



© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria. 2022.

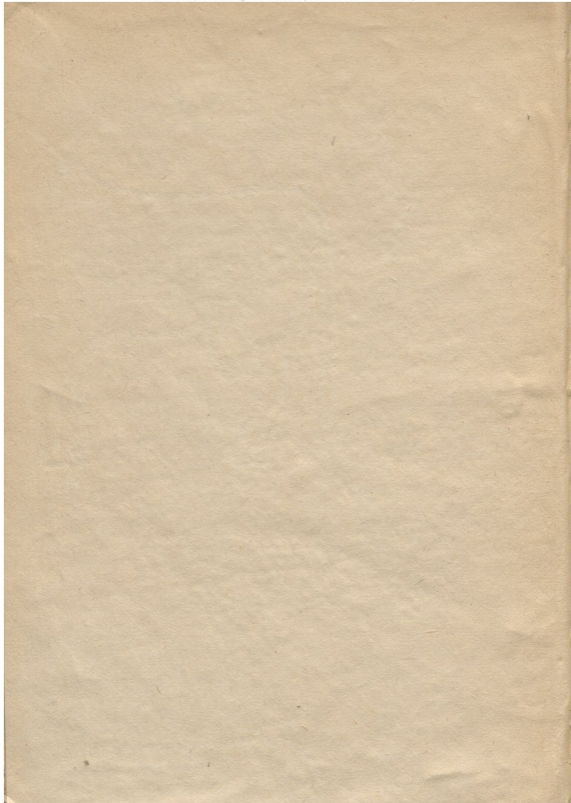


FETIS
—
A
MUSICA



BIG
XIX-2
FET
MUS





cf. \pm 3.15,



Cop. 850326

Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2022.

A MUSICA

AO ALCANCE DE TODOS

*Noticia succinta de tudo o que é necessario para
ajuizar e fallar d'esta Arte sem a ter estudado*

POR

M.^r Fetis

*Mestre de Capella de S. M. o Rei dos Belgas e
Director do Conservatorio de Musica.*

TRADUZIDA EM PORTUGUEZ

POR

JOSÉ ERNESTO D'ALMEIDA.

*Quel art donne des jouissances aussi pures
et laisse dans le cœur une impression plus
profonde? Tous les peuples du monde
chantent et dansent; il y en a bien peu
qui connaissent la peinture et la poésie.*

CASTIL-BLAZE.

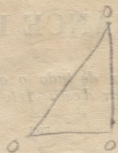
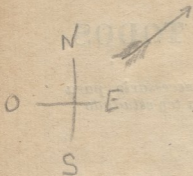
PORTO

TYPOGRAPHIA COMMERCIAL

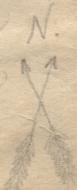
Rua de Bellomonte n. 57.

—
1845.

Nautica.



TRADUCCION EN PORTUGUES
 JOSE ERNESTO D'ALMEIDA



PORTO
 Typographia Commercial

1875



INTRODUÇÃO.

SCIENCIA infusa ninguem a tem. Por mais simples que sejam os conhecimentos, é forçoso adquiri-los pela propria experiencia, ou pela educação. Esta verdade, que nunca falha, é sobre tudo incontestavel no que diz respeito ás Artes. A nossa vista não sabe discernir as propriedades nem os defeitos d'um quadro, o nosso ouvido é incapaz de abranger as combinações da harmonia, quando para isso não estamos dispostos por falta d'exercicio. Não ha duvida que o habito de vêr e ouvir basta em muitas occasiões para sentir as bellezas da pintura ou da musica; mas o habito é em si mesmo uma educação.

Todavia vai muita distancia d'esse sentimento vago, que deriva d'irreflectidas sensações, á solidez do juizo que provém de conhecimentos positivos. Cada arte tem

seus principios, que importa estudar para augmentarmos nossas fruições, ao passo que formamos nosso gôsto. A musica os tem mais complicados que a pintura; pois é ao mesmo tempo sciencia e arte: e d'esta complicação resulta um estudo longo e penoso para qualquer que n'ella procura adquirir certo gráo de talento. Desgraçadamente nos é impossivel encurtar o tempo que em tal estudo não podemos deixar de empregar. Seja qual for a habilidade de cada um, sejam quaes fôrem os meios de que se sirva, qualquer o methodo a que recorra, cumpre ainda habituar-se a lèr com facilidade a multidão de signaes de que se compõe a escriptura musical, a tomar as entoações com justeza, a sentir as divisões do compasso, em fim a combinar todos os elementos da Arte; e só o tempo pôde dar os meios de o fazer.

Mas o tempo é precisamente o que falta na carreira da vida, mórmente no estado d'aperfeiçoamento em que se acha hoje em dia a civilização. Obrigados a aprender uma chusma de cousas diversas, não podemos prestar a estas senão uma mui ligeira attenção, nem deixar de nos applicar ao que é mais util entre o que mais se usa. As Artes, consideradas como entretenimento e meio d'agradar, entrão no numero dos objectos de que em geral só ha ideias superficiaes, e de que todos julgão poder ajuizar naturalmente e sem trabalho. Não é porque nós não gostassemos de ter conhecimentos exactos ácerca das mesmas, se o adquirí-los não custasse mais trabalho do que aquelle que achamos em colher n'um periodico as diarias noticias politicas. Mas onde encontraremos um livro que satisfaça a esta precisão? Dar uma ideia geral e sufficiente de tudo quanto é relativo á Arte musical, sem fazer de-

masiado uso da linguagem technica, é tarefa que nenhum escriptor ainda emprehendeo; é esta a que vou tomar na presente obra. Talvez me venhão dizendo que o meu livro só contem a sciencia dos ignorantes! Embora o digão. Esta sciencia é bastante para muita gente, nem, porque a ensinei, julgo ter deslustrado o meu gráo de professor. Propagar o gôsto da arte que cultivo é minha vocação; não lhe posso resistir: tudo o que se dirige a este fim me parece essencialmente bom. Ouso crêr que não terei melhor desculpa perante os meus sabios collegas.

Enganar-se-lia o publico, se esperasse achar n'este livro um methodo novô, um systema ou outra cousa semelhante; o seu titulo mostra bem o fim que me proponho. Dar sufficientes noções de tudo o que é preciso para augmentar o prazer que a musica offerece, e para fallar d'esta *Arte sem a ter estudado*, tal é o meu designio. Que se alguém na realidade a quizer aprender por principios, a *Musica ao alcance de todos* será ainda util, pela razão de lhe dispôr o espirito para outros estudos que quasi sempre se fazem com repugnancia, por se não entender a ligação que ha em seus elementos; além de que seriam precisos methodos privativos, mestres e mais que tudo muito affêrro e paciencia. Em tal caso o sentir e discorrer sobre as sensações não será o objecto d'este estudo; procure cada um de per si fazer brotar essas mesmas sensações, que é justamente o mais difficil e que demanda mais tempo. Ninguem se fie nas promessas de certos charlatães; de balde affirmão elles fazer musicos d'improviso, o saber não se improvisa. Eu me explico melhor: Não sabemos bem senão o que aprendemos com custo. Compreender o mecanismo da sciencia e da linguagem da mu-

sica é cousa facil: d'isto mesmo qualquer se hade convencer lendo o resumo que apresento ao publico; mas o ser grande musico é mui diverso, pois não póde conseguir-se senão como resultado de longos trabalhos.

Alguns criticos, mencionando a primeira edição d'este livro, disserão que elle não preenchia o seu fim, nem punha a musica *ao alcance de todos*, isto é, que a não tornava estudo menos longo nem mais facil. Isto dá occasião a persuadir-me que esses criticos não lêrão esta Introdução, pois que alli havião de notar que me antecipei a responder ás suas objecções, e que o meu proposito não era o que elles suppúnhão.

A Musica ao alcance de todos pertence áquella parte da litteratura das Artes chamada *Esthetica*. Nenhum livro d'este genero se publicou em França, havendo aliás muitos em Allemanha. Estes não são mais do que ensaios imperfeitos que algum dia sem duvida hão de ser melhorados; mas em fim gozão da prerogativa de ter encetado a vereda, e esta mesma prerogativa os ha de assignalar. Ouso dizer que o mesmo acontecerá com a minha obra; poderão excedê-la sim, mas não deixar de confessar a utilidade que d'ella colhêrão.

O favoravel acolhimento que recebo do publico a *Musica ao alcance de todos*, excedeo a minha expectativa. Em menos de dous annos, além da edição de Paris, sahirão á luz mais duas: uma em Liége, em 12, e outra em Bruxellas, em 18. M. Carlos Blanc a traduzio em Allemão debaixo do titulo de *Die Musik*, etc. (Berlin, 1830, 1 vol. em 12); e lhe accrescentou algumas notas. Em 1831 publicou-se em Londres uma traducção Ingleza intitulada *Musik made easy*; finalmente os periodicos Italianos annunciárão uma versão

INTRODUÇÃO.

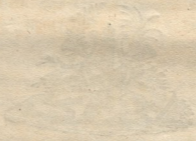
7

d'ella em Italiano. E bem que os seus defeitos me não deslumbrem, nem sinta minorado o desejo que tenho de a augmentar e melhorar, aquelle bom exito geral defende melhor o meu livro do que eu o poderia fazer em um prefacio; e por isso espero que os meus Leitores hão de reconhecer a sua utilidade.



Introdução

d'ella em Hespanha. E para que os seus efeitos se não
 destruyam, nem a sua memoria o desejo que tanto
 de a augmentar e melhorar, apezos seus erros e
 defeydas melhor o meu livro do que os outros que
 em sua patria; e por isso e poro que os meus
 torca não de reconhecer a sua utilidade.





A MUSICA AO ALCANCE DE TODOS.

PRIMEIRA SECÇÃO.

Do systema musical, considerado nas tres qualidades de sons, a saber: Entoação, Duração e Intensidade.

CAPITULO PRIMEIRO.

Objecto da musica — Sua origem — Seus meios.

A MUSICA póde definir-se a *Arte de commover por meio de sons combinados.* (1) Não é só sobre a

(1) Não é esta a definição que se acha nos Dicionarios. J. J. Rousseau diz que a *musica é a Arte de combinar os sons d'uma maneira agradavel ao ouvido*; isto é circunscrever a acção da Arte a uma sensação physica, quando ella tem outra moral. O celebre philosopho Kant define a musica a *Arte d'exprimir uma agradavel successão de sentimentos por meio de sons*, o que parece excluir as

especie humana que a acção d'esta Arte se torna sensível; a maior parte dos entes organizados lhe estão mais ou menos sujeitos. O ouvido que ella fere immediatamente parece não ser mais que o seu agente: é sobre o systema nervoso que o seu poder se desenvolve com mais fôrça; d'aqui a diversidade de seus effeitos. O cão, o cavallo, o veado, o elefante, os reptis, os mesmos insectos são sensíveis á musica, mas por differente modo. N'uns, a sensação se assemelha a um choque nervoso que chega a causar dôres; n'outros, o prazer soffre diversas alterações; fixão todos a attenção logo que se começam a ouvir os sons.

Os phenomenos sobre tudo que a musica desenvolve na organização humana são muito dignos d'observação. Em certo numero d'individuos igualmente sensíveis á cadencia musical, ha combinações d'harmonia que excitão o prazer d'uns, ao passo que outros permanecem apathicos; e *vice-versa*. Tal harmonia que nos não affectou em uma occasião, arrebatá-nos de prazer n'outra. Ás vezes este prazer é uma agradável sensação da qual parece que nos deixamos levar d'um modo passivo; em outras circumstancias a acção da Arte toma o character da violencia, e todo o systema vital sente abalo. A delicada constituição das mulheres as dispõe para experimentarem no ouvir da musica mais vivas sensações que os homens; entre estas ha mesmo

emoções fortes do dominio da Arte. Mosel, litterato Allemão, diz que a musica é a *Arte d'exprimir sentimentos determinados por meio de sons bem coordenados*; mas os sentimentos não são determinados no effeito da musica senão pelo sentido das palavras que o autor lhe adapta: estes são indeterminados na musica instrumental, e nem por isso são menos vivos. Creio pois que a minha definição é a melhor.

algumas a quem a acção musical leva o delirio dos sentidos ao extremo gráo.

Mas se o gôsto da musica nos é dado pela natureza, muito concorre a educação para seu augmento, e póde até fazê-lo nascer. D'aqui sem duvida o que observamos no mundo, homens distinctos aliás por seus dotes d'espírito e por seus talentos d'outro genero, mostrarem não só indifferença, mas ainda aversão a esta Arte. Alguns philosophos pensárão que a organização de taes individuos era incompleta ou viciosa; com tudo bem póde ser que o seu modo d'existir seja o resultado d'uma longa impassibilidade dos nervos musicaes, e que a falta d'exercicio tenha cæusado esta insensibilidade.

A acção da musica sobre os orgãos physicos e sobre as faculdades moraes suggerio a ideia de a applicarem como curativo, não só nas affecções mentaes, mas até em certas doenças em que a organização animal parece a unica offendida. Muitos medicos fizeram sobre este ponto curiosas observações; porem n'ellas não domina bem o espirito philosophico: é assás consideravel o numero das obras que elles apontão, e os factos alli expostos tem tão pouca probabilidade, que para se admitirem precisão da autoridade do nome de seus autores.

Não obstante a sua capacidade relativa, o espirito humano tem taes limites, que a ideia do infinito não lhe entra senão a muito custo. Queremos achar um principio em tudo, e, segundo as ideias vulgares, a musica deve ter uma origem assim como todos os nossos conhecimentos. Nem o Genesis nem os poetas da antiguidade profana fallão dos inventores d'esta Arte; sómente citão os nomes dos que fizeram os primeiros instrumentos, Tubal, Mercurio, Apollo e outros. Julgar-se-ha que é ao Genesis que eu dou credito n'este ponto,

bem como em outros de mais importancia ; mas o caso não é esse. Quanto á origem da musica , cada um a imaginou segundo a sua fantasia ; mas a opinião que a refere ao canto das aves prevaleceo. Devemos confessar que é ideia extravagante , é conceber uma opinião bem estranha ácerca do homem o querer que elle de- pare com umâ das suas mais vivas fruições no arremêdo da linguagem de certos animaes. Por certo que assim não é : o homem canta e falla , o homem anda e dorme , tudo por effeito da construcção dos seus orgãos e da disposição da sua alma. Isto é tão verdade que os povos os mais selvagens e os mais segregados de toda a communicacão tinham uma musica tal ou qual no tempo em que fôrão descobertos , posto que o rigor do clima não permittisse ás aves o viverem e cantarem n'aquelles paizes. A musica , em sua origem , compõe-se de brados d'alegria ou de gemidos de dôr : á medida que os homens se vão civilisando , o seu canto se aperfeiçãoa ; e o que a principio não era mais que um accento apaixonado , acaba por ser o resultado do estudo e da arte. Por certo que ha grande differença entre os sons mal articulados que sahem da garganta d'uma mulher da Nova-Zembla e o floreado das damas Malibran e Sontag ; mas não é menos veridico que o melodioso canto d'estas teve por primeiros rudimentos a especie de grasnido d'aquellas. Quanto ao mais , pouco importa saber qual fosse a origem da musica : o que deve interessar-nos , é saber a sua historia desde quando mereceo o nome d'Arte ; é dispôr-nos a recceber todas as impressões de gôsto que ella nos possa dar , e augmentar o seu effeito quanto caiba em nossas fôrças. Eis o que vale a pena de se examinar e averiguar.

Por que meios influe a musica nos entes organi-

zados? pergunta muitas vezes repetida sob diversas formas, e cuja solução encerra todo o mecanismo da Arte. Todavia, sem entrar em tantos pormenores, cada qual responde segundo o seu gôsto, dizendo que é a *melodia* ou a *harmonia*, ou em fim a união d'ambas estas cousas, mas sem explicar, e talvez mesmo sem saber exactamente o que é *melodia* ou *harmonia*. Tractarei de remover todas as duvidas a semelhante respeito; mas primeiro devo declarar que ha um terceiro meio d'acção que é proprio da musica, e sobre o qual se não reflectio ainda: é o *accento musical*, cuja presença ou ausencia faz com que a mesma melodia ou a mesma harmonia produza ou deixe de produzir effeito. Explicarei igualmente em que elle consiste.

CAPITULO II.

Da diversidade dos sons e da maneira de os exprimir por nomes.

Todos tem observado que as vozes de mulher ou de menino apresentam um caracter totalmente diverso das d'homem: umas são mais ou menos agudas, outras mais ou menos graves. Ha uma infinidade d'entoações possiveis entre o som mais alto das primeiras e o mais baixo das segundas: o ouvido exercitado acha em cada uma d'estas entoações um som distincto. Com tudo bem se vê que se quizessemos dar um nome differente a cada um, esta multiplicidade de nomes, longe d'auxiliar o espirito, sobrecarregaria inutilmente a memoria;

mas os philosophos e os sabios que se esmerarão em coordenar os sons d'uma maneira regular, tendo notado que fóra de certo numero de sons dispostos por uma certa ordem ascendente ou descendente, os outros se reproduzem depois pela mesma ordem, e não tem dos primeiros outra differença senão a que resulta d'uma voz aguda a outra grave que se achão em concordancia, inferirão que uns erão a repetição dos outros em certa distancia, a que chamarão *Oitava*. Por exemplo: tendo designado o primeiro som por *C*, o segundo por *D*, o terceiro por *E*, etc., por esta ordem, *C, D, E, F, G, A, B*, tornavão a começar a segunda Oitava por *c, d, e, f, g, a, b*, e a terceira por *cc, dd, ee*, etc. Commummente se attribue a invenção das syllabas *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La*, de que hoje se usa, a um monge Italiano chamado *Guido Aretino*, que as tirou do Hymno de S. João, cujos versos são os seguintes:

Ut queant laxis, *resonare* fibris,
Mira gestorum, *famuli* tuorum,
Solve polluti, *labii* reatum,
 Sancte Joannes.

Em uma carta porem dirigida a outro monge, Guido aconselha sómente ao seu collega que se lembre do canto d'este Hymno, o qual vai subindo uma nota em cada syllaba *Ut, Re, Mi*, etc., para achar a entoação de cada um dos degrãos da escala. Cinco seculos depois, um Flamengo accrescentou a syllaba *Si* ás seis primeiras, e completou a Oitava, segundo a qual dizemos *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si*, e assim por diante, a segunda, terceira, quarta e quinta Oitava. Em 1640, o sabio musico Doni substituiu *Do*

a *Ut*, comó de mais suave pronunciação e mais apto para se ouvir no *solfejo*. Italianos, Francezes, Espanhoes e Portuguezes adoptarão estas syllabas para designar os sons; os Allemães e os Inglezes cousevãrão as letras alfabeticas para o mesmo fim. Esta serie de syllabas ou letras chama-se *escala* (1).

Depois d'esta nomenclatura de sous, conhecêrão que os havia intermediarios perfeitamente apreciaveis ao ouvido. Por exemplo, advertirão que entre os sons designados por *Ut* e *Re*, havia um terceiro igualmente distante de *Ut* e *Re*. Para não multiplicarem os nomes, suppuzerão que este som era umas vezes *Ut* mais alto, e outras *Re* mais baixo. Chamárão *Ut sostenido* (2) ao *Ut* mais alto, e *Re b mol* ao *Re* mais baixo, seguindo a mesma ordem nos sons intermediarios de *Re*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, etc. Segundo esta operação ficou sendo a palavra *sostenido* o synonymo de mais alto, e *b mol* o de mais baixo. Claro está que tudo isto não é mais que uma operação facticia imaginada só para mais simplicidade; porque um som não póde ser modificado na entoação nem trocado por outro sem deixar d'existir. *Ut sostenido* pois ja não é um *Ut*; mas os musicos que só tem a pratica (e este é o maior numero), havendo ligado uma ideia de realidade aos signaes representativos dos sons, e vendo que os signos *Ut* ou *Re* não mudão, e que sómente se lhes junctão os signaes d'elevação ou abaixamento, isto é, *sostenido* ou *b mol*; estes musicos, digo, imaginárão que *Ut* é sempre *Ut*, quer se lhe ponha *sostenido*, quer não. Taes

(1) Tambem alguns lhe davão o nome de *gamma*, porque a nota mais baixa da escala era representada pela terceira letra do alfabeto Grego, chamada *gamma*. Esta *gamma* indicava o signo *Sol*.

(2) Ou *Dièse* (*Nota do traductor*).

erros são frequentes em musica, e tem produzido muita obscuridade na exposição de seus principios.

Ut sustenido, sendo intermediario de *Ut* e *Re*, assim como *Re* b mol , parece que estas duas notas deverião ser perfeitamente unissonas; mas, segundo a theoria fundada no calculo do comprimento das cordas e os phenomenos da sua resonancia, resulta que *Ut* sustenido não é exactamente o mesmo som que *Re* b mol , e a sua differença é como de 80 a 81 em certos casos, ou como de 125 a 128 n'outros: dá-se a estas differenças o nome de *comma*. Mas a difficuldade de construir instrumentos de teclado, taes como Piano ou Orgão, que podessem exprimir estas proporções, e o embaraço que semelhantes instrumentos causarião na execução, suggerirão a ideia d'affinar esses mesmos instrumentos, fazendo sobre a serie total dos sons a repartição d'aquellas differenças, a fim de se tornarem menos sensiveis ao ouvido: deo-se a esta operação o nome de *temperamento*; e todos os afinadores a practição por habito, sem conhecer a sua theoria. Ja vemos que pelo temperamento não se obtem senão uma justeza approximativa; mas esta justeza é sufficiente ao ouvido segundo o uso ordinario da musica.

Se cada um a seu arbitrio chamasse *Ut* ao primeiro som expressado, *Re* ao segundo, e assim por diante subindo, reinaria na musica uma confusão extrema e não se poderia assentar em cousa certa. Para obviar a este inconveniente, constituirão-se pequenos instrumentos d'aço em fórma de garfo, cujo som serve de modelo, e se chama *diapasão*, nome que por analogia se dá ao proprio instrumento. (1) É por este som que se affinão

(1) Entre nós e os Italianos chama-se *corista*. (*Nota do traductor*).

todos os instrumentos e se regulão as vozes. Em França este som é *La*; na Italia, *Ut*. D'aqui as expressões de que usão nas orchestras para a mutua affinação dos instrumentos: em França dizem *donner le la*; em Italia, *suonar il do*. O diapasão não é identico em todos os paizes; até no mesmo lugar tem soffrido varias alterações. Cada theatro de Paris tinha antigamente o seu: o da Opera era mais baixo, e o do theatro Italiano mais alto. Ha hoje mui pouca differença entre elles. O diapasão muito baixo prejudica o brilho da sonoridade, em razão das cordas dos instrumentos não terem a tensão sufficiente; o diapasão muito alto fatiga as vozes.

O uso do diapasão não está assás vulgarizado. A maior parte dos Pianos que existem nas provincias de França estão muito baixos. Os cantores que se acompañão a estes Pianos habituão suas vozes a uma especie de preguiça que não podem vencer, quando são obrigados a cantar pelo diapasão.

CAPITULO III.

Como se representão os sons por signos.

Será eternamente um mysterio aquella operação do espirito por meio da qual o homem inventou os signaes representativos da palavra; mas logo que tivesse conseguido esta descoberta, é evidente que não deveria experimentar muita difficuldade em achar os meios de exprimir os sons do canto. Para este fim servião-se os Gregos e os Romanos das letras do seu alfabeto, di-

versamente combinadas ou truncadas; os Musulmanos não tem signaes proprios para este objecto; e os Chinas usão d'elles tão complicados e extravagantes como a sua lingua.

Depois de muitos seculos d'uma lucta incessantemente renovada contra os barbaros do Norte, o imperio do Occidente foi vencido e desmantelado; as Artes perecerão com elle; e apenas ficou uma luz vaga que pouco a pouco foi escasseando até ao seculo VIII em que de todo se extinguiu. A musica sobre tudo, isto é, a musica dos Gregos, que tinha sido o encanto de Roma e Italia, ficou em total esquecimento, á excepção d'aquella que dous Padres da Igreja (S. Ambrosio e S. Gregorio) havião conservado para o Officio Divino. As melodias erão tão simples, ou antes tão limitadas, que poucos signos bastavão para as escrever, e estes mesmos não erão senão algumas letras do alfabeto.

Mas em quanto os povos Latinos usavão d'estes signos, os Lombardos e Godos, cujo dominio se estabeleceo na Italia, adoptarão outros d'un systema bem differente; pois não só representavão sons destacados, mas tambem um aggregado de sons, e até de frases inteiras. As grandes bibliothecas encerrão manuscriptos em que estes signos se achão applicados ao Canto-chão, circumstancia que deo lugar a decifrá-los por meio de uma comparação entre os mesmos e os do Canto-chão Latino.

É porem de notar que os povos do Oriente, que cogitirão de representar os sons por signos, não comprehendessem o uso d'estes senão como meio d'expressir um aggregado de sons n'um só signo, em vez de os decompôr em seus mais simples elementos. Devemos attribuir esta singularidade aos excessivos ornatos que

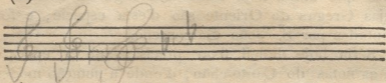
gostavão de amontoar em suas melodias, os quaes farião a leitura da musica assás difficil, se não se achasse o meio de representar muitos sons em um só signo. Os signos que ainda hoje estão em voga na musica das igrejas Gregas do Oriente são d'esta especie, e fôrão inventados por S. João Damasceno.

Seria hoje difficil fixar precisamente a epoca em que as notas do Canto-chão, d'onde a notação moderna trouxe a origem, fôrão imaginadas: d'estas se achão exemplos em os manuscriptos dos primeiros 50 annos do seculo XI; mas nada prova que deixassem de ser inventadas em tempos anteriores. Demais, bom será observar que n'esta epoca não havia systema uniforme de signos para escrever a musica. Cada mestre tinha o seu; este o transmittia a seus discipulos, e nunca era possível transitar d'um districto para outro sem vêr-se obrigado a estudar um novo.



Como quer que seja, o systema das notas do Canto-chão, tal qual o vemos nos livros da Igreja, a final prevaleceo e veio a servir de base á notação que agora está adoptada por todas as nações Europêas. Successivos melhoramentos o tornárão pouco a pouco uma cousa totalmente diversa do que foi na sua origem. Passo a dar noções exactas sobre esta materia com a maior concisão que me fôr possível.

A collecção dos signos da musica chama-se *notação*. Divide-se esta em duas especies: a primeira encerra os signos d'*entoação*, a segunda os de *duração*. Uns e outros são d'uma utilidade indispensavel; porque não basta conhecer á primeira vista o som que o signo representa, importa ainda saber a sua duração e podê-lo metter a compasso. Collocão-se estes signos sobre um papel especialmente preparado para este fim, e que se



chama *papel de musica*. Esta preparação consiste em traçar horizontalmente grupos de cinco linhas paralelas, que se denominão *pautas*, e cuja fôrma é a seguinte: (1)



É sobre estas linhas ou seus intervallos que se escrevem os signos da notação. Já disse que estes se dividem em duas especies, signos d'entoação e de duração. Os signos d'entoação são de dous modos: dá-se o nome de *claves* a uns, e o de *notas* a outros.

A diversidade de vozes deo origem ás *claves*, que, postas no principio das *pautas*, indicão que o que se alli acha escripto pertence a tal ou tal voz. O signo das vozes ou instrumentos agudos chama-se *clave de Sol*; eis a sua fôrma.  Põe-se ordinariamente na segunda linha da parte inferior da pauta, o que mostra que o signo chamado *Sol* se escreve n'esta linha. Dá-se o nome de *clave de Fa* ao signo das vozes e instrumentos graves; eis a sua fôrma . A sua collocação ordinaria é na quarta linha contando de baixo para cima; e mostra que o *Fa* se assigna n'esta linha. O signo das vozes e instrumentos medios denomina-se *clave de Do*; mas como ha muitas modificações imperceptiveis d'elevação ou gravidade entre estas vozes, exprimem-se estas mesmas modificações collocan-

(1) Ha *papel de musica* que contem dez *pautas* em cada pagina, outro doze, quatorze, dezeseis e mesmo vinte e quatro. Chama-se *papel Francez* ao que tem mais altura, *papel Italiano* ao que é mais largo.

do a clave sobre linhas diversas. A clave de *Do* escreve-se assim : ella dá o seu nome á nota que se acha sobre a  mesma linha em que está assignada a clave.

Podem reduzir-se a quatro as diversas qualidades de vozes: 1.^a vozes agudas de mulher; 2.^a vozes graves de mulher; 3.^a vozes agudas d'homem; 4.^a vozes graves d'homem. A voz aguda de mulher chama-se *Soprano* ou *Tiple*; a voz intermediaria do mesmo sexo *meio-Soprano* ou *segundo Tiple*; a voz grave *Contralto*; a voz aguda d'homem *Tenor*; a voz grave *Basso*; dá-se o nome de *Baritono* á voz intermediaria de Tenor e Basso. Sendo as vozes agudas d'homem naturalmente, e por effeito da sua organização, mais baixas uma Oitava que as vozes agudas de mulher, poderíamos usar da mesma clave, isto é, da clave de *Sol* para ambas, deixando á natureza do som o operar a differença d'Oitavas. Quanto ao Contralto ou voz grave de mulher, que é uma Oitava acima do Basso, poderia pelas mesmas razões escrever-se a sua parte em clave de *Fa*. Respectivamente aos instrumentos que na orchestra preenchem as funcções das vozes intermediarias, poderíamos igualmente reduzi-los á mesma simplicidade, indicando as differenças d'Oitavas pelo simples signal — que atravessasse as claves de *Sol* ou de *Fa*.

Mas se é possível supprimir as claves de *Do* segundo o uso ordinario, estas mesmas claves subministrão um grande soccôrro em certos casos de que mais adiante fallarei (1), e pela necessidade em que estamos de as empregar n'essas occasiões, forçado é que nos familiarizemos com o seu uso, e conseguintemente nos habi-

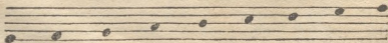
(1) Veja-se cap. 4.^o

tuemos a ellas. D'aqui a complicação proveniente da multiplicidade de claves que ainda hoje dura, posto que esteja reconhecida a utilidade de as ter feito desaparecer.

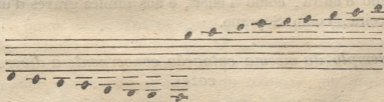
As claves são signos geraes que indicão d'uma vez para sempre o genero de voz ou instrumento que deve executar a musica que se lhe apresenta; as notas são signos particulares de cada som. Não devemos todavia crêr que seja necessario haver signo d'uma fórmula particular para qualquer d'estes sons; uma tal multiplicidade poria o espirito em confusão e cançaria a memoria sem utilidade. Não é a fórmula da nota que determina a entoação, mas sim o lugar que ella occupa sobre a pauta. Para satisfazer a isto, bastaria pôr na linha ou no espaço um ponto.

A nota collocada sobre a linha inferior da pauta representa um som comparativamente mais grave que as que occupão outras posições na mesma pauta; assim a nota que está no espaço entre a primeira e segunda linha exprime um som mais alto do que a que está na primeira; a nota assignada na segunda linha representa uma entoação ainda mais alta: o mesmo succede com todos os outros degráos á medida que se vai subindo sobre o pentagrammo. Se pois se chama *Do* a nota da primeira linha, dá-se o nome de *Re* á que occupa o espaço entre a primeira e a segunda, o de *Mi* á nota que está na segunda linha, e assim as outras, como se vê no exemplo seguinte:

Do Re Mi Fa Sol La Si Do Re



Claro está que a voz ou instrumento que se limitasse a tão pequeno numero de sons, fracos recursos houvera de offerecer ao cantor ou instrumentista; mas não os ha estreitados em tão curtos limites. Os instrumentos principalmente vão todos muito além do espaço comprehendido nas cinco linhas da pauta. Se porem qualquer fosse obrigado a compôr uma pauta de tantas linhas permanentes, quantas fossem precisas para abranger a extensão de certos instrumentos, uma especie de labyrintho inextricavel seria o resultado d'esta multidão de linhas, e a vista mais perspicaz apenas chegaria a distinguir uma só nota sem penoso trabalho. (1) O meio que se adopta para evitar este inconveniente é engenhoso: consiste elle em accrescentar á pauta fragmentos de linhas accidentaes superiores ou inferiores, á medida que fôrem precisos, e supprimi-los logo que deixem de o ser. Estes fragmentos não se confundem com a pauta, e a vista perfeitamente os divisa; do que se poderá ajuizar pelo exemplo seguinte:



Toda a nota que está na mesma linha da clave assignada no principio da pauta, toma o nome d'essa clave e serve de ponto de comparação para denominar

(1) Tal foi o inconveniente da musica instrumental antiga, principalmente d'Orgão, do seculo XVI e XVII. D'aqui o serem inintelligíveis á maior parte dos musicos as obras dos grandes organistas d'essa epoca.

todas as outras notas. Assim, quando a clave de *Sol* se acha no principio da pauta sobre a segunda linha, a nota collocada n'essa linha chama-se *Sol*, e todas as outras se nomeião segundo a posição d'aquella. Tracta-se da clave de *Fa* na quarta linha, achar-se-ha n'essa linha o *Fa*; e o mesmo se entende das outras. Bem se vê depois d'isto que o nome das notas é eventual e não pôde ser determinado d'um modo invariavel. A differença das vozes que deo occasião á multiplicidade de claves é a causa primaria d'estas variedades.

Mas se a posição das notas é variavel, não acontece o mesmo com a sua entoação, a qual se regula pelo ferrinho d'affinar que em Francez se chama *diapassão*, e em Italiano *corista*. Assim uma nota, a que, por exemplo, chamarmos *Do*, nunca pôde ter senão a mesma entoação, seja qual fôr a sua collocação na pauta. A unica differença que poderá haver nas diversas posições e no som d'aquelle *Do*, é o ser relativo aos limites agudos d'uma voz, como Baritono, ao meio-termo d'outra, como Tenor, e aos limites graves d'uma terceira, como Soprano.

Exemplo da mesma entoação concernente a diversas vozes.

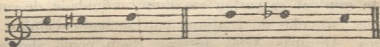
Baritono	Tenor	Contralto	Soprano	Violino
Do	Do	Do	Do	Do

Som agudo Som medio Som grave

Até aqui vimos como se representa a escala dos sons *Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si*; mas ainda se não explicarão os signos chamados *Sustenido* e *Bmol*. O sustenido tem esta fôrma \sharp , o bmol aquella \flat .

Occupadas todas as linhas e espaços pelas notas que representam *Do, Re, Mi*, etc., não sobra lugar na pauta para sons intermediarios; mas como em linguagem ordinaria suppomos que as palavras *Do sustenido* ou *Re bmol* são sufficientes para exprimir a ideia do som intermediario de *Do* e *Re*, está-se igualmente d'acôrdo em que o \sharp posto antes de *Do*, ou o \flat antes de *Re*, são sufficientes para representar esse mesmo som intermediario.

Exemplos.



Quando se tracta de destruir o effeito do sustenido ou bmol, usa-se d'outro signo que se chama *bquadro*, e do qual eis-aqui a fôrma \natural . O bquadro colloca-se antes da nota que tinha \sharp sustenido ou bmol, e vale o mesmo que dizer: *o sustenido tirou-se*, ou *já não ha bmol*. É uma especie de signal estenografico.

Dá-se o nome de tom (1) á distancia de dous sons como *Do* e *Re*; a distancia que vai d'um d'estes sons ao intermediario, representado por sustenido ou bmol, chama-se *semi-tom*. Semi-tom é o intervallo mais pe-

(1) Entre nós tambem se diz *ponto* em lugar de *tom*, *meio-ponto* em lugar de *semi-tom*. (Nota do traductor).

queno que o ouvido d'um Europeo póde apreciar com justeza.

Por uma singularidade notavel, a distancia que se acha entre os sons *Do* e *Re* não é igual entre todos os sons da escala, de sorte que entre *Mi* e *Fa*, e entre *Si* e *Do* não se encontra som intermediario (1). A distancia entre estas notas é d'um semi-tom. Uma serie de sons feita por este modelo, *Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do*, chama-se successão *diatonica*; se alli se introduzem sons intermediarios, como *Do, Do, ♯, Re, Re ♯, Mi*, etc. dá-se-lhe o nome de successão *chromatica*. Antigamente dizia-se da musica que fôra concebida no *genero diatonico*, quando n'ella appareção poucos sons intermediarios; e que pertencia ao *genero chromatico*, se aquelles sons n'ella predominavão: nunca mais se usarão taes expressões, depois que a Arte musical se enriqueceo d'uma infinidade de combinações formadas do continuo entresachado d'ambos os generos. Algumas Arias antigas, bem como algumas melodias simples poderão dar uma ideia do genero diatonico; na musica moderna é frequentemente empregado o genero chromatico: este constitue o caracter distinctivo d'aquella. Apparece tambem ás vezes outro genero que se chama *enharmonico*; mas o seu emprêgo é mais raro. Em outra parte mostrarei em que elle consiste.

As palavras *diatonico* e *chromatico*, que passarão da lingua Grega para as modernas, não tem n'estas senão uma significação impropria; porque, *diatonico*

(1) Não fallo aqui da differença que ha entre o tom maior *Do*, *Re*, e o menor *Re*, *Mi*, por ser uma diversidade do intervallo de tom mais fundada no calculo que sensível ao ouvido.

vem de *dia*, por, e *tonos*, tom: ora a musica moderna não procede unicamente por tons, pois é certo que em todas as escalas ha dous semi-tons, como na escala de *Do*, o intervallo de *Mi* a *Fa*, de *Si* a *Do*. Isto se verá explicitamente tractado no capitulo seguinte. A expressão, bem que destituida de clareza, é talvez mais exacta no *chromatico*; pois vem da palavra Grega *chroma*, que significa côr: e com effeito esta escala de semi-tons dá o colorido á musica, mas sómente em sentido figurado.

CAPITULO IV.

Da differença e denominação das escalas, e da operação que se chama transposição.

A escala *Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do*, está disposta de fôrma que ha um tom entre *Do* e *Re*, outro tom entre *Re* e *Mi*, um semi-tom de *Mi* a *Fa*, um tom entre *Fa* e *Sol*, um tom entre *Sol* e *La*, um tom entre *La* e *Si*, um semi-tom de *Si* a *Do*: em summa apresenta uma serie de dous tons, um semi-tom, tres tons e um semi-tom.

Se quizessemos dispôr a escala d'este modo, *Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do, Re*, a ordem dos tons ficaria invertida; porque haveria um tom entre *Re* e *Mi*, um semi-tom de *Mi* a *Fa*, um tom de *Fa* a *Sol*, um tom de *Sol* a *La*, um tom de *La* a *Si*, um semi-tom de *Si* a *Do*, e um tom de *Do* a *Re*: em summa teria a escala um tom, um semi-tom, tres tons, um semi-tom, um tom. Faremos desaparecer esta ir-

regularidade substituindo *Fa* sostenido a *Fa*, e *Do* sostenido a *Do*. D'esta sorte ha um tom de *Re* a *Mi*, um tom de *Mi* a *Fa* \sharp , um semi-tom de *Fa* \sharp a *Sol*, um tom de *Sol* a *La*, um tom de *La* a *Si*, um tom de *Si* a *Do* \sharp , um semi-tom de *Do* \sharp a *Re*, e a escala se compõe da maneira seguinte:

Re, *Mi*, *Fa* \sharp , *Sol*, *La*, *Si*, *Do* \sharp , *Re*;

o que offerece uma serie de dous tons, um semi-tom, tres tons, um semi-tom, como na escala que começa por *Do*.

Operando do mesmo modo, e conservando a ordem dos tons e semi-tons, pôde a escala começar por todas as notas, ainda por sons intermediarios, e haver tantas escalas regulares, quantos fôrem os sons dentro de uma Oitava. Dá-se a cada escala o nome da nota por onde começa; mas em vez de dizer escala de *Re*, de *Mi* b mol, de *Fa*, dizemos escala do tom de *Re*, do tom de *Mi* b mol, do tom de *Fa* (1); e chamamos Symphonia em *Re*, Sonata em *Mi* b mol, Abertura em *Fa*, ás peças que estão escriptas debaixo da harmonia relativa ás escalas de *Re* de *Mi* b mol, ou de *Fa*.

Acabamos de vêr que a palavra *tom* se toma n'uma accepção diversa da que exprime a distancia d'uma nota á outra, e que significa tambem certa ordem de sons. O *tom de Re* quer dizer que os sons tem a disposição concernente a uma escala que principia em *Re*. Este dobrado emprêgo d'uma palavra é defeito da linguagem musical: e ha ainda muitas outras. As pes-

(1) Entre nós é indifferente dizer escala de *Do*, de *Re*, de *Mi*, ou escala do tom de *Do*, do tom de *Re*, etc. (*Nota do traductor*).

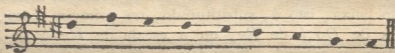
soas que não entendem de musica, enganadas com as expressões: *tom de Do, tom de Mi b mol, tom de Sol*, etc., persuadem-se que *tom* é synonymo de *som*, e dizem *um tom forte, um tom melodioso, um tom gritador*, em vez d'*um som forte, um som melodioso, um som gritador*: taes expressões são improprias.

Não havendo em todas as vozes a mesma extensão, succede muitas vezes que uma peça que é conveniente a certas pessoas fica demasiado alta ou baixa para outras; mas, porque agrada, e ha vontade de a cantar, occorre um outro meio de o conseguir que é descê-la no caso de ser muito alta, ou subi-la sendo muito baixa, isto é, substituindo, no primeiro caso, a escala de *Do* á de *Re*, ou a escala de *Re* á de *Mi b mol*; e no segundo, fazendo o contrario, isto é, substituindo escala d'um tom mais subido áquella em que a peça está escripta. Esta operação chama-se *transposição*. Quem não sabe musica transporta naturalmente e sem dar por isso, accomodando a peça que canta ao tom mais favoravel á sua voz; mas a operação do instrumentista que acompanha transportando é muito mais complicada, pois consiste em dizer notas diferentes das que estão escriptas, o que exige uma aturada attenção e muita presença d'espirito, mórmente se o instrumento fôr um Piano, porque é preciso fazer uma dobrada operação, ja na musica da mão direita, ja na da esquerda.

Claro está que se houvesse mister fazer um calculo para cada nota, sostenido, b mol ou b quadro, a fim de vêr o que os devia substituir na transposição, o talento mais expedito poderia encontrar grandes obstaculos por causa da rapidez da execução. Ha porem um

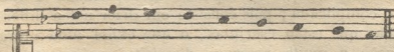
meio de simplificar esta operação, o qual consiste em suppôr que ha outra clave differente da que está no principio da pauta, e escolher então a que fôr adequada ao tom para onde queremos transportar. Por exemplo, se a peça estiver em tom de *Re*, escripta com a clave de *Sol*, e quizermos transportar para *Si* bmo, substituiremos na ideia á clave de *Sol* a de *Do* na primeira linha, suppondo dous bmoes na clave, e a transposição se effectua, como no exemplo seguinte:

Re Fa Mi Re Do Si La Sol Fa



Transposição.

Si Re Do Si La Sol Fa Mi Re



eis o fim a que particularmente se destina o grande numero de claves.

A transposição é uma das maiores difficuldades em musica, considerada em relação á pratica: ella exige uma aptidão particular que em musicos, aliás versados, nem sempre se encontra. Para aplanar estas difficuldades é que se inventarão Pianos que operão a transposição por um meio mecanico, e chamão-se *Pianos*

transpositores (1). Esta invenção, posto que assás commoda, nem por isso foi muito bem succedida.

Os editores de musica, com o intuito de mais facilitar aos amadores a pratica d'esta Arte, transportão não poucas vezes os trechos que estão mais em voga para os amoldar ao character das diversas vozes, e dispensar o executor de fazer a transposição; porem como não podem transportar toda a musica, é util saber cada um de per si fazer esta operação.

CAPITULO V.

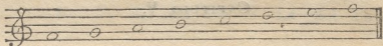
Nem todos os povos se servem da mesma escala. — Não está provado que a dos Europeos seja perfeita; mas é sem duvida a melhor.

A escala dos sons que acabo de expôr é a que adoptão as nações da Europa, e que foi transferida para as colonias fundadas por estas nações. Produzida por uma successão d'experiencias e modificações, desde tempos antigos até ao seculo XVII, veio a ser para os nossos órgãos, por meio da educação e do habito, uma regra de proporções metaphysicas de sons que nos parece a unica admissivel ao ouvido, e que nos torna d'algun modo inhabeis para conceber outras.

(1) Empregão-se varios meios para operar a transposição mecnica; mas os primeiros Pianos transpositores que se usárão, fôrão os de M. M. Röller e Blanchet, manufactores de Paris, boulevard Poissonnière. Aperfeioou esta invenção M. Pseisser reduzindo o seu mecanismo á pressão d'um pedal.

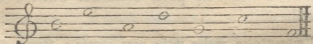
Mas não acontece o mesmo com todos os povos: alguns d'elles tiverão e tem ainda divisões da escala geral de sons mui diversos d'aquella. Estas divisões são de duas especies: umas fundão-se em distancias de sons da mesma natureza que as da musica europêa, mas dispostas por differente ordem; outras achão-se estabelecidas sobre intervallos menores e inappreciaveis ao nosso ouvido. Examinemos pois as primeiras.

Ha na China e na India uma escala maior disposta pela fôrma seguinte:



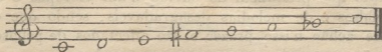
Vemos que esta escala differe da nossa em que o primeiro semi-tom, em vez de ser da Terceira para a Quarta, como em a nossa, fôrma-se da Quarta para a Quinta, o que estabelece uma differença completa de entoação que offende o nosso ouvido, ao mesmo tempo que a escala dos Europeos parece insupportavel aos Chinas (1).

(1) O abbade Roussier tentou provar na sua *Memoria sobre a musica dos antigos*, e nas *Cartas ao autor do Jornal das Bellas Artes e das Sciencias*, etc., que esta escala é natural por ser o resultado d'uma progressão regular de Quartas ascendentes e Quintas descendentes, tal como



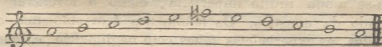
Esta especie de regularidades lisongêa algum tanto o espirito, mas nada prova quanto á affinidade metaphysica dos sons. Esta escala ha-de sempre offender o ouvido d'um musico Europeo, pois contem uma falsa relação entre a Quarta, Primeira e Oitava.

Os Escossezes e Irlandezes tem uma escala maior muito semelhante á dos Chinas, mas ainda mais singular em razão de não ter semi-tom da Septima para a Oitava, mas sim um tom completo. Ei-la aqui:



Esta escala tem defeitos ainda mais desagradaveis ao ouvido d'um musico que a dos Chinas, por causa das duas falsas relações que se achão entre a Primeira e a Quarta, que é um intervallo de Quarta augmentada, e entre essa mesma Quarta e a Septima, que é um intervallo de Quarta diminuta. D'aqui o ser preciso arranjar ou antes desnaturar todas as Arias Escossezas e Irlandezas compostas segundo o modelo da referida escala, a fim de se vulgarizarem.

Os Irlandezes tambem usão d'uma escala menor muito exotica que não tem mais que seis notas, e cuja disposição é do teor seguinte:



O defeito logico d'esta escala é como o das antecedentes; porque consiste em uma falsa relação que ha entre a Terceira e Sexta, o que não tem lugar na escala das outras nações da Europa.

As escalas de que acima fallamos são como a Franzeza, Italiana, Allemã, etc., divididas por tons e semi-tons, e não differem d'estas senão na disposição d'esses mesmos tons e semi-tons; mas ha alguns povos Orientaes, como os Arabes, Turcos e Persas, cujos instru-

mentos são feitos por uma escala d'intervallos divididos por terços de tom. Taes intervallos e uma semelhante divisão d'escala musical só podem ser apreciaveis a orgãos ja habituados pela educação ao seu effeito: a sensação que produzem no ouvido d'um Europeo é de sons falsos e de melodias desagradaveis, sendo que os Arabes achão n'isso prazer e são affectados de penosas sensações, quando ouvem a nossa escala,

Ao reflectir sobre os effeitos d'escalas tão diversas, uma questão se nos offerece, e vem a ser: Ha escala absolutamente conforme aos principios naturaes? Em caso de a não haver, qual é então a que reúne as condições mais desejaveis? Para resolver a primeira parte da questão, importa considerá-la debaixo de dous pontos de vista, isto é, examinar primeiro se os phenomenos dos corpos sonoros e as proporções d'elles deduzidas entre os diversos sons da escala dão como resultado entoações precisas, invariaveis, e se as leis physicas da sua disposição são igualmente positivas.

É forçoso confessar que a sciencia n'esta parte acha-se ainda muito imperfeita, como o farei vêr no tractado da acustica. Os phenomenos tem sido mal observados, as experiencias feitas com negligencia, e, como quasi sempre acontece, houve precipitação em concluir sobre dados incertos.

Resta-nos a segunda parte da questão; toda ella é metaphysica. Tracta-se de saber se a afinidade dos sons da nossa escala está sufficientemente estabelecida pelo que respeita á analogia que tem com o nosso modo de sentir, e com as condições da harmonia e melodia de que se compõe a nossa musica: ora, qualquer que seja o aspecto debaixo do qual consideremos esta escala, não se pôde negar que a analogia é perfeita relativamente

á ordem dos sons, e que não seria possível substituir-lhe outra sem que a melodia, bem como a harmonia soffressem consideravel modificação, e conseguintemente sem mudar a natureza das nossas sensações.

CAPITULO VI.

*Do valor das Figuras e do silencio em musica;
como se representão por signaes, e como se
mettem a compasso.*

Os alfabetos de todas as linguas só tem por objecto representar sons. O alfabeto musical é mais complicado; pois não só é preciso que os signaes da entoação se combinem com os da duração, mas tambem que as notas indiquem ambas estas cousas a um tempo. Esta complicação é a causa principal da difficuldade que ha em lêr musica.

Sabido é que nem todos os sons que entrão na composição da musica tem a mesma duração: ha n'elles muitas differenças de dilação ou brevidade. Sendo as notas destinadas para representar sons, foi necessario modificar a sua fórma a fim de poderem exprimir tambem a differença da sua prolongação (1). Para preencher este fim, suppuzerão os musicos uma unidade de

(1) Se houvera de expôr philosophicamente os principios da medição do tempo, seguiria eu um plano diverso do que ja levo traçado; porem não devo esquecer-me de que o objecto d'este livro não é indicar os defeitos da parte technica da Arte. Mais proveitoso é dar a entender como se faz aquella medição.

duração a que chamarão *Semibreve*; metade d'esta duração recebeo o nome de *Minima*; a quarta parte, o de *Seminima*; a oitava parte, o de *Colcheia*; a decima sexta parte, o de *Semicolcheia*; a trigesima segunda parte, o de *Fusa*; e a sexagesima quarta parte, o de *Semifusa*.

Figuras ou signaes de duração.

Semibreve, Minima, Seminima, Colcheia, Colcheias, Semicolcheia, Semicolcheias.



Fusa.

Fusas.

Semifusa.

Semifusas.



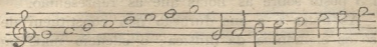
Notai que os nomes de Semicolcheias, Fusas e Semifusas exprimem exactamente o contrario da ideia que lhes anda annexa; porque longe de duplicar, triplicar, ou quadruplicar o valor da nota, a Semicolcheia, Fusa e Semifusa não são mais que fracções d'aquella unidade. Esta falsa denominação provém das duas, tres ou quatro travessas que terminão a parte inferior da nota. Os Allemães dizem com mais fundamento *semicolcheia*, *quarto de colcheia*, *oitavo de colcheia*.

Qualquer que seja a fôrma da nota e da duração que representa, a sua entoação e nome são invariáveis, como se observará no exemplo seguinte:

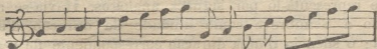
SIGNAES DE DURAÇÃO.

37

sol la si do re mi fa sol sol la si do re mi fa sol



sol la si do re mi fa sol sol la si do re mi fa sol

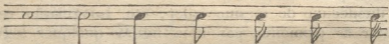


Todas estas figuras que vemos, tem por objecto representar a duração das notas que está nas proporções de 1 a 2, 1 a 4, 1 a 8, etc., ou de $\frac{1}{2}$ a 1, $\frac{1}{4}$ a 1, $\frac{1}{8}$ a 1, etc., isto é, que são duas, quatro, oito vezes mais demoradas que outras, ou que não são mais que o meio, o quarto, o oitavo d'ellas. Mas ha certo valor de figuras que é tres, seis, dôze vezes mais dilatado que outro, ou que é somente o terço, o sexto, o duodecimo do mesmo valor, etc. Imaginárão representar as primeiras por uma figura qualquer seguida d'um ponto, de sorte que este augmentasse metade do valor d'aquella. Assim a Semibreve pontuada tem a mesma duração que tres Minimas, ou seis Seminimas, ou dôze Colcheias, etc.; a Minima pontuada está na mesma proporção a respeito de Seminimas, Colcheias ou Semicolcheias, e assim as outras. D'aqui se infere que a Minima não tem mais que o terço do valor da Semibreve pontuada, a Seminima o sexto, a Colcheia o duodecimo, etc. Algumas vezes em fim achão-se as notas, em relação a outras, na proporção de 2 a 3. Dá-se o nome de *tresquealtera* ás que estão na pro-

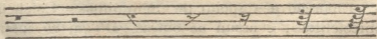
porção de 3 a 2, e esta especie vem designada com um 3 posto sobre as notas que as representam.

As notas e a sua duração não constituem de per si só os elementos da musica; o silencio mais ou menos longo tambem alli exerce um emprêgo assás importante. A necessidade de o submeter ás regras de proporção suggerio a ideia de dividi-lo como as figuras, e de representá-lo por signaes analogos. Havia-se adoptado a Semibreve como unidade da duração d'uma nota; o silencio d'uma duração correspondente foi representado por uma *pausa de Semibreve*; metade d'esta duração teve o nome de *pausa de Minima*, a quarta parte, o de *pausa de Seminima*, a oitava parte, o de *pausa de Colcheia*, a decima sexta parte, o de *pausa de Semicolcheia*: todas estas pausas tem um valor igual ao das figuras correspondentes. Eis-aqui o seu quadro:

Figuras.



Pausas.



É evidente que a Semibreve com ponto equivale á pausa de Semibreve seguida d'uma pausa de Minima; a Minima com ponto, á pausa de Minima seguida d'uma pausa de Seminima, e assim as mais.

Estas diferentes proporções da duração relativa das figuras e pausas são susceptíveis de muitas combinações. A vista mais exercitada acharia alguma dificuldade em discerni-las, se não ideassem o meio de as separar de distancia em distancia por linhas que atravessão perpendicularmente a pauta. Dá-se o nome de *compasso* ao espaço comprehendido entre as duas linhas de separação: por meio d'estas linhas, a vista facilmente separa cada compasso d'esta multidão de signos, para examinar o seu conteúdo. A somma total d'este conteúdo deve ter uma duração uniforme em todos os compassos; mas esta duração pôde ser arbitrariamente igual ao valor d'uma Semibreve, ou d'uma Minima, ou d'uma Minima pontuada, etc.

Torna-se tambem mais facil a leitura do conteúdo em cada compasso, dividindo-o em partes iguaes a que se dá o nome de *tempos*, e que se indicão por movimentos da mão. Esta divisão pôde fazer-se em duas, tres ou quatro partes; a este respeito dá o compositor a conhecer o seu intento com um signal que põe no principio da peça. Se a divisão deve ser feita em dous tempos, o signal é um C ; se fôr em tres tempos, o signal será 3 ou $\frac{3}{4}$; em 4 fim, sendo preciso dividir o compasso em quatro tempos, o signal indicatorio é C . Á vista do signal, dizem os musicos que o compasso é Binario, Ternario ou Quaternario.

Reparai que apparece ainda aqui um exemplo da pobreza da linguagem musical; porque dá-se o nome de *compasso* a cousas absolutamente diversas: *compasso* se diz do espaço comprehendido entre dous travessões, da divisão d'este espaço, e tambem do instincto de quem executa para fazer esta divisão com facilidade. Por exemplo, dizemos que um cantor ou instru-

mentista *tem* ou *não tem compasso*, segundo a sua aptidão para dividir o tempo. Sendo indispensavel esta aptidão para bem executar musica, entende-se tambem d'aquelle que a não possui, que *não é musico*; e isto quer dizer que elle exerce a profissão de musico, mas sem ter as qualidades que a Arte requer.

Disse eu que a Semibreve está considerada como unidade de duração: achamos sobretudo a prova em certa especie de compassos que ás vezes se encontram no principio da musica, taes como $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$; porque estes compassos mostram que o espaço comprehendido entre os dous travessões encerra *dous quartos, tres quartos, seis quartos, nove quartos, dôze quartos*, de Semibreve, ou *dous oitavos, tres oitavos, seis oitavos, nove oitavos, dôze oitavos* da mesma unidade. Entre estas quantidades as que são susceptiveis de se dividir por 2, como $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{3}{2}$, e $\frac{6}{4}$, pertencem ao *Binario*, que se marca baixando e levantando alternativamente a mão; as que não podem ser divididas senão por 3, como $\frac{9}{8}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{3}{2}$, e $\frac{9}{4}$, são da especie do *Ternario*, no qual faz a mão tres movimentos, o primeiro para o chão, o segundo para a direita, o terceiro para o ar; em fim as quantidades $\frac{12}{8}$, e $\frac{12}{4}$, que podem dividir-se por 4, competem ao *Quaternario*, que se bate fazendo quatro movimentos com a mão: no chão, na esquerda, na direita, e no ar. (1)

(1) Entre nós está mais adoptado o methodo Italiano, que consiste em bater a primeira e a segunda no chão, e as outras duas no ar, ou terceira para esquerda e quarta para a direita, batendo com o pé; e no Ternario tambem se batem duas no chão, e a terceira no ar, segundo o mesmo methodo. (*Nota do traductor*).

