade de estabelecer relações entre duas tribus, os embaixadores de uma d'ellas approximam-se executando uma dança solemne e apresentando um cachimbo como symbolo de paz; os *sachems* da outra tribu recebem-os com identico ceremonial. Se declaram a guerra a um seu inimigo é tambem por meio de uma dança que exprimem o seu resentimento e a vingança que meditam. Se se trata de apaziguar a colera dos deuses ou de manifestar regosijo pelos seus beneficios, de celebrar o nascimento de uma creança ou de deplorar a morte de um amigo, tem danças adequadas a cada uma d'essas situações e que exprimem os diversos sentimentos que os animam.»

Assim, na vida social dos primitivos, ha, se assim nos podemos exprimir, um baile de paz, um baile de guerra, etc. e cada um d'elles constitue, ou a imitação de factos reaes ou os sentimentos que a esses factos se ligam.

Do testemunho de Lubbock, quando nos diz que nos povos incultos a dança participa de todos os actos importantes da vida social, pode approximarse a anecdota contada por Luciano no seu tratado sobre a dança. Um dia veiu um principe barbaro á cõrte de Nero e em sua honra deu este uma festa em que se produziu um dançarino celebre. No momento de despedirse perguntou o imperador ao seu hospede o que queria que lhe offerecesse como recordação da viagem. «Dá-me esse dançarino», respondeu o barbaro. E perguntando-lhe Nero, que não era positivamente um primitivo, para que lhe servia o dançarino, retorquiu-lhe o outro: — «Tenho uma tribu visinha, que falla uma linguagem diferente da minha. Como não tenho meio de encontrar interpretes para tratar com elles, poderei aproveitar o dançarino para me fazer comprehender, pelos seus gestos e attitudes.»

A dança é portanto uma linguagem. Na sua origem, que é identica á do canto, não era uma simples gymnastica abstracta, como nos tempos modernos. Era, como diz Noverre. «a arte de transferir, pela expressão verdadeira dos movimentos, dos gestos e da phisionomia, os nossos sentimentos e paixões para a alma dos espectadores.»

J. C.



As lendas da Tavola Redonda

Um notavel escriptor francez, Jacques Reboul, em um artigo publicado ha uns nove annos no *Mercure Musical*, defende a doutrina de que o *Parsifal* de Wagner, sob o ponto de vista esthetico da lenda, é muito inferior ás versões francezas da mesma lenda.

É preciso porém admittir que Ricardo Wagner é o unico musico que até hoje tirou verdadeiramente partido das lendas, d'uma riqueza symbolica sem igual, que formam o famoso cyclo da Tavola Redonda.

Antes d'elle, só se pôde citar o grande Purcell com o seu *Rei Arthur* (1691) e talvez tambem Gaillard que em 1736 fez representar em Inglaterra *The royal Chase of Merlin's Cave*. É portanto sob a inspiração wagneriana que as lendas bretãs tomaram vida no nosso espirito e é pelo exemplo do grande musico de Bayreuth que tantos outros artistas — litteratos, pintores e musicos — se foram valêr do mesmo material esthetico.

Foi ainda elle que deu corpo ás tendencias de alguns escriptores francezes, Chateaubriand entre outros, no sentido de restaurar um estado d'alma perdido e essencialmente musical. N'esse sentido, a opera de Lesueur, *Ossian ou les Bardes*, representada em 1804, é um exemplo muito curioso das longiquas realizações que podia inspirar o celtismo na sua origem.

Não admira, pois, que se encontrem até hoje poucas obras lyricas, dignas d'interesse, que sejam moldadas nas lendas do cyclo arthuriano. Wagner (como Victor Hugo em França com a poesia) havia deixado o mundo da sua arte sob uma impressão de espanto indiscriptivel. Nem se ousou discutir a sua obra durante 30 annos. E quando começou a tremenda lucta de penna que havia de originar toda uma litteratura de combate, o *Lohengrin*, o *Tristão* e o *Parsifal* eram mais que bastantes para alimentar todas as polemicas. Quem haveria de tentar seguir as pisadas de reformador tão audaz? Quem o fizesse, poderia bem contar com uma systematica hostilidade, tanto dos partidarios como dos inimigos da nova dramaturgia.