Tudo o que vimos até aqui respectivo á medição das figuras e pausas só apresenta quantidades de duração relativa, e nada nos indica o tempo determinado que se deve dar a cada parte do compasso. Seria com effeito mui difficil, ou antes impossivel, exprimir com signaes esta duração racional, que não póde ser representada senão por vibrações da pendula astronomica, ou por divisões d'essas mesmas vibrações. Com tudo é evidente que se não houvesse algum meio d'assignalar esta duração em musica, a mente do compositor podéra ser muitas vezes desfigurada na execução, pois attribuindo cada um á Semibreve, reputada como unidade, uma duração arbitraria e de fantasia, a mesma peça seria executada ora com o vagar d'uma lamentação, ora com a presteza d'uma contradansa. Para obviar a este inconveniente, occorreo a principio a ideia de que nada havia melhor do que escrever em frente das peças certas palavras Italianas ou Francezas que dessem a entender, posto que inexactamente, o gráo de lentidão ou ligeireza que era preciso dar ao compasso, isto é, á duração da Semibreve ou ás suas fracções. Assim as palavras *Largo*, *Maestoso*, *Larghetto*, *Adagio*, *Grave*, *Lento*, indicavão diversas modificações de lentidão; *Andante*, *Andantino*, *Moderato*, *a piacere*, *Allegretto*, *Commodo*, erão os signaes d'um andamento moderado diversamente modificado; em fim, *Allegro*, *Con moto*, *Presto*, *Vivace*, *Prestissimo*, servião de designar andamentos cada vez mais accelerados. Bem se vê que n'estas variedades de retardamento e celeridade, a Semibreve, a sua pausa e todas as suas subdivisões varião igualmente de duração, se bem que não haja mais relação entre uma Semibreve e outra Semibreve do que ha entre a duração relativa d'uma Semi-

breve e d'uma Semicolcheia. E por certo que ha tal andamento vagaroso onde cinco Semibreves preenchem a duração d'um minuto, e tal andamento apressado em que a duração de quarenta Semibreves se gasta no mesmo espaço de tempo. Esta variedade na duração positiva em nada altera o valor relativo dos signos entre si.

Outr'ora todas as peças de musica instrumental compostas pelos musicos mais celebres trazião os nomes de dansas conhecidas, taes como *Allemandas*, *Sarabandas*, *Correntes* (1), *Gigas*, etc.; não porque ellas tivessem o character, senão o andamento d'esta especie de dansas. Ora, sendo conhecidos estes andamentos, era inútil indicá-los d'outra maneira. Depois que estas peças deixárão de ser moda, houve mister recorrer a outras indicações; e desde então é que as palavras Italianas de que acima fallamos, e muitas outras ainda, se tem adoptado.

Mas quanto ha de vago n'estas expressões! que imperceptiveis modificações não ha entre tal andamento *Allegro* e tal outro *Allegro*? entre tal *Adagio* e tal outro *Adagio*? Semelhantes indicações jamais podem ser senão *um pouco mais ou menos*, que a intelligencia ou organização particular de cada executor modifica. D'aqui o ser a musica raras vezes desempenhada conforme o pensamento do autor, e o tomar a mesma peça differentes caracteres passando pelas mãos de diversos musicos: Accresce a isto o usar de palavras d'um sentido ás vezes contradictorio; por quanto ha tal peça cujo

(1) *Corrente*, musica de dansa em tempo ternario, que antigamente se dansava nos bailes e que deixou de ser moda. Dansava-se d'ordinario depois da Allemanda, e era duas vezes repetida. (*Nota do traductor*).

caracter apaixonado parece exprimir a cólera ou a dôr, e cujo andamento vem designado pela palavra *Allegro*. Descobre-se n'estas incoherencias um defeito palpavel que ja desde longo tempo se sente, e que só ha poucos annos teve remedio. Desde os fins do seculo XVII fôra reconhecida a utilidade d'uma maquina regular como o melhor meio de fixar a morosidade ou rapidez dos andamentos em musica. Muitos musicos e mecanicos tractarão de dar principio á construcção d'uma tal maquina. Em 1698, um professor de musica chamado *Loulié* propôz a invenção d'uma a que chamou *chronómetro* (medição de tempo). Por essa mesma epoca, *Laffilard*, musico da capella real, inventou outra. Mais tarde, *Harrison*, famoso mecanista Inglez assignalado por seus relogios maritimos, descobriu uma maquina que, segundo parecia, era perfeita, mas que não podia ser para todos em razão do seu mui subido preço. Em 1782, *Duclos*, relojoeiro de Paris, fez uma maquina, a que deo o nome de *rhythmómetro* (medição do rhythm), e que mereceo então a approvação d'alguns musicos distinctos. A esta maquina succedeo o *chronómetro* d'um mecanista chamado *Pelletier*: ignora-se hoje qual fosse a fórma e o mecanismo d'elle. Em 1784, *Renaudin*, relojoeiro de Paris, construiu uma pendula destinada ao mesmo fim. O celebre relojoeiro *Bréguet* occupou-se tambem da solução do mesmo problema, sem dar a conhecer o resultado dos seus trabalhos. Em fim *Despreaux*, professor do Conservatorio de musica, propôz em 1816 a adopção d'um *chronómetro* composto d'um quadro indicador dos andamentos, e d'uma pendula feita d'um cordãosinho de sêda terminado por um pêso, e cujos differentes comprimentos dão, debaixo de leis physicas mui conhecidas, diversos grãos de veloci-

dade. Muitos musicos Allemães havião ja apresentado chronómetros d'esta especie, que tem a dobrada vantagem de serem d'uma construcção simples e pouco dispendiosa, mas que offerecem o inconveniente de não fazer sensível ao ouvido o *tacto* ou *battuta* do compasso.

Uma invenção que dous habeis mecanistas, Winkel, d'Amsterdam, e Maelzel se disputarão, satisfez em fim a todas as condições desejadas: fallo do *metrónomo*, que foi approvedo pelo Instituto em 1816, e do qual usão agora os amadores. N'esta maquina, cada vibração da pendula dá uma pancada que o ouvido percebe. O inventor tomou por unidade o *minuto*, cujos instantes em musica não são mais que fracções. Todas as differenças d'andamento, desde o mais lento até ao mais rapido, alli estão expressas e representadas por vibrações da pendula que se decompõem á vontade em compassos de duas, tres ou quatro partes, e que significão, segundo a fantasia do compositor, Semibreves, Minimas, Seminimas ou Colcheias. A simplicidade do artificio d'esta maquina constitue o seu merito principal: este artificio consiste em desviar o centro de gravidade de fórma a poder substituir uma vara de curta dimensão a uma pendula mui comprida, e operar grandes variedades d'andamento por meio de mudanças pouco sensiveis no desvio do ponto central. Com o auxilio do metrónomo, todo o systema da divisão do tempo em musica se acha representado no seu todo e partes.

CAPITULO VII.

*Dó que se chama expressão no executar da musica;
dos meios de a conseguir, e dos signaes
com que a indicamos na notação.*

Até aqui só temos tractado dos dous attributos de sons, a saber, entoação e duração; resta considerá-los relativamente á sua *intensidade*, isto é, ás suas diversas gradações de brandura e fôrça, o que rematará o assumpto das propriedades por meio das quaes exercem elles sobre nós sua influencia.

A brandura dos sons causa em geral no homem impressões de bonança, repouso, prazer tranquillo e todas as differenças as mais imperceptiveis d'estas diversas situações da alma. Os sons intensos, ruidosos, brilhantes, excitão pelo contrario emoções fortes, e são proprios para pintar a coragem, a colera, o ciume e outras paixões violentas; mas se os sons fossem constantemente brandos, esta uniformidade se tornaria logo fastidiosa; e se fossem sempre fortes, fatigarião o espirito e o ouvido. Alem de que a musica não é unicamente destinada a pintar modificações da alma; muitas vezes o seu objecto é vago, indeterminado, e o resultado é mais depressa o de despertar suavemente os sentidos que o de fallar ao espirito. É isto o que especialmente se observa na musica instrumental.



Ora, quer consideremos a mobilidade das faculdades da alma, e as numerosas metamorfoses de que são susceptiveis, quer attendamos só ás impressões dos sentidos, bem se vê que a mistura dos sons brandos

e fortes, e as diversas gradações da sua alternativa são meios poderosos de pintar as primeiras e de produzir as segundas. Dá-se em geral o nome d'*expressão* ao matizado de brandura e fôrça, a essas gradações ou degradações d'intensidade, em fim a todos os accidentes da fisionomia dos sons; não porque estes tenham sempre por objecto *exprimir* ideias ou sentimentos, pois são as mais das vezes o resultado da fantasia ou d'uma impressão vaga e indefinida; mas por ser verdade que o bem distribuido das suas côres nos faz commover tanto mais fortemente quanto menos positivo fôr o objecto. Se perguntássemos a um habil cantor ou a um grande tocador o que os determinava a dar fôrça a taes sons, a fazer ouvir apenas outros, a augmentar ou diminuir gradualmente a sua intensidade, a ferir certos sons viva e destacadamente, ou antes a ligá-los ao mesmo tempo com abandôno e molleza, a resposta levaria muito tempo, ou mais depressa responderião com esta franqueza: *Nós ignoramos a causa; mas assim o sentimos.* Por certo que terião razão se elles mesmos fizessem transmittir suas proprias sensações á alma dos ouvintes. Ainda mais: se podessem observar-se a si mesmos, houverão de confessar que nem sempre os mesmos passos são executados da mesma fôrma; que lhes tem acontecido exprimi-los com sentimentos mui diversos, e o resultado ser igualmente satisfactorio.

Esta faculdade d'exprimir de muitos modos os mesmos pensamentos musicaes poderia ter graves inconvenientes na execução collectiva onde cada um se deixasse levar de suas impressões momentaneas; pois seria factível que um musico executasse com fôrça a sua parte em quanto outro a dizia com mimo, e que um terceiro destacasse as notas do mesmo passo que o seu

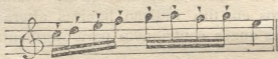
visinho entendia dever ligar. D'aqui a necessidade do compositor indicar o seu pensamento, relativamente á expressão, com signaes não equivocos, assim como o faz no tocante ao andamento. Eis o que effectivamente tem sempre lugar.

São de muitas especies os signaes d'expressão: uns são relativos á fôrça ou suavidade dos sons; outros servem de dar a conhecer se hão de ser destacados ou ligados; outros em fim indicão ligeiras alterações no andamento, as quaes contribuem para augmentar o effeito da musica.

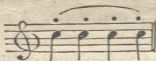
Algumas palavras Italianas servem para mostrar aos executores as diversas modificações de fôrça ou brandura dos sons; *Piano*, ou simplesmente *P*, significa que é preciso cantar ou tocar brando; *Pianissimo*, ou *PP*, indica o superlativo de brando; *Forte*, ou *F*, forte; *Fortissimo*, ou *FF*, mui forte. A passagem do *P*. ao *F*. exprime-se por *Crescendo*, ou *Cres.*; ou *Cr.*; a do *F*. ao *P*., por *Decrescendo*, *Diminuendo*, *Smorzando*, ou pelas abbreviaturas d'estas palavras. O som brando seguido do forte é indicado por *PF*, e o contrario por *FP*. Um pequeno numero de sons mais fortes que outros vem notado com *Rinforzando*, ou simplesmente *Rf*; *Sforzando*, ou *Sf*; *Forzando*, ou *Fz*. Em fim o augmento ou diminuição de fôrça instantanea se representa n'estes signaes . A fantasia pôde multiplicar estas especies de  signaes e imaginar outros de novo; mas os que vemos são sufficientes para as massas de cantores e tocadores. Quanto á expressão que o grande artista dá á sua voz ou instrumento, são inspirações da alma que quasi nunca se patenteião do mesmo modo em iguaes circumstancias, e que não é possivel significar aos olhos por volumés

de signaes. Demais, esta multidão de matizes combinados d'antemão seria cousa insípida, affectada, e prejudicial ao effeito da musica em vez de o augmentar.

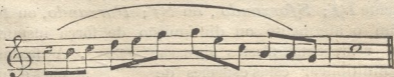
Os signaes de destacar as notas figurão-se de dous modos: uns são accents perpendiculares sobre as notas, os quaes indicão a maior ligeireza possivel no emittir dos sons.



Quando as notas devem ser destacadas com um certo vagar, collocão-se sobre ellas pontos que ás vezes tem por cima uma linha curva, como n'este exemplo:



Uma curva sem pontos que sobrepõe as notas é o signal dos sons ligados.



As alterações no andamento, que são um meio de expressão de que ás vezes se abusa, vem indicados por estas palavras: *con fuoco*, *con moto*, quando se tracta de augmentar a velocidade, e pela de *ritardando*, sendo preciso diminui-la. As mais das vezes o compo-

sitor remette á intelligencia dos executores a observancia d'estas ligeiras alterações.

Ha outros signaes accessorios cuja utilidade se torna sensivel na execução, mas que não dizem respeito ás tres qualidades principaes de sons, e que por isso julgo não dever expôr aqui.

Toda a materia precedente encerra o quadro do que se chama *notação*. Basta ter comprehendido o seu mecanismo para comprehender facilmente o resto da obra; pois qualquer se enganaria cuidando que devia sobrecarregar a memoria de todos os termos e da configuração de todos os signaes. Os esforços, a que um tal estudo déra lugar serião baldados segundo o objecto que se propoem os Leitores d'este livro e seu autor. Pouco importa que um homem, qualquer, chamado a dar seu voto sobre uma composição musical e a fallar ácerca da mesma, saiba distinguir um *Do* d'um *Sol* ou uma *Seminima* d'uma *Colcheia*; é necessario porem que não ignore o uso de tudo isso, ainda que não seja senão para se subtrahir á importancia pedantesca dos que n'esta parte tem feito um estudo profundo. Que seja util e agradável saber musica, isso não padece duvida alguma; mas comparados á população geral d'um paiz, os que possuem esta vantagem fórmão quasi sempre um pequeno numero. É para outros, isto é, para aquelles que mil obstaculos impedem de se darem ao estudo d'uma Arte difficil, que este livro foi composto: faltaria pois o autor ao seu proposito se, para ser entendido, exigisse um cabedal de sciencia a que deve supprir.

Atemorizados com a multiplicidade dos signaes da notação musical, certos homens de merito, aliás musicos mediocres, tentárão fazer adoptar outros systemas

na apparencia mais simples e que se compunhão de cifras ou signaes arbitrarios; mas alem de taes mudanças não serem mais admissiveis do que seria a do alfabeto d'uma lingua entre o povo que a falla, pois trahião consigo o gravissimo inconveniente de reduzir todos os que sabem musica a um estado de ignorancia completa e de destruir tudo quanto existe dos monumentos da Arte, ha ainda outro motivo que fará sempre desapprovar os systemas que se propuzerem para réforma da notação, por mais simples que sejam; e vem a ser que os signaes d'esses systemas, não sendo sensiveis á vista como os que acabamos de expôr, não hão de conseguintemente facilitar a leitura rapida da musica, como acontece com o systema de notação hoje adoptado. Censura-se nas differentes partes d'este systema a falta d'analogia; é um erro: todos os elementos me parecem ligados entre si de modo que não é possivel supprimir um sem destruir todos. A mesma multiplicidade de claves, contra a qual vociferarão algumas pessoas pouco intelligentes de musica, longe de ser um embaraço, offerece vantagens incontestaveis em certos casos.

Na origem da musica moderna, isto é, nos seculos X e XI, tractou-se de experimentar diversos systemas de notação e de examinar as vantagens e inconvenientes de cada um: mais tarde (no seculo XVII) conseguiu-se abolir o ridiculo aranzel de certas proporções que erriçavão a leitura da musica de difficuldades quasi insuperaveis, sem utilidade alguma real para a Arte; mas actualmente a notação musical fórma um systema completo e logico, e em nada se lhe pôde bulir sem o deitar a perder.

SEGUNDA SECÇÃO.

Dos sons considerados em suas relações de successão e simultaneidade; do resultado d'estas cousas.

CAPITULO VIII.

O que seja relação ou afinidade de sons.

Ha muita analogia entre as impressões que a musica deixa na alma dos que ignorão seu methodo de proceder e as sensações do compositor ao primeiro raso da sua inspiração. Em geral, o publico sómente sente o abalo que lhe provêm d'um todo cujas partes ignora, e o musico acha-se de sobejo transportado para analysar seu pensamento; mas logo que este passa a escrever suas ideias, uma grande differença se estabelece entre elle e o vulgo. Mal se apoderou da penna, sua alma vai pouco a pouco recuperando a tranquillidade, aclarão-se-lhe as ideias, a divisão de seus periodos musicaes em frases mais ou menos regulares se opera no entendimento; as vozes, os instrumentos que as acompanhão e a expressão dramatica das palavras acabão de fazer um todo homogeneo. Então se manifesta um pensamento musical que se chama *melodia*; então se estabelece a differença entre sons successivos e simultaneos; então a falta de numero nas frases se torna tão sensível ao musico como a de quantidade ao poeta; a regularidade das vozes, a disposição dos grupos de notas, a escolha dos instrumentos, o *rhythm*o, tudo em

fim se constitue objecto d'um exame particular; tudo é susceptivel d'aperfeiçoamentos que a principio se não julgavão necessarios, e a arte vem prestar soccôrro ao genio.

De todas as operações do espirito, a d'um compositor de musica conceber o effeito da sua composição sem a ouvir parece ser a mais difficil e a mais admiravel. Que complicação! Que diversidade de relações! Que talento, perspicacia, experiencia e observação, ainda mesmo n'uma obra mediocre! pois não basta sentir o transporte da situação que queremos pintar ou do sentimento que se tracta de exprimir, importa ainda achar melodias analogas a estes diversos objectos; importa que esses cantos se combinem e repartão por muitas vozes de differentes caracteres, das quaes é indispensavel sentir o effeito; importa finalmente que tudo isto seja acompanhado por um numero mais ou menos consideravel d'instrumentos que differem d'accento e de sonoridade, e que devem ser empregados da maneira a mais satisfactoria e a mais adequada ao effeito geral. Cada uma d'estas cousas traz consigo uma infinidade de miudezas que concorrem para a complicação dos elementos d'esta Arte singular. Ao que é musico basta lançar os olhos ao papel que recebe suas inspirações, para da sua composição formar um juizo tal como se realmente a ouvira executar.

Depois de serias investigações ácerca da musica, são de notar quatro cousas principaes que concorrem para o seu effeito, a saber: successão, que, como ja vimos, se designa pelo nome de *melodia*; simultaneidade, d'onde provém a *harmonia*; *sonoridade*, que é mais ou menos satisfactoria, segundo a escolha ou disposição das vozes e dos instrumentos; e em fim o

accento musical, que vivifica tudo isto, mas que escapa á analyse. A sensível correspondencia dos sons figura-se debaixo de tres aspectos: 1.º SUCESSÃO; 2.º SIMULTANEIDADE; 3.º SONORIDADE. Cada um d'estes attributos se divide em fracções, como pelo decurso da obra se verá.

CAPITULO IX.

Da melodia

Descobre o homem em sua propria voz o typo originario da musica. Este instrumento, o primeiro de todos, por ser ao mesmo tempo o mais tocante e o mais fecundo em effeitos diversos, não dá per si mesmo ideia senão de sons successivos, e faz suppôr até a impossibilidade de os dar simultaneos. D'aqui sem duvida o ser a melodia a primeira cousa que se nota, quando uma educação prematura não modificou as disposições naturaes. Digamos mais: é ella a unica que rouba a attenção dos que são completamente estranhos a estudos musicaes, e a quem a harmonia dos acompanhamentos debalde fere o ouvido; pois não a entendem. Ha perto de vinte annos que, depois de varias experiencias, se averiguou que uma parte do publico de nossos espectaculos se persuadia que a orchestra tocava unissona com os cantores. Hoje tem o publico mais instrucção, graças ao apuramento dos methodos d'ensino e á influencia dos periodicos. Todavia é de notar que os povos Europeos sejam os unicos que tivessem feito, desde a idade media, uso da melodia combinada com a harmo-

nia: parece que os antigos não tinham conhecimento algum d'esta, e os Orientaes não a percebem quando lhes succede ouvi-la. Seria facil demonstrar que a harmonia não póde alliar-se com as divisões da escala musical de certos povos, e, por outra parte, que é ella o producto quasi necessario da nossa escala. A melodia é de todos os paizes e de todos os tempos; porem as suas fórmulas varião, bem como os elementos que entrão na sua composição.

Não devemos crêr que essa melodia, tal qual se ouve nos cantos populares e no theatro, não tenha outra regra senão a fantasia. O genio o mais livre, o mais original, quando imagina cantos, insensivelmente obedece a certas regras de symetria cujo effeito não é mais de convenção que o *rhythm*o do tambor para as massas dos soldados a quem se manda marchar. Não se acredite porem que esta regularidade de fórmulas só affecta os que estudarão principios de musica; qualquer que não tenha ouvido inerte ou rebelde o sente, sem que por isso seja obrigado a analysar suas sensações.

A differença entre ligeireza e vagar, estabelecida em uma ordem qualquer, constitue o que se chama *rhythm*o em musica. Por meio do *rhythm*o é que esta Arte excita as mais vivas emoções, e a acção d'este *rhythm*o é tanto mais poderosa quanto mais prolongada. Por exemplo, uma *Seminima* seguida de duas *Colcheias* é uma successão que a cada passo se encontra na musica sem dar por isso; mas prolongada que seja por um certo tempo, ella se tornará um *rhythm*o capaz de produzir os maiores effeitos.

O *rhythm*o é susceptivel de muitas variedades. Em andamentos vagarosos, taes como *Largo*, *Adagio*, é quasi nullo; porem nos andamentos moderados ou ra-

pidos é mui notavel. Este reside ás vezes só na melodia; outras no acompanhamento; em fim ha casos em que dous rhythmos differentes, um no canto, outro no acompanhamento, se combinão para produzir um effeito mixto.

A musica destituida de rhythmo é vaga e não póde prolongar-se sem causar tedio. Todavia empregão-se ás vezes com bom effeito melodias d'esta especie para exprimir certa abstracção melancolica, o remanso das paixões, a incerteza e outras cousas semelhantes: taes casos porem são raros.

Segundo o que acabamos de dizer, é evidente que o rhythmo faz parte das regras de symetria de que depende a melodia: é ella de todas a primeira e a mais imperiosa; é a que soffre menos excepções, e a de que menos prescindimos.

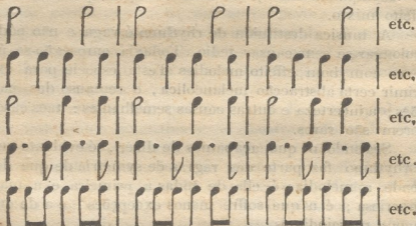
(1) A sensação do rhythmo da musica é simples ou complexa: é simples quando um só genero de combinações de tempo fere o ouvido; e complexa quando se ouvem ao mesmo tempo combinações de diversos generos.

A sensação será tanto mais simples, quanto menor fôr a composição d'elementos na ordem symetrica. Os elementos do rhythmo são tempos do compasso e suas fracções, quer binarios, quer ternarios.

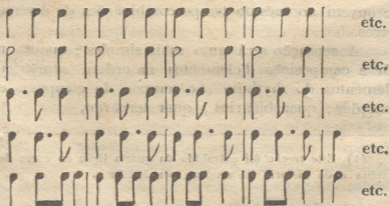
(1) Este trecho foi extrahido da quarta lição do curso de philosophia e da historia da musica, por M. Fetis.

Exemplos d'alguns elementos de rhythmio simples.

Ordem binaria.



Ordem ternaria

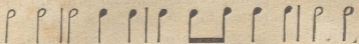


A simplicidade da sensação do rhythmio diminue em razão do augmento do numero dos elementos que entrão na sua composição.

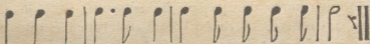
MELODIA.

57

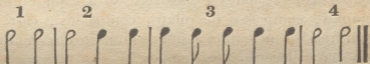
Rhythmo binario.



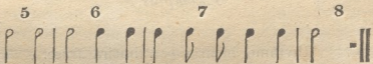
Rhythmo ternario.



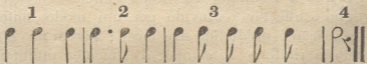
Rhythmo binario — Primeira frase.



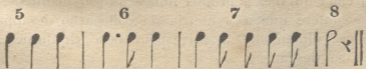
Segunda frase.



Rhythmo ternario — Primeira frase.



Segunda frase.



N'estes exemplos se observa paridade não só quanto

ao numero dos compassos de cada frase, mas o quinto compasso corresponde exactamente ao primeiro na collocação dos elementos do *rhythm*, o sexto ao segundo, o septimo ao terceiro, e o oitavo ao quarto. Nota-se comtudo uma differença entre as duas frases do primeiro exemplo; pois em lugar de duas Minimas que se achão no quarto compasso, ha só uma seguida d'uma pausa no oitavo. A razão d'esta differença é que depois das duas frases termina o sentido *rhythmico*; e os *rhythmos* que apresentei em ultimo lugar como exemplos, tornar-se-hão regulares e sensiveis, se a cada um d'esses exemplos, compostos de quatro compassos, corresponderem frases semelhantes assim no numero dos compassos como na collocação dos tempos.

Exemplos.

Rhythmo binario — Primeira frase.

Sendo o resultado da mais simples sensação do *rhythmo* o affectar o ouvido por um modo uniforme, esta sensação é produzida sem custo; porem não é assim quando o *rhythm* se compõe d'elementos multiplicados e diversamente combinados. Em os dous ultimos exemplos, cada compasso contem elementos diversos, e por isso cada um d'elles produz uma sensação distincta; d'onde se infere que a symetria da collocação desaparece, e conseguintemente a correspondencia *rhythmica* tanto mais se desvanece.

Mas de combinações semelhantes póde resultar uma nova correspondencia de numeros. E por certo que o

ouvido, mesmo sem contar o numero dos compassos, é todavia affectado da sensação d'esse numero; d'onde lhe provêm a necessidade de que este se repita, e, quando satisfeito n'esta parte, um novo genero de rhythmó se estabelece para elle em razão da symetria das frases: este rhythmó constitue a *fraseologia*, que em musica se designa sob o nome de *quadratura de frases*. A necessidade de symetria no numero dos compassos correspondentes estabelece pois um novo genero de rhythmó, quando esta symetria não exista ja nos elementos do rhythmó dos tempos; e este novo rhythmó é tanto mais satisfactorio quanto mais perfeita fôr a semelhança na disposição dos elementos rhythmicos de cada compasso. Assim o primeiro tempo do ultimo compasso é precisamente o ponto de terminação.

A disposição do rhythmó fraseologico não é sempre tão regular como nos exemplos de que se tracta; mas podemos affirmar que quanto menos regularidade houver n'essa disposição, tanto mais diminuta será a sensação d'este genero de rhythmó.

A expressão de *quadratura de frases*, de que nos servimos na linguagem ordinaria para designar o rhythmó fraseologico, póde fazer persuadir necessidade absoluta de compôr todas as frases em quatro compassos; porem tal necessidade não existe, pois assim como ha um rhythmó ternario de tempos, ha tambem um rhythmó ternario de frases. Uma frase de tres compassos, se tiver uma outra frase correspondente de tres compassos, será pois perfeitamente rhythmica; e o rhythmó será sobre tudo satisfactorio, se a disposição dos elementos do rhythmó de cada compasso fôr absolutamente symetrica nas duas frases.

Ha tambem frases correspondentes de cinco com-

passos cada uma; mas a este respeito podemos fazer a mesma observação que fariamos sobre o *rhythm* de cinco tempos por compasso, que alguns autores tentáram introduzir na musica: e vem a ser que o ouvido é absolutamente incapaz de penetrar as relações d'esta combinação por cinco, e se taes combinações tem provado bem, é porque o ouvido as decompõe como *rhythms* alternativamente binarios e ternarios, e porque a symetria que resulta da repetição estabelece para este orgão relações de conformidade que acabão por lhe ser satisfactorias. Uma serie de compassos quinaros affecta pois o ouvido como uma alternativa de compassos de dous e tres tempos; uma serie de frases de cinco compassos é uma combinação alternada de frases de dous e tres compassos: d'onde provêm que o *rhythm* fraseologico de frases de cinco compassos é o menos simples de todos, e por consequente o mais frouxo ao ouvido.

Ás vezes a primeira frase de quatro compassos é cortada por um repouso incidente no meio, isto é, no fim de dous compassos: em tal caso o ouvido exige que a mesma cesura musical se faça sentir na frase complementaria ou correspondente. Sirva d'exemplo o Romance do *Prisioneiro*.

A

1

Lors que dans u—ne tour ob—scu—re

2

Ce jeune homme est dans la dou — leur,

B

3 Mon cœur gui-dé par la na-tu-re

4 Doit com-pa-tir à son mal-heur.

N'este exemplo, A é o comêço da proposição cujo complemento é B; 1, 2, 3, 4, são membros de frases correspondentes e symetricas.

Ás vezes fica suspenso o sentido musical depois da segunda frase de quatro compassos; n'este caso uma terceira frase de quatro deve servir de complemento para satisfazer o ouvido. Tal é o exemplo que se acha na celebre cançoneta das *Bodas de Figaro* que começa por estas palavras: *Mon cœur soupire*, etc.

Mon cœur sou-pi-re La nuit le jour;

Qui peut me di-re Si c'est d'a-mour?

Qui peut me di-re Si c'est d'a-mour?

Cahiria em erro quem da materia precedente tirasse

por conclusão que uma peça de musica qualquer deve sempre conter numero par de compassos ; por que não poucas vezes succede, em um final d'Opera ou n'outra peça escripta para muitas vozes, que o compasso final d'uma frase serve tambem de primeiro a outra frase, o que faz por fim que o numero dos compassos seja impar, sem que o ouvido se resinta d'essa desigualdade; esta especie d'intersecções é mesmo o que tem graça, quando mettidas a proposito.

Não é sem exemplo que uma frase destacada de cinco ou tres compassos apparece no meio d'outras frases regulares e quadradas; mas um tal defeito contrasta sempre com um ouvido delicado: ousou asseverar mesmo sem preceder exame que a frase está mal concebida, e que, reflectindo attentamente, seu autor a poderia ter feito regular. Demais, são casos muito raros; pois que o musico naturalmente e sem o pensar vai seguindo a quadratura das frases, bem como o poeta a medida dos versos.

Comtudo certas melodias populares de paizes montanhosos, taes como a Suissa, a Auvergne, a Escossia, achão-se impregnadas de numerosas irregularidades d'este genero, e não são por isso menos agradaveis. A irregularidade é mesmo o que agrada n'esta especie de melodias, pois contribue para lhes dar a fisionomia particular, estrangeira, selvagem, digamos assim, a qual excita a nossa curiosidade desviando-nos dos costumes adquiridos. Não devemos porem illudir-nos com isto: o que alli nos enleva um momento, bem depressa nos fatiga, a não estarmos distrahidos com outra musica; e a irregularidade que se nota e que a principio nos agradava, acaba por nos parecer monótona e affectada. Póde um musico tirar vantajoso partido d'esta especie

de melodias; mas cumpre-lhe saber empregá-las a proposito, e que não seja prodigo d'ellas.

A melodia, fructo da imaginação e da fantasia, aparentemente livre de todo o embaraço, está pois subordinada a tres condições das quaes depende a sua existencia, a saber: *congruencia de tom, rhythmo e numero*. Vamos vêr que ha outra não menos importante, não menos imperiosa e mais complicada; fallo da *modulação*. Dá-se este nome á passagem d'um tom para outro, isto é, da escala d'uma nota para a escala d'outra nota. Convem explicar em que consiste o mecanismo e o objecto d'estas mudanças de tom.

Se uma peça de musica fosse toda no mesmo tom, o resultado seria uma especie d'uniformidade fastidiosa: esta uniformidade se designa exactamente pelo nome de *monotonia* (um só tom). Pequenas Arias, d'um estylo natural e simples, são as unicas que podem admittir a unidade de tom sem dar lugar aos inconvenientes da monotonia. Quando se tracta d'uma peça de certa extensão, torna-se necessaria a modulação; mas esta depende d'approvação do ouvido, assim como o rhythmo e a fôrma das frases. Logo que pretendemos fazer uso da modulação, ou antes logo que a isso nos achamos dispostos pela natureza dos cantos inventados, sobrevem o embaraço da escolha dos tons. Com effeito o ouvido só admittie um encadeamento de tons que o possão deleitar. Para attingir este ponto, importa que haja alguma analogia entre o tom que acaba e o que principia, se bem que não falta grande numero de circumstancias em que a modulação, para agradar, deve ser inopinada.

Reflectindo sobre a contrariedade que parece originar-se d'esta duplicada obrigação, bem se vê que qual-

quer peça tem duas especies de modulação, uma, principal, que determina a sua fôrma; outra, accessoria, que é somente episodica. A modulação principal tendo por objecto (e isto a fim de contribuir para a variedade) representar com simplicidade o pensamento do autor, exige a analogia de tom acima referida, em quanto as modulações incidentes, cujo effeito é despertar a attenção dos ouvintes por effeitos estimulantes, não ficão sujeitas áquella analogia. Quanto mais natural e simples fôr a primeira, tanto mais satisfará o ouvido; quanto mais inopinadas fôrem as segundas, tanto mais hão de concorrer para augmentar o effeito.

Isto supposto, uma nova difficuldade se offerece, a qual vou mostrar. Seja qual fôr o tom principal escolhido pelo autor d'uma peça de musica, muitos outros tons se agglomerão ao redor d'elle em fôrma a terem mutua relação com o primeiro; porque se o tom é maior, occorre a principio o seu relativo menor, isto é, aquelle que tem o mesmo numero de sustenidos ou bmoes, depois o que tem um sustenido ou bmol de mais, e em fim o que tem um sustenido ou bmol de menos; se pelo contrario se tracta de tom menor, lembra primeiro o seu relativo maior, isto é, o que tem o mesmo numero de sustenidos ou bmoes, depois os que tem um sustenido ou bmol de mais ou de menos. Mas de todos estes tons, qual é o que se deve adoptar? Eis onde felizmente bate o ponto da questão; por quanto é evidente que se não houvesse mais que um modo de sahir do tom principal, era de esperar sempre a mesma modulação, e então o prazer causado pela musica seria mui diminuto, ou até desapareceria completamente. Basta, para uma modulação ser agradável e regular, passar do tom principal para outro

análogo, isto é, introduzir na melodia um sustenido ou bmo de mais, ou supprimir algum d'elles. Supponhamos um tom maior, por exemplo, *Re*, que tem dous sustenidos, a saber, *Fa* e *Do*: o pensamento do compositor poderá ser igualmente simples e natural, quer faça a modulação para *Si* menor, onde ha o mesmo numero de sustenidos; quer passe a *La*, que tem um sustenido de mais; a *Fa* \sharp menor, onde se acha tambem um sustenido de mais; ou a *Sol*, que tem um sustenido de menos: a fantasia é só a que determina a escolha.

Toda a modulação principal se póde pois fazer para quatro tons differentes. E ninguem se persuada que o pedantismo das escolas regulou as cousas com tão limitado numero de meios: os mais atrevidos compositores, os que são dotados de genio o mais independente, passarão pela violencia de se restringir no meio do seu estro, pois reconhecêrão que tudo o que é sahir fóra de taes limites offende o ouvido em vez de o deleitar. Elles não divagão nem de todo se entregão ao impulso de suas moduladas concepções sem primeiro fixarem com regularidade a modulação principal; estas porem, longe de desagradarem ao ouvido, grangeião sensações tanto mais vivas para este, quanto mais inopinadas fõrem aquellas.

Acabo de dizer que todos os compositores se conformão com o systema regular da modulação principal; devo ajunctar que entre os quatro tons de que para isto se servem, d'ordinario adoptão um de preferencia a outros para se ouvir mais a miudo. Assim, posto que a modulação a mais simples, a mais natural, a mais universalmente adoptada, seja aquella em que a melodia passa d'um tom maior a outro tom maior com

um *bmol* de menos ou sostenido de mais, como de *Re* a *La*, ou antes d'um tom menor ao seu relativo maior, como de *Si* menor a *Re* maior, com tudo alguns musicos hão preferido modulações menos usadas, e habitualmente se servem d'ellas. Rossini, por exemplo, adoptou a modulação que passa de tom maior a tom menor com um sostenido de mais, como de *Re* maior a *Fa* # menor; mas com tanta frequencia usou d'este meio, que o vulgarizou e tornou trivial.

Taes são pois as condições principaes da melodia: 1.^a *congruencia de tom*; 2.^a *symetria de rhythm*o; 3.^a *symetria de numero* 4.^a *regularidade de modulação*. Cahiria em erro quem se persuadissem que são outros tantos obstaculos á producção das ideias; por quanto o *rhythm*o, o numero, a modulação se achão tão inherentes ás faculdades do musico, que este sem reflectir e como por instincto lhes obedece, unicamente occupado do character gracioso, energico, alegre ou apaixonado da sua melodia ou *cantilena* (1) Que estorvos ainda mais inevitaveis tem elle de vencer na producção e no plano de suas ideias! Se, escrevendo em estylo dramatico, procura cingir-se á letra, a collocação dos versos, a prosodia, a rapidez da acção, e muitas outras considerações o poem em maior apêrto, como ao diante se verá; todavia o homem de genio triunfa sempre de tudo isto. É um mysterio que só podem comprehendre os mesmos compositores, essa faculdade d'inventar, de conservar o estrô, o calor, o delirio, de se apaixonar em fim no meio de tantos obstaculos; de ficar independente na escolha do seu thema,

(1) São synonymas estas duas palavras. A segunda vem do Italiano *cantilena*.

e de o manejar habilmente, como se a isto nada se opuzesse. Quem ponderar todas estas cousas, não deixará de conhecer que mesmo a musica mediocre pôde ter seu merecimento.

Ha melodias que agradão per si mesmas e despidas de todo o ornato estrangeiro, até d'acompanhamento; estas porem são em pequeno numero. Outras ha que, a pezar de serem puramente melodicadas, precisão do socôrro d'uma harmonia qualquer para produzir effeito. D'estas em fim ha taes cuja origem reside na harmonia que as acompanha. Todo aquelle que não fôr insensivel ao effeito dos sons entra facilmente no todo das melodias da primeira especie: d'aqui vem o tornarem-se logo populares. As melodias que só produzem effeito com o auxilio d'algum acompanhamento, não exigem grandes conhecimentos musicaes para se sentirem; mas entretanto não podem agradar senão a ouvidos affeitos a escutar musica. Quanto ás melodias da terceira especie, que se podem chamar *melodias harmonicas*, só os musicos se achão em estado de as apreciar; porque em vez de serem o resultado d'uma ideia simples, tem complicação com diversos elementos, e demandão consequentemente uma especie d'analyse para serem comprehendidas: analyse que o musico faz com a rapidez do relampago, mas que outro qualquer homem não pôde fazer senão lentamente e com custo. Não deixão ellas de ser por isso melodias muito reaes, e é sem razão que o auditorio muitas vezes, exclama que tal peça não tem canto, quando n'ella se encontra este genero de melodia, devendo somente dizer-se que o seu canto não é facil de comprehender. O esmerar-se cada qual em penetrar o âmago d'estas cousas seria augmentar suas fruições e não careceria de mui longo estudo; mas a

nossa preguiça natural, extensiva a tudo, exerce sua influencia até sobre os nossos prazeres.

Ben que a melodia seja na apparencia o que todos podem apreciar facilmente, é com tudo uma das partes da musica sobre a qual se fórmao os mais erroneos juizos. Poucos ha habituados a theatros lyricos que se não julguem em estado de decidir da novidade d'uma melodia; mas, alem de lhes faltar n'esta parte a erudição musical, quantas vezes se não deixão elles illudir com os ornatos do cantor, que dão um ar de novidade a cousas que envelhecêrão! Que antigualhas vestidas á moderna por meio d'acompanhamentos de fórmas differentes, d'instrumentos novos, de mudanças d'andamento, de modo ou de tom! E em quanto se não percebe a verdadeira analogia que ha entre tal melodia antiga e tal outra que se reputa moderna, quantas vezes acontece affigurarem-se identidades imaginarias, porque se nota alguma semelhança de rhythmo entre duas melodias cujos caracteres, fórmas e inspiração nada tem d'analogo! São innumeraveis os erros d'este lote; e entretanto não ficão menos convencidos da infallibilidade do seu juizo, e sempre os acharemos promptos a reincidir nos mesmos erros com a mesma affouteza.

Mas, dirão elles, não temos precisão d'examinar tudo para saber se tal melodia é ou não agradavel: isso mais se sente do que analysa, e todo o mundo se acha em estado de julgar das suas sensações. — Não ha duvida que assim é; mas que devemos d'ahi concluir? Que qualquer está no direito d'affirmar que tal melodia lhe apraz ou lhe parece insignificante ou desagradavel, mas não de decidir do seu merito, uma vez que não esteja em circumstancias de a analysar. Oxalá não lhes seja forçoso examinar os compassos das frases para vêr se estão

regulares! Semelhante trabalho, indigno de todo aquelle que possui o sentimento musico, nunca é necessario a quem chegou a adquirir um ouvido fino para julgar assim do rhythmo como do numero. Para aperfeçoar este orgão é que devemos trabalhar, e, para o conseguir, a attenção é bastante sem nos valermos da sciencia. Em vez de se dar todo ao prazer vago que lhe causa uma Aria, um Duo, tome cada um a deliberação d'examinar a estructura d'estas peças, de considerar o arranjo e repetição das frases, os rhythmos principaes, a cadencia, etc.: a principio este trabalho lhe será penoso e turbará suas fruições; mas o habito insensivelmente virá supprir a attenção, e bem depressa será elle tal que a mesma attenção se torne menos necessaria. Então, o que até alli parecia sómente um calculo esteril, tornar-se-ha a origem d'um juizo facil e o manancial das mais vivas fruições.

Ha uma outra objecção que voluntariamente se repete e que não convem deixar sem resposta, pois é capciosa e póde suscitar duvidas, mesmo a um espirito verdadeiramente apreciador. "Guardai-vos de toda esta sciencia, (dizem os em que domina uma preguiça invencivel), ella só póde minorar vossos prazeres. As Artes não nos procurão fruições senão á medida que seus effeitos são imprevistos. Não busqueis pois adquirir conhecimentos cujo resultado deve ser tornar-vos mais próprios para julgar que sentir." — Todo este raciocinio se funda n'este axioma de philosophia: "Perceber, é sentir; comparar, é julgar." Mas o aperfeçoamento do orgão auditivo, que dimana da observação do effeito dos sons, não é mais que um meio de perceber melhor e d'augmentar por isso o total de suas fruições. Eis a razão porque se torna necessaria a at-

tenção a qualquer homem, logo que d'um estudo imperfeito colhe pouca utilidade. Todos fôrmo juizos ácerca da musica, uns por instincto cego e com precipitação, outros por gôsto apurado e com reflexão. Quem ousaria dizer que a primeira especie de juizos vale mais que a segunda?

Quando tractar da expressão dramatica, farei vér qual é a parte da melodia de que o ouvido menos exercitado ajuiza acertadamente por mero instincto.

CAPITULO X.

Da harmonia.

Muitos sons que fazem simultaneamente escutar-se, e cuja reunião lisongêa mais ou menos o ouvido, recebem o nome d'*accordes*. O *système* geral dos *accordes* e as leis da sua successão pertencem a um ramo da Arte musical que se designa pelo nome d'*harmonia*.

Harmonia é termo generico, quando significa a sciencia dos *accordes*. Mas dizemos tambem a *harmonia* d'um *acorde* para indicar o effeito que elle produz no ouvido: outro exemplo da pobreza da linguagem musical.

Em consequencia da educação dos povos modernos e civilisados, vivem muitos na persuasão de que o sentimento da harmonia é tão natural ao homem, que o possui-lo houvera de ser cousa de todos os tempos. É um erro, pois ha toda a probabilidade de que os povos antigos não tiverão ideia d'ella; e os Orientaes d'agora nem por isso estão n'ella mais iniciados: o effeito de

nossos accordes os importuna. A questão do conhecimento que os Gregos e os Romanos poderião ter ácerca da harmonia, ha sido fortemente controvertida, mas de balde, por ninguém poder allegar provas a favor da sua opinião n'esta parte (1). O equivalente do termo *harmonia* não se acha empregado uma só vez nos tractados de musica dos Gregos ou Latinos de que temos noticia (2); o canto d'uma Ode de Pindaro, o d'um Hymno a Nemesis e alguns outros fragmentos, é quanto nos resta da antiga musica dos Gregos, e não apparecem alli vestigios alguns d'accordes; em fim a fórma das Lyras e das Cytharas, o pequeno numero de suas cordas que não podião ser modificadas como as do Violão, visto taes instrumentos não terem braço como os nossos, tudo isto, digo, faz mui provavel a opinião dos que tem para si que era nulla a harmonia na musica dos antigos. Seus adversarios oppoem que esta harmonia existe em a natureza. — Concedo: mas quantas cousas encerra a natureza que só mui tarde se notárão! A harmonia existe em a natureza, e com tudo o ouvido dos Turcos, Arabes e Chiuas ainda até hoje se não pôde acostumar a ella.

Descobrem-se os primeiros vestigios da harmonia entre os escriptores da idade media, pelo decurso do seculo IX; ella permaneceo em estado de barbarie até

(1) Creio portanto que seria possível demonstrar pela mesma natureza da escala musical dos Gregos, que estes não podião fazer uso da harmonia no sentido em que a tomamos; mas é esta uma questão delicada que aqui não tem lugar.

(2) Fôrão escriptos estes tractados desde os tempos d'Alexandre até quasi ao fim do imperio Grego. Os mais importantes são os d'Arístoxeno, d'Arístides Quintiliano, d'Alípio, de Ptolomeo e de Boécio.

quasi ao meado do XIV, epoca em que alguns musicos Italianos começãõ a dar-lhe fôrmas mais suaves. Entre estes musicos, os mais distinctos fôrão Francisco Landino, por sobrenome *Cieco*, porque era cego, ou *Francesco d'egli organi*, em razão da sua habilidade para o Orgão, e Thiago de Bolonha, A harmonia se aperfeiçoou depois entre as mãos de dous musicos Francezes, Guilherme Dufay e Gil Binchois, e do Inglez João Dunstaple: vivêrão todos tres durante os primeiros 50 annos do seculo XV. Seus discipulos accrescentãrão ás suas descobertas, e desde então a harmonia se foi continuamente enriquecendo de novos effeitos.

O habito em que estamos d'ouvir harmonia desde a infancia, nos faz d'isto uma precisão em musica. Demais, parece que nada ha tão natural; e, no estado de civilização musical a que chegamos, é raro que duas vozes cantem a um tempo sem que procurem *harmonizar*, isto é, formar accordes. Não podendo cada uma das vozes produzir mais que um som individual, duas vozes combinadas não podem pois formar senão accordes de dous sons: são estes os da maior simplicidade possível. Chamão-se *intervallos*, porque ha necessariamente uma distancia d'um som a outro; os nomes d'estes intervallos exprimem as distancias que se achão entre os dous sons. Assim denominamos *Segunda* o intervallo comprehendido entre dous sons visinhos, *Terceira* o que se acha entre dous sons separados por outro, *Quarta* o que encerra quatro sons, e assim por diante á medida que a distancia comprehende mais um som, *Quinta*, *Sexta*, *Septima*, *Oitava* e *Nonã*. Os intervallos que ultrapassão a Nona, conservão os nomes de *Terceira*, *Quarta*, *Quinta*, etc.; porque não são mais que dobradas ou triplicadas Terceiras, Quartas, Quintas,

etc., e cujo effeito é analogo ao dos intervallos não compostos.

Se nos lembrarmos que diversos sons, taes como *Re* \flat , *Re* \natural , *Re* \sharp , conserváo a denominação commum de *Re* \natural pela ideia de realidade que se liga ao nome das notas, facilmente conheceremos que todo o intervallo é susceptível de se apresentar sob differentes aspectos; porque, se *Re* fórma sempre uma segunda relativamente a *Do*, este *Re* ou este *Do* poderão achar-se qualificados com um *bmol*, *bquadro* ou *sustenido*, e então a Segunda será mais ou menos ampla, mais ou menos restricta. Um intervallo reduzido á sua menor dimensão, e no qual somente apparecem os signos d'um tom ou modo qualquer, se designa pelo epitheto de *menor*; o mesmo intervallo, na sua maior extensão relativa ao tom, é *maior*. Por exemplo, o intervallo de *Do* \natural a *Re* \flat é uma *Segunda menor*; o de *Do* \natural a *Re* \natural é uma *Segunda maior*. Mas se, por uma alteração momentanea que se não conforma com o tom, se organizáo intervallos mais breves que os menores ou mais longos que os maiores, são designados os primeiros pelo nome de *diminutos*, e os segundos pelo d'*augmentados*. Por exemplo, o intervallo de *Do* \sharp a *Fa* \natural é uma *Quarta diminuta* que não podemos considerar \natural senão como uma alteração momentanea; pois não ha tom algum em que o *Do* seja sus-tenido, quando o *Fa* é natural: pela mesma razão, o intervallo de *Do* \natural a *Sol* \sharp é uma *Quinta augmen-tada*. Os diversos \natural grãos da extensão dos intervallos são pois de quatro especies: *diminuto*, *menor*, *maior*, *augmentado*.

Erão antigamente usadas as denominações de *justa* e *falsa* para exprimir as variedades d'extensão da

Quarta e da *Quinta*; mas o que é falso não podendo ter cabimento em musica, abandonarão-se estas más expressões (1).

Nem todos os intervallos ou accordes de dous sons produzem no ouvido o mesmo effeito: uns o deleitão pela sua harmonia, outros o affectão menos agradavelmente, e não o podem satisfazer senão encadeados com os primeiros. Dá-se o nome de *consonancias* aos intervallos agradaveis, e o de *dissonancias* aos outros.

Os intervallos consonantes são *Terceira*, *Quarta*, *Quinta*, *Sexta* e *Oitava*; os dissonantes, *Segunda*, *Septima* e *Nona*.

Os intervallos consonantes e dissonantes tem a propriedade de se *inverterem*, isto é, duas notas quaesquer podem estar com relação uma á outra em posição inferior ou superior. Por exemplo, *Do* considerado como nota inferior e *Mi* como superior; dão o resultado d'uma *Terceira*; mas logo que o *Mi* seja nota inferior e o *Do* superior, ellas formarão uma *Sexta*.

A inversão de consonancias produz consonancias; a de dissonancias gera dissonancias. Assim a *Terceira* invertida produz a *Sexta*, a *Quarta* produz a *Quinta*, esta produz a *Quarta*, a *Sexta* produz a *Terceira*, a *Segunda* produz a *Septima*, e esta a *Segunda*.

Longo tempo se disputou para saber se a *Quarta* é consonancia ou dissonancia; até chegarão a escrever-se dous grandes volumes sobre este assumpto, e ter-se-hião poupado pessimos raciocinios se reflectissem na lei da inversão. A *Quarta* é uma consonancia de qua-

(1) Entre nós chamão-se *justas* as consonancias perfeitas, isto é, *Oitava*, *Quinta* e *Quarta*; e dizemos *Oitava justa*, *Quinta justa*, etc. (*Nota do traductor*).

lidade inferior ás outras; mas é consonancia, porque dimana d'outra consonancia (a Quinta) da qual é inversão.

A inversão offerece á harmonia um manancial de variedade, pois basta mudar a posição das notas para obter diversos effeitos.

Disse eu que os intervallos consonantes são agradáveis, e que os outros o são somente pela combinação com estes. Resulta d'esta differença que a successão das consonancias é livre e que d'ellas se podem fazer seguimentos tão extensos como cada um quizer; duas dissonancias, pelo contrario, não podem succeder-se, e, na resolução de qualquer dissonancia em consonancia, a nota dissonante deve descer um degráo. Esta regra, que se não infringe sem offender um ouvido delicado, nem sempre a respeitão Rossini e os compositores da sua escola; mas se o professor de Pesaro faz desculpar suas negligencias em favor das qualidades do seu genio, nem por isso deixa de ser certo que a regra se funda nas irrecusaveis relações de concordancia ou discordancia dos sons, relações que não podem violar-se impunemente.

É evidente que, reunidas duas ou tres consonancias, taes como a Terceira, Quinta e Oitava em um só accorde, este accorde será *consonante*; mas quando a muitas consonancias se ajuncta uma dissonancia, o accorde ficará *dissonante*. Em a maior parte dos accordes dissonantes não ha mais que uma dissonancia; alguns porem encerrão duas.

Se fossemos obrigados a enumerar todos os intervallos que entrão na composição d'um accorde de quatro ou cinco notas, a nomenclatura d'esses accordes seria um embaraço na linguagem musical e cançaria a

memoria; não acontece porem assim. O accorde formado de Terceira, Quinta e Oitava chama-se por excellencia o *accorde perfeito*, por ser o que mais satisfaz o ouvido, o unico que pôde servir de conclusão a toda a especie de periodo harmonico, e que dá ideia de repouso. Todos os outros se designão pelo intervallo mais caracteristico da sua composição. Assim um accorde composto de Terceira, Sexta e Oitava, chama-se *accorde de Sexta*, porque este intervallo constitue a differença que ha entre este accorde e o *perfeito*; dá-se o nome d'*accorde de Segunda* ao que se compõe de Segunda, Quarta e Sexta, por ser a Segunda a dissonancia que deve resolver descendo; chama-se *accorde de Septima* o que é formado de Terceira, Quinta e Septima, etc.

Nos accordes compostos de tres ou quatro notas é que a variedade proveniente das inversões se faz sobre tudo notavel, pois que a harmonia d'estes accordes pôde apresentar-se ao ouvido debaixo de tantos aspectos differentes quantas fõrem as notas que entrão na sua composição. Por exemplo, o accorde perfeito consta de tres notas, cada uma das quaes arbitrariamente se pôde collocar na posição inferior. Na primeira posição, compõe-se o accorde de Terceira e Quinta; é o *accorde perfeito*: na segunda, o accorde encerra Terceira e Sexta; é o *accorde de Sexta*: na terceira em fim, os intervallos são Quarta e Sexta; é o *accorde de Quarta e Sexta*. Põde ter lugar em todos os accordes a mesma operação, e dá origem a grupos de fórmulas e nomenclaturas differentes, cuja enumeração aqui é inutil, visto não ser este livro um tractado d'harmonia: basta fazer uma ideia exacta da operação.

Ha accordes dissonantes que não offendem o ou-

vido, quando se fazem escutar immediatamente e sem preparação alguma; estes chamão-se *accordes dissonantes naturaes*: outros ha cujo effeito seria desagradavel, se a nota dissonante não fosse ouvida primeiro em estado de consonancia. Este requisito se denomina *preparação de dissonancia*, e esta especie d'accordes se designa sob o nome de *prolongação d'accordes*. Ha outra especie d'accordes que consiste em substituir uma nota a outra mais naturalmente ligada á sua composição, e dá-se-lhe o nome de *substituição d'accordes*. Quando uma ou muitas notas são momentaneamente alteradas por um sostenido, bmol ou bquadro accidentaes, chama-se esta especie *alteração d'accordes*. Em fim ha harmonias em que a prolongação, substituição e alteração se combinão duas a duas ou todas a um tempo. E se reflectirmos alem d'isso que em todas as faces dos accordes se reproduzem todas estas modificações, poderemos fazer ideia da prodigiosa variedade de fórmãs de que é susceptivel a harmonia. Esta variedade se augmenta ainda segundo a fantasia de certos compositores que ás vezes anticipão nos accordes a harmonia dos accordes seguintes: este genero de modificações, posto que assás incorrecto em uma multidão de circumstancias, não é destituido d'effeito.

Em todos os accordes que mencionamos, os sons tem entre si uma relação mais ou menos directa, mais ou menos *logica*; ha casos em que esta relação desaparece quasi inteiramente. N'esta especie d'anomalias harmonicas, uma voz ou instrumento graves, intermediarios ou agudos sustentão a vibração d'uma nota durante certo numero de compassos. Esta duração se chama *pedal*; porque, na origem da sua iuvenção, só foi empregado em musica d'igreja por organistas que para

este fim se servião do teclado dos pedaes do mesmo instrumento. Sobre o pedal se fôrma uma harmonia variada e produz as mais das vezes um bellissimo effeito, posto que o som d'este pedal (cousa singular!) não esteja em relação com aquella senão de longe em longe; basta que a relação se restabeleça d'uma maneira conveniente á conclusão.

Em quanto na musica d'igreja se não dava ainda importancia á instrumentação, era o Orgão quasi o unico instrumento adoptado n'este genero de musica. Seu emprêgo limitou-se por dilatado tempo a manter as vozes na ordem em que se achava escripta cada uma das suas partes, sem lhes metter ornato algum estranho. Quando o Basso cantante devia guardar silencio, calava-se tambem o Basso do Orgão; e a mão esquerda do organista ficava então occupada em executar a parte do Tenor ou do Contralto. É commumente attribuida a Luiz Viadana, mestre de capella da Cathedral de Mantua, a invenção d'um Basso independente do canto, proprio para ser executado no Orgão ou em qualquer outro instrumento de teclado, e que, não sendo interrompido como o antigo Basso, recebeu o nome de *Basso continuo*. Muitos musicos parece tiveram ideia d'este Basso ao mesmo tempo; mas Viadana foi o primeiro que sobre isto deo regras precisas n'um tractado que publicou em 1606, seguido d'um resumo de suas composições. Exprimio, por meio de cifras sobrepostas ás notas do Basso, os accordes das differentes vozes, e esta fôrma abbreviada lhe proporcionou os meios de não escrever sobre a parte destinada ao organista o que pertencia ás vozes. Esta parte com cifras sobrepostas tomou em Italia o nome de *partimento*, e em França o de *basse-chiffree*.

Se escrevessemos uma cifra para cada intervallo que entra na composição d'um accorde, resultaria d'aqui uma confusão mais frequente para os olhos do organista que a leitura de todas as partes reunidas em notação ordinaria, e ficaria mallogrado o intento. Em lugar d'isto não se aponta mais que o intervallo caracteristico. Para o accorde perfeito, por exemplo, sómente se escreve um 3, que indica a Terceira. Se esta Terceira accidentalmente se torna maior ou menor por effeito d'um \sharp ou \flat , collocão-se estes signaes antes ou depois da cifra; caso ella fique sendo menor em razão d'um \flat ou \sharp , adopta-se o referido meio. Quando dous intervallos são característicos d'um accorde, junctão-se ambos: por exemplo, o accorde de Quinta e Sexta se exprime por $\frac{6}{5}$. Os intervallos diminutos vem marcados com uma linha diagonal que corta a cifra d'esta maneira $\frac{7}{5}$; quanto aos intervallos augmentados, exprimem-se pondo ao lado da cifra o \sharp , \flat , ou \natural que os modifica. Quando a nota sensivel é caracteristica d'um intervallo, achia-se representada por este signal +.

Tem havido, segundo as epochas e as escolas, diferentes systemas de cifrar o Basso. Estas differenças são de pouca importancia: basta que se entendão e que o organista ou quem acompanha seja versado nos diversos methodos.

No estado actual da musica o Orgão apenas occupa um lugar secundario entre a massa d'instrumentos que o rodeião, de sorte que o Basso cifrado ou continuo perdeo uma parte do seu valor; porem não deixa de ser necessario cultivá-lo, ja para desenvolver em os jovens artistas o sentimento da harmonia por meio d'este genero d'estudo, ja para conservar a tradição das bellas composições da escola antiga. Outr'ora em França

não dizem: *Devemos estudar harmonia, mas sim devemos aprender o Basso continuo*. Os Allemaes tem conservado o equivalente d'esta expressão no seu *General — Bass*, e os Inglezes no seu *thorough — bass*.

A historia da harmonia é uma parte das mais interessantes da historia geral da musica. Ella não só consta d'uma não interrompida serie de descobertas nas propriedades aggregativas dos sons, descobertas que devem a sua origem á urgencia de novidade, á ousadia d'alguns musicos, ao aperfeiçoamento da musica instrumental, e sem duvida tambem ao acaso; mas ha ainda uma secção d'esta historia que não é menos digna d'interessar-nos, e vem a ser os esforços que se hão empregado para reduzir a systema completo e racional todas as obras dispersas offerecidas pela pratica á avida curiosidade dos theoreticos. E notai que a historia da theoria é essencialmente dependente da da pratica; pois á medida que o genio dos compositores se affoutava a novas combinações, tornava-se mais difficil reduzi-las ao systema geral e reconhecer a sua origem. As numerosas modificações que soffrião os accordes, desfiguravão tanto a sua fórma primitiva, que não é d'admirar se commettessem muitos erros ao organizar suas diversas classificações.

Até quasi ao fim do seculo XVI não usárão senão d'accordes consonantes e d'algumas prolongações que produzião dissonancias preparadas: com taes elementos deixarão tão circumscriptas as fórmas harmonicas, que nem cogitarão de as reunir em corpo de sciencia, nem lhes passou pela ideia que houvesse uma connexão systematica entre os accordes que empregavão. Consideravão os intervallos dous a dous, e a arte de os empregar debaixo de certas condições, formava toda a dou-

trina das escolas. Pelo anno de 1590, um Veneziano, chamado Claudio Monteverde, se servio pela primeira vez dos accordes dissonantes naturaes e das substituições: desde então a harmonia ampliou muito o seu dominio, e a sciencia que d'ella provém attrahio a attenção dos mestres. Erão quasi passados quinze annos depois dos felizes ensaios de Monteverde, quando Viadana e alguns Allemães que lhe disputão sua invenção, imaginárão representar a harmonia com cifras, e por isso fôrão obrigados a considerar os accordes cada um de per si: então este nome d'*accorde* foi introduzido no vocabulario da musica, e a harmonia ou *Basso continuo*, segundo a maneira de se expressarem, ficou sendo um ramo da sciencia que os musicos devião estudar. Quasi um seculo permanecêrão as cousas n'este estado, não obstante as numerosas obras elementares que sahirão á luz durante este periodo para aplanar as difficuldades d'esta nova sciencia.

Uma experiencia de physica, indicada por um monge chamado o P. Mersenne, em 1636, em um grosso volume recheado de cousas curiosas e d'outras inuteis, que tem por titulo a *Harmonia universal*, experiencia repetida pelo celebre mathematico Vallis, e analysada por Sauveur, da Academia das sciencias, fez dar mais tarde a Rameau, habil musico Francez, com a origem d'um systema d'harmonia que consistia em reduzir todos os accordes a um só principio. Por esta experiencia se observou que, fêrindo uma corda, alem do som principal proveniente da totalidade da mesma corda, ouvião-se outros dous sons mais fracos, dos quaes um era a Decima-segunda e outro a Decima-septima do primeiro, isto é, soavão a Oitava da Quinta e a dobrada Oitava da Terceira, d'onde provém a sensação do *accorde*

perfeito maior. Rameau, apoderando-se d'esta experiencia, cimentou n'ella a base d'um systema cujo mecanismo desenvolveo em um *Tractado d'harmonia* publicado em 1722. Este systema, conhecido pelo nome de *systema do Basso fundamental*, teve em França uma voga prodigiosa, não só entre os musicos, mas tambem entre os que não exercião esta profissão. Ao tempo em que Rameau traçava o plano de fazer renascer toda a harmonia de certos fenomenos physicos, vio-se obrigado a recorrer a inducções forçadas; porque nem toda a harmonia se encerra no accorde perfeito maior. O accorde perfeito menor era indispensavel ao seu systema, e por isso imaginou não sei que estremecimento de corpo sonoro que, segundo elle dizia, communicava a um ouvido attento os sons d'este accorde, mas d'uma fórma menos perceptivel que os do accorde perfeito maior. Por meio d'esta disposição, não tinha elle mais do que acrescentar ou tirar sons á Terceira superior ou inferior d'estes dous accordes perfeitos para achar uma grande parte dos accordes que se usavão no seu tempo, e d'este modo obteve um systema completo onde todos os accordes se ligavão entre si. Este systema, ainda que baseado em mui fracos alicerces, possuia a vantagem de ser o primeiro que mostrava regularidade nos fenomenos harmonicos. Alem d'isso Rameau gozava da prerogativa de ser tambem o primeiro que percebeo o mecanismo da inversão dos accordes; por este titulo merecia ser classificado entre os fundadores da sciencia harmonica.

Pela geração facticia que elle attribuiu aos accordes, havia feito desaparecer a afinidade de successões que estes tem com o tom, e foi obrigado a substituir as regras d'esta afinidade pelas d'um Basso fundamen-

tal que formára dos sons graves dos accordes primitivos, regras de fantasia que não podião ter-senão uma applicação forçada na pratica.

No tempo em que Rameau organizava o seu systema em França, Tartini, celebre violinista Italiano, propôz outro que era tambem fundado em uma experiencia de resonancia. Por esta experiencia, dous sons agudos vibrando em Terceira fazião soar um terceiro som grave que era igualmente uma Terceira do mais baixo d'aquelles dous; o que dava ainda o resultado do accordo perfeito. Sobre este ponto havia estabelecido Tartini uma theoria obscura que J. J. Rousseau, a pezar de a não entender, gabou em desabôno do systema de Rameau, mas que nunca teve bom exito. Os systemas d'harmonia tornárão-se uma especie de moda: cada um quiz ter o seu e achou quem lho elogiasse. A França vio despontar, quasi a um tempo, os de Baillère, de Jamard, do Abbade Roussier, e muitos outros que hoje são desconhecidos e que o merecem ser.

Marpurg tentou introduzir em Allemanha o systema de Rameau, mas sem effeito. Kirnberger, celebre compositor e theorico profundo, acabava de descobrir a theoria da prolongação dos accordes, que explica d'uma maneira satisfactoria e natural certas harmonias cujas leis nenhuma outra theoria pôde dar. Mais tarde, M. Catel reproduzio em França esta mesma theoria com mais simplicidade e clareza, no *Tractado d'harmonia* que compôz para o Conservatorio de Musica, e se me é licito fallar dos meus trabalhos, direi que o seu complemento a mim o deve com a explicação do mecanismo da substituição e da combinação d'esta mesma substituição com as prolongações e alterações. D'esta theoria dimanão harmonias d'uma nova classe que

enriquecêrão a Arte; não é porem esta a occasião oportuna d'entrar nas explicações respectivas a este assumpto,

CAPITULO XI.

Da acustica.

A *acustica* é uma sciencia que tracta da theoria do som. Differe da musica em não ter afinidade com as leis de successão, d'onde provêm a *melodia*, nem com as de simultaneidade, que regulão a *harmonia*. Examinar os phenomenos que se manifestão em a resonancia dos corpos sonoros de naturezas e dimensões diversas, e os resultados d'estes phenomenos sobre o ouvido, eis os limites a que se estende o dominio da acustica. Este termo é derivado d'uma palavra Grega que significa *escutar*.

A percussão, a fricção, ou outros meios de resonancia empregados nos corpos sonoros, produzem no ar que os cerca certos movimentos oscillatorios que se chamão *vibrações*. Quando estas vibrações são d'um vagar excessivo, o som não é apreciavel ao ouvido, e só produz sobre este orgão o effeito do *ruido*; se estas vibrações adquirem certo grão de rapidez, como 64 no espaço d'um segundo, distingue o ouvido um som muito baixo. Este som vai alteando á medida que o numero das vibrações se torna mais consideravel dentro d'um tempo marcado: ultrapassados certos limites de rapidez, o ouvido deixa de perceber o som.

Houve quem longo tempo estivesse na persuasão

de que só o ar possuia o gráo d'elasticidade necessaria para transmittir o som ao ouvido; hoje porem sabemos que os liquidos e certos corpos solidos gozão da mesma vantagem, e até propagaõ o som com mais fôrça e rapidez que o ar.

Acha-se em todos os tractados de physica este principio, que o ar posto em vibração é o verdadeiro corpo sonoro, e alli vem como demonstração d'este principio o resultado da seguinte experiencia. Pondo debaixo do recipiente d'uma maquina pneumatica uma campainha com um pequeno apparelho mecanico que a toque, ouvese o som em quanto o mesmo recipiente está cheio d'ar; mas á proporção que este ar vai sabindo por meio d'uma bomba aspirante, o som affrouxa, e acaba por se desvanecer depois de removido inteiramente o ar, posto que o movimento de percussão vá continuando sobre a campainha. Esta experiencia é menos concludente do que parece á primeira vista; porque, alem do som poder ser transmittido ao ouvido por outros corpos elasticos diversos do ar, não poderiamos dar a razão da differença dos timbres, isto é, das diversas qualidades de som, se os corpos sonoros não tivessem em si mesmos qualidades sonoras que se modificão pelo systema de produzir os sons. A este respeito, bem como a muitos outros, acha-se ainda muito imperfeita a sciencia da acustica.

Uma corda de metal, de sêda ou de tripa, bem segura d'um lado e tendida do outro por um pêso ou cravelha; uma folha metallica, uma chapa de qualquer fôrma, de metal, de páo ou de crystal; um tubo onde se introduza ar; um sino, etc., são corpos sonoros cujas vibrações produzem sons de differentes qualidades. Ha quasi triata annos que a acustica se tem enriquecido

d'uma infinidade d'observações sobre os phenomenos produzidos pela resonancia d'estes corpos: fôrão uteis estas observações ao aperfeiçoamento de certos instrumentos e derão lugar á invenção d'outros. É de suppôr que para o futuro se obtenhão resultados ainda mais satisfactorios das averiguações a que se dedicação alguns sabios acusticos.

A imperfeição dos aparelhos experimentaes, bem como a falta d'esmêro e de precisão nas experiencias, hão introduzido na sciencia da acustica muitos erros, que se tornão mais graves por isso que os mathematicos, apoderando-se de factos mal provados, para os submeter ao calculo, e considerando-os como verdades demonstradas, d'elles tirárão consequencias que parecem estar em opposição directa com outros factos demonstrados na pratica da musica. Eis-aqui um exemplo:

Suppondo absolutamente que um corpo sonoro, cujas dimensões são exactamente metade mais pequenas que as d'outro, dá no espaço de certo tempo um numero de vibrações dobrado do maior, e que sôa a Oitava justa d'este ultimo, adoptárão elles para designar o corpo sonoro maior o numero 1, e para o mais pequeno o numero 2. Admittindo igualmente que a Quinta justa do corpo sonoro maior seria dada por um outro corpo que tivesse os dous terços das dimensões d'aquelle, a Quarta por um corpo que tivesse os tres quartos, a Terceira maior os quatro quintos, a Terceira menor os cinco sextos, a Sexta menor os cinco oitavos, a Sexta maior os tres quintos, e assim os mais intervallos, exprimirão as relações de todos os intervallos da escala pelas seguintes proporções:

O Tom maior (*Do*, *Re*) como de 9 a 8; o Tom menor (*Re*, *Mi*) como de 10 a 9; a Terceira maior

(*Do, Mi*) como de 5 a 4; a Terceira menor (*Re, Fa*) como de 6 a 5; a Quarta justa (*Do, Fa*) como de 4 a 3; a Quinta justa (*Do, Sol*) como de 3 a 2; a Sexta maior (*Do, La*) como de 5 a 3; a Sexta menor (*Mi, Do*) como de 8 a 5; o Semi-tom maior (*Do, Re ♭*) como de 16 a 15; o Semi-tom menor (*Do, Do #*) como de 25 a 24; e a differença entre *Do #* e *Re ♭* como de 81 a 80.

Ora, o resultado d'isto seria que na pratica da execução deverião os musicos fazer *Re ♭* mais alto que *Do #*, e é precisamente o contrario que tem lugar; porque os musicos sentem que *Do #* tem uma affinidade ascendente, em quanto *Re ♭* a tem descendente: a pratica se acha pois n'esta parte em contradicção com a theoria. Alguns theoricos, considerando a affinidade de que fallamos como um facto proveniente da organização dos musicos, dizem que este facto não destroe a theoria, que de nenhum modo é falsa; outros affirmão que os musicos fazem realmente *Re ♭* considerando como *Do #*, e *vice versa*, o que, sendo verdade, destruiria toda a economia do tom. Não hesitemos em dizer que *Alembert*, *Carlos o physico*, *M. M. de Prony*, *Savart* e alguns outros sabios, convencidos da solidez da objecção, reconhecêrão ser possível que factos até aqui desconhecidos derribem o edificio de calculos havidos como exactos, e que a theoria das verdadeiras relações dos intervallos musicaes ainda está talvez por estabelecer.

Os afinadores d'instrumentos de teclado, constituidos, sem o saber, debaixo da influencia das affinidades, experimentão algum trabalho em moderar o pendôr que os leva a dar sobeja elevação ás notas superiores de certos intervallos, pendôr que os forçaria a falsear outros in-

tervallos em que as mesmas leis d'affinidade se não fazem sensíveis. A attenção que empregão em corrigir o pendôr de seu ouvido é geralmente designada pelo nome de *temperamento*. Ideárão-se muitas formulas differentes para pôr em pratica este temperamento: por ventura algum dia virá a demonstrar-se que ellas são o producto d'uma mal fundada theoria do tom. Creio ser possível provar com evidencia que a affinação dos instrumentos depende do estar mais ou menos adiantado em dirigir a musica debaixo de certas condições harmonicas, e que esta affinação não pôde ja ser a mesma que era no principio do seculo XVII.

Segundo o que acabamos de dizer, ja se vê que a sciencia da acustica não está formada, e que a respeito de cousas as mais importantes estamos ainda em conjecturas.

CAPITULO XII.

Da arte d'escrever musica — Contraponto — Canones — Fuga.

Em a poesia, bem còmo em algumas artes de desenho, a composição se antolha ao poeta ou artista sob a fórma d'uma ideia simples que se exprime como se concebe, isto é, sem complicação d'elementos: não acontece o mesmo em musica. N'esta Arte tudo é complexo; porque compôr não é só imaginar melodias agradaveis; ou achar a expressão verdadeira dos diversos sentimentos que nos agitação, ou fazer bellas combinações d'har-

monia, ou dispôr as vozes d'uma maneira vantajosa, ou inventar bellos effeitos d'instrumentação; é fazer a um tempo tudo isto, e muitas outras cousas ainda. Em um Quartetto, em um Côro, em uma Abertura, em uma Symphonia, cada uma das vozes, cada um dos instrumentos tem um andamento particular, e da reunião d'estes movimentos se fórma o todo da musica. Ajuize agora o Leitor da complicada operação que embarça o espirito, chamada *composição*, e dos estudos que são necessarios para vencer todos os obstaculos d'uma Arte tão difficil!

Houve tempo em que se não podia dizer que os musicos compunhão; tractavão de dispôr sons. Este tempo abrange perto de tres seculos, isto é, desde os fins do seculo XIII até quasi 1590. Algumas miseraveis cantilenas populares e o Canto-chão da Igreja erão exclusivamente as melodias conhecidas: não era raro vêr o mesmo canto d'esta especie servir de thema obrigado a vinte composições differentes, e applicar-se indifferente-mente a toda a especie de palavras. Não se encontrão vestigios d'expressão, d'entusiasmo, de paixão ou de elevação em um sem-numero de Missas, de Motettes, de Canções a muitas vozes e de Madrigaes que então sahirão á luz: singularidade que se faz mais notavel por ser precisamente n'essa epoca que a fermentação das ideias foi a mais ardente em materias religiosas, em philosophia, em poesia, em pintura; que o genio do homem se remontou ás mais altas regiões, e que suas paixões se desenvolvêrão com a maior violencia. Mas livre de todo o embaraço, o poeta podia, qual outro Dante, crear instantaneamente bellezas sublimes, sem achar estôrvo nas difficuldades d'uma arte material; instruido pelo que tinha presente a seus olhos, o pintor não dei-

xava logo de reconhecer que a imitação da natureza devia ser o alvo dos seus trabalhos; instigados pelo excesso dos males que vexavam a Humanidade, o philosopho, o jurisconsulto, o theologo, não tinham mais que deixar proromper sua indignação para fallarem com eloquencia ácerca da liberdade, das leis e da religião. Em tudo isto, como já disse, as ideias são simples, o genio abre o caminho e a sciencia vem após elle. Em musica succedeo o contrario. Em primeiro lugar foi preciso que os musicos se occupassem sollicitos d'organizar o material da sua Arte; mas enganárão-se na averiguação dos meios, e, cuidando caminhar ao fim, somente se preparavão para entrar na vereda que os devia conduzir a elle.

O seu erro redundou em proveito; pois nada menos havia mister que toda a perseverança de seus esforços para desenredar o chãos das fórmulas variadas de que é susceptivel o encadeamento dos sons. Que combinações d'harmonia nas obras d'esses mestres antigos! que destreza em manejar difficuldades! Habituaados como estamos a fazer uso dos meios que elles nos ensinárão, não vemos alli senão subtilezas escolasticas; mas os que constituirão esta sciencia, erão homens de genio.

Um termo semi-barbaro, que desde longo tempo não tem mais que uma significação tradicional, serve para exprimir a operação d'escrever musica segundo certas leis: este termo é o de *contraponto*. Parece trazer sua origem de que, em algumas notações particulares da idade media, se escrevia a musica com pontos, cujas distancias respectivas entre muitas vozes se chamavão *ponto contra ponto* (*punctum contra punctum*); por contracção dizemos *contraponto*. Ao que ensina a arte d'escrever musica chamão os musicos um *professor*

de contraponto: o publico dá-lhe o nome de *mestre de composição*; porem esta ultima locução é viciosa, porque não se aprende a compôr. Se o contraponto era n'outro tempo a arte de collocar pontos contra pontos, hoje é a arte de combinar notas com notas. Esta operação de certo seria longa, affanosa e destructiva de toda a inspiração, se o compositor não chegára, por meio d'estudos bem dirigidos na mocidade, a familiarizar-se com todas essas combinações, a ponto de lhe serem como regras de grammatica, nas quaes ninguem reflecte quando escreve ou falla. O que se diz sciencia em musica não é verdadeira sciencia, senão depois de estar constituída um habito que não distrahe a imaginação.

De qualquer modo que o compositor se avenha na disposição das vozes ou dos instrumentos, não póde fazer mais que cinco operações differentes, que são: 1.^a dar a cada parte notas d'igual duração; 2.^a fazer que uma parte leve as notas metade mais rapidas na duração que as d'outra; 3.^a reduzi-las em uma parte ao quarto do valor das d'outra; 4.^a ligar notas syncopadas em uma parte, em quanto outra vai seguindo os tempos do compasso; 5.^a entresachar estes diversos generos de combinações, junctando-lhes os accidentes do ponto e differentes especies d'ornato. A decomposição d'estas diversas combinações ministrou cinco especies de contrapontos ou estudos, que se chamão *contrapontos simples da primeira, segunda, terceira, quarta e quinta especie*. Fazem-se estes estudos sobre um canto escolhido ou determinado; começa-se d'ordinario por escrever a duas vozes, depois a tres, a quatro, a cinco, a seis, a sette e a oito. Quanto mais cresce o numero das vozes, tanto mais complicadas são as combi-

nações: escrevendo para tres vozes, por exemplo, podemos pôr uma só nota na primeira, duas na segunda, e quatro na terceira; sendo a quatro, poderemos a estas junctar a syncope, etc. Está claro que taes estudos frequentemente repetidos ensinão a prevêr todos os casos, a vencer todas as difficuldades, e isto sem trabalho e quasi sem o pensar. É opinião geral que o musico instruido escreve com mais calculo do que outro que nunca tivera estudos, mas é um erro; creio mesmo que o contrario é que tem lugar, e que, ponderado o caso, aquelle que por escarneo é chamado *um musico sabio*, quando verdadeiramente digno de tal nome, esse escreve com menos custo que o que, sem o auxilio de previos estudos, póde a cada passo estacar no meio de difficuldades imprevistas.

O contraponto simples, de que falla mos, é a base de toda a composição, pois que a sua applicação é de todos os instantes, de todas as circumstancias; não é possível escrever com elegancia qualquer compasso sem fazer uso d'elle, e quem tanto desdenha do seu emprêgo, acontece-lhe como a M. Jourdain que fazia prosa sem o saber. Não é assim pelo que respeita ao *contraponto dobrado*: funda-se este em certas condições d'um uso limitado. Um compositor dramatico póde escrever grande numero d'Operas sem ter occasião de o empregar; mas em musica instrumental e musica d'igreja, esta especie de contraponto é frequentemente usada. Escrevendo *contraponto simples*, o compositor só tracta do effeito immediato da harmonia; mas em *contraponto dobrado* importa ainda que saiba o resultado d'esta harmonia depois de invertida, isto é, depois de passarem ao Basso as partes superiores, e *vice versá*; de sorte que a operação de seu espirito é realmente dobrada.

Quando o contraponto se póde inverter em tres partes differentes, dá-se-lhe o nome de *contraponto triplicado*; se a invenção é susceptível de se fazer em quatro partes, chama-se *contraponto quadruplicado*.

Póde operar-se de muitos modos a inversão. Se ella consiste na simples mudança d'Oitava entre as partes, isto é, se o que estava nas vozes graves passou ás agudas, e *vice versá*, sem mudar o nome das notas, chama-se esta faculdade d'inversão *contraponto dobrado em Oitava*. Podendo operar-se a inversão na Oitava da Quinta, quer superior, quer inferior, denomina-se esta composição *contraponto dobrado em Duodecima*; se o arraujo da harmonia é tal que possa ter lugar a inversão na Oitava da Terceira superior ou inferior, dá-se-lhe o nome de *contraponto dobrado em Decima*. O contraponto dobrado em Oitava é mais satisfactorio ao ouvido que os outros dous; é elle tambem mais geralmente adoptado.

Quando se tracta de desenvolver um Thema, uma Frase, um Motivo, (1) e de apresentá-los debaixo de todas as fórmãs, como se observa nos Quartettos e Symphonias d'Haydn e de Mozart, nos Oratorios d'Haendel, e nas bellas Missas de Cherubini, o contraponto dobrado offerece immensos recursos que nada os poderia substituir; mas em musica dramatica, onde este desenvol-

(1) Posto que *Thema e Motivo* se tomem ás vezes na mesma accepção, este com tudo designa a ideia primitiva e principal por onde começa d'ordinario qualquer peça de musica, que sempre é seguida d'outros *Motivos* accessorios; e aquelle tem ainda uma significação privativa, que vem a ser o canto que um autor escolhe ou compõe para lhe fazer Variações. *Frase* é um seguimento de melodia ou harmonia que fórma sem interrupção um sentido mais ou menos completo. Para escrever correctamente, não é forçoso que todas as

vimento d'uma mesma ideia musical seria nocivo á expressão e faria substituir á verdade uma affectação pedantesca, este contraponto tornar-se-hia não só inutil em muitas occasiões, mas até as mais das vezes prejudicial. O que n'este ponto deve guiar o compositor é o gôsto e a experiencia.

Até agora vimos que a sciencia somente tem por objecto o util ou o necessario; vamos considerá-la no tocante ao abuso que d'ella se faz. Em verdade, como poderemos qualificar esse extravagante arranjo de sons que se denomina *contraponto retrógrado*, isto é, que anda para traz, *contraponto em movimento contrario*, no qual as vozes procedem em direcção opposta, *contraponto retrógrado contrario*, ou de se executar com o livro ás avessas, *contraponto inverso contrario*, que ainda é mais complicado? Tudo isto, torno a dizer, é o abuso da sciencia. O ouvido soffre durezas que o musico voluntariamente se impõe e das quaes este mesmo não tira proveito algum real. Vans subtilezas são estas que só existem para recreio da vista. Não devemos todavia crêr que fossem estes logogriphos musicaes a causa dos prejuizos do publico contra a sciencia, pois ha muito que elles não fazem parte da musica usual e que fôrão lançados no lixo da escola: até nunca tiverão grande credito. Alguns pedantes do seculo XVI e XVII,

Frases e todos os *Periodos* tenham igual numero de compassos, basta que se dê aos Motivos principaes uma regular disposição, sem empregar nos accessorios ou incidentes demasiada symetria: e se bem que a *Fraser* d'oito compassos está considerada como a mais perfeita, e d'um uso universal, a de seis tem vehemencia nos andamentos rapidos; e as *Frases* de dez, nove, sette ou cinco compassos podem tollerar-se, quando da sua disposição se tira bom resultado. (*Nota do traductor*).

com o titulo de mestres, são os unicos que podemos arguir da tentativa de substituirem os mesmos á sciencia verdadeira. São estes musicos que imaginárão extravagancias taes como o *contraponto saltado*, no qual era prohibido fazer marchar as vozes em movimentos diatonicos; o *contraponto ligado*, onde se não permittia nenhuma especie de salto de Terceira, de Quarta, etc.; o *contraponto obstinado*, que não admittia mais que um só passo incessantemente repetido por uma voz, em quanto as outras seguíão sua marcha ordinaria, e mil outras loucuras cuja individuação seria demasiado longa. O publico e os musicos reprovárão inteiramente esta degradação d'uma Arte cujo fim principal é commover e não transformar-se em enigmas.

Certas fórmãs de convenção, que se chamão *Imitações*, *Canones* e *Fugas*, são todavia utilissimas e não participão do descredito das mencionadas. Estou quasi em dizer que o compositor pôde por meio d'estas conseguir effeitos mais sublimes, mais majestosos, mais variados que em todas as outras combinações da musica. As pessoas que ouvirão, por occasião do Instituto real de Musica religiosa dirigido por M. Choron, as composições de Palestrina, de Clari e d'Haendel; as que assistirão na capella do rei á execução das excellentes Missas de Cherubini (1); as que em fim se recordão do bello effeito das Symphonias d'Haydn, de Mozart ou de Beethoven, e que se não esquecerão do magico poder das Aberturas da *Flauta encantada* e de *D. João*, estas pessoas, digo, me entenderão quan-

(1) Ainda mal que estes dous estabelecimentos fôrão supprimidos depois de sahir á luz a primeira edição d'este livro!

do souberem que todas estas producções tem por base as mesmas fórmas de convenção a que o genio soube dar vida. Cumpre-me explicar em que consistem estas fórmas.

Ao analysar a musica, topamos ás vezes com certas frases cujo character é mais pronunciado que o d'outras, e que offerecem a vantagem de se poderem repetir mais vezes, a fim de contribuir para que o effeito geral da peça se augmente. Mas se a mesma voz e o mesmo instrumento fossem sempre empregados para fazer esta repetição de frases, estas se tornarião monótonas e fastidiosas; ha pois a vantagem de fazer passar d'uma parte á outra a frase que pretendemos repetir, e até, para mais variedade, de transportá-la ja uma Quarta, ja uma Quinta ou Oitava mais alta ou mais baixa. A frase principal, passando assim d'uma parte para outra e variando de posição, recebe o nome de *Imitação*, pois que as vozes ou instrumentos mutuamente se imitação, e dizemos que a imitação é na Quarta, na Quinta ou na Oitava, segundo o gráo d'elevação em que ella se faz. Para dar exemplo d'uma Imitação conhecida de todos, citarei a scena das trévas da Opera *Moises*, de Rossini, onde a frase d'acompanhamento passa alternativamente d'um instrumento a outro.

A Imitação é livre em não ser feita sempre com exactidão desde o principio até ao fim d'uma frase; mas ha especies d'Imitação mais rigorosa, que não só proseguem em toda a extensão d'uma frase, mas até continuão pelo decurso de toda a peça: estas chamão-se *Canones*. Algum dia estava muito em moda na sociedade este genero de musica; cantavão-se á mêsã, e quasi sempre a letra era burlesca ou chula. Todo o mundo conhece o que começa por estas palavras: *Frère Jac-*

ques, dormez-vous? Por este modelo é que todos são feitos. O primeiro que introduziu os Canones no theatro foi Piccini, na sua Opera *la Buona Figliola*; e desde então o seu uso é frequente. Rossini e seus imitadores os tem adoptado em quasi todas as suas obras; mas os seus Canones differem do de Martini, em que aquelles compositores quasi sempre se limitão a formar a frase principal d'um canto agradável, desprezando tudo o que serve d'acompanhamento, e Martini, bem como todos os professores que souberão organizar este genero de musica, compoem um Canon de tantas frases quantas forem as vozes, e estas, valendo-se mutuamente do acompanhamento, passão pelo seu turno d'uma parte á outra. Para escrever Canones d'esta especie, importa estar premunido de bons estudos musicaes que se não fazem em Italia. Cherubini compôz muitos que são d'um bello effeito e d'uma grande pureza d'estylo.

A Imitação dos Canones pôde fazer-se como a Imitação livre, começando na Quarta, na Quinta, na Oitava, e mesmo em todos os intervallos; é o que querem dizer essas palavras que vemos muitas vezes em musica; *Canon na Quarta, Canon na Quinta inferior*, etc. A voz que começa o Canon chama-se *antecedente*; a que o imita toma o nome de *consequente*.

Ás vezes o Canon é dobrado, isto é, tem duas partes que começam ao mesmo tempo dous cantos differentes, e são seguidas d'outras duas partes que imitão as primeiras. Ha tambem Canones onde a Imitação se faz *em movimento contrario*, o que significa que tudo o que faz uma voz subindo, faz a outra que imita descendo, e *vice versá*. Em fim, nas antigas escolas de musica, escrevião-se muitos Canones onde os compositores se impunhão condições extravagantes, taes

como as dos contrapontos de que acima fallei, e até mais singulares ainda: por exemplo, era forçoso que todas as Minimias da antecedente se tornassem Seminimias na consequente, ou que ficassem supprimidas todas as Seminimias para não deixar senão as Minimias, etc. Os mestres de taes escolas travavão entre si uma especie de desafio e fazião mutua remessa de Canones compostos debaixo d'estas esquipaticas condições, cujo segredo só elles o sabião. Escrevião-nos em uma só linha, a fim de seus adversarios serem obrigados a procurar a solução dos mesmos, e, para a tornar mais ardua, de propósito os enredavão nas maiores difficuldades possiveis: erão especies d'enigmas onde cada qual forcejava por mostrar sua destreza e perspicacia. O mestre que houvesse recusado um tal desafio, ou que errasse em averiguar a solução do Canon, perderia sua reputação.

Como porem toda a especie de combate tem certas regras que não podem infringir-se, em os desafios dos Canones havia uma que obrigava o autor d'um Canon enigmatico a pôr-lhe uma divisa propria para facilitar o achado da solução. As obras dos antigos mestres do seculo XVI e XVII nos transmittirão uma collecção d'estas divisas, das quaes apontaremos algumas.

Clama ne cesses, ou *Otia dant vitia*, davão a entender que a consequente devia imitar todas as notas da antecedente, supprimindo as pausas.

Nescit vox missa reverti, ou *Semper contrarius esto*, ou tambem *In girum imus noctu ecce ut consumimur igni*, indicavão que a consequente devia imitar a antecedente em movimento retrógado. Olhai que, nesta ultima divisa, todas as letras lidas ás avessas fórmão as mesmas palavras que lidas ás direitas.

Sol post vespervas declinat, significava que em todas as repetições o Canon baixava um tom.

Cæcus non judicat de colore, designava que as Seminimas da antecedente devião mudar-se em Minimas na consequente, e assim outras.

Todas estas subtilezas em nada se dirigião ao ponto essencial da Arte; mas estavam no gôsto d'esses tempos de pedantismo.

A Imitação pôde tomar uma fôrma periodica e de quando em quando interrompida para depois tornar a apparecer: em tal caso dá-se-lhe o nome de *Fuga*, que vem do Latim *fuga*, fugida; porque, em uma Imitação d'esta especie, parece que as partes fogem umas após outras nas repetições do thema. A Fuga, quando bem feita e manejada por um homem de genio, como João Sebastião Bach, Haendel ou Cherubini, é a mais majestosa, a mais energica e a mais harmoniosa de todas as fôrmas musicaes. Não se tira bom resultado de a empregar em musica dramatica, em razão de sua marcha assás desenvolvida prejudicar o interessante da scena; mas em musica instrumental, e sobre tudo em musica d'igreja, produz effeitos admiraveis, d'uma categoria inteiramente particular. A magnifica *Alleluia* do Messias d'Haendel, e as Fugas das Missas de Cherubini, que quem quer poderia ouvir em Paris, são modelos d'este genero de bellezas. Todavia (releva confessá-lo) estas bellezas são das que não agradão senão a quem está acostumado a ellas; porque a complicação de seus elementos demanda um ouvido attento e exercitado. Podemos applicar-lhe o verso de Boileau:

C'est avoir profité, que de savoir s'y plaire (1).

A Fuga não teve sempre a mesma fôrma que hoje se lhe conhece; lentamente se foi aperfeiçoando, como todas as outras partes da Arte musical. Agora compõe-se ella d'estas differentes partes, o *thema*, os *contra-themas*, a *resposta*, a *exposição*, os *episodios* ou *digressões*, as *repetições moduladas*, a *stretta* e o *pedal*.

A frase que deve ser imitada chama-se *thema*. Esta frase é d'ordinario acompanhada por outras que fôrma com ella um *contraponto dobrado*, isto é, uma harmonia susceptivel de se inverter em fôrma a trocar a posição das notas passando alternativamente das vozes inferiores ás superiores, e d'estas áquellas; estas frases d'acompanhamento chamão-se *contra-themas*. Quando a Fuga é escripta para quatro vozes ou quatro partes instrumentaes, tem ordinariamente um contra-thema; em tal caso admite riqueza d'harmonia e liberdade em seus movimentos. Ás vezes emprega o compositor dous contra-themas; e dizemos então que a *Fuga é de tres themas*. Uma Fuga semelhante custa mais a fazer; mas é mais sêcca, mais escolastica e menos variada.

A imitação do thema se denomina *resposta*. Esta resposta não pôde ser em tudo semelhante ao thema; porque se este modula d'um tom qualquer para outro analogo, deve a resposta reconduzir o ouvido d'este novo tom ao tom primitivo, por ser precisamente n'esta especie de passeio d'um tom para outro que está o chiste da Fuga. O andamento inverso que a resposta se-

(1) Saber apreciar taes composições é uma prova de estar adiantado, (*Nota do traductor*).

gue em relação ao thema, obriga o compositor a uma ligeira mudança d'intervallo que se chama *mutação*. O que ha de notavel, é o ajuizarem do talento d'um musico pelo artificio com que se assenhoreia do ponto da resposta onde cumpre fazer a mutação segundo o thema dado: de cem musicos doutrinados em boa escola, não ha um só que deixe de fazer esta mutação no mesmo sitio, sendo que os que estudárão sem methodo nunca acertão em fazê-la como deve ser. É como uma especie de pedra de toque do seu saber; por isso quando se diz do autor d'uma Fuga, *falhou na resposta*, nada se pôde accrescentar de mais aviltador.

A *exposição* se compõe d'um certo numero de repetições do thema e da resposta: após estas vem os *episodios*, que d'ordinario constão d'imitações formadas de fragmentos do thema e do contra-thema. São estes episodios que espalhão a variedade na Fuga e que servem para modular. Logo que o compositor assenta haver-se sufficientemente espraído nos desenvolvimentos do thema, torna ao tom primitivo, e faz o que se chama *stretta* ou *strettas*, palavra que vem do Italiano *stretto* (estreitado); porque estas *strettas* são imitações mais vivas do thema e da resposta. Esta parte da Fuga é a mais brilhante, e aquella em que o compositor pôde grangear mais effeito. Quando o thema é favoravel, pôde levar muitas *strettas* cada vez mais animadas. Terminão estas d'ordinario por um pedal onde se achão reunidas todas as riquezas d'harmonia.

Rousseau disse que *uma bella Fuga é o ingrato primor d'um bom harmonista*. A França, no tempo de Rousseau, não tinha ainda em musica luzes sufficientes para avaliar o merecimento d'uma Fuga primorosa, nem este escriptor jamais teve occasião de as ouvir taes.

No comêço do seculo XVIII é que se compuzerão Fugas segundo o systema que acabo de analysar. Até então só estava em uso o *contraponto fugado*, isto é, contraponto a quatro, cinco, seis ou sette partes, cujo thema era extractado das antifonas e hymnos do Canto-chão, com Imitações e Canones. Este genero de composições fugadas vem designado pelo nome de contraponto *alla palestrina*, porque um celebre compositor, chamado Palestrina, que vivia no seculo XVI, levou seu estylo ao mais alto gráo de perfeição. N'este genero de musica, na apparencia tão sêcco e tão pouco favoravel ás inspirações, Palestrina soube empregar tanta majestade, um sentimento religioso tão suave e tão puro, que parece ter escripto sem custo todas as difficuldades scientificas, unicamente occupado em exprimir dignamente o sentido dos Sagrados Textos. Quando seus themas são executados conforme aquella perfeição que é tradicional nas solemnidades da capella Sixtina, a impressão que elles causão é tal, que nenhuma outra a póde igualar, quanto á grandeza das proporções. Na epoca em que este professor escrevia, não havia ainda occorrido a ideia de considerar a musica debaixo de relações dramaticas. Hoje em dia esta precisão do dramatico se estende a todos os estylos, mesmo ao da musica d'igreja: d'aqui nascêrão grandes bellezas d'um genero particular; mas pelo que respeita á propriedade e elevação de sentimentos religiosos, o contraponto fugado de Palestrina, a meu vêr, é muito mais adequado.

Á vista do que acabamos de dizer, póde o Leitor formar uma ideia do mecanismo das composições scientificas, e do partido que d'ellas se poderá tirar. Se até aqui me soube explicar, muitos amadores renunciarão

seus prejuizos contra a sciencia, e confessarão que é ridiculo exigir que os musicos não saibão o quê fazera para escrever boas cousas. Se a arte d'escrever musica se acha algumas vezes infectada d'um ar de pedantismo, não é á sciencia que o devemos imputar, senão a espiritos mal organizados que a cultivão. E observai que a sciencia jamais apresenta um tal caracter senão entre as mãos de musicos completamente idiotas. Esta sciencia, para ser havida como tal, precisa de constituir-se em habito, a fim de que a quelle que a possui não se lembre d'isso mesmo, o que só poderá ter lugar quando foi estudada durante a mocidade; pois é baldado cuidar em reformar pela sciencia habitos viciosos, depois de contrahidos. Quanto mais talento natural tiver o compositor cujos estudos fôrão mal dirigidos, tanto menos poderá corrigir-se depois de haver passado o periodo da juventude. Se teima, perde as qualidades que da natureza recebeo, entorpece e torna-se pedante.

CAPITULO XIII.

Do emprêgo das vozes.

Qualquer que seja o grão de perfeição a que tenha chegado um instrumentista, ser-lhe-ha sempre difficil exercer sobre as massas populares um poder igual ao que é privativo da voz humana, quando dirigida por um bom sentimento e aperfeiçoada por bons estudos. As vozes não carecem de mostrar grande destreza de mecanismo para fazerem brotar na alma expressões vivas e fortes: a harmonia mesmo não é necessaria; basta

o unissono. Citarei a este respeito um dos mais assombrosos effeitos que podem ouvir-se: e vem a ser o de quatro ou cinco mil meninos dos estabelecimentos de caridade que em Londres, na Igreja de S. Paulo, cantão com simplicidade e candura, certo dia do anno, canticos unissonos. Os mais affamados musicos, e entre estes Haydn, confessarão que tudo quanto tinham ouvido de mais bello nem sequer se approximava do prodigioso effeito que deriva da reunião d'estas vozes infantis em unissono o mais perfeito que possa imaginar-se. (1) Nota-se um não sei que d'attractivo, de sympathico n'este effeito, que as mesmas pessoas cuja sensibilidade é a menos expansiva, não podem conter as lagrimas que este lhes arranca. Podéramos ajunctar a este exemplo do poder das vozes em unissono alguns outros extrahidos d'obras dramaticas; convem todavia dizer que taes effeitos dependem de grandes massas, e que em geral a harmonia offerece mais recursos.

Erão ja usados desde o seculo XVI, particularmente em Italia (2), os Córos a grande numero de partes: mais ao diante lembrárão-se de dividir estas vozes em muitos córos de quatro partes cada um, e de collocar nas grandes Igrejas muitos Orgãos para acompanharem estes mesmos Córos; mas alem de ser difficil obter um todo concordante na execução de musica tão complicada, o effeito produzido quasi nunca correspondia

(1) Observe-se que este unissono torna-se precisamente perfeito em razão do grande numero de vozes; pois ha entre todas uma attracção sonora tal, que as imperfeições individuaes d'entoação desaparecem para sómente formarem sons homogeneos.

(2) Ainda hoje se usão em Hespanha, onde a musica d'igreja é quasi sempre a dóze ou dezaseis partes divididas em tres ou quatro Córos.

á ideia que d'elle se formava: até que a final percebê-
rão que, sendo bem escriptos, os Córos a tres ou qua-
tro partes distinctas tem mais energia, exactidão e
mesmo harmonia. Em geral o uso dos Córos a qua-
tro partes prevaleceo; e eis-aqui as especies de vozes
que entrão na sua composição: *Soprano* ou Tiple, *Con-
tralto* ou Alto, (1) *Tenor*, que outr'ora em França
se chamava *la taille*, e *Basso* ou Baixo.

A parte do Contralto era antigamente desempenhada
em Italia por castrados, cujo timbre de voz tem não
sei que de penetrante que nada o póde substituir. Com-
tudo o costume de mutilar homens para formar canto-
res, não achando jamais apoio em França, fez substi-
tuir ao *Contralto* os *Altos*, especie de voz que não
apparece senão em Languedoc, e especialmente nos ar-
redores de Tolosa. Uma mesma causa banio da musi-
ca quasi todos os castrados e Altos; esta causa foi a
revolução Franceza, que, depois de nos apossarmos da
Italia, fez abolir o barbaro costume da castração, e,
extinguindo os mestrados das cathedraes, privou os ha-
bitantes de Languedoc da instrucção musical que alli
recebião.

Do quasi total desapparecimento de duas especies
de vozes tão uteis resultou um grandissimo embaraço
na disposição dos Córos e na execução. A tentativa de
substituir o Contralto de mulher aos castrados não foi
feliz, por ser aquella voz falta de timbre nos sons gra-
ves; e o emprêgo dos *Tenores* para servirem d'*Altos*
não foi mais bem succedido, por isso que a musica es-

(1) *Alto* designa Contralto d'homem; e o de mulher chama-se
propriamente *Contralto*. (Nota do traductor).

cripta para estes era demasiado alta para aquelles. Esta duplicada difficuldade decidio muitos compositores a escreverem Córos a quatro partes para duas vozes de mulher, *Soprano* e *meio-Soprano*, *Tenor* e *Basso*. Por este meio fica a harmonia completa sem ultrapassar o diapasão das vozes: só o Tenor sobe duas ou tres notas acima dos estreitos limites em que antigamente se achava circumscripto.

Cherubini com o designio de não empobrecer os Tiples dividindo-os em duas partes, imaginou escrever em algumas de suas Missas Córos a tres partes, compostos sómente de Soprano, Tenor e Basso, e d'esta disposição, com quanto seja pobre na apparencia, soube colher os mais bellos effeitos; mas é preciso todo o saber d'um mestre tal como elle para vencer as difficuldades que n'isto se encontrão, e para produzir semelhantes effeitos com tão limitados meios.

Rossini e seus imitadores, movidos do desejo de preencher suas harmonias, tomárão outro partido respectivamente a Córos; o qual consiste em escrevê-los quasi sempre para cinco ou seis partes, a saber, dous Bassos, dous Tenores, primeiro e segundo Tiple. Esta abundancia apparente não é todavia mais que uma verdadeira esterilidade, por quanto as vozes intermediarias dobrão a cada passo as mesmas notas e os mesmos movimentos. Um tal methodo só é applicavel a Córos cuja harmonia sem movimento se designa pelo nome d'*harmonia reforçada*: é com effeito a que se usa n'esta escola. Agrada ella ao vulgo pelo cheio da sua harmonia; mas suas imperfeições molestão a cada passo os ouvidos praticos e delicados.

O emprêgo das vozes na distribuição dos papeis de theatro sempre se faz em Italia da maneira a mais

conveniente para obter o melhor effeito possível nas peças d'harmonia vocal. Assim quasi todas as obras constão de dous Bassos, d'um ou dous Tenores, d'uma *prima donna* Contralto ou meio-Soprano, e d'um Soprano: o que, na junção das vozes, offerece um todo d'harmonia o mais completo. Não acontece o mesmo em França, onde o poeta é quasi sempre quem decide da escolha dos actores, em razão do physico e de certas qualidades que nenhuma relação tem com a musica. Além de que o habito de designar os emprêgos pelos nomes dos actores que alli sobresahirão, accumula sobre os nossos theatros vozes da mesma especie, visto que estes emprêgos só diversificação em pontos imperceptiveis e indifferentes á musica. Assim temos Elleviou, Philippe, Gavaudan, Laruette e Trial, comicos que representão o papel de galan, e cujas vozes erão Tenores; e como todos os emprêgos são em duplicado, eis a razão porque os Tenores abundão em os nossos grandes theatros, ao passo que alli achamos apenas um ou dous Bassos. Ora, sendo esta ultima especie de voz destinada aos que fazem de pais ou de tutores, d'aqui nasce que, á falta de personagens d'este genero em uma obra, vê-se o compositor obrigado a escrever musica para Tenores e Tipes. Com tal estreiteza de meios pôde elle compôr bonitas Canções, Romances, Arias e Duos que agradem, mas nunca bons tréchos d'harmonia vocal; porque ha um *deficit* d'harmonia nas vozes. Eis a origem do poucô effeito que se nota em maior parte dos Finaes das nossas Operas-comicas, e da inferioridade em que a este respeito se acha a musica Franzeza comparada com a Italiana. A harmonia das vozes é um manancial de bellos effeitos, mas é impossivel conseguir-se com vozes da mesma especie.

Ha em Italia, bem como em França, uma especie de voz de Basso, que se denomina *Baritono*: a qual medeia entre o Basso e o Tenor, e, quando empregada no seu verdadeiro character, produz muito bom effeito; mas n'estes nossos theatros teimão em usar d'ella como Tenor. Martin, Solié e Lays, que erão Baritonos, contribuirão muito para alterar o character da sua voz. Começão agora a reviver, segundo parece, ideias mais assisadas, e ja se vai sentindo a necessidade d'encerrar as vozes em seus limites naturaes.

A arte d'escrever para as vozes regularmente e d'uma maneira favoravel aos cantores melhor a conhecem os compositores Italianos que os Allemães e Francezes: a causa d'esta differença reside nos estudos de canto que fazem parte da primaria educação dos compositores em Italia, sendo que os Francezes e Allemães absolutamente os desprezão. Prescindindo das vantagens da lingua Italiana, que são incontestaveis, nota-se um não sei que de facil e natural na disposição das frases, no character dos passos, no seu encadeamento e analogia do *rhythm*o poetico com o *rhythm*o musical, que favorece a emissão da voz ao mesmo tempo que a articulação da garganta e da lingua no canto Italiano; vantagens que só mui raras vezes se encontrão na musica Franceza, e ainda mais raras na Allemaã, porque esta as mais das vezes vem sobrecarregada de modulações que tornão assás difficil a entoação. Attribuião muitos n'outro tempo esta facilidade do canto Italiano ao estreito circulo de suas modulações e fórmãs; Rosini porem mostrou em suas obras que este circulo pôde ampliar-se sem deteriorar as vantagens do canto. É de presumir que a popularidade que a sua musica obteve em França ha de contribuir para melhorar o nosso sys-

tema de canto; mas para que a reforma seja completa, será indispensavel o concurso dos poetas e dos musicos, como em outro lugar o provarei.

Um ponto sobre que os compositores Italianos fixão toda a sua attenção, para evitar a fadiga dos cantores, é o gráo d'elevação em que sustentão as vozes. Na sua musica, cada especie de voz percorre uma extensão pelo menos igual á que se lhe dá na musica Franceza; mas as passagens de grande extensão, quer nos agudos, quer nos graves, só alli apparecem de longe em longe, e d'ordinario a voz repousa nos sons intermediarios, sendo que nas partituras Francezas ha passos que, sem percorrerem grande extensão, estafão um pobre cantor, por se demorarem muito tempo em notas pouco favoraveis. As obras de Grétry offerecem muitos exemplos d'este defeito. Uma cantora subirá sem custo aos sons mais agudos da sua voz, taes como *Do* ou *Re*; e ser-lhe ha muito penoso sustentar longo tempo *Mi*, *Fa*, *Sol*. O mesmo succede com os Tenores, que se dividem em duas especies de sons mui distinctos, a saber, *sons de peito e sons de cabeça*, que ás vezes se designa pelo nome de *falsete*.(1) Importa que o cantor tenha muita arte para modificar o mais possivel a passagem dos sons de peito para o falsete, e a d'este para aquelles, em fóma a fazer pouco sensível a differença dos timbres: esta passagem na maior parte das vozes de Tenor tem lugar entre o *Fa* e o *Sol*. Ora, claro está que se o compositor demora o canto sobre estas notas, vem o cantor a experimentar um cansaço que obsta ao desenvolvimento de seus meios,

(1) M. Bennati, provou, nas suas *Averiguações sobre o mecanismo da voz humana* (Paris, 1832, em 8.º) que o verdadeiro nome d'estes sons deve ser *sobrelaryngeos*, porque se fórmão sobre o larynge, canal da respiração.

e que lhe é muito mais penoso do que o seria a obrigação de subir aos sons mais agudos do falsete. Ha muitos casos em que os cantores são bem menos culpados que o proprio compositor que a isso os expõe.

Intervallos ha que a voz não póde vencer senão com muito custo, e que o cantor só dá com receio, por ser difficillima a sua exacta affinação. Estes intervallos são os de Quinta diminuta, Quinta augmentada, Quarta augmentada ou *Tritono*, Quarta diminuta e Segunda augmentada: a passagem d'uma á outra nota que fór-mão estes intervallos, não é natural aos movimentos da garganta, e obriga o cantor a preparações que não tem tempo de fazer nos passos rapidos. Se alguma circumstancia põe o compositor na dura necessidade de o fazer, con-vem que ao ménos o faça em notas de certa duração.

Nem sómente os sons que o cantor articula, podem oppôr obstaculos á affinação do canto; basta que o ouvido seja affectado d'uma harmonia estranha á entoação que deve *attacar*, para que elle fique perplexo ao tomã-la. Por exemplo, se é preciso dar Do \sharp , e se o accorde precedente encerra Do \natural nas outras partes vocaes ou no acompanhamento, a reminiscencia d'este Do \natural de tal sorte occupará o ouvido do cantor, que lhe não será possivel entoar Do \sharp senão com timidez, e raras vezes com justeza. Dá-se o nome de *falsas relações* a esta serie de sons que nenhuma relação profissão entre si. Sollicitos as evitavão os antigos compositores da escola Italiana; apparecem ás vezes na musica da escola moderna.

A escolha das palavras tambem influe muito na emissão da voz, e a arte do compositor consiste em não escrever certos passos, certas notas senão sobre syllabas que facilitem a sua execução. Tal passo, tal nota que

sobre uma syllaba dão excessivo trabalho ao cantor, tornão-se-lhe faceis n'outra. É tanto mais necessario attender a esta circumstancia, quando se escreve musica com letra Franceza, quanto a nossa lingua abunda em syllabas surdas e nasaes que desvião o som do seu andamento natural. Por exemplo, nunca poderemos dar sons bem timbrados, nem articular facilmente de garganta sobre as syllabas *on*, *an*, *en*, *ein*, *if*, etc.: importa pois, quando estas especies de syllabas se encontram nos versos lyricos, que o musico as colloque no meio-termo da voz e que evite adaptar-lhes passagens ou notas demoradas.

CAPITULO XIV.

Dos instrumentos.

A natureza estabeleceo gradações mui diversas nos differentes timbres de vozes; a arte porem adiantou mais em fabricar instrumentos, que, na sua origem, fôrão construidos á imitação d'essas mesmas vozes. O *som*, como ja se sabe, não é mais que a vibração d'um corpo sonoro transmittida e modificada pelo ar; mas que variedade n'estas modificações d'um principio tão simples! Quanto differe por natureza o toque do sino do som dos instrumentos de sôpro, de teclado, d'arco, de cordas dedilhadas e de fricção! Finalmente, em cada uma d'estas grandes divisões, que imperceptiveis differenças na qualidade dos sons! E entretanto, ainda nem tudo está concluido, e todos os dias novas descobertas, novos aperfeiçoamentos abrem novos caminhos para outras

descobertas que estão por fazer, e para outros aperfeiçoamentos que estão por adoptar.

Os instrumentos mais antigos de que a historia faz menção, são os instrumentos de cordas dedilhadas, taes como Lyras, Cytharas e Harpas. Os monumentos da antiguidade nos offerecem copiosos modelos; mas as fórmãs são differentes e características entre os diversos povos. Assim as Lyras e Cytharas são peculiares dos Gregos, dos habitantes da Asia menor e dos Romanos; a Harpa parece que coube em partilha aos habitantes da alta Asia, do Egypto e do norte da Europa.

A fabula, que em tudo anda a par com a historia da Grecia, attribue a Mercurio a invenção da *Lyra*, a qual não teve a principio mais que tres cordas. O numero d'estas cordas foi successivamente augmentando, mas nunca passou de *sette*, circumstancia que a tornava um instrumento assás limitado, por não ter braço, como a Viola Franceza, para n'elle se poderem modificar as entoações d'estas sette cordas, as quaes por isso sómente produzião sette sons differentes: d'aqui o não poder o musico mudar de tom sem mudar de Lyra. As variedades da Lyra se designavão pelos nomes de *Cythara*, de *Chelys*, e de *Phorminx*. Os antigos tocavão estes instrumentos com os dedos, mas as mais das vezes com uma especie de colchete que se chamava *plectro*, o que prova que sómente ferião uma corda de cada vez.

É inteiramente obscura a origem da *Harpa*. Acha-se na India, no Egypto, nos monumentos os mais antigos, entre os Hebreos, na Italia, entre um povo antigo chamado *Arpe*, entre os Scandinavos e na antiga Inglaterra, sem se poder descobrir se todos estes povos

a tinham recebido por comunicação ou se a tinham simultaneamente inventado. O uso da Harpa entre os antigos povos da India e do Egypto faz presumir que os Gregos e os Romanos a conhecêrão, e que d'ella usavão; mas o nome que hoje lhe damos não se encontra em escriptor algum dos antigos. É opinião geral que o *Trigonio* ou a *Sambuca* não era outro instrumento senão a mesma Harpa. Um sabio commentador das poesias de Callimaco provou que todos os instrumentos de cordas obliquas, taes como o *Nablo*, o *Barbiton*, o *Magadio*, o *Psalterio* e a *Sambuca*, de que fazem menção a Escripura Sagrada e os escriptos da antiguidade, erão especies d'Harpa e d'origem Phenicia, Chaldaica ou Syriaca. Quanto aos Romanos, muitos são de parecer que o instrumento que elles chamavão *Cinnara* não era outra cousa senão Harpa, e que este nome é fielmente traduzido de *Kynnor* ou *Kinnar*, que, no texto Hebraico da Escripura Sancta, designa a Harpa de David. O numero das cordas da Harpa antiga era originariamente de treze; mas este numero foi gradualmente subindo até vinte, e mesmo até quarenta: estas cordas erão de tripa como as das nossas Harpas, segundo o que se observa em um epigramma Grego da Anthologia. Parece que os antigos não tiveram noticia de cordas d'aço nem de latão; mas affirmão muitos autores que a principio fazião uso de cordas de linho, o que custa a acreditar, porque taes cordas não podião produzir senão um som surdo e quasi nullo.

A Harpa principiou por não ter meio algum de modulação, pois era impossivel adaptar-lhe mui avultado numero de cordas para representar todos os sons que correspondem ás notas expressas por sustenidos e

bmos. Em 1660, é que no Tyrol occorreo a ideia dos ganchos applicados ao instrumento para subir a entoação das cordas quando fosse necessario; mas, sendo muito penoso fazer mover os ganchos com as mãos, um manufactor de Donawerth, chamado Hochbrucker, inventou em 1720 uma mecanica que se movia com os pés, e que por isso tomou o nome de *pedal*. Bem que assás imperfeitos, os pedaes erão uteis; mas a difficuldade de mover pés e mãos ao mesmo tempo, difficuldade a que nenhum tocador estava habituado, occasionou ao inventor muitos obstaculos. Em 1740, a Harpa de pedaes não era ainda conhecida em França; foi um musico Allemão, chamado Stecht, que alli a introduzio. Hochbrucker, sobrinho do manufactor, e bom harpista para aquelle tempo, aperfeiçoou em 1770 o uso da mesma. Mas sobre tudo Naderman, manufactor de Paris, é quem deo ao mecanismo da Harpa de ganchos toda a perfeição de que era susceptível: todavia o principio d'este mecanismo era vicioso e mui sujeito a desmanchar-se, razão porque Sebastião Erard se resolveo a substitui-lo por outro mecanismo mais bem concebido, no qual uma forquilha comprimia a corda sem a fazer sahir da linha perpendicular, como acontecia na Harpa de ganchos. O bom exito d'esta sua invenção o moveo depois a concluir os melhoramentos de que a Harpa era susceptível, dando a cada corda a possibilidade de fornecer tres entoações, a saber, o \flat , o \natural , e o \sharp , o que obteve por meio d'um mecanismo de *duplicado movimento*. Parece que nada mais se póde ajuntar a estas Harpas; contem em si toda a perfeição desejada.

Disse eu que os Gregos não conhecêrão instrumentos de cordas dedilhadas com um braço sobre o qual se apoiassem as cordas em diversos lugares para modificar

suas entoações; mas os monumentos Egypcios offerecem alguns exemplos d'esta especie d'instrumentos, o que faria persuadir que este povo estava bastante adiantado em musica. É de presumir que o Oriente fôra o berço dos instrumentos de cordas dedilhadas e de braço. A *Wina* da India, que consiste em um corpo de bambú prêso a duas grandes cabaças, e que tem muitas cordas que se comprimem com os dedos sobre cavalletes, é, segundo parece, o typo d'estes instrumentos; mas o *Eoud* ou *Alaúde* dos Arabes, transportado para a Europa pelos Mouros d'Hespanha, é o principal modelo de todos os instrumentos d'esta especie; porque taes instrumentos são sómente variedades mais ou menos complicadas.

O corpo do Alaúde, convexo pelas costas, e chato pela frente, tem um braço largo guarnecido de dez casas onde pousão os dedos para variar as entoações. Tem vinte e quatro cordas que fórmão treze grupos (1): oito d'estas cordas, collocadas na parte exterior do braço e que constituem os Bassos, vibrão soltas; as outras dezaseis afinadas duas a duas em unissono produzem oito sons diversos. Este instrumento é difficil de tocar e demanda muito estudo. Os antigos souberão tirar d'elle optimo partido; Berard, em Allemanha, e dous musicos chamados Gaultier, em França, se fizeram celebres n'este instrumento em o seculo XVII. Do vocabulo Francez *luth* se formou *luthier*, que a principio significava manufactor d'alaúdes, e que depois se deo

(1) Aqui de proposito me affastei do texto; porque, a não estar viciado, não vai coerente o autor com o que diz no seu Diccio. nario, nem com o que aponta o Diccionario de musica moderna de Castil-Blaze e do D. Lichenthal. (Nota do traductor).

a todos os manufactores d'instrumentos de cordas, e mesmo de sôpro.