Houve no emtanto alguns imitadores. O primeiro em data suppomos que foi Theo-

doro Heuschel, cujo *Lancelot* em quatro actos, sobre um poema de Franz Bittong, teve em Bremen em 1878 e dois annos depois em Leipzig um acolhimento mais que frio. Foi mais feliz uma *opera romantica* em tres actos, que Carl Goldmarck fez executar em Vienna em 1886. Essa opera de Goldmarck, *Merlin*, parece ser a unica na Allemanha que tenha algum direito a ser salva do esquecimento.

Ha um outro *Merlin* do compositor belga Philippe Rufer, sobre um poema desastrado de Hoffmann, que teve regular acceptação em 1887 na Opera Real de Berlim, um *Lancelot* de E. Wolfram e A. R. Hermann, cantado em Brünswich quatro annos depois, e um *Rei Arthur*, com 3 actos e um prologo de Vogrich, que em 1893 fez um solenne fiasco em Hamburgo; nenhuma d'essas obras conseguiu vencer a má sorte e talvez tambem a opposição que existe entre o temperamento germanico e a ternura sempre heroica d'essas lendas.

Ha quem supponha que as condições do caracter francez se prestam melhor á appropriação d'esses themas lendarios. O *Roi d'Ys*, de Lalo (1888) não tem nada de bretão, senão pelo lado pittoresco, mas o *Roi Arthur* de Chausson, que a Monnaie de Bruxellas fez ouvir ha uns 12 annos, constitue de facto um bello ensinamento artistico. Claudio Debussy tambem pensou na realisação de um novo *Tristão*.

E a veia d'esta preciosa mina está longe d'extinguir-se. Quantas obras primas não originará ainda essa admiravel lenda de Merlin, o mais puro e o mais profundo dos mythos da alma celta! Basta percorrer os cinco volumes que Paulin Paris consagrou á vulgarisação da Tavola Redonda, para nos convenceremos da vastidão e da riqueza d'esta admiravel fonte d'emoção artistica.



Os « Impromptus » de Chopin

O *Impromptu*, op. 29, em lá bemol, dedicado á condessa de Lobau e publicado em 1838, é uma peça de curto desenvolvimento, d'uma graça alada, de encantadora virtuosidade. Temos á vista a *Gazette musicale*, de 1838, que se refere a ella n'estes termos: — «Como repouso, sem duvida, das produções serias que o sr. Chopin costuma escrever, deixou cahir da penna, em um momento d'ocio, um d'esses trechos que fazem o encanto dos serões intimos. E' um

pensamento vaporoso, que se chama *Impromptu*». Schumann escreveu: — «Chopin já não pode escrever sem que ao oitavo compasso de uma nova obra tenhamos de exclamar: Mas isto é Chopin! Ha quem chame a isto manierismo. Não sejamos ingratos... E' a sua força, a sua originalidade, a sua côr pessoal que nos surprehende. Este *Impromptu* não pode comparar-se a qualquer outra obra do mesmo auctor. E' tão refinado como forma, tão delicioso como escrita pianistica, tão expressivo e tão diferente de tudo!». Georges Mathias diz que se pode empregar na parte central um intelligente *rubato*, ficando comtudo a melodia sempre sobria e larga.

A proposito do segundo *Impromptu*, op. 36, em fá sustenido, composto em 1838 e publicado dois annos depois, diz Rubinstein nas suas *Notes et Souvenirs*: «Este improviso deixou-me uma funda impressão. Tinha eu onze annos quando fui apresentado a Chopin. Ainda me recordo de tudo como se fosse hoje; estou a vêr o artista e a sua *entourage*. Era na rua Grouetet, n.º 5, não longe da Magdalena. No meio da sala estava um Pleyel, com uma cobertura verde em que se via uma inscripção bordada: *Don de Louis-Philippe à Monsieur Chopin*. E foi n'esse dia que eu toquei ao mestre o *Impromptu* em fá sustenido.