Uma imitação do Alaúde, de muito mais consideraveis proporções, e de maior numero de cordas, teve entre os antigos o nome de *Archi-alaúde*. De todos os instrumentos do mesmo genero, era o que apresentava mais volume de som; mas a excessiva largura do braço, que o tornava assás incommodo para tocar, foi a causa de o abandonarem.

A *Tiorba* era tambem uma especie d'Alaúde com dous braços unidos e parallellos: o mais pequeno d'estes braços era semelhante ao do Alaúde, e levava o mesmo numero de cordas; mas o segundo, que era muito maior, continha as ultimas oito cordas, que servião de Bassos.

As outras duas especies d'Alaúde estiverão muito em uso durante o seculo XVIII: o primeiro d'estes instrumentos chamava-se *Pandóra*. Tinha o mesmo numero de cordas que se affinavão da mesma sorte; mas em vez de serem de tripa, erão de metal. Outra differença se notava tambem na sua fórma: em lugar de ser convexo, o tampo inferior da *Pandóra* era chato. O outro instrumento do genero do Alaúde era *Mandóra*. Este não tinha senão quatro cordas, as quaes se affinavão de Quinta em Quarta. Abaixava-se ás vezes um ponto a corda mais alta ou *prima* para obter certas harmonias; e chamava-se a isto tocar *com a corda descida*. Muito ha que estes dous instrumentos cahirão em desuso.

Em fim, um pequeno instrumento que pertence á especie do Alaúde, se chama *Bandolim*. O corpo é redondo como o do Alaúde, mas o braço tem mais analogia com o do *Violão*, de que em breve fallarei.

O Bandolim sustenta-se sobre a mão esquerda, e toca-se com uma penna segura pela extremidade do pollegar e do index; mas convém que este esteja sempre por baixo d'aquelle sem comprimir muito a penna. As quatro cordas d'este instrumento são afinadas exactamente como as do Violino. Ha em Italia Bandolins de tres cordas, outros de cinco, cuja affinação varia segundo o capricho dos mestres. O *Calascione* ou *Colascione*, pequeno instrumento com um braço muito comprido, de que usão os Napolitanos, é uma especie particular de Bandolim, que tambem se toca com uma penna. D'ordinario tem tres cordas, e ás vezes só duas.

Toda esta familia do Alaúde desapareceu da musica Europêa e sómente existe no Oriente, onde desempenha um distincto papel nas philarmonicas. No seculo XVI e XVII tinha o primeiro lugar n'essa que chamamos musica de camara (*musica da camara*), e era com estes mesmos instrumentos que se acompanhavão os Madrigaes, Villancetes, Canções para a mêsã, e outras que erão sempre cantadas a muitas vozes. Todas as reuniões de musica que se achão pintadas nos quadros de Ticiano, Valentini, e outros pintores antigos da escola Italiana, representão associações de cantores e d'esses instrumentos de cordas dedilhadas. Posto que tivessem uma qualidade de som pouco brilhante, esses mesmos instrumentos tambem fazião parte das orchestras na origem da Opera. D'isto achamos um exemplo no drama musical intitulado, *Santo Aleixo*, composto por Estevão Landi em 1634. A instrumentação d'esta Opera constava de tres partes distinctas de Violinos, d'Harpas, d'Alaúdes, de Tiorbas, de Bassos de Viola, e de Cravos para o Basso continuo. Uma tal orchestra pareceria hoje bem surda, mas o seu effeito houvera de ser original,

O Violão parece ter vindo da Hespanha, não obstante encontrar-se em algumas partes da Africa. É conhecido em França desde o seculo XI; e então lhe davão o nome de *guiterne*. De todos os instrumentos de cordas dedilhadas e de braço é quasi o unico que ainda está em uso. Sabido é que o corpo do Violão é lizo d'ambos os lados, que tem seis cordas, e um braço dividido por casas em que pousão os dedos. Em França, Allemanha e Inglaterra, a arte de tocar Violão chegou ao mais alto gráo d'apuro: ultimamente, Sor, Aguado, Huerta e Carcassi fizerão d'elle um instrumento de concerto, e conseguirão executar no Violão musica a mais complicada com acompanhamento d'outras muitas partes; mas em Hespanha, paiz originario d'este instrumento, sómente serve para acompanhar *Boleros*, *Tirannas* e outras Arias nacionaes, e os que d'elle se servem, toção d'improviso ferindo as cordas ou, antes, arranhando com as costas da mão,

Todas as averiguações que se tem feito para descobrir se os povos da antiguidade conhecêrão instrumentos d'arco ficárão mallogradas, ou antes está quasi demonstrado que lhes fôrão completamente desconhecidos. Verdade é que a historia cita uma estatua d'Orpheo tendo um Violino n'uma mão e um arco n'outra; mas observando de mais perto, notou-se que o Violino e o arco são mera invenção do esculptor que restaurou a estatua. Citão-se tambem passagens d'Aristophanes, de Plutarco, d'Atheneo e de Luciano, nas quaes se suppunha achar a prova da existencia do arco entre os Gregos; mas o menor exame faz desvanecer todas as pertendidas provas.

Ninguem duvida que os instrumentos de tempo, de braço e de cordas levantadas sobre um cavallette e vibradas por um arco sejam originarios do Occidente;

mas em que epoca e em que parte da Europa fôrão elles inventados? eis-aqui o que não é facil de decidir. Ha no paiz de Galles um instrumento de fórma quasi quadrada com um braço e cordas alçadas sobre um cavallette: este instrumento que parece existir n'aquelle paiz desde a mais remota antiguidade, chama-se *Crwth* e toca-se com um arco. É contemplado em Inglaterra como pai das diversas especies de Violas e do Violino.

Os monumentos Gothicos da idade media, e particularmente os portaes d'igreja do seculo X, são os mais antigos onde apparecem instrumentos da especie generica que se denomina *Viola*; mas estaríamos ainda hoje indecisos ácerca das divisões d'este genero d'instrumentos, se o manuscripto d'um Tractado de musica composto por Jeronymo de Moravia em o seculo XIII, não tivesse removido todas as duvidas a semelhante respeito. Alli achamos que a Viola se dividia em duas especies d'instrumentos: a *Rubebba* e a *Viola*, ou *Sanfona* (1). A *Rubebba* não tinha mais que duas cordas afinadas em Quinta; a *Sanfona* tinha cinco cuja affinação se operava de differentes maneiras. A fórma d'estes instrumentos não era precisamente a dos nossos Violinos e Violas: os tampos d'aquelles instrumentos não ficavão separados como os d'estes pela parte intermediaria chamada *ilhargas*; o tampo inferior era redondo como o do Bandolim, e o superior collado nas extremidades. Mais ao diante, as *Rubebbas* e *Sanfonas* soffrêrão diversas modificações, e derão principio ás differentes *Violas*, a saber: a *Viola* propriamente dicta, que se

(1) A *Sanfona* de que se tracta nenhuma relação tinha com o instrumento que os Francezes hoje chamão *vielle*; a este instrumento davão elles antigamente o nome de *rote*.

pousava sobre os joelhos e tinha cinco cordas; o *Soprano de Viola*, que tinha tambem cinco cordas afinadas em Quinta da *Viola*; o *Basso de Viola*, que os Italianos chamavão *Viola da gamba*, para a distinguir d'outras que as mais das vezes se designavão pelo nome de *Viola da braccio*: o Basso de Viola era encordoado, ora com cinco cordas, ora com seis; o *Violone* ou grande Viola, que descansava sobre um pé e tinha sette cordas; e o *Accordo*, outra especie de *Violone* com dôze cordas e mesmo quinze, das quaes muitas soavão junctamente e a cada arcada formavão accordes. O *Violone* e o *Accordo* tinhão um braço dividido por trastos, assim como o Alaúde e o Violão: não era possível tocá-los senão de pé, em razão de suas grandes proporções. Houve ainda uma especie de Viola, que se chamava *Viola d'amor*: suas proporções erão quasi as mesmas do Soprano de Viola; tinha quatro cordas de tripa e quatro de latão, que, passando por baixo do ponto, e, sendo afinadas em unissono com as cordas de tripa, produzião sons melódiosos e harmonicos quando o instrumento era tocado de certo modo. A Viola d'amor é instrumento mais moderno que os outros.

Pelo seculo XV, parece que em França reduzirão a Viola a mais pequenas proporções para d'alli formarem o Violino tal qual hoje o conhecemos, e para limitar este instrumento a quatro cordas. O que faz presumir que esta reforma se fizera em França, é o vir indicado o Violino nas partituras Italianas dos fins do seculo XVI debaixo dos nomes *piccoli Violini alla francese* (pequenos Violinos á franceza). O Violino tem quatro cordas afinadas em Quintas, *Mi, La, Re, Sol*; e faz as vezes de Soprano. A superioridade dos sons do Violino aos das Violas fez com que bem depressa lhe des-

sem a preferencia, e geralmente o adoptassem. França, Italia e Allemanha produzirão habeis manufactores, e de suas fabricas sabirão excellentes Violinos que ainda hoje são muito procurados pelos amadores. Entre estes manufactores são apontados Nicolao e André Amati, de Cremona, pelos fins do seculo XVI; Antonio e Jeronymo Amati, filhos d'André; Antonio Stradivari, discipulo dos Amati, bem como Pedro André Guarneri e José Guarneri; Diogo Steiner, do Tyrol, igualmente discipulo dos Amati, e muitos outros. Os Violinos d'estes habeis artistas vendem-se por 384\$000 até 1:200\$000. Hoje se fazem optimas imitações, que até pelo muito que se parecem com os Violinos antigos, enganão peritos conhecedores: estas imitações não custão mais que 60\$000,

De todas as antigas Violas, nenhuma se ha conservado senão a que propriamente se denomina *Viola*, ou *Alto*, ou *Quinta*, e que ficou reduzida a quatro cordas que se afinão Quinta abaixo das do Violino. Este instrumento preenche as funcções de Contralto na orchestra (1).

O Basso de Viola, instrumento difficil de tocar e cujos sons erão um pouco surdos, desapareceo para dar lugar ao Violoncello, por ventura menos agradável nos solos, mas mais energico e mais proprio para os effeitos d'orchestra. Foi introduzido em França sob o reinado de Luiz XIV por um Florentino chamado João Batistini; mas só em 1720 é que ficou definitivamente substituindo o Basso de Viola.

(1) Entre nós commummente se dá a este instrumento o nome de *Violetta*, ao Violino o de *Rabeca*, ao Violoncello o de *Rabecão pequeno*, ao Contra-Basso o de *Rabecão grande*. (Nota do traductor).

O *Violone* e o *Accordo*, instrumentos usados nas orquestras para desempenharem a parte fundamental da harmonia, tinham o defeito de todas as especies de Violas, que era dar sons abafados e destituídos d'energia. Á medida que a musica se ia tornando mais brilhante, havia mister excogitar os meios de dar mais fôrça ao Basso. Para attingir este ponto é que se construíram em Italia Contra-Bassos no comêço do seculo XVIII. Estes instrumentos, que são hoje o fundamento das orquestras, não se adoptarão em França senão com muito custo. O primeiro Contra-Basso foi introduzido no theatro da Opera em 1700; e quem o tocava era um musico chamado Montéclair: em 1757 não havia ainda mais que um Contra-Basso na orchestra d'aquelle Theatro, e sómente servia nas sextas feiras, dia destinado para este espectáculo. Gossec accrescentou áquelle um segundo; Philidor, compositor Francez, metteo um terceiro na orchestra para a primeira representação da sua Opera *Ernelinda*, e o numero d'estes instrumentos successivamente se foi augmentando até oito. O Contra-Basso leva cordas mui grossas que são Oitava abaixo das do Violoncello. Estas cordas são tres nos Contra-Bassos Francezes, e se afinão por Quintas (1); os Contra-Bassos Allemães e Italianos tem quatro cordas afinadas por Quartas: este ultimo systema é preferivel por facilitar a execução do instrumento.

A terceira especie d'instrumentos de corda é aquella em que vibrão as cordas por meio d'um teclado: estes instrumentos são de duas especies. A primeira teve por

(1) Quando tem quatro, afinão-se tambem em Quintas, e soão exactamente a Oitava inferior do Violoncello. (*Nota do traductor*).

origem a imitação dos Alaúdes e outros instrumentos cujas cordas se pulsavão com uma penna ou com um bocado de casca de tartaruga; imitação que se fez por mecanismo, e que offerecia os vantajosos meios d'abranger maior amplitude de sons que não era possível conseguir em todas essas variedades d'Alaúde. O primeiro instrumento d'esta especie que se fabricou, foi o *Clavicitherio*, cujas cordas erão de tripa e vibradas por meio de bocados de couro de bufalo impellidos pelo teclado. A *Virginal* era tambem um instrumento de cordas e de teclado. É cousa muitas vezes repetida que o nome d'este instrumento era uma adulação a Isabel, rainha d'Inglaterra, que o tocava e gostava muito d'elle; mas é um erro, porque a *Virginal* já existia em 1530 e tinha o mesmo nome. O *Cravo* ja tambem fôra inventado n'esta epoca. Este instrumento, o maior de todos os da sua especie, tinha quasi a mesma fórma dos Pianos de cauda modernos. Era construido as mais das vezes com dous teclados que podião ser pulsados ao mesmo tempo e cujas teclas ferião junctamente duas cordas afinadas em Oitava. Vibravão as cordas do Cravo por meio de linguetas de páo guarnecidas com um bocado de penna ou de couro de bufalo, as quaes erão levantadas pelas teclas. A extremidade da penna ou do couro vergava ao ferir a corda, e escapando a deixava em vibração. A *Espineta*, não sendo mais que um Cravo quadrado, era construida debaixo do mesmo principio. Tinha ella uma especie particular cujo som era excessivamente baixo, e que por isso se chamava *Surdina*. O Cravo, a *Espineta* e o *Clavicordio* continuarão a estar em uso até 1785.

A segunda especie d'instrumentos de teclado havia tido por modelos os instrumentos Orientaes chamados

Canun (1) e *Psalterio* ou *Psalterion*. Sabemos que o *Psalterio*, de que antigamente se usava muito, era composto d'uma caixa quadrada com uma taboa de pinho collada sobre a mesma. Sobre esta taboa havia cordas de fio de ferro ou latão tendidas por cravelhas e afinadas em fôrma de produzirem todos os sons da escala. Quem o tocava tinha em cada mão uma pequena baqueta para ferir as cordas. Um tal instrumento era ao mesmo tempo incommodo e limitado em seus meios; tractou-se de o aperfeiçoar, e das indagações que sobre este ponto se fizerão, nasceu o *Clavicordio*, que consistia em uma caixa harmonica de fôrma triangular com tampo e cravelhas, ás quaes se prendião cordas de latão, e com um teclado que fazia mover pequenas laminas de cobre, as quaes ferião as cordas.

Este mesmo instrumento foi o que mais ao diante deo a ideia do Piano. O som aspero e ás vezes desagradavel do Cravo, da Espineta e mesmo do *Clavicordio* ja desde longo tempo decidira varios manufactores de Cravos a procurarem os meios de o tornar mais suave: ja em 1716, um manufactor de Paris, chamado Mario, havia apresentado ao exame da Academia das sciencias dous Cravos, nos quaes substituiu ás linguetas martinetes para ferirem as cordas. Dous annos depois, Christovão, de Florença, aperfeiçoou esta invenção e fez o primeiro *Piano* que servio de modelo aos que d'ahi por diante se fizerão; mas parece que os primeiros ensaios d'este genero fôrão friamente recebidos, pois só em 1760 é que Zumpe, em Inglaterra,

(1) *Canun*, especie de *Psalterio* com cordas de tripa, que se pulsavão com dedaes de tartaruga. (Nota do traductor).

e Sibermann, em Allemanha, tiverão fabricas regulares e começarão a multiplicar os Pianos. Em 1776, os irmãos Erard fabricarão os primeiros instrumentos que d'esta especie se virão em França, por que até então forçado era mandá-los vir de Londres. Os Pianos que n'esta epoca se fizerão, não tinham mais que cinco Oitavas, e os martinets batião em duas cordas unissonas para cada nota. Com o andar do tempo foi successivamente progredindo a extensão do teclado até seis oitavas e meia, e o numero de cordas relativo a cada nota subio a tres, para que o som tivesse mais corpo e fôrça. A manufactura dos Pianos experimentou innumeraveis alternativas e aperfeiçoamentos. N'elles cresceu o volume, soffreo mil transformações o mecanismo, deixou de ser escassa e rispida a qualidade do som para se tornar melodioso e forte. Até a fôrma do instrumento tem variado muito: ha-os do feitio d'um quadrilongo ou de *mésa*, que são os que mais se usão; *horizontaes* ou de *cauda*, que tem a fôrma dos Cravos; *verticaes* ou de *parede*, cujas cordas são verticaes ou obliquas, e de muitas outras fôrmas cuja individuação seria enfadonha. Muito tempo tiverão os Pianos Ingleses a superioridade sobre os outros, mórmente os *Pianos de cauda*; mas hoje em Paris se fazem taes que podem lutar com aquelles no tocante á qualidade dos sons e do mecanismo. Os Pianos Allemães, e sobre tudo os de Vienna, tem tambem mui lindo som, se bem que menos vigoroso: seus teclados são mui flexiveis e facilitão a execução das difficuldades.

Da precedente doutrina se infere que os instrumentos que tem por principio cordas flexiveis e sonoras são susceptiveis de muita variedade, e soffrêrão modificações de todo o genero, bem como tudo o que diz res-

peito á musica: são de notar as mesmas circumstancias nos instrumentos de que o agente é o ar insufflado. Dividem-se estes instrumentos em tres especies principaes; 1.^a as *Flautas* que resoão por meio do ar introduzido n'um tubo por um orificio lateral ou superior; 2.^a os *instrumentos de palheta*, nos quaes o latejar d'uma lingueta flexivel produz os sons; 3.^a os *instrumentos de bocal*, onde se fórmão as entoações modificando o movimento e posição dos beijos.

Entre os povos que cultivárão a musica se achão Flautas de toda a fórma. A India, o Egypto, a China nos offerecem variedades que remontão a tempos antiquissimos. Tinhão os Gregos e os Romanos Flautas de differentes fórmas para a maior parte das ceremonias religiosas, para os festins, nupcias, funeraes, etc. A *Flauta* de muitos canudos de diversos comprimentos, que ainda hoje anda nas mãos d'alguns musicos ambulantes, parece ser a mais antiga de que os Gregos usárão: a Marsyas attribuem elles sua invenção. Após esta vinha a *Flauta Phrygia*, que não tinha mais que um canudo com tres buracos, e tocava-se embocando uma das suas extremidades; a *Flauta dobrada*, composta de dous canudos furados que correspondião a um só orificio chamado *embocadura*, e que se sustentava com ambas as mãos. É o unico instrumento da antiguidade que nos possa fazer acreditar que os Gregos e os Romanos conhecêrão a harmonia; pois não é de presumir que os dous canudos fossem destinados para tocar em unissono. Julgárão alguns criticos que os dous canudos d'esta Flauta não tocavão junctos, e que sómente servião para passar d'um tom a outro. Tudo isto encerra muita obscuridade. As tres especies de Flautas principaes que mencionamos, se dividião em uma infinidade d'outras;

pertendem os archeólogos que o numero das variedades passava de duzentas.

Repetidas vezes se moveo a questão: se os Gregos e os Romanos conhecêrão *Flauta travessa*, que é a unica que agora se adopta em musica regular? Antigos monumentos recém-descobertos resolvêrão a difficuldade mostrando em um baixo relêvo certo Genio que toca esta Flauta. Isto explica as passagens dos escriptores da antiguidade, que estabelecem em muitos lugares as differenças entre *Flauta direita* e *Flauta obliqua*: esta Flauta obliqua não era senão a *Flauta travessa*.

Outr'ora não se usava em França senão *Flauta de bico*, isto é, que tinha a embocadura n'uma das extremidades. Todas as partes de Flauta que vem indicadas nas Operas do seculo de Luiz XIV se executavão com Flautas d'esta especie: chamavão-lhe tambem *Flauta doce* ou *Flauta d'Inglaterra*. Em tempos mais modernos, deo-se o nome de *Flauta Allemã* à Flauta travessa, por ser em Allemanha que primeiro se renovou o seu uso: até quasi aos fins do seculo XVIII, não teve mais que seis buracos que se tapavão com os dedos, e um septimo que se abria por meio d'uma chave. Este, bem como a maior parte dos instrumentos de sôpro, era imperfeito em muitas notas que falhavão na affinação: taes defeitos se corrigirão adaptando-lhe chaves, que actualmente são oito (1).

Demais, estas chaves tem promovido a facilidade de executar muitos passos que na antiga Flauta erão impraticaveis.

(1) Até em Allemanha se fabricãrão Flautas com dezasette chaves: tem ellas uma extensão maior que as outras; mas é embaraçosa esta multiplicidade de chaves, e altera o som do instrumento.

O tom natural da Flauta é o de *Re*; mas isto não obsta a que ella possa ser tocada em todos os outros tons. Usão-se em musica militar e musica d'instrumentos de sôpro que se chama *musica d'harmonia* (1), Flautas um pouco mais pequenas; o tom natural d'estas é *Mi* ♮, ou *Fa*. Uma outra especie de Flauta que se chama *Oitavino* ou *Flautim*, tambem se usa nas orquestras quando o autor pertende obter effeitos brilhantes ou fazer imitações materiaes como, por exemplo, o sibilar dos ventos n'uma tempestade. O *Flautim* cujas proporções são metade mais pequenas que as da Flauta ordinaria, sôa uma Oitava acima d'esta, o que constitue n'aquelle uma qualidade de som penetrante e as mais das vezes desagradavel. Os compositores da escola actual abusão do seu emprêgo.

A matéria das Flautas é ordinariamente buxo, ebanho ou bôrdo, etc.; mas todas estas madeiras tem o inconveniente d'aquecer com o sôpro e de fazer variar a entoação do instrumento. Para obviar a este defeito, construíram-se Flautas de crystal que erão quasi invariaveis; porem o seu pêso, incommodo na execução, e a fragilidade da materia, as fizerão abandonar. Julgou-se mais simples e mais util adaptar á Flauta ordinaria um corpo de bomba que se tira quando a Flauta aquece, e que restabelece o equilibrio alongando o tubo.

De todas as antigas Flautas de bico, uma só existe hoje; é o *Flageolet*, cujo effeito é agradavel nas orquestras de baile. Era este instrumento assás defeituoso pelo que respeita á affinação, e mui limitado quanto aos

(1) Por *musica d'harmonia* se entende aquella musica d'instrumentos de sôpro onde não entrão os de percussão: é assim chamada para se distinguir da *musica militar*. (Nota do traductor).

meios d'execução; porem muito se tem aperfeiçoado ha alguns annos a esta parte, com o auxilio das chaves que se lhe adaptarão.

De todas as variedades d'*instrumentos de palheta* que se usárão em diversas epocas, apenas se ha conservado o *Oboé*, o *Cor-inglez*, o *Clarinette* e o *Fagotte*.

É o Oboé o mais antigo d'estes instrumentos; pois ja d'elle se servião os menestreis pelos fins do seculo XVI. N'esta epoca era um instrumento grosseiro, de som aspero e rouco, e não tinha mais que oito buracos sem chaves. A longura total era de dous pés. Muito tempo permaneceu n'um estado d'imperfeição que não permittia empregá-lo na orchestra senão em musica campestre. Só em 1690 começou a ter chaves. Os Besozzi, que pelo seu talento n'este instrumento se fizerão celebres, derão-se a aperfeiçoá-lo: um manufactor de Paris chamado *de Lusse* adaptou-lhe uma chave em 1780; e alguns outros melhoramentos feitos n'estes ultimos tempos o levárão a um gráo de perfeição que não deixa mais que desejar. A sua extensão excede presentemente duas Oitavas e meia.

A capacidade sonora do Oboé presta-se admiravelmente á expressão, sendo bem tocado; esta mesma qualidade de som tem mais accento, mais variedade que o da Flauta. Com quanto seja ella o producto d'um pequeno instrumento, exerce todavia um grande poder e não poucas vezes sobresahe ás massas da mais pujante orchestra. Era o Oboé o instrumento agudo de que os compositores fazião ha quarenta annos o mais frêquente uso. Convem igualmente aos effeitos d'orchestra e aos solos.

O instrumento a que impropriamente se dá o no-

me de *Cor-inglez* pôde ser considerado como Contralto do Oboé, do qual é uma variedade. N'este as dimensões são muito maiores, de sorte que, para facilitar a execução, foi preciso dar-lhe uma fôrma curva. O *Cor-inglez* sôa a Quinta inferior do Oboé, por causa da longura de seu tubo. O som que d'elle resulta é mavioso, e sómente adequado aos andamentos vagarosos, aos romances, etc. É um instrumento moderno, que ha sessenta annos era desconhecido.

O *Fagotte*, que pertence tambem á familia dos Oboés, e que é o seu Basso, foi inventado em 1539 por um conego de Pavia chamado Afranio. Chamão-lhe *Fagotto* os Italianos, porque é composto de varias peças de páo em fôrma de feixe. A sua extensão anda por perto de tres Oitavas e meia; a nota mais grave é *Si* \flat por baixo da pauta, em clave de *Fa*. Teve muitas modificações a fôrma d'este instrumento, e, apesar dos trabalhos de muitos artistas e d'habeis manufactores, ainda está longe de chegar á perfeição. Muitas de suas notas são falsas, e não podem corrigir-se até certo ponto senão pela destreza do artista que o toca. Quasi todos os sons graves são muito baixos comparativamente aos agudos. Multiplicou-se o numero das chaves até quinze, e seus meios d'execução enriquecêrão mais; porem todos os seus defeitos estão ainda por corrigir. Muitos sons não cessarão de ser surdos; outros ficarão sendo falsos, mórmente nos graves. É provavel que taes defeitos se lhe venhão a tirar, furando o instrumento debaixo de meliores principios e segundo um novo systema. Convirá talvez mudar-lhe a fôrma e curvâ-lo na extremidade inferior, a fim de aquecer mais promptamente.

Os defeitos que acabo de assinalar no *Fagotte*, são tanto mais lamentaveis quanto na organização das or-

chestras é indispensavel este instrumento. Preenche a um tempo as funcções de Tenor e Basso dos instrumentos de palheta, e liga as differentes partes da harmonia. O seu emprêgo produz o melhor effeito assim na orchestra como no *solo*. São tristes e monótonos seus accentos quando canta só.

Usão ás vezes em Allemanha d'um Contra-Basso do Fagotte que se chama *Baixão*; suas proporções são maiores que as do Fagotte, e sôa a Oitava inferior d'este. É difficil a execução n'este instrumento, e exige que o tocador seja dotado de compleição robusta. Tem o defeito d'articular lentamente os sons.

O *Clarinette* é instrumento muito mais moderno que o Oboé e o Fagotte; porque só foi inventado em 1690, por João Christovão Denner, manufactor de Nuremberg. Não teve a principio mais que uma chave, e foi d'um uso rarissimo por causa de suas innumeraveis imperfeições; mas a belleza dos sons determinou alguns artistas a procurarem os meios de melhorar sua construcção. Insensivelmente o numero das chaves cresceu até cinco; mas chegando a este ponto, não offerencia ainda senão poucos recursos. Com tudo permaneceu n'este estado desde 1770 até 1787, epoca em que se lhe augmentou uma sexta chave. Em fim, o numero d'estas chaves successivamente foi progredindo até quatorze; mas os defeitos não desapparecêrão inteiramente. Alem das difficuldades d'execução que ainda conserva, muitas notas tem falta de justeza e sonoridade. Podemos dizer do *Clarinette* o mesmo que do *Fagotte*; seria conveniente que o seu tubo fosse furado segundo um melhor systema acustico. A multiplicidade de chaves nos instrumentos de vento corrige os defeitos d'affinação, mas prejudica sua propriedade sonora.

As difficuldades d'execução no Clarinette são taes, que o mesmo instrumento não pôde servir para tocar em todos os tons. Os tons em que ha muitos sustenidos exigem um Clarinette particular; o mesmo acontece com os tons em que ha muitos bmoes. Para comprehender isto, importa saber que quanto mais curto fôr o tubo d'um instrumento de sôpro, tanto mais altas serão as entoações, e que estas entoações abaixão á medida que o tubo se alonga. D'aqui provêm que, dando ao Clarinette um alongamento tal que o som *Do* corresponda a *Si* \flat , bastará dar ao instrumento esta dimensão para o artista produzir o effeito do tom de *Si* \flat tocando em *Do*; poderá pois eximir-se de executar as notas difficeis de vencer no Clarinette de *Do*. Se o alongamento do Clarinette continuá a ponto da nota *Do* soar como *La*, o effeito produzido pelo artista tocando em *Do* será como se tocasse em *La*, com tres sustenidos na clave. Tal é a explicação das palavras que os musicos adoptão: *Clarinette em Do*, *Clarinette em Si* \flat , *Clarinette em La*.

Não foi introduzido o Clarinette nas orquestras Francezas senão em 1757: tornou-se geral desde então o seu uso, não só nas orquestras ordinarias, senão tambem nas orquestras militares, onde executa a parte principal. O som d'este instrumento é volumoso, cheio, suave, e d'uma qualidade que a nenhum outro se assemelha, especialmente na parte grave, que os Francezes chamão *le chalumeau*. Em musica militar servem-se, para os solos, de Clarinettes em *Mi* \flat ou em *Fa*, cujo som agudo e penetrante convem a este genero de musica, destiuada a ouvir-se em pleno ar. Ha tambem um Clarinette mui grande que sôa a Quinta inferior dos Clarinetes em *Do*, e que tem uma especie de som con-

centrado; chama-se *Cor de basset*. Fôrma o Contralto do Clarinette. Ainda ha pouco se fabricou um *Clarinette Basso* que na execução não offerece mais difficuldades que o Clarinette ordinario e que completa esta familia d'instrumentos.

Na terceira especie d'instrumentos de vento, que se tocão com embocadura aberta ou *bocal*, se comprehendem as *Trompas*, as diversas especies de *Clarin*s, os *Trombões*, o *Serpentão* e os *Ophicleides*, a que vulgarmente se chama *Figles*.

Nas primeiras Operas as caçadas em musica erão sómente executadas por *Cornetas* de corno e com buracos: dava-se a estes grosseiros instrumentos o nome de *Cornets à bouquin*. A *Trompa de caça* foi inventada em França em 1680, mas não servio a principio senão para o exercicio de que deriva o nome. Transportada para Allemanha, alli a aperfeioárão e applicárão á musica regular. Em 1730, começaram a adoptá-la em França, mas não foi introduzida na orchestra da Opera senão em 1757. Os sons que d'ella então se podião tirar erão em pequeno numero; mas em 1760, um Allemão chamado *Hampf* achou possibilidade em fazer-lhe dar outros sons, tapando em parte com a mão a abertura do instrumento chamada *pavilhão*. Esta descoberta abriu o caminho a habeis artistas que se derão ao estudo da Trompa. Outro Allemão, que se chamava *Haltenhoff* acabou de melhorar o instrumento adaptando-lhe uma bomba corrediça, por meio da qual se regula a affinação quando o calor faz altear as entoações.

É da natureza da Trompa dar sómente certas notas de som puro, franco e aberto; as outras não se obtem senão pelo artificio da mão e são muito mais

surdas: dá-se a estas o nome de *sons tapados*. Como porem ha tons em que estes sons tapados são precisamente os que devem ouvir-se mais a miudo, o que não faria effeito, imaginárão adaptar á Trompa certos tubos addicionaes, cujo fim é mudar o gráo d'elevação do instrumento, bem como se muda o do Clarinette por meio do alongamento de seu tubo. Suppondo, por exemplo, que a Trompa está em *Do*, claro está que se lhe ajunctarmos um tubo que seja um ponto mais baixo que o *Do*, ficará a Trompa em *Si* \flat , e todos os sons abertos do tom de *Do* serão sons abertos do tom de *Si* \flat . Se o tubo ajunctado é maior, porá a Trompa em tom de *La*; sendo maior ainda, levará a Trompa ao tom de *Sol*, e assim por diante. D'aqui o tocar sempre o artista em *Do*, por ser o tubo accrescentado que opera a transposição necessaria.

É engenhoso este systema, e satisfaria a todas as precisões, se a musica não modulasse, ou se, modulando, dêsse tempo a mudar o tubo transpositor; mas nem sempre assim acontece. O compositor pois vê-se obrigado a supprimir as partes das Trompas em certos lugares onde poderião aliás produzir bellissimos effeitos, ou a escrevê-las em sons tapados que de nenhum modo exprimem seu pensamento. Estimulado de tal inconveniente da Trompa ordinaria, um musico Allemão chamado *Staelzel* imaginou adaptar-lhe bombas pelas quaes fazia communicar a seu arbitrio a columna d'ar da Trompa com a dos tubos addicionaes, conseguindo por este meio sons abertos em todas as notas. Este melhoramento, aperfeiçoado por varios manufactores d'instrumentos de latão, será algum dia de grande vantagem, mas ainda não está geralmente adoptado. Alem de que cumpre-nos declarar que as bombas tem o defeito de deteriorar a boa qualidade do som da Trompa.

A Trompa é precioso instrumento pela variedade de seus effeitos: ja energico, ja suave, amolda-se bem, assim á expressão das paixões violentas, como á dos sentimentos de ternura. Mettida tambem a proposito nos solos ou nos cheios d'orchestra, modifica-se de mil maneiras; mas importa conhecer bem o instrumento para d'elle tirar todo o partido possível. A arte d'escrever para Trompa com o desenvolvimento de todos os seus recursos é uma arte inteiramente nova que Rossini levou ao apogeo.

O Clarim é o Soprano da Trompa, pois sôa uma Oitava mais alta que esta. Mais limitado que a Trompa, por se lhe não poderem formar com a mão os sons tapados, não é por isso menos util em muitas circumstancias. A qualidade do som é mais argentina, mais clara, mais penetrante, e os effeitos d'este instrumento nenhum outro os pôde substituir. Da sua reunião resultão ás vezes as mais felizes combinações. Não se conhecia antigamente outro Clarim senão o de cavallaria: pelo decurso de muitos annos, a Opera não teve outros. A final os dous irmãos Braun trouxerão d'Allemanha Clarins aperfeçoados pelo anno de 1770, e desde essa epoca foi desapparecendo das orchestras o Clarim de cavallaria. Em o comêço d'este seculo fabricárão-se Clarins semicirculares, que não erão, propriamente fallando, senão pequenas Trompas; mas o som d'estes Clarins não era brilhante como o dos outros: retrocedêrão ao antigo modelo ha alguns annos a esta parte.

Modificão-se as entoações do Clarim da mesma forma que as da Trompa pelas mudanças de tom, isto é, por meio de tubos addicionaes.

Diversas tentativas se havião feito ha perto de vinte e cinco annos, para augmentar os recursos do Clarim, mas sem que o resultado correspondesse á expectativa.

Em fim certo Inglez (1) imaginou adaptar-lhe chaves assim como aos Clarinettes ou Oboés, e o bom exito de suas averiguações coroou a obra; mas observou-se que elle havia creado um instrumento novo que na qualidade do som pouca analogia tem com o do Clarim ordinario: era mais uma aquisição que um aperfeiçoamento. Designou o inventor seu Clarim de chaves pelo nome de *Horn-Bugle*. Esté instrumento, no qual se podem executar cantos como em Clarinette ou Oboé, tem actualmente um plausivel emprêgo em musica militar, e mesmo na Opera. D'elle fez Rossini uma feliz experiencia no primeiro acto da *Semiramis*.

Descoberto que fosse o principio da construcção dos Clarins, era de concluir que a sua applicação se podia fazer a instrumentos da mesma natureza, mas de maiores dimensões, os quaes servissem de Contralto, Tenor e Basso a este mesmo Clarim. Deo-se a esta nova familia d'instrumentos de latão o nome de *Ophicleides*. O diapasão d'estes diversos instrumentos é quasi o mesmo das vozes a que correspondem. Sua combinação produz admiraveis effeitos, que não podem ser substituidos por outros instrumentos de metal que não tenham os mesmos recursos de modulação.

Ha outro genero d'instrumentos que se chamão *Trombões*, e que podem dar todas as notas em sons abertos, por meio d'uma bomba corrediça que o artista move para alongar ou restringir o tubo sonoro. Divide-se este instrumento em tres vozes, a saber: Alto, Tenor e Basso. O som dos Trombões é mais sêcco, mais duro e mais energico que o dos Ophicleides; mas estes ins-

(1) O nome d'este Inglez era *Halliday*. (Nota do traductor).

trumentos tem effeitos que lhes são proprios, e que não se parecem com os de nenhum outro.

Toda esta grande divisão d'instrumentos metallicos sôa por meio d'uma embocadura conica e concava contra a qual se apoião os beiços mais ou menos cerrados, soprando e ferindo a nota com um impulso de lingua. É assás difficil este exercicio, e exige tantas disposições naturaes como trabalho. Pessoas ha cuja configuração de beiços é um obstaculo insuperavel para bem tocar Trompa ou Clarim.

Á precedente nomenclatura d'instrumentos de *bocal* cumpre ajunctar o *Serpentão*, instrumento barbaro que em nossas Igrejas cansa o ouvido, mas que não é tão desagradavel em musica militar, quando unido a outros Bassos taes como o Trombão e o Ophicleide. Foi inventado este instrumento em 1590 por um conego d'Auxerre, chamado *Edmo Guilherme*. Em todos os pontos é viciosa a sua estructura; muitas de suas entoações são falsas, e a par de notas mui fortes achão-se outras mui fracas. O expulsar das Igrejas o Serpentão será um passo dado para o bom gôsto em musica.

O mais consideravel, o mais magestoso, o mais rico em effeitos diversos e o mais bello dos instrumentos de vento é o *Orgão*. Houve quem dissesse que era elle mais uma maquina do que um instrumento; assim será: mas de qualquer maneira que o qualifiquem, não é menos verdade que constitue uma das mais bellas invenções do espirito humano.

Algumas passagens dos escriptores da antiguidade, e principalmente de Vitruvio, amofinárão esses commentadores que pertendião elucidar-nos sobre a idea que do *Orgão hydraulico* fazião aquelles escriptores, e cuja invenção attribuem elles a Ctesibio, mathematico d'Ale-

xandria, o qual viveo no tempo de Ptolomeo Evergeta. Tudo quanto disserão taes commentadores sómente servio de provar sua cabal ignorancia ácerca do questionado objecto. É de suppôr que nunca se venha a saber qual fosse o mecanismo d'este Orgão hydraulico. Quanto ao *Orgão pneumatico*, isto é, aquelle de que o agente vibratorio é o ar, e que se diz fôra tambem conhecido dos antigos, sem outro fundamento mais que algumas passagens obscuras de poetas, é verosimil que seja o instrumento rustico dos Escossêzes e dos provincianos d'Auvergne, que nós chamamos *Gaita de folle*.

O Orgão mais antigo de que a historia faz menção, é aquelle que o imperador Constantino Copronymo mandou em 757 a Pepino, pai de Carlos Magno. Foi o primeiro que appareceu em França: e collocou-se na Igreja de S. Cornelio, em Compiègne. Era este Orgão excessivamente pequeno e portatil como o que foi construído por um Arabe, chamado *Giafar*, e que foi enviado a Carlos Magno pelo califa de Bagdad.

O padre Gregorio, de Veneza, parece ter sido quem primeiro tentou construir Orgãos na Europa. Em 826 foi encarregado por Luiz o Pio de fazer um para a Igreja d'Aix-la-Chapelle. Fôrão pouco rapidos os progressos na arte de fabricar este instrumento; até parece que só no seculo XIV é que esta mesma arte começou a desenvolver-se. Francisco Landino, appellidado *Francesco degli organi*, por causa da sua habilidade para este instrumento, o melhorou muito em 1350. Em 1470, um Allemão chamado *Bernard*, organista de Veneza, inventou os pedaes.

Compõe-se o Orgão de muitas ordens de canudos, dos quaes uns são de páo ou amalgamados d'estanho e chumbo, a que se dá o nome de *flautado*, com boca

aberta como as Flautas de bico; e outros tem na embocadura linguetas de cobre, que se designão pelo nome de *palheta*. Collocão-se a prumo estes canudos, do lado da sua embocadura, nos buracos que estão abertos sobre a parte superior de certas caixas de páo que se chamão *sommeiros*. Grandes folles distribuem o vento pelos canaes que communicão com o interior dos *sommeiros*. A cada fileira de canudos corresponde uma regreta de páo que é tambem furada em distancias iguaes aos buracos do *sommeiro*. Esta regreta chama-se *registro*. O registro é feito de fóрма que possa facilmente correr quando aberto ou fechado pelo organista. Fechado o registro, os buracos d'este não correspondem aos do *sommeiro* onde se achão collocados os canudos, nos quaes por isso não penetra o vento; mas, aberto, ficão os buracos em perfeita correspondencia, e o ar póde introduzir-se nos mesmos canudos. Então, quando o organista pousa o dedo sobre uma tecla, esta, baixando, puxa por uma varinha que abre uma valvula correspondente ao buraco do registro, o vento alli penetra, e o canudo da nota dá o som que pertence a essa nota. Se muitos registros se abrem, sôão junctamente todos os canudos d'esses registros que correspondem áquella nota. Se o canudo é um flautado, o som é produzido pêla columna d'ar que vibra no canudo; se o jôgo é de *palheta*, o som dimana das verberações da lingueta que impelle o ar contra as paredes do bico do canudo.

Alem da variedade de sons que provêm d'esta diversidade de principios em os produzir, o Orgão tem outros que são o resultado das differentes fórmãs e dimensões dos canudos. Por exemplo, se o canudo da nota que corresponde a *Do* em clave de *Fa* por baixo da pauta, é um jôgo de flautado com oito pés d'alto,

dá-se-lhe o nome de *flautado aberto*; este jôgo em toda a extensão do teclado sôa unissono com as diferentes vozes que encerra esta mesma extensão, a saber, Basso, Tenor, Contralto e Soprano o mais agudo. A altura dos canudos vai diminuindo á proporção que as notas sobem. Se o maior canudo não tem mais que dous pés, e pertence á especie dos flautados, recebe o nome de *prestante*, que quer dizer excellente, por ser o jôgo que resôa com mais nitidez e que menos se desaffina: é uma Oitava mais alto que o jôgo de flautado aberto. Se o canudo da nota mais grave tem apenas um pé d'altura, sôa duas Oitavas acima do flautado aberto: denomina-se *flageolet* o aggregado de seus canudos. Um jôgo de flautado cujo som *Do* subgrave tem oito pés, dá a Oitava inferior do flautado de quatro. Ha jogos de dezaseis e mesmo de trinta e dous pés. Quando o espaço de que se pôde dispôr, não tenha sufficiente ambito para se collocarem canudos de tamanhas dimensões, adopta-se um meio engenhoso que consiste em tapar a extremidade do canudo opposta á embocadura; a columna d'ar sonoro não achando por onde sair forçosamente torna a descer para se evadir por uma pequena abertura que se chama *boca*, e d'este modo, percorrendo duas vezes a altura do canudo, sôa uma Oitava mais baixa do que soaria sahindo immediatamente pela extremidade superior do mesmo canudo. Esta especie de jôgo de flautado chama-se *bordão*. Se é um jôgo de quatro pés tapado, chama-se *bordão d'oito*; se é d'oito pés, *bordão de dezaseis*. Entre os jogos de flautado, alguns ha tapados, cujos canudos terminão por outro mais pequeno que se denomina *chaminé*; outros são construidos á maneira de duas figuras conicas voltadas e sobrepostas: cada um d'estes jogos

offerece uma qualidade de som particular, etc. Os jogos de palheta, que se chamão *trombeta*, *clarão*, *bombarda*, *voz humana*, apresentam uma fôrma conica ás avessas e tem boca aberta. Os canudos de *cromorno*, outro jôgo de palheta, são cylindros sobre o comprido. Póde a fantasia dos organeiros variar a seu arbitrio estas differentes especies de jogos.

Acha-se no Orgão uma especie de jôgo, cuja ideia é bem singular e cujo effeito é mysterioso. Este jôgo que em geral se denomina *jôgo de mutação*, divide-se em duas partes, a saber, *cheio* e *cymbala*. Cada um d'estes jogos se compõe de *quatro*, *cinco*, *seis*, e mesmo de *dez* canudos para cada nota. Estes canudos, de pequenas dimensões e som agudo, affinão-se em Terceira, Quinta ou Quarta, Oitava, Decima, etc., de sorte que cada nota dá um accorde perfeito muitas vezes redobrado. D'aqui o não poder o organista ferir muitas notas consecutivas sem dar lugar a successões de Terceiras maiores, Quintas e Oitavas. Mas ainda o caso não está todo aqui: se o organista fôrma accordes, cada uma das notas que entrão na sua composição deixa ouvir outros tantos accordes perfeitos redobrados ou triplicados, de maneira que o resultado de taes combinações, segundo parece, houvera de ser uma espantosa cacophonia; mas, por uma especie de magica, quando estes jogos se unem a todas as especies de jogos de flautado, de dous, quatro, oito, dezaseis e trinta e dous pés, aberto ou tapado, resulta d'esta união, que se chama *pleno jôgo*, um todo o mais magestoso e o mais estupendo que ouvir-se possa. Nenhuma outra combinação de vozes ou d'instrumentos póde dar ideia d'um tal effeito.

Alem dos solos de Flauta, Oboé, Clarinette, Fagotte

e Clarim que se podem executar no Orgão, os grandes effeitos d'este instrumento se dividem em duas classes: 1.^a a reunião de todos os jogos de flautado que se chama *fundo d'Orgão*; 2.^a a reunião de todos os jogos de palheta, que toma o nome de *gran jôgo* ou *gran côro*, e *pleno jôgo*.

Um grande Orgão tem d'ordinario quatro ou cinco teclados para as mãos, e um para os pés, que se chama *teclado dos pedaes*. O primeiro teclado pertence a um pequeno Orgão separado, a que chamão *positivo*. O segundo teclado é ordinariamente o do grande Orgão; e pôde juntar-se ao primeiro para tocarem os dous Orgãos a um tempo. Accrescenta-se ás vezes um terceiro teclado, a que se dá o nome de *teclado de bombardas*, por meio do qual sôão os jogos de palheta a mais forte. O quarto teclado serve para os solos; chama-se *teclado de recitado*. O quinto teclado é destinado a produzir effeitos d'*echo*. Quanto ao teclado dos pedaes, serve para o organista tocar o Basso, quando queira dispôr da mão esquerda para executar partes intermediarias.

Muito ha que nos acompanha o sentimento de que o Orgão, sendo dotado de tantos meios de variedade e de tão poderosos effeitos, não seja *expressivo*, isto é, não contenha em si proprio a possibilidade d'augmentar e diminuir gradualmente a intensidade dos sons. A principio ideárão alguns organeiros Inglezes e Allemães fazer abrir ou fechar por meio d'um pedal certos alçapões que deixassem vibrar o som com fôrça, ou que o concentrassem no interior do instrumento; porem este genero d'expressão tinha o defeito de se assemelhar a um longo bocejo. Antes da revolução, Sebastião Erard emprehendeo construir um Piano organizado, no qual

os sons são expressivos pela pressão do dedo sobre a tecla: optimamente se havia sahido da empreza quando rebenta a revolução Franceza, deixando as cousas n'este estado. Desde então, um erudito amator, chamado M. Grenié, imaginou fazer o Orgão expressivo por meio d'um pedal, cuja pressão mais ou menos forte dava aos sons maior ou menor intensidade. Provou a realidade da sua descoberta primeiro em alguns pequenos Orgãos, depois em instrumentos de maior dimensão na Escola real de musica e na Congregação do Coração de Jesus, em Paris. O effeito de taes Orgãos é d'uma belleza incomparavel. Erard levou o Orgão ao ultimo gráo de perfeição, reunindo em um instrumento que fabricára para a Capella do rei, o genero da expressão do pedal sobre os dous teclados do grande Orgão, á expressão formada sobre um terceiro teclado pela pressão do dedo. N'este estado, o Orgão é certamente o mais bello, o mais magestoso, o mais possante de todos os instrumentos que existem, e, podemos dizê-lo, um dos primores do espirito humano.

Os mais celebres organeiros em França, fôrão os Dallery, Clicquot, M. M. Erard e Grenié; em Italia, Azzolino *dalla Ciaja* de Senna, os Tronci de Pistoia, Eugenio Biroldi, João Baptista Ramai, os Serassi de Bergamo, um padre Dalmata chamado Nanchini, e seu discipulo Callido; em Allemanha, João Scheibe, Godofredo Silbermann, João Diogo e Miguel Wagner, Schroetker, Ernesto Marx, Gabler, J. G. Tauscher e o abade Vogler. Este ultimo singularizou-se por *um systema de simplificação* cujo fim era fazer desapparecer do Orgão os *jogos de mutação*.

Os Orgãos de cylindro, de que usão os musicos ambulantes, e o *Realejo*, são construidos debaixo dos

mesmos principios que o grande Orgão. Um cylindro salpicado de puas de cobre exerce as funcções d'organista e faz mover as teclas. A arte de salpicar ou notar estes cylindros chama-se *tonotechnia*.

N'estes ultimos tempos, recorre-se á acção do ar comprimido para estabelecer um novo systema d'instrumentos. Este systema consiste em fazer entrar o vento por um orificio mui pequeno, que se abre gradualmente sobre folhas metallicas mui delgadas, cujo movimento vibratorio é promovido pela agitação do ar, e dá sons gradualmente mais fortes, á medida que a acção do vento se desenvolve. Ha poucos annos que em Allemanha se inventárão taes instrumentos. Suas variedades se denominão *Physharmonica*, *Eolina*, *Eolodion*, etc.: estas não tem fôrça bastante para produzir effeito nos theatros particulares; mas n'uma sala grande o som é lindissimo. M. Dietz, manufactor de Pianos em Paris, aperfeioou este systema de resonancia n'um instrumento a que chamou *Aeréphono*.

O effeito d'estes instrumentos tem analogia com o que se observa na *Harmonica*, cujo principio é a fricção. Um Irlandez, chamado Puckeridge, parece fôra o primeiro que imaginou reunir um certo numero de copos, afiná-los variando a sua entoação pela quantidade d'agua que lhes lançava, e extrahir sons d'esses mesmos copos esfregando-lhes a extremidade com os dedos levemente humedecidos. O celebre doutor Franklim alguns aperfeioamentos ajunctou a esta descoberta, mórmente por indicar os meios de fabricar vidros proprios para produzir sons puros. Este instrumento assim aperfeioado se espalhou na Europa, e duas irmãs Inglezas, as jovens Davis, lhe grangeárão uma brilhante reputação pelo talento com que o tocavão. Mais tarde, foi aperfeioada

a construcção da *Harmonica*, adaptando-lhe campainhas de vidro atravessadas por um eixo de ferro, e movidas por uma roda. Certo teclado d'uma especie particular põe em contacto com a extremidade das campainhas uma baqueta forrada de pelle que faz as vezes de dedo, e d'este modo se podem executar na *Harmonica* peças regulares e formar accordes. É nocivo á saude este effeito dos vidros por abalar mui fortemente o systema nervoso.

Á imitação da *Harmonica* se construirão diversos instrumentos de fricção; o mais celebre é o *Clavicylindro* que em 1806 se ouviu em Paris tocado pelo physico Chladni. Posto que o inventor d'este instrumento guardasse o segredo da sua construcção, parece se descobriua que consistia em uma serie de cylindros metallicos, sobre os quaes, uma manivella fazia mover arcos que se punhão em contacto com aquelles por meio d'um teclado.

Resta-me fallar da ultima e menos importante especie d'instrumentos, a saber, os de percussão. São estes instrumentos os em que as fórmias e uso deixão menos duvida, segundo as representações que nos offerecem os monumentos da antiguidade. Dividem-se em duas classes: *sonoros e ruidosos*. Entre os sonoros que se usárão no Egypto, na Grecia e em Roma cumpre metter o *Sistro*, que consistia n'uma especie d'ellipse de cobre, atravessada por tubos de metal sonoros que se pulsavão com uma baqueta para os fazer retinnir; os *Cymbalos*, formados de dous pratos sonoros que se batião um contra o outro, e os *Crotalos* ou Guizos. Nas pinturas e baixos relêvos antigos apenas se nota um instrumento ruidoso; é o *Tambor de guizos* que os Francezes chamão *tambour de basque*. Tocavão-no como em nossos dias, batendo-lhe com a mão, ou sacudindo-o.

Admitte a musica moderna um grande numero de instrumentos de percussão. Entre os sonoros temos de notar o *Triangulo*, que de sua mesma fôrma deriva o nome, e que consiste em uma verga d'aço que se toca com uma varinha de ferro. Este pequeno instrumento, originario do Oriente, produz muito bom effeito em certas peças, quando se não prodigaliza o seu uso. Liga-se bem, em musica militar, com os outros instrumentos de percussão sonora. O *Chapeo-Chinez* ou *Crotalo* e os *Pratos* tambem são originarios do Oriente onde se fabricão os melhores. Antigamente só entravão em musica militar; mas Rossini e seus imitadores transpor-tárão o seu uso, ou antes o seu abuso, para o theatro, junctando-os ao mais estrepitoso dos instrumentos de percussão, esse *Bombo* atroador, que só fica bem á frente d'um regimento de soldados cujos passos dirige.

Ao numero dos instrumentos ruidosos accrescentaremos os *Timbales*, que se distinguem dos outros em poder variar as entoações e afinar-se. Formão-se os *Timbales* de duas bacias de cobre cobertas com uma pelle tendida pór um circulo de ferro que se aperta com parafusos. Cada *Timbale* dá um som differente, e modificão-se estes sons apertando ou alargando o circulo de ferro. Afinão-se d'ordinario os dous *Timbales* em Primeira e Quinta ou Quarta; mas ha casos em que esta ordem se inverte. Bem que a entoação do *Timbale* se não percebe facilmente, com tudo um ouvido attento chega a discerni-la quando o instrumento está bem afinado.

São empregados em musica militar dous instrumentos do mesmo genero: um é o *Tambor* propriamente dicto, o qual pertence aos ruidosos, e serve para marcar o rhythmo da marcha dos soldados; o outro é a

Caixa de rufo, que consiste em uma caixa mais comprida que a do Tambor, e tem um som mais grave e menos forte. É costume introduzi-los ás vezes nas orquestras ordinarias.

Na recapitulação que acabo de fazer dos instrumentos musicos, omitti algumas variedades que fôrão de curta existencia, e que só podemos considerar como instrumentos de fantasia.

Com tudo não devo passar em silencio os da especie que tem por objecto resolver dous problemas difficeis, enriquecendo a musica d'um systema d'effeitos que não existia, e subministrando aos compositores os meios de conservar seus improvisos. Fallo dos instrumentos que constão de teclado e arco, e dos *Pianos mélographos*.

Ha mais d'um seculo que entrou em projecto dar pela primeira vez aos instrumentos de teclado a faculdade de sustentar os sons, a exemplo dos instrumentos d'arco. Em 1717, um manufactor de Cravos em Paris tentou resolver a difficuldade n'um instrumento a que pôz o nome de *Cravo-Sanfona*, por se parecer com uma Sanfona sobre uma mêsa, por lhe ter adaptado em vez d'arco uma roda, e porque o som era semelhante ao da mesma Sanfona. Foi o instrumento approvedo pela Academia das sciencias: e parece que decorreo muito tempo sem que ninguem tractasse de aperfeiçoar a invenção d'aquelle manufactor. Pelos fins do seculo XVIII, um mecanista de Milão, chamado *Gerli*, tocou em varios concertos e nas Igrejas um instrumento que tinha a fôrma d'um Cravo com cordas de tripa, as quaes erão vibradas por *arcos de cabello*, segundo o que dizem os periodicos Italianos d'esse tempo.

Quando a exposição dos productos industriaes teve

lugar nos Invalidos em 1806, Schmidt, manufactor de Pianos em Paris, apresentou um instrumento com a fôrma d'uma longa caixa quadrada: n'uma das extremidades tinha um teclado com o mecanismo de Piano ordinario; n'outra havia um segundo teclado destinado a mover arcos cylindricos que fazião vibrar cordas de tripa. Os sons que por tal mecanismo se obtinhão, offerecião o inconveniente de se assemelharem aos da Sanfona.

Diversas outras tentativas se fizerão que fôrão mais ou menos bem succedidas. Um mecanista, chamado Pouleau, fez em 1810, um *Orchestrino* que era do mesmo genero que o instrumento de Schmidt; os sons, ainda que fracos, erão muito agradaveis. O abbade Gregorio de Trento construiu depois um *Violicembalo* que era da mesma especie. O *Sostenente-piano-forte* inventado por M. Mott, de Brighton, é feito debaixo do mesmo principio, bem como o *Plectro-euphono* que M. Guma, manufactor de Pianos em Nantes, tocou em Paris no anno de 1828. Em fim, M. Dietz approximou-se o mais possivel á soluçãõ do problema, no seu *Polyplectron*, que deo a conhecer n'aquella epoca. Os principios segundo os quaes Dietz construiu o seu instrumento, são mais conformes ao que a observaçãõ ensina sobre a resonancia dos instrumentos d'arco, que os que havião sido adoptados pelos seus predecessores. O *Polyplectron* é susceptivel de produzir uma multidãõ d'effeitos os mais bellos; mas estes effeitos são mais depressa os d'um instrumento particular que imitações de Violino ou d'outros instrumentos d'arco.

A ideia de construir um Cravo ou Piano por meio do qual se conservassem os improvisos d'um compositor, occupou muito tempo a attençãõ de varios me-

canistas. Um Inglez, chamado Creed, foi o primeiro que, em 1747, escreveu uma memoria na qual pretendia demonstrar a possibilidade d'esta invenção. Ha quem affirme que o monge *Engramelle* fez em 1770 uma maquina d'esta especie, cujo resultado fôra o mais satisfactorio; mas são tão obscuras as explicações que hoje nos dão sobre isto, que occasionão duvidas no que respeita á verdade dos factos. Por outra parte, João Frederico Ungher, conselheiro judicial em Brunswick, reclamou, n'uma obra Allemãa impressa em 1774, a invenção da maquina attribuida a Creed, e provou que a tinha anteriormente praticado n'um instrumento semelhante.

Em Agosto de 1827, M. Carreyre fez, perante a Academia das Bellas-Artes do Instituto, a experiencia d'um *Piano mélógrafo* que consistia em um movimento de relógio, o qual fazia desenrolar d'um para outro cylindro uma delgada lamina de chumbo onde, pela acção das teclas do Piano, se imprimião certos signaes particulares que podião traduzir-se em notação ordinaria, por meio d'uma taboa explicativa. Depois d'esta experiencia, tirou-se a folha metallica para fazer a traducção, foi nomeada uma commissão para a publicar; mas não se havendo publicado esta traducção, ha motivo para crer que não fosse exacta. N'este mesmo tempo, M. Baudouin leo á Academia uma memoria, acompanhada de desenhos, ácerca d'um outro Piano *mélógrafo*; porem o Instituto nada proferio sobre o merito de tal descoberta. De tudo isto se infere que o problema ainda não foi resolvido.

Na rapida exposição que acabamos de fazer sobre os instrumentos e sua estructura, poderá notar o Lector a prodigiosa fecundidade d'imaginação que se ha

manifestado em todas estas invenções. Ficarão as cousas a este respeito no estado em que se achão? Isso é o que não sabemos. A imaginação dos homens folgará sempre de exercitar-se; mas podemos duvidar que para o futuro se obtenhão effeitos muito melhores que os d' agora. Todos os homens que se occuparão em fabricar instrumentos, quizerão aperfeição-los por uma mais severa applicação de principios theoreticos; mas os resultados na pratica não correspondêrão á sua expectativa, ja por causas desconhecidas, ja por não tomarem as precauções necessarias. Achou-se ás vezes a theoria em opposição com a pratica. Por exemplo, os principios de resonancia das superficies vibrantes mostram que os Violinos, Violas e Bassos são construidos sobre dados mais arbitrarios que fundados na razão; mas na applicação de taes principios ainda se não fizerão instrumentos tão primorosos como os que se fabricão debaixo de regras d'origem desconhecida. O mesmo se observa nos Pianos. O tempo descortinará estes factos mysteriosos.

CAPITULO XV.

Da instrumentação.

A *instrumentação* é a arte d'empregar os instrumentos da maneira a mais vantajosa para d'elles tirar o melhor effeito possivel em musica. Com o tempo e experiencia dos effeitos se póde aprender esta arte; porem exige, assim como todas as outras partes da musica, uma particular disposição, um certo presentimento do resultado das combinações. O compositor dis-

pondo o todo da sua musica, e n'uma palavra fazendo o que se chama *partitura*, isto é, a reunião de todas as partes que devem concorrer para o effeito, só poderia escrever ao acaso, se não tivera presentes na ideia a qualidade de som de cada instrumento, o accento e effeitos que resultão das combinações parciaes ou totaes de cada um. Verdade é que ás vezes se obtem resultados imprevistos, e ha casos em que os esforços para produzir bom effeito não são bem succedidos; mas, em geral, o habil compositor chega ao fim que se propõe no arranjo da instrumentação.

Certo que não é uma das menores maravilhas em musica, essa potencia de prevêr só pela força das faculdades intellectuaes o effeito d'uma orchestra cuja instrumentação se tracta de dispôr, como se essa orchestra estivesse realmente tocando durante os trabalhos do artista: entretanto é isto que tem lugar todas as vezes que um compositor imagina qualquer peça; porque o canto, as vozes que o acompanhão, a harmonia, o effeito dos instrumentos, tudo em fim é concebido d'um só jacto pelo musico, quando nasceo verdadeiramente digno de tal nome. Quanto aos que só imaginão cousas successivamente, podemos assegurar que suas concepções musicaes achar-se-hão sempre estreitadas em curtos limites. Tal era Gretry, que possuia o genio da expressão dramatica e o de cantos felizes, mas como musico mediocre que era, não podia formar d'um só rasgo d'imaginação o todo da peça. Porem Haydn, Mozart, Beethoven, Cherubini, Rossini, nunca se virão obrigados a reconsiderar duas vezes o mesmo trecho para comprehenderem os effeitos que tinham em vista.

Ha um genero de conhecimentos materiaes não menos util ao compositor; é o dos meios proprios de

cada instrumento, dos passos que podem executar e dos que lhes seriam difficeis e inexequiveis. Este genero de conhecimentos póde facilmente adquirir-se ou pela lição das partituras, ou pelas instrucções d'um mestre, ou, melhor ainda, pela pratica d'alguns d'esses instrumentos. O cuidado que tem o compositor de não escrever em cada parte senão o que os artistas facilmente possam dizer, redundando em proveito da execução da sua musica.

Na instrumentação raras vezes se usa d'um só instrumento de cada especie; quasi sempre os Clarinettes, os Oboés, os Fagottes, as Trompas, os Clarins se empregão dous a dous: entretanto os compositores mettem ás vezes uma só parte de Flauta, quando esta deve unir-se aos Clarinettes ou Oboés. Tambem ás vezes ha quatro Trompas; mas em tal caso são dispostas de fórma que duas toquem n'um tom e duas n'outro. Nas peças que demandão esplendor e fôrça, junctão-se ás Trompas duas partes de Clarim. O Trombão nunca se emprega só; é ordinaria a reunião dos tres: Alto, Tenor e Basso. O systema geral dos instrumentos de vento, n'uma Abertura ou n'outra grande peça dramatica, compõe-se de duas Flautas, dous Oboés, dous Clarinettes, dous Fagottes, duas ou quatro Trompas, dous Clarins, e tres Trombões, junctando quasi sempre a isto dous Timbales.

Duas partes de Violino, uma ou duas de Viola, Violoncello e Contra-Basso formão o aggregado dos instrumentos de corda em uma Symphonia, e em toda a especie de musica a grande orchestra. É indeterminado o numero d'instrumentistas que se reúnem a cada uma das partes de Violino: podem ser oito, dez, dôze e mesmo vinte. As partes de Viola, Violoncello e

Contra-Basso também são executadas por um certo numero d'artistas.

Mozart, Haydn e alguns outros compositores distinctos variavão o systema d'instrumentação de suas peças; umas vezes sómente empregavão Oboés e Trompas como instrumentos de sôpro; outras vezes as Flautas e os Clarinettes substituião os Oboés; outras em fim achavão-se reunidas todas as riquezas d'orchestra: d'esta variedade nascia uma feliz opposição d'effeitos. Segundo a nova escola, todos os meios se empregão sempre para obter o maior effeito possível, seja qual fôr o character da peça. Cada uma das partes da composição, tomada de per si, é a qual mais brilhante, graças a esta profusão de meios; mas uma certa monotonia é a inevitavel consequencia da uniformidade d'este systema. Ainda mal que este defeito está no caso do abuso d'estrondo; torna-se em fim um mal necessario. Acostumado a este luxo d'instrumentação, o ouvido, posto que as mais das vezes cansado d'esse mesmo luxo, acha frouxo tudo quanto d'elle é desprovido. Nada mais funesto que fatigar os sentidos por meio de sensações fortes excessivamente prolongadas ou repetidas: o paladar d'um glutão, quando habituado a môlhos irritantes e carregados de pimento, acha inspidas todas as iguarias simples e naturaes.

Os acompanhamentos d'uma musica bem concebida não se limitão a suster o canto com harmonia singela; muitas vezes alli se nota um ou dous pensamentos que á primeira vista parecem contrastar com a melodia principal, mas que na realidade concorrem para formar com esta um todo mais ou menos satisfactorio. Estes systemas d'acompanhamento figurado podem importunar um ouvido pouco exercitado, mas completão

o prazer de peritos musicos e esclarecidos amadores. Constituem ás vezes a parte mais importante da peça, e as vozes é que d'alguma fórma lhes servem d'acompanhamento. Isto se observa nas Arias buffas Italianas que vem designadas por estas palavras: *note e parole*, e nos Córos. Em taes casos é necessario que as fórmas do acompanhamento sejam graciosas e cantaveis, ou energicas e vivas. As obras de Mozart, de Cimarosa e de Paësiello contem bellezas n'este genero. Entre as obras Francezas, as Operas de Boieldieu estão cheias d'esta especie d'acompanhamentos espirituosos.

Os instrumentos de metal, como Trompas, Clarins, Trombões e Ophicleides, tem adquirido uma importancia que outr'ora não tinham: Mehul e Cherubini começaram a dar-lha; Rossini acabou a revolução, enriquecendo o emprêgo d'estes instrumentos d'uma multidão de combinações e effeitos que antes d'elle erão desconhecidos. Empregados com sobriedade, estes mesmos effeitos augmentarão muito o poder da musica em certos casos onde o emprêgo de meios ordinarios é insufficiente.

Depois de ter lançado uma vista d'olhos sobre as ricas combinações d'effeitos de que ha alguns annos a esta parte se tem abusado, uma questão se nos offerece, e vem a ser: Abstrahindo das producções do genio, que se ha de fazer agora para continuar a marcha progressiva dos effeitos tão avidamente procurados? Esperamos obter outros de novo augmentando o ruido? Não, porque a sensação do ruido é a que mais depressa fatiga. Por outra parte, haveria talvez muita difficuldade em reconduzir o publico á simplicidade d'instrumentação de Cimarosa e Paësiello; pois seria preciso muito mais genio para fazer adoptar esta marcha retrógrada

do que para nos conduzir ao ponto em que estamos. Que nos resta pois fazer? Parece-me que o poderemos indicar; e eis-aqui as minhas ideias a este respeito.

A variedade, como todos sabem, é o que mais se deseja nas Artes e o que mais raras vezes se encontra. O meio d'obter o melhor effeito d'orchestra seria pois estabelecer esta variedade na instrumentação, em vez d'adoptar um systema uniforme, como sempre se ha feito. Todas as operas do seculo XVII tem por acompanhamento Violinos, Violas e Bassos de Viola. No comêço do seculo XVIII o acompanhamento consiste em Violinos, Bassos, Flautas ou Oboés; successivamente se vão augmentando os recursos, mas as fôrmas d'instrumentação são sempre as mesmas em quanto um systema está em vigor. Hoje é raro achar uma Aria, um Duo, e mesmo um Romance que não tenham por acompanhamento duas partes de Violinos, Violas, Violoncellos, Contra-Bassos, Flautas, Oboés, Clarinettes, Trompas, Clarins, Fagottes, Timbales, etc. Que principio de monotonia por uma semelhante obstinação em reproduzir incessantemente os mesmos sons, os mesmos accents, as mesmas associações! Porque, com meios muito mais desenvolvidos, se não havia de dar a cada peça uma fisionomia particular pela differença da sonoridade dos instrumentos? Teriamos Arias, Duos, Romances, e até Quartettos acompanhados por instrumentos de corda de differentes especies, ou mesmo d'uma só, como Violoncellos ou Violinos e Violas; ou poderiamos dividir o systema dos instrumentos de corda em dous: uma parte daria notas presas, outra faria *pizzicato*. Poderiamos igualmente empregar Flautas ou Clarinettes sómente; Oboés, Cor-inglezes e Fagottes; associações d'instrumentos de latão, taes como Clarins

ordinarios, Clarins de chaves, Trompas, Ophicleides e Trombões. Esta variedade que proponho poderia estabelecer-se não só em diferentes peças, senão ainda pelo decurso d'uma scena. A união de todos os recursos teria lugar nas situações fortes, nos *Finaes*, etc., e d'isto se colheria tanto mais effeito quanto mais rara fosse esta união.

Tudo isto, dir-me-hão agora, não é o que se chama genio. Eu bem o sei, e até bom é que assim seja; por quanto se alguém tivera a receita de fazer boa música, a Arte tornar-se-hia pouco digna de fixar a attenção dos espiritos elevados. Mas porque não houvéramos de prestar a esse genio, sem o qual nada se consegue, todos os soccorros que a experiencia ou a reflexão tem achado? Porque havemos de restringir seu dominio? Reduzi Mozart e Rossini ao Quartetto de Pergolese, acharão elles bonitos cantos, uma harmonia elegante; mas certo que não poderão produzir effeitos tão energicos como os que vós admirais em suas composições. Como suppôr a existencia das Operas *D. João* e *Moises* com Violinos, Violas e Bassos sómente? Sem duvida os bellos effeitos que alli achamos, são o resultado d'uma formidavel orchestra e do genio que a soube manejar. Tambem os grandes mestres das antigas escolas inventarão effeitos d'um outro genero com meios muito mais simples; e eis a razão porque requeiro que não dêmos de mão a taes meios. Desejo que tudo se ponha em pratica; o mais depende do talento. Todos tem observado que no theatro os trechos sem acompanhamento agradão sempre quando são bem cantados: este effeito é uma consequencia natural da mudança de meios, mesmo independente da maneira mais ou menos feliz com que o compositor os emprega. Faça-se a

mesma experiencia no tocante á instrumentação, e veremos desaparecer esse cansaço que se nos torna sempre sensível nos Finaes d'uma Opera de longa duração, por melhor que ella seja.

CAPITULO XVI.

Da fórma das peças em musica vocal e instrumental.

A musica, seja vocal ou instrumental, tem diversos fins que estabelecem differenças naturaes na fórma das peças. Em primeiro lugar são quatro as grandes divisões estabelecidas em musica vocal, a saber: 1.^a a musica d'igreja; 2.^a a musica dramatica; 3.^a a musica de camara; 4.^a as Arias populares. A musica instrumental sómente se divide em duas especies principaes: 1.^a musica de concerto; 2.^a musica de camara. Estes mesmos generos caracteristicos subdividem-se em muitas classes particulares.

Em musica d'igreja ha Missas inteiras, Vesperas, Motettes, *Magnificat*, *Te Deum* e Ladainhas. As Missas são de duas especies, *breves* ou *solemnes*. Chama-se *Missa breve* a em que as palavras quasi se não repetem. Nesta, os *Kyrios*, a *Gloria*, o *Credo*, o *Sanctus* e *Agnus Dei*, que são principaes divisões, não fórmão senão um trecho de pouca duração. Não acontece o mesmó com as *Missas solemnes*; tem estas ás vezes um desenvolvimento tão consideravel, que a sua execução leva duas ou tres horas. Nestas Missas, os *Kyrios*, a *Gloria*, o *Credo* se dividem em muitas peças, que são indicadas pela natureza das palavras.

Por exemplo, depois da introdução do *Credo*, que é ordinariamente pomposa, vem o *Incarnatus est*, que deve formar um trecho religioso, o *Crucifixus*, cujo caracter é triste e melancolico; e o *Resurrexit*, que annuncia jubilo. As Missas solemnes de Pergolese, Leo, Durante e Jomelli (1) não tinham tanto desenvolvimento como hoje se lhes dá. A razão d'esta differença consiste no modo de conceber a musica d'igreja. Os antigos mestres entendião que este genero de musica deve ser pomposo ou religioso; mas não cogitavão de fazê-lo dramatico. Os nossos compositores modernos, Mozart e Cherubini, por exemplo, concebêrão a musica d'igreja d'uma maneira totalmente dramatica, o que exige muito mais desenvolvimento por ser necessario pintar uma infinidade d'opposições indicadas pelo Sagrado Texto.

Quando as Igrejas erão frequentadas pela alta sociedade durante quasi toda a solemnidade das Festas e Domingos, como se praticava ha quasi 50 annos, havia quem escrevesse muitas Vesperas em musica; mas desde que as Igrejas são pouco frequentadas, os compositores não se dão ja a esse genero de trabalho, que era assás longo. A *Magnificat*, que fazia parte das Vesperas, foi deixada em abandôno, bem como as *Laudainhas*. O *Te Deum*, que serve de mostrar regozijo publico, e os *Motettes*, são em musica d'igreja as unicas peças destacadas em que ainda hoje trabalham os compositores. Depende da fantasia d'estes o maior ou menor desenvolvimento d'aquellas.

Nas Igrejas Catholicas sómente se usão duas fórmãs

(1) Mestres Napolitanos que escrevião pelo meado do seculo XVIII.

de cantar preces, a saber: o *Canto-chão* e a musica solemne. O *Canto-chão*, tal qual se ouve nas Igrejas de França, é pela má execução horivelmente desfigurado; e o uso da musica solemne alli vai sendo cada vez mais raro, de sorte que o ouvido que fôr um pouco delicado, está continuamente exposto a ser lacerado pelos berros de cantores, que não entendem nem as palavras que pronunção, nem o canto que executão. É de sentir que se não possa, á imitação das Igrejas Protestantes d'Allemanha, introduzir nas nossas um genero de musica simples e facil para ser cantada pelo povo, sem outro acompanhamento mais que os flautados do Orgão. Achar-se-hia n'esta musica usual, não só mais recolhimento d'espírito, mas tambem mais satisfação para o ouvido. Demais este genero de musica teria a vantagem de formar o povo para um melhor gôsto, e de lhe fazer perder o habito d'esses gritos inhumanos que tornão odiosos a um ouvido delicado os cantos populares.

O *Oratorio*, em Italia, Allemanha e Inglaterra, faz parte da musica sagrada; mas em França, está considerado como musica de concerto, pois jamais se executão *Oratorios* nas Igrejas. No tempo em que os compositores Francezes se davão a este genero de trabalho, fazião sempre com que as suas composições se ouvissem em concerto religioso. Haendel, celebre musico Alle-mão que passou a maior parte da vida em Inglaterra, compôz excellentes obras n'este genero com letra Inglesa: o *Messias*, *Judas Machabeo*, *Athalia*, *Samsão* e a Cantata das *Festas d'Alexandre*, são sobre tudo apontadas como modelos d'estylo o mais elevado. Seção quaes fôrem para o futuro os progressos da musica, Haendel será sempre citado como um dos mais portentosos genios que illustrarão esta Arte.

O genero de musica que mais geralmente se conhece, é o de theatro. Todos ajuizão, todos fallão de musica dramatica, e até os seus termos technicos não são desconhecidos a pessoas as menos versadas na Arte. Porem nem todos sabem a origem e variedades dos diversos trechos que entrão na composição d'uma Opera; julgo pois necessario tractar d'esta materia com alguma individuação.

A musica estava reduzida ás fórmãs symetricas do contraponto, que só tinhão applicação em musica d'igreja e de camara, eis senão quando uma reunião de litteratos e de musicos Italianos, entre os quaes se distinguão Vicente Galileo, Mei e Caccini, lembrou-se de recorrer á união da poesia com a musica para fazer reviver o systema dramatico dos Gregos onde a poesia era cantada. Fez Galileo ouvir como primeiro ensaio d'este genero de peças o episodio do *Conde Ugolino*, que havia pôsto em musica. O acolhimento que recebeu este primeiro ensaio, deliberou o poeta Rinuccini a compôr uma Opera intitulada *Dafne*, em 1590, que Peri e Caccini puzerão em musica: esta Opera foi seguida da *Euridice*, e ambas merecêrão grande applauso. Tal é a origem da Opera.

A parte mais importante d'estas consistia em Recitados, que umas vezes dependião do compasso, outras erão d'elle totalmente isentos; estes Recitados tomárão o nome de *Recitativos*. A marcha d'estes Recitativos antigos era menos viva, menos syllabica que a do Recitativo das nossas Operas; era mais uma especie de canto frouxo, destituído de compasso em muitos lugares, do que um verdadeiro Recitativo: entretanto passava n'aquella epoca por uma innovação notavel, pois nenhuma das invenções precedentes podia dar ideia do mesmo.

Na Opera *Euridice*, que foi a segunda que se escreveu, uma das personagens canta estancias Anacreonticas, que podemos considerar como a origem do que se chama *Aria*. Este trecho é precedido d'um pequeno Retornello: os movimentos do Basso seguem nota por nota os da Voz, circumstancia que torna pesado o character da peça, mas que estabelece uma differença notavel entre este genero de composição e o Recitativo, onde o Basso faz as mais das vezes *tenutas*. Alem d'isto, o modelo das Arias d'Opera já anteriormente existia nos cantos populares desde longo tempo conhecidos. Ellas tomárão uma fórma algum tanto mais decidida no drama musical d'Estevão Landi, intitulado *Santo Aleixo*, que foi composto e representado em Roma na era de 1634. É notavel o que no primeiro acto d'esta Opera se acha sobre as palavras, *se l'hore volano*, não só pelo rhythmo da primeira frase do canto, mas tambem por um passo de vocalização assás extenso sobre *il volo*; não deixa porem de ter, assim como todas as Arias do seculo XVII, o defeito das mudanças de compasso e de passar alternativamente de tres a quatro tempos. Encontra-se uma monotonia de fórma em todas as Arias d'aquella epoca: são todas cortadas por coplas como os *vaudevilles* (1) e Romances Francezes. Isto mesmo se acha reproduzido ainda nas Operas de Cavalli, que compôz perto de quarenta, e particularmente no seu *Jasão*, que se representou em Veneza em 1649. Por uma singular disposição, todas as Arias d'aquelle tempo erão escriptas no principio e

(1) *Vaudeville* é uma Aria propria para cantar coplas nas peças a que deo o seu nome. (Nota do traductor.

não quasi no fim das scenas, como nas Operas modernas.

Nos ultimos 50 annos do seculo XVII, soffreo mudança a divisão das Arias, e os mais habéis compositores adoptarão outra que era quanto se podia imaginar de mais desfavoravel ao effeito dramatico e á razão. Começavão estas Arias por um andamento vagaroso que terminava no tom da peça; era este seguido d'um andamento vivo, concebido debaixo d'um systema d'expressão dramatica; e depois tornava-se ao andamento primario, o qual era repetido por inteiro. O menor defeito d'este regresso era destruir o effeito musical que acabava de ser produzido pelo *Allegro*; pois acontecia muitas vezes formar um contrasenso. Por exemplo, na Aria da *Olympiada*, onde Megacles, resolvido a separar-se d'Aristêa a quem ama, para a ceder a Licidas, seu amigo, dirige a este os seguintes versos patheticos:

Se cerca, se dice:

L'amico dov'e?

L'amico infelice,

Rispondi, mori.

Quer dizer: “ Se ella indagar ou disser: *Onde está*
 „ *o teu amigo?* Responde tu: *O meu desgraçado*
 „ *amigo morreo.* Ah! não queiras por meu respeito dar-
 „ lhe tamanho desgosto; chorando responde sómente:
 „ *Partio.* Que abismo de males! deixar o objecto ama-
 „ do, deixá-lo para sempre, e por esta fórma!”

Todos os compositores que escreverão musica sobre estas palavras, depois do andamento vivo que davão áquella frase, *Que abismo de males!* não deixarão de regressar friamente ao principio, e de repetir o anda-

mento vagaroso das palavras, *Se ella indagar*, etc., como se fôra possível que Megacles subito se acalmasse depois d'uma explosão apaixonada. Foi Jomelli o primeiro que sentio a urgencia de finalizar pelos ultimos quatro versos.

O uso da mencionada divisão d'Arias perpetuou-se até Piccini e Sacchini. Escrevêrão-se tambem muitas pelo decurso do seculo XVIII, que constavão d'um só andamento assás lento e desenvolvido: taes peças, sem embargo de todo o seu merito, não poderião hoje sahir bem, em razão de estarmos habituados a rhythmos mais ou menos rapidos e pronunciados. Simples *Cavatinas*, de curta duração, são as unicas que se poderião compôr segundo este methodo.

Entre as fôrmas d'Arias cujo exito foi mais feliz, o *Rondó*, que consiste em repetir muitas vezes a primeira frase durante a peça, tem o primeiro lugar. Sua invenção parece competir ao compositor Italiano Buononcini, o qual vivia em o comêço do seculo XVIII. Mais ao diante, Sarti, outro mestre affamado, imaginou o *Rondó* em dous andamentos, do que deo o primeiro exemplo na sua Aria *un amante sventurato*, escripta em Roma para o cantor Millico, e que obteve prodigioso effeito.

Majo, compositor de genio o mais raro, que não viveo bastante para gloria sua, deo o primeiro exemplo da Aria composta d'um só *Allegro* sem repetição, na que principia por estas palavras, *ah! non parla*. O resultado d'esta organização d'Aria foi mais prospero em França que na Italia; porque quasi todas as Arias d'antigas Operas Francezas erão compostas por esta fôrma.

Paesiello, Cimarosa, Mozart, Paer e Mayer escrevêrão muitas Arias de meio-caracter compostas d'um

andamento vagaroso seguido d'um *Allegro*, algumas das quaes são primores d'expressão pathetica ou comica: sua estructura parece ser a mais favoravel ao effeito musico. Rossini adoptou outra disposição, que consiste em fazer do primeiro andamento um *Allegro moderato*, seguido d'um *Andante* ou *Adagio*, e terminar por andamento vivo e rhythmico. Quanto ao effeito, seria boa esta disposição, se a taes peças não dera um desenvolvimento tão consideravel, que muitas vezes torna languida a situação dramatica. A gradação dos andamentos cada vez mais accelerados é um meio quasi infallivel de reanimar a attenção do auditorio: os imitadores de Rossini, que não tem o seu genio, servem-se d'aquelle meio para encobrir a nullidade de suas ideias. Estas secções d'Arias estão no caso dos meios d'instrumentação; póde um compositor adoptá-las vantajosamente, com tanto que o thema se não apresente sempre da mesma fórma. É admissivel toda a disposição d'Arias assim concebida, sabendo-a metter a proposito: d'esta contextura deverá resultar uma variedade que não existe, e cuja falta cada dia se vai sentindo mais.

Uma especie de pequena Aria, que se chama *Canção*, quando tem um character alegre, e *Romance*, quando o tem melancolico, pertence originariamente á Opera Franceza. A principio, a Opera-Comica, tal como se representou nas feiras de S. Lourenço e S. Germano, não era senão o que hoje os Francezes chamão *le vaudeville*, de que as Canções constituíão o fundo principal. Este genero de musica, nascido da mui antiga paixão dos Francezes pelas Canções, ainda está muito em moda entre o publico; e os compositores que procurão agradar-lhe, não poucas vezes tem abusado de taes composições. Todavia, reprovando eu esta profusão

de pequenas peças, estou bem longe de censurar absolutamente o seu uso. As Canções e os Romances, que requerem da parte do artista espirito e gôsto, tem a vantagem de não retardar o andamento scenico, como uma grande Aria; e podem appropriar-se-lhes melodias tão suaves, tão elegantes como n'esta: toda a differença consiste em serem as proporções mais pequenas. Alem d'isso as Canções e os Romances tem a vantagem de variar as fôrmas. Os compositores Italianos reconhecêrão que era possivel tirar d'ambas as cousas bom partido; e ha poucos annos a esta parte introduzirão em suas Operas Romances que fôrão sempre bem acolhidos, mesmo pelos Italianos. Á frente de taes peças devemos collocar o Romance do *Otello*.

Depois da Aria, o genero de composição mais communmente adoptado em musica de theatro, é o *Duetto*. Suas fôrmas tem soffrido quasi as mesmas alterações que as da Aria. Temos d'elle o primeiro exemplo no drama *Santo Aleixo*, de que acima fallei; mas na Opera-Buffa Italiana é que sobre tudo se acha empregado com mais frequencia: nas antigas Operas-Serias Italianas sómente havia um, o qual sempre vinha na scena mais interessante. Hoje nenhuma Opera deixa de ter muitos Duetto comicos, serios ou de meio-caracter.

Os compositores Italianos não escrevem senão Duetto, cujo merito, segundo parece, consiste em medir as fôrças do Tenor; são sempre os mesmos padrões que alli apparecem, isto é, os tres nunca acabados andamentos: e até se julgaria deshonra compôr um Duetto breve e gracioso como os das *Bodas de Figaro* e de *D. João*, *Sul'aria*; *Crudel*, *perche fin ora*; ou *La ci darem la mano*. Será pois forçoso volver de quando em quando ao uso d'estas proporções, que, diga

cada um o que lhe parecer, são bem mais dramaticas que a maior parte dos longos trechos que lhes succedêrão.

Os Trios d'Opera são originarios d'Italia, bem como todas as Peças concertantes. Na Opera-Buffa é que Logroscino, compositor Veneziano, fez de taes composições o primeiro ensaio em 1750, cujo effeito foi excedido por Galuppi, seu compatriota. Mas foi sobre tudo Piccini quem, na sua *Buona Figliola*, levou o que em geral se chama *Peças concertantes* a um gráo de perfeição assás consideravel. Os *Finaes*, que não são outra cousa senão modificações muito desenvolvidas, tornarão-se igualmente necessarios para a conclusão dos actos. Ninguem ignora as bellezas que Paesiello, Cimarosa e Guglielmi souberão diffundir sobre esta parte da musica. O famoso Septiminio do rei *Theodoro* foi um agigantado passo na arte de derramar os attractivos da musica sobre as scenas lyricas de numerosas personagens: Mozart completou depois esta grande revolução musical com os seus maravilhosos Trios, Quartettos, Sextettos e Finaes da *Flauta encantada*, do *D. João*, e das *Bodas de Figaro*. Rossini nada inventou na fórma das Peças concertantes; mas aperfeiçoou certos pormenores do rhythmó, do effeito das vozes e da instrumentação.

Os antigos compositores Francezes não comprehendião a utilidade proveniente d'um grande numero de vozes, cujo effeito não estaria talvez ao alcance do seu auditorio. Demais, os assumptos das Operas-Comicas são demasiado breves, e o numero das personagens consideravelmente diminuto para se poderem escrever taes composições. Todavia Philidor aproveitou a occasião que se lhe offereceo na Opera *Tom Jones* para compôr um bom Quartetto: Monsigny, que pouco sabia de musica,

mas que possuia uma imaginação vivissima e muita sensibilidade, fez tambem no seu *Felix* ou o *Menino achado* um Tercetto, senão muito bom, ao menos muito expressivo.

Quanto á Opera-Seria Franceza, Gluck, que lhe havia fixado a fôrma, só introduzio na sua composição o Recitativo levado ao maior auge de perfeição, os Córos, as Arias, raras vezes Duettos, e quasi sempre Tercettos, Quartettos ou outras Peças concertantes. As fôrmas um pouco complicadas d'este genero de musica não começãrão a naturalizar-se em França senão pelos trabalhos de Mehul e Cherubini. Concebendo os desenvolvimentos da scena lyrica sobre um plano mais vasto que seus antecessores, estes dous grandes musicos applicãrão á scena Franceza os melhoramentos da Italiana, modificados pelas qualidades particulares do seu genio. Suas produções mostrarão um gráo d'energia maior que as de Paesiello e Cimarosa; até exaggerãrão a riqueza d'harmonia cujo modelo havião achado na escola Allemaã; fizerão descobertas na instrumentação, descobertas de que Rossini depois se aproveitou; fôrão em fim mais observadores da exactidão dramatica, se bem que menos felizes nos cantos, caprichando ás vezes mais no arranjo que na inspiração da musica. Qualquer que seja a opinião ácerca do genero que adoptãrão, não se pôde negar que altamente concorrêrão para os progressos da Arte; que derão em fim á musica maiores proporções que as que os Francezes tinhão usado, e que escrevêrão verdadeiras Peças concertantes, verdadeiros Finaes dignos de chamar a attenção dos musicos instruidos e das pessoas de gôsto. Seu exemplo debuxou o plano a outros compositores não menos habeis que lhes succedêrão: Boieldieu, Catel, Auber, Herold e outros,

se glorião de ter abraçado seus conselhos e seguido o seu exemplo. Boieldieu sobre tudo se distingue pela graça, elegancia e espirito que soube coadunar com as fórmas musicaes desenvolvidas.

Uma das qualidades que mais fazem sobresahir a escola Franceza, é a de ter produzido excellentes Córos. Foi Rameau o primeiro que abrilhantou as Operas Francezas pela belleza d'este genero de composição. Bem que o seu merito seja inferior ao d'Haendel no tocante a riqueza de fórmas scientificas e de modulação, pelo menos é irrefragavel que soube dar aos Córos de suas Operas uma grande fôrça dramatica. Alem d'isso as fórmas scientificas dos Córos d'Oratorio e as Fugas de que estão cheios não convem á scena; porque importa não desviar a attenção do objecto principal, que é o interesse dramatico. Depois de Rameau, escrevêrão Gluck, Mehul, Cherubini, e toda a sua escola uma immensidade de Córos Francezes.

Esta parte da Opera era algum dia a mais fraca em Italia, por isso que os espectadores Italianos-lhe não davão importancia alguma. Paer e Mayer fôrão os primeiros em dar aos Córos o devido esplendor em musica dramatica; após estes veio Rossini enriquecer esta parte do drama de fórmas melodicas que até alli não tinha, d'onde nascêrão novos effeitos a que ninguem estava acostumado, e que obtiverão brilhantes resultados. Os Córos de Weber são distribuidos d'uma maneira pittoresca e dramatica.

A Abertura das Operas, que os Italianos chamão *Sinfonia*, alguns a considerão como parte importante do drama em musica; outros fazem d'ella pouco caso. A primeira Abertura que gozou d'alguuma reputação em Italia, foi a da *Frascatana* de Paesiello. A Abertura

d'*Iphigenia em Aulide*, de Gluck, fez um effeito prodigioso, quando pela primeira vez se ouviu em 1773; e desde então não tem deixado de causar admiração pelo entremeio de magestade, de desordem e de pathetico que a caracterizão. A Abertura de *Demophonte*, de Vogel, é igualmente bellissima na introducção e em toda a primeira parte, mas o fim não corresponde ao principio. Duas Aberturas tambem de muita reputação em França, são as da *Caravana* e de *Panurgio*, ambas compostas por Gretry: contem frases d'um canto feliz; porem não merecem tal reputação, por serem mal organizadas. Estas Aberturas, destituídas de plano, de factura (1) e d'harmonia, só merecêrão acceitação quando o gôsto do publico Francez estava ainda por formar. Compóz Cherubini muitas d'um merito assás relevante; tornárão-se classicas em quasi todas as philarmônicas da Europa, e executão-se com igual applauso em Inglaterra, Allemanha e França. Entre estas tem o primeiro lugar as da *Hospedaria Portugueza* e d'*Anacreonte*; n'ellas o plano, a factura e a instrumentação são igualmente admiraveis.

Entre as composições d'este genero temos uma que está considerada como a mais bella de todas as que existem, debaixo de qualquer aspecto que a queiramos examinar, é a Abertura da *Flauta encantada*, de Mozart, primor inimitavel que será eternamente o modelo das Aberturas e a desesperação dos compositores. Tudo se acha reunido n'esta excellente obra; exordio esplendido

(1) *Factura* é o modo mais ou menos scientifico d'escrever musica; e refere-se mais á harmonia do que á melodia d'uma peça. Em geral esta palavra não se applica senão a peças de certa importancia. (Nota do traductor).

e magnifico, novidade de motivos, variedade no modo de os reproduzir, sciencia profunda no plano e pormenores, singular viveza d'instrumentação, interesse progressivo e peroração cheia de calor. Podemos ainda citar como modelos d'interesse dramatico as Aberturas d'*Egmont* e de *Prometheo*, de Beethoven. Rossini, em suas Aberturas do *Tancredi*, do *Otello*, do *Barbeiro de Sevilha* e da *Semiramis*, multiplicou melodias as mais felizes e effeitos d'instrumentação os mais lisongeiros; porem deo a conhecer que nem sempre o genio mais felizmente organizado consegue tirar partido das ideias mais favoraveis. É certo que todas as peças de musica instrumental d'ordinario se dividem em duas partes: a primeira contem a exposição das ideias do autor e modula em tom relativo ao principal; a segunda tem por objecto o desenvolvimento d'essas ideias, o regresso do tom primitivo, e a repetição de certos passos da primeira parte. O desenvolvimento das ideias na segunda parte é o que tem de mais difficil a arte de manejar uma Abertura; exige estudos preliminares na sciencia do contraponto e esmêro nas combinações. Rossini cortou o nó-gordio; não fez o que se chama segunda parte, limitando-se apenas a alguns accordes para tornar ao tom primitivo, e a repetir quasi pontualmente toda a primeira parte n'outro tom. Na Abertura do *Guilherme Tell* entregou-se a maiores desenvolvimentos, e produziu uma obra mais digna da sua brilhante reputação.

É cousa muitas vezes repetida que uma Abertura deve ser o resumo da peça, e trazer á memoria alguns passos das principaes situações que n'ella se achão. Adoptarão alguns musicos esta opinião, e d'uma Abertura fizeram uma especie de *Pot-pourri* ou aggregado de

Motivos; mas esta opinião parece-me extravagante. Que o resumo d'uma peça seja necessario, convenio que sim; mas este resumo deveria apparecer no fim da Opera, quando o espectador se acha em estado de sentir o merecimento da repetição de certas frases que lhe recordão situações da mesma. Se, pelo contrario, elle ouve estas frases antes de tomar conhecimento das referidas situações, nenhuma ideia lhe despertão, nem lhe attrahem mais a attenção do que outras quaesquer frases lha poderião attrahir. Demais, bom é que nos lembremos que nenhuma Abertura justamente apreciada é composta segundo este systema. As Aberturas d'*Iphigenia*, de *Demophonte*, do *D. João*, da *Flauta encantada*, d'*Egmont*, de *Prometheo*, da *Hospedaria Portugueza* e d'*Anacreonte* são sómente Symphonias dramaticas, e não *Pots-pourris*.

Posto que a Abertura pertença á classe da musica instrumental, julguei fallar d'ella a proposito na musica dramatica. Volto ao que diz respeito á fórma das peças vocaes.

Pelo decurso dos seculos XVI e XVII, houve musica propria de concertos particulares, que consistia em um genero de peças vocaes para quatro, cinco ou seis partes, e que se chamavão *Madrigaes* e *Cançonettas*: esta musica foi cabindo em desuso, depois que a Opera se constituiu assás digna d'attrahir a attenção dos amadores; as Arias d'Opera paulatinamente fôrão substituindo a chamada *musica de camara*, e esta a final desapareceu quasi de todo, não ficando em vigor senão as *Canzonette*, em Italia, os *Lieder*, em Allemanha, e os *Romances* para uma ou duas vozes, em França. Estas differentes peças participão do gôsto nacional impresso nas outras partes da musica privativa d'estes po-

vos: assim observa-se nas *Canzonette* o gôsto dos Italianos para cantos cheios d'elegancia e floreios; nos *Lieder* ou Cançonettas Allemães uma notavel singeleza de tom unida ao elaborado sentimento d'harmonia; nos *Romances* Francezes a superioridade da expressão dramatica ou espirituosa de palavras. Dá-se muitas vezes o nome de *Nocturnos* aos Romances para duas vozes.

Estas pequenas composições tem ás vezes pela novidade uma voga prodigiosa, e seus autores gozão por dez ou dôze annos de boa reputação nas mais brillhantes assembleias, a qual depois perdem em consequencia da predilecção que o vulgo manifesta para com outro que de novo chegou. Um musico celebre n'outro genero mais elevado, é Boieldieu, autor de lindissimos Romances que tem sido muito procurados; após este veio Garat, Blangini, M.^{me} Gail, a quem Romagnesi succedeo; Amadeo de Beauplan gozou d'uma reputação ephemera; hoje Labarre, Panseron e Masini estão em moda.

Está dividida a musica instrumental em muitos ramos que se reduzem a duas especies principaes: 1.^a musica de concerto; 2.^a musica de camara.

Tem a Symphonia o primeiro lugar em musica de concerto. A sua origem remonta a um certo genero de peças instrumentaes que outr'ora se chamavão em Italia *ricercari da suonare*, e em Allemanha *partien*, as quaes se compunhão de Canções variadas, d'Arias de dansa e de Fugas ou trechos fugados, para serem executados por Violas, Bassos de Viola, Alaudes, Tiorbas etc. Quando estas peças deixárão de ser moda, fôrão substituidas por trechos divididos em duas partes, que constavão d'um andamento assás vivo, seguidos d'outra peça d'um andamento mais vagaroso, e d'um Rondo que trazia o seu nome da repetição d'uma frase

principal. As primeiras Symphonias não se compunhão a principio senão de duas partes de Violino, Viola e Basso. Um musico Allemão, chamado Vanhall, começou a aperfeiçoar a Symphonia, junctando-lhe dous Obés e duas Trompas; cujo exemplo seguirão Toesky, Van-Malder e Stamitz. A estes instrumentos accrescentou Gossec as partes dos Clarinettes e dos Fagottes, e os *Minuettes* com os *Trios* augmentarão o numero dos trechos que ja entravão na Symphonia. O *Minuette* deriva seu nome do compasso Ternario em que é composto. Era antigamente d'um andamento quasi tão lento como a dança a que deo o nome; mas insensivelmente foi crescendo em ligeireza, e Beethoven acabou por fazer d'elle um *Presto*. É esta a causa d'elle lhe haver tirado o nome de *Minuette*, para o substituir pela palavra *Scherzo* (Brinquedo). Não pude descobrir o que significa *Trio*, nome que se dá ao trecho depois do *Minuette*: talvez lhe venha de se supprimir ás vezes n'esta segunda parte algum dos instrumentos (1).

Não é possível pronunciar o nome de Symphonia sem despertar a memoria d'Haydn. Este grande artista levou o plano e pormenores d'este genero de musica a um tal gráo de perfeição, que d'alguma sorte é elle o seu creador. A historia dos progressos do genio e talento d'este homem pasmoso é a mesma historia dos progressos da Arte. Ja suas primeiras obras annuncia-

(1) Nos Quartettos antigos o Trio era ordinariamente confiado a tres partes instrumentaes; o que se póde observar nos Quartettos de Boccherini, onde o Violoncello quasi sempre se cala no Trio, o qual é executado pelos Violinos e Viola. Hoje como se compoem Trios para quatro, dez e dezaseis partes, é termo improprio, se bem que autorizado pelo uso. (*Nota do traductor*).

vão a superioridade que tinha sobre os seus contemporaneos; mas são muito inferiores ás que depois sahirão da sua penna. Se nos lembrarmos que estas mesmas obras fôrão sempre medidas pelo grão d'aptidão dos tocadores, aptidão que elle proprio excitou e de que em parte foi causa, facilmente ajuizaremos do profundo talento que houve mister para produzir obras-primas no meio dos obstaculos e considerações particulares a que por tanto devia amoldar-se. Se Haydn viera ao mundo em tempo que a execução dos tocadores fosse a que hoje é, certo nada teria deixado que fazer a seus successores. O talento principal d'Haydn consiste em tirar partido da ideia a mais simples, em desenvolvê-la da maneira a mais scientifica, a mais rica d'harmonia, a mais inopinada em seus effeitos, sem jamais deixar de ser agradável. Outra qualidade o distingue, e vem a ser a rectidão e nitidez do plano, que são taes que o amator menos instruido, bem como o musico mais habil, lhe vão naturalmente seguindo os pormenores.

Mozart, sempre apaixonado, sempre movido por um sentimento profundo, brilha menos que Haydn no tocante ao desenvolvimento das ideias em suas Symphonias; mas, n'essa sensibilidade exquisita de que tão sobejamente era dotado, deparou com um poder d'emoção que arrebatava sempre o auditorio e que lhe communicava sua paixão.

Beethoven, cujo talento fôra longo tempo desconhecido em França, reina presentemente na Symphonia. Mais atrevido que os dous grandes artistas que acabo de nomear, não receia encarar as maiores difficuldades, e d'ellas muitas vezes triunfa com felicidade. Seu genio se eleva ás mais altas regiões: ninguém conbeceo melhor que elle os effeitos da instrumentação, nos quaes

fez muitas descobertas; porem as mais das vezes é extravagante, incorrecto, e parece antes improvisar que seguir um plano decidido. Quanto ao mais, participa da sorte de todos os homens de genio, occupando mais a attenção com as bellezas que prodigaliza do que com os defeitos que as offuscão.

Os Quartettos, Quintettos, Sextettos, etc., são diminutivos da Symphonia, cujas vezes são destinados a preencher nos concertos particulares. Haydn, Mozart e Beethoven são ainda os corypheos d'este genero de Symphonia em miniatura, e muitas vezes o talento que alli desenvolvem é tal, que fazem esquecer a estreita proporção de meios que adoptão. As mesmas qualidades que estes tres grandes artistas apresentam na grande Symphonia, achião-se reproduzidas no genero do Quartetto.

Um homem que viveo pobre, retirado e desconhecido em Hespanha, cultivou tambem este genero, e especialmente o *Quintetto*, com uma rara felicidade d'inspiração; este homem é Boccherini. Sem ter o necessario tracto do mundo para se informar dos progressos da Arte e das variedades do gôsto, compôz por espaço de 50 annos, sem renovar suas sensações musicas ouvindo ou lendo musica d'Haydn ou de Mozart, muitas obras, todas extrahidas de seu proprio canheño: d'aqui a independencia do modo e do estylo, a originalidade das ideias, e o encanto da singeleza que caracterizão suas producções. Seria para desejar mais acquisição musica, mais riqueza d'harmonia, e mais alguma novidade nas fórmulas da musica de Boccherini, mas de verdadeira inspiração é o mais que se pôde esperar.

A *Sonata*, para um ou muitos instrumentos, é

ainda uma especie de Symphonia. Esta palavra vem de *suonare*, que significa tocar um ou mais instrumentos. Antigamente não se applicava senão a instrumentos de corda e de sôpro; fallando d'instrumentos de teclado, dizia-se *toccare*, d'onde veio *Toccata*, que quer dizer *Peça para tocar*: ha perto d'um seculo que *Sonata* se entende de todas as peças d'este genero, para qualquer instrumento que seja.

A Sonata, bem como a Symphonia ou o Quartetto, tambem se divide em muitas peças, que constão d'um primeiro andamento, seguido d'Adagio e Rondó: raras vezes se lhes juncta Minuette. As Sonatas, acompanhadas por um ou dous instrumentos, recebem d'ordinario os nomes de *Duos* ou *Trios*. Ha Sonatas de Piano compostas para serem executadas por duas pessoas. As quatro mãos abrangem toda a extensão do teclado e preenchem a harmonia d'uma maneira rica e interessante de fôrmas, quando taes peças são escriptas por um habil compositor.

As melhores Sonatas de Piano fôrão compostas por Carlos Manoel Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Clementi, Dusseck, Cramer: as Sonatas fugadas de João Sebastião Bach para Piano e Violino são obras-primas. Krumpholtz para musica d'Harpa foi o mesmo que Clementi para a de Piano, isto é, o modelo de todos os que depois escreverão para aquelle instrumento. Uma elevação d'estylo pouco vulgar e effeitos d'uma harmonia saliente são as qualidades que singularizão aquelle compositor. Corelli, Tartini, Locatelli, Leclair estão á frente dos autores que compuzerão as melhores Sonatas de Violino. Francischello e Duport distinguem-se na composição de Sonatas para Violoncello. Quanto ás Sonatas para instrumentos de sôpro, poucas ha que mereção

citar-se. Em geral, a musica destinada a estes instrumentos acha-se n'um estado d'inferioridade tão notavel, que poderia um habil compositor grangear fama, se puzesse este genero de musica ao nivel das peças que se tem escripto para todos os outros instrumentos. Não possuímos n'este genero mais que uma ou duas bellas composições de Mozart e de Beethoven. Krommer escreveu tambem musica para instrumentos de sôpro que não é destituida d'effeito, e Reicha, successor d'este, compôz as melhores obras d'este genero conhecidas em França.

Muito ha que a Sonata cahio em descredito. Certa futilidade de gôsto, que invadio a musica, tem substituido ás formas serias d'este genero de peças outras obras mais passageiras a que se dá o nome de *Fantasia*, *Themas variados*, *Caprichos*, etc. A Fantasia, na sua origem, era uma peça em que o compositor se deixava inteiramente levar dos impulsos da sua imaginação. Nada de plano, nada de resolução tomada; a inspiração momentanea da arte, e mesmo da sciencia, mas ardilosamente encoberta, eis o que se observa na Fantasia tal qual a sabião compôr Bach, Haendel e Mozart. Não é essa porem a ideia que hoje se liga a esta palavra. Jamais houve Fantasias menos reaes do que as d'agora. Tudo, excepto a arte e a sciencia, alli se acha regulado, compassado, arranjado sobre um plano que é sempre o mesmo. Ouvir uma Fantasia moderna, é ouvir todas; porque todas são feitas segundo o mesmo modelo, salvo o Thema principal, que nem esse mesmo é d'invenção: pois é quasi sempre o canto d'um Romance ou uma Aria d'Opera que subministra o assumpto. Como a Fantasia termina sempre por Variações sobre um Thema, vem a ser a mesma cousa que um Thema variado. É impossivel que o tedio e enfartamen-

to não sejam a necessaria consequencia do abuso de taes fórmãs: então se voltará a um teor de musica mais solido, e a Arte recobrará seus dominios.

Estas tristes Fantasias, estes Themas variados tão monótonos, tem igualmente usurpado o lugar do *Concerto*, genero de peça que não é sem defeitos, mas que ao menos tem a vantagem de mostrar o talento do artista debaixo d'um aspecto de grandes proporções. *Concerto*, palavra Italiana que outr'ora significava um concerto, isto é, uma assembleia de musicos que executão diversas peças de musica (hoje dizem academia), escreveu-se a principio *Concento*. Em o seculo XVII começãrão a dar o nome de *Concerto* ás peças compostas para fazer brilhar um instrumento principal que outros acompanhavão; mas só no tempo de Corelli, celebre violinista Romano, é que este genero de peça entrou em moda. É opinião geral que um outro violinista, chamado Torelli, que viveo alguns annos antes d'aquelle, dera ao Concerto a fórma que conservou quasi até 1760. O Concerto, quando era acompanhado d'um dobrado Quartetto de Violinos, Viola e Basso, chamava-se *Concerto grosso*, grande Concerto. Havia no *Concerto grosso* especies de *tutti* onde se empregavão todos os instrumentos; mas outra especie de Concerto, que se chamava *Concerto da camara*, não tinha mais que uma parte principal com simples acompanhamentos. A principio só houve Concertos de Violino; mas com o andar do tempo computzerão-se para outros instrumentos, e junctãrão-se-lhes acompanhamentos d'orchestra completa.

Fôrão outr'ora celebres no mundo os Concertos de Violino compostos por Corelli, Vivaldi e Tartini: elles o são ainda na escola, e merecem a veneração dos

artistas pela grandeza dos pensamentos e nobreza d'estylo. Stamitz, Lolli e Jarnowick, com quanto não se-
jão destituídos de merito, ignorarão todavia os meios
de conservar ao Concerto o caracter d'elevação que lhe
é proprio. Trabalhárão para pôr-se ao alcance do pu-
blico compondo cousas agradaveis, e devemos confessar
que n'esta parte muitas vezes se sahirão optimamente.
O primeiro d'estes Violinistas, oriundo da Bohemia, e
que brilhou na cõrte de Manheim em 1750, reduzio a
dous o numero dos trechos que entravão na composição
do Concerto, isto é, a um primeiro trecho e ao Ron-
dó, dividindo cada uma d'estas peças em tres solos,
interpollados de *tutti*. Fôrão muito applaudidos os Ron-
dós de Jarnowich. Em fim appareceo Viotti, que sem
nada inventar quanto á fôrma do Concerto, de tal sor-
te se constituiu inventor no canto, nos passos, na fôr-
ma dos acompanhamentos, na harmonia e na modula-
ção, que bem depressa fez esquecer seus antecessores,
deixando seus rivaes sem esperança de sustentarem a
comparação. Viotti não brilhava pela sciencia; e seus
estudos fôrão mediocres: mas era tal a riqueza d'ima-
ginação que não precisava de fazer peculio de suas
ideias. Compunha bem mais por instincto que refle-
ctindo; mas este mesmo instincto o guiava ás mil ma-
ravilhas, e o fazia acertar com o que melhor era,
mesmo em harmonia.

Não occorreo a ideia de compôr Concertos para
Piano, senão passado muito tempo depois das primeiras
composições do mesmo genero para Violino, e mais
tarde ainda os houve para instrumentos de sôpro; mas
uns e outros só erão imitações das fôrmas estabelecidas
no Concerto *à Stamitz*. Todavia são precisamente estas
fôrmas as que me parecem viciosas e que me persuado

causarem tédio aos ouvintes. Como é possível que até agora insistissem os compositores n'uma disposição tão defeituosa como a dos Concertos onde o primeiro *tutti* apresenta exactamente as mesmas frases que o primeiro solo? onde segue a mesma modulação da Tónica para a Dominante (1), a fim de tornar depois á Tónica e recommençar a mesma marcha? onde tres solos, que não são mais que o desenvolvimento das mesmas ideias, incessantemente as reproduzem variando apenas de tom? onde as cadencias de repouso, multiplicadas com o intento d'advertir o publico que deve applaudir o tocador, contribuem para fazer a peça mais monótona? onde finalmente se acha reproduzido no Rondó quasi o mesmo systema e todos os defeitos do primeiro *Allegro*? É tempo de procurar os meios d'evitar semelhantes defeitos e de não haver mais d'estes caixilhos já preparados para todo o genero de pinturas. A fantasia do compositor deve ser livre, e não são as ideias que devem accommodar-se á fôrma, mas sim a fôrma ás ideias.

Ha um genero de musica instrumental que podemos considerar como ramo de musica sagrada: fallo das peças d'Orgão. Alem dos immensos recursos do instrumento convidarem o genio do organista á variedade, a diversidade dos cultos e das ceremonias de cada rito occasiona o emprêgo de muitos estylos differen-

(1) Os intervallos são *Primeira* ou Tónica, *Segunda* ou Sobretónica, *Terceira* ou Mediante, *Quarta* ou Subdominante, *Quinta* ou Dominante, *Sexta* ou Sobredominante, *Septima* ou Sensivel, *Oitava* ou Tónica: até aqui denominão-se intervallos simples; e, excedendo a *Oitava*, como *Nona*, *Decima*, *Undecima*, etc., recebem o nome d'intervallos dobrados ou compostos. (*Nota do traductor*).

tes. Por exemplo, nas Igrejas Protestantas deve o organista saber acompanhar com harmonia rica de modulações e d'effeito os Córos e Canticos. Demais, deve possuir uma imaginação fecunda para os preludios d'esses Canticos, que importa saber variar com elegancia sem offensa á magestade do Templo e sem menoscabo da sciencia. A Fuga, verdadeiro fundamento da arte de tocar Orgão, deve ser familiar ao artista; em fim é-lhe necessario possuir o conhecimento dos antigos estylos para d'elles tirar partido em circumstancias favoraveis. Allemanha produzio uma prodigiosa quantidade de grandes organistas: depois de Samuel Scheidt, que vivia em Hamburgo no comêço do seculo XVII, e que possuio um talento da primeira ordem, contão-se Buxtehude, Reinken, João Sebastião Bach, Kittel, etc., que escreverão em todo o genero peças d'Orgão, as quaes por espaço ainda de longo tempo serão reputadas como modelos de perfeição.

A arte do organista Catholico abrange ainda maior extensão. A necessidade de bem conhecer o Canto-chão Romano e Parisiense, assim como os differentes methodos d'acompanhamento, já praticados no Basso, já empregados nos Tiples; a arte de tractar Missas, Vesperas, *Magnificat*, Hymnos, Antiphonas, e *Te Deum* segundo a importancia das Festas, os Offertorios e outras grandes peças, as Fugas ou estylo fugado; tudo isto, digo, pertence á arte do organista, de que em geral ninguem presume a difficuldade. Segundo a preocupação ordinaria, o organista é um artista vulgar, a quem se dá pouca attenção; mas, pensando bem, o organista que possui todas as qualidades da sua arte, devêra hombraear com os mais famigerados compositores; pois nada tão difficil nem tão raro, como deparar com a reunião de taes qualidades.

Muito falta para que o catalogo do organista Catholico seja tão rico como o do organista Protestante. Depois de Frescobaldi e um pequeno numero d'organistas Italianos e Francezes que deixárão muitas obras, nada mais temos. Ainda mal que não ha em França um só emprêgo d'organista que dê o sufficiente para viver: por isso não admira que por falta de meios que excitem a emulação dos artistas, os não haja, e que a arte d'escrever para Orgão vá em decadencia. Duvido que esta arte se regenere, uma vez que o talento não póde d'ella esperar honrosa subsistencia.

Na summaria exposição que acabo de fazer sobre a fórma das peças de musica, omitti alguns generos secundarios, por serem sómente divisões, ou antes leves modificações de generos mais importantes; do essencial porem nada esqueceo.

TERCEIRA SECÇÃO.

Da execução.

CAPITULO XVII.

Do canto e dos cantores.

Quando um cantor, dotado d'excellente voz, d'intelligencia, de sentimento, e que consagrou muitos annos d'estudo ao desenvolvimento das qualidades que da natureza recebeo, quando esse cantor, digo, vem ensaiar

pela primeira vez em publico o effeito das vantagens que parecem dever-lhe assegurar o seu bom exito, e que vê de repente suas esperanças perdidas, accusa esse mesmo publico d'injustiça, e este tracta o cantor d'ignorante e charlatão. N'este caso todos andão mal; porque, por uma partê, o que só ajuiza de seus meios pelo effeito que estes produzirão n'uma escola, está mui longe de regular o seu uso perante uma numerosa assembleia e n'um vasto local; e, por outra parte, o publico demasiadamente se apressa em julgar pelas primeiras impressões, não tendo experiencia nem sciencia bastante para distinguir entre o máo o que ha bom, nem levar em conta as circumstancias que podem oppôr-se ao effeito dos talentos do cantor. Quantas vezes tem o publico reformado seus juizos, pelos ter feito a principio sem conhecimento de causa! Tantas cousas ha para examinar na arte do canto, que a não se haver feito n'ella um estudo particular, ou a não ter aprendido pela reflexão e experiencia em que consiste o mecanismo d'esta arte, é bem difficil não errar á primeira vez que se ouve um cantor, quer seja em abôno ou desabôno do mesmo.

Para cantar, não basta possuir uma boa voz, posto que seja este dom natural uma vantagem preciosa que nunca poderá ser substituida nem pelo mais abalizado talento. Mas aquelle que tem a arte d'apoiar bem a voz e de economizar-lhe os recursos, tira ás vezes melhor partido d'uma voz mediocre do que um cantor ignorante o póde tirar da sua, por melhor que seja.

Assentar a voz, é regular com a maior perfeição possivel os movimentos da respiração com o emitir do som, e desenvolver o poder d'este som tanto quanto seja compativel com o timbre do orgão e com a confi-

guração do peito, sem chegar áquelle esforço de voz que degenera em grito. Quando havia em Italia boas escolas de canto, a *gradação de voz*, segundo dizião os cantores d'esse tempo, era um estudo de muitos annos; pois ninguem acreditava então como hoje que o talento se improvisa. Podemos ajuizar do esmêro que os mestres e discipulos punhão n'este estudo pela seguinte anecdota.

Porpora, um dos mais esclarecidos mestres d'Italia, travou amizade com um joven *castrado* seu discipulo. Pergunta-lhe se se acha com animo de seguir constantemente o rumo que vai traçar-lhe, por mais enfadonho que este lhe pareça. Respondendo o discipulo que sim, passa então o mestre a notar sobre uma folha de papel pautado escalas diatonicas e chromaticas, ascendentes e descendentes, saltos de Terceira, de Quarta, de Quinta, etc., para aprender a transpôr os intervallos e a ligar os sons; *Trinados*, *Grupos*, *Appogiaturas*, e passos de vocalização (1) de diferentes especies.