Lembra vagamente as *Balladas*. O inicio tão sonhadôr, logo a seguir o contraste da marcha em ré, a curiosa modulação de ré para fá conduzindo para a variação do thema, e o final com a sua passagem *feerica*, fazem d'este trecho uma obra das mais importantes.

E' celebre a coda em fusas. Bülow dizia ironicamente: Não vão ahi muito depressa; o *jeu perlé* está a dois passos do *jeu cochonné*»

O terceiro *Impromptu* (op. 51, em sol bemol) é dedicado á condessa Esterhazy e foi escripto em 1842. E' o ultimo e talvez tambem o menos notavel; apezar de menos espontaneo como invenção, tem uma parte mediana que é bastante formosa. E' essa pelo menos a opinião do douto professor I. Philipp, do Conservatorio de Paris.

Devemos citar tambem a *Fantaisie-impromptu*, op. 66, composta em 1834 e publicada depois da morte do auctor. E' uma obrinha encantadora, que Chopin certamente considerava como menos interessante. No emtanto, a primeira parte é deliciosa e a difficuldade rythmica demanda um bom executante



Partiu em férias para as Caldas da Rainha o nosso presado amigo e illustre professor Timotheo da Silveira.

Mad. Mantelli, a estimada professora de canto, tambem se encontra a veraneiar n'aquella formosa estancia thermal.

* * *

A banda de infantaria 30, aquartelada em Valença de Minho, vae concorrer a um certamen de bandas que deve realizar-se em Vigo a 22 d'este mez.

A banda portugueza será dirigida pelo seu habil chefe, o sr. Antonio Joaquim Antunes.

* * *

Os exames de harpa, ultimamente realisados no Conservatorio vieram mais uma vez pôr em lisongeira evidencia a distincta artista, Mad. Vercruyse de Sá, ha pouco nomeada para o logar de professora de harpa n'aquelle estabelecimento.

Foi com verdadeira satisfação que ouvimos as suas três alumnas, admirando em qualquer d'ellas uma excellente technica e uma judiciosa observação dos effeitos expressivos, que são proprios do instrumento. E causaram-nos tanto maior surpresa, quanto sabiamos que a talentosa professora havia estado, por grave doença, impossibilitada durante algum tempo de acudir aos seus trabalhos de leccionação.

Felicitamol-a pois muito sinceramente pelo bello resultado obtido, e nutrimos a esperanza de que, sob tão intelligente direcção, a aula de harpa do Conservatorio estará brevemente em grande altura.

* * *

O sextetto do Grande Casino Peninsular da Figueira da Foz é dirigido pelo consagrado violinista D. Francisco Benetó. Os restantes artistas que compõem esse sextetto são os srs.: Theophilo Russell (piano), Accacio Faria (2.º violino), Hasdrubal Godinho (violeta), Apolinar Cánepa (violoncello) e Juan Gonzalez (contrabaixo).

No Casino Mondego estão entre outros os distinctos profissionaes Julio Caggiani (violino) e José Henrique dos Santos (violoncello).

* * *

Recebemos o relatorio escolar do Conservatorio do Dr. Hoch em Francfort, referente ao exercicio de 1914-15.

O relatorio é precedido de alguns artigos interessantes, entre elles um sobre *A guerra e a arte*, assignado por M. Bauer. Seguem-se as varias tabelas do movimento escolar, lista dos professores e alumnos, materias ensinadas e seu programma, concertos e audições realisadas, etc.

Frequentaram esta excellente casa de ensino 532 alumnos de ambos os sexos, entre os quaes uma portugueza, ou pelo menos domiciliada em Lisboa, a cantora Ida Janz.

* * *

Demittiu-se do logar que exercia no Conservatorio de Lisboa o notavel professor Alexandre Rey Colaço.