Esta unica folha dá que fazer por um anno ao mestre e ao discipulo; o anno seguinte é consagrado ainda aos mesmos trabalhos; ao terceiro, não se falla em mudança: entra o discipulo a resmungar; mas o mestre lhe recorda sua promessa. Passa-se o quarto anno, a este succede o quinto, e sempre a eterna folha. Ao sexto, ainda não era chegado o tempo de a largar, antes foi augmentada com lições d'articulação, de pronunciação e finalmente de declamação: ao cabo d'este anno, o discipulo, julgando não ter passado ainda os rudimen-

(1) Exercício para cantar sobre uma só vogal, que é quasi sempre A. (*Nota do traductor*).

tos, ficou mui surpreso quando o mestre lhe diz: „Vai, meu filho, não tens mais que aprender; es tu „o primeiro cantor d'Italia e do mundo.” Não se enganava elle, porque este cantor era Caffarelli.

Não é este o methodo que hoje se adopta. Um discipulo, confiado ao zêlo d'um mestre, jamais se dirige a elle senão para aprender tal Aria, ou tal Duo: o lapis do mestre debuxa algumas passagens, alguns floreios; o cantor feito á pressa pilha o que póde, e logo se compara com os primeiros artistas: por isso não tornaremos a ter outro Caffarelli. Não ha presentemente na Europa uma só escola onde se gastem seis annos em ensinar o mecanismo do canto. Verdade é que, para dedicar a isto um tão consideravel espaço de tempo, cumpre admittir alumnos ajuda meninos, e que as desvantajosas consequencias da mudança da voz podem inutilizar n'um momento o trabalho de muitos annos. Os castrados não apresentavão os mesmos inconvenientes: gozavão alem d'isso a prerogativa d'uma natural gradação de voz; e por isso erão estes entes malfadados os mais perfeitos cantores que tem havido, quando da operação não resultava inconveniente. Se para a moral é um triumpho o não estar ja sujeita a Humanidade a estas feias mutilações, é uma calamidade para a Arte o ficar privada d'estas vozes admiraveis. Não podemos hoje fazer ideia do que fôrão esses cantores, Balthasar Ferri, Senesino, Farinelli e muitos outros que brilhavão durante os primeiros 50 annos do seculo XVIII. Crescentini, que terminou sua carreira de cantor na côrte de Napoleão, e que é actualmente professor de canto no Collegio real de Napoles, é o ultimo dos mestres que produzio aquella eximia escola Italiana.

Depois das vozes dos castrados, as que menos re-

ceião mudança são as vozes de mulher. O unico effeito que provêm da aproximação da puberdade é um certo desfalque de timbre, que d'ordinario dura dous ou tres annos, passados os quaes, retoma a voz o seu brilho e adquire uma qualidade de som mais puro, mais melodioso do que tinha antes d'aquella alteração. Desde os dezoito até aos trinta é que as mulheres gozão toda a belleza da sua voz, quando por estudos mal dirigidos se não achem deteriorados os dons da natureza.

Lembrados estamos do que se disse relativamente á voz de peito e ao falsete dos homens: este ultimo genero de voz não o possuem as mulheres, o que as impossibilita de subirem com tanta facilidade como os Tenores. Mas se esta vantagem lhes não foi conferida, coube-lhes a de ter mais igualdade. Por um effeito natural, as vozes de mulher não se firmão tão bem como as d'homem. Nota-se-lhes em geral um como assobiozinho surdo que precede o som, e que traz consigo o habito de tomar este um pouco abaixo para o levar depois á sua verdadeira entoação. Não se applicarão ainda os mestres a corrigir este defeito como convinha; e, contrahido o habito por um ou dous annos, o mal é irremediavel. A raridade de vozes de mulher assás puras lhes realça o merecimento: tinha M.^{me} Barilli este predicado, e M.^{me} Damoreau o possui tambem.

O trabalho de mais utilidade para as mulheres na arte do canto consiste no desenvolvimento da respiração, que n'ellas é mais curta que nos homens, o que faz com que a tomem fóra de proposito, já alterando o sentido da frase musical, ja dificultando a boa pronunciação.



E pois me servi dos termos *Ligar os sons*, *Trinados*, *Appoggiaturas*, *Floreios*, etc., cumpre-me explicar sua significação.

Quando dous sons successivos se exprimem distintamente, dando a cada qual uma articulação de garganta, sem ligadura alguma entre si, chama-se este effeito um *Staccato* ou Destacado; se porem a voz articula os dous sons ligando o primeiro com o segundo, dá-se a isto o nome de *Portamento* (1) ou Ligadura. *Ligar os sons*, é uni-los uns aos outros por uma só articulação de garganta.

O *Trinado*, a que pela maior parte chamão impropriamente *Cadencia*, é a passagem alternativa e rapida d'uma nota a outra immediata: é uma das maiores difficuldades na arte do canto. Alguns cantores achão naturalmente o *Trinado* na voz; outros porem não o conseguem senão por um trabalho longo e penoso.

O *Gruppo* (2) é a rapida successão de tres ou quatro pequenas notas que servem d'embellezar outras que o cantor julga serem d'um effeito demasiadamente simples. O *Gruppo* é um ornato util; mas certos cantores com tanto excesso prodigalizão o seu uso, que acabão por dar-lhe um character commum.

(1) *Portamento di voce*, a cuja expressão corresponde a Franzeza, *Port de voix*, differe do que os Italianos chamão *Glissando*, e os Franzezes, *Trainer la voix*: a primeira designa passar d'uma nota á outra com perfeita proporção, e deve, ligando, produzir uma gradação de sons apreciaveis e claros; a segunda é, por assim dizer, uma serie de sons inappreciaveis, que se assemelha ao escorregar do dedo sobre um instrumento de cordas; effeito este que se tolera, quando muito, uma vez por acaso. (*Nota do traductor*).

(2) Tambem ha Grupos ou *Mordentes* de duas, cinco e seis notas; mas o de tres chama-se propriamente *Grupetto*. Quando estes Grupos ou *Mordentes* vem notados em breve, usa-se d'este signal  para indicar o de duas notas, a que tambem se dá o nome de *Trinado* curto ou breve; o signal  por cima da figura denota o de tres, e o mesmo

A *Appoggiatura* (1) é uma pequena figura expressiva que ás vezes precede a nota ordinaria e lhe tira metade do seu valor. Póde estar acima ou abaixo d'aquella mesma nota, sendo o gôsto e o discernimento do cantor os que devem guiá-lo na escolha d'este ornato.

Floreios é uma palavra que em geral designa toda a especie d'ornato, e em particular certas passagens compostas d'escalas diatonicas ou chromaticas, de passos em Terceiras ascendentes ou descendentes, etc. (2) São indispensaveis no canto os Floreios; mas convem não abusar do seu emprêgo. O merito da maior parte dos cantores da escola actual quasi que se limita ao talento d'executar os Floreios com rapidez. Antigamente escrevia o compositor um canto simples e deixava á sagacidade dos cantores a escolha d'esses Floreios, o que contribuia para a variedade da musica; porque nem todos erão dominados do mesmo sentimento, appropriavão estes Floreios segundo a inspiração d'aquelle momen-

signal adiante da figura designa o de quatro, estando elles bem escriptos: se em lugar d'aquelle signal apparece est'outro S, mostra que os *Mordentes* de tres ou quatro notas devem executar-se debaixo para cima, formando sempre uma Terceira menor ou diminuta, e nunca uma Terceira maior. (*Nota do traductor*).

(1) Tambem lhe tira um quarto, e raras vezes um oitavo, ainda mesmo que o andamento seja vagaroso: differe do *Mordente* d'uma nota em que este d'ordinario está abaixo da figura seguinte, e sempre se executa depressa; e aquella quasi sempre está acima da figura seguinte, e toca-se mais ou menos rapida, segundo a porção de valor que tira á mesma figura. (*Nota do traductor*).

(2) Nesta segunda accepção tambem se denominão *Portamentos*; e differem dos Grupos em que estes constão sempre d'uma serie de notas immediatas, e aquelles as mais das vezes se fórmão de notas separadas por degrãos intermediarios. (*Nota do traductor*).

to, e quasi sempre a mesma peça offerecia um aspecto differente. Logo que as escolas de canto começãõ a degenerar, tornãõ-se os cantores menos capazes d'escoller de per si os ornatos convenientes a cada genero de peça: a cousa chegou a ponto de Rossini se vêr obrigado a escrever quasi todos os Floreios com que pertendia embellezar suas melodias. Este methodo teve a principio um resultado assás vantajoso, que era dissimular a fraqueza dos cantores fazendo-os recitar uma lição ja preparada; mas o que é verdade é que trouxe consigo o inconveniente de fazer a musica monótona apresentando-a sempre debaixo do mesmo aspecto, e de mais a mais acostumou os cantores a não se darem ao trabalho de procurarem novas fórmãs d'ornato; pois que as achavãõ todas niveladas pela capacidade de seus meios d'execução. Isto acabou de arruinar essa escola, da qual quasi que não resta vestigio algum.

O mais perfeito mecanismo de canto é uma parte indispensavel do merecimento d'um bom cantor; mas ainda aqui não está tudo. A gradação de voz a mais satisfactoria, a respiração mais bem regulada, a execução a mais pura dos ornatos do canto, e, o que é muito raro, a entoação a mais perfeita, são os meios por onde o grande cantor exprime o sentimento de que está possuido, mas são puramente meios; o que se persuadissemos que n'isto se cifrãõ todos os quilates da sua arte, poderia causar ás vezes tranquillo prazer aos ouvintes, porem nunca lhes faria experimentar vivas emoções. O grande cantor é aquelle que se identifica com a personagem que representa, com a situação em que se acha, e com os sentimentos que devem agitã-lo; que se abandona a inspirações momentaneas, qual outro compositor escrevendo a musica que executa, e que na-

da despreza de tudo quanto possa contribuir para o effeito, não d'um trecho avulso, mas d'um papel inteiro. O aggregado de todas estas qualidades constitue o que se chama *expressão*. Sem expressão, jamais houve grandes cantores, por mais perfeito que fôra o mecanismo do seu canto: a expressão, quando é verdadeira, e não uma especie de carga como se observa em alguns actores, não poucas vezes tem feito desculpar uma execução incorrecta.

Não fôrão os celebres cantores do seculo XVIII menos assignalados tanto na faculdade d'exprimir como na belleza do mecanismo de canto. Contão-se cousas a seu respeito que hoje parecerião fabulosas. Sabemos a historia de Farinelli, cuja voz e expressão tocantes curarão o rei d'Hespanha, Philippe V., d'um accesso de negra melancolia com o qual se receava viesse a perder o juizo. Raff, salvando a vida da princeza *Belmonte*, que estava em perigo por causa d'uma violenta afflicção, e fazendo-lhe derramar uma torrente de lagrimas, attesta ainda qual era o poder d'expressão d'estes prodigiosos cantores. Senesino, cantor d'extraordinario merecimento, esquecendo-se do seu papel para abraçar Farinelli que acabava de cantar uma Aria com maravilhosa perfeição; a Gabrielli, tocada a ponto de manifestar a mais viva emoção, depois de ter ouvido cantar a Marchesi um *Cantabile* (1); e Crescentini

(1) Este termo designa em geral o caracter d'uma melodia facil e propria para cantar, e em particular um canto simples e claro que se oppõe aos que são irregulares e de difficil accesso: tambem se entende d'uma composição onde reinão mais os passos de melodia que os de bravura; e o seu andamento é vagaroso. No *Cantabile* se faz ideia do talento do cantor, bem como no *Adagio*, da expressão do tocador. (*Nota do traductor*).

fazendo derramar lagrimas a Napoleão e a toda a sua cõrte no *Romeo e Julietta*, são outras tantas provas do poder d'expressão que possuíam estes deoses do canto. Alguns momentos em que M.^{mc} Malibran deixa de ser exaggerada para tomar o character da verdadeira expressão, e em que mostra uma execução irreprehensivel, derão ideia d'este genero de merecimento; mas, a julgar por Crescentini, que eu mesmo ouvi, os cantores de que fallo, sustentavão durante todo o seu papel essa perfeição que M.^{mc} Malibran nos faz ouvir sómente em certos intervallos.

Nem sempre se achárão reunidas nos cantores Francezes as qualidades que admiramos nos Italianos: um só houve, dotado d'imaginação ardente, d'enthusiasmo arrebatador e de gôsto delicado, que muito se approximava a estes debaixo de certos pontos de vista, e que possuio qualidades particulares que, n'outro genero, o constituirão um dos mais prodigiosos cantores que tem existido; este cantor era Garat. Jamais houve quem tão felizmente fosse organizado e concebesse a arte do canto d'uma maneira mais grandiosa. Era sempre fogoso o pensamento de Garat; mas sabía sempre regulá-lo segundo a arte e a razão. Uma Aria, um Duetto, no parecer d'este grande cantor, não consistião em uma serie de frases bem executadas e mesmo bem sentidas; carecião d'um plano, d'uma gradação, que não apresentasse os grandes effeitos senão em occasião opportuna, e quando a paixão chegasse ao seu desenvolvimento. Raras vezes se entrava no âmago de suas ideias quando, ao discutir sobre a Arte, fallava do plano d'uma peça para canto: até os musicos se persuadião que a este respeito erão exaggeradas as suas ideias; mas quando, para provar sua doutrina, junctando a pratica á

theoria, cantava uma Aria com as differentes côres de que era susceptivel, então comprehendião elles quanto havia mister de reflexão e estudo para chegar áquella perfeição n'uma Arte que, á primeira vista, só parece destinada ao prazer do ouvido.

Uma das mais preciosas qualidades de Garat era a belleza da pronuncia, que n'elle não só era uma perfeita nitidez d'articulação, rarissima especie de merecimento, mas também um poderoso meio d'expressão. Justo é reconhecer que esta qualidade pertence mais á escola Franceza do que a qualquer outra, e que Gluck n'ella achára o principio do genero que adoptou para as nossas Operas. Ha na pronuncia da lingua Franceza não sei que energia que não é talvez favoravel á suave e engraçada emissão de voz, mas que é mui propria para a expressão dramatica. Ainda mal que alguns actores da Opera, taes como Lainé e Adrien, abusarão d'este character privativo da lingua Franceza e fizerão com que esta expressão dramatica degenerasse em caricatura. Segundo o seu methodo de medir as palavras, a voz sómente sahia interpolada e a muito custo, de sorte que os sons produzidos offerecião o aspecto de gritos as mais das vezes muito desagradaveis. Nenhuma apparencia de gradação de voz nem de vocalização, nenhum indicio do que se chama em Italia arte de canto, se dava a conhecer no methodo estabelecido na Opera. Era, por assim dizer, uma declamação notada; mas os que limitavão a sua arte a esta declamação, não podião passar por cantores. Só Garat é que soube pronunciar d'uma maneira dramatica sem se desviar das bellas tradições da verdadeira escola de canto, e soube dar á sua voz uma grande expressão dramatica sem desprezar nenhum dos recursos da vocalização.

As condições do canto Francez differem a certo respeito das do canto Italiano. Uma voz pura e sonora, uma pronunciação nitida e regular, e expressão dramatica, eis o que por dilatado tempo se exigio dos cantores Francezes. Por um prejuizo pouco razoavel fôrão consideradas as Volatas e os Floreios como pouco convenientes á lingua Franceza: paulatinamente foi vencendo a Opera-Comica n'esta parte os obstaculos que se lhe oppunhão; mas a Opera havia resistido sempre, se bem que a final cedeo ao imperio da moda e fez rapidos progressos n'este genero. Parabens lhe sejam dados, pois era chegado o momento em que a declamação lyrica ja não interessava a espectadores cujo gôsto havia tomado outra direcção, depois que se acostumárão á musica Italiana.

Todavia importa desviar d'um excesso para não cahir em outro: bom é conservar á musica d'um paiz a fisionomia que lhe é propria; uma imitação servil nunca se reputou conquista. O razoavel emprêgo dos ornatos do canto no estylo Francez é necessario; o excesso porem seria prejudicial. Ha em nossos usos theatraes uma tendencia á razão que exclue esses trechos floreados, que não tem outro fim mais do que fazer admirar a flexibilidade da garganta. Admittamos Volatas e toda a especie d'ornatos, mas não expulsemos nossas fórmulas dramaticas, ás quaes só faltão cantos mais faceis e mais elegantes. Não percamos sobre tudo a tradição d'esse bello Recitativo á moda de Gluck, cujo merito tanto o reconhecem os compositores Italianos, que procurão cingir-se a elle quanto podem.

Ha um objecto a que o governo que até agora protegeo as Artes em França, não prestou ainda a devida attenção, e vem a ser a preparação e conservação

dos cantores. O que eu chamo preparação dos cantores consiste na escolha dos individuos e na sua educação hygienica. Se os escolhidos para cantores se apresentam com vozes ja formadas, ao abrigo das revoluções physicas que os modificão na mocidade, nada mais facil do que fazer uma tal escolha. Porem não acontece assim: de cem individuos que na puericia tem linda voz, noventa perdem-na por occasião da mudança, ou não a recuperão senão mediocre quando o timbre passa a ser outro; e dos dez que mais favorecidos fôrão da sorte, nem sempre é certo apparecer um que reuna á belleza do seu orgão um sentimento assás vivo, assás profundo para que venha a ser o que por justo titulo se chama *um cantor*. Este sentimento se manifesta na puericia em fórma a ser facilmente percebido por um mestre dotado das qualidades necessarias ao exercicio da sua arte; dous sons bastão para os fazer conhecer. Mas aquelle em quem este predicado se descobre, será por ventura algum dos que hão de conservar a voz? Eis o que se não conhece por nenhum signal exterior. Foi esta incerteza a que deo origem á castração.

Descorçoados por uma multidão d'infructuosas experiencias feitas em meninos, tomárão os directores a deliberação de não admittir nas escolas publicas de canto senão adultos, os quaes não correm o mesmo risco. Mas aqui nova difficuldade se offerece, difficuldade ainda maior por isso que é irremediavel e quasi sem excepção; e vem a ser que os individuos que entrão no periodo da puberdade sem haver cimentado os alicerces de sua educação musical por meio de longos estudos, quasi nunca chegão a ser músicos, ja pelo que respeita ao dizer musica á primeira vista, ja pelo que toca ao sentimento do compasso. Seja qual fôr a belleza, a flexibilidade,

o timbre de voz, e mesmo seja qual fôr o sentimento da justeza d'entoação e d'expressão em um cantor entrado na adolescencia, será sempre um artista incompleto, cuja execução não promette estabilidade, em razão de ser sómente guiado por uma especie d'instincto que as mais das vezes póde ser defeituoso.

Mettido entre dous escolhos igualmente temiveis, o governo que mantem a educação musical dos cantores, precisa de não perder ensejo algum favoravel e d'expôr-se baldadamente a muitos perigos para colher alguns resultados felizes. Não é porem forçoso que elle se entregue ao acaso para procurar os individuos em quem se deve fazer a experiencia, pois poderião ficar por muito tempo mallogradas suas esperanças. Eis o como houvera elle de proceder n'este ponto.

Tem mostrado a experiencia que as vozes são em geral, como as vinhas, o producto peculiar de certos cantões. Fornece a Picardia os melhores Bassos e em maior quantidade que nenhuma outra provincia; quasi todos os optimos Bassos que brillarão na Opera e nos outros estabelecimentos de musica erão Picardos. Quanto aos Tenores e especialmente aos que se chamão *Contraltinos* ou *Altos*, encontra-se em Languedoc, e sobre tudo em Tolosa e seus arredores, maior numero do que n'outro qualquer lugar de França. São alli d'uma singular belleza as vozes d'esta especie, e as occurrencias da conservação, depois da mudança, são lá mesmo muito mais favoraveis que n'outra parte. Finalmente, na Borgonha e no Franche-Comté, as vozes de mulher tem mais extensão e um timbre mais puro que em todas as outras provincias. Sem tractarmos d'explicar esta singularidade, bastará provâ-la para o governo se convencer da necessidade d'ir procurar nos diversos lugares de

França que acabamos de mencionar, os meninos destinados á profissão de cantores, e de confiar a aquisição d'estes individuos ao zêlo d'um homem esclarecido que sinta bem a importancia da sua missão. Ninguem duvida que por meio de taes precauções se obtenha, ao cabo de sette ou oito annos, um certo numero de bons cantores cuja falta cada dia se vai sentindo mais.

Para evitar esta falta de cantores, costumão d'ordinario apressar-se em levar á scena discipulos cuja educação musical apenas está em esbôço: este methodo fatal adopta-se não só em França, mas tambem em Italia; e tal cantor permanece toda a vida na mediocridade, por não ter empregado dous ou tres annos em aperfeiçoar seus estudos. Assim se dissipa infructuosamente o que poderia subministrar duraveis recursos. Em pôr termo a este mal deploravel é que os governos que se declaram protectores das Artes devêrão esmerar-se: em uma palavra, não basta preparar cantores, importa conservá-los, circumstancia que exige cuidados de differentes especies. Outr'ora o methodo seguido por Lainé, Adrien e todos esses mestres que se chamavão *profesores de declamação lyrica*, tinha por effeito inevitavel destruir as vozes em seu principio, pela ignorancia em que estavam do que é relativo á *gradação de voz*, á *vocalização*, e mais ainda pela exaggeração de fôrça a que obrigavão discipulos d'uma constituição physica apenas formada. Não se praticando d'um modo natural a emissão da voz, e estando a fôrça dos pulmões em continuo exercicio, as vozes as mais robustas não podião resistir ás fadigas d'um trabalho para o qual serião insufficientes as Herculeas fôrças d'Adrien; por isso muitos annos se observou que certas vozes expeditas e bem timbradas, que só a muito custo se havião achado, ex-

piravão antes de poderem sahir da Escola real de Musica. Em fim desapareceo este mal com a musica que a isso dava lugar e com os professores que estavam incumbidos de propagar a tradição da mesma. Ainda porem se não concludio tudo.

Os desvelos que demanda a conservação da voz, devem começar desde o momento da sua primeira emissão: ora é preciso notar que antes da arte do canto ha uma parte preliminar da musica que se chama *solfejo*, o qual tem por objecto formar habéis cantores, pela execução de certos exercicios progressivos, em todas as difficuldades de compasso e d'entoação. O estudo d'estes exercicios d'ordinario tem lugar na puericia, debaixo da direcção de mestres que, pela maior parte, são estranhos á arte do canto. Nenhum esmêro poem elles, ja na redacção, ja na escolha de taes exercicios, pelo que respeita á extensão das vozes; de sorte que acontece quasi sempre obrigarem a cantar os meninos fóra dos limites que a natureza lhes prescreveo. O constrangimento dos esforços que fazem para chegar ás entoações agudas a que os obrigão, destroe logo o principio da voz e fôrça os ligamentos da garganta. Quando isto succede, o mal ja não tem remedio, e nenhuma arte do mundo póde restituir a esses meninos o avelludado da voz, que o perdêrão para sempre. Accresce a isto que as precauções necessarias para aprender logo de principio a basear o som com o fôlego, a não respirar com demasiada frequencia, e a não cançar o peito com a excessiva prolongação do sópro, tudo isto, digo, completamente o ignorão a maior parte dos mestres de solfejo. Acontece, passados dous ou tres annos, formarem bons leitores de musica; mas, depois de destruirem ou alterarem a voz de seus discipulos, n'este estado os entregão á

vigilancia dos professores de canto, cuja arte não é capaz de dar áquelles pobres meninos o que perdêrão para sempre.

Para pôr termo ao mal que acabo de assignalar, o que devêra fazer-se é o seguinte. O lêr musica é independente da arte do canto; é pois inutil reunir n'este estudo duas cousas que naturalmente se separão. As lições do professor de solfejo, logo que se limitem a fazer lêr a musica nomeando só as notas em vêz de as cantar, e a dividir com exactidão todos os tempos do compasso e todas as combinações das notas, chegarião seguramente ao fim proposto n'este estudo preliminar; mas a respeito da entoação, á qual é preciso acostumar o ouvido, devêra isso competir ao professor de canto, para o que disporia seus discipulos com as precauções convenientes. Tão depressa um menino tentasse emittir sons de voz, achar-se-hia premunido contra os desvios d'um methodo vicioso, e tudo concorreria para tirar o melhor partido possível das disposições primitivas do orgão.

Não cuide todavia o Leitor que se tracta aqui d'uma nova theoria da divisão dos estudos musicaes; pois assim é que se fazião estes estudos em Italia, quando a arte do canto alli era cultivada com prospero successo. A experiencia, bem como a razão, mostrão a necessidade de se adoptar um tal methodo. O unico inconveniente seria cortar pelos interesses dos mestres de solfejo, pois gostão muito de que os tomem para mestres de canto. Não duvido que o tempo traga consigo este melhora-mento importante nos estudos musicaes, que muito ha que tem feito em França os maiores progressos.

CAPITULO XVIII.

Da execução instrumental.

§ 1.º

Da arte de tocar instrumentos.

A execução instrumental divide-se naturalmente em individual e collectiva. Compõe-se da arte de tocar instrumentos, e d'harmonizar, mediante o compasso e o sentimento, um certo numero de tocadores reunidos. Importa tractar separadamente de cada uma d'estas cousas.

Sabido é que os instrumentos se dividem em cinco especies principaes: a primeira compõe-se dos instrumentos d'arco; a segunda, dos instrumentos de cordas dedilhadas; a terceira, dos instrumentos de teclado; a quarta, dos instrumentos de sôpro; e a quinta, dos instrumentos de percussão. Cada genero d'instrumentos exige qualidades particulares para ser bem tocado: assim os instrumentos d'arco requerem primeiro que tudo um ouvido delicado para a justeza das entoações, que sómente se fórmão apoiando os dedos sobre as cordas, e muita destreza no braço para manejar o arco. Podemos conseguir uma boa execução nos instrumentos de cordas dedilhadas, quanto maior energia tiverem os dedos para resistir á pressão das cordas e para tirar d'ellas o melhor som. Os instrumentos de teclado, nos quaes se achão formadas as entoações, exigem sobre tudo dedos compridos, flexiveis, expeditos e fortes. Para ad-

quirir certa aptidão nos instrumentos de sôpro, é necessaria a mesma affinação d'ouvido que para os instrumentos d'arco, e, de mais a mais, a faculdade de mover os beijos facilmente, de lhes modificar a pressão, e de regular a fôrça do sôpro, qualidades que em geral se denominão *embocadura*. Quanto aos instrumentos de percussão, parece á primeira vista que todo o homem robusto deve possuir qualidades necessarias para os tocar; notão-se todavia differenças consideraveis entre tal ou tal timbaleiro, posto que tenham feito os mesmos estudos: é necessario, para tocar Timbales, ter uma certa flexibilidade de pulso e um certo tacto que não é possível analysar, mas que realmente existem.

Ao enumerar as qualidades necessarias para bem tocar instrumentos, não fallei da sensibilidade nem da imaginação, principios de todo o talento, por tractar agora sómente de disposições physicas; pois de balde um pianista ou oboista serião dotados da mais rara sensibilidade, se n'este os beijos fossem chatos e seccos, e n'aquelle os dedos empertigados ou frouxos; chegarião elles a ser tão grandes toçadores como seria eximio cantor o homem mais bem organizado, mas destituído de voz.

A execução dos instrumentos d'arco, taes como Violino, Viola, Violoncello e Contra-Basso, compõe-se de duas partes distinctas: *dedilhação* e *manejo d'arco*. A dedilhação é a arte de formar as entoações pela pressão dos dedos sobre as cordas contra a parte superior do braço, que se chama *ponto*. Esta pressão que restringe mais ou menos a longura vibrante da corda, não póde produzir sons puros senão quando é assás energica; porque a corda não vibra d'uma maneira satisfactoria, menos que não fique bem presa e firme sobre

os diferentes pontos. É pois necessario que o Violinista ou Violoncellista apoiem os dedos com muita fôrça sobre as cordas, não obstante a dolorosa sensação que lhes causa este exercicio ao começar seus estudos. Artistas ha cuja extremidade dos dedos ganha por fim um callo ou dureza em razão do muito uso de tocar; mas parece que d'isto nenhum inconveniente resulta á natureza do som.

Outro objecto importante da dedilhação é o *affinar*, isto é, a arte de collocar os dedos sobre as cordas de modo que as entoações saião afinadas. Nem todos os Violinos ou Violoncellos tem as mesmas dimensões; certos manufactores adoptarão para estes instrumentos fôrmas maiores que outros: ora a separação dos dedos para formar as entoações é relativa ao comprimento do braço do Violino, Viola ou Violoncello; pois claro está que a longura das cordas é proporcionada ás dimensões do instrumento. Quanto mais consideravel fôr este comprimento, tanto maior deve ser a separação ao passar d'uma nota á outra; quanto menos longo fôr aquelle, tanto mais se devem approximar os dedos. Um ouvido delicado promptamente adverte ao tocador das faltas que commette contra a affinação; isto porem não basta: para tocar sempre afinado, importa ser dotado de certa disposição para acertar, e ter feito um longo exercicio sobre as entoações. Ha diversos grãos no modo de tocar *afinado* ou *desafinado*. Affinação approximativa é a unica a que chegão os tocadores ordinarios; affinação absoluta só pertence a mui limitado numero d'artistas. É sobre tudo difficil de adquirir n'aquillo que se chama *vozes*. N'este genero de passos, que produzem o effeito do aggregado de dous sons, o arco pousa sobre as cordas e faz vibrar ao mesmo tempo duas en-

toações que são o resultado da combinação dos dedos da mão esquerda. Além da necessaria influencia dos dedos sobre a affinação, parece que o arco exerce outra pelo modo de ferir a corda, e que, fixada a posição da mão esquerda d'um modo invariavel, pôde a entoação ser mais alta ou mais baixa segundo a fôrma de comprimir o arco. Ao menos a esta influencia d'arco é que o celebre violinista Paganini attribue a rarissima precisão no seu modo de tocar.

A acção dos dedos da mão esquerda sobre as cordas só influe na justeza dos sons e na pureza das vibrações; quanto á qualidade do som, mais ou menos brando ou forte, mais ou menos aspero ou melodioso, isso é o resultado do manejo d'arco com a mão direita. Este manejo, que, na apparencia, se limita ao baixar e levantar alternativamente a fragil maquina sobre as cordas, é d'uma difficuldade excessiva. A principio mostrou a experiencia que se não podem combinar perfeitamente os movimentos do arco com os da mão esquerda senão affrouxando o mais possivel a acção do braço que dirige este arco, de modo que o pulso opere livremente e sem dureza. Se examinarmos os movimentos d'um violinista habil, nada nos parece mais facil do que esta independencia de pulso; mas são precisos muitos annos d'estudo para adquiri-la. Ainda isto não é tudo: o *baixar* e *levantar* do arco são susceptiveis d'uma multidão de combinações que tem igualmente suas difficuldades. Algumas vezes d'uma só arcada se executão muitas notas, o que exige muita circumspecção no desenvolvimento do braço; outras vezes levão-se todas as notas n'um andamento rapido com um numero d'arcadas igual ao das notas, o que demanda muita conformidade entre o mover dos dedos da mão esquerda e

o da mão direita; combinações ha que offerecem uma serie de notas alternativamente ligadas e destacadas; apparecem em fim successões de notas que se destacão n'um andamento rapido com uma só arcada para baixo ou para cima: este ultimo genero de passos, que se chama *staccato*, requer um talento particular.

Em vencer estas difficuldades de mecanismo não é que o artista sómente deve esmerar-se; deve ser tambem objecto de seus estudos a arte de modificar a qualidade dos sons. Os antigos se persuadião que não era possivel obter boa execução senão por meio d'um arco mui teso; pois, sendo os effeitos pouco variados, só exigião do instrumentista um manejo rasgado e livre, onde quasi todas as notas erão destacadas. Para conseguir esta rigidez necessaria, imaginárão dar ao arco uma curva convexa, quasi semelhante á do arco da frecha, vindo as sedas do primeiro a fazer as vezes da corda do segundo. Mais tarde conhecêrão que um arco flexivel é mais proprio para produzir sons melodiosos e puros do que um arco rijo e teso; derão-lhe primeiro a fórma de linha recta, e por fim a de curva concava que hoje lhe vemos. Modificão actualmente os artistas a leve tensão do arco por meio d'um parafuso, em razão do seu modo de tocar e dos passos com que estão familiarizados. Por meio d'este arco leve e flexivel, os effeitos que se podem obter no Violino ou Violoncello, são de muitas especies. Perto do cavallette, onde é mui forte a tensão das cordas, não pôde o arco pô-las em estado de vibração completa senão com extrema difficuldade, e os sons que produzem, quando feridas n'este lugar, tem alguma cousa de nasal e parecido com a Sanfona. Se o arco se desvia um pouco d'esta posição, dão as cordas um som volumoso, mas pouco agradável

e mesmo aspero; com tudo tira-se bom partido d'estes sons em passagens destacadas que demandão fôrça. Quanto mais o arco se aproxima do ponto, tanto mais tomão os sons uma qualidade melodiosa, se bem que mais faltos d'intensidade. Toca-se tambem ás vezes sobre o ponto; e o arco n'esta posição fere as cordas com muita suavidade, mas o som é surdo. Á medida que o arco se vai affastando do cavallette, diminue o artista a fôrça de pressão sobre as cordas. A inclinação mais ou menos consideravel da vara sobre as cordas, modifica tambem a qualidade dos sons. De todos estes factos, successivamente observados, resulta essa inexhaurivel variedade d'effeitos que o grande artista consegue tirar d'este instrumento. Ainda haverá por ventura muito que descobrir para levar a execução dos instrumentos d'arco ao mais alto gráo de perfeição a que pôde chegar; entretanto pelo que respeita á variedade d'effeitos e de difficuldades vencidas, Paganini parece ter levado a arte de tocar Violino aós seus derradeiros limites.

Por muito tempo foi o Violino um instrumento privativo de menestreis; servia unicamente para tocar Arias populares e para dansar. Mais ao diante foi introduzido nas orquestras, onde actualmente occupa o primeiro lugar; mas os que o tocavão erão tão pouco habéis, que Lulli se lastimava de não poder affoutamente escrever passagens as mais facéis em suas composições, com receio de que os musicos não podessem executá-las. Não havia em França, Italia e Allemanha uma só escola de Violino. Quem primeiro comprehendeo o que se podia fazer d'este instrumento, foi Corelli. Viveo este violinista Italiano nos fins do seculo XVII e principios do XVIII. Suas *Sonatas* e *Concertos* ainda hoje se reputão modelos classicos. N'estas obras inserio elle uma

multidão de passagens e combinações até alli desconhecidas sobre a dedilhação e manejo d'arco. Seus successores, Vivaldi e Tartini, ampliáram o dominio do instrumento de que em certo modo acabava elle de ser o creador: Nardini, Pugnani, e muitos outros violinistas Italianos, que seria assás enfadonho nomear, aperfeiçoáram successivamente a arte de manejar o arco e a da dedilhação. Em fim Viotti transpôz os limites assignalados ao Violino, tanto pela sua prodigiosa execução como pela belleza de suas composições, onde se achão reunidas a novidade e a graça dos cantos, a expressão, a grandeza das proporções e o abrihantado dos passos. São os Concertos de Viotti os mais bellos que se conhecem.

Distinguem-se os violinistas Allemães desde o meado do seculo XVIII pela destreza da mão esquerda; porem tirão pouco som ao instrumento, e o manejo d'arco é em geral pouco desenvolvido. Muito antes d'Allemanha ter violinistas affamados, ja em Italia e França os havia da primeira ordem. Foi Benda o primeiro que fundou uma escola de Violino em Allemanha. Em 1790, Eck se pôz á frente dos violinistas Allemães. Era tambem apontado n'esse tempo Frœnzell, que, sem embargo de possuir um talento mais limitado, agradava na execução. Hoje quem passa pelo primeiro dos violinistas Allemães, é Spohr; tem com effeito muito talento, mas, sendo algum tanto frio na execução, nem por isso foi muito applaudido em França, paiz onde os violinistas são julgados com a maior severidade.

Ha mais d'um seculo que se fazem celebres em toda a Europa os violinistas Francezes. Leclere, cujo estylo pertence á escola de Corelli, foi o primeiro que chegou a lutar vantajosamente com os grandes artistas

Italianos. A musica que compôz para este instrumento, foi longo tempo considerada como um modelo classico; não deixa de ter difficuldades mesmo para os violinistas d'agora, não obstante os immensos progressos feitos na arte de tocar Violino. Guillemain, Pagin, e alguns outros que vierão depois de Leclere, tinhão mais graça na execução, porem menos pompa no estylo e no som. Gaviniès, que foi appellidado o *Tartini Francez*, mereceo este nome pelas grandes proporções de seu manejo instrumental. A arte de manejar o arco, de que até então nenhum caso se havia feito em França, por ser a execução da mão esquerda o principal objecto d'estudo, attrahio a sua attenção, e n'ella adquirio uma agilidade tal, que o mesmo Viotti admirava. Os estudos que publicou, com o titulo de *vingt-quatre matinées*, serão eterno monumento do seu engenho.

Depois d'este começa o que podemos chamar escola moderna, que tem por corypheos a Kreutzer, Rode e Baillot. O primeiro não teve estudos classicos; mas sua feliz organização lhe revelou o segredo d'uma especie d'estylo cavalleiresco, brilhante, facil e cheio d'encantos. Mais correcto, mais puro, foi o talento de Rode um modelo de perfeição. Admirável pela justeza das entoações e pela arte de cantar sobre o instrumento, era ainda singular na presteza da dedilhação; ninguem o podia increpar senão de ser algum tanto falto de variedade no manejo d'arco. Os grandes talentos de que fallo, apenas são agora recordações do que é concernente á historia da Arte; e Baillot, seu contemporaneo, Baillot, vivente archivo de todas as tradições classicas da França e da Italia, Baillot ainda está em pé, florecendo na idade e no estro, crescendo no talento com os annos, e parecendo desafiar ao mesmo tempo o se-

culo que foge e o que se approxima. A este grande artista é que sobre tudo cabe a gloria de ter estabelecido em França a escola de Violino a mais brilhante que houve na Europa, tanto pelos discipulos que formou, como pelo exemplo que dá d'um mecanismo admiravel e do estylo o mais elevado. É prodigiosa a sua variedade d'arco; mas o talento n'elle é só um meio de fecundar suas inspirações, que são sempre profundas ou apaixonadas. Baillot faz sobre tudo realçar esse talento quando executa a musica dos grandes autores, e quando aos ouvintes communica suas emoções. Ninguém analysou tão bem como elle as qualidades d'estylo proprias para a execução da musica dos grandes mestres; assim podemos afirmar que de todos os violinistas é o que apresenta mais variedade, quando na mesma noute executa Quartettos e Quintettos de Boccherini, d'Haydn, de Mozart e de Beethoven. Na mão d'elle toma cada um d'estes compositores o caracter que lhe é proprio, e parece que se estão successivamente ouvindo violinistas diversos.

Aos tres grandes artistas mencionados cumpre ajuntar Lafont, que, sem ter o que vulgarmente se chama *escola*, isto é, uma theoria d'arco e dedilhação, conseguiu por um trabalho assiduo agradar muito pela affinação e mimo com que tocava.

Todos estes violinistas derão uma multidão de discipulos que se tornarão artistas distinctos, e que assegurarão ás orquestras Francezas uma superioridade incontestavel.

Começou uma nova epoca para o Violino, que vem a ser aquella em que se vencêrão as maiores difficuldades. Paganini, dotado d'uma organização musculosa e agil, tendo uma mão prodigiosamente flexivel, que lhe pro-

porcionava os meios d'executar passos que nenhum outro poderia dizer como elle, conseguiu por estas vantagens, pelo mais aturado estudo e por algumas circumstancias particulares uma destreza tal que bem parece prodigio. Quasi que sem ter outros mestres senão a si proprio, parece comprehendêra seu destino lendo algumas obras de Locatelli, violinista Italiano do seculo XVIII, o qual se havia dedicado a produzir effeitos novos, e cujos *Caprichos* parecem ter servido de modelo aos primeiros exercicios de Paganini. Fazia Locatelli um frequente uso de *sons harmónicos*; Paganini esmerou-se em aperfeiçoar estes sons, em produzi-los em todas as posições e em todos os tons; em fazê-los finalmente em duas cordas, e em coaduná-los com os sons ordinarios do instrumento. A dedilhação do Violino apresenta ás vezes em certos passos difficuldades insuperaveis; Paganini porem subtrahio-se a estas difficuldades variando a affinação do instrumento, de maneira a pôr-se em estado d'executar mais vantajosamente as passagens que meditava. Por meio d'estas variedades d'affinação é que tambem obteve effeitos de sonoridade que nunca por outro meio se conseguirião. Assim tocava elle um Concerto em *Mi ♭ menor*, onde multiplicou rasgos de força que são d'uma execução prodigiosa; mas o segredo d'esta maravilha consiste em fazer tocar a orchestra em *Mi ♭ menor*, em quanto o Violino a *soló* está meio-pontô acima da affinação ordinaria, e não toca realmente senão em *Re menor*. A difficuldade pois desaparece em parte; mas o effeito não é menos satisfactorio. Foi Paganini o primeiro que executou passos em que a mão esquerda dedilha certas notas em quanto o arco fere outras, e que achou o meio de tocar na quarta corda trechos inteiros que mais depressa deverião ser executados sobre as

quatro cordas do instrumento. Por isso não podemos negar que este professor ampliou os recursos do Violino; infelizmente o desejo de fazer-se applaudir por seus rasgos de força, fez com que elle abusasse d'isto a ponto de ficar não poucas vezes fóra do dominio da arte. É sempre admiravel a habilidade do artista, mas nem sempre o gôsto se dá por satisfeito. Como quer que seja, devemos confessar que Paganini foi o violinista mais extraordinario que tem apparecido: foi tambem elle quem mais excitou o enthusiasmo geral, e de quem a fortuna foi mais brilhante.

Apresenta a nova escola outro violinista que, não obstante ser joven, adquirio grande reputação pela nitidez do seu talento; este violinista é Beriot. Tirando ao instrumento, um optimo som, tendo um arco flexivel e variado, uma perfeita entoação e muito gôsto, só lhe faltava engrandecer as proporções do seu manejo instrumental, e não se limitar ao genero um pouco restricto do Thema variado; seus ultimos trabalhos dão a conhecer que comprehendeo o que ainda lhe faltava, e podemos esperar que algum dia se collocará em alto degráo da escala dos violinistas.

Quanto o Violino tem de brilhante e poderoso no solo, tanto a Viola ou Violetta parece destinada a não fazer-se ouvir senão em Peças concertantes e como parte d'acompanhamento. O som d'este instrumento, melancolico e concentrado, o torna pouco proprio para dar longa satisfação ao ouvido. No Quartetto ou na Symphonia faz boa liga com os outros instrumentos; mas é monótona quando toca só. Não é pois d'admirar que haja poucos solos para Viola, e que poucos violinistas se dessem com especialidade ao exercicio d'esta variedade de Violino. Alexandre Rolla, regente d'orchestra

no theatro da *Escala* em Milão, e M. Urhan, professor de Paris, são quasi os unicos que ultimamente se distinguirão n'este instrumento. Sendo a dedilhação e o manejo d'arco os mesmos na Viola que no Violino, todo o violinista pôde tocar Viola.

Não acontece o mesmo com o Violoncello, que se colloca entre as pernas do tocador e exige uma dedilhação particular. Como a separação dos dedos para formar as entoações, seja sempre em razão da longura das cordas, claro está que deve ser muito mais consideravel no Violoncello que no Violino. D'aqui o não poderem fazer-se n'aquelle instrumento notas da mesma denominação, affectadas de sustenidos, bmoes ou bquardos, com os mesmos dedos que as mais das vezes se empregão no Violino. Demais, a obrigação de deixar o braço para firmar o pollegar sobre o ponto, quando é preciso chegar ás entoações agudas, nenhuma analogia tem com o que se chama *transportar* no Violino (1): tanto diversificação pois estes dous instrumentos na execução quanto differem nas dimensões.

O Violoncello é susceptivel de produzir grandes effeitos assim nos solos como na orchestra; tem uma qualidade de som penetrante e muita analogia com a voz humana. Parece pois que o natural destino d'este instrumento nos solos é *cantar*, isto é, executar melodias. Todavia a maior parte dos violoncellistas fazem consistir

(1) *Transportar*, n'esta acceção, corresponde ao Italiano *Smanicare*, e ao Francez *Démanché*, que consiste em tirar a mão esquerda da sua posição natural para saltar a outra mais elevada, e constitue uma das maiores difficuldades nos instrumentos de corda, por ser forçoso cahir precisamente no lugar indicado pelas regras da dedilhação. (*Nota do traductor*).

o seu talento em tocar muitas passagens difíceis, por isso que taes difficuldades lhes grangeião o applauso publico.

Quem primeiro introduzio o Violoncello na orchestra da Opera foi um musico chamado Battistini, de Florença, pouco tempo antes da morte de Lulli. O que estava em uso antes do Violoncello era o *Basso de Viola* (de sette cordas) para acompanhar o canto e a musica instrumental. Francischello, violoncellista Romano, foi o primeiro que se fez celebre na execução dos solos; era ainda vivo em 1725. Dous professores Allemaes, Quanz e Benda, que o ouvirão em Napoles e em Vienna, concordão, nos elogios que lhe fazem, em pô-lo á frente dos mais habéis artistas do seu tempo. Berthaud, nascido em Valenciennes no principio do seculo XVIII, deve ser contemplado como chefe da escola de Violoncello em França. Distinguem-se entre os seus discipulos os dous irmãos Janson, Duport o mais velho, e sobre tudo Luiz Duport o moço, ao qual ninguém até então se avantajára em belleza de som e destreza d'arco. Quanto á elegancia d'estylo e presteza de dedilhação, Lamarre parece ter sido o violoncellista que mais sobresahio; infelizmente na execução deixava ainda desejar um som mais volumoso e mais penetrante, principalmente na terceira e quarta corda. Hoje conta a escola Franceza muitos violoncellistas d'abalizado talento.

Distinguiu-se a escola Allemaã por alguns violoncellistas de grande merito. O primeiro em data é Bernardo Romberg, cujas composições servirão de modelo á maior parte de seus successores no tocante á factura dos Concertos. Um estylo rasgado e vigoroso dava sobre tudo realce a seu talento. Depois de Romberg

veio Maximiliano Bohrer, o qual adquirio grande reputação pela destreza com que executava as maiores difficuldades, pela justeza das entoações e elegancia de seu manejo instrumental. Dotzauer, sem tanta fôrça d'execução, merece todavia ser apontado por suas composições, que são d'um bellissimo estylo.

Os Inglezes, que não tiverão um só violinista que valha a pena de citar-se, contão entre os seus musicos dous professores de Violoncello. Um é Crosdill, notavel pela sua energica e grandiosa execução; outro é Linley, a quem a bella qualidade de som, a muita presteza d'arco e uma grande nitidez d'execução grangearão merecido renome. Ainda mal que o seu modo de tocar é absolutamente destituído d'estylo, e mesmo vulgar.

O Contra-Basso, instrumento gigantesco que em Allemanha tem quatro cordas, e em França, Italia e Inglaterra só tres, é o fundamento das orchestras. Na intensidade e energia de som nenhum outro instrumento o póde substituir. É tal a longura das cordas que d'uma a outra nota vai uma distancia consideravel, e obriga o tocador a mudar a cada passo de posição de mão, de sorte que as passagens rapidas são alli mui difficeis: raras vezes é satisfactoria a sua execução, porque, entre os contra-bassistas, uns limitão-se a tocar as notas principaes, não fazendo caso do que lhes parece menos necessario; e outros, como mais exactos, só extrahem pouco som das notas que demandão rapidez. É extremamente difficil conciliar a dedilhação com o manejo d'arco. O Contra-Basso parece unicamente destinado a completar por meio de sons graves o systema d'uma orchestra; entretanto, a pezar de suas dimensões colossaes, da aspereza dos sons e das difficuldades que n'elle obstão a uma execução delicada,

houve quem alli chegasse a executar solos com uma precisão tal, que se não encantava o ouvido, ao menos causava surpresa. Dragonetti, primeiro contra-bassista da Opera e da philarmonica de Londres, subio a um gráo de talento n'este genero que excede tudo quanto possa imaginar-se. Dotado d'um sentimento musical assás energico, possui Dragonetti uma firmeza de compasso e uma finura de tacto que domina todos os artistas que o rodeião em uma orchestra: isto porem só constitue uma parte do seu merito. Ninguem levou tão longe como elle a arte d'executar difficuldades e de manejar com destreza o pesado arco d'este instrumento: por certo que fez prodigios. Todos os que tentárão imitá-lo, nem sequer se approximárão do seu talento, e não reproduzirão senão mesquinhas imitações.

Todos os instrumentos d'arco que acabo de mencionar, fórmão a base das orchestras: estes mesmos fórmão os unicos que alli se empregárão nos primeiros 50 annos do seculo XVIII, assim em musica dramatica, como em musica sagrada. As Operas de Pergolese, de Leo, de Vinci e de Porpora, não tem outra instrumentação senão Violinos, Violas e Bassos. Não erão então os acompanhamentos de canto senão um accessorio de pouca importancia; todo o merecimento d'esta musica consistia na graça das melodias e na expressão das palavras. Os instrumentos de sôpro, que, por seus diversos caracteres de som, fórmão com os instrumentos de corda um feliz contraste, e que dão o colorido á musica com tintas variadas, não havião ainda tomado lugar na orchestra, ou pelo menos erão alli imperceptiveis; pois não se empregavão senão de longe em longe e pouco a proposito. Este genero d'instrumentos foi successivamente adquirindo maior importancia, segundo

variavão os estylos; mas os Violinos, Violas e Bassos são e serão sempre o fundamento das orchestras, por serem ao mesmo tempo instrumentos os mais energicos, os mais suaves, e os que admittem mais variedade em seus accentos.

Mas para tirar dos instrumentos de corda todo o effeito de que são susceptiveis nas grandes massas d' orchestra, importa que haja uniformidade no modo de executar, isto é, que todas as passagens sejam executadas do mesmo modo por todos os instrumentistas; que todos os arcos baixem e levantem ao mesmo tempo; que os destacados e ligados se fação no mesmo lugar; que os accentos do *forte* e do *piano* sejam expressos sobre as mesmas notas; e n'uma palavra, que pareça não haver mais que um Violino, uma Viola, um Violoncello, um Contra-Basso. Não ha paiz onde taes condições sejam tão bem preenchidas como em França; n'este ponto são sobre tudo notaveis as orchestras de Paris: a causa d'isto devemos attribuí-la á superioridade d'escola que existe no Conservatorio, e á solidez de principios que alli professão os alumnos. Foi algumas vezes censurada esta escola por querer fundir todos os instrumentistas pelo mesmo molde; esta censura porem, a meu vêr, é mais depressa um elogio do que uma critica respectivamente aos violinistas d' orchestra. Quanto aos que a natureza chama a distinguirem-se no solo, se d'esta recebêrão as qualidades que fórmão o grande artista, isto é, um sentimento energico e o germe d'um estylo particular, não póde a regularidade dos principios que bebem n'uma escola servir d'obstaculo ao desenvolvimento de sua habilidade natural: saberão sempre eximir-se dos estôrvos do mestre em tempo opportuno, e gozarão a prerogativa d'um razoavel manejo d'arco.

Todos os compositores estrangeiros que estiverão em França, e principalmente Rossini, admirarão os violinistas Francezes.

Posto que a França tenha dado muitos professores d'instrumentos de sôpro, não goza ella n'esta parte da mesma superioridade que nós instrumentos de corda; em geral, a Allemanha leva n'isto a palma. Uma das maiores difficuldades para vencer n'este genero d'instrumentos é suavizar os sons e tocar *piano*; nas orquestras Francezas toçao em geral muito forte os instrumentos de sôpro. A obrigação de tocar *piano* torna-se todavia tanto mais imperiosa, quanto a musicã da nova escola admite o uso quasi continuo de todos os instrumentos em massa para d'elles tirar o colorido, e quanto estas massas abafão o canto não sendo excessivamente adocadas.

Os instrumentos de sôpro empregados na orchestra pelos compositores da escola actual são: duas Flautas, dous Oboés, dous Clarinettes, dous Fagottes, duas ou quatro Trompas, dous Clarins, aos quaes se ajunctão ás vezes tres Trombões, alguns Ophicleides, um Bugle ou Clarim de chaves, etc.

O mais necessario requisito para bem tocar Flauta é uma boa embocadura, isto é, uma certa disposição dos beiços propria para fazer entrar no instrumento todo o sôpro que sahe da boca, e para não deixar ouvir uma especie d'assobio que precede o som, e que torna mui desagradavel a execução de certos flautistas. Ha vinte e cinco annos que foi muito melhorada a estrutura do instrumento; entretanto ainda não é perfeita, e a sua affinação mui longe está de ser irreprehensivel: só o artista lhe poderá dar essa affinação tão necessaria modificando o sôpro, e ás vezes por meio de certas

combinações dos dedos. Fazendo-se as notas destacadas com uma articulação a que chamão *impulso de lingua*, é indispensavel que este orgão tenha muita volubilidade para o artista executar limpamente as passagens rapidas, e sobretudo importa que se acostume a combinar perfeitamente os movimentos da lingua com os dos dedos.

O primeiro flautista d'algum merito em França foi Blavet, director de musica do conde de Clermont; brillhou nos primeiros 50 annos do seculo XVIII; mas foi inferior a Quanz, compositor privativo da côrte da Prussia, e mestre de Flauta de Frederico II. Quanz foi não só executor, mas tambem um grande professor que escreveu um excellente livro elementar sobre a arte de tocar Flauta, e começou a aperfeiçoar este instrumento accrescentando-lhe outra chave; pois que antes d'elle não tinha a Flauta mais que uma. Depois de Quanz e Blavet nenhum flautista de nome se dera a conhecer, quando apparece Hugot, flautista Francez que adquirio uma brilhante reputação em 1790 pela belleza de som que tirava da Flauta e pela nitidez com que executava. Quanto ao seu estylo, era vulgar assim como o de todos os tocadores d'instrumentos de sôpro n'aquelle tempo. Este recommendavel artista, em um accesso de febre inflammatoria, levanta-se da cama, e atira consigo d'uma janella abaixo em Setembro de 1803.

Nenhum flautista havia podido remediar o principal defeito da Flauta, que é a monotonia, eis senão quando Tulou, joven ainda e discipulo do Conservatorio, entra de manifestar um gênio distincto que devia trazer a reforma não só ao instrumento, senão ainda á arte de o tocar, e á musica que lhe era destinada. Foi elle o primeiro que reconheceo ser a Flauta susceptivel de variar seus accentos e de produzir diversas qualidades

de som por meio das modificações do sôpro. Esta descoberta não foi o resultado de suas averiguações nem do seu reflectir, mas sim d'aquella especie d'instincto que fórma os grandes artistas. A Flauta, nas mãos de Tulou, apresenta não poucas vezes inflexões dignas de rivalizar com a voz humana, e isto dá ao seu manejo instrumental um caracter d'expressão que ainda nenhum flautista pôde igualar, sem embargo de muitos tocadores haverem tomado o seu estylo por modelo, ao menos em certas cousas. Entre estes tem o primeiro lugar Drouet e Nicholson: distingue-se o primeiro por uma brilhante execução e por uma volubilidade de lingua a mais admiravel de tudo quanto até alli se tinha visto; mas, sobre ser frio o seu estylo, n'elle a execução cheira mais a rasgos de fôrça do que a musica verdadeira. É Nicholson o primeiro flautista d'Inglaterra, e seria em tudo um artista distincto, a não lhe restarem ainda alguns indicios de má escola no seu modo de tocar, e sobre tudo na sua musica; mas tem uma execução nitida e brilhante, uma qualidade de som puro e volumoso, e em graduar o som d'uma maneira imperceptivel mostra rarissimo talento.

Em Italia é que a arte de tocar Oboé teve o seu berço, e que d'um instrumento grosseiro, destinado aos pastores, se formou o mais perfeito da familia dos pneumaticos. A maior difficuldade que offerece o Oboé para ser bem tocado, consiste na obrigação de manter o sôpro para suavizar o som e para evitar os inconvenientes que vulgarmente se chamão *cuá*; inconvenientes que tem lugar quando a palheta vibra só, sem fazer sahir o som do instrumento. Com tudo é necessario tomar certas precauções quando se toca com muita suavidade; porque o instrumento pôde ás vezes *oitavar*, isto é, dar Oitava acima da nota que o artista queria produzir.

Filidori, oriundo de Senna, contemporaneo de Luiz XIII, que o ouviu com admiração, é o primeiro oboista de quem a historia da musica faz menção pela habilitadade com que tocava este instrumento. Uma familia originaria de Parma, chamada Besozzi, deo depois muitos artistas celebres n'este genero; os quaes brillarão em Italia, Allemanha e França, pelo decurso do seculo XVIII. Alexandre Besozzi, o mais velho dos quatro irmãos, viveo na côrte de Sardenha; e, durante a longa vida que desfructou, dedicou-se a aperfeiçoar o seu talento e a compôr boa musica para este instrumento. Antonio Besozzi estabeleceo-se em Dresda, onde formou discipulos que depois propagarão seu methodo. Caetano Besozzi brillou em Londres até 1793. Carlos Besozzi, filho d'Antonio, foi discipulo de seu pai, e excedeo-o no talento de tocar Oboé. Em fim Jeronymo Besozzi, filho de Caetano, entrou no serviço do rei de França em 1769, e alli permaneceu até á sua morte. Foi rival dos Besozzi um oboista Allemão, chamado Fischer, e chegou a tocar com uma ligeireza e suavidade até alli desconhecidas. A escola d'Oboé fundada em França por Jeronymo Besozzi produzio Garnier e Salentin. Vogt, discipulo d'este ultimo, distingue-se actualmente por uma força d'execução assás notavel: o não adoçar bem o som do instrumento será a unica falta de que o podemos arguir. Brod, discipulo de Vogt, procurou evitar o defeito de seu mestre, e toca com perfeita agilidade e apurado gosto; porem cahe ás vezes no defeito contrario ao de Vogt, que é oitavar quando toca com suavidade.

O Clarinette, cujo som em nada se parece com o da Flauta, nem com o do Oboé, é instrumento de grande utilidade na orchestra. Infelizmente ainda a sua

construcção é imperfeita no que toca á justeza e igualdade dos sons ; mas póde o talento do artista fazer desaparecer estes defeitos, ao menos em parte. Gozão os clarinettistas Alleinães d'uma superioridade incontestavel sobre os Francezes, se bem que entre estes alguns ha que se estremão por uma execução brilhante: mas a doçura e o avelludado de som, proprio de seus rivaes d'Allemanha, esse jamais o puderão conseguir. Diversos prejuizos os tem embaraçado de competir com aquelles: por exemplo, fazem os Francezes consistir uma parte do seu talento em tirar d'este instrumento um som redondo e volumoso, que é incompativel com a doçura; demais, teimão elles em comprimir a palheta com o beijo superior em vez de a apertar com o inferior, que é mais firme e mais succoso. José Beer, professor ás ordens do rei da Prussia, fundou, nos ultimos 50 annos do seculo XVIII, uma escola de Clarinette d'onde sahião muitos artistas de nome, entre os quaes se distingue Baermann, que em Paris tocou em 1818 e recebeu grandes applausos. Um som mimoso e avelludado, uma articulação nitida e franca nas difficuldades, e um estylo mais elegante que o dos outros clarinettistas conhecidos, lhe derão a primazia, mesmo em Allemanha. Willman, de Londres, é tambem um artista de mui raro merecimento; finalmente Berr, da orchestra do theatro Italiano, singulariza-se por uma bella qualidade de som e por uma maneira d'executar perfeita.

Vimos (Cap. XIV) quaes erão os defeitos do Fagotte: ou seja pela influencia de taes defeitos, ou por outra qualquer causa, nenhum fagottista ha que por seu abalizado talento mereça ser apontado. Ozi e Delcambre tiravão ao instrumento um bello som, mas erão destituidos de gôsto, e, quanto a difficuldades, estrei-

tirão o instrumento em curtos limites. Um Hollandez, chamado Mann, mais sobresahio na arte de cantar e em limpeza d'execução; porem não tractou de se fazer conhecido e jaz na obscuridade. Ainda está para vir o reformador do Fagotte. Em França, sabem os fagottistas extrahir mui agradável som do instrumento, se bem que falto d'intensidade; mas não acontece o mesmo em Allemanha, onde geralmente é mais redondo aquelle som.

São mui difficeis de tocar os instrumentos de metal, especialmente aquelles cujas entoações só o movimento dos beijos modifica, como a Trompa e o Clarim. É tão grande esta difficuldade na Trompa que, para a maior parte dos tocadores, foi preciso limitar a escala dos sons que devem percorrer. Tal artista que facilmente executa os sons graves e intermediarios, não pôde executar os agudos, e *vice-versa*: a dilatação consideravel dos beijos, sendo necessaria para uns, é incompativel com a contração por meio da qual se executão os outros. Alem de que a embocadura differe na entrada do orificio segundo a gravidade ou agudeza dos sons do instrumento. Para os sons graves importa que a abertura seja larga, e para os agudos muito menos aberta. Estas considerações fizeram dividir a Trompa em *primeira e segunda Trompa*, que Dauprat, professor do Conservatorio, com mais exactidão denominou *Trompa Alto e Trompa Basso*, porque o diapasão do instrumento dividido d'esta fórma tem analogia com as vozes de Contralto e de Basso. Os artistas que toçãõ a parte da *Trompa Alto* não podem tocar a da *Trompa Basso*, e *vice-versa*. Alem das duas divisões da Trompa a que me refiro, ha outra a que se dá o nome de *Trompa mixta*, porque participa das duas primeiras, sem attin-

gir as extremidades graves ou agudas d'uma ou d'outra. N'esta é mais facil adquirir nitida e segura execução, pois igualmente se desvia dos inconvenientes d'uma excessiva dilatação de beiços, e dos d'uma contracção exaggerada. N'uma ou n'outra das duas primeiras categorias é que as Trompas d'orchestra se achão sempre collocadas; mas alguns trompistas a *solo* adoptarão a terceira. É esta a menos estimada, por se limitar a um pequeno numero de notas, e por ser mais facil que as outras duas. Frederico Duvernoy, que ha vinte e cinco annos gozava de grande reputação, era um *Trompa mixta*; nunca excedia a Oitava do termo medio.

Alem da difficuldade de produzir sons nitidos e d'executar passos com desembaraço e volubilidade, outra se offerece ainda maior que é igualar a força dos sons abertos e dos sons tapados: são estes quasi sempre surdos, ao passo que aquelles sahem redondos e brilhantes. Parece que ninguem como Gallay possuira em maior gráo esta igualdade tão necessaria. Quando toca, é bem difficil distinguir estas duas especies de sons, pois a tanto chega n'esta parte o seu talento. Devemos propô-lo aos novos artistas para modelo.

Depois d'Hampl, o primeiro trompista que adquirio celebridade, existio Punto, seu discipulo, o qual nascêra pelo anno de 1755 em Teschen na Bohemia. Este artista, cujo verdadeiro nome era *Stich*, que significa *picada* (em Italiano *punto*) possuiu um admiravel talento em tirar bellos sons da Trompa nas notas agudas, e em executar passos e trinados como um tocador de Violino no seu instrumento. Usava habitualmente d'uma Trompa de prata, que dizia elle ter uma qualidade de som mais puro que as de latão. Lebrun, trompista Francez ás ordens do rei da Prussia, foi o

emulo de Punto, e o sobrepujou na arte de cantar com graça n'este instrumento. Foi elle o primeiro que se lembrou de adoptar uma boceta de cartão de fôrma comica com um buraco, para produzir os effeitos do echo. Muitos outros trompistas Francezes se assignalárão por qualidades particulares; depois de ter citado Duvernoy e Gallay, posso tambem nomear Dauprat, que como professor melhorou muito a escola de Trompa no Conservatorio.

Nota-se nas orquestras Francezas que os trompistas muitas vezes fallão nas entoações e commettem o que vulgarmente se chama *cuá*: quasi sempre estes casos procedem da negligencia do artista em lançar fôra a agua que se accumula no tubo por effeito da respiração; a menor bolha d'agua basta para interceptar a passagem do ar e para não deixar articular os sons. Estarião menos expostos a taes accidentes se adoptassem o uso das bombas na Trompa.

O Clarim, instrumento do mesmo genero que a Trompa, é tambem mui difficil de tocar, e as faltas que o tocador alli commette são ainda mais sensiveis, por isso que os sons tem uma qualidade mais penetrante e mais aguda: é sobre tudo difficil de tocar com suavidade e pureza. Não tem os artistas Francezes n'esta parte o talento dos Allemães, nem mesmo dos Inglezes. Citão-se em Allemanha os dous Altenburg, pai e filho, que fôrão tocadores da primeira ordem, e muitos outros que executão com suavidade e precisão passagens singularmente difficéis. Algumas obras d'Haendel contem partes de Clarim tão difficéis, que mal se póde comprehender como serião executadas; fazem presumir que houve n'esse tempo em Inglaterra algum Clarim dotado d'extraordinario talento. Hoje é Harper quem se

distingue na arte de modificar a brandura e a força dos sons, na precisão com que executa difficuldades, e na feliz disposição dos beijos que lhe permite subir sem custo aos sons mais agudos.

Os instrumentos de metal cujas entoações se modificão por meios mecanicos, como o Clarim de chaves, os Ophicleides e os Trombões, não deixão de ter tambem seu genero de difficuldades; mas o que n'elles ha de vantajoso é não expõem o artista a fallar nas notas. O continuo movimento das varas do Trombão; e a abertura das chaves do Horn-Bugle e dos Ophicleides com o seu largo diametro, não deixão alli condensar a agua em bolhas, nem impedem a vibração da columna d'ar no corpo do instrumento: para bem tocar qualquer d'elles, importa sómente ser bom musico, ter beijos firmes e um peito robusto. Alguns artistas ha que se abalizão pelos rasgos de força que desempenhão no Trombão; mas estas difficuldades, quando vencidas, são mais raras do que uteis n'uma orchestra, onde este instrumento tem o seu lugar destinado.

Até aqui só fallei da execução sobre os instrumentos que nas grandes ou pequenas orchestras se reúnem em maior ou menor numero; resta-me agora fallar dos que as mais das vezes se tocão sós, taes como Orgão, Piano, Harpa e Violão.

Ao enunciar as difficuldades que se encontrão na arte de tocar Orgão, e sobre tudo um grande Orgão, apenas passa pela idéia que haja homens tão bem organizados que possam alli chegar. Com effeito, alem d'esta arte exigir primeiro uma livre articulação de dedos e regras de dedilhação como nos outros instrumentos de teclado; alem de se complicar a difficuldade com a resistencia das teclas, cada uma das quaes requer ás

vezes o pêso de duas libras para ceder á pulsação do dedo, importa que o organista aprenda a mover os pés com rapidez para executar o Basso no teclado dos pedaes, quando pertende deixar á mão esquerda a liberdade d'executar partes intermediarias, e esta duplicada attenção se torna assás penosa; importa que saiba entresachar a proposito o uso dos teclados, reuni-los, separá-los, passar d'um ao outro sem interromper a execução; que conheça o effeito dos differentes jogos e tenha gôsto para inventar novas combinações; em fim que possua ao mesmo tempo sciencia e genio para dar aos cantos da Igreja o character de magestade que lhes é proprio, e para improvisar preludios e peças de todo o genero. Mil outros pormenores entrão ainda nas obrigações do organista: por exemplo, importa que não seja hospede no conhecimento do Canto-chão; que saiba decifrar a sua notação, a qual differe da notação ordinaria; que saiba os usos de cada local para os Officios da Igreja, e que possa fornecer promptos remedios a qualquer accidente momentaneo que sobrevenha ao instrumento.

Quando se considera esta complicação de difficuldades, não é d'admirar o pequeno numero d'organistas que tem apparecido no espaço de tres seculos, isto é, desde o seculo XVI até ao XIX. Onde houve mais foi em Italia e Allemanha. Entre os organistas Italianos é citado Claudio Merulo, que vivia nos fins do seculo XVI, os dous Gabrielli, seus contemporaneos, Antegnati e sobre tudo Frescobaldi, que brilharão desde 1615 até quasi 1640. Allemanha produziu Froberger, de Kerl, Buxtehude, Pachelbel, João Sebastião Bach e os discipulos d'este. A maior parte d'estes organistas distinguirão-se por qualidades particulares; porem mui poucos houve que re-

unissem todas as que acima enumerei: creio que até fôra João Sebastião Bach o unico que apresentasse um tal fenomeno. Foi este grande artista um d'esses genios raros que brillão como faroes no meio dos seculos para os allumiar. Subio a tão eminente grão, como compositor e como tocador, que servio de modelo a todos os seus successores, cuja ambição consistia em se approximarem o mais possivel do seu merito, mas nunca em o igualarem. Quasi todos os organistas Francezes são faltos de sciencia, mas tem gôsto na escolha dos registros e na arte de tirar d'elles bom effeito. Em Couperin, Calvière, Marchand, Daquin, não se lhes conheceo outro merito; sómente Rameau possuiu o verdadeiro estylo do Orgão, isto é, o estylo grave e se-vero que convem a este instrumento.

Não se acha entre o Piano e o Orgão outra analogia senão a d'um teclado sobre o qual se movem os dedos, e as qualidades do bom pianista de nenhum modo são as do bom organista. O *tacto*, isto é, o pulsar as teclas com firmeza e flexibilidade de dedos, este mesmo tacto indispensavel ao bom tocador de Piano, em nada se assemelha ao teclear do Orgão, que deve ser mais depressa ligado que floreado. Uma das maiores difficuldades na arte de tocar Piano consiste em tirar bello som ao instrumento por um certo modo de ferir as teclas: para adquirir esta arte, importa aprender a não empregar a acção dos braços sobre o teclado, e a dar aos dedos uma flexibilidade proporcionada á fôrça, o que demanda muito exercicio. Uma boa posição de mão, e o estudo constante de certos passos, executados a principio lentamente e com igualdade, e levados gradualmente mais depressa até ao mais accelerado andamento, acabão por dar esta flexibilidade ne-

cessaria. Todavia isto não é dizer que a arte de tirar bello som ao Piano seja puramente mecanica; é ella como outra qualquer arte: o seu principio reside na alma do artista, e com a rapidez do relampago se difunde até á extremidade dos dedos. O talento d'extrahir sons é inspirado assim como o da expressão, e constitue um dos elementos da mesma.

Belleza de som e mecanismo livre e facil, eis as condições indispensaveis a um verdadeiro talento no Piano; não são porem as unicas. É tambem necessario o gôsto para fugir igualmente dos dous extremos em que cahem a maior parte dos pianistas, que são os seguintes: fazer consistir todo o merecimento do artista na habilidade d'executar um grande numero de notas com a maior rapidez possivel, ou querer restringir este merecimento só a certos apuros d'expressão que não se conformão com a natureza do instrumento. É a boa combinação d'ambas estas cousas o que caracteriza o grande pianista.

Podemos dividir em tres epocas principaes as variedades de gôsto que a execução dos pianistas experimentou. Abrange a primeira o estylo ligado, onde os dedos d'ambas as mãos executão quatro ou cinco partes differentes debaixo d'um systema mais d'harmonia que de melodia; findou esta epoca em João Sebastião Bach, que n'este genero foi o mais admiravel talento que se conheceo. Para ser habil pianista segundo este systema, era preciso possuir uma força de mão capaz d'expressar todas as harmonias, e que todos os dedos fossem igualmente aptos para executar difficuldades. Estas difficuldades, d'uma especie particular, são tamanhas, que hoje em dia mui poucos pianistas ha com habilidade sufficiente para bem executar a musica de Bach e d'

Haendel. A segunda epoca, que começou em Carlos Manoel Bach, é aquella em que os pianistas, reconhecendo a precisão em que estavam de agradar por meio da melodia, entrárão a deixar o estylo cerrado de seus predecessores, e introduzirão em suas obras uma diversidade de combinações na escala, que perto de sessenta annos fôrão o typo de todas as passagens brilhantes no Piano. N'este segundo methodo erão as difficuldades muito menores que no primeiro; assim começou desde então o merecimento dos pianistas a consistir mais na expressão e na elegância que nas difficuldades vencidas. O corypheo d'esta nova escola foi, como ja vimos, o filho de João Sebastião Bach, em Allemanha; depois do qual vierão Mozart, Muller, Beethoven e Dusseck. Clementi, oriundo d'Italia, marchou pela mesma vereda e aperfeiçoou a parte dogmatica da arte de tocar Piano. Seus discipulos e imitadores, Cramer, Klengel e alguns outros, fechárão esta segunda epoca. Foi Steibelt um pianista do mesmo tempo; mas o talento, que n'elle era real, bem que o mecanismo fosse incorrecto, teve o cunho de particular. Homem de genio, não tractou de se cingir a mestre algum, nem de o tomar por modelo; o manejo instrumental que adoptou, e a musica que escreveu, são privativamente d'elle. Sua vida desordenada o impedio de mostrar até onde se estendia a esfera do seu talento; mas, assim mesmo como era, occupou entre os artistas um lugar distincto. Começou a terceira epoca de Piano com Hummel e Kalkbrenner. Estes eminentes artistas, conservando o que havia de grandioso e scientifico no mecanismo da escola precedente, introduzirão no estylo de Piano um novo systema de passos brilhantes, que consiste na destreza de pillar notas em distancia e de grupar os de-

dos em harmonias que não vão por escala. Esta inovação, que teria enriquecido a musica de Piano, a não se haver feito máo uso d'ella, mudou completamente a arte de tocar o instrumento. Dado o primeiro passo nas bravuras d'execução, a cousa não parou aqui. Moscheles, em quem o trabalho desenvolveo a flexibilidade, a firmeza e agilidade dos dedos a um ponto prodigioso, não tardou em arrostar difficuldades maiores que essas de que Hummel e Kalkbrenner haviam apresentado o modelo; Herz requintou ainda no que respeita aos saltos perigosos e ao estrondo de notas da nova escola: este, a exemplo de Moscheles; obteve grandes applausos, e todos os jovens pianistas seguirão a estes dous professores. Schunck, um d'estes ultimos, até imaginou passos ainda mais singulares e mais difficeis que todos os que até então se haviam tentado; em fim a arte de tocar Piano veio a ser a de causar espanto, e perfeitamente se assemelhou á arte da dança, que não tem por objecto interessar, mas sim divertir. Quasi que o pensamento não tem parte alguma no engenho do pianista; todo o seu merecimento parece consistir no mecanismo. Todavia o ridiculo andamento que ia tomando esta arte, ja offendeo o gôsto dos homens sensatos e de verdadeiro talento: Moscheles, mais apto que nenhum outro para vencer todas as difficuldades de mecanismo, parou n'esta carreira e desde algum tempo a esta parte deo-se todo ao genero expressivo, no qual agora sobresahe bem como em rasgos de fôrça. Hummel e Kalkbrenner resistirão á torrente; é provavel que a final terão imitadores, e que a arte de tocar Piano se tornará digna da sua origem.

Entre os Gregos e os Romanos, e geralmente entre os povos da antiguidade do Oriente e do Norte,

tiverão a primazia os instrumentos de cordas dedilhadas; e os que habilmente os tocavão, erão olhados como musicos os mais recommendaveis. Na musica moderna perdêrão estes instrumentos a sua preeminencia, por serem limitados em seus meios e pouco proprios para seguir o constante progresso da musica. Harpa e Violão são os unicos instrumentos d'esta especie que sobreviverão a quantos se usavão nos seculos XV e XVI. Foi a musica d'Harpa longo tempo composta só d'escalas e d'um genero de passos que se chamão *arpejos*. Erão incessantemente representadas as mesmas fôrmas, porque a construcção do instrumento não permittia variá-las. M.^{me} Krumpholtz soube com tudo tirar partido de tão circumscripto genero de musica, e achar accents expressivos em cousas que parecião ser-lhe tão pouco favoraveis; o verdadeiro talento dado pela natureza triunfa de todos os obstaculos. Veio depois M. de Marin, que ampliou o dominio da Harpa, e n'ella chegou a executar musica de mais esplendido genero que tudo o que até então se havia escripto para este instrumento. Tinha elle um estylo elevado, uma expressão apaixonada, uma execução vigorosa nas difficuldades; e se mais não fez para remover os obstaculos que se encontram n'aquelle instrumento, é porque viera muito cedo para se aproveitar das vantagens que offerece a Harpa com o mecanismo de dous movimentos.

Quem primeiro conheceo todo o partido que se podia tirar d'este novo instrumento, e soube fazer uso d'elle, foi Dizi, celebre harpista Belga, que, tendo vivido muito tempo em Londres, acaba de se estabelecer em Paris. Seus *Estudos* que se compoem d'uma multidão de passagens de novo genero, fizeram sahir a arte de tocar Harpa dos estreitos limites a que d'antes estava

reduzida. Bochsa, seu successor, não mostrou nitidez na execução, mas deo um brilhante impulso a este instrumento pelo esplendor e elegancia d'estylo de suas primeiras composições; hoje não passa d'harpista ordinário, e não merecem estimação alguma suas ultimas obras. Um joven artista Francez, Theodoro Labarre e a joven Bertrand levárão a execução na Harpa ao mais alto gráo de perfeição que até agora se tem visto. O mais bello som, o mais elevado estylo, a novidade dos passos e a energia são distinctivos que caracterizão o seu talento. A Labarre por certo lhe caberá uma gloria solida, se comprehender até onde chegão as suas forças, e se tiver a coragem de luctar contra a natural monotonia d'este instrumento.

Sabem todos quanto o Violão seja limitado em seus meios; parece apenas destinado a dar leve apoio á voz em pequenas peças vocaes, como Romances, Modinhas, Boleros, etc. Alguns artistas ha porem que não se contentárão com esta mediocridade; quizerão vencer os inconvenientes d'um som escasso, as difficuldades da dedilhação e o circumscripto diapasão da escala do instrumento. Foi Carulli o primeiro que no Violão empreheo executar difficuldades, e que as levou a ponto d'excitar a admiração. Sor, Carcassi, Huerta e Aguado requintárão no aperfeiçoamento d'esta arte: se o Violão podesse ter lugar na musica propriamente dicta, ninguém duvida que taes professores serião capazes de fazer este milagre; mas para semelhante metamorphose os obstaculos são invenciveis.

§ 2.º

Da execução em geral, e da execução collectiva.

Aos olhos d'um musico vulgar a musica não é mais que um montão de notas, de sustenidos, de bmoes, de pausas de Semibreve, de pausas de Seminima; tocar afinado e a compasso parece-lhe o cumulo da perfeição; e como sejão mui raras estas qualidades, forçosamente concorda em ser justo o apprêço que se lhes dá. Mas essa execução mecanica que deixa a alma do ouvinte no mesmo estado d'inercia em que se acha a do tocador, quão longe está da unanimidade de sentimento que pouco a pouco se vai communicando dos tocadores ao publico; d'essas delicadas e imperceptiveis modificações que dão o colorido ao pensamento do compositor, que d'elle mostram o sublime, e não poucas vezes o embellezão; d'essa expressão em fim, sem a qual não é a musica mais que um vão rumor!

Notavel effeito que é prova de quanto pôde o verdadeiro talento! Supponhamos que uma orchestra, uma multidão de cantores com sua fria execução deixão nossas sensações em apathia; que um regente de genio, um musico dotado d'organização forte, apparece entre elles; de repente o fôgo sagrado abraçará estes entes inanimados: a metamorphose operada n'aquelle instante até poderá ser tal que o auditorio mal se persuada que está ouvindo os mesmos tocadores. O *non plus ultra* do effeito musical não pôde ter lugar senão quando os musicos possuem não só igual talento, mas tambem a mesma flexibilidade d'orgãos, o mesmo gráo de calor e d'enthusiasmo. Taes reuniões fôrão sempre raras

e não são mais que uma excepção da regra. A famosa companhia de *Buffos* de 1789 offereceu um d'estes exemplos: desde então Viotti, acompanhado por M.^{me} de Montgeroult; Baillot, em um Trio executado por elle; Rode e Lamarre no Conservatório, derão ideia d'uma perfeição que em reuniões pouco numerosas pôde ainda encontrar-se, mas por extremo difficil de conseguir em Córos e orquestras completas. Na falta d'este bello ideal, contentamo-nos com o bello relativo, pois não conhecemos outro: é isto, como acabo de dizer, o resultado da concurrencia d'alguns artistas de primeira ordem com outros menos felizmente organizados. Certo musico, para quem a natureza não foi assás liberal nos meios de communicar vivas sensações ao seu auditorio, é pelo menos susceptivel de as receber: eis o que explica a subita metamorphose que se observa nos individuos, segundo são bem ou mal dirigidos.

O talento em mecanismo de canto ou em manejo instrumental é sem duvida necessario para conseguir boa execução, mas não basta; em sua propria sensibilidade, em seu proprio enthusiasmo é que o artista acha mais recursos para commover os circumstantes. Póde ás vezes a destreza causar admiração por seus rasgos prodigiosos; mas só a verdadeira expressão tem o privilegio de commover. *Expressão* não chamo, eu a esses tregeitos que faz o artista torcendo os braços, inclinando-se com affectação, movendo o corpo e a cabeça, especie de pantomima praticada por alguns musicos e com a qual se illudem a si proprios; a verdadeira expressão naturalmente se manifesta nos accents da voz e dos instrumentos. O musico que possui este sentimento, o transmittte como por encanto da alma á garganta, á extremidade dos dedos, ao arco, ás cordas,

ao teclado: este predicado transparece no timbre da voz, na respiração, no modo com que toca; para elle não ha mãos instrumentos, pois tem a arte de melhorar tudo; quasi que estou em dizer que nas suas mãos nenhuma musica é má, posto que sinta mais que outros as belezas da composição.

Estaria enganado quem se persuadissemos que não ha expressão possível senão a de tristeza ou a de melancolia; cada genero tem accentos que lhe são proprios: consiste o talento do artista em identificar-se com o estylo da peça que executa, em mostrar simplicidade no que é simples, vehemencia na paixão, escassez d'ornatos na musica severa, brilhantissimo de floreios nas elegantes Folias (1) da moda, e grandeza sempre, mesmo em cousas pequenas. Não são precisos muitos esforços ou grandes desenvolvimentos para sentirmos emoções de varias especies; basta só a frase d'um *Cantabile*, o motivo d'um *Rondó*. Que digo? uma simples nota, uma *Appoggiatura* bem sentida, um accento expressivo, occasionão ás vezes exclamações d'applauso em todo o auditorio. Embora me accusarem de exaggerado, direi até que o grande artista, mesmo ao affinar, se dá a conhecer no modo porque o arco fere a corda ou o dedo pulsa a tecla. Não sei que emanção se espalha então na atmospheria para annunciar a presença do talento, que raras vezes engana. Persuado-me que serei entendido por alguns de meus Leitores.

Em todos os paizes collocou a natureza entes com feliz disposição para as Artes; mas o seu numero differe

(1) *Folia* é uma Aria que antigamente se dansava em Hespanha ao som de castanhetas; era em compasso Ternario, de moderado andamento e de simples melodia. (*Nota do traductor*).

segundo são mais ou menos desfavoráveis as circumstancias, o clima, ou outras cousas difíceis de apreciar. Assim, entre os musicos, produzio a França Garat, Rode, Baillot, Kreutzer, Duport, Tulou, e muitos outros que poderíamos citar, e que rivalizão com os maiores artistas d'Italia ou d'Allemanha; com tudo as disposições naturaes da nação Franceza não são favoráveis á musica, e o estado florente em que alli se achia esta Arte, é mais o fructo da educação que o de gôsto innato. Os Francezes conhecem a perfeição e a procurão; mas ainda que o seu gôsto aspire a muito, nem sempre conseguem bons resultados em musica de concerto, por se não conformarem no modo de sentir: os Italianos, pelo contrario, bem facilmente contemporizão com a mediocridade; e toda uma estação assistem elles pacientemente ás representações d'uma má Opera, mal executada, com tanto que pelo decurso da mesma haja uma Cavatina, um Duetto, uma Aria, cabalmente desempenhados para os indemnizar do resto. Mas este povo, indifferente na apparencia ao merito da execução, é capaz de produzir os mais bellos effeitos d'harmonia pela unanimidade de sentimento que dirige os cantores e os tocadores. Tem mostrado a experiencia que quatro ou cinco cantores mediocres, tomados por acaso d'entre os Italianos, e acompanhados por um que apenas poderia executar uma Sonata de Nicolai, desenvolvem um estro, uma energia que não se observa na mesma peça desempenhada por excellentes cantores Francezes, e acompanhados por um professor, bem que nenhum dos Italianos possa comparar-se com os Francezes tomados individualmente. Ha entre estes não sei que distracção que se oppõe em geral á concurrencia d'intenções necessarias para obter grandes effeitos d'harmonia, ao mesmo tempo que aquelles são evidentemente captivados pelo poder da musica.

Devemos porem confessar que o que a natureza havia negado aos Francezes, grangeou-lho a educação. A França deve á instituição do Conservatorio os immensos progressos que tem feito em musica; não porque alli se formassem mais abalizados talentos que os que antes d'aquelle estabelecimento ja erão objecto d'admiração, pois Rode, Kreutzer, Baillot, Duport, são ainda modelos dos jovens artistas; mas porque se foi consideravelmente augmentando o numero dos professores, muitos dos quaes se dispersarão pelas provincias onde excitarão uma emulação até alli desconhecida, e estas reenvião agora em troca para a capital o germe de novos talentos. O estudo da harmonia, geralmente propagado, começa a familiarizar os amadores com certas combinações que n'outro tempo apenas poderião supportar: o orgão auditivo dos tocadores, tornando-se mais sensivel por meio d'este estudo, muito mais facilmente se apodera das intenções do compositor, e por isso mesmo se cingem mais a ellas e melhor lhe exprimem as ideias. Se, não obstante estes melhoramentos, muitas vezes se nota defeito no todo das massas; se artistas, ainda os de primeira categoria, não satisfazem plenamente na execução collectiva, a razão d'isto, a meu vêr, é por não attenderem bem a disposições preliminares de grande importancia, e por certas preoccupações haverem deixado em estado d'inferioridade partes essenciaes cujo aperfeiçoamento seria facil. Os objectos que no actual estado de cousas merecem mais attenção, reduzem-se a estes:

- 1.º A disposição das orchestras;
- 2.º A proporção das mesmas orchestras, ja pelo que respeita ás vozes, ja pelo que respeita á combinação dos instrumentos entre si;
- 3.º A execução vocal nos Córos e nas Peças concertantes;

4.º O acompanhamento ;

5.º O todo concordante.

As orchestras de concerto e de theatro differem no modo porque são dispostas, ainda que se não perca muito bem a causa d'esta differença: n'ellas sobre tudo o lugar do regente é escolhido d'uma maneira diametralmente opposta, excepto no Theatro-Italiano. Reconhecem todos a urgencia de que o regente da orchestra esteja olhando para os musicos que dirige, e todavia insistem os Francezes em pô-lo chegado ao palco scenico; de sorte que os instrumentistas todos lhe ficam atrás, e precisa elle de voltar-se para os vêr: ao mênos é assim que se costuma fazer na maior parte dos theatros Francezes. Entretanto, alem das vantagens que tem o regente em vêr os subalternos para os despertar, excitar-lhes a attenção, e reconduzi-los promptamente ao andamento que houver soffrido alguma alteração, é tambem muito importante que os musicos possuão ás vezes lançar os olhos para aquelle que os dirige; por quanto o menor acêno de cabeça é muitas vezes significativo, e determina com promptidão uma ideia d'effeito que no mesmo instante todos comprehendem. Demais, é quasi impossivel que uma orchestra permaneça indifferente ou apathica ao vêr attento e cheio de enthusiasmo o regente. A disposição do Theatro-Italiano, e o lugar que occupava Grasset, quasi que davão ideia da collocação da orchestra no theatro Feydeau, quando era regida por Houssaye. O collocar o regente a um dos lados da scena e os musicos todos diante d'elle, é excellente disposição quanto á parte instrumental; mas parece menos acertada no que respeita ao theatro, porque põe o regente menos ao alcance dos actores e dos coristas, e obriga-o a voltar a cabeça para

vêr o que se passa na scena. A melhor disposição, a meu vêr, é aquella em que o regente fica em frente da scena, um pouco retirado da mesma e no cêntro dos musicos, pois que alli pôde d'um volver d'olhos observar cantores e tocadores. Foi esta a que de novo se adoptou no Theatro-Italiano; e é provavel que por fim se venha a adoptar em todos os espectáculos lyricos.

Quanto ás orquestras de concerto, ninguem duvida que as estantes devem estar perpendicularmente postas na sala, os primeiros Violinos em frente dos segundos, as Violas nas extremidades, e os instrumentos de sôpro em amphitheatro com os Bassos na retaguarda. O regente, collocado á frente dos primeiros Violinos, e á esquerda dos espectadores, vê sem custo todos os instrumentistas e é igualmente visto por elles. A disposição d'orchestra na philarmonica de Loudres parece que fôra feita com o designio d'estorvar os musicos de vêrem-se e ouvirem-se. Ficão na frente os Bassos, os primeiros Violinos logo atraz, os segundos por cima d'estes em uma especie de galeria, as Flautas e Oboés no meio, os Fagottes n'uma galeria correspondente áquella em que estão os segundos Violinos com as Violas, as Trompas d'um lado, os Clarins do outro; em fim nenhuma combinação, nenhum plano. O regente, tomando lugar na parte anterior e na frente do auditorio, acha-se na impossibilidade de vêr os que rege. Em materia de musica, fazem sempre os Inglezes o contrario do que se deveria fazer.

Ha alguns annos a esta parte achão-se deslocadas as proporções das orquestras de theatro; o novo systema de musica dramatica, multiplicando os instrumentos de metal, enfraqueceo em demasia o effeito dos instrumentos d'arco, mórmente dos Violinos. Sem fallar

nas orquestras que ha pela provincia, esta falta de proporção foi sobre tudo notada no theatro da Opera-Comica, onde oito Violinos primeiros e oito segundos não podem luctar contra o poderoso estrondo de duas Flautas, dous Oboés, dous Clarinettes, dous Fagottes, quatro Trompas, dous Clarins, tres Trombões e Timbales.

Como quer que seja, os effeitos mais vigorosos, mais brilhantes, mais variados, hão de existir sempre nos instrumentos d'arco. Longe estou eu de condemnar o uso dos outros; são estes os que dão o colorido á musica, e não podemos discordar em que, não obstante o grande genio dos antigos compositores, é hoje palpavel na sua musica a falta d'este recurso. Não expulsemos pois da orchestra os novos meios que se offerecem ao compositor; mas reconheçamos que é indispensavel augmentar o numero dos Violinos, Violas e Bassos. Não é só quando são acompanhados de toda a massa d'instrumentos de sôpro, de metal e de percussão, que os outros parecem fracos; a impressão que deixa no ouvido todo aquelle estrondo quando cessa, diminue o effeito produzido pelos instrumentos d'arco. O *piano* parece mesquinho e destituído de som depois d'um tremendo *forte* de toda a orchestra. São precisos vinte e quatro Violinos, oito Violas ou Violettas, dez Violoncellos e oito Contra-Bassos, para sustentarem o equilibrio com todos os outros instrumentos que acima enumerei. A justa proporção na fôrça sonora das diversas partes d'uma orchestra é necessaria para na execução produzir effeitos satisfactorios.

Notão-se com muita frequencia, principalmente no theatro, duas direcções impressas na execução, quando á orchestra se reúnem massas vocaes. Nada mais difficil nem mais raro que a unidade de sentimento entre os

cantores e tocadores, mórmente em França, onde tudo o que não é Aria ou Duetto está considerado pelos actores como accessorio de pouca importancia. A consciencia d'um regente d'orchestra, a sua predilecção pela Arte e o seu talento acabão por succumbir a este prejuizo dos actores. Em vão procura elle communicar o sentimento de que está possuido aos musicos que dirige; em vão se esforça por obter essas imperceptiveis gradações do *piano*, do *forte*, do *crescendo*, do *diminuendo*; a distracção dos cantores, sua frieza, seu desleixo, resistem aos esforços do regente, disparatão primeiro com o que se passa na orchestra, e acabão por alli semear a desordem e o *deixa-ir*.

Que resultado podemos pois esperar quando todos os que concorrem para a execução d'uma peça, não estão animados do mesmo espirito? A indifferença, a attenção ou o enthusiasmo dos que executão, tornão o publico indifferente, attento ou entusiasta; porque ha uma influencia reciproca do auditorio sobre os artistas e d'estes sobre o auditorio, a qual faz o encanto ou o supplicio d'uns e d'outros. Quantas vezes succede que um bom tocador, depois de arrancar a seus ouvintes um instantaneo grito d'admiração por causa d'um feliz e inopinado accento expressivo, se sente elle mesmo como transportado a uma nova esfera pelo effeito que acabava de produzir, e descobre em si proprio recursos que jamais suspeitára encontrar! Nestas occasiões é que a musica se constitue uma Arte divina á qual devemos as mais vivas fruições; mas sem isto nada vale. Que digo? é ella um tormento. Quando a musica não commove, alem de ser insupportavel, provoca-nos a dizer o que Fontenelle dizia á Sonata: *Que me queres tu?* Ó vós que desejas obter prospero resultado, e que por

uma louvavel ambição pertendeis sobresahir ao que é vulgar, estai vós mesmos convencidos do que fazeis se tendes em vista convencer os outros; commovei-vos se quereis commover, e crêde que é impossivel excitar n'outrem impressões que se não sentem!

Póde um cantor, só pelo seu talento em mecanismo de canto ou pela belleza da sua voz, grangear applausos em uma Aria, Cavatina ou Romance; mas em Peças concertantes ha mister outra cousa. N'estas cada qual, perdendo o direito de fixar exclusivamente sobre si a attenção, concorre a transportar essa attenção sobre a musica que está sendo o objecto principal; esvaecem-se os individuos para não deixar apparecer senão o todo; ganha a totalidade o que cada um perde em particular. Absoluta affinação e uniformidade de compasso são as principaes qualidades d'uma Peça concertante. *Compasso* não chamo eu ao que d'ordinario se entende por este nome, isto é, a esse pouco mais ou menos com que os musicos se contentão, uma vez que cheguem unidos ao tempo marcado; mas a um perfeito sentimento do tempo e do rhythmo que se distingue até nas menores divisões e na mais fugitiva duração, sem que uma tal pontualidade seja prejudicial áquelle fogo ou abandôno que a expressão requer. Quanto á justeza dos sons, isso depende do esmêro na affinação da orchestra; porem no todo das vozes póde esta falhar a cada instante e quasi a cada nota. Por isso nada mais raro do que ouvir executar uma Peça concertante que a este respeito não deixe ainda que desejar. Quanto mais consideravel fôr o numero das vozes, tanto mais é de reccar a falta d' affinação; em Córos é quasi permanente, sobre tudo no theatro. Ha com tudo algumas excepções pelas quaes podemos ajuizar do effeito que elles produzirião se fossem

sempre bem executados. Citaremos como exemplos os Córos de *Moises* nas primeiras representações, os da *Muda de Portici*, do *Guilherme Tell*, e alguns dos que se cantão no Theatro-Italiano. Entre os coristas da Opera-Comica, não se encontra nem zêlo, nem exactidão, nem concordancia: no Instituto real de Musica religiosa dirigido por M. Choron, ouvião-se Córos que ás vezes se approximavão da perfeição.

A proporção que exigem as vozes nos Córos tem dado que fazer a muitos mestres de capella (1): é evidente que ésta póde variar infinitamente assim como o instrumental. Por me servir d'um termo medio quasi igual ao dos theatros Francezes, supponho eu que se tracta d'um Còro de sessenta vozes. Segundo o antigo systema far-se-hia a divisão da seguinte fórma: 1.º vinte e quatro Tiples ou Sopranos; 2.º dez Contraltinos; 3.º dôze Tenores; 4.º quatorze Bassos. Mas a raridade de vozes de Contraltino ou Alto, que não são mais que uma modificação privativa do Tenor, occasionou ha vinte e cinco annos notaveis mudanças na disposição dos Córos. Em vez de Contraltinos adoptárão-se as vozes de segundo Tiple, aliás chamado *meio-Soprano*, ou as de Contralto. Rossini e seus imitadores dividirão o Tenor em duas partes, de sorte que todos os Córos se achão actualmente escriptos para cinco partes: d'aqui o

(1) Dava-se antigamente este nome a um professor encarregado de compôr musica vocal para a capella d'um rei ou principe, e de a fazer executar por outros musicos, dos quaes era elle mesmo o regente. Hoje não só se entende do compositor de musica d'igreja, mas tambem de theatro: em Italia, tambem se diz do que teve um curso completo d'estudos no Conservatorio de musica, (*Nota do traductor*).

ser preciso augmentar o numero dos Tenores, pois se-rião demasiado fracos segundo a antiga proporção se fossem divididos em duas partes distinctas. Com os Tiples succedeo o contrario; porque a urgencia de formar a parte de Contralto sem augmentar o numero das vozes, em attenção ao orçamento das despezas theatraes, fez diminuir o numero dos Tiples, e estabeleceo-se então a seguinte proporção: 1.º dezaseis Tiples; 2.º dôze Contraltos; 3.º dez primeiros Tenores; 4.º dez segundos Tenores; 5.º dôze Bassos. Claro está que tudo isto não deixa de ser variavel, visto ter muita influencia sobre as proporções a qualidade das vozes: pôde ser que as vozes de Tiple ou de Tenor tenham demasiado corpo em relação ás de Contralto, e que os Bassos encubram os Tenores. Estes em geral são os mais fracos.

Tal cantor, cujo timbre de voz é frouxo, pôde n'uma Aria ou Duetto compensar esta desvantagem pelo seu bom methodo e gôsto; mas em trechos d'harmonia vocal nada pôde substituir o sonoro das vozes. Com fracas vozes não podemos esperar bom effeito. Na Opera-Comica, por exemplo, Ponchard e M.^{me} Rigaut erão excellentes cantores cujo gôsto, methodo e brilhante vocalização realçavão na Aria, no Romance, na Cavatina e no Duetto, mas as suas vozes erão faltas de timbre e de fôrça nas Peças concertantes. São estas as que produzem sempre mais effeito no Theatro-Italiano ou na Opera; porem na maior parte dos outros theatros lyricos de França é o que peor se executa.

Sem embargo dos progressos que entre os Francezes tem feito a musica ha alguns annos a esta parte, ainda o publico conserva alguma cousa d'essa natural tendencia que sempre mostrou pela Canção; porque os Francezes são naturalmente mais cancionistas que musi-

cos. Rondós, Romances, Canções são o que mais se applaude nas Operas-Comicas; este gôsto é ao mesmo tempo a causa e o effeito do mal que acabamos de assinalar. Com este habito de pequenas proporções, não se attende ao que ha de sublime nas Artes: o mesquinho d'uma composição entretem o *deixa-ir* d'uma execução mesquinha, e esta oppõe-se á emancipação da intelligencia musical do publico. Sem duvida é esta a raiz do mal que existe na Opera-Comica Franceza: nem ella tomará o lugar que lhe compete na Arte musical senão quando se fizer uma refôrma completa no seu systema, que até certo ponto ainda é o mesmo da *Comedia d'Ariettas*, e quando a uma Aria bem cantada succeder um Quintetto ou Sextetto como esses que produzem tão bello effeito no *Barbeiro de Sevilha*, *Cenerentola* ou *Gazza Ladra*, e depois que os actores Francezes tiverem aprendido a cantá-los com a harmonia, enthusiasmo e esmêro dos Italianos. Teve lugar na Opera uma tal refôrma; e pelo seu bom resultado podemos ajuizar do que viria a ser na Opera-Comica.

Ha excellentes orchestras em França; e com os elementos que alli existem poderia ainda haver mais. Na Symphonia não achão rivaes os musicos Francezes, principalmente quanto ao estro e energia. Se alguma cousa tem contra si, é que ás vezes esse estro os arrebatava a ponto de darem excessiva rapidez aos andamentos vivos, o que estorva de aperfeiçoar certos pormenores d'execução; mas este defeito, facil de corrigir, fica-lhes compensado com a reunião de tantas prerogativas, que por isso não deixão elles, quando bem dirigidos, de ter direito a occupar o primeiro lugar entre todos os symphonistas da Europa. É notorio o conceito que merecêra a orchestra dos alumnos do Conser-

vatorio quando n'este estabelecimento se exercitava: a superioridade d'esta orchestra sobre todas as outras está sendo ainda mais incontestavel em os novos concertos da Escola real. Ao raro talento de M. Habeneck, talvez o melhor director de concertos que tem apparecido, é que sobre tudo se deve aquella superioridade.

Quanto ao acompanhamento do canto, era n'outro tempo censurada esta orchestra, e em geral todas as de França, de tocarem mui forte e fazerem pouco caso dos signaes expressivos; esta censura porem deixáráo ellas de a merecer. Ha alguns annos a esta parte nota-se até nas orchestras da Opera e da Escola real de Musica uma singular delicadeza no modo d'acompanhar. A do Theatro-Italiano é verdade que perdeo algum tanto da sua vivacidade e exacta concordancia; isso porem anda annexo a circumstancias particulares que d'um instante para outro podem desaparecer, e que agora é inutil examinar, por não terem relação com o actual estado da Arte.

Depois de tecer ás mencionadas orchestras o justo elogio que merecem sobre o effeito geral de sua execução, não posso dissimular que ha grande numero d'imperceptiveis modificações que ellas desprezão, e que muito poderião augmentar o effeito das peças. Por exemplo, o *piano* e o *forte* só mui raras vezes são o maximo do que deverião ser estes signaes expressivos; uns sahem insufficientemente brandos, outros excessivamente fortes. Quando a passagem d'um ao outro d'estes signaes não se acha preenchida por um *crescendo*, conviria que uma tal successão fosse muito mais interpolada do que ordinariamente costuma ser, o que não póde ter lugar senão levando a um gráo excessivo o character de cada um d'elles. O *crescendo* e o *decrescendo* são tambem

modificações que as mais das vezes deixão muito que desejar, por se não executarem d'uma maneira assás graduada. Muitas vezes ha demasiada pressa em reforçar o som, e a final acha-se enfraquecido e mallogrado o effeito; outras vezes este reforçado soffre grande demora, de sorte que sómente se consegue um *semi-crescendo*, cujo effeito é vago e pouco satisfactorio; acontece em fim sahir este *crescendo* desigual e sem união de partes: estes mesmos defeitos se observão no *decrecendo*. Póde um bom regente evitá-los; o seu gesto, o seu olhar, são seguros indícios para os que rege: tudo depende da maior ou menor sensibilidade de seus órgãos, da sua intelligencia e do seu saber.

Certo desleixo natural faz com que os tocadores geralmente prestem pouca attenção ao valor essencial das notas; raras vezes se lhes dá o valor como está escripto. Por exemplo, nos andamentos um pouco vivos, uma *Seminima*, seguida d'uma pausa do mesmo valor, grande parte dos musicos executão-na como se fôra *Minima*; e todavia esta differença, com quanto seja de pouca monta para o compasso, é assás consideravel para o effeito. Multiplicão-se infinitamente as faltas d'este genero, e dá-se-lhes pouca importancia; ellas porem grandemente se oppoem á clareza das percepções do publico. Para sentirem a necessidade de se abster de taes faltas, deverião os tocadores lembrar-se que são chamados a dar conta das ideias do autor sem modificação alguma: a exactidão é não só um *dever, mas ainda o meio o mais comodo de cada um contribuir, quanto caiba em suas fôrças, para uma perfeita execução.

As bellas tradições da escola de Violino em França derão principio a um genero de bellezas d'execução outr'ora desconhecido: fallo da regularidade dos movi-

mentos d'arco que hoje se observa entre os que toçao a mesma parte; regularidade tal que, de vinte violinistas que executão o mesmo passo, não se nota a mais leve differença no momento em que o arco baixa ou levanta. Se examinarmos attentamente todos esses violinistas, veremos todos os arcs seguirem um movimento uniforme, como se o baixar e o levantar estivessem indicados por cifras. O publico não olha para estas cousas, nem isto é da sua competencia; mas, sem saber a razão, experimenta o resultado, visto que o arco produz um accento diverso quando proximo á noz ou proximo á ponta. O que a principio determina a escolha d'este levantar ou baixar é um instincto não premeditado; mas a observação é que depois regula o que lhe pareceo bom e vantajoso.

Em todas estas observações não faltão circumstancias minuciosas, das quaes, segundo a mais ou menos escrupulosa attenção que se lhes presta, depende muitas vezes o bom exito d'uma peça e mesmo d'uma Opera: o musico amator da sua Arte não as despreza, por ser n'isto mesmo que acha encanto. Tal é o segredo d'uma boa execução: ter paixão pela musica que se toca ou canta, comprazer-se n'ella, cultivá-la com exclusão d'outro qualquer objecto e interessar n'isto mesmo a sua consciencia, eis o que faz o artista em quem reside o verdadeiro sentimento musico. Dizem que esta consciencia nem sempre anda a par do talento; creio até ser ella um seguro indicio do mesmo. O habito d'uma escrupulosa attenção póde contrahir-se assim como o d'uma absoluta negligencia; depende tudo das circumstancias que rodeião o artista e do lugar que elle occupa. Tal musico que na provincia não é mais que um *saltanotas*, passa em Paris por homem habil, visto que che-

gou ao que podia chegar. O que acontece com os individuos em particular, encontra-se igualmente em reuniões numerosas. Uma orchestra é excellente; confiada a um regente inhabil, bem depressa se tornará uma das peores que possam ouvir-se. De taes metamorphoses temos nós mais d'um exemplo.

Acabarei por fazer esta observação concernente á pratica. É raro que um autor fique satisfeito do modo que executão a sua obra; e quasi sempre o sentimento de suas intenções se mostra incompleto: d'aqui a raridade de se ouvir musica com toda a energia que lhe é propria. Quando o compositor diz que está satisfeito, isso é relativamente fallando e na persuasão de que não poderia obter mais. Ha todavia momentos d'inspiração em que os musicos ultrapassão a ideia do compositor: é n'essas occasiões que a musica sobe ao mais alto gráo do seu poder; taes occasiões porem são rarissimas.

QUARTA SECÇÃO.

Como se analysão as sensações produzidas pela musica para sobre ella discorrer.

CAPITULO XIX.

Dos prejuizos dos ignorantes e sabios em musica.

Em a ignorancia das Artes ha mais que um gráo. O primeiro é incuravel, e consiste na repugnancia que estas inspirão; é porem o mais raro. No segundo gráo

achão-se os individuos d'obscura extracção e que habitão longe das cidades; n'elles é absoluta a ignorancia, mas a sua relação negativa com as Artes póde apenas ser momentanea e não suppõe necessariamente aversão a ellas. No terceiro gráo está collocado o povo das cidades, que não póde dar um passo sem se achar em contacto com os resultados da musica, da pintura ou da architectura, mas que só presta uma leve attenção a estas cousas, e não lhes conhece defeitos nem bellezas, se bem que d'ellas venha por fim a receber certas fruições não premeditadas. O vulgo, todos aquelles a quem uma educação liberal e circumstancias felizes offerecem numerosas occasiões de vêr pinturas e ouvir musica, não adquirem precisamente o saber, mas acabão por exercitar os sentidos até certo ponto que lhes póde servir d'instrucção.

Se exceptuarmos os individuos da segunda classe, que não tem occasiões de sahir de sua absoluta ignorancia à respeito de cousas que nada influem no que lhes é mais preciso, não acharemos nas outras categorias senão gente que se precipita em fallar sobre as sensações que recebe das Artes, como se taes sensações servissem de regra a todos, e como se taes individuos possuissem as luzes necessarias para desenvolver e apoiar sua opinião. Observai que ninguem diz: *Agrada-me isto* ou *desagrada-me aquillo*; parece-lhes mais conveniente e mais digno de se dizer abertamente: *Isto é bom* ou *aquillo nada vale*. Até entre os individuos os mais infelizmente organizados pela insensibilidade que mostrão a essas Artes que a natureza nos concedeo para allivio de nossos males, ha quem tenha tambem sua opinião ácerca dos objectos de sua antipathia e quem affoutamente a declare. Não podem elles dissimular que

o seu estado normal apresenta alguma cousa d'incompleto e aviltador; mas vingão-se em affectar desprêzo de cousas que não estão ao seu alcance, e mesmo em desprezar aquelles que não as olhão com indifferença. Quanto ao povo, não deixa elle de ter tambem o seu parecer, se bem que o exprima lá a seu modo: não é o fino das Artes que o sensibiliza; d'estas não conhece senão o que ha de mais grosseiro. Por exemplo, a imitação mais ou menos exacta d'objectos materiaes parece ser unicamente o que lhe faz mais impressão em pintura; o que elle admira em uma estatua, é ser de marmore; o que lhe agrada em musica, são Modinhas e Contradansas. Não se póde disputar com estas duas classes d'individuos; o publico zomba da primeira e desdenha da segunda. A disputa só tem lugar entre pessoas dotadas de sensibilidade e bem educadas, que tomão seus prejuizos como opinião e esta como verdade.

Qualquer que deixa de ter boa saude, não precisa de saber o nome nem a causa da sua molestia para certificar-se que ella existe; a sensação do mal sufficientemente o adverte. O mesmo acontece com a musica. Não importa saber como esta se escreve ou como se compõe para nos convenceremos do prazer que nos causa ou do tédio que nos inspira. Mas se o ter estudado medicina, observado muitos doentes, frequentado hospitaes, e aperfeiçoado, por meio da observação e comparação, o talento para reconhecer os symptomas das molestias, são cousas necessarias para decidir da sua gravidade e dos remedios que se lhes devem applicar, forçosamente conviremos em que não é menos necessario ter aprendido os elementos da Arte musical, ter estudado todos os seus recursos, a variedade de suas fórmãs, e saber discernir os defeitos da harmonia, do rhythmmo e da melo-

dia, para nos acharmos em estado de fallar sobre o merito d'uma composição. Assim como o doente se limita a annunciar o mal que o opprime dizendo: *Eu pa-deço*, deve o ouvinte dizer sómente: *Gósto* ou *não gósto d'aquella musica*.

Achar-se-hia o ouvinte menos disposto a dar em tom decisivo o seu parecer sobre musica, se notasse que durante a carreira da vida está sujeito a frequentes mudanças. Quem ha ahí, mostrem-mo, que não tenha abjurado seus primeiros enthusiasmos para se entregar a outros novos, e que não esteja a ponto de deixar estes por cousas que a principio -lhe erão antipathicas! Que acerrimos partidistas das obras de Gretry, que fôrão os primeiros em repellir com horror as brilhantes innovações Rossinianas, e que pelo decurso de tempo esquecerão suas antigas predilecções e suas novas antipathias a ponto de se constituirem os mais ardentés apologistas do Rossinismo! Mas que muito? As Artes dependem do aperfeiçoamento humano e devem seguir sua marcha progressiva; mudão as cousas e os acontecimentos; forçado é que tambem mudemos. Alem de que a educação mais ou menos aprimorada, o habito d'ouvir certas cousas e a ignorancia em que estamos relativamente a outras, devem modificar as opiniões e o modo de as avaliar. Vemos pois que é fóra de proposito emittir qualquer a sua opinião d'uma maneira tão positiva como se costuma fazer, porque está incessantemente exposto a contradizer-se. Em geral ha muita precipitação no concluir.

Os artistas, os sabios em musica ou em pintura, não são mais isentos de prevenções e prejuizos que os ignorantes; só estas prevenções e estes prejuizos são d'outra especie. Ouvimos a cada passo musicos susten-

tarem affincadamente que só elles tem direito, não só de julgarem a musica, mas ainda de se recrearem com ella. Estranha cegueira! persuadirem-se que honrão a sua Arte limitando-lhe o poder! Ah! que merecimento terião a pintura ou a musica, se estas Artes não fossem mais que uma linguagem mysteriosa que ninguem podesse entender senão depois de iniciado em seus jeroglyphicos? Certo não valeria a pena de as estudar. Por ser quasi universal e de diversos modos, ainda que sempre vaga, a influencia da musica, é que esta Arte se torna digna d'occupar a vida d'um artista felizmente organizado. Se esta influencia se limitasse apenas a interessar um pequeno numero de pessoas, onde estaria a recompensa de longos estudos e de trabalhos ainda mais longos? O sentir differe do julgar: sentir é proprio de toda a especie humana; julgar compete aos sabios.

Não cuidem estes porem que os seus juizos são sempre irreprehensíveis; o amor-proprio offendido, a opposição d'interesses, as inimizades, as prevenções d'educação e de nação, muitas vezes são causas que os tornão viciados. Ao menos a ignorancia está isenta d'essas fraquezas, contra as quaes artistas e sabios não se achão sufficientemente precavidos. Tem estas occasionado tantos erros que deverião elles sempre abster-se de julgar sem previo exame de sua consciencia e sem ter removido do coração e do espirito tudo quanto possa paralyzar a acção do entendimento. Que palinodias se evitarião com esta sabia precaução!

Ha uma classe intermediaria entre o homem que meramente se entrega a sensações apuradas pela educação e o artista philosopho; é esta a que poderíamos chamar *dos julgadores*. São d'ordinario os litteratos

que exercem taes funcções, posto que para isto não se-
 ão mais aptos que outro qualquer homem cujos senti-
 dos se aprimorãrão com o habito de vêr e ouvir. O
 caracter d'infallibilidade de que nos periódicos todos os
 dias revestem suas theorias musicaes, os inculcaria como
 artistas experimentados, se frequentes desacêrtos não
 comprovassem a cada instante sua ignorancia à respeito
 do fim, dos meios e do technico da Arte. O que tem
 graça é que ha dez annos a esta parte completamente
 mudãrão d'opinião, e a linguagem de que se servem é
 tão orgulhosa como se fôra invariavel a sua doutrina:
 Antes de Rossini ser conhecido em França, antes de
 ter grangeado glorioso renome, não cessavão de esbra-
 vejar contra a sciencia em musica, isto é, contra a har-
 monia, contra o luxo da instrumentação que brilhava
 á custa da melodia e da *verdade dramatica*; e pro-
 ferião-se ácerca de tudo isto tantos erros como palavras.
 Agora tudo mudou de figura: os litteratos jornalistas
 tomãrão a musica de Rossini por musica sabia, e des-
 de então começou cada um a affectar uma linguagem
 scientifica cujos elementos se não comprehendem. Fallão
 sómente de *fôrmas d'orchestra*, de *modulação*, de
strettas, etc.; e sobre tudo isto se fundão systemas
 de musica tão ajuizados como os d'outr'ora. A unica
 differença que alli acho é que em lugar de proclama-
 rem as opiniões concebidas como principios geraes, es-
 tabelecêrão uma especie de poetica de circumstancias
 que se applica segundo os casos e os individuos; d'este
 modo julgão elles evitar contradicções. Mas os precon-
 ceitos favoraveis ou desfavoraveis, as sollicitações, os
 odios ou as complacencias tanta influencia exercem so-
 bre os juizos ja infectados d'ignorancia, que se com-
 pararmos tudo o que as folhas diarias ou periodicas

dizem ácerca d'uma obra nova, alli achamos o *pro* e o *contra* em tudo o que é objecto de questão. O que um louva, outro vitupera, e *vice-versá*; de sorte que o amor-proprio d'um autor fica sempre satisfeito e ofendido ao mesmo tempo, se elle fôr tão indiscreto que dê a menor importancia a taes ninharias.

Fallar de cousas que se não sabem é mania que chega a todos, pois ninguem quer dar a conhecer que ignora cousa alguma. Isto se observa em politica, em litteratura, em sciencias, e sobre tudo em Bellas-Artes. Nas conversações sociaes, ainda que a tal respeito se digão asneiras, não fazem grande mal, visto que as palavras são fugitivas e não deixão rasto; mas os periodicos tem influido tanto nas ideias de toda a especie, que não são isentos de perigo os erros que em si contem; e estes tanto mais adulterão as opiniões quanto é verdade que a maior parte dos ociosos cegamente os acreditão, e que este contagio se communica a todos. Devemos todavia confessar que ha certo tempo para cá sentio-se a necessidade de distribuir a redacção dos periodicos a homens que por seus especiaes conhecimentos possuão convenientemente fallar das cousas; por este meio observamos que o mundo adquire ideias mais exactas sobre toda a materia e falla com mais acêrto.

CAPITULO XX.

Da poetica da musica.

Se em musica não houvera mais que um principio de sensação vaga, fundado sómente na relação de con-

formidade entre os sons, tendo por unico resultado affectar mais ou menos agradavelmente o ouvido, tornar-se-hia esta Arte pouco digna da attenção publica; porque, sendo apenas destinada a satisfazer um sentido destacado dos outros, não mereceria mais contemplação que a arte de cozinha. Haveria com effeito pouca differença entre o merito d'um musico e o d'um cozinheiro; mas por certo que assim não é. A musica não affecta sómente o ouvido; quando reúne certas qualidades, commove o animo d'uma maneira indeterminada sim, mas ainda mais poderosamente que a pintura, a esculptura ou outra qualquer arte.

Importa pois declarar que houve tempo em que o deleitar o ouvido se reputava unico objecto da musica; este tempo foi o do renascimento das Artes. Tudo quanto nos resta dos monumentos d'esta, desde o meado do século XIV até aos fins do seculo XVI, claramente se vê que não fôra composto senão para recrear o ouvido. Mas que digo? Nem mesmo para recreio d'este é que os musicos então compunhão; era sim para recreio da vista. Esgotavão todo o seu genio em dispôr sons debaixo de fórmãs extravagantes que só erão sensiveis sobre o papel. Madrigaes, Motettes, Missas, toda a musica em fim d'esses primeiros tempos da Arte achava com tudo admiradores, pois não se conhecia outra melhor: nem sempre devemos arguir os primeiros ensaios que se dirigem a fundamentar as regras d'uma arte.