Uma tal desistencia, que infelizmente se previa ha bastante tempo, constitue para a nossa escola official de musica uma perda que não hesitamos em classificar de irreparavel. Lastimal-a-hão comnosco, não só os alumnos d'aquella casa, mas todos os que teem a peito o progresso e a prosperidade artistica do Conservatorio.

* * *

A' brilhante revista, *Ecco Artistico*, muito agradecemos as referencias feitas ao nosso director, no numero 105, a proposito da sua nomeação para o cargo de organisador e conservador do Museu Instrumental.

* * *

Fixaram residencia em Lisboa os distinctos artistas, srs. Thomaz de Lima e Fernando Moutinho, que estavam respectivamente em Coimbra e Porto.

* * *

Ha um artista, tão modesto quanto talentoso, que nós outros jornalistas estamos apostados em matar á viva força!

Referimo-nos ao violoncellista hespanhol, Juan Roiz Casaux, cuja morte foi noticiada em varias folhas tanto de Lisboa como do Porto, rectificando-se mais tarde essas noticias, visto o artista estar são e escoreito para fortuna d'elle e nossa.

Tambem nós nos fizemos ecco da funebre noticia, antes de vêr a outra; e enterámos o pobre violoncellista sem mais cerimonia. Hoje ressuscitamos-o com summo prazer, affirmando que, depois de uma excursão em Hespanha, como participante na Orchestra Symphonica, Juan Casaux regressou ao Porto, onde continua exercendo a sua arte.

Façamos votos para que o jornalismo o deixe em paz o mais tempo possível.

* * *

Recebemos e agradecemos um exemplar da revista, *Sanitas*, destinada principalmente a annunciar productos therapeuticos. E' enviada gratuitamente a quem a requisitar na travessa do Carmo, 1, 1.º

Damos a seguir a ultima lista de alumnos que concluíram este anno no Conservatorio os seus cursos.

Piano

5.º ANNO DO CURSO GERAL

	Valores
Abilio Manuel Roseira.....	15
Alice da Assumpção Cruz.....	16
Bértha Amelia Ferreira.....	14
Elvira da Assumpção Sousa.....	16
Isaura Angelica Lirio.....	14
Isaura Duarte Pitté.....	14
Maria Adelaide M. Santos.....	14
Maria Adelaide de Sousa.....	15

Harpa

5.º ANNO

Edeme Pereira Gomes.....	16
Zilda Rebello.....	17

Harmonia

3.º ANNO

Sarah Navarro Lopes.....	16
--------------------------	----

Antes de fechar este numero, cumprenos rectificar um erro typographico, que sinceramente deploramos.

Na lista do numero anterior figuraram as meninas

Aurora da Conceição Tavares
Elvira Pereira Cardoso
Maria Joanna Lopes
Salvadora Mósca e Rosa

com 10 valôres, quando realmente obtiveram 14.

Ahi fica a rectificação com as nossas desculpas.

* * *

Parte brevemente para as Caldas da Rainha, onde tenciona dar um concerto, a talentosa harpista e professora, Madame Vereruyse de Sá.

Seu esposo, o nosso presado amigo Carlos Estevam de Sá, já ali se encontra fazendo parte de um dos sextetos.

* * *

Entre as publicações ultimamente recebidas destacamos dois Hymnos consagrados á Bandeira Nacional, com letra de Paulino de Oliveira e musica de D. Elmana Trigo de Brito.

Estes bonitos hymnos, a uma e duas vozes, estão limitados a uma tessitura muito commoda, o que lhes permite fazer parte de todos os repertorios escolares.

A elles são de resto destinados, como outras publicações tanto litterarias como musicas, que a casa editora *Para as Crecanças* tem publicado e continuará a publicar.

Tanto os hymnos como as outras publicações obtem-se, avulso ou por assignatura, na sêde d'essa casa editora, rua do Arco do Limoeiro, 17, 3.º



Grandes Liquidações
DE
MUSICA
a preços infimos
62, P. dos Restauradores, 68