Passados tempos, tornou-se a musica mais agradável e mais propria para lisongear os sentidos; todos os generos se resentirão d'esta tendencia para o agradável: era notada tanto na musica vocal como instrumental, e sobre tudo na Opera. Arias e mais Arias,

eis de que se compunha então um espectáculo de muitas horas. D'esta chamada musica dramatica é que dizem ser ella *um concerto com o pretexto de drama*. N'este ponto era palpavel o melhoramento da Arte, apezar de não haver attingido o seu fim; era realmente musica que deleitava o ouvido; porem, não produzindo ella outro effeito, sómente preenchia uma de suas condições.

Nos ultimos 50 annos do seculo XVIII, volvêrão-se as ideias para a verdade da declamação; então quizerão que a musica fosse uma linguagem, e que o canto não entrasse no Recitativo. Isto era essencialmente bom; mas á fôrça de procurar a verdade d'esta linguagem, não conseguirão mais que uma das faculdades da musica; desprezárão as outras, e em vez d'Operas teve lugar o que se chamava *Tragedias lyricas*. N'esta revolução é evidente que a Arte mudára d'objecto; ja se não podia dizer que constituia o prazer do ouvido: decidirão que devia ser o do espirito; porque o principio fundamental do novo genero, o que se oppunha constantemente a toda a reclamação, era o que acima disse: *a verdade*. Ora, claro está que a verdade não falla ao ouvido, senão ao espirito. Ainda bem que Gluck, a cujos esforços se deve o pôr em voga este systema, era mais homem de genio que philosopho; procurando esta verdade, prazer do espirito, achou a *expressão*, que constitue o prazer do coração. Este meio fez com que a Arte se approximasse mais ao seu fim.

Bem convencidos de que o principio da musica assim como de todas as Artes é a verdade, quizerão sempre observá-la á risca. A musica é susceptivel d'imitar certos effeitos, como a agitação das ondas, a tempestade, o gorgoio das aves, etc.; concluirão que era

essencialmente *imitativa*, e observarão que esta faculdade d'imitar é só um dos casos particulares das funcções que ella exerce; notárão que era mais satisfactoria quando exprime as paixões, a dôr, o jubilo, e, n'uma palavra, as diversas emoções da alma. Milhares d'exemplos poderião demonstrar que a musica é uma Arte d'exprimir; mas em lugar d'isto cada um fez d'ella o que lhe pareceo.

Exprimir, no sentido mais lato, é tornar sensíveis as ideias simples ou complexas e os affectos da alma. A musica só nos pôde transmittir estes; porem não é absolutamente limitada, como adiante se verá.

Quando dizemos que a musica exprime os affectos da alma, não pretendemos só que seja capaz de dar conta do que sente tal ou tal individuo; faz ella ainda mais: commove o ouvinte, suscita-lhe a seu bel-prazer impressões de tristeza ou d'alegria, e exerce sobre o mesmo uma especie de poder magnetico que o põe em relação com os entes sensíveis que o rodeião: a musica não é pois sómente uma Arte d'exprimir, é tambem a Arte de commover. Ella não exprime senão quando commove, e é n'isto que se distingue das linguas, que não podem exprimir senão ao espirito. Por esta distincção se vê em que consiste o erro dos que julgárão ser ella uma lingua como qualquer outra.

A musica commove independentemente de todo o auxilio estrauho: a palavra, os gestos nada accrescentão ao seu poder; sómente esclarecem o espirito ácerca dos objectos da sua expressão. Bem sei que me hão de vir aqui com a fôrça que recebe a expressão musical no pronunciar e articular bem as palavras; mas importa fazer esta distincção. Quando se tracta d'uma palavra, d'uma exclamação que pintão um vivo sentimento ou

profunda sensação, o accento que o cantor lhes dá ao pronunciar, torna-se um meio d'expressão assás energico; meio que basta para commover o ouvinte e que affrouxa consequentemente a acção da musica: porque não somos nós organizados de fôrma que recebamos a um tempo muitas sensações pelo mesmo sentido; não póde em nós manifestar-se um effeito senão á custa d'outro. O poder das palavras em musica, de que acima fallei, nota-se principalmente no Recitativo. Alli achamos uma alternativa de victorias entre as palavras e a musica; nos Retornellos é que esta quasi sempre recobra o seu poder.

Se os versos que servem de base á musica, não tem por objecto um d'esses sentimentos vivos e profundos que a fôrça d'algumas palavras exprime; se estes precisão de longos desenvolvimentos, a musica recupera todo o seu predomínio: então, como acabo de dizer, servem sómente as palavras de illuminar o espirito. Depois que este as comprehendeo, são as palavras inuteis á expressão e não tem outra utilidade senão a de facilitar a articulação da voz. A musica domina, e ja se não ouve esse encadeamento de syllabas que sôão sem interessar o ouvinte. Isto prova que a censura que ás vezes se faz aos compositores de repetirem demasiado as palavras, é sem fundamento quando essas repetições levão o fito em dar tempo a que a musica passe por todos os grãos da paixão, que é o ponto mais importante: observe-se que ao fallar do effeito da musica sobre o ouvinte, em taes circumstancias, supponho que este se acha com os sentidos sufficientemente exercitados para comprehender as intenções do compositor e transmitti-las á sua alma.

De tudo isto podemos tirar muitas consequencias:

a primeira é que o que commumente se chama *expressão de palavras*, não é o objecto essencial da musica. Eu me explico: o que o poeta lyrico põe na boca das personagens do seu drama, é a verbal exposição do que em si experimentão; mas de duas uma: ou estas personagens estão possuidas d'uma paixão que releva communicar aos ouvintes; ou ellas se achão em perigo, e devemos interessar-nos pela sua sorte. N'um e n'outro caso é preciso commover: ora, de todas as Artes, a mais efficaz para produzir este resultado é a musica. Não podem as palavras prestar-lhe senão fraco auxilio; basta pois que o publico seja sabedor da situação das cousas. Se pelo contrario se tracta d'um estado mixto em que a alma, apesar de não sentir vivas emoções, não se acha todavia inerte, vem a musica harmonizar com ella pela suavidade das melodias um pouco vagas, pela riqueza dos acompanhamentos e pela novidade da harmonia, que produz mais depressa sensações que emoções: em tal caso é ainda mais frouxa a acção das palavras. Em fim, se convem que a musica seja interprete d'agudezas, motejos e facecias, á primeira vista se cõhece que é ella totalmente inabil. Se o compositor em nada pertende arredar-se do espirito do poeta, sobresahe este á custa d'aquelle, e desde então fica frouxo e forçado; se teima em lhe pôr alguma cousa de sua casa, torna-se enfadonho.

Estou ja prevendo as objecções que o publico me ha de fazer, pois nada d'isto se conforma com as ideias recebidas. Tentemos ir por diante e resolvê-las.

„ Gretry, dir-me-hão agora, Gretry, o idolo dos
 „ Francezes por espaço de sessenta annos, brillhou pre-
 „ cisamente por essa faculdade que recusais a esta Arte,
 „ que era a expressão de palavras. Muitas vezes de-

„envolve elle mais espirito em sua musica que o poeta em seus versos, e eis a principal causa de ter adquirido brilhante reputação.” Vamos por partes. Gretry, bem que fraco harmonista e musico mediocre, recebeu da natureza o dom d'inventar felizes cantos, muita sensibilidade musica, e mais espirito do que seus escriptos parecem inculcar. O que d'elle presentemente nos resta, o que os entendedores hão de admirar ainda quando a moda e os progressos da Arte tenham feito desaparecer da scena para sempre as suas obras, são as melodias, verdadeiras inspirações d'um instincto creador, e essa sensibilidade que o fazia deparar com accentos adequados a todas as paixões. Quanto ao espirito que elle se prezava de ter e que consiste em dar realce ás palavras, em procurar inflexões comicas, em sacrificar a frase ou periodo musical para não obstar á rapidez do dialogo, seria talvez muito bom em certo systema; mas isso não é musica. Quem outr'ora se regozijava com estas cousas, erão certos espectadores Francezes que nas Operas-Comicas só davão aprêço ao *Vau-deville*, e cujos órgãos não estavam ainda affeitos a ouvir outra cousa; mas n'essa mesma epoca em que escrevia Gretry, os outros povos da Europa entrevião na musica um fim mais nobre do que cingir-se ella ás palavras, e fazer sobresahir estas com detrimento d'aquella. “ Fallas de mais para homem que canta, cantas demais para homem que falla”, dizia Julio Cesar a certo professor de declamação que queria valer-se da musica para exprimir a letra: é applicavel esta critica a todos os musicos que tiverão a fraqueza de se regularem pelo voto d'alguns poetas ciosos da gloria de seus hemistichios, e que se persuadião que os seus versos constituíão a parte mais importante d'uma Opera.

Isto não é dizer que o espirito deve ser banido das palavras destinadas á musica, ou mesmo das composições do musico; as melhores Operas Italianas, Francezas e Allemans contem passos em que a entoação musical ajuda felizmente as palavras: basta que nos lembremos de que não é este o objecto essencial da musica. Demais, esses passos em que a musica participa do effeito das palavras, são sempre de curta duração. O musico jamais faz brilhar o poeta sem desviar a attenção da sua musica.

Outra objecção me farão agora dizendo que ha numerosos trechos comicos onde a rapida articulação das palavras produz bom effeito; poderão até oppôr-me narrações que não estorvãrão homens de genio de compôr boa musica: isto porem vale a pena de ser examinado.

Estão cheias as Operas-Buffas Italianas de peças a que chamão *note e parole*: o seu effeito é vivo, saliente, espirituoso; não devemos porem illudir-nos com isto: n'estas peças, a qualidade das ideias musicas é menos importante que o rhythm. Abundão as obras de Fioravanti em peças d'este genero cujo effeito é satisfactorio, não obstante serem triviaes os pensamentos do musico; o que alli ha de excellente é o rhythm: este rhythm constitue tudo o que ha de mais importante n'aquellas peças. A disposição mais ou menos comica das palavras attrahe depois a attenção do auditorio, e este acaba por se lembrar apenas da musica, que não é mais que um accessorio. Observe-se alem d'isso que o *accento Buffo* do actor e os seus *lazzi* concorrem muito para o effeito de taes peças. Tudo isto é bom no seu lugar; mas, torno a dizer, a musica não preenche alli senão um papel secundario.

Quanto ás narrações, são ellas de duas especies,

Na primeira, o compositor, não querendo obstar á articulação das palavras, foge de pôr na voz a frase melódica, e diffunde pela orchestra todo o interesse d'um thema caracterizado, não adaptando á voz mais que um recitado quasi monótono que deixa ouvir distinctamente o que diz o actor. N'este caso o effeito é complexo para os que tem ouvido exercitado, e a sua attenção se divide entre a scena e a musica; os outros porem só ouvem palavras e pouco ou nada de musica.

O outro meio de tractar a narração consiste em appropriar ao assumpto um character alegre ou triste, tranquillo ou animado, e em compôr uma peça onde as palavras só produzão effeito secundario, em quanto se dirige a attenção para aquillo que é propriamente musica; tal é na Opera *il Matrimonio segreto* a primorosa Aria *Pria che spunti*.

De qualquer modo que encaremos a união da musica com as palavras, vê-se que não podemos sahir d'esta alternativa: ou a musica domina as palavras, ou as palavras dominão a musica. Não se dá possivel divisão entre ellas, menos que não sejam bem fracas para que o publico se mostre indifferente tanto a esta como áquellas. A musica tocante exprime situações e não palavras; quando estas encerrão notabilidade, a outra não é mais que um accessorio: no primeiro caso, a alma é commovida; no segundo, o espirito se acha occupado. Uma e outra cousa são boas quando empregadas a proposito, pois não é da natureza do homem sentir-se continuamente commovido; as emoções fatigão, é-lhe preciso descanso, e sobre tudo variedade no seu modo d'existir.

Nada prova melhor a faculdade que a musica tem de commover, independente de palavras, como os effeitos produzidos pela musica instrumental. Na verdade,

estes effeitos só os sente quem teve culta educação; isto porem nada conclue contra o que deixo exposto, visto que só adquirimos ideias por meio da educação. Qual é o homem, por pouco iniciado que fôra na Arte, que se não sentio commovido pelos-patheticos accents da Symphonia em *Sol* menor de Mozart? Qual é o que não ficou extasiado com o grandioso da Marcha da Symphonia em *Do* menor de Beethoven? Poderíamos citar milhares d'estes exemplos.

Mas, dir-me-hão agora, a natureza d'estas sensações é vaga e não tem objecto determinado. Sem duvida; e é exactamente por isso que exercem em nós tanta influencia. Quanto menos evidente fôr o objecto, quanto menos applicado se achar o espirito, tanto mais a alma será commovida; porque nada há que a faça distrahir do que em si experimenta. Enervão-se as nossas percepções por causa da sua multiplicidade; serão ellas tanto mais vivas quanto mais simples.

Façamos por perder o habito de compararmos cousas que não tem analogia, e de querer que todas as Artes operem do mesmo modo. A poesia tem sempre um objecto de que o espirito se apodera antes do coração ser commovido; a pintura não produz effeito senão quando nos representa ao vivo as scenas ou objectos que intenta reproduzir, e quando nos deixa bem convencidos da verdade. Nada d'isto se exige da musica; que ella nos commova, é quanto basta. — Mas sobre que assumpto? — Pouco me importa. — Por que meios? — Não sei, nem quero saber.

Haverá quem me diga que, sendo assim, ficaria esta Arte reduzida a não ser mais que um prazer dos sentidos? Seria isso um erro. O amor, assim como tem uma acção physica, participa tambem d'outra moral.

Pessoas ha cuja fantasia muitas vezes comparou a musica com outra qualquer cousa, e ninguem cogitou ainda na paixão cujos symptomas e effeitos tem toda a analogia com os da musica. Assim como no amor, encontram-se na musica doçuras voluptuosas, explosões apaixonadas, alegria, dôr, exaltação, e vago, esse vago delicioso que nenhuma ideia determinada offerece, mas que ao mesmo tempo nenhuma exclue. Porque ella se não dirige ao espirito, não devemos d'ahi inferir que se limita a satisfazer o ouvido; por quanto o ouvido não é mais que o seu orgão, e a alma é que constitue o seu objecto. Não encerra a musica em si propria os meios d'exprimir a imperceptivel gradação das paixões fortes, taes como a colera, o ciume ou a desesperação; em seus accents tudo isto predomina, mas nada ha de positivo. É da attribuição das palavras esclarecer o ouvinte; tão depressa elle as entenda, basta-lhe a musica, que a essa pertence o commover. Não deve o musico pois perder tempo em esquadriñar os limites d'esse matizado que lhe é impossivel exprimir. Todos os preceitos que n'este ponto nos deo Gretry, em seus *Ensaíos sobre a Musica*, são illusórios.

Os principios da poetica e philosophia da musica são materia assás delicada, assás difficil de comprehender, e mais difficil ainda de expôr com evidencia; de qualquer modo que os consideremos, a conclusão será sempre esta: que a musica não é Arte imitativa nem linguagem, mas sim a Arte d'exprimir ou, antes, de commover.

Isto supposto, claramente se vê que os entusiastas de tal ou tal estylo, de tal ou tal escola, de tal ou tal genero, não comprehendem o objecto da musica. A preferencia que certas pessoas dão á melodia, á har-

monia, aos meios simples, ou a modulações elaboradas e multiplicadas, são outros tantos erros dos que pertendem circumscrever a acção da Arte que ha mister todas estas cousas e muitas outras ainda. Persuadido estava Gluck de que era necessario ligar o Recitativo com as Arias de tal fôrma que quasi se não conhecesse onde estas começavão. O resultado d'este systema devia ser uma certa monotonia que faz envelhecer talvez mais depressa suas primorosas obras dramaticas: passados alguns annos, reconhecêrão que o effeito das peças ganha mais com o sentir-se bem onde ellas começam; porque, sendo maior a attenção do auditorio, convinha fazer o possível por separá-las do Recitativo. D'isto não colhêrão outro fructo senão o de recommear o que se havia praticado antes da revolução operada na musica dramatica pelo grande artista de que fallo. Mas porque a moda soffreo alteração, não devemos por isso julgar que o systema de Gluck fosse absolutamente máo; porque, pondo de parte a monotonia, ha n'este systema uma vivacidade d'expressão que em muitas circumstancias pôde ter excellente applicação e entra no verdadeiro dominio da Arte. A simplicidade no instrumentar foi substituida por uma riqueza que ás vezes passa a ser profusão; devemos condemnar uma ou outra? Não; por quanto algumas situações ha que demandão simplicidade e outras que exigem maior desenvolvimento de meios. Em fim, todos os compositores da antiga escola reputarão o luxo dos floreios como destructivo da expressão dramatica; na musica moderna, pelo contrario, achão-se excessivamente multiplicados. Affirmão os partidistas da antiga Tragedia Lyrica que este ultimo methodo é ridiculo, por se achar não poucas vezes em opposição com os sentimentos que agitam as personagens; e os

amadores da musica moderna chamão gothico a tudo o que não vier enriquecido d'esse fantastico brillantissimo. Nem uns nem outros tem razão; os primeiros, porque a musica deve ter momentos de repouso e não póde sempre exprimir ou commover; os outros, porque ha tal situação onde não se poderião empregar Portamentos, Trinados, Grupos e Cadencias, sem destruir todo o principio da verdade. Rossini, que em sua musica empregou cousas d'este genero com mais frequencia do que até então se havia feito, mostrou que as sabe evitar quando a oportunidade assim o requer, especialmente no bello Trio do *Guilherme Tell*. N'uma palavra, sendo o objecto da musica commover a alma ou deleitar o ouvido, todos os meios são bons para o conseguir; tracta-se sómente de os empregar a proposito. Não conheço systema nem meio algum que deixe de ter seu effeito; a vantagem que resultaria de não rejeitar nenhum, seria obter uma variedade que em nenhuma epoca da historia da Arte se encontra, visto haver sempre uma predilecção por tal ou tal systema que exclue todos os outros.

Quanto á musica instrumental, ainda o seu ambito é mais espaçoso por isso que é mais vago o seu objecto. Para n'ella sobresahir ou ter voto, é tambem indispensavel a cada um o despir-se d'essas inclinações ou antipathias que não tem outra origem senão os nossos prejuizos. A sciencia é precisa, dizem uns; mas ainda mais preciso é o gôsto, dizem outros. — Sou apaixonado dos passos brillhantes e rapidos. — Eu os detesto. — Viva a natural e sabia musica d'Haydn! — Não; viva a penetrante paixão de Mozart! — Oh! não, não; viva o estro original de Beethoven! Que significa tudo isto? quer dizer que cada um d'estes grandes artistas,

abrindo novos caminhos, tem mais ou menos merecimento que outros? e porque veio depois algum que fez cousas de que anteriormente se não sentia falta, devemos concluir que só elle conheceo o verdadeiro objecto da Arte? Não quereis mais que um só genero? bem depressa vos achareis fatigados d'isso que a principio fazia as vossas delicias. Tal novidade apparecerá que ponha em esquecimento o objecto de vossas affeições, e d'este modo a Arte musical será como Saturno que devorava os filhos. Caminhando sem interrupção para um termo a que jamais se poderá chegar, perderemos definitivamente a ideia das pisadas que outros houverem seguido. Que extravagancia não se fiar qualquer senão em si mesmo, e imaginar que tem sentidos mais apurados ou um juizo mais solido que os que o precederão! Ha outro modo de sentir, outro modo de pensar, e eis-aqui onde bate o ponto. Em tudo o que fazemos nos rodeião as circumstancias, a educação e sobré tudo os prejuizos, e são os resultados da sua influencia os em que achamos uma superioridade de razão. Nada rejeitemos, torno a dizer, d'isso que está á nossa disposição; usemos de tudo opportunamente e encontraremos mais riqueza d'effeitos.

Para gozarmos das bellezas que decahirão de moda e para lhes darmos todo o aprêço que merecem, colloquemo-nos na posição em que se achava o autor quando escreveo a sua obra; recordemo-nos de suas antecedencias; retratemos na mente o espirito de seus contemporaneos e esqueçamos por um instante nossas ideias habituaes; ficaremos surprehendidos da nossa sensibilidade por cousas cujo merecimento jamais poderíamos reconhecer, a não insistirmos em tomar por objecto de comparação as producções mais coherentes com o adi-

antamento da Arte e com as nossas inclinações. Por exemplo, se quizermos ajuizar do merecimento d'Haydn e do quanto contribuiu para os progressos da musica, façamos com que se toque uma Symphonia de Van Malder ou de Stamitz, ou um Quartetto de Davaux ou de Cambini, e veremos um genio da primeira ordem ser d'alguma fôrma o creador de todos os meios a que actualmente recorrem os compositores. Voltando depois a Beethoven para o compararmos com o pai da Symphonia, examinemos as qualidades que brillão nas obras d'um e d'outro, e convencidos ficaremos de que se Beethoven sobrepuja Haydn na ousadia dos effeitos, é-lhe muito somenos no que diz respeito á nitidez das ideias e do plano. Veremos Haydn desenvolvendo com immensa arte ideias as mais mediocres e d'ellas organizar maravilhas de fôrma, d'elegancia e de magestade, ao passo que notaremos nas producções de Beethoven um primeiro rasgo admiravel e pensamentos gigantescos que, á fôrça de desenvolvimentos originados d'uma vaga fantasia, perdem muitas vezes do effeito na sua carreira, e terminão por fazer sentir que o autor não acabasse mais depressa.

Com este prudente meio de regular suas impressões, virá cada um a desfazer-se de preoccupações e tendencias exclusivas: d'este modo a Arte, bem como as fruições que ella promove, hão de medrar. Gozão os artistas illustrados d'uma vantagem incontestavel sobre o vulgo: a de darem aprêço á musica dos homens de genio de todas as epocas e de todos os systemas, em quanto os outros só admittem a que está em voga e não comprehendem outra. Os primeiros não procurão na musica antiga senão qualidades que são essenciaes; os outros porem, não achando alli reproduzidas suas sensações ha-

bituaes, tem para si que esta não as pôde produzir de nenhuma especie. É para lamentar que estes homens estreitem suas fruições em tão curtos limites, e que se não esforcem até por ampliar-lhes o dominio: provavelmente não haverá tantos depois que os compositores vierem no conhecimento de que todos os estylos com todos os seus meios tem boa applicação, e quando se decidirem a refundir em suas obras a historia dos progressos da Arte.

CAPITULO XXI.

Da analyse das sensações produzidas pela musica.

Imagino eu que, no acto d'ouvir musica, o homem que nunca estudou esta Arte e ignora seus meios, não recebe d'ella mais que uma sensação simples. Para elle, um Côro composto de grande numero de vozes é como se fôra uma voz mui forte; uma orchestra não se lhe affigura senão um instrumento colossal. Nada entende d'accordes, nada d'harmonia nem de melodia, nada de Flautas nem de Violinos: ouve musica.

Mas ao passo que este homem vai ouvindo, complica-se n'elle as sensações. Pouco a pouco se lhe irá formando o ouvido, até que acabe por discernir o canto do acompanhamento e por ter noções de melodia e d'harmonia. Se a organização o favorece, chegará a ponto de distinguir a differença de sonoridade nos instrumentos de que se compõe uma orchestra, e a ponto de reconhecer pelas sensações que receber da musica o que

pertence á composição e o que é effeito do talento dos que executão. A expressão mais ou menos feliz das palavras, as proporções dramaticas e os effeitos do rhythmico são ainda cousas sobre as quaes aprenderá elle a formar juizos; não será insensivel o seu ouvido ás faltas d'affinação, nem ás de compasso; mas receberá a impressão de todas estas cousas só por instincto e pelo habito de comparar suas sensações. Depois de chegar a este ponto, será elle como todos os homens bem educados que apparecem no theatro; por quanto o publico illustrado de quem depende a reputação dos artistas, não sabe mais nem póde levar mais longe suas analyses. Em harmonia, esse publico não entende d'accordes; uma frase que se lhe representa acompanhada de diversas maneiras é sempre a mesma frase. As delicadas e imperceptiveis differenças de fôrma que constituem grande parte do merito d'uma composição, quasi que não existem para elle; de sorte que se dos defeitos d'uma composição incorrecta é menos incommodado que os artistas, tambem sente menos as bellezas da perfeição.

Não haverá pois algum meio de superar esta incompleta percepção do effeito dos sons, sem estarmos iniciados na sciencia da musica? e será absolutamente preciso fazer longo e enfadonho estudo dos principios e do technico da Arte para saborearmos todo o seu bom resultado? Se fallasse como artista, responderia eu affirmativamente, e diria com orgulho que acho na musica certas fruições em que jamais terá parte o vulgo; sustentaria até que são as mais vivas, a fim de melhor fazer sobresahir essa especie de superioridade que me dá um saber especial: mas outras erão as minhas vistas quando apprehendi escrever esta obra. Indicar os

meios d'augmentar as fruições e de regular o juizo sem ser necessario passar por um longo noviciado para o qual raras vezes se offerece tempo e vontade, eis o meu intento: vejamos pois o que poderá substituir, até certo ponto, a experiencia do artista e o saber de professor.

Supponhamos que um auditorio sensível á cadencia musical assiste á primeira representação d'uma Opera nova; que o nome do compositor lhe é desconhecido, e que o genero da musica é novo e d'uma originalidade tal que todos os habitos melodicos e harmonicos d'este auditorio se perturbão. Dada esta hypothese, eis o que julgo conveniente fazer para analysar a nova composição.

O primeiro resultado da celebridade do artista é inspirar confiança e prevenções favoraveis; de contrario, sendo o nome desconhecido, não sei que desconfiança reina, e o primeiro passo é condemnar cousas de que não ha ideia. Mui desejada é a novidade, mas importa ponderar o que é novo; receião-se compromettimentos, e como em geral o numero das cousas boas é menor que o das más, tem-se por mais seguro reprovar á primeira vista do que approvar. Com as celebridades ha muita mais segurança; dispensão ellas de emittir uma opinião geral, e ja não é qualquer cousa; depois ha probabilidade d'encontrar na Opera quasi tantas bellezas como defeitos: é licito pois formar juizos que não comprometão para o futuro. Taes são (não podemos duvidar) as causas d'essas opiniões prematuras que todos os dias ouvimos enunciar pelo mundo, e que são o resultado da organização dos homens e da sociedade. A primeira regra que nos cumpre observar, para proceder na analyse das sensações que experimentamos ouvindo uma nova composição, é pois desconfiarmos de nossas

prevenções, e ficarmos convencidos de que estas é raro nos não enganem á primeira vista. A difficuldade de nos não enganarmos é tanto maior quanto mais novo fôr o genero da musica; pois a principio de maravilha deixa de fazer impressão a extrema originalidade. Lembremo-nos do máo conceito que fez o publico da musica do *Barbeiro de Sevilha* na sua primeira representação e das composições de Beethoven, quando pela primeira vez se ouvirão: taes exemplos devem servir de lição. Qualquer fará muito logo que se abstenha de precipitar seu juizo; por quanto menos lhe custa suspender a opinião do que retractar o que disse. Quantos individuos tem persistido em erros manifestos, unicamente porque os professarão e levados d'um amor-proprio mal entendido!

Outros motivos ha que nos devem pôr áleria contra as prevenções favoraveis ou desfavoraveis a que somos propensos. Que musica, por melhor que ella seja, deixou de perder em seus attractivos por effeito d'uma má execução? Que frioleiras não chegarão a fascinar os sentidos, quando optimos artistas d'ellas mesmas erão os interpretes? A musica, tal qual sabe das mãos do compositor, é uma taboa rasa; depende da boa ou má execução o ter ella alguma ou nenhuma importancia.

É ainda um resultado da organização humana crêr que tudo vá melhorando nas Artes e na litteratura assim como na industria: d'aqui a opinião geral de se processarem as antigas celebridades, e de julgâ-las em ultima instancia. Porem no meio d'esta singularidade de sentenças nullas, em que d'ordinario ha propensão para decidir que as gerações passadas sem razão admirarão as obras do seu tempo, não se leva em conta a differença de circumstancias, do cunho fundamental

da moda d'então, nem das tradições d'execução que se perdêrão. Cada qual se julga sufficientemente instruido, depois d'ouvir uma peça mal desempenhada e que bem mais disposto se achava a metter a ridiculo do que a ouvir imparcialmente. Quantos juizos d'este teor! Mesmo em nossos dias se observou, a proposito da famosa *Alleluia* d'Haendel, um notavel exemplo de taes juizos. Depois de se haver estudado com religiosa attenção aquelle trecho incomparavel no Instituto real de Musica classica dirigido por M. Choron, alli o executárão com uma convicção tal que excitou a do publico, e causou o mais vivo enthusiasmo no auditorio. Passado algum tempo, foi executado este mesmo trecho pela Sociedade philarmonica da Escola real de Musica: tudo se devia esperar dos Córos e da excellente orchestra d'aquella Sociedade; mas a maior parte dos artistas que n'ella entravão, exclusivos admiradores de Beethoven e da escola moderna, só executárão esta obra-prima d'Haendel com prevenções desfavoraveis, mofando e com desleixo: não fez effeito a peça, e decidirão que esta prodigiosa composição era *uma antigualha*.

Que se alguem procura eximir-se de todas as fraquezas que falsêão o juizo e deteriorão as sensações, então deverá realmente começar a acção do entendimento pela analyse das mesmas sensações, e por ajuizar da sua natureza. O que primeiro importa examinar é o objecto do drama, se, como ja dissemos, se tracta d'uma Opera. No caso de ser historico o assumpto, poderemos á primeira vista reconhecer se a Abertura é analoga ao seu character; sendo elle de mera fantasia, só poderemos avaliar se é agradável e bem feita. Agradável? eis o que todos são chamados a julgar; bem feita? eis o ponto da difficuldade. Póde uma Abertura

ser rica d'invenção e ao mesmo tempo mal feita; porque se a fecundidade das ideias nenhuma ligação tem entre si, fatigarão estas a attenção sem recrear o ouvido. É filho da experiencia que uma frase, de qualquer modo que seja embellezada, nunca se entende ouvida pela primeira vez; só depois de repetida muitas vezes é que ella se grava na memoria e que se lhe notão todos os predicados. Quando porem n'um trecho occorrem muitas ideias, e cada uma d'estas com muitas repetições, ficará o trecho mui extenso e por certo que ha de enfadar. Demais, seria difficil reter bem na memoria e comprehender bem ao mesmo tempo muitas frases differentes. Importa pois que um trecho não apresente maior numero d'ideias do que suas dimensões o permitem sem fatigar a attenção dos ouvintes: d'aquí o haver composições bem concebidas e de facil comprehensão com pequeno numero de frases bem dispostas e mettidas a proposito. Por outra parte, se as ideias principaes d'uma Abertura offeressem sempre o mesmo aspectto, tal uniformidade causaria tedio. Será pois uma Abertura tanto mais bem imaginada quanto mais ricas d'harmonia ou d'instrumentação fõrem as fórmas das ideias successivamente representadas, de sorte que terminem por uma brilhante peroração onde o compositor fará entrar modulações inopinadas que deve reservar para esse momento final; por quanto, se mais cedo as empregasse, findaria mais frouxamente do que havia começado, o que em todo o caso é contrario á gradação das emoções.

Uma vez instruido de taes cousas, se alguém tomar o trabalho de proseguir seus pormenores, acabará por habituar-se a distingui-los promptamente, e por sahir d'esse vago que traz consigo a indecisão: ser-lhe-

ha depois facil o formar conceito d'uma peça d'este genero. E por certo que, a não ser profundamente versado em musica, ninguem jamais chegará a distinguir na rapida execução um accorde do outro; a conhecer as vantagens que haveria em adoptar n'um passo tal harmonia em vez de tal outra; a sentir a elegancia de certos movimentos harmonicos ou os defeitos de taes outros; só longos estudos podem dar a promptidão d'intelligencia necessaria para formar juizos d'esta especie: entretanto pôde qualquer augmentar suas fruições musicas, sem chegar a esse ponto de conhecimentos positivos.

O prazer ou a semsaboria que se experimenta ouvindo uma Aria, Duetto, Peça concertante ou um Final, nem sempre dependem das qualidades da musica; a situação dramatica influe muito no effeito que taes peças produzem sobre nós. Este effeito é satisfactorio ou desagradavel, segundo a analogia ou discordancia que tem com o objecto da scena: d'aqui o agradarem muito n'uma sala certas peças com um simples acompanhamento de Piano, e desagradarem no theatro. O máo effeito d'uma Aria, Duetto, ou outra qualquer peça, pôde vir do character não ser analogo ao objecto da scena, ou do excessivo prolongamento d'uma situação languida, ou finalmente d'uma ideia principal e saliente não ter assás desenvolvimento. A primeira cousa que se deve fazer, quando queremos ajuizar d'um trecho scenico, é pois fazer distincção do merito dramatico e da musica propriamente dicta. Verdade é que esta musica por melhor que seja, só mostra bem a sua energia no lugar que lhe compete; mas isto nada decide a favor ou contra o merito do compositor, visto que ha musicos de genio que tem negação para escrever musica

theatral, sendo aliás capazes de produzir bellas cousas n'outro genero; e outros ha cujas ideias são triviaes, mas que possuem o sentimento d'aquillo que convem á scena. Esta distincção é uma das maiores difficuldades a vencer; por quanto, para o conseguir, importa lutar contra poderosas impressões que nos dominão; e até nem devemos persuadir-nos que ella seja possível na occasião d'ouvir pela primeira vez uma peça. Musicos de profissão, ainda os mais experimentados, raras vezes se sentem com fôrças de a fazer: o que prova que devemos desconfiar de juizos precipitados a que o nosso amor-proprio muitas vezes nos arrasta.

Depois de chegarmos a distinguir o que é relativo á scena d'aquillo que constitue o merito essencial da musica, convem proceder com ordem no exame d'esta. Entre os seus attributos, um dos mais importantes deve ser a variedade; importa pois observar se com effeito ella existe. A variedade, bem como a monotonia, pôde ser de muitos modos: é sobre tudo notavel na fórma das peças. Podem, por exemplo, as Arias d'uma Opera apresentar-se, como ja vimos, sob a fórma de Rondó, Cavatina ou Aria sem repetição, d'Aria com um, dous ou tres andamentos, alternativamente vivos e lentos, ou em fim sob o aspecto de Romance ou de simples Canção. Se pelo decurso d'uma Opera apparecem todas estas fórmas, ou ao menos a maior parte d'ellas, experimenta-se, sem dar pela causa, o effeito d'esta variedade; mas se estas mesmas fórmas incessantemente se reproduzem, como as das Arias com tres andamentos na maior parte das Operas Italianas modernas, ou as dos Romances e Canções em muitas Operas Francezas, será effeito inevitavel a monotonia, e por consequente o dissabor.

Peor ainda se os Duetto fôrem dispostos em fórma d'Arias, se a natureza das ideias indicar semelhança, se as melodias fôrem d'um character uniforme, se os meios de modulação, d'harmonia ou d'instrumentação tiverem entre si analogia; pois infallivelmente ha de aborrecer uma composição onde cada uma das partes, considerada de per si, seria todavia digna d'elogio: resultado este que é mais commum do que se pensa. Ha uma multidão de lindas Arias que fóra do theatro produzem bello effeito, e que alli inteiramente o perdem, por se parecerem com outras peças da mesma Opera. Depois do exame das proporções dramaticas, o da variedade ou da semelhança das fórmis é conseguintemente um dos mais necessarios para ajuizar do merito d'uma composição.

Pertencem ao dominio do genio as qualidades melódicas d'uma Aria ou Duetto, bem como as da concepção dramatica, e não estão sujeitas senão ás condições d'agradar e commover: com tanto que o rhythmo e a quantidade periodica das frases tenham regularidade, o mais está na alçada da fantasia, e nenhuma autoridade o póde restringir. Quanto menos relação tiver a composição do musico com as precedentes, tanto mais se approximará elle do fim a que pertende chegar. Não é possível agradar a todo o mundo, pois nenhum artista ha que tenha gozado de tal prerogativa; mas tambem não ha direito a discutir a tendencia ou aversão que os outros mostram pela musica de qualquer, pois é involuntariamente que gostão, ou não, d'uma peça. Com tudo um signal certo do merecimento d'esta é a approvação do maior numero, a que commummente se chama approvação geral. Por esta não entendo eu o voto dos que frequentão certo theatro, certa cidade, certo paiz,

mas o de todas as povoações policiadas, consagrado pelo tempo. Nunca se deo este genero d'approvação a cousas mediocres, e n'este sentido é que dizemos com muita exactidão que a opinião publica é sempre razoavel.

Ao simples amator de musica, isto é, áquellé que não está em relação com a Arte senão pelas sensações que esta lhe promove, falta a erudição necessaria para saber se a invenção de certas melodias é propria do autor da Opera em que ellas se achão, ou se acaso são mero plagiato; mas é esta uma circumstancia que lhe não deve dar cuidado. Podemos dividir os plagiatos em duas especies: a primeira consiste n'essas reminiscencias vulgares em que o autor descaradamente reproduz o que já fôra tractado por vinte, sem se dar ao trabalho d'encubrir seus furtos, ou por ventura sem o poder fazer. O desprezo publico é d'ordinario a recompensa de taes composições, e o profundo esquecimento em que bem depressa ficão sepultadas, é o justo castigo de quem tanto menospreza esta Arte e a tracta com tão pouca consciencia. A segunda especie de plagiato é aquella de que os mais abalizados genios se não desdenhão: consiste em tomar d'obras desconhecidas certos pensamentos felizes que podem enriquecer a Arte, e em animá-los d'esse calor vital que o genio sabe dar a tudo o que empheende. Os eruditos, ou, por melhor dizer, os pedantes, não deixão jamais de descobrir a fonte de taes plagiatos, e de fazer d'isso grandes escarceos; mas o publico não olha a estas cousas com tanto que se divirta, e tem razão. Muitos ha que fôrão assás remissos na escolha de bellas frases e melodias, a que não falta senão o serem enfeitadas um pouco mais á moderna para produzirem o mais admiravel effeito; é salvá-las do naufragio o reproduzi-las em novas composições

com o vício de novas graças. Por mais que digão os sabios, o amator que não quer analysar suas sensações senão para lhes dar mais actividade, fará pois muito bem em não se amofinar por descobrir reminiscencias que inutilmente turbariam seus prazeres, e que não seriam a final senão imaginarias.

Um dos erros em que mais communmente cabe o vulgo, quando vê representar uma Opera nova, é confundir os ornatos que os cantores adaptão ás melodias com essas mesmas melodias, e persuadir-se que n'estes ornatos é que consiste o merecimento da musica. O essencial sobre que assentão taes floreios fica muitas vezes sem ser percebido, e a tal ponto que certas pessoas habituadas a um theatro estranhão inteiramente esta ou aquella Aria, por ser cantada de diverso modo do que até alli estavam affeitas a ouvir. Bastará que se dê alguma attenção á contextura das frases melodicar para logo adquirir o habito de as separar de todos os floreios com que são ataviadas pelos cantores; porque taes floreios nenhum sentido musical offerecem. Quando no cantor se applaudem com excesso rasgos de fôrça, não é porque excitem o menor prazer, senão porque maravilham. Sómente se tracta pois de notar no canto o que apresenta ao ouvido um sentido completo, e que ao menos se possa decompôr em elementos de frases. Assim habituados, não confundiremos o que só é resultado da flexibilidade da garganta com o que pertence ao genio do compositor. Artistas ha que affirmão serem as melodias vagas e pouco salientes as unicas que se prestão a receber os floreios do cantor, e, para provar a realidade da sua opinião, citão a musica de Mozart, na qual o mais intrepido improvisador de notas jamais poderia metter cousa alguma de sua casa; mas

é sempre por um falso raciocinio que do particular concluímos para o geral. As melodias de Mozart, que são enlêvos d'expressão, tem quasi todas um caracter harmonico, isto é, um encadeamento de sons que occasiõ não suspeita sobre a harmonia com que as mesmas devem ser acompanhadas: d'aqui o estreitar-se o cantor em curtos limites com o receio de fazer ouvir em seus floreios alguns sons estranhos áquella harmonia. A isto accresce que taes melodias, com quanto sejam admiraveis, não tem, como as Italianas, uma estrutura favoravel á livre e natural emissão de voz: alli transluz sempre o genio prodigioso do compositor; mas vê-se claramente que a arte do canto lhe não era familiar. Em *summa*, só porque uma melodia se não pôde embellizar e variar com facilidade, é inexacto chamar-lhe mediocre: e por certo que ha excellente musica que não admittê floreios; mas é por outros motivos que isto se pertende estabelecer como regra. Seria mais exacto dizer que ha melodias que não fôrão compostas para admittir floreios, e outras que o fôrão para favorecer o cantor; umas e outras podem ser excellentes, cada uma no seu genero: o amator attento nunca a este respeito se ha de enganar. Se o cantor se limita a executar a melodia em toda a sua simplicidade, poderemos d'ahi inferir que não é ella de natureza que soffra ornatos; por quanto raras vezes resistem os musicos ao desejo de fazer brilhar o seu talento. Não faltão todavia casos em que elles mostrão bastante gôsto no sentir que o canto simples vale mais que tudo quanto lhe poderião metter de fôra; mas isso é mui raro.

Em razão do que fica exposto, vê-se que, para formar ideia das qualidades d'uma *Aria* ou *Duetto*, é necessario: 1.º considerã-los antes de tudo no sentido

de serem adequados á scena; 2.º comparar sua fôrma com a das outras peças do mesmo genero que se achão pelo decurso da Opera, para nos assegurarmos de que alli existem as condições de variedade; 3.º verificar sua regularidade de rhythmo e de quantidade symetrica; 4.º notar se a melodia deixa impressões de novidade ou trivialidade; 5.º distinguir finalmente o que é obra do compositor d'aquillo que fôr mero resultado do talento do cantor. Por meio d'estas analyses poderemos raciocinar sobre as bellezas ou defeitos d'uma peça d'este genero em fôrma a não emittir senão opiniões fundadas. Outras cousas ha sem duvida que entrão na composição d'uma Aria ou Duetto: a boa ou má escolha d'harmonia, o systema d'instrumentação mais ou menos elegante e conveniente, são tambem qualidades que valem a pena d'examinar-se; mas não podem entrar na educação do ouvido senão depois dos objectos a que me refiro, visto ser mais simples a percepção d'estes que a d'aquellas. Não ponho duvida que, habituado o ouvido e o juizo a fazer taes analyses com promptidão, cheguem a familiarizar-se com as combinações da harmonia. Quanto ao systema d'instrumentação, haverá certamente entre os meus Leitores algum habituado a theatros lyricos e dotado de sensibilidade; pois bem: examine elle o que em si experimenta desde que ouve musica dramatica; verá que o seu ouvido distingue agora na orchestra uma infinidade de pormenores que lhe erão a principio nullos, e que desfructa lindas passagens de Violino, Flauta, Oboé, que n'outro tempo de balde lhe ferião o ouvido. Nada ha que não possamos aprender a vêr ou a ouvir, mesmo levados do unico desejo de contemplar ou escutar.

Á medida que se multiplicão as vozes com as per-

sonagens e se complicão as combinações, torna-se mais difficil analysar as sensações musicaes: d'aqui a difficuldade que se experimenta em formar juizo de Quartettos, de Peças concertantes e de Finaes, nas primeiras representações d'uma Opera. O que alli d'ordinario nos commove é uma só cousa, o interesse geral; porem as mais das vezes são determinados por considerações dramaticas os juizos que sobre isto fazemos. Taes considerações com effeito são d'alta importancia; porque quanto mais consideravel fôr o numero das personagens que entrão em scena, tanto mais se precisa que esta seja animada. Bom será que a tal respeito façamos algumas observações.

Desde que occorreo a ideia das Peças concertantes e dos Finaes, o seu objecto dramatico variou; mas em geral, são considerados como de grande recurso para augmentar o interesse pela opposição de caracteres e de paixões. D'accódo n'esta parte, os compositores discordarão nos meios: uns, reflectindo que a acção deve ser tanto mais languida quanto maior fôr o numero das personagens em scena, se a parte que estas alli tomão não é activa, quizerão dar um andamento rapido aos Quartettos, Sextettos ou Finaes: tal é o systema dos compositores Francezes e Allemães; outros, pelo contrario, entendêrão que é necessario aproveitar a occasião de muitos cantores reunidos para produzir bellos effeitos musicaes, mesmo com risco de affrouxarêem a acção dramatica: d'aqui os dilatados concertos de que constão os Finaes e varios trechos d'harmonia vocal da escola Italiana moderna. Tem estes dous systemas, entre amadores e artistas, muitos partidarios e censores; uns, levados do seu gôsto pelas proporções dramaticas e da sua propensão para tudo o que é razoavel; ou-

tros, dominados da sua sensibilidade por musica, pois que toda a divergencia d'opinião reside em dous systemas differentes, que têm seus predicados e defeitos. O systema dramatico na primeira representação d'uma Opera produz mais seguro effeito, sobre tudo em França, por attenderem mais ao assumpto da peça e ao andamento da acção do que á musica; mas logo depois se vê que o systema musical prevalece, e que dá aos bons resultados mais consistencia.

Á vista do exposto, claro está que as sensações são complexas para os que ouvem Peças concertantes ou os Finaes; é pois quasi impossivel analysá-los á primeira vista: artistas os mais experimentados nem sempre o conseguem, e não poucas vezes lhes acontece emitirem até sobre este assumpto opiniões que depois retractão. Só depois d'ouvir duas ou tres vezes peças d'este genero, é que podemos fazer distincta ideia da sua estrutura e apreciar-lhes o merito. O relativo á sua parte melodica se analysa como nas Arias e Duéttos; mas ha um gráo de perfeição n'estas peças que deve occasionar maiores difficuldades a qualquer que não tenha feito da Arte seriô estudo, e vem a ser a disposição das vozes e o contraste dos movimentos que são o resultado da mesma. Para vencer esta difficuldade, importa separar primeiro das outras partes constitutivas da peça o que é concernente á expressão dramatica e á melodia, e fixar a opinião sobre estes objectos; dirigindo depois e successivamente a attenção para os pormenores do movimento das vozes, das opposições de character, d'harmonia e d'instrumentação, quasi que poderemos formar ideia de todas as cousas, e acabaremos por nos familiarizar tanto com ellas que ja não haja para nós difficuldade em reuni-las e apreciar-lhes o todo, em

vez de recebermos apenas um prazer vago, como esse que experimenta o publico que não aprendeo a reflectir sobre suas sensações.

Debaixo de certos pontos de vista é mais simples a musica d'igreja que a dramatica, e mais complicada a outros respeito. Em sua origem exprime ella sómente um sentimento religioso destituído de paixão e consequentemente mui simples. A necessidade porem que temos de emoções não permittio que os musicos se detivessem longo tempo em tão estreitos limites. Os Textos da Biblia, os Psalmos, a mesma Prosa contem narrações dolorosas, transportes de jubilo, e uma linguagem figurada revestida de toda a pompa do Oriente; o piedoso sentido que envolvem taes figuras e uma tal linguagem desapareceo aos olhos de muitos compositores para lhes não deixar vêr senão a possibilidade d'exprimir essas magoas, esses jubilos do rei-propheta, ou os acontecimentos descriptos no Symbolo dos Apostolos. Desde então houve mister recorrer aos meios ordinariamente empregados na musica dramatica, e usar d'elles com as modificações d'um estylo mais severo; taes innovações achárão antagonistas e apologistas, assim como tudo aquillo que de novo se introduz nas Artes. O meio mais prudente n'esta qualidade de disputas é considerar que ha bellezas e defeitos inherentes a cada genero, e que o homem de genio póde tirar partido de tudo. Não é possivel haver musica que não siga a marcha do gôsto geral e que não seja d'algum modo adequada aos progressos do genero dramatico; pois está este tão geralmente adoptado que todos o conhecem, e não póde deixar de ser o regulador dos outros. Quem experimentou todas as emoções de theatro, acha-se pouco disposto para gostar d'uma musica simples e bonançosa durante

todo um Officio; de sorte que os compositores virão-se na urgência de transferir para a sua musica d'igreja uma pouca d'essa expressão mundana contida na Opera. Todavia não devemos crêr que a musica d'igreja, serena e magestosa, não possa hoje agradar. Sirvão d'exemplo as Missas ou Motettes de Palestrina, ou, n'outro genero, os Psalmos de Marcello, e observaremos que a boa execução d'esta musica ha de influir sobre um auditorio sensivel tanto como se fôra d'estylo mais moderno, mas com diversos effeitos.

Para nos dispormos a gostar de musica sagrada d'um character grave e antigo, impôrta primeiro que dêmos de mão a nossos habitos e fiquemos perfeitamente convencidos, d'esta verdade, que é o ter a Arte mais um meio de commover o coração; por quanto os obstaculos que por nossa propria vontade oppômos a certas emoções contra as quaes estamos preocupados, as impedem de surgir. Logo que estejamos dispostos a dar attenção e anciosos de gozar prazeres, não tardará que os experimentemos se a composição que ouvimos encerra verdadeiras bellezas, posto que taes bellezas sejam d'uma categoria estranha ás nossas ideias habituaes. Tracta-se pois sómente de analysar nossas sensações, e para este fim devemos proceder como em outro qualquer genero de musica.

É raro que as melodias da musica d'igreja sejam tão faceis de perceber como as da musica de theatro, por isso que estão mais intimamente ligadas á harmonia. A isto accresce o serem as mais das vezes entresachadas d'Imitações, de Fugas e de todas as fórmulas sciêntificas cuja individuação achamos nos Capitulos precedentes; razão porque de nenhum modo é possível gravar na memoria esta especie de melodias, como

acontece com as que são privativas da Opera. Por causa d'esta difficuldade, importa receber em massa as impressões da musica d'igreja, o que exige mais aptidão para se analysar a harmonia : não é pois por este genero de musica que devemos começar a educação do ouvido. Não podendo este habilitar-se senão por degráos, importa não lhe fazer contrahir o habito de formar juizos sobre a musica d'igreja senão depois de estar familiarizado com o estylo dramatico. Aos estudos sobre as mässas d'harmonia insensivelmente irá succedendo a observação sobre as fórmãs scientificas; e por pouca attenção que se lhes preste, acabaremos por adquirir sufficiente ideia d'essas combinações que são characteristics do estylo religioso.

O ultimo gráo da educação musical d'um amator que não fez serjos estudos de musica, é o estylo instrumental. Por isso poucas pessoas ha alheias na Arte que gostem d'ouvir Quartettos, Quintettos ou outras peças que não tendem a fazer brilhar o talento do instrumentista. N'este genero de musica não se acha designado o fim, não é sensível o objecto. Deleitar o ouvido é certamente um dos principios da musica instrumental assim como de qualquer outra; mas é preciso tambem que commova: tem ella a sua linguagem particularmente expressiva que ninguem interpreta; e por isso cumpre advinhar essa linguagem em vez de comprehendê-la, o que demanda exercício. Direi da musica instrumental o que já tive occasião de repetir varias vezes: convem escutá-la com paciência e sem preocupação, ainda quando ella não agrade; a perseverança fará com que cheguemos a gostar d'ella, e desde então poderemos começar a analysá-la; por quanto este genero de musica tem tambem suas melodias, seu rhythmó, suas quantidades symetricas, suas variedades de fórma,

seus effeitos d'harmonia e seus modos d'instrumentação: applicando-lhe os meios da analyse dramatica, adquiriremos noções ácerca da mesma como de qualquer outra especie de musica,

CAPITULO XXII.

Se é util analysar as sensações que provêm da musica.

Certo estou que muitos Leitores, percorrendo o Capitulo precedente, dirão lá consigo: " Que pertende
 „ este homem com as suas analyses? quer elle pois de-
 „ teriorar nossas fruições por meio d'um trabalho conti-
 „ nuo, incompativel com o prazer que promovem as Artes?
 „ Devemos senti-las e não analysá-las. Longe de nós
 „ semelhantes observações e comparações, boas quando
 „ muito para aquelles cuja alma esteril não acha na
 „ musica senão meros sons, ou para professores de con-
 „ traponto. Queremos desfructar e não ajuizar; por tanto
 „ não precisamos de raciocinios." Muito bem. Não per-
 mitta Deos que eu vos perturbe o prazer; mas ainda
 bem não tereis acabado de proferir essas palavras que,
 se fôrdes ao theatro, exclamareis: *Que bella musica!*
 ou antes: *Que pessima composição!* É esta d'ordina-
 rio a pertendida maneira de gozar sem emittir juizos.
 Não é o orgulho dos ignorantes menos real que o dos
 sabios; mas elle esconde-se debaixo do manto da pre-
 guiça.

Suspeitaria alguém por acaso que sou eu tão in-

sensato que queira substituir a analyse das producções das Artes ao prazer que estas offerecem? Não, não, tal cousa me não veio ao pensamento; mas certo de que não vemos senão aquillo que bem aprendemos a vêr, que não ouvimos senão aquillo que bem aprendemos a ouvir, que em fim nossos sentidos, e por conseguinte nossas sensações, sómente se desenvolvem por meio do exercicio, quiz demonstrar como se dirige o do ouvido para o tornar mais apto a se apoderar de todas as impressões da musica: não julguei dever acrescentar que os exercicios cessão de per si mesmos logo que o órgão se acha habilitado, porque isto bem se entende: quem sabe andar por seu pé, já não precisa d'andadeiras nem d'apegar-se a cousa alguma. Estas analyses que apresentei como necessarias para julgar das qualidades da musica ou de seus defeitos, fazem-se com a rapidez do relampago, depois de contrahido este habito; ficão ellas inherentes ao nosso modo de sentir, a ponto de se transformarem em sensações. Ah! mas que analyses, vos pergunto eu, são essas em comparação das que faz um musico habil? Não se limita elle a comprehender certos pormenores de fórmulas, a distinguir melodias mais ou menos rhythmadas, uma expressão mais ou menos dramatica, etc.; o musico percebe todos os pormenores da harmonia, nota qualquer som que n'um accorde se não resolve convenientemente, ou o feliz emprêgo d'uma dissonancia inopinada, d'uma modulação desusada, e de todas as subtilezas da simultaneidade ou successão de notas; distingue a diversa sonoridade dos instrumentos, applaude ou censura toda a innovação de formulas ou abuso de meios; em fim, as infinitas miudezas de tudo o que entra na composição das grandes massas musicas estão presentes a seu espirito como se as exami-

nasse com a devida reflexão sobre o papel. Cuidará alguém que taes observações lhe custão a fazer, que isto o estorva de gozar o effeito geral da composição, e que sente menos prazer que aquelle que cegamente se entrega ás sensações? De nenhum modo. Nem sequer pensa elle em cousa alguma d'estas; todas se lhe apresentam á ideia, mas como por encanto, e sem elle o saber, nem mesmo cogitar d'isso.

Maravilhoso effeito d'uma organização aperfeiçoada pelo estudo e pela observação! Tudo o que pareceria enervar a sensação para augmentar a parte intellectual, redundava em proveito d'esta mesma sensação. Ninguem duvida que uma musica mediocre ou má flagelle mais os ouvidos d'um habil artista que os de qualquer outro homem incapaz de notar-lhe os defeitos: n'esta parte leva vantagem o segundo; mas tambem quanto mais vivas não são as fruições do primeiro, quando todas as condições appeteciveis se achão reunidas em uma composição! Estas condições não são necessarias senão á medida que concorrem para a perfeição; mas a perfeição dimana de cousas tão delicadas, tão fugitivas, que sómente a poderemos sentir á proporção que essas mesmas cousas estiverem ao alcance do nosso entendimento e nos familiarizarmos com ellas. D'aqui o não perceberem os simples curiosos a differença que ha entre um quadro de Raphael e uma obra de Corregio ou de Guido. Não padece duvida que a perfeição depara prazeres mais puros que aquillo que d'ella se approxima; mas não sentimos a perfeição sem ter aprendido a senti-la: convem pois que aprendamos. Proponhão a questão como quizerem, que forçosamente hão de vir a parar n'esta conclusão.

Aprender a fazer analyses do principio das sensa-

ções musicas é sem duvida um estudo que desvia a attenção do que poderia lisongear os sentidos: este estudo desmancharia o prazer que sentimos em ouvir musica; mas que importa, se, para o tornar mais vivo, é que suspendemos aquelle prazer? Tornar-se-ha cada vez menos penoso o estudo, depois de se contrahir o habito, e tempo virá em que a analyse se faça sem dar por isso, e sem que as sensações se perturbem. Se podessemos dar conta das alterações que soffre o nosso modo de sentir, assim como apreciar bellezas ou defeitos das obras musicas só por meio do habito, independentemente de todo o conhecimento positivo, notariamos que não só o gôsto se modifica, mas que a final fazemos até certo ponto essas analyses de que fallo, sem o sabermos nem lhes conhecermos as regras. D'aqui o formarem os habituados a theatros lyricos um juizo mais seguro que os que não assistem ás representações d'Operas senão de longe em longe. É evidente que o que fazemos sem guia, melhor o poderemos fazer com ella. Tudo o que no mundo e nos livros se diz sobre a sensibilidade natural que é relativa ás Artes, e sobrê a alteração que a essa mesma sensibilidade resulta da observação, não tem fundamento nem é razoavel; mas a preguiça accommoda-se a taes frioleiras.

CONCLUSÃO.

Apresentaria eu n'este livro quanto n'elle se esperava achar? ignoro. É isso tanto menos provavel quanto é certo que nem todos alli hão de procurar as mesmas cousas. Começando a folhear o livro, Leitores haverá

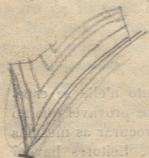
que pela maior parte tenham opiniões, prejuizos, affeições ou antipathias. Como esperar desde ja a reforma de cousas que só vem com o tempo? Mas o que não fôr immediato effeito da leitura do livro, será o resultado das reflexões por elle suscitadas. Creio pois haver penetrado as causas da ignorancia voluntaria em que muitos se achão a respeito de musica: para essa ignorancia desaparecer, exijo sómente que se empregue alguma attenção, ao que em fim não deixarão de annuir ainda os mais rebeldes, mesmo sem dar por isso.

... das obras musicas só por meio do habito, indubita-
damente de todo o conhecimento positivo, notadamente
que não se o gosto e a modica, mas de a final la-
zamos até certo ponto, e a de facto, sem
o saberem nem lhes conhecemos as regras. D'ahi o
formam os habitos, e a muitos fizes um juizo mais
seguro que os que nos fazem as representações d'Opé-
ras sem que malha o poderemos fazer com elle. Tudo
o que no mundo e nos livros se diz sobre a intelligi-
dade natural que se acha sobre a musica, da musica,
que a está incluído, não é favela; mas a musica
recomenda-se a faces musicas.

Opus do

172

BOU



U. de Pernambuco
A. F. Jan. 1872

